



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

POLSKI
BALET
NARODOWY

Dyrektor naczelny / General Director

WALDEMAR DĄBROWSKI

Dyrektor artystyczny / Artistic Director

MARIUSZ TRELIŃSKI

Dyrektor muzyczny / Music Director

CARLO MONTANARO

Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet

Dyrektor / Director

KRZYSZTOF PASTOR

PERSONA

Balet Roberta Bondary w dwóch aktach / Ballet in two acts by Robert Bondara

Choreografia / Choreography **ROBERT BONDARA**

Muzyka / Music by

ARVO PÄRT *Fratres, Silentium*

PAWEŁ SZYMAŃSKI *Pięć utworów na kwartet smyczkowy / Five Pieces for String Quartet, Compartment 2 Car 7*

ALDONA NAWROCKA *Persona*

Scenografia i kostiumy / Set and costume designers **DIANA MARSZAŁEK** i / and **JULIA SKRZYNECKA**

Projekcje / Projections **EWA KRASUCKA**

Światła / Lights **MACIEJ IGIELSKI**

Obsada / Cast

ON / HIM

Carlos Martín Pérez - Paweł Koncewoj - Sebastian Solecki
(Adam Kozal, Egor Menshikov)

ONA / HER

Aleksandra Liashenko - Marta Fiedler - Anna Lorenc
(Barbara Bartnik, Joanna Drabik, Dagmara Dryl, Karolina Jupowicz)

PAN P. / MR P.

Adam Kozal (Sebastian Solecki)

ID

Raphaël Rautureau - Bartosz Zysk (Patryk Walczak)

KOBIETY / WOMEN

Barbara Bartnik, Joanna Drabik, Karolina Sapun, Izabela Szylińska
(Marta Czerniawska, Anna Lorenc, Anita Mikołajczyk)

MĘŻCZYŹNI / MEN

Bartosz Anczykowski, Oskar Światała, Łukasz Tużnik, Kurusz Wojeński
(Paweł Koncewoj, Remigiusz Smoliński, Michał Tużnik, Patryk Walczak)

Prapremiera

18 września 2011

Scena Kameralna

W ramach III Dni Sztuki Tańca

World premiere

18 September 2011

Chamber Hall

As part of the 3rd Days of Dance

Sponsor premiery

SIEMENS

Wydarzenie w ramach Krajowego Programu Kulturalnego
Przewodnictwa Polski w Radzie Unii Europejskiej



Niesamowite! Słyszaleś
kiedykolwiek takie wykonanie
Poloneza A-dur Chopina?

Siemens wspiera innowacje – i w technologii, i w sztuce.

Wspieranie projektów w dziedzinie kultury ma długą tradycję w Siemensie. Kultura i sztuka to nie tylko dziedzictwo, z którego czerpiemy. To stałe źródło inspiracji dla nowych i innowacyjnych pomysłów w różnych dziedzinach. Dlatego jesteśmy dumni, że w wielu krajach uczestniczymy w rozlicznych projektach wzbogacających życie społeczne.

www.siemens.pl/csr

SIEMENS



O PERSONIE...

„Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą” – twierdził Gombrowicz. Za jego myślą podąża teraz w swoim przedstawieniu Robert Bondara. *Persona* to nowa praca młodego choreografa Polskiego Baletu Narodowego, uczestnika pierwszych warsztatów choreograficznych w Teatrze Wielkim. Po swoich wcześniejszych baletach kameralnych (*Andante con moto*, *When You End and I Begin...* i *The Garden's Gates*) wystawionych w Warszawie, zrealizował on niedawno na scenie bydgoskiej Operze Nova duży spektakl *Zniewolony umysł* według Czesława Miłosza. Ale wcześniej jeszcze otrzymał propozycję przygotowania pełnospektaklowego baletu autorskiego na naszej Scenie Kameralnej. Nazwał go *Persona* i wybrał muzykę trojga kompozytorów: Arvo Pärta (*Fratres*, *Silentium*), Pawła Szymańskiego (*Pięć utworów na kwartet smyczkowy*, *Compartment 2 Car 7*) oraz nową kompozycję Aldony Nawrockiej.

Robert Bondara tak pisze o idei swojego przedstawienia: „Istnienie człowieka wiąże się nierozzerwalnie z funkcjonowaniem w obrębie określonych norm społeczno-kulturowych. Niesie to za sobą konieczność adaptacji do obowiązujących wzorców, co pozwala na uniknięcie konfliktów i odniesienie korzyści w postaci poczucia akceptacji. Człowiek zakłada więc maskę, starając się odgrywać różne role, dostosować się do oczekiwanych wobec niego postaw i zachowań. Zjawisko to Jung określił to pojęciem persona. Im jest ono silniejsze, tym przepaść między człowiekiem jakim jest przy innych ludziach a tym w samotności staje się większa. Na ile więc jesteśmy jeszcze autonomicznymi, niepowtarzalnymi istotami, a na ile odbiciem społeczeństwa i innych ludzi?”

ABOUT PERSONA...

To be a man means never to be oneself, claimed Gombrowicz. These words define the path that Robert Bondara follows in his production. *Persona* is a new work by the Polish National Ballet's young choreographer, one of the participants of the first choreography workshop held at the Teatr Wielki. After his earlier chamber ballets (*Andante con moto*, *When You End and I Begin...*, and *The Garden's Gates*) presented in Warsaw, he recently staged a major original piece called *The Captive Mind*, based on Czesław Miłosz, at the Opera Nova in Bydgoszcz. Before then, however, he was invited to prepare a full-length original ballet for our chamber stage. He called it *Persona* and chose music by three composers: Arvo Pärt (*Fratres*, *Silentium*), Paweł Szymański (*Five Pieces for String Quartet*, *Compartment 2 Car 7*), and a new composition by Aldona Nawrocka.

This is what Robert Bondara says about the idea behind the project: "Human existence is inextricably linked to functioning within certain sociocultural norms. This makes it necessary to adjust to existing models, which allows people to avoid conflicts and gain benefits in the form of a sense of being accepted. Thus, people put on masks, trying to play different roles, adapting to the attitudes and behaviours expected of them. Jung called this phenomenon the persona. The stronger it is, the greater the chasm between the way someone behaves around other people and when he or she is alone. To what extent, then, are we autonomous, unique beings, and how far are we a reflection of society and other people?"





BYĆ CZŁOWIEKIEM TO ZNACZY NIE BYĆ SAMYM SOBĄ

z Robertem Bondarą rozmawia Julia Hoczyk

Persona jest Twoją drugą pełnospektaklową choreografią, po *Zniewolonym umyśle*, zrealizowanym pół roku temu w Operze Nova w Bydgoszczy. Podobno zamysł *Zniewolonego umysłu* był późniejszy niż przygotowywana obecnie w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej *Persona*. Czy to prawda? Jaki widzisz ten związek, czy można go postrzegać w kategoriach kontynuacji?

Robert Bondara: Tak, to prawda, że sam pomysł, który nie był jeszcze ubrany w tytuł *Persona*, zrodził się przed pomysłem na *Zniewolony umysł*. Koncepcja spektaklu *Persona* kielkowała dość długo i dlatego bardzo ewoluowała. Trudno mi jest w tej chwili powiedzieć, jak przemieszały się same pomysły. Jednak ze względu na to, że są to dwa różne spektakle i dwa odrębne tematy, praca szła dwoma torami.

Skąd pomysł na spektakl? Czy Gombrowicz – przywołany w opisie spektaklu – jest Ci szczególnie bliski czy też interesuje Cię raczej jeden z głównych motywów przewodnich jego twórczej filozofii: przekonanie o braku autonomicznej tożsamości, o byciu zawsze stwarzanym w toku społeczno-kulturowych interakcji, o konieczności przywdziewania masek (person)?

Jeśli chodzi o samą literaturę Gombrowicza, interesowałem się nią od dawna. Ale to nie jest główna inspiracja. Sam cytuję (*Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą*) ma związek z tym, co Jung określił właśnie pojęciem „persony”, czyli ze zjawiskiem charakteryzującym się przybieraniem na potrzeby społeczne pewnych masek. Czerpię więc zarówno z Junga, jak i z Gombrowicza – z Gombrowicza te treści, które mają związek z kształtowaniem się człowieka, z przybieraniem pewnej formy, z urabianiem jednego człowieka przez drugiego. Z pozoru może to nie mieć aż tak wielkiego związku z pojęciem Jungowskiej „persony”, ale mimo wszystko uważam, że można się go tam dopatrzeć, szczególnie jeśli chodzi o pozycję człowieka, który stara się odnaleźć pośród ludzi, w konkretnych normach społeczno-kulturowych,

które obowiązują w jego społeczności. Na pewno Jung i Gombrowicz są jednymi z ważnych tropów wytyczających kierunek pracy nad spektaklem.

W fenomenalnym dziele Gombrowicza przenika się ze sobą wiele dziedzin humanistyki – od antropologii, poprzez socjologię (można czytać go, podążając tropem Goffmana czy Berne’a), a nawet Gender Studies (czyli studia nad płcią kulturową) wreszcie, psychoanalizę, choćby klasyka Junga. Dlatego przywołanie przez Ciebie Junga – choć podkreślasz, że nieoczywiste w tym zestawieniu – wydaje mi się niezwykle trafne. Czy któraś z tych dziedzin inspirowała Cię w pracy nad przedstawieniem, szczególnie w kontekście społecznym?

Interesowałam się wieloma rzeczami, o których nie chciałabym mówić, bo z pozoru odbiegają od tematu, ale prowadzą mnie z kolei na inne pomysły. Bez wątpienia Gombrowicz jest niezwykle ciekawym obserwatorem rzeczywistości i ludzi – to pomogło mi stworzyć szkielet samego spektaklu. Oczywiście istnieją w określonej kulturze z określonymi normami, obserwuję też zachowania ludzi, najzwyczajszą codzienność i w zderzeniu z tym, co czerpię z Junga i Gombrowicza powstaje spektakl.

Byłoby to więc osobiste spotkanie z ich myślą i dziełami, w konfrontacji z rzeczywistością, z Twoim patrzeniem na to, co tu i teraz.

Myślę, że tak. Podparcie się Jungiem i Gombrowiczem jest utwierdzeniem się w moich przekonaniach – że pewne rzeczy, które dostrzegam, są zbliżone do tego, jak postrzegają je właśnie tacy wielcy intelektualiści jak Gombrowicz i Jung.

A czy coś szczególnie z Gombrowicza za Tobą „chodziło” – jakaś myśl, cytaty, ulubione fragmenty, utwory? Chyba prawie każdy je ma – powiedzieć można: my wszyscy z niego...

Uwielbiam *Dzienniki* Gombrowicza, nie zaczerpnąłem z nich żadnego konkretnego cytatu, ale na pewno moż-



na doszukać się kilku odniesień. Jest też jeden cytat z *Ferdydurke* – „Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz”! Z wykorzystaniem m.in. tego cytatu (Aldona Nawrocka tworzy specjalny utwór), w którym słowa stają się muzyką. I oczywiście miałem kilka cytatów dotyczących formy i kształtowania, ponieważ wszystkie te myśli starałem się skondensować w kluczowych cytatach, co pomagało mi znaleźć odpowiedni trop. Jeden cytat, właśnie „Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą”, pochodzi z francuskiego wydania *Pornografii*. To nie znaczy, że ja tak twierdzę, ale jest to świetny zaczyn do polemik. Jeśli chodzi o *Ferdydurke*, profesor Pimko stał się protoplastą jednej z postaci, która nazywa się Panem P. Oczywiście, nie będzie to przeniesienie 1:1 postaci profesora Pimko, ale raczej wyraz tego, że w naszym życiu istnieją pewne autorytety – również te sztucznie wykreowane, np. przez media i telewizję, czy też autorytety, które towarzyszą nam od lat dziecińczych, jak ojciec, matka, nauczyciel. One też wpajają nam pewne wzorce, które nas kształtują.

A czy oprócz tej postaci pojawiają się tu jeszcze jakieś inne charakterystyczne typy, postaci – tak, jak w *Zniewolonym umyśle*, gdzie były pewne postaci typiczne, luźno inspirowane literaturą?

Tak, w *Zniewolonym umyśle* nie przenieśliem postaci 1:1, bo byłaby to nieudana opowieść, musiałem ją zuniwersalizować. W *Personie* będzie można rozróżnić pewne postaci – pojawiają się na scenie między innymi zwykła kobieta i zwykły mężczyzna.

A czy zostaną jakoś nazwani?

Na obecną chwilę nazywają się On i Ona. Fabuła będzie mniej skonkretyzowana niż w *Zniewolonym umyśle*, niemniej jednak zostanie zachowana ciągłość dramaturgiczna i będzie można rozróżnić postaci. Jednak samą historię staram się opowiedzieć w taki sposób, aby zbytnio nie krępować widza, jeśli chodzi o sposoby interpretacji. Naprowadzam go na pewne tory interpretacyjne, ale nie zmuszam do zrozumienia jedynie mojej konkretnej wizji.

Następne pytanie jest związane z tym, co przed chwilą powiedziałeś, ale pozwala również powrócić do początku: w jaki sposób zaczynasz pracę nad spektaklem? Czy pierwszy pojawia się scenariusz i czy ponownie jesteś jego autorem?

Tak, stworzyłem coś na wzór scenariusza, scenopisu, ale wyłącznie na potrzeby moje i realizatorów, nie chciałbym go zamieszczać w programie, z tych względów, o których wspominałem – aby nie narzucać określonego odbioru.

Od czego zaczyna się praca? Trudno powiedzieć. W przypadku *Persony* najpierw był to pomysł, jakiś mały punkcik na horyzoncie, którego się chwyciłem i zacząłem obudowywać różnymi treściami, aby stworzyć ogólne przesłanie spektaklu. Dopiero później przyszło rozpisywanie tego na konkretne sceny, na ruch, na pewne relacje. I w tym przypadku ostatnią rzeczą był chyba dobór muzyki. Oczywiście, pewne sceny powstały ze względu na to, że pojawiła się taka, a nie inna muzyka. Ten proces się uzupełniał – z jednej strony pomysł narzucał wybór muzyki, z innej z kolei muzyka okazała się inspirująca.

Pomysł na tytuł przyszedł mi do głowy dawno temu, najpierw miały to być *Maski*...

W kontekście tytułu nie sposób nie myśleć o Lupie...

Nie sposób nie myśleć o Bergmanie. Jestem przekonany, że będą porównania. To jest ciekawa historia, bo twórczość Bergmana jest mi znana, mniej więcej wiedziałem, o co chodzi w filmie *Persona*, ale samego filmu, gdy rodził się pomysł na spektakl, jeszcze nie widziałem. Z filmem tym związana jest ciekawa historia. Twórczość Bergmana jest mi znana, orientowałem się również jakiego tematu dotyczy film *Persona*, ale jego samego, gdy dopiero rodził się pomysł na spektakl jeszcze nie widziałem. I przeciągałem to...

Do tej pory?

Nie, musiałem go zobaczyć. Ale starałem się to odłożyć, aby najpierw stworzyć coś możliwie swojego, a nie sugerować się Bergmanem. Oczywiście, nie nawiązuję do fabuły filmu. Ale te problemy które zostały poruszone w filmie, są bliskie tym które znajdują się w spektaklu. To jest punkt stykowy z Bergmanem, który zresztą też posiłkował się Jungiem, bo to przecież nie Bergman ukuł pojęcie „persony”. Ten film był dla mnie wspaniałą ucztą i ucieszyłem się, gdy go wreszcie zobaczyłem.

Jaka jest w Twojej pracy zależność między scenopisem a ruchem? Czy obie płaszczyzny są równie ważne, a może znaczenia, jakie realizują się w tańcu, organizowane są głównie poprzez wyjściowe libretto? Mówiłeś, że fragmenty tekstu pojawiają się także w war-

stwie fonosfery, która zostanie wykreowana?

Tekst będzie wykorzystany, ale ze względu na to, że praca jest jeszcze w toku, trudno mi powiedzieć, na ile ten okaże się odczytywalny – w istocie posłużył on jako materiał do stworzenia muzyki.

Dźwięków, brzmień?

Dokładnie tak. Przypuszczam, że gdyby widzowi nie powiedzieć, że ta muzyka powstała wyłącznie przy użyciu głosu, to nawet nie byłby w pewnych momentach świadom, że została stworzona właśnie z ludzkiego głosu.

Myślę, że nie sposób słowo w słowo przełożyć tekstu na ruch, są to dwa odmienne środki wyrazu, Tekst stanowi pewną bazę, tzn. wskazuje kierunek, w jakim podążam, a przy tworzeniu ruchu buduje się inna warstwa – warstwa, której nie jesteśmy w stanie opisać słowami. Sam ruch ogólnie, treściowo zdeterminowany jest scenopisem, ale to, jak konkretnie będzie wyglądał zależy od interakcji choreograf – tancerz. Pewne rzeczy rodzą się zawsze w trakcie pracy.

Na pewno ważna jest dla mnie warstwa emocjonalna. To jest bardzo złożony proces. Duże znaczenie ma dla mnie intencjonalność ruchu, to, aby – pomijając sferę techniczną – nie był przypadkowy. Najbardziej irytuje mnie, gdy ruch jest pusty – gdy nie jest podparty jakąś emocją, znaczeniem, czy intencją. Zresztą budowanie intencji wokół ruchu pomaga tancerzom tańczyć, interpretować to, co mają zatańczyć.



Wypełnić?

Dokładnie tak. I kiedy jest to świadomie przeprowadzone, widz ma ułatwione zadanie. Sam spektakl staram się stworzyć w bardzo ascetycznej formie, nie przeładowanej scenografią – biała podłoga, biały ekran – głównie monochromatyczne projekcje...

Nie będzie elementu w rodzaju przechylonej piramidy w *Zniewolonym umyśle*?

Nie, z tego rezygnujemy, w tym spektaklu ten pomysł nie sprawdziłby się. Jeżeli chodzi o elementy scenograficzne, to są one bardzo proste i ograniczone wręcz do minimum; zależało mi na tym by obraz był czysty, tak jak czyste są kadry z *Persony Bergmana* Projekcje nie bez powodu są monochromatyczne, staramy się stworzyć specyficzną atmosferę, ale wynikało to z tego, że chcemy stworzyć spójny obraz spektaklu.

A propos widza i zrozumienia – *Zniewolony umysł* przyjęło jednoznacznie – niezwykle dobrze, by nie rzec, entuzjastycznie. Szczególnie zwracano uwagę na Twoje zwycięstwo w wywiązaniu się z karkołomnego zadania – tj. z przełożenia inspiracji wybitną literaturą na pełnospektaklową inscenizację choreograficzną. Nie bez znaczenia była także waga tematu – zmagania jednostki i zbiorowości w czasach ucisku i przemocy (różnych wersji totalitaryzmu), mozolne wykuwanie własnego człowieczeństwa. Podkreślano również niezwykle komunikatywność spektaklu, wynikającą z zastosowania linearnej narracji, która porządkuje dramaturgię za pomocą czytelnych wydarzeń, jak również metaforycz-

nych zagęszczeń sensu. Powiedziałeś wcześniej, że nieco inaczej wygląda to w przypadku *Persony*. Jaką strategię naracyjno-dramaturgiczną więc w niej stosujesz?

Ująłbym to w taki sposób, że o ile w *Zniewolonym umyśle* – pomimo że historia była uniwersalizowana, przeniesiona została do jakiegoś równoległego, choć bliskiego nam świata – fabuła była osadzona w konkretnej rzeczywistości, tak tutaj zagłębiam się raczej do wnętrza człowieka, do jego myśli, do tego, co przeżywa w swoim wnętrzu. Być może jest to bardziej abstrakcyjny spektakl, chociaż, paradoksalnie, dość konkretny jeśli chodzi o treść. Niemniej jednak nie porusza się on po obszarze rzeczywistości, tylko zagłębia się psychikę człowieka, w emocje i motywy, które determinują jego działanie. Traktuję to również jako analizę ludzkiej psychiki, nie konkretnej, ale jakiejś psychiki.

Zuniwersalizowanej?

Tak, zostanie to uniwersalizowane. Niemniej jednak sama historia będzie bardziej abstrakcyjna – w tym sensie, że nie zajmuję się wydarzeniami na zewnątrz, tylko przeżyciami wewnątrz człowieka.

Ciekawe jest zderzenie tego świata ze wspomnianym wcześniej stawianiem się w relacjach międzyludzkich, z tym, co dzieje się wewnątrz każdego człowieka.

Tak, na tym właśnie będzie opierał się spektakl. Jedną sprawą to zderzenie z rzeczywistością, z tą społecznością, w której egzystujemy, a kolejną sprawą – analiza tego od środka, tzn. jaki wpływ mają relacje międzyludz-

kie na naszą własną osobowość. Zależność między tymi dwoma aspektami stanowi kluczowy element spektaklu. To, jacy jesteśmy na zewnątrz, ale również to, jakimi sobie siebie wyobrażamy wewnątrz i jacy jesteśmy naprawdę wewnątrz, jak środowisko zmusza nas do pewnych zachowań i w jaki sposób mimo to możemy zachować indywidualność i wolność, wierność własnej osobie i własnym przekonaniom.

To dobry moment, aby zapytać – bo spektakl nazywa się *Persona*, przed chwilą mówiłeś o wierności własnym przekonaniom – czy zostawiasz widzom pewną potencję (nadzieję), że jednak istnieje coś takiego jak prawda o sobie – czy, jak powiedziałby Jung, jaźń – że możemy do niej dotrzeć, że mamy się czego trzymać? Wielu postnowoczesnych czy postmodernistycznych myślicieli (Gombrowicza można uznać za ich wielkiego prekursora) sądzi, że te warstwy podmiotowości nie są w stanie stworzyć czegoś spójnego, jednorodnego, pewnego.

Koniec spektaklu nie jest jeszcze gotowy, ale wszystko zmierza w tym kierunku, że jednak pozostawię odrobinę nadziei na to, że istnieje możliwość pogodzenia swojej własnej osobowości, tego, kim jesteśmy, z relacjami międzyludzkimi, które zmuszają nas do pewnej uległości i kompromisów. Końcówka może okazać się niejednoznaczna – pozostawi to pytanie otwarte. Nie chodzi o to, aby tę odpowiedź tu znaleźć, ale by ciągle jej szukać.

Dzięki temu jest też większe otwarcie na widza.

Myślę, że tak. Staram się stworzyć zakończenie w taki

sposób, żeby pozostawić tę opowieść otwartą.

Z tego, co powiedziałeś, wynikałoby, że spektakl konfrontuje widzów z samymi sobą, czyli jest w pewnym sensie konfrontacyjny...

Mam nadzieję, że tak będzie, że widzowie wychodzący ze spektaklu będą w stanie odnieść jego sceny do swojego własnego życia i każdy dzięki własnym doświadczeniom wyniesie ze spektaklu coś bliskiego właśnie jemu.

Czyli abstrakcja zostaje zderzona z doświadczeniem poszczególnych widzów?

Myślę, że tak. Mam nadzieję, że interpretacja podążająca w określonym kierunku będzie bardzo różnorodna, w zależności od doświadczenia i przeżyć konkretnego widza, jego prywatnego życia, porażek i sukcesów.

A czy oprócz tych prywatnych konfrontacji i zderzeń, można w spektaklu dostrzec obraz społeczeństwa w ogóle, jakiegoś konkretnego społeczeństwa? Czy zachodzi tu konfrontacja jednostka – grupa?

Do pewnego stopnia tak. Konfrontacja jednostki z grupą staje się tu pretekstem do zagłębienia się w psychice postaci spektaklu.

Jednak dzieje się to wewnątrz...

Tak, to jest główne nakierowanie, ale punktem odniesienia jest też jednak zewnętrżność, tzn. to, co nas otacza i co ma olbrzymi wpływ na osobowość bohaterów. Zostanie tam pokazana pewnego rodzaju społeczność, co będzie również podkreślone projekcją, która będzie

odnosić się do mediów i telewizji, dobrze znanych widzowi ze zwykłej codzienności. Na ekranie będą w szybkim tempie wyświetlane poszatkowane informacje z telewizji, zmiksowane kontrastująco – wiadomości, reklama itd., tzn. taka skondensowana papka medialna, która na co dzień wylewa się z telewizora. I nie ludźmy się – ona też kształtuje pewne postawy i zachowania, kreuje idoli – za zwyczaj sztucznych...

I da się tu także dostrzec swego rodzaju ahierarchiczność, tzn., że jedno pojawia się obok drugiego, zlewa się ze sobą, przestaje istnieć porządek; co więcej – zostaje to zderzone z postacią Autorytetu, o której mówić.

Ta ahierarchiczność o której wspomniałaś jak też szybkość przesyłu informacji przyczynia się do tego, że nie są one należycie analizowane. Tworzy się chaotyczna rzeczywistość w której obok informacji o morderstwie, chwilę później widać paradującego celebrytę...

Zupełna nieprzystawalność, nieadekwatność...

Sądzę, że to kształtuje w pewien sposób ludzi, zmienia ich postawy. I powstaje pytanie, czy jest to dobre, czy złe. Kwestię tę pozostawiam otwartą, nie staram się moralizować. Ale ten element związany jest ze społeczeństwem, jako jeden z czynników, który je kształtuje – później to społeczeństwo jest takie, a nie inne i wywiera pewnego rodzaju presję.

Po raz pierwszy pracujesz z tak dużą częścią Polskiego Baletu Narodowego, czyli z formacją, którą znasz od środka, jako tancerz, a następnie debiutujący choreograf. Domyślam się, że znasz również poszczególne osoby z zespołu. Czy w jakiś sposób wpływa to na sposób Twojej pracy? Czy pozostawiasz tancerzom większą swobodę? Czym różni się ona od pracy z zespołem w Bydgoszczy?

Praca jest na pewno inna niż w Bydgoszczy, co ma swoje plusy i minusy. Przychodząc do Bydgoszczy, w zasadzie znałem może kilku tancerzy (ze względu na to, że środowisko jest dość małe), więc byliśmy wobec siebie zupełnie obcymi ludźmi – ja byłem choreografem, a oni byli tancerzami, którzy musieli się podporządkować mojej woli. W Bydgoszczy za to pracowałem z jeszcze większą grupą osób niż w obecnej chwili, bo w spektaklu brał udział cały zespół, z pewnością ponad 30 artystów. Jeżeli chodzi o Polski Balet Narodowy, faktycznie jest to największa grupa tancerzy, z jaką miałem okazję tu pracować. Do tej pory raczej tworzyłem z nimi bardziej kameralne prace. To są tancerze, z którymi występuję na scenie, z którymi razem tańczymy, znamy się prywatnie, przyjaźnimy się... Ta współpraca z pewnością wygląda inaczej – z jednej strony mamy w stosunku do siebie większą śmiałość,

ze względu na to, że się lepiej znamy, z drugiej jednak strony musimy zachować pewien dystans – pełnię jednak funkcję choreografa i stawiam wymagania.

Autorytet...

Trochę tak. Na pewno oni czują się przy mnie swobodnie, bo znają mnie dobrze, niemniej jednak nie obawiam się wymagać od nich i egzekwować pewnych rzeczy. Z mojej strony jest to o tyle trudniejsze, że pozornie znam ich lepiej, jeżeli chodzi o ich możliwości, umiejętności i predyspozycje, z drugiej jednak – muszę zdystansować się jak najbardziej, żeby odciąć się od prywatnych koneksji.

To bywa trudne.

Jest to trudne, żeby zobaczyć nie Saszę, nie Dagmarę, nie Carlosa, nie Karolinę, tylko tancerza, który ma konkretne umiejętności, i osobowość sceniczną.

Ale znając tancerzy, możesz również trafniej im coś zaproponować...

Tak, być może. Na pewno lepiej znam ich umiejętności, aniżeli znałem umiejętności tancerzy bydgoskich, ale z drugiej strony oni też spotykają się z czymś trochę innym niż do tej pory. Bierze się to z faktu, że każdy choreograf ma swój określony styl, co stawia przed nimi określone wymagania. Nie jestem więc w stanie być na 100% pewien, że ten traf się sprawdzi – to wymaga także współpracy, a nie wiadomo, czy uda się stworzyć pewną relację między tancerzem a choreografem. Największym wyzwaniem jest to, żeby spojrzeć na nich z bardzo dużym dystansem.

W jednym z wywiadów wspomniałeś o odejściu przez siebie od baletu klasycznego w stronę choreografii współczesnej. Jak usytuowałbyś swoją twórczość w kontekście obu tych nurtów sztuki tańca? Co Cię szczególnie inspiruje?

Inspiruje mnie masa rzeczy. Jestem wykształcony klasycznie i z pewnością ma to olbrzymi wpływ na to, co robię. Nadal pracuję jako tancerz, obracam się w takim a nie innym repertuarze, czyli trochę klasyki, trochę neoklasyki, trochę tańca współczesnego. Z drugiej strony, staram się wykraczać poza to, co robię. Sam jako tancerz czuję, że robię coś innego, aniżeli to, co dominuje w repertuarze warszawskiej Opery. Na pewno jest to miks różnych doświadczeń i technik, ale też staram się sam dochodzić do pewnych rzeczy, które są dla mnie istotne. Sięgam również do tańca współczesnego, i obserwuję to, co dzieje się na świecie (co ma swoje zalety, ale bywa też oczywiście złudne). Pewne inspiracje i wpływy wynikają podświadomie, tzn. jako rezultat tego, że tańcząc i oglądając pewne rzeczy, wchłania się je, przechodzą one przez nasze ciało, umysł i nawet nieświadomie są

później przetwarzane na choreografię.

W pewnym sensie jesteś wychowankiem PBN i tworzysz swoje pierwsze prace, przecierając szlaki innym młodym twórcom, ciekawe jest więc to, jaki tworzy się Twój styl i co dalej...

Też jestem ciekaw, co dalej.

I właśnie dlatego chciałam Cię na koniec zapytać, czy masz pomysł na kolejną pracę?

Jakieś pomysły się rodzą, niemniej jednak, jak tylko ukończę prace nad Personą, zamierzam poświęcić sobie trochę czasu na poszukiwanie nowych inspiracji. Będę miał mały odpoczynek od pracy choreograficznej, więc myślę, że ten czas poświęcę – może egoistycznie to zabrzmie – na samego siebie, żeby poukładać sobie pewne sprawy, być może doedukować się w pewnych obszarach. Szukanie inspiracji, czytanie książek, czy podróże, są jednymi z przyjemniejszych rzeczy i dzięki nim zaczynają się rodzić pomysły. I przyziemna sprawa: muszę zabiegać o zlecenia tam, gdzie chciałbym robić w przyszłości swoje choreografie – tak, żeby się nie za-trzymać i dalej pracować, bo z każdym zleceniem uczę się czegoś nowego.

Dziękuję za rozmowę.

JULIA HOCZYK – teatrolożka, krytyczka tańca; pracuje w Instytucie Muzyki i Tańca jako redaktorka portalu TaniecPolska poświęconego polskiemu tańcowi oraz wydawnictw departamentu tańca.



twórcy i realizatorzy



ROBERT BONDARA

Tancerz, choreograf i pedagog. Artysta Polskiego Baletu Narodowego. Ukończył Państwową Szkołę Baletową im. Feliksa Parnella w Łodzi (2002). Początkowo występował w tamtejszym Teatrze Muzycznym, a następnie przeniósł się do Teatru Wielkiego w Poznaniu. W 2005 roku dołączył do zespołu baletowego Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Od 2009 roku jest koryfejem Polskiego Baletu Narodowego. Występował na scenie warszawskiej w całym repertuarze, zarówno w baletach klasycznym, jak i w przedstawieniach choreografów współczesnych, jak: Jiří Kylián, John Cranko, Krzysztof Pastor, Alexei Ratmansky, Emil Wesołowski i Emanuel Gat. Jest także absolwentem pedagogiki baletu warszawskiej Akademii Muzycznej, z którą współpracuje obecnie jako pedagog. W 2008 roku zdobył II nagrodę (pierwszej nie przyznano) oraz Nagrodę Specjalną Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego w Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym im. Bronisławy Niżyńskiej w Warszawie za duet *Andante con moto* do muzyki z *Koncertu fortepianowego* Wojciecha Kilara. W tym samym roku rozpoczął współpracę z Warszawskim Teatrem Tańca Aleksandry Dziurosz, a w 2009 roku został członkiem-założycielem Stowarzyszenia Strefa Otwarta. Uczestniczył w I Warsztacie Choreograficznym Polskiego Baletu Narodowego (2009), przygotowując balet *When You End and I Begin...* do muzyki Pawła Szymańskiego, włączony potem do kameralnego repertuaru zespołu. W marcu 2010 roku, podczas II Warsztatu Choreograficznego zwrócił na siebie uwagę kolejną miniaturą *The Garden's Gates* z muzyką Szabolcsa Esztényia. W 2011 roku był gościem bydgoskiej Opery Nova, dla której zrealizował autorski spektakl baletowy *Zniewolony umysł* inspirowany książką Czesława Miłosza, z muzyką Philipa Glassa i Wojciecha Kilara. *Persona* w wykonaniu Polskiego Baletu Narodowego jest kolejną autorską pracą młodego choreografa. (fot. E. Krasucka)



DIANA MARSZAŁEK

Scenografka teatralna i filmowa. Studiowała grafikę i historię sztuki. W 2005 roku ukończyła z wyróżnieniem katedrę scenografii na ASP w Warszawie. W swoim dorobku ma ponad 20 realizacji scenograficznych i kostiumograficznych w najważniejszych polskich teatrach, m.in.: Powszechnym, Polskim, Ateneum i Polonia w Warszawie, Muzycznym w Gdyni, Polskim i Współczesnym we Wrocławiu, Teatrze im. Słowackiego w Krakowie i Wielkim w Poznaniu. Za scenografię do *Trzeba coś z tym zrobić* wg Rolanda Topora otrzymała nagrodę za „konsekwentny wyraz plastyczny i aurę surrealizmu” na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Działań Teatralnych i Plastycznych „Zdarzenia” w Tczewie. Pracowała także przy takich produkcjach filmowych, jak: *Katyrí* oraz *Felix, Net i Nika*. W marcu 2011 roku w bydgoskiej Operze Nova stworzyła scenografię do autorskiego baletu Roberta Bondary *Zniewolony umysł* na podstawie tekstu Czesława Miłosza z muzyką Philipa Glassa i Wojciecha Kilara. (fot. M. Malicki)



JULIA SKRZYNECKA

Sceonograf i autorka kostiumów. Ukończyła z wyróżnieniem scenografię na warszawskiej ASP. Współpracowała z Teatrem Muzycznym w Gdyni, Teatrem Powszechnym w Radomiu, Teatrem Muzycznym w Poznaniu, Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatrem Śląskim w Katowicach oraz teatrami warszawskimi: Polskim, Współczesnym, Ateneum, Syreną, Chłodną 25 i Grupą Artystyczną Teraz Polisz. Jest autorką scenografii do spektakli: *12 ławek* w reżyserii Jarosława Stańka, *Dulscy z o.o.* wg Zapolskiej, *Dżuma* Camusa w reżyserii Marty Ogrodzińskiej, *Szafa Mi-shimy* w reżyserii Natalii Sottysik, *Piękna i Bestia* Mankena w reżyserii Macieja Korwina, *Momo* Endego w reżyserii Eweliny Pietrowiak i *Czarnoksiężnik z krainy Oz* Bauma w reżyserii Jarosława Kiliana. Projektowała kostiumy do *Trash story* Magdaleny Fertacz w reżyserii Eweliny Pietrowiak, *Namiętności* Singera w reżyserii Izabelli Cywińskiej oraz do filmu *Pomyłka* w reżyserii Marty Ogrodzińskiej, wyróżnionego podczas II Festiwalu Filmu Wyż '70. W swoim dorobku ma także projekty wnętrz do filmu *Feliks, Net i Nika* oraz *Teoretycznie możliwa katastrofa* Wiktora Skrzynckiego. Jako asystent scenografa pracowała przy realizacji *Katynia* Andrzeja Wajdy. (fot. archiwum)



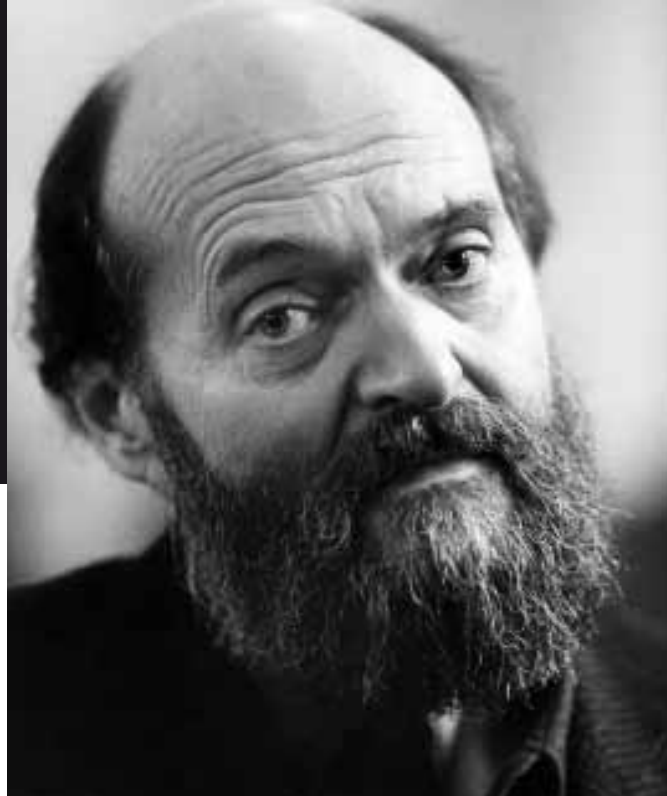
EWA KRASUCKA

Realizatorka wideo, fotografka. Absolwentka wydziału komunikacji audiowizualnej na Universitat de València w Hiszpanii. Od ponad dziesięciu lat fotografuje taniec. Większość jej prac powstała z udziałem artystów Polskiego Baletu Narodowego, z którym w 2009 roku podjęła stałą współpracę jako główny fotograf i realizatorka filmów promocyjnych. (fot. J. Mazurek)



MACIEJ IGIELSKI

Reżyser światel, od 1990 roku związany z Teatrem Wielkim - Operą Narodową. Reżyseruje oświetlenie do spektakli operowych, teatralnych, baletowych. Jego ważniejsze realizacje to: *Święta wiosna* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, *La Bohème* Pucciniego w reżyserii Mariusza Trelińskiego, *Harnasie* Szymanowskiego w choreografii Emila Wesółowskiego, *W krainie czarodziejskiego fletu* w reżyserii Beaty Redo-Dobber, *Mandragora* Szymanowskiego w reżyserii Michała Znanieckiego, *Kocham O'Keeffe* w reżyserii Krzysztofa Kolbergera, *Matematyka miłości* w reżyserii Alicji Albrecht, *Zdarzyło się w Jeruzalem* w choreografii Elżbiety Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtaka, *W poszukiwaniu kolorów* w choreografii Jacka Tyskiego i *Zniewolony umysł* w choreografii Roberta Bondary. W swoim dorobku ma także: światła do koncertu *10 łatwych utworów na fortepian* Zbigniewa Preisnera (1999), światła do koncertu jubileuszowego GНИЕZNO 2000, projekt oświetlenia polskiego pawilonu na EXPO 2000 w Hanowerze oraz światła do światowej gali tańca w ramach X Festiwalu Tańca Kielce 2010 (fot. H. Kicmal)



ARVO PÄRT

Estoński kompozytor muzyki chóralnej i instrumentalnej. Należy do grona najbardziej oryginalnych twórców 2 połowy XX wieku. Urodził się 11 września 1935 w Paide. Studiował w Konserwatorium w Tallinnie pod kierunkiem Heino Ellera. W latach 1957-68 był reżyserem dźwięku w Radiu Estońskim. W 1980 roku wyemigrował do Wiednia. Rok później jako stypendysta Deutscher Akademischer Austauschdienst przyjechał do Berlina, gdzie wkrótce zamieszkał na stałe. Jest laureatem Wielkiej Nagrody Kulturalnej Stowarzyszenia Estońskiego w Sztokholmie (1983) i Nagrody im. Herdera przyznawanej przez Uniwersytet Wiedeński (2000). Początkowo komponował w stylu neoklasycystycznym, następnie eksperymentował z awangardą. Po kilku latach przerwy w komponowaniu, stworzył oryginalny styl „tintinnabuli” (łac. dzwon), którego nazwa pochodzi od podobieństwa muzyki do grających dzwonków. Oparty jest on na diatonice, klarowności i prostocie formy, a także na nastroju kontemplacji i wyciszenia. Kompozytor tłumaczy to tak: „Odkryłem, że wystarczy mi, gdy pięknie zagrana jest pojedyncza nuta. Ona sama, albo cichy rytm, albo moment ciszy – przynoszą mi wytchnienie”. Ważniejsze kompozycje, to m.in.: *Nekrolog*, *Perpetuum mobile* na orkiestrę, *Fratres* (wiele wersji), *Te Deum*, *Collage über B-A-C-H*, *Miserere*, *Orient Occident*, *Festina lente*, *Tabula Rasa*, *Spiegel im Spiegel*, *Solfeggio*, *Berliner Messe*, *Da Pacem*, *Lamentate*. (fot. topfoto / forum)



ALDONA NAWROCKA

Kompozytorka, pianistka, pedagog. Absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). W latach 2002-03 była stypendystką Musikhochschule Luzern (Szwajcaria), gdzie doskonaliła swoje umiejętności w klasie Bettiny Skrzypczak. Brała udział w licznych warsztatach i kursach kompozytorskich prowadzonych m.in. przez Elżbietę Sikorę, Stephena Montegue, Andersa Brødsgaarda. Uczestniczyła w Académie de Musique du XX-ème siècle w Paryżu (1999), prowadzonej przez Pierre’a Bouleza i Davida Robertsona. Była również uczestniczką organizowanej także w Paryżu przez IRCAM Académie d’Eté pod kierunkiem Briana Ferneyhough i Marca-André Dalbavie (2001). Laureatka konkursów, m.in. Międzyuczelnianego Konkursu „Miniatura Fortepianowa” (Warszawa 2000, I nagroda), VII Konkursu Młodych Kompozytorów „Musica Sacra” (Częstochowa 2002, I nagroda), VI Międzynarodowego Konkursu „Musica Sacra” (2010, I nagroda), a także finalistką I Międzynarodowego Konkursu „Transatlantyk Instant Composition Contest” (Poznań 2011). W 2005 roku w ramach stypendium otrzymanego przez „Stiftung Musikforschung Zentralschweiz” była uczestnikiem projektu pod nazwą Schreiben in Beromünster (Szwajcaria) jako Composer-in-Residence. Tworzy muzykę instrumentalną, wokálną, elektroakustyczną, a jej utwory były prezentowane m.in. w Polsce, Szwajcarii, Niemczech, Francji i na Litwie. Obecnie jest wykładowcą przedmiotów dydaktycznych na wydziale dyrygentury chóralnej, edukacji muzycznej, muzyki kościelnej, rytmiki i tańca, a także pianistą-akompaniatorem (specjalność: pedagogika baletu) na warszawskim Uniwersytecie Muzycznym. (fot. archiwum)



PAWEŁ SZYMAŃSKI

Kompozytor i pedagog. Urodził się w 1954 roku w Warszawie. Studiował kompozycję u Włodzimierza Kotońskiego i Tadeusza Bairda w warszawskiej PWSM. Laureat konkursów w Warszawie, Paryżu, Stuttgarcie i Aldeburgh. Otrzymał też doroczną nagrodę Związku Kompozytorów Polskich (1993) i Wielką Nagrodę Fundacji Kultury (1994). W latach 1982-87 wykładał na wydziale kompozycji, teorii i dyrygentury Akademii Muzycznej w Warszawie. Należy do Związku Kompozytorów Polskich, był członkiem zarządu głównego (1989-99) i wiceprezesem (1991-94, 1997-99). W 2006 roku zorganizowano Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego, z którego Polskie Wydawnictwo Audiowizualne wydało album płytowy. Muzyka kompozytora jest wykonywana na całym świecie. Wiele utworów powstało na zamówienie znanych europejskich instytucji i festiwali oraz miało swoje prawykonania z udziałem światowej sławy wykonawców. Twórczość kompozytora jest niezwykle jednorodna stylistycznie. Obraca się w kręgu określonych idei muzycznych. Ten obszar można określić jako tworzenie nowego kontekstu z elementów języka tradycji. Wyjściowy materiał dźwiękowy jego utworów ma korzenie w przeszłości, często nawiązuje do baroku, ale zawsze jest komponowany. W drugiej fazie tego procesu kompozytor przetwarza materię dźwiękową, nadając jej nową strukturę i proponuje słuchaczowi swoistą grę konwencjami. Muzyka Pawła Szymańskiego jest niezwykle wyrafinowana, poddana zawsze ścisłej dyscyplinie technicznej. Mimo to zdumiewa różnorodnością emocji i nastrojów, sięgających od zmysłowej gry dźwiękowej do metafizycznej zadumy. (fot. J. Bebel)

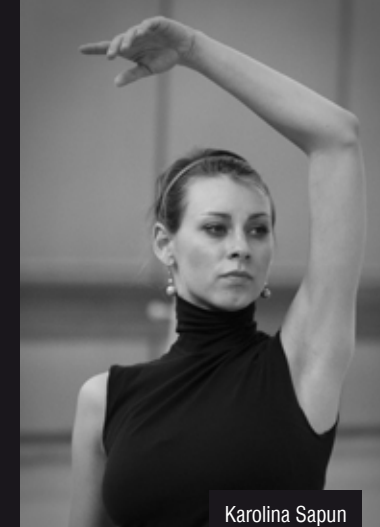
шықонашсы



Dagmara Dryl



Remigiusz Smoliński



Karolina Sapun



Carlos Martín Pérez



Egor Meshnikov



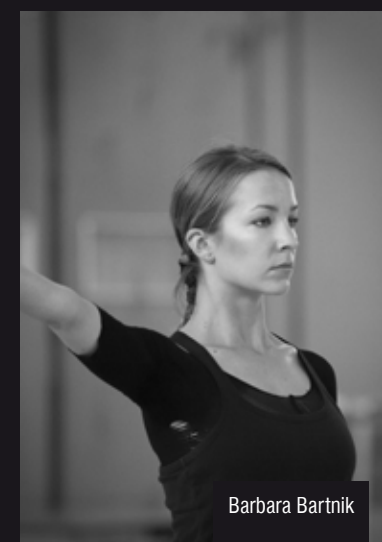
Joanna Drabik



Patryk Walczak



Bartosz Anczykowski



Barbara Bartnik



Sebastian Solecki



Adam Kozal



Łukasz Tużnik



Oskar Świtła



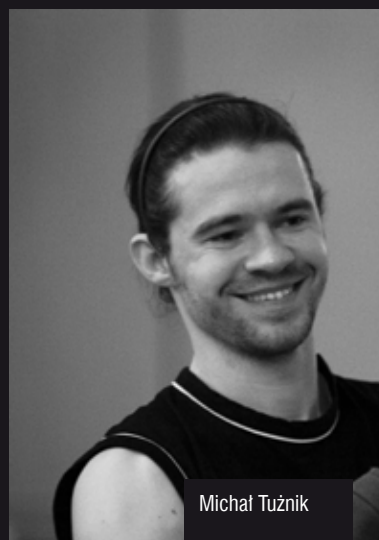
Anita Mikołajczyk



Aleksandra Liashenko



Paweł Koncewoj



Michał Tużnik



Anna Lorenc



Marta Czerniawska



Marta Fiedler



Karolina Jupowicz



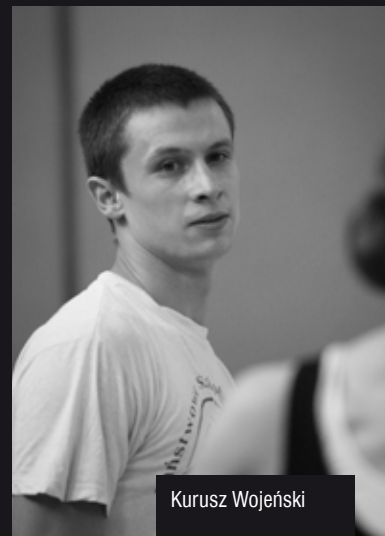
Bartosz Żyśk



Raphaël Rautureau



Izabela Szylińska



Kurusz Wojeński

Współpraca realizatorska

Asystent choreografa **Anita Kuskowska**

Asystenci scenografa **Jadwiga Wóycicka** (dekoracje, rekwizyty), **Wanda Radwan-Richard** (kostiumy)

Akompaniatorzy baletu **Jerzy Jarawka**, **Marcin Mazurek**, **Sergey Morozov**, **Paulina Nosek**

Koordinator techniczny **Klaudiusz Paradziński**

Inspektorzy baletu **Jolanta Andraka** (koordynacja), **Barbara Żelazny**, **Witold Kiwacz**

Inspicjenci **Katarzyna Fortuna**, **Marzenna Domagała**

Kierownictwo produkcji środków inscenizacji: **Katarzyna Luboradzka** (kostiumy), **Tomasz Wójcik** (dekoracje)

Kierownictwo obsługi sceny **Robert Karasiński**, **Andrzej Wróblewski**

Realizatorzy dźwięku **Adam Ciesielski**, **Iwona Sączuk**

Produkcja **Izabela Just**, **Konrad Szpindler**, **Katarzyna Szybińska**

Nagrania

ARVO PÄRT

Tabula rasa: Silentium: Senza Moto z Tabula Rasa, Fratres, Symphony No.3

Gothenburg Symphony Orchestra

Dyrygent: Neeme Järvi

Deutsche Grammophon, Universal Music Polska, 1999

Fratres z Winter Was Hard

Kronos Quartet

Nonesuch Records, 1988

Catalog Number: 79181

PAWEŁ SZYMAŃSKI

Pięć utworów na kwartet smyczkowy

Compartiment 2, Car 7 na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i wibrafon z **Utwory Kameralne**

Kwartet Śląski

EMI Music Poland, 2006

Redakcja programu **Katarzyna Budzyńska**

Opracowanie graficzne **Adam Żebrowski** / **Katarzyna Ogrodnik**

Projekt okładki **Adam Żebrowski**. Zdjęcie **Ewa Krasucka**

Zdjęcia tancerzy **Raphaël Rautureau**. Pozostałe zdjęcia **Ewa Krasucka**

Wydawca **Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2011**

Druk **SINDRUK**. Cena programu **10 zł**

Partner Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Sponsor i wykonawca plakatów i afiszy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

