

dr Andrzej Morawiec

AUTOREFERAT

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Warszawa 2018

„Być artystą, to znaczy opanować własne szaleństwo i przetworzyć swoje prywatne obsesje w dzieło sztuki(...)”

Wiliam Wharton- „Wieści”

Posłużyłem się cytatem Wiliama Whartona tylko po to by uzmysłwić czytelnikowi, że są wśród nas ludzie, którzy reagują na bodźce z otaczającego świata w sposób odmienny, często zbyt intensywnie, okazujący swoje odczucia z emfazą. Ludzie ci, jakkolwiek tworzący w społeczeństwie odrębną grupę zawodową w powszechnym mniemaniu nie posiadają wysokiego statusu społecznego i mienią się artystami, „pasikonikami” pośród pracowitych i racjonalnych „mrówek”.

Jedną z dziedzin artystycznego świata jest taniec. Wiele jego odmian pełni w społeczeństwie różne funkcje, od towarzyskiej przez rozrywkową, sportową - podnoszącą kulturę fizyczną człowieka, terapeutyczną, po zaspokajającą potrzeby wysublimowanej widowni - sztukę wysoką.

Niezależnie od motywacji i stopnia w jakim organy decyzyjne w różnych okresach historii wpływały na kierunki rozwoju danego społeczeństwa, sztuka - w tym taniec - w szerokim tego słowa znaczeniu była i jest wyrażeniem wartości demokratycznych a popularyzowana stawała się modą. Niezależnie od przynależności do klasy społecznej, kasty, grupy zawodowej, taniec jest zjawiskiem powszechnym.

Skupmy się zatem na wątku popularyzatorskim.

Będąc tancerzem, co się zowie - z powołania, wchodziłem do tego świata niejako „tylnymi drzwiami”. Początkowo były to spotkania w ramach Harcerskiego Zespołu Artystycznego „Drużyna” powołanego w Bytomiu pod koniec lat siedemdziesiątych, na wzór warszawskiej „Gawędy” lub katowickiego zespołu „Słoneczni”. Instruktorem tańca, między innymi, był tancerz Opery Śląskiej Andrzej Bazarnik, który zorganizował wyjście całego zespołu na spektakl baletowy „Dziadek do orzechów” i to wydarzenie zaważyło na mojej zawodowej przyszłości. Cudowny, zaczarowany świat sceny, kostiumów i makijażu wywarł na mnie, trzynastoletnim chłopcu ogromne wrażenie. Na pytanie: „gdzie mogę się nauczyć tak tańczyć?”, usłyszałem: „Tu w Bytomiu”.

Środowisko, w którym się wychowywałem wypełnione było śląską gwarą, rubasznym humorem i niemal fizycznie odczuwalnym etosem górniczego trudu. Alternatywna wizja innego świata, świata sztuki tańca wydawała się nierealna. A jednak. Rozpocząłem naukę w 1981 roku w Państwowej Szkole Baletowej im. Ludomira Różyckiego od połowy IV-tej klasy (ówczesna VII klasa szkoły podstawowej), to znaczy, dość późno jak na chłopca. Sporo było do nadrobienia. Nowe relacje w grupie rówieśniczej, obcy świat, dryl podczas kształtowania odpowiednich, baletowych nawyków ruchowych onieśmielał, często wywoływał niechęć i zwątpienie. Niemniej, szczęśliwie trafiłem do grupy prowadzonej przez Kazimierza Cieślę - solistę Opery Śląskiej, nauczyciela, niepodważalnego dla mnie autorytetu w dziedzinie tańca klasycznego. Pod jego kierunkiem zdołałem nadgonić zaległości i dość szybko trafiłem do grupy „wybrańców” biorących udział w repertuarze baletowym bytomskiego teatru. Jednak po zdaniu egzaminów końcowych z najwyższymi ocenami z przedmiotów zawodowych, wbrew przewidywaniom i sugestiom kadry nauczycielskiej i środowiska tancerzy, zamiast podążać ścieżką kariery scenicznej wybrałem studia.

W 1986 roku rozpocząłem naukę na studiach dziennych w Leningradzkim Państwowym Instytucie Kultury na kierunku *Choreografia* i po czterech latach, z kwalifikacjami pedagogicznymi i choreograficznymi, wróciłem do rodzinnego Bytomia by podjąć pracę w Operze Śląskiej i równolegle w „mojej” bytomskiej szkole baletowej.

Nauka na wyższej uczelni w Leningradzie, mieście z przebogatymi tradycjami kulturowymi i naukowymi, które w środowisku baletowym uważa się za kolebkę czystej formy sztuki baletowej, zaowocowała poszerzeniem horyzontów oraz wypracowaniem dystansu do zagadnień technicznych tańca. Zdobyte wykształcenie pozwoliło mi krytycznie spojrzeć na kwestie dotyczące zawodu tancerza dzięki analizie techniki, budowaniu i interpretacji roli postaci scenicznych. Jednak paradoksalnie w większym stopniu, to wiedza zdobyta na przedmiotach „nie baletowych”, zaszczepiła we mnie potrzebę stawiania pytań, kreowania nowych jakości ruchowych i odkrywania niestandardowych ścieżek w procesie budowania fraz ruchowych i tanecznych *pas*.

Od momentu, gdy w 1990 roku podjąłem pracę; jednocześnie w bytomskiej Operze Śląskiej i szkole baletowej, mój rozwój zawodowy przebiegał dwutorowo: jako nauczyciel, podczas procesu dydaktycznego starałem się obudzić u moich uczniów pasję do eksplorowania istoty tańca, naświetlając aspekty wykraczające poza pojęcia baletowe (co było i jest nadal zadaniem trudnym, jako że taniec klasyczny jest przedmiotem głównym w szkołach baletowych) zmierzając do idei tancerza uniwersalnego; jako tancerz, dążyłem do pokazania na własnym przykładzie, że to jest możliwe. Niemniej, praca nad repertuarem klasycznym powodowała, że odczuwałem niedosyt, brak możliwości ekspresji w tańcu.

Początek lat dziewięćdziesiątych w Polsce był okresem burzliwych przemian ustrojowych, politycznych i na każdym poziomie relacji społecznych. Głoszone idee pluralizmu i demokracji pozwoliły na wyjście z cienia zjawisku, jakim był szeroko rozumiany taniec współczesny.

W 1991 zrezygnowałem z pracy w Państwowej Operze Śląskiej i zatrudniłem się w nowo powołanym Śląskim Teatrze Tańca, który mieścił się w budynku byłego już Miejskiego Domu Kultury, w którym, nomen omen, wcześniej udzielałem się jako młody „artysta” w HZA „Drużyna”.

ŚTT powstał z inicjatywy Jacka Łumińskiego - choreografa i dyrektora tego teatru. Najlepszą rzeczą jaka mogła się przytrafić klasycznie kształconemu tancerzowi w postsocjalistycznym kraju na początku kariery, to możliwość poszerzania wiedzy zawodowej od pedagogów zza "żelaznej kurtyny". Od samego początku istnienia ŚTT, do teatru zapraszani byli choreografowie i pedagodzy specjalizujący się w tańcu współczesnym, zgodnie z założeniami statutowymi tej instytucji. Byli to między innymi: Avi Kaiser (Izrael, Belgia), Anna Sokolov, Marc Haim, Terese Freedman, Risa Jaroslav, Stephany Skura(USA), Melissa Monteros (USA, Kanada). Będąc zatrudnionym na posadzie tancerza pełniłem jednocześnie funkcję asystenta i repetytora choreografii zagranicznych autorów, którzy realizowali swoje pomysły w naszym zespole. Oznaczało to w praktyce, że musiałem znać zamysły twórcze choreografów. Musiałem zadbać o to, by z biegiem czasu nie zatarła się idea spektaklu zawarta w leksyce, okraszona zróżnicowanymi stylami i określona w konkretnej, różnej za każdym razem technice. Możliwość asystowania choreografowi przy tworzeniu spektaklu, bycie świadkiem kreacji na każdym etapie powstawania dzieła, było dla mnie źródłem inspiracji i poszerzało horyzonty, zwłaszcza, że sam również miałem ambicje bycia twórcą.

Spektakle, którymi się opiekowałem:

- „Dreams” Anny Sokolow
- „Break with butter” Marca Haima
- „Short Stories” Avi Kaisera
- „Surfaceing” Teresy Friedman
- „Voices” i „Limits to Joy” Melissy Monteros

Siłą rzeczy, koegzystowanie w jednym mieście dwóch teatrów - baletowego i współczesnego - wprowadzało pewien „ferment” w środowisku twórczym w batalii o przychylność bytomskiego widza, lub jak kto woli, władz miasta utrzymujących obie instytucje. Ścieranie się idei obu teatrów zaowocowało wprowadzeniem do bytomskiej PSB nowego przedmiotu zawodowego - taniec współczesny. W oparciu o doświadczenia w ŚTT oraz szkolenia warsztatowe w Polsce, USA (Durham, Portland) i RFN (Heidelberg, Albstedt), prowadziłem ten przedmiot w bytomskiej Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Baletowej latach 1992-2001, a od 2001 do chwili obecnej uczę tej techniki w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Gdańsku.

Taniec współczesny w estetycznej i ideologicznej warstwie znacznie odbiega od kanonów tańca klasycznego, założenia techniczne również różnią się od tych, z którymi klasycznie kształceni tancerze mają do czynienia w swojej codziennej praktyce, dlatego też uczniowie szkół baletowych często mają problemy z zaakceptowaniem innej leksyki. Czują się niezręcznie w sytuacjach, gdy generują ruch nie wynikający z kontrolowanej pracy mięśni lub gdy muszą wykonać taneczne *pas* izolując różne części ciała. Program nauczania tańca współczesnego dla szkolnictwa baletowego w Polsce został stworzony przez prof. Ewę Wycichowską w oparciu o technikę Marthy Graham i opublikowany przez Centrum Edukacji Artystycznej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki w 1994. W założeniach, treści dydaktyczne zawarte w programie przeznaczone były do realizacji w ciągu czterech lat w klasach licealnych, przy ówczesnym podziale szkoły na osiem lat pionu podstawowego i czterech lat liceum. Zdobywana przeze mnie wiedza o technikach współczesnych wyniesiona z pracy z zagranicznymi choreografami w ŚTT i na wielu warsztatach w Polsce i poza jej granicami, wykraczała poza idee Marthy Graham, która skupiała się zwłaszcza na strukturze i funkcjach ciała, na fizjologicznym efekcie oddechu i funkcji *contraction* i *release* w mięśniach. Poznałem techniki Merce’a Cunninham, Jose Limona z jego policentrycznym traktowaniem ludzkiego ciała i Doris Humphrey. Dla ostatniej, taniec był ruchem ciała w przestrzeni w relacji z grawitacją.

Od 1996 roku przez kolejnych pięć lat współpracowałem z Sekcją Akrobatyki Sportowej AZS przy AWF w Katowicach. pełniłem tam funkcję instruktora tańca i choreografa. Wiedza o współczesnych technikach tanecznych dostosowana do potrzeb estetycznych zespołu sportowców sprawdziła się bardziej niż stosowana do tej pory technika tańca klasycznego. Połączenie elementów akrobatycznych z plastyką ciała w oparciu o *contemporary dance* pozwoliła na pojawienie się nowych jakości ruchowych i wyzwolenie potencjału zawodników, którzy nie byli przecież tancerzami. Jednak postawione przed nimi cele natury estetycznej rzutowały na finalną punktację podczas zawodów sportowych i korzystne plasowanie się w rankingach. Praca nad świadomością prowadzenia ruchu, eksplorowanie impulsów w ciele oraz odnajdowanie relacji ciała w ruchu względem przestrzeni i muzyki były wątkami poruszonymi podczas pracy nad etiudą, będąc jednocześnie połączeniem pracy twórczej i dydaktycznej. Doświadczenie z pracy ze sportowcami i analiza efektów poszerzyła mój wachlarz leksyki, którą ciągle rozwijając przekazywałem uczniom szkoły baletowej. W głównej mierze dotyczy to techniki *par terre* i wykorzystania całego ciała w kontakcie z podłogą, co u tancerzy klasycznych stanowi, przynajmniej na pierwszym etapie wprowadzania technik współczesnych, nie lada wyzwanie.

Pracując jednocześnie w Śląskim Teatrze Tańca i w Państwowej Szkole Baletowej starałem się wykorzystywać doświadczenie praktyka w procesie kształtowania i dostosowywania umiejętności absolwenta szkoły do obecnych, realnych potrzeb współczesnego teatru tańca. Przy ciągłej transformacji sztuki Terpsychory zmienia się również sposób wykorzystania ciała tancerza jako środka wyrazu. Zwiększyło się zapotrzebowanie na tancerzy, potrafiących kreatywnie współpracować z choreografem lub reżyserem, swobodnie poruszających się w improwizacji.

W związku z obniżeniem wieku uczniów realizujących zadania tańca współczesnego w szkole baletowej o dwa lata z klasy VI do klasy IV, treści nauczania i cele ogólnie zawarte w programie wymagały uzupełnienia i dostosowania do grupy wiekowej uczniów. Zabrakło konkretyzacji celów i rozkładu materiału realizowanego w sześcioletnim cyklu. Brakowało również wytycznych dotyczących sposobu realizacji założonego materiału. Podjęcie się nauczania tego przedmiotu oznaczało opracowanie programu nauczania.

Opracowałem i wdrożyłem taki program, sprecyzowałem cele, treści edukacyjne, określiłem środki i metody jego realizacji mając na uwadze baletowy kierunek szkoły, dbając jednocześnie o to, by prowadzony przeze mnie przedmiot- taniec współczesny był alternatywą dla techniki klasycznej. Nie oznacza to, że ograniczam się do propagowania mojego przedmiotu wśród młodzieży jedynie jako techniki uzupełniającej. Dysponując określonymi predyspozycjami psychokinetycznymi danym nam przez naturę możemy przeanalizować indywidualnie każdy ruch możliwy dla naszego ciała, ujmując go w formie tańca i nie chodzi tu o konkretny styl; wszystkie techniki tańca istnieją w oparciu o ten sam mechanizm - ciało tancerza. Pozytywne efekty uzyskałem dzięki metodzie obrazowania ruchu i improwizacji, które w połączeniu z zagadnieniami *stricte* technicznymi posłużyły rozwijaniu umiejętności uświadamiania sobie indywidualnych cech motorycznych, a w starszych klasach- wypracowania indywidualnej choreograficznej leksyki.

Bardzo często sięgam do porównań technik współczesnych z techniką klasyczną ukazując podobieństwa i różnice, cały czas dążąc do integracji doświadczeń zdobywanych przez młodzież na różnych przedmiotach zawodowych. Jednocześnie dbam o to, by moi podopieczni świadomie podchodzili do istoty tańca, zrozumieli jakie zadania stoją przed wybraną przez nich dziedziną sztuki w dzisiejszym społeczeństwie i jaka jest w nim rola tancerza.

Taki rodzaj pracy przyniósł wymierne efekty w postaci coraz częściej zdobywanych przez uczniów nagród i wyróżnień na konkursach baletowych.

Jednym z elementów kształcenia tancerza w szkołach baletowych jest indywidualna praca z uczniem. Wariacje klasyczne jako forma popisu, wyjęte z przedstawienia baletowego są gotowym materiałem, traktowanym jako narzędzie dydaktyczne. Z racji nieustalonego kanonu i zmieniającej się ciągle definicji tańca współczesnego, przeprowadzenie indywidualnego toku nauczania tego przedmiotu skutkuje, z reguły, tworzeniem oryginalnych etiud choreograficznych, dopasowanych do predyspozycji i percepcji ucznia. Nauczyciel tańca współczesnego, niejako z nadania, jest również choreografem. Od początku swojej pracy dydaktycznej tworzyłem etiudy na potrzeby koncertów szkolnych lub egzaminów dyplomowych a od 1995 roku zacząłem opracowywać krótkie choreografie dla uczniów biorących udział w konkursach. Wśród wielu uczniów, których przygotowywałem do prezentacji konkursowych należy wyróżnić:

- Małgorzatę Dzierżon - solistka zespołu Marie Rambert w Londynie,
- Barbarę Bartnik - Teatr Wielki w Warszawie,
- Rominę Kołodziej - primabalerina Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie,

- Agnieszkę Pietyrę - Solistka Teatru Wielkiego w Warszawie,
- Hannę Woczkę - Śląski Teatr Tańca (wyróżnienie dla najlepszego partnera Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku im. Wojciecha Wiesiołowskiego 2001)
- Katarzynę Antosiak - tancerka niezrzeszona (I miejsce w kategorii taniec współczesny Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku im. Wojciecha Wiesiołowskiego 2005 roku),
- Zuzannę Perszewską - Teatr Wielki w Poznaniu (III miejsce w kategorii taniec współczesny Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku im. Wojciecha Wiesiołowskiego 2007)
- Zbigniewa Kociębę - Polski Teatr Tańca w Poznaniu (III miejsce w kategorii taniec współczesny Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku im. Wojciecha Wiesiołowskiego 2011)
- Justynę Wołoch - Fridrichstadt-Palast w Berlinie (I miejsce w kategorii taniec współczesny Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku im. Wojciecha Wiesiołowskiego 2013)
- Arkadię Ślósarską - Kielecki Teatr Tańca (III miejsce w kategorii taniec współczesny Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku im. Wojciecha Wiesiołowskiego 2015)
- Angele Villanueva Jara - uczennica Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku (I miejsce w kategorii taniec współczesny w gr. wiekowej 14-16 lat na International Competition of Classical and Contemporary Choreography MYSL-POTOK w Kijowie, Ukraina)

Od 1959 roku w Warszawie i po dwudziestoletniej przerwie, od 1979 w Gdańsku, organizowany jest Ogólnopolski Konkurs Baletowy w ramach którego, regularnie co dwa lata, uczniowie szkół baletowych stają w ich szrankach.

„(...) Konkurs jest imprezą atrakcyjną i pożyteczną, a jego walory można rozpatrywać z kilku punktów widzenia. (...) Dla uczestników młodych, zaczynających swą zawodową drogę artystów, jest bodźcem do wzmożonej pracy nad sobą i szkołą charakteru, co już stanowi wielką korzyść niezależną od ostatecznego wyniku współzawodnictwa.”¹ Zatem, należy przyjąć, iż uczestnictwo w konkursie jest doskonałą okazją do zdobycia i pogłębienia umiejętności zawodowych tancerza. Warunkiem do zdobycia wyższych kwalifikacji jest opanowanie coraz to nowych treści w różnych technikach.

Dla potrzeb konkursu Centrum Edukacji Artystycznej zleciło nauczycielom tańca współczesnego stworzenie kilku etiud choreograficznych w technice współczesnej, wchodzących w skład tzw. układów obowiązkowych na potrzeby Ogólnopolskiego Konkursu Tańca w Gdańsku. Stworzyłem trzy choreografie: „Spray” do muzyki Arthura Jarvinena (2004), „Tuatara” z muzyką zespołu o takiej samej nazwie i „Marabout” do własnej muzyki pod pseudonimem Alan Bilmor (obie w 2012). Warunkiem stworzenia takich choreografii była podstawa programowa.

Nadmienię, że potrzeba rozwoju własnego warsztatu choreograficznego i chęć pogłębiania umiejętności swoich wychowanków zmusza twórców do ciągłego obserwowania trendów w sztuce choreograficznej. Tworzenie choreografii jest dla twórcy procesem ekspresyjnego wyzwolenia, eksplorowania nurtującej jego umysł problematyki i potrzebą eksponowania różnych treści i emocji. Należy zawsze pamiętać, aby treści były adekwatne do grupy wiekowej ucznia i założeń programowych szkoły.

„Jestem praktykiem; jako tancerz Bytomskiej Opery Śląskiej, Śląskiego Teatru Tańca oraz wielu projektów scenicznych, różnych pod względem użytej w nich techniki i ekspresji; jako choreograf realizujący swoje pomysły na bazie zespołów teatrów operowych, muzycznych i takich,

¹ Janina Pudełek- fragment artykułu zamieszczonego w folderze IV Ogólnopolskiego Konkursu Tańca i Choreografii, Gdańsk 1981

których wizja sztuki *Terpsychory* nie zawsze przystaje do ogólnie przyjętych pojęć: balet, taniec sceniczny. W swojej pracy nie skupiam się jedynie na wyrażaniu esencji tańca *sensu stricte*. Poszukuję w kreowaniu dzieła sposobu na łączenie różnych środków wyrazu, bez względu na to czy jest to kilkuminutowa etiuda stworzona na potrzeby koncertów w szkołach baletowych, zespołach amatorsko zajmujących się tańcem, czy też praca, która dotyczy większych form w profesjonalnych teatrach tańca, teatrach dramatycznych i zespołach baletowych. Fascynacja innymi dziedzinami sztuki takimi jak: literatura, muzyka, malarstwo etc. pozwoliła mi zauważać związki semantyczne między nimi w każdym wymiarze i na różnych płaszczyznach, rozbudzając moją intuicję i instynkt twórczy. Dialektyczne podejście do tworzywa artystycznego pozwala mi przyjąć postawę humanisty, dzięki czemu podczas aktu tworzenia nie czuję dyskomfortu w swobodnym, aczkolwiek odpowiedzialnym czerpaniu z innych dziedzin sztuki i stosowaniu ich narzędzi w kreacji dzieła choreograficznego.”²

Kariere tancerza etatowego zakończyłem w 1994 roku po niefortunnym uszkodzeniu kręgosłupa w wypadku podczas próby. W późniejszym okresie periodically pojawiałem się jeszcze na scenie jako tancerz gościnny w Kieleckim Teatrze Tańca prowadzonym przez państwo Elżbietę i Grzegorza Pańtaków i Gdańskim Teatrze Tańca kierowanym przez moich kolegów z ŚTT, Melissę Monteros i Wojciecha Mochnieja, nadal występuję we własnych solowych projektach.

Nie zrezygnowałem też z funkcji wykładowcy. W 2000/2001 wykładałem taniec współczesny i klasyczny na Wydziale Rytmiki w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. W roku akademickim 2007/2008 uczyłem tańca współczesnego studentów specjalności - taniec na Wyższej Szkole Umiejętności im S. Staszica w Kielcach. Od 2008 przez dwa kolejne lata wykładałem taniec współczesny, jazz i step na Wydziale Wokalno-Aktorskim, specjalność – Musical w Akademia Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Od 2002 roku jestem wykładowcą metodyki nauczania tańca współczesnego na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca, specjalność - taniec na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie w 2010 obroniłem tytuł doktora sztuk muzycznych.

Od 1990 do chwili obecnej znalazłem zatrudnienie w dwóch szkołach baletowych: bytomskiej (1990-2001) i gdańskiej (2001 do nadal). W 1996 roku w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu założyłem zespół tańca współczesnego *Tom Bombadil Dance Company*, w skład którego wchodziła młodzież od V-IX kl. baletowej. Dla tego zespołu stworzyłem choreografię pod tytułem „Loa” inspirowana twórczością J.R.R.Tolkiena do muzyki R. Morana, A. Balanescu i J. Lurie. Rok później choreografia została wyróżniona na II Debiutach Młodych Choreografów w Gdańsku. Również w Bytomiu w 2000 roku stworzyłem „Ubidojne Wachełka” z muzyką J.S. Bacha, K. Schulze, P. Namlooka, R. Aubry, The Beatles.

Praca w placówkach kształcenia artystycznego daje możliwość realizowania się na różnych płaszczyznach, również choreograficznej. Jednak testem dla artysty-choreografa jest możliwość realizowania się na profesjonalnej scenie. Pogodzenie tej dyscypliny z pracą nauczyciela okazało się trudniejsze niż bycie jednocześnie tancerzem i nauczycielem. Często, opracowanie dzieła choreograficznego wiąże się długoterminową nieobecnością w szkole, co może źle wpłynąć na efektywny przebieg procesu dydaktycznego. Jednak przy sprawnej organizacji pracy i zrozumieniu dyrekcji szkół baletowych udaje mi się pogodzić obie role.

² Andrzej Morawiec - „Próba stworzenia dzieła synkretycznego na przykładzie spektaklu: P@uder-ja”, Warszawa, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2010

Jedną z pierwszych realizacji, nie licząc wielu krótkich etiud, była choreografia stworzona na II Ogólnopolski Konkurs Choreograficzny w Łodzi w 1991 roku pod tytułem „Miłość jaka jest”. Kolejną było stworzenie ruchu do popularnego w latach dziewięćdziesiątych cyklu w polskiej TV clipów do muzyki klasycznej pod tytułem „Adagio” do muzyki T. Albiniego, J.S. Bacha, J. Pachelbela w reżyserii Tomasza Dobrowolskiego.

Kolejne to:

- „Loa”, muz. R. Moran, A. Balanescu, J. Lurie
wyk. Tom Bombadil Dance Company, POSB w Bytomiu, choreografia wyróżniona na II Debiutach Młodych Choreografów w Gdańsku w 1997
- „Jeden dzień pełen: myśli... słów... ciszy”, muz. S. Kulpowicz,
Państwowa Opera Bałtycka, Gdańsk 1998
- „Kartka z albumu”, muz. F. Chopin,
XVIII Poznańskie Warsztaty Operowe, Teatr Wielki, Poznań 1999
- „Ubidojne Wachelka”, muz. J.S. Bach, K. Schulze, P. Namlook, R. Aubry, The Beatles –
POSB, Bytom 2000
- „P@UDER- ja”, muz. Aleksandra Bilińska
Polski Teatr Tańca, Poznań 2003
- „Sarny”, muz. F. Geminiani, G. Yard, M. Davis, P. Doyle, A. Klocek, G. Jacob, Q. Jones, A.
Vivaldi, Kielecki Teatr Tańca, Kielce 2005
- „Zwłoki”, muz. A. Morawiec
Dada von Bzdúlów, Trójmiejska Korporacja Tańca, Gdańsk 2005
- „Cztery tańce”, muz. Karol Szymanowski
Kielecki Teatr Tańca, Kielce 2007
- „Merlin - Szenen akt II”, muz. Juergen Schmitt, (akt I - choreografia Anna Siwczyk)
Teatr Muzyczny, Gliwice, prem. Theater Bibrastrasse, Würzburg, Niemcy 2009
- „Sny o wolności”, muz. Maciej Jeleniewski, Przemysław Popławski, spektakl muzyczno-
taneczny z okazji XXX lecia NSZZ Solidarność, Gdańsk 2010
- „Trzy utwory w dawnym stylu”, muz. Henryk Mikołaj Górecki,
wyk. studenci Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej,
Rytmiki i Tańca kierunku Taniec UMFC, Warszawa 2015
- „Puppet@-ja”, muz. Aleksandra Bilińska, Warszawska Platforma Tańca, Warszawa 2015
- „Fan AB@-ja”, muz. Aleksandra Bilińska, WDD Międzynarodowy Festiwal Tańca
Współczesnego, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2015
- „Nie bójmy się...”, muz. Alan Bilmor, choreografia wspólna z Anną Haracz, Trójmiejski
Punkt Taneczny, Klub Żak, Gdańsk 2016
- „Lamaila”, muz. Maciej Pawłowski, Teatr Wielki, Łódź 2017
- „One Planet; Chaosy”, muz. Jacek Sykulski, Szkoła Tańca i Baletu „Fouette”, Poznań 2018

Oprócz tego jestem autorem choreografii i ruchu scenicznego do spektakli w teatrze dramatycznym:

- „Na szkle malowane”, muz. K. Gaertner, reż. Józef Skwark,
choreografia wspólna z Wiktoria Morawiec, Teatr Rozrywki, Chorzów 1999
- „Jak wam się podoba” William Shakespeare
muz. Jan Kanty-Pawluśkiewicz, reż. Jarosław Kilian
Teatr Polski, Warszawa 2006

- „Śnieżka i krasnoludki”, muz. Janusz Grzywacz, reż. Krzysztof Babicki, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia 2015
- „Być jak Krzysztof Krawczyk”, reż. Andrzej Mańkowski, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia 2016
- „Komedia omyłek” Wiliam Shakespeare, reż. Tadeusz Bradecki, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia 2016

Zaangażowanie zawodowe na różnych płaszczyznach zaowocowało również produkcją solowych spektakli, w których byłem jednocześnie wykonawcą i choreografem:

- „Co mi w duszy gra”, muz. M. Shaiman
Grand Prix, nagroda Główna Pegaza w kategorii taniec na I Krajowym Konkursie Promocji Artystycznych, Łódź 2000
II nagroda w kategorii ruch sceniczny na II Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Estradowej, Warszawa 2001
- „Ociec”, muz. M. Subotnick
Anex – Solo Festival, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000
- „Podusia”, muz. E. Carter, K. Stockhausen, R. Steiger
Trójmiejska Korporacja Tańca, Gdańsk 2002
- „Kamol”, muz. A. Morawiec
Trójmiejska Korporacja Tańca, Gdańsk 2003
- „Tancerz”, muz. A. Morawiec
Anex – Solo Festival, Teatr Mały, Warszawa 2003
- „Do It – duet minus 1”, muz. Peter Gabriel
Trójmiejska Korporacja Tańca, Gdańsk 2004
- „Deep Dancing albo Andron®-ja”, muz. Aleksandra Bilińska, Trójmiejski Punkt Taneczny, Klub Żak, Gdańsk 2017

Ważnym momentem dla krystalizowania się moich idei choreograficznych była znajomość z kompozytorką Aleksandrą Bilińską, z którą do tej pory zrealizowałem cztery spektakle: „P@UDER-ja”, „Puppet®-ja”, „Fan AB®-ja” i „Deap Dancing albo Andron®-ja”. Wspólnie eksplorujemy zależności między ruchem i dźwiękiem, a głównym, acz nie jedynym tematem naszych poszukiwań jest aleatoryzm w sztuce. Dzieleniu się wiedzą sprzyja nasza współpraca, najpierw w bytomskiej Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Baletowej i katowickiej Akademii Muzycznej, później w trakcie zajęć ze studentami Pedagogiki Baletowej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Dzięki znajomości z Aleksandrą Bilińską odkrywam tajniki muzyki elektronicznej i elektroakustycznej, którą postrzegam jako wyraz współczesnych relacji społecznych w dobie dynamicznego rozwoju technologii cyfrowej i których zwyczajnie jestem fanem.

Zasady tworzenia choreografii, które staram się rozwijać, są oparte na impulsach wpływających z ciała, wynikających z jego reakcji na bodźce z otoczenia. Otoczenie tancerza, oprócz przestrzeni, w której się porusza fizycznie, to również przestrzeń dźwiękowa. Ważne by uświadomić sobie rzeczywiste relacje ciała tancerza względem ich obu. Idea przecież nie nowa, eksplorowana wcześniej przez między innymi Carla Orfa czy Rudolfa von Labana. W każdym momencie możemy wywołać ruch w kilku miejscach naszego ciała jednocześnie nadając mu nieoczekiwane linie i kształty. Należy skupić się na ciele jako części przestrzeni, otworzyć je na „dotykanie” przestrzeni negatywnej. Taniec oparty o tę metodę posiada własny rytm uzależniony jedynie od właściwości fizycznych ciała, takich jak ciężar, długość kończyn, ale również oddech, przez co czasowanie ruchu i

rytm muzyki często nie pokrywają się. Tak generowany ruch zdobywa autonomiczność, wychodzi z pozycji podległej składowym muzyki, stanowiąc o swoistych właściwościach wyrazowych. Muzyka pełni tu rolę partnera, otoczenia dźwiękowego jak również wyzwala potencjał psychokinetyczny tancerza. W efekcie obie dziedziny współgrają ze sobą wzajemnie się uzupełniając.

Oprócz działalności dydaktycznej i choreograficznej często prowadzę zajęcia warsztatowe dla pasjonatów sztuki Terpsychory nie związanych zawodowo ze sceną taneczną w różnych miejscach w Polsce jak i za granicą: Republice Czeskiej, Szwecji, Ukrainie. Zasiadam również w zespołach jury konkursów tańca różnych szczebli, ważniejszym z nich jest The International Competition of Classic and Contemporary Choreography „MYSL-POTOK” w Kijowie (Ukraina)

Za swoją działalność dydaktyczną i artystyczną zostałem uhonorowany Nagrodą indywidualną II stopnia przez Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej w 2005 oraz Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej” przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2014.

W kontekście obowiązującej ustawy – Ustawa z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65 poz. 595, ze zmianą w Dz. U. z 2005r. nr 164 poz. 1365 oraz Dz. U. z 2011r. nr 84 poz. 455) Proponuję rejestrację VIDEO spektaklu „Lamaila”, widowiska tanecznego z oryginalną muzyką Macieja Pawłowskiego, jako oryginalne dzieło autorskie.

Jesienią 2016 roku, ówczesny dyrektor Teatru Wielkiego w Łodzi, pan Paweł Gabara zaproponował mi realizację choreografii oryginalnego dzieła pod tytułem „Lamaila”. Pomysłodawcą a zarazem kompozytorem i reżyserem tego spektaklu jest Maciej Pawłowski. Libretto do fantastycznej baśni jaką miała być „Lamaila” napisała Liwia Pawłowska.

Z początku jednoaktowy balet miał trwać około sześćdziesiąt minut. Historia z pozoru nieskomplikowana, opowiadająca o niespełnionej miłości między księżniczką dnia - Lamailą a księciem nocy - Namadilem. Archetypiczne przedstawienie kontrastów, pozorna niemożność połączenia się przeciwności: czerni i bieli. Pomysł jednak był bardziej ambitny. Maciej Pawłowski chciał, by w projekcie zaangażowany był cały skład baletowego zespołu i orkiestry Teatru Wielkiego. Dodatkowo miało w nim uczestniczyć czterdzieścioro dzieci z całej Polski biorących udział w programie edukacyjnym, wybranych drogą castingu oraz kilku osobowa grupa akrobatów wykonujących ewolucje na szarfach i obręczach nad sceną lub poruszających się na elektrycznych deskorolkach. W sumie w spektaklu na scenie miało wystąpić około siedemdziesięciu wykonawców.

Podczas spotkań przed produkcyjnych, wszyscy zaangażowani do projektu twórcy: kompozytor, choreograf oraz scenograf - Grzegorz Policiński i projektantka kostiumów - Anna Chadaj, uwalnialiśmy swoją wyobraźnię ścierając idee i pomysły. Podczas burzy mózgów pozwalającej zrozumieć zamierzenia artystyczne współrealizatorów, „dopasowywaliśmy” swoje wizje, wyjaśniając sobie kwestie ograniczeń przestrzeni scenicznej wynikających z ruchomej scenografii, nieuniknionego kompromisu między projektami (fantastycznych bądź co bądź) kostiumów i swobodą wykonawczą tancerzy.

Prowadziliśmy burzliwe dyskusje na temat technicznych możliwości zaplecza teatru, rozwiązań dotyczących przejść między zróżnicowanymi scenami tak, by nie burzyły logiki spektaklu. Powoli krystalizował się nam świat „Lamaili” wypełniony detalami. Na jakimś etapie pojawił się pomysł dodania do projektu kilku piosenek, które jak w dramacie greckim, miały dopowiadać widzowi akcję sceniczną. I od tego momentu pracowaliśmy nie nad jednoaktowym spektaklem baletowym, ale nad widowiskiem tanecznym zamkniętym w dwóch aktach.

Od grudnia 2016 zacząłem pracę z grupą młodzieży wyłonioną w wyniku kilkuetapowego castingu. Postaci „Gilgolaków” - niesfornych, wszędybolskich stworzeń, które miały odgrywać dzieci, z założenia miały kontrastować stylistycznie z zawodowym zespołem baletowym, dlatego na casting zapraszaliśmy dzieci i młodzież z ruchu amatorskiego. Najpierw w ramach warsztatów, a później w trakcie regularnych prób przekazywałem materiał ruchowy w postaci fraz i kombinacji, każda charakterystycznie odpowiednia do danej sceny spektaklu. Iga Marszałek pełniła funkcję asystenta choreografa. Kolejnym etapem były audycje wewnątrz zespołu baletowego Teatru Wielkiego i obsadzenie zawodowych tancerzy w rolach.

Ze względu na organizację pracy baletu, uwzględniając bieżący repertuar teatru musiałem planować próby w dość specyficzny sposób. Ponieważ próby odbywały się w trakcie roku szkolnego, dzieci miały ustalony weekendowy tryb pracy, zaś próby z tancerzami odbywały się w ciągu tygodnia. Ułożenie scen, w której jednocześnie występowały dzieci-Gilgolaki i tancerze-Kukłaki było niezwykle trudne i najczęściej przypominało taniec z duchami. Zajętość tancerzy w repertuarze teatru też była różna w wyniku czego dostęp do nich był utrudniony.

By praca nad tworzeniem choreografii mogła postępować w równym tempie, musiałem zawczasu rozplanować akcje w kolejnych scenach i tak podzielić grupy wykonawców by nie kolidowało to z repertuarem TW. Zmuszało mnie to do układania dwunastu scen niechronologicznie i niemal jednocześnie. Tancerzom trudno było rozeznaczyć się w historii, którą mieli przedstawić przy jednoczesnej mnogości dziwnie brzmiących imion i nazw własnych postaci jak: Gilgolaki, Kubikusy, Kukłaki, Gulgacz. Ponadto, zgodnie z założeniem pomysłodawcy Macieja Pawłowskiego wiele scen miało nosić charakter masowy, zatem większość tancerzy odgrywało po dwie lub trzy role. Dla choreografa to dodatkowe utrudnienie, należy wówczas uwzględnić dodatkowy czas na przebranie kostiumów podczas spektaklu. Jednak system jaki narzuciłem wykonawcom sprawdził się.

W lutym 2017 roku miałem już „zarys” większości scen. Sporadycznie też łączyłem zespoły dzieci i dorosłych tancerzy. Kolejny krok to zmierzenie się z wymyślonymi przez Annę Chadaj kostiumami i dołączonymi do nich atrybutami. Wielkie wachlarze którymi obdarzone były „sługi” Lamaili i Namadila, dodatkowe błony wszyte w kostium Sawory oraz jej skrzydła umocowane na stelażu nad głową, metrowej średnicy płatki „Kwiatów”, świecące parasolki ze zwisającymi swobodnie tasiemkami w rękach „Meduz”, półtora metrowej długości liście „Paproci” przytwierdzone do rąk i pleców tancerek, elastyczne, karbowane

rury będące kończynami „Kubikusów” i przegubowy, mieszczący troje wykonawców kostium mędrca Harrata stanowiły nie lada wyzwanie. Nawet jeśli wcześniej widziałem projekty kostiumów i w oparciu o tę wiedzę planowałem przestrzeń potrzebną dla poruszania się w nich to i tak moment, w którym tancerze fizycznie po raz pierwszy zetknęli się z nimi na próbie wyzwolił sporą dawkę frustracji. Dzięki dyscyplinie i umiejętności pójścia na kompromis, zarówno ze strony wykonawców jak i twórców, udało się połączyć wszystkie pomysły bez uszczerbku dla głównej idei spektaklu. Równolegle kompozytor prowadził próby do piosenek, o których była mowa wcześniej.

W końcowej fazie przygotowań, cały dotychczasowy wynik pracy artystów zderzył się z realiami potężnej, mobilnej scenografii wykreowanej przez Grzegorza Policińskiego. To był czas na korekty, istotny sprawdzian dla wszystkich twórców i wykonawców.

W efekcie powstało widowisko barwne, w którym wszystkie dziedziny artystyczne wzajemnie się uzupełniały: muzyka utrzymana w disney'owskim stylu z łatwo wpadającymi w ucho melodiami, grupy fantastycznych postaci - wszędobylskie ale i dzielne Gilgolaki, piękne i naiwne Kwiaty, tajemnicze, poruszające się na szczytach Zwierzęta, drapieżne, kosmate Kukłaki, oślizgłe Kubikusy, pełne gracji Meduzy, tajemnicza Paproć, jeżdżące na elektrycznych deskorolkach Koniki morskie, akrobaci na szarfach i obręczach w postaciach Ukwiąłów i Syren oraz soliści - tytułowa księżniczka Lamaila i książę Namadil ze swoimi świtami, zła Sawora, dobroduszny Gulgacz oraz jego Morskie żony, mędrzec i czarodziej Harat grany przez trzech wykonawców wraz ze swoimi Robociakami. Cały bestiariusz w kolorowych bajkowych kostiumach osadzony w zapierającej dech w piersiach trójwymiarowej i wielopłaszczyznowej scenografii. Całości dopełniała Orkiestra TW w Łodzi prowadzona przez Tadeusza Płatka oraz wokaliści-narratorzy: Kaja Mianowana i Martin Fitch w pierwszej obsadzie oraz Krystyna Zajkowska i Maciej Tomaszewski w drugiej. Reżyserią światła zajął się Tomasz Filipiak.

Piotr Olkusz z portalu internetowego Teatralny.pl pisał o spektaklu tak:

„*Lamaila* to przepiękny spektakl dla dzieci, pokazujący moc teatralnej techniki. Gdy tak dużo mówimy o pedagogice teatru i gdy tak często zwracamy uwagę na konieczność tworzenia teatralnego repertuaru z myślą o najmłodszych, łódzki Wielki przypomina, że pierwsze zachwyty operą rodzą się najczęściej wraz z pełnym onieśmielenia pytaniem: jak to działa?”

Lamaila działa rozmachem – potężnym rozmiarem symfonicznego brzmienia, mnogością technik tańca, bogactwem kostiumów, pomysłowością oświetlenia. Pokazuje, jak różnorodny może być teatr, umiając jednocześnie uniknąć pułapki kiczowatego nadmiaru. I ze zderzenia rzemiosł typowych dla klasycznego teatru operowego z musicaliem, współczesniejszym tańcem i akrobatyką rodzi się widowisko zaskakująco szlachetne, pokazujące bardzo precyzyjnie różne estetyczne hierarchie. Dobrze, że ten spektakl znalazł się w repertuarze Wielkiego – to wspaniałe wprowadzenie do różnorodności sztuki.”³

³ <http://teatralny.pl/recenzje/kosmos-w-operze,1950.html>