

AUTOREFERAT

dr Jacek Owczarek

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Jako choreografa kształtowały mnie doświadczenia pracy w Teatrze Tańca Alter Witolda Jurewicza, moja już ponaddwudziestoletnia praca jako pedagoga tańca współczesnego, kontakt improwizacji i improwizacji scenicznej, udział w projekcie *Taniec śniącego ciała*, prowadzenie zespołu Pracownia Fizyczna w Łodzi, praca nad reżyserią ruchu i choreografią w teatrach dramatycznych oraz już niemal dekada pracy akademickiej w ramach studiów Choreografia i Techniki Tańca na Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, gdzie rozwijam swoje metody w pracy ze studentami.

Teatr Tańca Alter Witolda Jurewicza

Do Kalisza przeniosłem się w 1994 roku by pracować z Witoldem Jurewiczem, tuż po ukończeniu dwuletniego Kwalifikacyjnego Kursu dla Instruktorów Tańca Współczesnego w Krakowie. W Teatrze Tańca Alter tańczyłem dziesięć lat, rozwijając swój warsztat jako tancerz i choreograf. Teatr prowadzony przez Witolda Jurewicza, Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu i międzynarodowe warsztaty organizowane dwa razy w roku sprawiły, że w tym okresie miasto to było w Polsce jednym z najważniejszych miejsc dla tańca współczesnego.

Jako tancerz Teatru Tańca Alter wykorzystywałem i rozwijałem umiejętność partnerowania, którą zdobyłem w latach 80. Edukację zaczynałem od tańca towarzyskiego w V Domu Studenckim w Łodzi, tam też zacząłem uczęszczać na zajęcia z rock'n'rolla sportowego, następnie dołączyłem do klubu prowadzonego przez Adama Żurka. Rock'n'rollem sportowym zajmowałem przez cztery lata, do 1990 roku uczestnicząc w wielu zawodach i pokazach w Polsce.

Priorytetem w treningu tancerza w Alterze było zwiększenie wydolności organizmu, szybkości reagowania oraz rozwijanie gibkości, wytrzymałości i siły, czyli praca nad cechami motorycznymi. Były to istotne elementy kształtowania się języka ruchu Witolda Jurewicza.

W 1998 roku na zaproszenie Teatru Alter przyjechał do Kalisza amerykański pedagog i improwizator Ray Chung, aby dla tancerzy poprowadzić źródłowy warsztat kontakt improwizacji. Były to jedne z pierwszych warsztatów w Polsce dotyczące tej techniki, która stała się jedną z podstawowych w pracy z ciałem w Teatrze Tańca Alter.

Ważne było dla mnie również spotkanie z Peterem DiMuro i Jeffreyem Gunsholem z Liz Lerman Dance Exchange, którzy także pracowali z Teatrem Alter w tamtym czasie. Był to moment przełomowy w moim myśleniu o tańcu; improwizacja stała się dla mnie metodą, którą rozwijam i zgłębiaj do dziś. Przez kolejne lata uczestniczyłem w wielu szkoleniach i warsztatach improwizacji tańca, intensywnie pracując w obszarze różnych metod pracy.

Brałem udział w nagradzanych spektaklach tworzonych przez Witolda Jurewicza, prezentowanych na wielu ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach. Najważniejsze z nich to: *Tydzień, Przyjaciele, Huśtawka, List, Cień, Poniżej nieba czyli seks po polsku, Powyżej nieba, Burza, Między czasem a czasem, Ręka wkopana w piach, De corpore..., Trzecie oko* oraz *Mamo, gdzie jesteś?*.

W Kaliszu tańczyłem także w dwóch spektaklach w choreografii Tomasza Wierzgacza. Były to: spektakl *Trzcina*, w którym zatańczyła także Anna Wytych-Wierzgacz, nagrodzona na Festiwalu Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu, oraz spektakl *Odwrócenie*, w którym wystąpiłem razem z Anną Wytych-Wierzgacz i Moniką Jakubowską. Pierwsze choreografie realizowałem ze studentami Państwowego Studium Animatorów Kultury w Kaliszu oraz z tancerzami związanymi z Teatrem Tańca Alter. Tak powstała moja pierwsza sceniczna choreografia *Po drodze*.

W tym okresie ukończyłem zaoczne studia I i II stopnia pedagogiki artystycznej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu (Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu). Moja praca magisterska, obroniona w 2002 roku dotyczyła kontakt improwizacji jako metody rozwijania twórczej ekspresji ruchowej. W 2003 roku zdałem egzamin przez komisją ZASP, uzyskując tytuł tancerza zawodowego oraz zostałem członkiem Związku Artystów Scen Polskich i FIA, Międzynarodowej Federacji Aktorów.

Projekty niezależne

W 2003 roku na 4 lata przenieśliem się do Warszawy. Pracowałem wtedy nad niezależnymi projektami tworzonymi przez choreografów i reżyserów. Jako tancerz brałem udział w takich produkcjach jak *Patenty ciała* (2004) Edyty Kozak w Maubeuge (Francja), *Skarbek* (2005) Antje Majewski i Ingo Niermanna grany w Bytomskim Centrum Kultury i berlińskim Volksbühne. Wraz z Iloną Trybułą wziąłem udział w spektaklu *Kołysanki dla Anki* (2006) Anny Baumgart (Festiwal Temps d'images w Warszawie i Romaeuropa Festival w Rzymie).

Teatr Bretoncaffe i praca z procesem

Przez kilka lat współpracowałem jako tancerz i twórca z Teatrem Bretoncaffe, założonym w Warszawie przez tancerkę i choreografkę Annę Godowską oraz reżysera teatralnego i filmowego Sławomira Krawczyńskiego, obecnie działających wspólnie w ramach projektu *Święto Snów*.

Szczególnie ważnym doświadczeniem kształtującym mnie jako choreografa był udział w 2005 roku w ich pionierskim projekcie *Taniec śniącego ciała*, w którym zetknąłem się z wykorzystaniem metod psychologii zorientowanej na proces (POP) stworzonej przez Arnolda Mindella. Głównym tematem ich kilkuletnich badań było poszukiwanie narzędzi i adaptowanie metody POP w tańcu i teatrze. Pierwszy pokaz efektów pracy odbył się latem 2006 w warszawskim Teatrze Wytwórnia.

Korzenie teorii Arnolda Mindella sięgają różnych dziedzin ludzkiej wiedzy. Należy tutaj przede wszystkim wymienić psychologię głębi Carla Gustava Junga, filozofię taoistyczną oraz współczesną fizykę. Celem metody Mindella jest umiejętność włączania przez jednostkę nowych treści, przeżyć, poglądów i postaw we własne pola doświadczeń w dążeniu do pełni czy też harmonii. Kluczowym pojęciem w teorii Mindella jest proces, definiowany jako przepływ sygnałów i informacji doświadczanych przez tego, kto je odbiera. Proces zawiera informacje pierwotne i wtórne, które są bliżej lub dalej od tożsamości jednostki. Proces pierwotny obejmuje świadome zachowania, doświadczenia, odczucia i myśli, z którymi dana osoba się identyfikuje, wobec których czuje się sprawcą, które są zgodne z jej intencją i tożsamością. Proces wtórny to z kolei zachowania, odczucia i myśli, z którymi dana osoba się nie identyfikuje. Informacja płynąca z procesów wtórnych jest zwykle projektowana lub negowana, można ją znaleźć w snach, symptomach cielesnych lub poza nadawcą (inni ludzie lub synchroniczności). Jest to obszar doświadczeń często nieuświadomionych, obcych, a nawet postrzeganych jako wrogie.

Pracując z procesem, koncentrujemy się na zmianie. W tej metodzie dąży się najpierw do amplifikacji (wzmocnienia) sygnału, który związany jest z przebiegiem tejże zmiany. Sygnał taki zazwyczaj związany jest z procesem wtórnym. Celem wzmocnienia sygnału jest doprowadzenie go do świadomości po to, by mógł się rozwinąć w cały proces, którego sygnał jest fragmentem. Następnym krokiem jest odkrywanie jego treści, na przykład poprzez analizę pojawiających się w figur sennych. Figura senna w tej metodzie to personifikacja określonego wzorca zachowania lub pewnej cechy. Takie figury czy postacie pojawiają

się nie tylko w naszych snach, ale objawiają się również w ciele, w naszych zachowaniach oraz w zachowaniach innych ludzi w fizycznym świecie. Mają własną osobowość i psychikę, nastroje i opinie, mogą się zmieniać i rozwijać. Mogą być związane zarówno z procesem pierwotnym, jak i wtórnym.

Praca z procesem to przyglądanie się temu, jak emocje objawiają się w ciele i jaką niosą energię. Z moich doświadczeń pracy z POP wynikało przekonanie, że wnosi ona do twórczego procesu nowe, nieznane lub nieuświadomione jakości ruchu, mocno związane z osobowością tancerza. Nierzadko jakości te nie przynależą do żadnej z technik tańca, wzbogacają język ruchowy tancerzy oraz stanowią materiał do rozwijania w improwizacji lub w choreografii.

Niezależnie od konkretnych zadań i ich celów, moim podstawowym sposobem pracy z tancerzem jest wzmacnianie sygnałów odbieranych przez jego zmysły i ciało. Ponieważ sygnałów tych może być bardzo wiele, tancerz wybiera ten, który go w danym momencie najsilniej, w sensie pozytywnym lub negatywnym, przyciąga. Następnie pozwala, aby zaistniał on w jego ciele jako odczucie, które zostaje wzmocnione i przekształcone w ruch. Kiedy energia tego ruchu wyczerpuje się, wykonawca przechodzi do kolejnego sygnału. Właściwie każdy sygnał może być wprowadzany do kanału ruchu i przekształcany.

Praca z procesem pozwala na zmianę paradygmatu, zgodnie z którym ciało jest narzędziem bądź instrumentem w rękach tancerza, choreografa czy reżysera lub musi poddać się rygorowi wyobraźni twórców spektaklu. Praca z procesem w improwizacji zakłada potraktowanie ciała jako istotnego partnera w kształtowaniu tańca, ruchu, postaci scenicznej. Zakłada też wrażliwość i uważność na sygnały płynące z ciała.

Pracownia Fizyczna

Po dwudziestu latach pracy tancerza i choreografa założyłem w 2009 roku przy Akademii Muzycznej w Łodzi teatr Pracownia Fizyczna, skupiający studentów i absolwentów specjalności Choreografia i Techniki Tańca oraz zawodowych tancerzy. Od początku główną metodą pracy nad spektaklami była improwizacja, zaś językiem materii ruchowej taniec współczesny. Zależało mi na tym, by kierunek działań Pracowni wiązał się z moimi autorskimi poszukiwaniami.

Przez pięć lat rozwijałem swoją metodę pracy nad improwizacją sceniczną badającą zależności i wpływy kanałów zmysłowych (słuch, wzrok, dotyk, głos) na ruch. Do mojej metody włączyłem całe doświadczenie płynące z praktykowania i uczenia kontakt improwizacji i tę część pracy z procesem, która dotyczy roli zmysłów, określania i rozwijania indywidualnego ruchu tancerza oraz budowania postaci scenicznej w oparciu o jakości ruchowe. Tego rodzaju podejście łączy relacyjność kontakt improwizacji (już nie tylko w bezpośrednim kontakcie fizycznym), pracę z przestrzenią, realizację tematów w improwizacji oraz możliwość budowania narracji spektaklu poprzez ruch, interakcje i relacje postaci.

Połączeniu tych dwóch metod i ich autorskiemu wykorzystaniu w tworzeniu spektaklu improwizowanego poświęciłem pracę doktorską obronioną na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Artystycznej w Akademii Muzycznej w Łodzi w 2012 roku. Praca dotyczyła sposobów budowania wypowiedzi scenicznej poprzez improwizację w spektaklu *Zdarzenia*. Spektakl ten, w którym biorą udział wybitni artyści: pięcioro tancerzy-improwizatorów oraz muzycy Patryk Zakrocki i Paweł Szamburski, jest grany do dziś.

Zrealizowałem z udziałem Pracowni Fizycznej spektakle: *Meandrująca rzeka, a³, Zdarzenia, Re:akcje, Fajdros* oraz *Ryzografie*. Do największych sukcesów Pracowni Fizycznej należą: prezentacja na Polskiej Platformie Tańca 2014 w Lublinie, nagroda w konkursie Punkt dla Łodzi 2014, przyznana za „Praktykowanie i promowanie kolektywnej postawy w tworzeniu tańca i poszerzanie rozumienia improwizacji w tańcu” oraz udział w międzynarodowych festiwalach tańca w Polsce i za granicą.

Jako tancerz w 2013 roku wziąłem udział w spektaklu *Soul Project/PL* Davida Zambrano, zrealizowanym przez Pracownię Fizyczną we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi i Instytutem Muzyki i Tańca w ramach programu „Zamówienia choreograficzne”. Był to pierwszy spektakl Davida Zambrano w Polsce. Zaproszenie go do miesięcznej pracy w Łodzi miało tę samą motywację, co współpraca z Iloną Trybułą przy tworzeniu Festiwalu Improwizacji Tańca Sic! w Warszawie czy tworzenie spektakli improwizowanych w Pracowni Fizycznej. Wynikało z przekonania, że improwizacja tańca generuje pełnoprawne, otwarte na aktywną obecność publiczności zdarzenia sceniczne.

Teatr dramatyczny

W sezonie artystycznym 2008-2009 byłem wraz z Leszkiem Bzdylem, Krzysztofem Skolimowskim i Izabelą Chlewińską etatowym aktorem w Teatrze Nowym w Łodzi. Wzięliśmy wówczas udział w reżyserowanym przez Piotra Cieplaka spektaklu *Przed południem, przed zmierzchem*, w którym wystąpili też improwizujący muzycy – Paweł Szamburski i Patryk Zakrocki.

Istotną częścią mojej pracy jako choreografa była i jest praca w teatrach dramatycznych i lalkowych. Miałem możliwość tworzenia ruchu scenicznego, choreografii i reżyserii ruchu w kilkudziesięciu przedstawieniach teatralnych. Były to m.in.: *Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (reż. Paweł Miśkiewicz), *Przedtem / potem* (reż. Paweł Miśkiewicz) oraz *Trans-Atlantyk* (reż. Mikołaj Grabowski) w Starym Teatrze w Krakowie, *Przygody barona Münchhausena* (reż. Adam Walny) w Teatrze Nowym w Łodzi, *Balladyny i romanse* (reż. Konrad Dworakowski) w Teatrze Pinokio w Łodzi czy *Dyplom z miłości* (reż. Robert Gliński) w Teatrze Studyjnym w Łodzi, *Ziemia, planeta ludzi* (reż. Daria Kopiec) w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, *Król Maciuś I* (reż. Daria Kopiec) w Teatrze Lalka w Warszawie.

Współpraca z muzykami i spektakl *Zdarzenia*

Wiele wniosła do mojej pracy wymiana narzędzi improwizacyjnych z muzykami i poszerzenie płaszczyzny dialogu podczas wspólnych projektów. Współorganizowałem muzyczno-ruchowe warsztaty improwizacji m.in. w Wiedniu, Połczynie-Zdroju i Łodzi. Ważną platformą wymiany doświadczeń i tworzenia wspólnych spektakli improwizowanych był Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Tańca Sic! w Warszawie oraz jego dwie szczególne edycje zrealizowane we współpracy z Festiwalem Ad Libitum.

W 2011 roku zostałem zaproszony do realizacji spektaklu *Zdarzenia* w Wiedniu z okazji przejęcia przez Polskę prezydencji w Unii Europejskiej. W granym w Museums Quartier spektaklu wzięli udział tancerze z Polski, Austrii i Węgier: Aleksandra Ścibor, Agnieszka Muczyń, Aneta Zwierzyńska, Dawid Lorenc, Krzysztof Skolimowski, Paweł Grała i Radek Hewelt (Polska/Austria), Katalin Lengyel i Zoltán Vakulya (Węgry) oraz międzynarodowy skład muzyków: Paweł Szamburski, Patryk Zakrocki, Krzysztof Kasprzyk (Polska/Austria), Franz Hautzinger i Burkhard Stangl (Austria), Clementine Gasser (Szwajcaria), Isabelle Duthoit (Francja).

Spektakl *Zdarzenia* jest grany od ośmiu lat, występowaliśmy m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, w Teatrze Stara Prochocznia, w Teatrze Konsekwentnym w Warszawie, w Teatrze Nowym w Łodzi, w ms² Muzeum Sztuki w Łodzi podczas wystawy *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, w ramach Gdańskiego Festiwalu Tańca, w Nowohuckim Centrum w Krakowie, w Centrum Kultury w Lublinie, w ramach Dni Sztuki Współczesnej w Białymstoku, w ramach II Polsko-Ukraińskiego Festiwalu Partnerstwa we Lwowie, a także w Sokołowsku podczas pierwszej edycji Festiwalu Sanatorium Dźwięku.

Metoda pracy z improwizacją

Tworzyłem zarówno choreografie, jak i spektakle improwizowane. Zamkniętą formę choreograficzną miały m.in. spektakle *Po drodze*, *Meandrująca rzeka* oraz *a³*, jednak podczas prób zawsze pracuję z tancerzami w oparciu o improwizację, szukając materiału ruchowego, z którego powstaje struktura choreograficzna. Ułożone sekwencje są obecne także m.in. w spektaklach *Re:akcje*, *Fajdros* (w tych dwóch we współpracy z Dawidem Lorencem) oraz *Ryzografie*.

Najważniejszy warunek konieczny do spełnienia przez tancerza improwizującego to być obecnym w danym momencie. Obecność i powiązana z nią świadomość kryją w sobie jednak niebezpieczeństwo, ponieważ świadomość powiązana jest z planowaniem, porządkowaniem tego, co się wydarza. Dążę do tego, by zarówno świadomość, jak i obecność pojawiały się w obszarze, który jest otwarty. Szukam takiego sposobu myślenia, które nie poddało się jeszcze werbalizacji. Wszystkie narzędzia, które stosuję w swojej pracy, służą rozwijaniu owej obecności. Koncentracja polega na skierowaniu całej energii na jedno zadanie. Sprawia ona, że nie istnieje nic ważniejszego ponad to, co robi się tu i teraz. Warunkiem istnienia „tu i teraz” jest skierowanie uwagi na zmysły, bo przecież poprzez nie odbieramy sygnały i wysyłamy informacje. Można powiedzieć, że kanały zmysłowe to modalności, w których pojawia się doświadczenie.

Obecność „tu i teraz” w improwizacji tańca wspiera zaangażowanie zmysłów w kreowanie ruchu, m.in. zmysłu słuchu, wzroku, dotyku, zmysłu kinestetycznego, pozwalającego ocenić ułożenie części własnego ciała względem siebie i względem przestrzeni. Zmysł wspólny jest z jednej strony połączeniem wszystkich zmysłów, zbiorczym zestawieniem wyników, z drugiej zaś jest płaszczyzną, na której zmysły

mogą próbować się przenikać i wzajemnie naśladować. Zmysły służą byciu w danym momencie, obserwacji tego, co dzieje się wewnątrz i na zewnątrz. Im więcej obszarów obserwujemy dzięki zmysłom, tym bardziej jesteśmy obecni.

Improwizacja sceniczna to dla mnie tworzenie przedstawienia w czasie rzeczywistym. Umiejętność obserwowania i korzystania z narzędzi pozwala podejmować decyzje podczas improwizacji, stopniować i różnicować działania, dokonywać zmian w taki sposób, żeby zmiana nie była reakcją na błąd, ale aby wyprzedzała pojawienie się momentu, w którym rozstrzyga się podział na prawidłowe i nieprawidłowe.

By pełniej przedstawić swój sposób pracy, opiszę poszczególne sposoby pracy z improwizacją tańca. Pierwszym sposobem jest obserwacja poprzez wszystkie zmysły i rozpoznawanie tego, co się robi podczas swobodnej improwizacji. Kolejny sposób to wykorzystanie narzędzi i zdobytej wiedzy, aby komponować ruch w czasie i przestrzeni, budować tematy, dialogować z muzyką, przestrzenią, pojawiającymi się wrażeniami, emocjami i przeżyciami oraz działaniami partnerów, a także aby świadomie podejmować decyzje reżyserskie, w wolnej improwizacji lub w ramach uprzednio ustalonej partytury. Sposób ten mógłbym nazwać „grą z improwizacją”. Taki rodzaj improwizowania jest podstawą spektaklu *Zdarzenia*, również w spektaklu *Soul Project / PL* tancerz dialoguje z muzyką w ramach ściśle nakreślonej przez Davida Zambrano partytury.

Trzecim sposobem jest praca z postacią oraz budowanie spektaklu biorąc za punkt wyjścia relacje pomiędzy postaciami. W taki sposób zrealizowałem spektakle *Re:akcje* i *Odmiany*. Postać jest dla mnie uformowaną jakością, zestawem właściwości ruchowych, który powinien być niezmienny podczas kolejnych wykonań. Łatwo dostrzec granice dla improwizacji z postacią, gdy tancerz podczas spektaklu przestaje korzystać z elementów składających się na daną postać lub dodaje nowe, niebędące jej częścią. Postać wówczas przestaje być spójna, zmienić się może również przebieg i odbiór spektaklu. Tak też reżyseruję ruch w teatrze, pracując z aktorami i reżyserami.

Kolejnym sposobem, który planuję eksplorować, jest praca z tekstem. W taki sposób pracowałem nad spektaklem *Fajdros* z filozofem Juliuszem Grzybowskiem. Spektaklem, który powstał w oparciu o napisane przez dramaturga Elżbietę Chowaniec postaci, były *Ryzografie*. Z dziesięciu naszkicowanych postaci wyłoniliśmy kilka, które składały się na główny temat spektaklu. Były to: Miejski Pies, Wojna,

Kamienica, Niemiecki Żołnierz, Rachel (postać zinterpretowana na trzy odmienne sposoby przez trzy tancerki) oraz postać zbiorowa – Miasto. W oparciu o tekst każdy tancerz pracował indywidualnie z pojedynczymi słowami, z ich oddziaływaniem na siebie; tekst był analizowany i przekładany na język ruchu w procesie improwizacji, potem materiał ruchowy był przeze mnie komponowany w dłuższe frazy i następnie w sceny składające się na spektakl.

Spektakl *Odmiany*

Odmiany były spektaklem dyplomowym studentów III roku studiów stacjonarnych pierwszego stopnia Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Łodzi, na kierunku musical i choreografia, specjalność choreografia i techniki tańca. Premiera odbyła się 23 września 2017 roku w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Łodzi.

*Nawiązując do ustawy o stopniach naukowych i tytułach naukowych (art. 16, ust. 1 i 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. Dz. U. nr 65, poz. 595) oświadczam, że w moich staraniach habilitacyjnych spektakl *Odmiany* stanowi oryginalne osiągnięcie artystyczne.*

Istotne dla założeń koncepcyjnych i konstrukcyjnych od samego początku pracy nad spektaklem *Odmiany* było to, by każdy z tancerzy był obecny na scenie w podobnym stopniu. W spektaklu wzięło udział sześcioro studentów: Dominika Wójtowicz, Monika Parafiniuk, Kinga Rabka, Ewa Drzewiecka, Franciszek Wojciechowski i Tomasz Kowalski.

Pod względem konstrukcji spektakl można podzielić na sześć części, płynnie przechodzących jedna w drugą. Istotą i tematem każdej z nich było eksplorowanie konkretnych, indywidualnych, odmiennych od siebie nawzajem jakości ruchowych wypracowanych przez poszczególnych tancerzy. Na tych jakościach bazowała choreografia. Punktem wyjścia było poszukiwanie, w procesie opartym na improwizacji, indywidualnych dla każdego tancerza jakości ruchowych. Przedmiotem eksploracji jakości ruchowej danego tancerza były cechy, jakie się na nią składają, w tym cechy motoryczne w rozumieniu teorii ruchu. W toku pracy nazywałem je i opisuję np. poprzez opozycje: wolny – szybki, silny – delikatny, konkretny – przepływowy, punktowy – kołowy, legato – staccato itp.

Podczas improwizacji każdy z tancerzy eksplorował pojawiające się jakości. Wybrane zostały frazy ruchowe, z nich układałem większe sekwencje jako materiał do konkretnych scen. Proces twórczy tego rodzaju jest indywidualną pracą z tancerzem, ponieważ takie samo zadanie dotyczące jakości każdy tancerz zrealizuje inaczej podczas improwizacji i wygeneruje inny materiał ruchowy. Wynika to z różnych doświadczeń tanecznych i innej wrażliwości.

W spektaklu opracowałem struktury kompozycyjne, przestrzeń, rytm, tempo scen, ich wewnętrzną dynamikę i dramaturgię. Elementy te uzależnione były od realizowanego tematu, indywidualnego sposobu wypowiedziania się poprzez ruch oraz użytej w spektaklu muzyki. Warstwa muzyczna spektaklu składa się z czterech utworów. W pierwszym z nich, pojawiające się dźwięki mają zadziałać na wyobraźnię widza, podpowiadając skojarzenia, tworząc atmosferę miejsca. Trzy pozostałe utwory skomponował Nils Frahm. Są to: *Says*, *Tristana* i *Toilet brushes*.

Długie frazy muzyczne prowadzone przez kompozytora budują sposób prowadzenia fraz ruchowych tancerzy, pracy w przestrzeni. Utwory zostały napisane na fortepian, użyty w sposób klasyczny (gra na klawiszach), oraz syntezatory (w *Says* i *Tristana*). W *Toilet brushes* użyty został fortepian preparowany (z zastosowaniem szczotek). Utwór *Says* został użyty w scenie II, *Tristana* w scenie III, *Toilet brushes* w IV, V i VI.

Dźwięk poddawany jest przekształceniom i modyfikacjom. Wariacyjna idea kompozytora znalazła odniesienie w ruchu poprzez przekształcanie i gradację motywów ruchowych. Charakter utworów wspiera wewnętrzny temat tancerzy. Moją intencją nie było dokładne odzwierciedlenie elementów strukturalnych dzieła muzycznego, lecz jego charakteru. Muzyka pełni w spektaklu funkcję służebną, raczej towarzyszy ruchowi aniżeli wchodzi z nim w interakcję. Starłem się unikać takich momentów, w których muzyka wadziłaby się z ruchem, ale również takich, w których ruch podlegałby bezpośrednio muzyce. Muzyka stając się tłem ma służyć wydobyciu tych elementów, które zniknęłyby wobec ciszy, pozwala się skupić na tych szczegółach, które w ciszy nie byłyby dostrzegalne. Cisza jest na scenie nie tyle brakiem muzyki, stanem wyjściowym, ile środkiem wyrazu i to bardzo silnym, zwracającym na siebie uwagę, zarazem odwracającym uwagę od subtelniejszych elementów.

W mojej metodzie pracy postać sceniczna jest budowana poprzez precyzyjne określenie jakości jej ruchu, w obrębie której tancerz improwizuje. Poprzez określenie cech ruchu tworzę opis, skład i

proporcje jakości ruchu danej postaci na poziomie fizycznym, wyobraźniowym, zmysłowym i emocjonalnym. Realizując te wytyczne, tancerz kreuje postać sceniczną, która ma swoją konsekwentną ruchową tożsamość. Jako choreograf stosuję także gradację w obrębie niektórych lub wszystkich cech postaci.

Obecność improwizacji tańca w spektaklu *Odmiany* nie oznacza bynajmniej, że ruch tancerza jest przypadkowy czy chaotyczny; przeciwnie, wynika z konkretnych, indywidualnych, niepowtarzalnych jakości cielesnych każdej postaci sceniczej. To ruch decyduje o charakterze postaci, jest spójny zarówno wewnątrz, jak i w sposobie funkcjonowania postaci w spektaklu.

Struktura spektaklu *Odmiany*

Scena pierwsza

Spektakl rozpoczyna wspólny, synchroniczny ruch wszystkich sześciorga tancerzy; grupa jest zwarta, znajduje się blisko środka sceny, tancerze niemal się dotykają. Ruch jest oszczędny, jakość jest wspólna, kroki stawiane w przesadnie wolnym tempie, kontrapunktem są groteskowe, krótkie, urywane ruchy głowy i ramion. Ruch ten jest multiplikacją, przeniesieniem na całą grupę sekwencji powstałej w wyniku rozwijania indywidualnej jakości jednej z tancerek (Kinga Rabka). Ona też jest tą postacią, która wyłamuje się z grupy i jej wspólnego ruchu, poprzez dynamiczne zejście na podłogę. Dalej rozwija swoją jakość, stopniowo poszerzając ruch i rozbudowując dynamikę. Ruch grupy służy również zaznaczeniu obecności tancerki, zarówno poprzez zestawienie, jak i powtórzenie. Charakterystyczną dla jej ruchu jakość opisać można jako bardzo konkretną, punktową, urywaną. Ważnym elementem jest pauza, która wzmacnia kolejne sekwencje, zaś materiał ruchowy tancerki poruszającej się z tą jakością jest metaforą swoistej bezkompromisowości, co jest cechą konstytutywną kreowanej przez nią postaci.

Jako choreograf w obrębie każdej ze scen dążyłem do rozwinięcia tematu głównej postaci poprzez działania innych tancerzy. W tej scenie w solowy ruch tancerki w pewnym momencie wchodzi tancerz (Franciszek Wojciechowski) i zaczynają tworzyć relację ruchową w duecie. Tancerz porusza się w tej samej jakości co tancerka, lecz to ona jest postacią prowadzącą, wyznacza kierunki i przebieg ruchu. To jej charakter opisać można jako silny, wiodący i konkretny. Wzmacnia to kontrastowa scena kolejna, w której inna tancerka realizuje inną jakość ruchową.

Scena druga

Scena rozpoczyna się również od działania jednej tancerki (Monika Parafiniuk), grupa zaś znajduje się poza sceną. Jej taniec opiera się na idei przepływu. Ruch jest bezkierunkowy, sprawia wrażenie niekontrolowanego, jest różny od tego, jaki prezentowała poprzednia tancerka. Żadne z miejsc w przestrzeni nie jest tym, w którym postać chce się zatrzymać, wszystkie są niewygodne i nieznośne. Cechą tej postaci jest stan ciężkości, zagubienia i bezradności; tancerka jest co chwilę swoim ciężarem ściągana w dół i raz po raz próbuje się zebrać, podnieść na nowo, prowadząc z tą sytuacją ciągłą grę.

Idea ta jest z czasem multiplikowana przez pozostałych tancerzy, którzy stopniowo pojawiają się na scenie i w różnych kierunkach rozwijają początkową intencję tej sekwencji. Scena ta kończy się pozostaniem na scenie dwójki tancerzy (Dominika Wójtowicz i Tomasz Kowalski), co jest wstępem do kolejnej sekwencji.

Scena trzecia

Scena ta rozwija ideę przepływania ruchu, eksplorując jednocześnie różne odcienie relacji dwojga tancerzy obecnych na scenie. Ich ruch stopniowo przechodzi w następną jakość, którą określić można jako „bycie poza pionem”. Początkowo oboje badają możliwości ruchowe, wynikające z zawieszania środka ciężkości w przestrzeni, przechodząc do bliższego kontaktu i partnerowań. Zawieszanie w przestrzeni przechodzi w motyw zawieszenia się na drugiej osobie. W tej scenie potrzeba oparcia ustępuje miejsca poczuciu bezpieczeństwa i pewności w eksploracji oddawania ciężaru ciała w partnerowaniach. W dalszych sekwencjach z tym zmienionym wrażeniem tancerka zostaje sama, badając i rozwijając tę jakość ruchu w solowym tańcu. Stopniowo dołączają do niej pozostali tancerze, aż do momentu, gdy na scenie zostaje kolejna tancerka (Ewa Drzewiecka), której zmieniająca się jakość ruchu jest zapowiedzią następnej sceny.

Scena czwarta

Tancerka przechodzi stopniowo do odmiennej jakości, której cechami i ideą są siła, energia, potencjalność i gotowość do działania. Jej ruch jest mocny, wyraźnie zarysowany; tancerka bardzo pewnie stoi na ziemi i z niej czerpie siłę i kontrolę nad równowagą. Tę energię i jakość ruchu przejmuje druga tancerka (Monika Parafiniuk), która do niej dołącza. Tworzą duet całkowicie odmienny w charakterze od duetu ze sceny trzeciej. Dwie kobiety, bez fizycznego kontaktu, rozwijają podobny

motyw ruchowy oparty na kilku mocnych gestach. To swoiste podwojenie jednej postaci. Tancerki wzajemnie podkreślają i wzmacniają swój charakter. Kolejne podwojenie następuje, gdy na scenie pojawia się dwóch tancerzy (Franciszek Wojciechowski i Tomasz Kowalski); po chwili zostają na niej sami i przejmują przestrzeń, by zacząć budować kolejną scenę.

Scena piąta

Jest to duet dwóch mężczyzn. Tematem i eksplorowaną wspólną jakością jest ruch kolisty. Tancerze rozwijają tę ideę na rozmaite sposoby; ruch koła przejmują różne części ciała, tancerze przejmują również elementy i sekwencje ruchowe nawzajem od siebie. Tańczą, wykorzystując wszystkie poziomy, znacząca część duetu odbywa się na podłodze. Ich ruch, pozostając przez cały czas w założonej dla tej sceny jakości, jest jednak bardzo mocny, konkretny.

Ich ruch jest w pewnym momencie kontrastowany przez tancerki pojawiające się w tyle sceny; tworzą one tło dla dwóch tancerzy, poruszając się sekwencją ruchów synchronu z pierwszej sceny. Rozwinięciem tej sytuacji jest stopniowe przejście do sceny ostatniej.

Scena szósta

Do „kolistego” ruchu dołącza tancerka (Monika Parafiniuk), która po chwili zastępuje jednego z tancerzy. Kolejno pojawiają się pozostałe osoby, rozwijając motywy ruchowe właściwe swoim postaciom. To scena mieszania jakości. Tancerze przejmują nawzajem od siebie jakości ruchowe, rozwijając je dynamicznie i przetwarzając. Energia na scenie i taniec wyraźnie nabierają tempa. Zmieniając jakości, tancerze stopniowo zawężają pole działania, formując coraz bardziej zwartą grupę. Po chwili powraca motyw ruchowy ze sceny początkowej. Grupa ostatecznie formuje się po przeciwnej niż na początku stronie sceny. Jako ostatnia dołącza tancerka (Kinga Rabka), która w pierwszej scenie jako pierwsza wyłamała się ze wspólnego działania. To kończy spektakl.

Spektakl ma budowę periodyczną; zakończenie nawiązuje wprost do sytuacji początkowej. Rzeczywistość i tworzące ją postaci wracają na końcu do punktu wyjścia, lecz przebyta droga odmieniła ich samych, przemieniła również widza, który wraz z tancerzami nią podążał. Jako że celem i przedmiotem spektaklu nie było narracyjne przedstawianie konkretnej historii czy tematu, efektem jest dzieło otwarte, które widz może interpretować na różne sposoby. Oddaje to jedną z ważniejszych idei i

immanentnych cech tańca, który jest ulotny i wrażeniowy, zdarza się i jest odbierany tylko tu i teraz. Jeżeli podczas poszczególnych scen pojawiają się relacje, to wynikają one z jakości czystego ruchu, metafor niesionych przez postaci sceniczne, nie zaś z realizacji uprzednio napisanej narracji. Ruch jest nośnikiem treści i wszystkie znaczenia wynikają z tańca postaci, zarówno w tańcu solowym, jak i podczas tworzenia relacji w duecie lub w ramach grupy.

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi specjalność Choreografia i Techniki Tańca

Od października 2009 do września 2012 roku byłem etatowym wykładowcą, a od października 2012 roku jestem adiunktem oraz kierownikiem studiów Choreografii i Techniki Tańca na Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Od października 2014 roku pełnię funkcję kierownika Pracowni Choreografii.

Jestem także autorem programów studiów pierwszego i drugiego stopnia. W 2014 roku otrzymałem nagrodę II stopnia Rektora Akademii Muzycznej „za duże zaangażowanie w działalność artystyczną Wydziału Wokalno-Aktorskiego i ogromny wkład pracy w tworzenie nowego kierunku choreografia i techniki tańca (studia stacjonarne)“.

Na Akademii Muzycznej byłem promotorem i recenzentem ponad trzydziestu pisemnych prac dyplomowych i trzydziestu spektakli dyplomowych.

Działalność pozaartystyczna

Jestem pedagogiem tańca prawie trzydzieści lat. Zaczynałem od uczenia tańca towarzyskiego w latach 90., jako tancerz Teatru Tańca Alter uczyłem tańca współczesnego i kontakt improwizacji w Państwowym Pomaturalnym Studium Animatorów Kultury w Kaliszu, od 1996 roku na Kursach Kwalifikacyjnych dla Instruktorów Tańca Współczesnego oraz na międzynarodowych i ogólnopolskich warsztatach tańca w całej Polsce i zagranicą. Ważne były dla mnie doświadczenia prowadzenia coachingów, podczas których z wybraną grupą tancerzy mogłem rozwijać moje metody pracy.

Jestem współzałożycielem i od piętnastu lat wiceprezesem Fundacji Kino Tańca. Z Sonią Nieśpiałowską-Owczarek stworzyliśmy Międzynarodowy Festiwal Kino Tańca w Łodzi (2002-2006), wiele programów filmów tańca na festiwalach tanecznych i filmowych, program pokazów filmowych i spektakli *Nowe*

Horyzonty Tańca podczas 7. edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu (wraz z Jackiem Gębурą)

Współtworzyliśmy z dyrektorką artystyczną Iloną Trybułą warszawski Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Tańca Sic! (2007-2012), którego dwie edycje odbyły się wspólnie z festiwałem Ad Libitum. Na Festiwalu Sic! wystąpili m.in.: Chanti Wadge, Rafał Dziemidok, Leszek Bzdyl, Pracownia Fizyczna i SzaZa, David Zambrano, Magpie Music & Dance Company, Maria Mavridou i Marysia Stokłosa, Julyen Hamilton, Les SlovaKs Dance Collective, Makiko Ito, Benno Voorham, Andrew de Lotbinière Harwood, Daniel Lepkoff, Dominik Strycharski, Michał Górczyński, Kasper Teodor Toeplitz, Ilona Trybuła i Marcin Lenarczyk oraz Boris Charmatz i Médéric Collignon.

W latach 2010 i 11 odbyły się wspólne edycje Festiwalu Sic! i Ad Libitum, podczas których wybitni improwizatorzy tańca spotykali się na scenie z wybitnymi muzykami zaproszonymi przez Krzysztofa Knittla, m.in.: Aixònoèspànic (Victor Nubla, Quincu Samsó, Albert Guitard), Marek Chołoniowski, Chris Cutler, Axel Dörner, Szábolcs Esztényi, Bogusław Kierc, Jérôme Noetinger, Rafał Mazur, Zdzisław Piernik, Mikołaj Trzaska, Anna Zielińska, Paolo Pandolfo, POW Ensemble (Luc Hountkamp, Guy Harries, Eric Boosgraf, Jacqueline Hamelink), Mieczysław Litwiński, Ensemble Für Experimentelle Musik (Stephan Wunderlich, Edith Rom, Seiji Morimoto, Thomas Müller).

Wielokrotnie byłem członkiem jury ogólnopolskich przeglądów i konkursów tanecznych, dwukrotnie byłem członkiem komisji opiniującej wnioski do programu Instytutu Muzyki i Tańca „Myśl w ruchu”.

Brałem udział w konferencjach naukowych, m.in. w konferencji „Edukacja taneczna w Polsce – realia i wyzwania” (2012) w Instytucie Muzyki i Tańca w Warszawie, „Nowe przestrzenie – między teorią a praktyką teatralną” w Bałuckim Ośrodku Kultury „Na Żubardzkiej” z udziałem Agaty Dudy-Gracz, Adama Walnego i Andrzeja Makowieckiego, oraz sympozjum naukowego „Dlaczego improwizujemy?” (2013) w ms² Muzeum Sztuki w Łodzi, podczas wystawy „Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca”.

Byłem recenzentem artykułów i publikacji naukowych oraz autorem haseł do *Słownika tańca XX i XXI wieku*, trzyletniego projektu realizowanego przez Katedrę Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego.

Jedną z najważniejszych konferencji, w której uczestniczyłem jako prelegent, była międzynarodowa konferencja naukowa „O roli tańca w nauczaniu interdyscyplinarnym. Reżyser. Aktor” w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie z udziałem m.in. prof. Claudii Jeschke, prof. Malou Airaudo, prof. Briana Michaela, prof. Helge Musiala i doc. Romana Arndta.

Najważniejszą konferencją, którą organizowałem, była zainicjowana przeze mnie konferencja naukowa „Taniec współczesny w Polsce drugiej połowie XX wieku”, której rezultatem była publikacja o tym tytule. Zebrane w niej zostały artykuły napisane przez najważniejszych twórców tańca współczesnego w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Zarówno konferencja, jak i monografia pokonferencyjna były na polu najnowszej historii tańca w Polsce, szczególnie w obszarze badań archiwalnych i źródłoznawczych, wydarzeniami pionierskimi.

Moim celem na najbliższe lata jest tworzenie autorskich spektakli tańca oraz współtworzenie spektakli w teatrach dramatycznych. Będę dalej rozwijał kierunek Choreografia i Techniki tańca na Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, jednym z moich celów uruchomienie nowych studiów dotyczących szerokiego wykorzystania tańca w pracy twórczej, rehabilitacji i terapii.

Jacek Duczarek