

reżyseria Wim Wenders

pina



3D



film Wima Wendersa dla Piny Bausch

pina

tańczcie, tańczcie,
inaczej jesteśmy zgubieni

film tańca w 3D

premiera kinowa: 21 października 2011

dystrybucja:

**stowarzyszenie
nowe horyzonty**



ROMAN GUTEK
Prezes Stowarzyszenia
Nowe Horyzonty

Mimo że kino jest sztuką bardzo blisko związaną z techniką, to nowinki techniczne z tego zakresu nigdy mnie nie interesowały. Wręcz przeciwnie – przerażają mnie. Uważam, że różne efekty specjalne, elektronicznie generowany obraz, nowoczesne techniki dźwiękowe czy odtwarzania obrazu zabijają duszę kina.

Z dystansem podchodziłem więc do informacji o nowym filmie Wima Wendersa poświęconym Pinie Bausch – legendarnej niemieckiej tancerce, choreografce i współtwórczyni słynnego Tanztheater Wuppertal – przygotowywanym w technice 3D. Reżyser myślał o tym projekcie już ponad 20 lat temu. Wiedział, że artystka nie była zadowolona z dotychczasowych rejestracji swoich spektakli. Pytała go, czy nie ma jakiegoś innego sposobu na sfilmowanie jej teatru.

Teatr tańca to szczególny rodzaj sztuki. Podstawowym problemem Wendersa było więc: jak oddać jego istotę? Rozwiązanie znalazł na festiwalu w Cannes w 2007 roku, kiedy zobaczył po raz pierwszy fragmenty trójwymiarowego filmu *U2 3D*. Powiedział: *Od razu było jasne, że tego właśnie szukałem.*

Film – zamierzony pierwotnie jako wspólne dzieło wybitnej artystki i znanego reżysera – jest hołdem złożonym przez Wendersa przyjaciółce. Pokazuje Pinę Bausch jako artystkę, wizjonerkę i reformatorkę tańca współczesnego. Łączy fragmenty spektakli z wypowiedziami tancerzy. Zafascynowany technologią kina trójwymiarowego, uczynił z niej środek artystyczny swojego filmu. Dzięki temu udało mu się oddać istotę teatru tańca Piny Bausch. Słynne spektakle ożywają tuż przed oczami widzów: technika 3D daje im sceniczną głębię, wydobywa ruch, przybliża ciała aktorów, ich pełne wyrazu twarze, podkreśla ekspresję, oddaje niezwykle piękno tańca.

Film został entuzjastycznie przyjęty na tegorocznym festiwalu w Berlinie, gdzie odbyła się jego światowa premiera. Także ja, mimo wspomnianego już sceptycyzmu, jeśli chodzi o technikę, jestem wielkim entuzjastą *Piny*. Podzielał opinie krytyków, którzy pisali, że film jest arcydziełem, a Wendersowi, idącemu za Piną Bausch, udało się zarejestrować inny wymiar życia, taniec mówiący więcej niż niejeden dialog.



UTE SCHÄFER

Minister ds. Rodziny, Dzieci,
Młodzieży, Kultury i Sportu
kraju związkowego Nadrenii
Północnej-Westfalii



PETRA MÜLLER

Dyrektor Zarządzający
Film- und Medienstiftung NRW

Polskę i Nadrenię Północną-Westfalię od wielu lat łączy wielka przyjaźń. Świadczą o tym liczne partnerstwa między miastami oraz szkolne przyjaźnie. Tę wymianę chcielibyśmy jeszcze bardziej pogłębić i umożliwić intensywny dialog twórców kultury. Dlatego bardzo nas cieszy, że w ramach Sezonu Kultury Tam'Tam polska publiczność pozna twórczość Piny Bausch uchwyconą okiem Wima Wendersa, przyjaciela artystki, wybitnego reżysera pochodzącego z Düsseldorfu. Mamy nadzieję, że ta filmowa przygoda stanie się inspiracją dla kolejnych spotkań artystycznych między Nadrenią Północną-Westfalią a Polską.

Pina - tańczcie, tańczcie - inaczej jesteście zgubieni - to najnowszy film Wima Wendersa dokumentujący fragment światowej kultury pochodzącej z Nadrenii Północnej-Westfalii. Pina Bausch związana ściśle z NRW zrewolucjonizowała sztukę tańca. Było to wielkie artystyczne i kulturalne osiągnięcie.

Jesteśmy dumni i szczęśliwi z faktu, że urodzony w Düsseldorfie wybitny reżyser filmowy Wim Wenders poświęcił tej wielkiej artystce i jej twórczości swój film. Reżyser znany z otwartości i ciekawości na wszelkie nowości techniczne, wykorzystując tym razem najnowszą technologię 3D, stworzył pionierskie dzieło dokumentujące taniec oraz ukazał w pełni kunszt tancerzy Tanztheater Wuppertal i geniusz Piny Bausch.

Dla fundacji Film- und Medienstiftung NRW film *Pina* jest wyjątkowym przykładem ukazującym, jak powstaje kultura i sztuka w Nadrenii Północnej-Westfalii. Cieszymy się bardzo, że *Pina* jest prezentowana w ramach wymiany kulturalnej z Polską i wkrótce znajdzie się w repertuarze polskich kin.

Szczególnie dumni jesteśmy z tego, że wspólnie ze Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty i Goethe-Institut pokazujemy film w Warszawie podczas programu inauguracyjnego Sezon Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce 2011/2012.



EKIPA FILMOWA

Reżyser / scenarzysta / producent

Wim Wenders

Producent

Gian-Piero Ringel

Stereograf

Alain Deroche

Zdjęcia

Hélène Louvart

Jörg Widmer

Kierownik 3D

François Garnier

Producent 3D

Erwin M. Schmidt

Montaż

Toni Froschhammer

Muzyka

Thom Hanreich

Konsultacje muzyczne

Milena Fessmann / Beckmann

Miks

Matthias Lempert

Dźwięk

André Rigaut

Producenci

Wolfgang Bergmann

Gabriele Heuser

Dieter Schneider

Współproducenci

Claudie Ossard

Chris Bolzli

Producenci wykonawczy

Jeremy Thomas

Producenci towarzyszący

Heiner Bastian

Stefan Rüll

Stephan Mallmann

Dr Mohammad Zahoor

Kierownicy produkcji

Peter Hermann

Helen Olive

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

Choreografia

Pina Bausch

Konsultacje artystyczne

Dominique Mercy

Robert Sturm

Dyrektor artystyczny

Peter Pabst

Kostiumy

Marion Cito

Rolf Borzik

Kierownictwo muzyczne

Matthias Burkert

Andreas Eisenschneider

Produkcja

Neue Road Movies

Współprodukcja

Eurowide Film Production, ZDF, ZDFtheaterkanal, Arte

Współpraca

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, L'Arche Editeur,

Pina Bausch Stiftung, Pictorion Das Werk

Współfinansowanie

Film- und Medienstiftung NHW, DFFF, FFA, Medienboard

Berlin-Brandenburg, BKM, CNC

Dystrybucja

Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

DANE TECHNICZNE

długość: 100 min

format obrazu: 1:1,85

kolor

format dźwięku: Dolby 5.1

format projekcji: 3D DCP

TANCERZE

Regina Advento
Malou Airaud
Ruth Amarante
Jorge Puerta Armenta
Pina Bausch
Rainer Behr
Andrey Berezin
Damiano Ottavio Bigi
Aleš Čuček
Clémentine Deluy
Josephine Ann Endicott
Lutz Förster
Pablo Aran Gimeno
Mechthild Großmann
Silvia Farias Heredia
Barbara Kaufmann
Nayoung Kim
Daphnis Kokkinos
Ed Kortlandt
Eddie Martinez
Dominique Mercy
Thusnelda Mercy
Ditta Miranda Jasjfi
Cristiana Morganti
Morena Nascimento
Nazareth Panadero
Helena Pikon
Fabien Prioille
Jean-Laurent Sasportes

Franco Schmidt
Azusa Seyama
Julie Shanahan
Julie Anne Stanzak
Michael Strecker
Fernando Suels Mendoza
Aida Vainieri
Anna Wehsarg
Tsai-Chin Yu

GOŚCINNIE W ŚWIĘCIE WIOSNY (*LE SACRE DU PRINTEMPS*)

Alexeider Abad Gonzales
Stephan Brinkmann
Meritxell Checa Esteban
Paul Hess
Rudolf Giglberger
Chrystel Wu Guillebeaud
Mu-Yi Kuo
Szu-Wei Wu
Tomoko Yamashita
Sergey Zhukov
Andy Zondag



STRESZCZENIE

Pina to pełnometrażowy film tańca zrealizowany w technice 3D, z udziałem zespołu Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, poświęcony fascynującej i unikalnej twórczości zmarłej latem 2009 roku wspaniałej choreografki. Dzieło to jest hołdem złożonym Pinie Bausch przez Wima Wendersa. Reżyser zaprasza nas do wzięcia udziału w zmysłowej podróży – poprzez olśniewający obraz w głąb nieznanego wymiaru: na deski legendar- nego teatru oraz na ulice i w okolice Wuppertalu, który przez ponad 35 lat był dla Piny Bausch domem i miej- scem pracy twórczej.

NOTA PRASOWA

Gdy minął szok, jaki wywołała nagła śmierć Piny Bausch w lecie 2009 roku, czyli w momencie wytężonych przy- gotowań do wspólnego projektu filmowego artystki i reżysera, a także gdy zakończył się długi okres żałoby i refleksji, Wim Wenders musiał zmierzyć się z nową koncepcją utworu „o” i „z udziałem” Piny Bausch. Tak oto powstał film dla Piny Bausch. Tworzą go wybra- ne choreografie ze spektakli *Café Müller*, *Święto wiosny* (*Le sacre du printemps*), *Pełnia księżycy* (*Vollmond*) i *Miejsce schadzek* (*Kontakthof*), subtelnie wplecione w tkanekę dzieła materiały zdjęciowe i dźwiękowe z ży- cia artystki, a także zarejestrowane wiosną 2010 roku w technice 3D występy solowe oraz osobiste wspomnie- nia członków zespołu Tanztheater Wuppertal, którzy tańcem opowiadają o precyzyjnym, krytycznym, a zara- zem kochającym spojrzeniu mentorki.

Idea stworzenia wspólnego filmu tańca towarzyszy- ła Wimowi Wendersowi i Pinie Bausch od początku ich przyjaźni łączącej artystów przez ponad 20 lat. Dopiero jednak możliwości i środki wyrazu cyfrowej technologii 3D pozwoliły reżyserowi przenieść na ekran sugestywność obrazu oraz siłę ekspresji innowacyjnego teatru tańca Piny Bausch. Wraz z nowoczesną techniką kinematograficzną do filmowego uniwersum przeniknął bowiem dotychczas niedostępny wymiar przestrzenno- ści świata. Wymiar, w którym ruch i taniec wzajemnie się warunkują, wymiar, który widz może eksplorować za po- mocą własnych zmysłów.

WIM WENDERS O PINIE BAUSCH (1)

TWÓRCZYNI NOWEGO GATUNKU SZTUKI

Nie, to nie huragan przeszedł właśnie przez scenę. To... występowali ludzie, którzy poruszali się tak, jak tego nigdy nie widziałem, którzy poruszyli mnie tak, jak tego nigdy nie doznałem. Już po kilku chwilach czułem ucisk w gardle i pełen niedowierzania oraz zdumienia poddałem się fali uczuć. Płakałem bez zahamowań. Nigdy dotąd mi się to nie przydarzyło... W życiu, owszem, w kinie czasami, lecz nigdy pod wpływem wyuczonej inscenizacji, a już na pewno nie choreografii. To nie był teatr ani pantomima, nie balet, a na pewno nie opera. Pina, jak Państwo zapewne wiecie, wymyśliła zupełnie nowy gatunek sztuki.

RUCH

Ruch jako taki nigdy mnie nie wzruszał. Uważałem go za coś zastanego. Człowiek po prostu się rusza, wszystko się porusza. To dzięki teatrowi tańca Piny nauczyłem się zwracać uwagę na ruch, miny, postawę, gestykulację, język ciała, nauczyłem się je poważać. Przez wiele lat, oglądając spektakle Piny, niektóre po wielokroć, za każdym razem na nowo, często jakby rażony gromem, uczyłem się widzieć rzeczy najbardziej niesamowite w tym, co najprostsze i oczywiste. Jakież to skarb kryją nasze ciała, zdolne bez słów się wyrażać. Ileż historii można opowiedzieć, nie wypowiadając ani jednego zdania.

Mowa wygłoszona z okazji przyznania Pinie Bausch Nagrody im. Goethego przez miasto Frankfurt n. Menem (fragment)

NOTATKI Z OKRESU PRODUKCJI

GENEZA PROJEKTU

Wszystko zaczęło się podczas gościnnych występów Tanztheater Wuppertal w Wenecji, kiedy to Wim Wenders po raz pierwszy miał okazję obejrzeć *Café Müller* – spektakl Piny Bausch. Sztuka choreografki głęboko poruszyła reżysera, a spotkanie artystów przerodziło się w wieloletnią przyjaźń, pojawił się też pomysł współpracy na gruncie zawodowym, czyli idea stworzenia wspólnego filmu. Realizację planów uniemożliwiały ograniczone środki wyrazu, jakimi dysponowało wówczas medium filmowe. Wenders nie mógł znaleźć adekwatnej formy, która byłaby w stanie wiernie przekazać widzowi unikalne doświadczenie artystyczne kreowane przez Pinę Bausch: ruch, gestykulację, mowę i muzykę rozpostarte w przestrzeni. Z upływem lat hasło wspólnego filmu stało się swoistym żartem, którym artyści „wypominali” sobie niezrealizowany od lat projekt.

Punktem zwrotnym tej historii okazał się być Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes w 2007 roku, w ramach którego zaprezentowano 55-minutowy zwiastun *U2 3D* – filmu zrealizowanego w cyfrowej technice 3D, przedstawiającego zapis z trasy koncertowej irlandzkiego zespołu rockowego U2. Wim Wenders opowiadał wówczas: *W 3D mogłoby się udać! Tylko tak, uruchamiając wymiar przestrzeni, mógłbym podjąć się zadania (a nie tylko się na nie porywać) znalezienia adekwatnej formy przeniesienia teatru tańca*

Piny na ekran. Od tego momentu reżyser na poważnie zainteresował się zastosowaniem nowoczesnych technik dających efekt trójwymiarowości w filmie artystycznym, a realizacja wspólnego projektu wraz z Piną Bausch stała się coraz bardziej realna. Artyści dopracowywali swój pomysł. Trzonem powstającego dzieła miały być cztery spektakle choreografki: *Café Müller*, *Święto wiosny* (*Le sacre du printemps*), *Pełnia księżyca* (*Vollmond*) i *Miejsce schadzek* (*Kontakthof*), które zostały wznowione na scenie teatru w Wuppertalu w sezonie 2009/2010.

SZOK I NOWY POCZĄTEK

Na początku roku 2009 Wim Wenders wraz ze swoją firmą produkcyjną Neue Road Movies oraz Pina Bausch z zespołem Tanztheater Wuppertal przystąpili do fazy przygotowań produkcyjnych. Po pół roku wytężonej pracy, 30 czerwca 2009 roku, na dwa dni przed planowanymi w Wuppertalu zdjęciami próbnymi w technice 3D, wydarzyła się rzecz zupełnie niespodziewana - Pina Bausch zmarła.

Na całym świecie wielbicieli jej sztuki i przyjaciele Tanztheater Wuppertal pogrążyli się w żałobie. Zdawało się wszystkim, że wraz ze wspaniałą choreografką umarł także projekt filmu. Wim Wenders natychmiast przerwał przygotowania, wierząc, że nie sposób kontynuować realizacji, gdy zabrakło Piny Bausch.

Po okresie żałoby i zadumy, podbudowany dobiegający mi ze wszech stron głosami zachęty, aprobatą ze strony rodziny oraz apelami współpracowników i tancerzy, którzy pod kierunkiem artystki przeszli szereg prób do wznowienia wybranych do filmu przedstawień, Wim Wenders podjął jednak decyzję o realizacji projektu, już bez Piny Bausch u swego boku. Jej badawcze, kochające spojrzenie na gesty i ruchy tancerzy oraz najmniejsze szczegóły choreografii było przecież wpisane w ciała i siłę ekspresji zespołu. Reżyser uznał, że pomimo albo wbrew wielkiej stracie, jakiej wszyscy doświadczyli, był to właściwy moment na filmowe poszukiwanie i uwiecznienie tego niepowtarzalnego widzenia świata.

Powstała nowa koncepcja filmu, która objęła - poza wybranymi wcześniej fragmentami czterech przedstawień *Café Müller*, *Święto wiosny* (*Le sacre du printemps*), *Pełnia księżyca* (*Vollmond*) i *Miejsce schadzek* (*Kontakthof*) - materiał archiwalny ukazujący Pinę podczas pracy, oszczędnie i w sposób nowatorski wpleciony

w trójwymiarowy świat filmu, a także krótkie występy solowe tancerek i tancerzy zespołu Tanztheater Wuppertal. Wim Wenders posłużył się stosowaną przez Pinę *metodą pytań*, za pomocą której artystka tworzyła swoje ostatnie choreografie. Pina Bausch zadawała pytania, a tancerze na nie odpowiadali, nie w słowach, lecz w tanecznej improwizacji i mowie ciała. Tańczyli intymne odczucia i osobiste doświadczenia, z których Pina Bausch, w dialogu z zespołem, konstruowała spektakle. Wim Wenders przejął tę metodę, prosząc tancerki i tancerzy, by w filmie, w indywidualnych występach solowych, zatańczyli własne wspomnienie o Pinie Bausch. Sceny te kręcił Wenders w rozlicznych wnętrzach i plenerach w Wuppertalu i okolicach, w krajobrazach otaczających miasto, w obiektach przemysłowych, na skrzyżowaniach ulic i w charakterystycznej podwieszanej kolejce miejskiej. Podkreślają one indywidualność członków zespołu, w swym wielogłosie tworząc frapujące dopełnienie na wskroś przemysłanych i poddanych rygorom kompozycji spektakli artystki.

Długoletnia kostiumolożka Tanztheater Wuppertal, Marion Cito, tak oto podsumowuje wznowienie po śmierci Piny współpracy z Wimem Wendersem i jego ekipą filmową: *Podobnie jak u wielu członków zespołu, zdarza mi się, że nie pojmuję tego, iż Pina Bausch już nie ma. Wielka żałoba jeszcze nie dobiegła końca. Potrzeba czasu, żeby się z tym pogodzić. W naszym odczuciu Pina żyje w spektaklach. Wszystko, co robię, robię dla Piny. To mi pomaga. Uważam, że to wspaniale, iż Wenders jednak realizuje swój film, ponieważ wiem, jak bardzo Pina pragnęła, by on powstał.*

ARTYSTYCZNY NOWY ŁĄD

Pina jest nie tylko jednym z pierwszych europejskich filmów trójwymiarowych, jest również pierwszym na świecie filmem artystycznym zrealizowanym z wykorzystaniem techniki 3D. Producent Gian-Piero Ringel stanął przed nie byle jakim zadaniem: Zarówno od strony technicznej, jak i na poziomie gatunkowym wkraczamy tym filmem na absolutnie nieznany teren. Samo znalezienie ekspertów planowania i prowadzenia projektu od strony technicznej było skomplikowane, jako że liczba takich specjalistów jest bardzo ograniczona. Zastosowanie nowej cyfrowej technologii 3D zrodziło nowy język filmowy, a to musi stanowić dla każdego producenta ogromne wyzwanie: Wielu reżyserów wzdraga się przed pracą w technice 3D, ponieważ - jak na razie - nie dorobiliśmy się jeszcze dobrych wzorców. Chcemy być pionierami poszerzania języka filmowego w 3D.

Zdobywanie nowych łądów wiąże się zawsze ze szczególnym wysiłkiem, jaki trzeba włożyć w każdy ruch: Wszyscy, którzy brali udział w tej produkcji, zmuszeni byli do poszukiwań, trzeba było wymyślić, jak w ogóle należy kręcić film tańca w 3D. Przecież to, co sprawdzało się w 2D, wcale nie musi być dobrym rozwiązaniem w trzecim wymiarze. Musieliśmy przeprowadzić prawdziwe badania u podstaw. Jak opowiada producent 3D filmu, Erwin M. Schmidt: Zdobycie całościowego know-how w odniesieniu do fazy przygotowań, okresu zdjęciowego, postprodukcji i dystrybucji było możliwe tylko w drodze nieustającego procesu uczenia się.

Współczesna technologia 3D umożliwia zupełnie nowe spojrzenie na teatr tańca - podkreślał z zadowoleniem Dominique Mercy, jeden z dyrektorów artystycznych Tanztheater Wuppertal. Możliwość pracy nad tym projektem razem z Wimem Wendersem i jego ekipą filmową jest wspaniałym doświadczeniem. To jedna wielka,

wspólna ekspedycja badawcza. Wim Wenders coraz lepiej rozumie, czym może być teatr tańca, a my doświadczamy wspólnie z ekipą filmową zupełnie nowego sposobu pracy. Wszystko to zaowocowało niezwykle twórczą atmosferą.

Sięgając po technologię 3D, Wim Wenders podejmuje tak ważny dla nas temat przekraczania granic teatru tańca - mówił Peter Pabst, będący od roku 1980 scenografem Tanztheater Wuppertal, pełniący też rolę scenografa filmu Pina. Przekraczanie granic pomiędzy sceną a publicznością to istotny element choreografii Piny Bausch. Tancerze są stale zajęci widzem, schodzą ze sceny również w sensie fizycznym. Pina przywiązywała dużą wagę do tego, żeby jej choreografie układały się w całość, stawały się pełne dopiero w głowach, oczach, sercach widzów, w sferze ich uczuć.

Bez wątpienia Wim Wenders wkroczył obrazem Pina w nowy wymiar pracy twórcy filmowego, niemniej już w trakcie zdjęć do filmu deklarował: *Niezależnie od tego, jak bardzo trzeci wymiar jest nam potrzebny, zrobimy wszystko, co w naszej mocy, by widz zapomniał o tym „zdobywaniu przestrzeni”. Sugestywność obrazu nie powinna przykuwać jego uwagi, lecz stać się niewidzialną, dzięki czemu artyzm Piny powinien być tym wyraźniej dostrzegalny.*

PLAN ZDJĘCIOWY

Film *Pina* był realizowany w Wuppertalu w dwóch etapach – w październiku 2009 roku i w kwietniu 2010 roku. W trakcie pierwszego etapu zarejestrowane zostały w całej długości, na żywo i w obecności publiczności spektakle *Café Müller*, *Święto wiosny* (*Le sacre du printemps*) oraz *Pełnia księżyca* (*Vollmond*). Napięty harmonogram występów zespołu na całym świecie dopuszczał tylko jeden termin, w którym możliwe było sfilmowanie spektakli. Poza nową technologią 3D dodatkową trudność dla ekipy filmowej stanowiła rejestracja przedstawień na żywo, gdzie ewentualne przerywanie akcji i powtarzanie poszczególnych sekwencji było wykluczone. Z uwagi na złożoność procesu rejestracji 3D na żywo praca wszystkich członków zespołu wymagała wyjątkowo drobiazgowego zaplanowania i przygotowania.

Wendersowi udało się pozyskać do współpracy stereografa Alaina Derobe'a, jednego z najbardziej doświadczonych pionierów technologii trójwymiarowej. Derobe stworzył na potrzeby filmu *Pina* specjalny system kamer 3D. Zasadnicze znaczenie dla efektu głębi przestrzeni miało to, by kamera mogła być jak najbliżej tancerzy i za nimi podążać. *Przy każdym innym filmie tańca ustawilibyśmy kamery przed sceną, z dala od tego, co się na niej rozgrywa* – opowiadał Alain Derobe. *Kręcąc „Pinę”, zainstalowaliśmy kamery pomiędzy tancerzami. Kamera miała razem z nimi tańczyć. Dlatego każdy członek ekipy filmowej musiał doskonale znać choreografię. Każdy musiał dokładnie wiedzieć, jak i gdzie poruszają się tancerze, tak aby kamera mogła im w tym ruchu towarzyszyć.*

Jednym ze współpracowników Alaina Derobe'a był François Garnier. On również postrzegał teatr tańca rejestrowany za pomocą techniki 3D jako wyzwanie szczególnego rodzaju: *Nie możemy przerywać tancerzom, musimy kręcić znacznie dłuższe niż zwykle sekwencje.*

Naszym zadaniem jest dopilnowanie, by kamera była bardzo blisko tancerza lub tancerki, którzy znajdują się w nieustannym ruchu. Pomimo wszelkich trudności Garnier był przekonany o zaletach techniki 3D jako medium: Istotą tańca jest ruch w przestrzeni i dlatego właśnie nie istnieje lepsza metoda przenoszenia tańca na ekran niż technologia 3D. Dzięki niej osiągamy więcej przestrzeni, więcej dynamiki, więcej ruchu. Wrażenie doznań zmysłowych jest znacznie silniejsze niż jakakolwiek refleksja intelektualna. Dzięki technologii 3D kino wchodzi w nowy etap rozwoju.

Podczas drugiego etapu prac, wiosną 2010 roku, zarejestrowany został kolejny spektakl Piny Bausch – *Miejsce schadzek* (*Kontakthof*). Tym razem już bez publiczności. Tę klasyczną choreografię Wenders nakręcił – zgodnie z koncepcją Piny Bausch – w trzech różnych obsadach: z zespołem Tanztheater Wuppertal, z paniami i panami w wieku powyżej 65 lat oraz z nastolatkami w wieku powyżej 14 lat. Chcąc w niepowtarzalny sposób uwiecznić solowe występy tancerek i tancerzy, ekipa filmowa wyszła poza ograniczoną przestrzeń sceny – inscenizacje miały miejsce w krajobrazach przemysłowych, szerokich pejzażach regionu Bergisches Land czy w charakterystycznej dla Wuppertalu podwieszanej kolejce. Kręcenie zdjęć w warunkach plenerowych stało się możliwe dzięki specjalnie dla potrzeb filmu skonstruowanemu kompaktowemu systemowi steadycam 3D, stabilizującemu ruch kamery nawet na nierównym podłożu.

WIM WENDERS O PINIE BAUSCH (2)

DLA PINY

Pina patrzyła sercem – aż do utraty sił. To dar, którego światu nie skąpiła. Jej ogląd był zawsze surowy. Choć pełen miłości, był też krytyczny. Tyle że opiekuńczy, a nie obnażający. Nigdy oceniający, zawsze budujący.

You gotta be cruel to be kind – tak śpiewał Elvis Costello. Prawdziwą sztuką w obcowaniu z ludźmi jest – moim zdaniem – umiejętność wydobywania tego, co drzemie w nich najlepszego, by stało się dla świata dostrzegalne. Pina była tej sztuki mistrzynią. Wy, tancerze, wiecie dużo więcej o tym niż ja. Rok za rokiem, wielu z was przez całe dekady, byliście orkiestrą patrzenia Piny, instrumentem bezcennym i niepowtarzalnym. Surowa i kochająca, pomagała każdemu z was wydobyć z ukrycia i odsłonić przed światem to, co w was najlepszego, pozwalając również nam, widzom, mieć udział w tym patrzeniu, otwierając nam oczy, na nas samych i na mowę w nas ukrytą.

Mowa podczas uroczystości żałobnej dla Piny Bausch, która się odbyła 4 września 2009 w Operze w Wuppertalu (fragment)

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

Na początku swej działalności balet Piny Bausch w teatrze w Wuppertalu, który artystka zaczęła prowadzić w sezonie 1973/1974, wzbudzał liczne kontrowersje. Innowacyjna forma tych spektakli, której konstytutywną cechą było połączenie tańca i teatru, uderzała w dotychczasowe przyzwyczajenia odbiorcze. Tancerze Piny Bausch nie ograniczali się tylko do tańca - mówili, śpiewali, a niekiedy nawet śmiali się i płakali. Z biegiem czasu estetyka ta zdołała jednak zyskać uznanie szerszej publiczności.

Tak oto zrodziła się rewolucja, która zainicjowała światowy proces emancypacji i redefiniowania sztuki tańca. Teatr tańca został uznany za odrębną dziedzinę ekspresji artystycznej, wywierając wpływ na choreografów na całym świecie, oddziałując na sztuki teatralne i klasyczny balet. Pina Bausch osiągnęła światowy sukces, czyniąc centralnym tematem swej twórczości uniwersalną potrzebę miłości, bliskości i bezpieczeństwa. Wypracowała przy tym otwartą metodę pracy, pozwalającą integrować różnorodne wpływy kulturowe. Podejmując coraz to nowe poetyckie poszukiwania, eksplorowała wszystko to, co zbliża nas i oddala od potrzeby miłości. Stworzyła swoiste *theatrum mundi*, które ani nie poucza, ani nie posiada większej od widza wiedzy, lecz dostarcza odbiorcy doświadczeń: uszczęśliwiających lub smutnych, subtelnych lub konfrontacyjnych, nierzadko zabawnych oraz zaskakujących. Są to ruchome i poruszające obrazy wewnętrznych krajobrazów,

precyzyjnie badające ludzkie uczucia, u podstaw których jest nadzieja, że tęsknota za miłością może zostać zaspokojona. Nadzieja na równi z rzeczywistością jest kluczem do tej twórczości. Spektakle Piny zawsze odnoszą się do kwestii doskonale widzowi znanych i doświadczanych. Na przestrzeni 36 lat pracy w Wuppertalu, aż do śmierci w 2009 roku, Pina Bausch nadała swemu dziełu niepowtarzalny kształt, jej sztuka ukazuje rzeczywistość bez zniekształceń i upiększeń, a zarazem zbliża widza do własnych pragnień i marzeń.

Cyt. za: www.pina-bausch.de

CZTERY SZTUKI PINY BAUSCH WYBRANE DO FILMU *PINA*

ŚWIĘTO WIOSNY / LE SACRE DU PRINTEMPS / DAS FRÜHLINGSOPFER PREMIERA: 1975

Święto wiosny to jeden z wcześniejszych spektakli Piny Bausch. To właśnie owo najczęściej grane i najlepiej przyjmowane przez publiczność przedstawienie sprawiło, że zainteresowanie twórczością tej artystki wyszło poza wąskie grono specjalistów.

Gruba warstwa brunatnego torfu pokrywa scenę, przekreślając lekkość czy też zwiewność ruchu. Każdy mancew tancerzy pozostawia ślady w ziemi. Scena powoli przeistacza się w archetypiczną arenę – pole walki płci. W rytualnej ofierze złożona zostaje młoda kobieta. Rytmiczna muzyka Igora Strawińskiego potęguje pełen przemocy grupowy dynamizm, który stopniowo wygasa wszelkie indywidualne odruchy.

MIEJSCE SCHADZEK / KONTAKTHOF PREMIERA: 1978 / 2000 / 2008

Spektakl *Miejsce schadzek* można pod wieloma względami uznać za podsumowanie twórczości Piny Bausch. Akcja rozgrywa się w jednej scenerii – wielkiej sali tanecznej czy też teatralnej. Wysokie, puste pomieszczenie z przednią ścianą otwartą w kierunku publiczności

przywołuje skojarzenia z wystawą sklepową. Pod ścianami stoją długie rzędy krzeseł. Na krzesłach siedzą mężczyźni i kobiety. Wstają i udają się na wszelkiego rodzaju spotkania, jedni ostrożnie i po omacku, inni dziko i porywczo. Bywa, że na parkiecie przebywa tylko jedna para, czasami znajduje się tam cała trzydziestoosobowa obsada. Pina Bausch stworzyła ten spektakl wraz ze swoim zespołem w 1978 roku, jednak wznowiła go wiele lat później, w 2000 roku, tym razem bez udziału trupy tanecznej, którą tu zastąpili naturszczycy – seniorzy powyżej 65. roku życia. Wzbudziło to sensację, ponieważ tym samym artystka zakwestionowała stereotypowy obraz starości. *Miejsce schadzek*, grane i tańczone przez starszych ludzi, przywołuje zupełnie inny, mało popularny wymiar piękna, wdzięku, śmiertelności, starzenia się, współczucia, a zarazem uczucia i namiętności. Osiem lat później, w 2008 roku, spektakl ów został uzupełniony o kolejną warstwę znaczeniową – wówczas do udziału w przedstawieniu zaproszono młodzież w wieku 14-18 lat. Całość wzbogaciła się w ten sposób o jeszcze jedną perspektywę. Te same ruchy i gesty niosą tym razem zupełnie inne przesłanie. Dzięki tym zabiegom my, widzowie, jesteśmy skonfrontowani z własnym doświadczeniem, więcej nawet – z własną wizją samego siebie, swym życiem, marzeniami, lękami i projekcjami.



CAFÉ MÜLLER

PREMIERA: 1978

Café Müller to minimalistyczny spektakl na sześciu tancerzy/aktorów. Widzimy niemal puste, szare pomieszczenie zastawione kawiarnianymi stolikami i krzesłami. Aktorzy i tancerze usiłują nawzajem się odnaleźć. Z uwagi na ilość sprzętów ich ruchy są spowolnione i w znacznej mierze ograniczone. Poruszają się jak lunatycy, z zamkniętymi oczami, jakby w transie, na oślep błędzą wokół siebie. Obcy. Jeden mężczyzna ma otwarte oczy, usiłuje pomóc innym dotrzeć do siebie, torując im drogę przez las krzesel. Przy akompaniamencie melancholijnej muzyki Henry'ego Purcella, w sugestywnej atmosferze snu, spektakl *Café Müller* opowiada o samotności i tęsknocie.

PEŁNIA KSIĘŻYCA / VOLLMOND

PREMIERA: 2006

Przedstawienie *Pelnia księżycy* prezentuje artyzm Piny Bausch w pełni rozkwitu. Charakter spektaklu określony jest przez tętniącą ekspresją muzykę oraz olśniewającą scenografię Petera Pabsta, jednego z najbliższych współpracowników słynnej choreografki. Nad sceną dominuje olbrzymia skała oraz rów z wodą przecinający deski niczym rzeka ziemię. Dwunastu tancerzy, zdanych na łaskę deszczu, a nawet huraganu, porusza się w księżycowym, srebrnym krajobrazie w gorączkowym poszukiwaniu miłości. Również tutaj walka płci jest głównym ogniwem wszelkich relacji. Jak we wszystkich nowszych spektaklach Piny Bausch, zdarzają się sytuacje lekkie i pełne humoru, inne przepełniają widza trwogą i grozą. Spektakl – początkowo pogodny i swawolny – eksploduje pod koniec dzikością i nieokiełznaniem – tancerze miotają się na scenie. Aż do zatracenia.



PINA BAUSCH O SWOJEJ PRACY

PYTAĆ

Pytania służą bardzo ostrożnemu zbliżaniu się do tematu. To otwarta metoda pracy, a zarazem bardzo precyzyjna. Zawsze dokładnie wiem, czego szukam, ale wiem to na poziomie uczuć, a nie głowy. Dlatego nie stawiam pytań wprost. To byłoby zbyt nieporadne, a odpowiedzi stałyby się zbyt banalne. Muszę zostawić to, czego szukam, w spokoju, przynajmniej na poziomie werbalnym, a zarazem sprawić, by mogło się to ujawnić. Kiedy odnajduję jakiś moment, wiem, że jest on częścią tego, czego szukam. Bardzo się wtedy cieszę, ale o tym nie mówię. Tancerze nie wiedzą, czego szukam, ani tym bardziej, co znajduję. To stanowi część wzajemnego zaufania, które jest w pracy niezbędne. Każdy musi mieć wolność pokazania wszystkiego bez zahamowań. Kiedy zatrzymuje się coś w środku, myśli dalej krążą wokół tematu i nie można się go pozbyć. Jeśli się to wypuści na zewnątrz, mogą ujawnić się też inne rzeczy.

SZUKAĆ

Liczy się każdy detal, każda zmiana, ponieważ najmniejsze przesunięcie co innego wywołuje. Wszystko, co odkrywamy podczas prób, jest dokładnie oglądane i badane. Zastanawiamy się, czy sprawdzi się to w najtrudniejszych warunkach. Nie daję przyzwolenia na nic, w co nie potrafię uwierzyć, co mnie samą nie przekonuje. Spośród wielu pytań na końcu pozostają tylko nieliczne rzeczy, które później składają się na sztukę. Powielekroć wszystko przewracam

i od nowa rozważam. Każdy detal przechodzi wielokrotny proces przeobrażania, aż w końcu znajdzie właściwe miejsce. Za każdym razem upływa sporo czasu, zanim uruchamia się przepływ. Jeśli przeoczy się nawet drobny szczegół, praca idzie w niewłaściwym kierunku i bardzo trudno jest to skorygować. Dlatego niezbędna jest duża dokładność i szczerłość, a także wielka odwaga. Pokazujemy coś osobistego, ale to nie jest prywatne. Pokazujemy coś, co wszyscy dzielimy. Żeby móc to znaleźć, potrzeba ogromnej cierpliwości i gotowości do - raz za razem - ponownego poszukiwania.

ZNALEŹĆ TO, CO NIE WYMAGA PYTANIA

Nigdy nie stawiałam sobie za cel wynalezienia określonego stylu czy nowego teatru. Forma powstała sama z siebie - z pytań, które były we mnie. Zawsze poszukiwałam w pracy czegoś, czego jeszcze nie znam. Jest to nieustanne, często dość bolesne poszukiwanie, zmaganie się. Nie ma nic, na co można by się w tym poszukiwaniu powołać, ani na tradycję, ani na rutynę. Nie ma nic, czego można by się uczyć. Trzeba zupełnie samej stanąć wobec życia oraz swoich doświadczeń i spróbować uczynić widocznym albo przynajmniej przeczuwalnym to, o czym od zawsze się wiedziało. Chodzi oto, by znaleźć to, co nie wymaga pytania.

Cyt. za: Pina Bausch, *Etwas finden, was keiner Frage bedarf* (*Znaleźć to, co nie wymaga pytania*), The 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy



FILMOWA *TERRA INCOGNITA*

CZĘŚĆ 1 ROZMOWA Z WIMEM WENDERSEM

Przydarzyło się panu coś, co może udaremnić realizację każdego filmu – śmierć bohatera.

Pina była czymś więcej niż „bohaterką”. Ona była powodem, dla którego ten film miał powstać. Trwały przygotowania, byliśmy tuż przed pierwszymi zdjęciami próbnymi z zespołem w Wuppertalu, kiedy dotarła do nas wiadomość o nagłej śmierci Piny. Oczywiście wszystkie prace zostały natychmiast wstrzymane. Dalsze próby realizowania filmu wydawały mi się zupełnie pozbawione sensu. Pina i ja pracowaliśmy przecież przez ponad 20 lat nad tym projektem. Mój pierwotnie zupełnie spontaniczny postulat zrobienia wspólnego filmu pochodzi z połowy lat 80. i stał się z biegiem czasu czymś na kształt naszego prywatnego gagu. Pina pytała: *Jak tam Wim, chcesz teraz zrobić ten film?*, a ja odpowiadałem: *Pina, ja wciąż jeszcze nie wiem jak*. Nawet po dogłębnym przestudiowaniu przeróżnych filmów o tańcu nie potrafiłem sobie wyobrazić, jak mógłbym uwiecznić teatr tańca Piny Bausch, który emanuje wolnością i radością, jest niesamowicie żywy. Naprawdę nie miałem pojęcia, jak mógłbym przenieść tę sztukę na ekran. Aż do chwili, kiedy pewnego dnia obejrzałem nowe cyfrowe 3D. Zadzwoiłem do Piny jeszcze z kina i powiedziałem: *Pina, już wiem!*

I zaraz potem zabrał się pan do pracy?

Minęło trochę czasu, nim przystąpiłem do realizacji. Okazało się, że technika wciąż jeszcze wtedy kulała. Istniejące rozwiązania były wystarczające dla produkcji filmów animowanych i olbrzymich imprez, ale na naturalne odwzorowanie ruchu musiałem nieco poczekać. Przed dwoma laty przystąpiliśmy w końcu do przygotowań i zaplanowaliśmy zdjęcia na koniec lata 2009, w pierwszym roku, w którym technicznie było to w ogóle możliwe. No i wtedy nagle zabrakło Piny. Natychmiast przerwałem wszelkie przygotowania. Film był przecież napisany wyłącznie pod nią. Mieliśmy towarzyszyć jej i zespołowi w podróżach, Pina sama miała wprowadzić nas w swoje królestwo.

Dopiero kilka tygodni później dotarło do nas, że tancerze właśnie przeprowadzają próby do sztuk, które razem z Piną umieściliśmy na afiszu po to, abyśmy mogli je nakręcić. To właśnie tancerze jako pierwsi nalegali: *Przez najbliższe miesiące gramy wszystko to, co oboje chcieliście nakręcić. Nie możesz nas teraz zostawić. Szczególnie teraz! Musicie to sfilmować*. Mieli absolutną rację. Na wszystkim spoczywało jeszcze oko Piny! Wróciliśmy więc do projektu i ogromnym wysiłkiem doprowadziliśmy do tego, że w październiku udało się nakręcić w technice 3D *Café Müller*, *Święto wiosny* (*Le sacre du printemps*) oraz *Pełnię księżycy* (*Vollmond*). Więcej nie byliśmy w stanie zrobić. Cała koncepcja musiała przecież ulec radykalnym zmianom. Ze wspólnego

filmu, który reżyserowalibyśmy razem z Piną, musiało powstać coś zupełnie innego. Dokończyliśmy zdjęcia do filmu dopiero w kwietniu i czerwcu 2010 roku.

Czy dysponowaliście materiałem zdjęciowym przedstawiającym Pinę Bausch?

Nie, nigdy nic razem nie nakręciliśmy. Pina zmarła 30 czerwca. Za dwa dni byliśmy umówieni w Wuppertalu z naszą ekipą od 3D na pierwsze zdjęcia próbne z jej tancerzami, żeby Pina mogła obejrzeć materiał. Pina nigdy go nie zobaczyła. Nie miałem też okazji mieć jej przed kamerą. Mimo to Pina pojawia się w filmie. To wynik cu-downnych metod integrowania materiałów archiwalnych i dwuwymiarowych obrazów w projekcie 3D.

Na ile zaawansowane obecnie są możliwości techniczne?

Już podczas pierwszych testów okazało się, że nie tak zaawansowane, jak mieliśmy nadzieję. W obliczu faktu, że Piny już z nami nie było, miałem poczucie, iż ten trójwymiarowy obraz musi wyglądać tak fantastycznie, jak jej to obiecywałem. Musieliśmy uzyskać naturalny sposób odwzorowania i postrzegania przestrzeni, tak aby widz miał uczucie, że stoi przed, a nawet razem z tancerzami na scenie.

Brzmi niezbyt skomplikowanie...

Zdjęcia z pierwszych prób były przerażająco kiepskie. Szybko pojęliśmy, że wszystkie źródła potencjalnych błędów w 2D potęgują się w technice 3D. Na przykład kiedy kamera panoramuje za tancerzami na scenie, często dochodzi do efektu stroboskopu, ruch widoczny na ekranie nie jest wtedy płynny, przeciwnie – staje się nienaturalnie przerywany. W 2D wiadomo, jak tego uniknąć – należy wolniej poruszać kamerą. Natomiast w 3D wydawało się, że efekt ten jest nie do uniknięcia. Każdy szybki ruch ramion tancerzy wywoływał wrażenie, jakby przez ułamek sekundy widoczne były dwie, trzy, a nawet

cztery pary ramion. Na ekranie ruch nigdy nie jest płynnie odzwierciedlany, ale nasz umysł się zaadoptował i przestał to zauważać. W 3D każdy błąd optyczny rzucał się w oczy.

Można było kręcić z większą liczbą klatek na sekundę...

To prawda, zamiast zwyczajowych 24 należałoby kręcić w trybie 50 klatek na sekundę. Spróbowaliśmy tego i efekt był rewelacyjny, przepiękny. Tyle że ten kij miał dwa końce: moglibyśmy tak kręcić, ale pokazywać w kinach już nie, ponieważ istnieje norma, która określa liczbę klatek na sekundę w projekcjach 3D. Liczba ta to 24 klatki na sekundę. Wojowaliśmy z amerykańskim instytutem odpowiedzialnym za tę normę i szybko zorientowaliśmy się, że idziemy w ślady Jamesa Camerona. On również podejmował rozpaczliwe próby uświadomienia instytutowi, że *Avatar* kręcony na 50 czy 60 klatkach bardzo by zyskał. Cameronowi także na to nie zezwolili.

Czy było coś, czym *Avatar* mógł was zainspirować?

Oglądałem ten film kilkakrotnie i zauważyłem, że animowane komputerowo avatary poruszają się z wielką gracją – tak jak chciałem, żeby poruszali się nasi tancerze. Natomiast prawdziwych aktorów w *Avatarze* ogląda się z bólem. Widoczne są tu wszystkie błędy, których dopatrzyliśmy się podczas naszych testów zdjęciowych. Przy najmniejszym ruchu postaci na ekranie widać trzy albo cztery ręce. A ruch nie jest płynny ani naturalny. Nie rzuca się to tak bardzo w oczy, bo Cameron zastosował szybki montaż, ale jeśli jeden z jego aktorów robi więcej niż kilka kroków, wygląda to strasznie. Mieli ten sam problem, co my, tylko że mogli go łatwiej zatuzusować, ponieważ ich tła były generowane komputerowo. My zaś chcieliśmy kręcić w stu procentach realne obrazy. Nasi tancerze musieli poruszać się na ekranie płynnie i z gracją! Musieliśmy wymyślić sposób

na przechytrzenie techniki, tak aby ruch sprawiał wrażenie naturalnego.

Jak udało się wam rozwiązać ten problem?

W zasadzie należało powrócić do taśmy filmowej. Kamera cyfrowa rejestruje wiele pojedynczych obrazów o ekstremalnej ostrości. Produkuje niezwykle precyzyjny zapis, tak że nieostrość ruchu, do której przywykliśmy w kinie, przestaje istnieć. Można ją sztucznie przywrócić. Dzięki lekkim kamerom, jakie się pojawiły w ostatnich 15 latach, kręcenie filmów nabrało niesłychanej mobilności. W gruncie rzeczy mobilność to także obietnica zawarta w 3D - uczestniczyć w wydarzeniu, być tuż przed, za, w samym środku. Z drugiej strony, sprzęt 3D jest dość nieporęczny...

Postęp techniczny jest jednak bardzo dynamiczny. W październiku zeszłego roku kręciliśmy jeszcze przy użyciu ciężkiego kranu, stojącego jak olbrzymi dinozaur pośrodku teatru, zajmującego połowę wolnej przestrzeni. Był to Technocrane, który mógł dotrzeć daleko w głąb sceny, unosić się oraz wytrzymać ciężar dwóch kamer i łączącego je lustra...

...dwóch kamer ustawionych tuż obok siebie jak para oczu, imitujących w ten sposób efekt przestrzennego widzenia...

W zasadzie tak. Profesjonalna technika nie jest jeszcze na tyle rozwinięta, żeby można było kręcić jedną kamerą wyposażoną w dwa obiektywy, niezbędne są więc dwie kamery. Nie mogą one stać obok siebie, ponieważ ze względu na obudowę i olbrzymie obiektywy nie sposób dochować typowego, sześciocentymetrowego odstępu między oczami. Trzeba więc ustawić je jedna nad drugą i połączyć półprzepuszczalnym lustrem. To z kolei „połyka” dużą ilość światła. Całość to wielka aparatura, przy której pracują liczne silniki.

Przeciwieństwo zwiennych tancerzy.

To zdalnie sterowany potwór, który wymagał pięciu osób do obsługi. Mimo to udało nam się bardzo płynnie nim poruszać. Ale już pięć miesięcy później, w trakcie drugiego etapu zdjęciowego w kwietniu, kręciliśmy niemal wyłącznie z użyciem steadycamu. Kamera musi być w ruchu. Jeśli jest statyczna, ginie duża część efektu 3D. Nie ma przy tym potrzeby wykonywania dynamicznych ewolucji. Najpiękniejsze efekty dają powolne, delikatne jazdy kamery, bo wtedy cała przestrzeń się przesuwa i staje się namacalna.

Po raz trzeci w karierze wykorzystuje pan najnowsze możliwości techniczne do realizacji filmów. Najpierw miało to miejsce w *Opowieściach Hammetta* (Hammett, 1982), kiedy wypróbowywał pan elektroniczne studio Coppoli, później w *Buena Vista Social Club* (1999), który był pana pierwszym filmem cyfrowym wysokiej rozdzielczości. A teraz *Pina*...

Buena Vista Social Club, który wszedł do kin jako pierwszy w całości cyfrowy film dokumentalny, nie był dla mnie - pod kątem estetyki czy metody pracy - radykalnym przełomem. Zrealizowanie tamtej koncepcji na taśmie filmowej było po prostu niewykonalne. Kamery 16- i 35-milimetrowe pracują tak głośno, że w żadnym studio dźwiękowym na świecie nie można byłoby nagrywać muzyki akustycznej w momencie, gdy obok ktoś stoi z kamerą i kręci. Dzięki kamerom cyfrowym mogliśmy kręcić 24 godziny na dobę. Kiedy czasami przerywaliśmy, muzycy byli niezmiernie rozczarowani, mówili: *Cos się dzieje, czy już nas nie kochacie?* Technika dodała nam skrzydeł, ale sam sposób pracy zasadniczo się nie różnił.

A realizacja filmu w technice 3D stanowi ogromną zmianę?

Od pierwszego wyprodukowanego przez nas ujęcia byłem absolutnie zachwycony. Zaryzykowałbym

stwierdzenie, że ta technika weszła złą nogą w życie. Jak dotąd znamy w 3D tylko filmy animowane albo wielkie, komputerowo generowane widowiska. Prawie w ogóle nie ma jeszcze filmów kręconych w miejscach rzeczywistych. Nie przypuszczam, żeby przyszłość tej technologii leżała tam, gdzie jest ona aktualnie stosowana, czyli w filmie fantasy. Podobnie było na początku z techniką cyfrową - ponieważ była ona kosztowna, stosowano ją w reklamie oraz przy efektach specjalnych wysoko budżetowych filmów. Wtedy nikt nie przypuszczał, że technika cyfrowa w gruncie rzeczy uratuje i odmieni film dokumentalny. Sądzę, że z technologią 3D będzie podobnie. Kiedy tylko „zagnieździ się” w lżejszych i mniejszych kamerach - a to tylko kwestia czasu - będzie można kreować zupełnie nowe podejście do rzeczywistości.

Rozmowa jest zapisem dyskusji panelowej z Wimem Wendersem, która się odbyła 29 czerwca 2010 roku w ramach Medienforum. Film - Internationale Filmkongress der Filmstiftung NRW. Temat dyskusji: *Technika versus przesłanie - 3D jako nowa szansa*. Moderator: Hans-Georg-Rodek.

FILMOWA *TERRA INCOGNITA*

CZĘŚĆ 2 ROZMOWA Z ERWINEM M. SCHMIDTEM, PRODUCENTEM 3D

Jakie są możliwości cyfrowej technologii 3D?

Technologia cyfrowa umożliwia gruntowną kontrolę obrazu podczas całego procesu produkcji filmowej, od zdjęć, przez postprodukcję, aż po projekcję w kinach. Pokonawszy problemy związane z analogowym formatem 3D poprzedniej fali, czyli z wczesnych lat 50. i 80., owa kontrola obrazu stała się warunkiem boomu technologii 3D, który obserwujemy obecnie. Cyfrowe kamery pracują synchronicznie i gwarantują – dotyczy to również projektorów – absolutnie stabilny obraz, co ma fundamentalne znaczenie dla postrzegania efektu 3D przez oko ludzkie. W początkowej fazie przygotowań do *Piny* zasoby sprzętu i doświadczonych specjalistów były jeszcze stosunkowo niewielkie. Dzięki szczęśliwemu zrządzeniu losu poznaliśmy wytrawnego stereografa, Alaina Derobe'a, mogliśmy zapoznać się z prototypem lustrzanego rigu jego autorstwa i skorzystać z ogromnej wiedzy oraz entuzjazmu tego wybitnego specjalisty.

Jak wyglądają przygotowania do zdjęć w technice 3D?

Kluczowymi elementami naszych przygotowań były wyjątkowo rozbudowane testy i ekstremalnie drobiazgowo planowanie. Latem 2009 roku, mniej więcej na dwa miesiące przed rozpoczęciem zdjęć, przeprowadziliśmy w Wuppertalu zdjęcia próbne z udziałem ekipy filmowej,

zespołu tancerzy i ekipy Tanztheater oraz z pełnym wyposażeniem technicznym. Chcieliśmy zawczasu rozpoznać słabe punkty w całym przebiegu zdjęć oraz sprawdzić systemy techniczne i przekonać się, jak funkcjonować będzie współpraca w tak różnorodnej, bo międzynarodowej ekipie. Kolejnym krokiem była postprodukcja materiałów z testów i analiza doświadczeń po projekcji kinowej. Nikt z nas – poza Alainem Derobe'em i jego zespołem – nie miał przedtem do czynienia z technologią 3D, wszyscy musieliśmy szybko przyswoić sobie kompletną wiedzę na jej temat. Dlatego też przeprowadzaliśmy testy niemal aż do chwili rozpoczęcia właściwych zdjęć. Harmonogram spektakli Tanztheater był napięty, a co za tym idzie – nasz okres zdjęciowy był bardzo ograniczony. Nie mogliśmy pozwolić sobie na błędy ani na dokrętki. Wszystko musiało się udać za pierwszym razem.

Jak się kręci sceny na żywo w technice 3D?

Wim Wenders, wraz z kierownikiem 3D – François Garnierem, stworzył niezwykle wymyślny system służący sterowaniu podczas zdjęć zamontowanym na widowni kranem teleskopowym. Posłużyli się rzutem poziomym wnętrza przestrzeni teatralnej, na którym scenę i widownię pokryła wirtualna szachownica, dzieląc je na kwadraty, oraz kątomierzem precyzyjnie odpowiadającym kątowi widzenia poszczególnych obiektów, które miały być zastosowane do rejestracji konkretnych scen. Na podstawie rejestracji wideo każdej sztuki

Wenders i Garnier byli w stanie sporządzić szczegółowy plan przebiegu zdjęć, w którym precyzyjnie określony został pożądaný kadr oraz kwadrat i wysokość, na jakiej w tym momencie powinna znajdować się głowica kranu, żeby ten kadr uzyskać. Podczas prób i zdjęć reżyser przekazywał te dane drogą radiową odpowiednim członkom ekipy.

Do zdjęć 3D konieczne jest użycie dwóch kamer. Można zamontować je równolegle obok siebie albo zamocować w tak zwanym rigu lustrzanym. W tym urządzeniu kamery ustawione są wobec siebie pod kątem 90° i połączone są za pomocą licznych motorów. Pomiędzy nimi, pod kątem 45° do osi obu obiektywów, zamontowane jest półprzepuszczalne lustro. Jedna z kamer rejestruje obraz przez lustro, druga rejestruje lustrzane odbicie. Wszystkie systemy rigów zastosowane podczas zdjęć do *Piny* były prototypami, przerobionymi lub udoskonalonymi dla naszych potrzeb przez Alaina Derobe'a. Oba modele kamer to produkty firmy Sony. Były to, po pierwsze, duże kamery studyjne (HDC-1500) montowane na kranie teleskopowym i, po drugie, małe oraz mobilne jednostki tej samej konstrukcji (HDC-P1), używane przy zastosowaniu steadycamu.

3D dość mocno ogranicza wybór możliwych długości obiektywów. Przy obiektywach szerokokątnych dochodzi do zniekształceń, przy długich ogniskowych zaś powstaje efekt wycinanki, ginie bryła i przedmioty wydają się być płaskie. Po wykonaniu obszernych testów zdecydowaliśmy się ograniczyć tylko do trzech obiektywów – DigiPrimes o długości 10, 14 i 20 milimetrów. Ponieważ zmiana obiektywu w rigu 3D wymaga czasu ze względu na niezbędne justowanie i kalibrowanie – a tego czasu nie mieliśmy – długość obiektywu dla każdej sceny została wybrana przed rozpoczęciem zdjęć.

Kalibrowanie rigu i kontrola efektu 3D odbywała się na planie za pomocą specjalnego monitora 3D marki Transvideo, który w postaci anaglifów wyświetla nałożone na siebie obrazy obu oczu (kamer), tak że przesunięcie pomiędzy obrazami z prawej i lewej kamery staje się widoczne z dokładnością co do piksela. Monitor ten stał się najważniejszym narzędziem pracy naszej ekipy stereoskopowej – oczywiście obok ich doświadczenia i kreatywności.

Jakie były największe wyzwania związane z rejestracją scen na żywo i plenerowymi zdjęciami?

Rejestrowaliśmy na żywo cztery spektakle, podczas regularnych przedstawień z publicznością, przy wyprzedanych biletach. Nie wolno nam więc było ograniczać lub zakłócać pracy tancerzy na scenie. Równocześnie chcieliśmy być z kamerą jak najbliżej nich. Mogliśmy zapewnić sobie tę wolność dzięki zastosowaniu długiego, teleskopowego kranu kamerowego. Początkowo tancerze czuli się oczywiście onieśmieleni obecnością ogromnego oka tańczącego wraz z nimi na scenie, ale to poczucie skrępowania szybko minęło. Dzięki temu powstały niezwykle dynamiczne, kręcone z bliska ujęcia, dające widzowi uczucie przebywania z tancerzami na scenie.

3D kocha głębię – oto w największym skrócie wyjaśnienie, dlaczego solowe występy tancerzy w obiektach plenerowych stanowią doskonale uzupełnienie dla spektakli tańczonych na scenie. Te fantastyczne sekwencje taneczne powstały w charakterystycznych miejscach Wuppertalu i jego okolic, na ulicach, w lasach, na hałdach, w krajobrazie przemysłowym i, rzecz jasna, w podwieszanej kolejce szynowej, z której słynie miasto Wuppertal.

BIOGRAFIE

PINA BAUSCH – TANCERKA, CHOREOGRAFKA

Urodziła się w 1940 roku w Solingen jako Philippine Bausch. Wraz ze swym Tanztheater z pobliskiego miasta Wuppertal zdobędzie światową sławę już jako Pina. Jej rodzice prowadzili w Solingen restaurację z pokojami gościnnymi, w wypełnianiu obowiązków pomaga im Pina i jej rodzeństwo. Tak oto przyszła choreografka uczy się obserwować ludzi, wynajdywać to, co porusza ich do głębi i w skrytości. W jej późniejszych sztukach pobrzmiewają echa tych wczesnych wspomnień z dzieciństwa: rozbrzmiewa muzyka, postacie nadchodzą i odchodzą, opowiadając o swej tęsknocie za szczęściem. Wczesne doświadczenia wojenne także znajdują odbicie w tych spektaklach – to stąd można wywieść takie tropy, jak nagłe ataki paniki czy lęk przed bezimiennym zagrożeniem.

Pierwsze kroki ku karierze Pina stawia w balecie dziecięcym, potem, w wieku 14 lat, rozpoczyna edukację baletową w Folkwang Hochschule w Essen, pod kierunkiem Kurta Joossa. Jooss jest wybitnym przedstawicielem niemieckiego tańca współczesnego, który zerwał pęta klasycznego baletu. W pracy pedagogicznej łączy

wolnościowego ducha tanecznych rewolucjonistów z regułami tradycyjnego baletu. Młoda adeptka sztuki tańca ma dzięki temu okazję nie tylko do zaznania swobody ekspresji i czerpanej z niej siły twórczej, lecz również do opanowania klasycznej formy. Istotnym elementem tych lat nauki jest możliwość kontaktu z innymi dziedzinami sztuki, których naucza się w Folkwang Hochschule – z operą, muzyką, aktorstwem, rzeźbą, malarstwem, fotografią czy wzornictwem. Zainteresowania te powrócą w twórczości choreograficznej Piny w postaci absolutnej wolności w doborze środków wyrazu.

W 1958 roku jej osiągnięcia zostają docenione – otrzymawszy Nagrodę Folkwang i roczne stypendium DAAD, Pina wyjeżdża na rok do Nowego Jorku, by zostać *special student* w The Juilliard School of Music. Miasto to, w którym za sprawą George’a Balanchine’a dokonuje się właśnie odnowa klasycznego baletu oraz rewolucja tańca współczesnego, uchodzi w tym czasie za mekkę światowej sztuki tańca. Nauczycielami Piny są między innymi Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino, Margret Craske czy tancerze Martha Graham Dance Company. Jako tancerka Bausch pracuje z Paulem Taylorem, Paulem Sanasardo czy Donyą Feuer. Pina ogląda wszelkie dostępne jej przedstawienia, chłonie wszystkie nurty. Zachwycona różnorodnością życia artystycznego w Nowym Jorku, przedłuża pobyt o kolejny rok; teraz musi jednak sama zadbać o swoje utrzymanie. Antony Tudor zapewnia jej angaż w Metropolitan Opera.

Bliskość opery i szacunek do muzycznej tradycji będą w jej późniejszej twórczości równie obecne, co miłość do jazzu. Panujący w Niemczech podział na muzykę „poważną” i „rozrywkową” nie będzie miał dla tej artystki większego znaczenia. Muzyka wszelkiej proveniencji, byleby wyrażała głębokie uczucia, przedstawia dla niej tę samą wartość.

Po upływie dwóch lat Kurt Jooss zachęca Pinę do powrotu do Essen. Reaktywował właśnie zespół Folkwang Ballett, znany później pod nazwą Folkwang Tanzstudio. Pina Bausch tańczy w spektaklach Joossa. Z uwagi na niedostatek odpowiednich dla Tanzstudio przedstawień, Pina sama podejmuje się pracy choreografa. Tworzy spektakle takie jak *Fragment* czy *Wicher czasu* (*Im Wind der Zeit*), za który w 1969 roku otrzymuje pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Kolonii. Gościnnie opracowuje pierwsze choreografie dla sceny w Wuppertalu, obsadzając je członkami Folkwang Tanzstudio. Są to: *Akcje dla tancerzy* (*Aktionen für Tänzer*) z 1971 roku czy *Bachanalia na motywach Tannhäusera* (*Tannhäuser-Bacchanal*) z 1972 roku. Dyrektor tamtejszego teatru, Arno Wüstenhöfer, angażuje Pinę w sezonie 1973/1974 na stanowisko dyrektora Wuppertalskiego Baletu, który choreografka wkrótce przemianuje na Tanztheater – Teatr Tańca. Wokreśleniu tym, wprowadzonym do terminologii już w latach 20. przez Rudolfa von Labana, zawiera się deklaracja programowa. Sygnalizuje ono odejście od tanecznej rutyny i całkowitą wolność w doborze środków wyrazu.

Pina stworzyła szereg nowych gatunków sztuki tańca. Opracowując dwie opery Christopa Willibalda Glucka: *Ifigenia w Taurydzie* (*Iphigenie auf Tauris*, 1974) oraz *Orfeusz i Eurydyka* (*Orpheus und Eurydike*, 1975), wprowadza pojęcie opery tanecznej. W sztuce *Ich bring dich um die Ecke* (1974) zanurza się w trywialny świat

muzycznych przebojów; w *Ruszał ze mną wtany* (*Komm, tanz mit mir*, 1977) posługuje się dawnymi pieśniami ludowymi; w *Renate rusza w drogę* (*Renate wandert aus*, 1977) żongluje operetkowymi stereotypami. Kamieniem milowym w karierze artystki okazuje się być choreografia do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego (*Le sacre du printemps / Das Frühlingsopfer*, 1975). Emocjonalny impet i gęstość fizycznej tkanki tego spektaklu staną się znakami rozpoznawczymi sztuki Bausch. Od Kurta Joossa nauczyla się „prawdziwości i precyzji”, a jako choreografka potrafi scalać obie te cnoty w dramatyczną siłę przekazu o niespotykanym dotąd natężeniu. W początkowym okresie działalności Piny w teatrze w Wuppertalu mają miejsce gwałtowne reakcje oburzenia zarówno ze strony prasy, jak i publiczności. Konfrontacja z emocjami, z których rodzi się ruch, okazuje się być bolesna. Desperacja i poczucie zagubienia w spektaklu *Sinobrody – słuchając nagrania magnetofonowego „Zamku księcia Sinobrodego” Béli Bartóka* (*Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg”, 1977*), w którym powtarzane są w kółko niektóre fragmenty muzyki, przez wiele osób odbierane są jako zbyt trudne do przyjęcia. A przecież Pina Bausch wykazuje od samego początku – obok talentu dramatycznego – również poczucie humoru. Wymownym tego przykładem jest „wieczór taneczny” według słów Bertolda Brechta i muzyki Kurta Weilla z dwoma choreografiami: *Siedem grzechów głównych* (*Die sieben Todsünden*) i *Nie bójcie się* (*Fürchtet euch nicht*) z roku 1976. W części drugiej, będącej dość luźnym kolażem, w kobiecych sukniach występują także mężczyźni, a choreografka bawi się skostniałymi rolami płci w sposób lekki i niefrasobliwy.

W 1978 roku Pina Bausch zmienia metodę pracy. Zaproszona przez reżysera Petera Zadeka do wystawienia w teatrze w Bochum własnej wersji Szekspirowskiego *Makbeta*, zostaje niejako przyparta do muru. Większość

tancerzy z jej zespołu nie chce dalej podążać szlakiem, na którym zbyt mało jest – ich zdaniem – konwencjonalnego tańca. Pina obsadza zleconą jej inscenizację jedynie czterema tancerzami, pięcioma aktorami i jedną śpiewaczką. Z taką obsadą nie może posługiwać się choreografią w rozumieniu układu kroków. Przechodzi więc do zadawania zespołowi asocjacyjnych pytań, krążących wokół tematu przedstawienia. Efekt tych wspólnych poszukiwań, spektakl *On bierze ją za rękę i prowadzi do zamku, inni podążają za nimi* (*Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen*), którego premiera odbyła się 22 kwietnia 1978 roku w Bochum, wzbudził gwałtowne protesty publiczności. Pina Bausch natomiast – właśnie dzięki tym niecodziennym wyborom – odkrywa własną formę pracy, nierozdzielnie związaną z poetyckim, jakby zaczerpniętym ze świata snów, językiem obrazu i ruchu, językiem, który już wkrótce przyniesie jej światową sławę. Tanztheater Wuppertal, skupiony wokół elementarnych ludzkich uczuć – lęków i rozterek, pragnień i tęsknot – nie tylko będzie na całym świecie rozumiany, ale także zainicjuje międzynarodową rewolucję w choreografii. Kluczem do tego sukcesu jest być może fakt, że Teatr Tańca Piny Bausch podejmował ryzyko spoglądania na rzeczywistość bez zakłamania, równocześnie zapraszając publiczność do snucia marzeń. Traktował widza i jego codzienność na poważnie, utwierdzając go zarazem w nadziei, że wszystko dobrze się zakończy.

W styczniu 1980 roku umiera wieloletni towarzysz życia Piny Bausch, Rolf Borzik. Scenografia i kostiumy jego autorstwa znacząco przyczyniły się do wykreowania rozpoznawalnego oblicza Teatru Tańca Piny Bausch. Jego pracę przejmują Peter Pabst (scenografia) i Marion Cito (kostiumy). Tandem ten tworzy poetyckie przestrzenie, w których do wnętrza wdzierają się plener, artyści ci „rozciągają” scenę i tworzą z niej krajobrazy. Przestrzeń fizyczna zmienia formę ruchu. Woda i deszcz

sprawiają, że ciała prześwitują przez tkaniny; ziemia powoduje, że każdy ruch okupiony jest wysiłkiem; liście zapisują kroki tancerzy w postaci śladów. Wachlarz rozmaitych wersji tych przestrzeni sięga od pokoju w starej kamienicy do prostej drewnianej podłogi o japońskiej surowości. Kostiumy bywają eleganckie lub figlarne – od wytwornej sukni wieczorowej po przejawy dziecięcej przyjemności przebierania się. Podobnie jak same przedstawienia, scenografia i kostiumy odzwierciedlają codzienność, dokonując zarazem transgresji ku zwiewnemu pięknu i lekkości. Również te elementy, które na początku często pomijano: humor i piękno, nawet jeśli czasami przejawiające się w pozornej brzydocie, będą z biegiem lat coraz lepiej rozumiane przez odbiorców. Coraz wyraźniej rysuje się to, o co Teatrowi Tańca chodziło: nie o prowokację, lecz o – jak ujmie to Pina Bausch – *coś, w czym możemy się spotkać*.

Tanztheater, który stał się zespołem międzynarodowym, realizuje liczne koprodukcje: *Viktor, Palermo Palermo* i *O Dido* – we współpracy z Włochami, *Wieczór taneczny* (*Tanzabend II*) z Madrytem, *Tragedia* (*Ein Trauerspiel*) z Wiedniem, *Tylko Ty* (*Nur Du*) z Los Angeles, *Czyściciel okien* (*Der Fensterputzer*) z Hongkongiem, *Masurca Fogo* z Lizboną, *Kraina łąk* (*Wiesenland*) z Budapesztem, *Água* z Brazylią, *Nefés* z Istambulem, *Ten Chi* z Tokio, *Rough Cut* z Seulem, *Bamboo Blues* z Indiami i w końcu nowy spektakl z 2009 roku, któremu Pina już nie zdąży nadać tytułu – w koprodukcji z Chile. Sztuka Piny Bausch, która w swych początkach wzbudzała tak silne kontrowersje, urosła do miar *theatrum mundi* zdolnego wchłonać wszelkie odcienie kulturowych niuansów i okazującego szacunek dla każdego człowieka. Nie jest to teatr, który chciałby pouczać. To teatr, który dąży do kreowania na scenie elementarnych ludzkich doświadczeń, który zaprasza każdego widza, by z tancerkami i tancerzami dzielił emocje. Ten *teatr świata* jest nadzwyczaj wielkoduszny, spokojny w postrzeganiu

rzeczywistości i czarujący w relacji z publicznością. Zaprasza widza do pogodzenia się z życiem i do ufania we własne siły oraz w chęć istnienia. Pośrednicząc pomiędzy kulturami, staje się ambasadorem pokoju i wzajemnego zrozumienia. Wolny od wszelkiej ideologii czy dogmatów przygląda się światu - na ile to możliwe - bez uprzedzeń, przyjmując życie we wszystkich jego odcieniach. Bezmiar elementów zebranych podczas podróży, która z każdym spektaklem rozpoczyna się na nowo, małych scen i - z biegiem lat w coraz większej mierze - niezliczonych tańców, składa się na niezwykle złożony obraz świata. Zespół Tanztheater Wuppertal czuje się zobowiązany wobec tylko jednej instancji - człowieka, a tym samym wobec humanizmu, który nie uznaje granic.

Za swą pracę Pina Bausch została uhonorowana licznymi nagrodami i odznaczeniami. Otrzymała między innymi Bessie Award w Nowym Jorku (1984), Deutscher Tanzpreis (1995), Theaterpreis Berlin (1997), Praemium Imperiale w Japonii (1999), Złotą Maskę w Moskwie (2005), Nagrodę im. Goethego miasta Frankfurt nad Menem (2008). W czerwcu 2007 roku, za całokształt twórczości, wręczono jej Złotego Lwa Biennale w Wenecji, w listopadzie tego samego roku zaś - poważaną Nagrodę Kyoto. Rząd niemiecki uhonorował ją Wielkim Krzyżem Zasługi (1997), a rząd Francji nadał jej tytuły Komandora Sztuki (1991) oraz Kawalera Orderu Legii Honorowej (2003). Liczne uniwersytety przyznały jej tytuł doktora *honoris causa*.

30 czerwca 2009 roku życiowa podróż Piny Bausch dobiegła końca. Jej twórczość czyni ją jedną z najwybitniejszych choreografek XX wieku.

DZIEŁA PINY BAUSCH

	Święto wiosny / Le sacre du printemps / Das Frühlingsopfer Wiatr od zachodu / Wind vom Westen Druga wiosna / Zweiter Frühling Święto wiosny / Le sacre du printemps / Das Frühlingsopfer Muzyka: Igor Strawiński	1978 On bierze ją za rękę i prowadzi do zamku, inni podążają za nimi / Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen Sztuka We współpracy z Teatrem w Bochum
1973 Fritz Wieczór taneczny Muzyka: Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt W tym samym programie: <i>Zielony stolik (Der grüne Tisch)</i> Kurta Joossa i Rodeo Agnes de Mille	1976 Siedem grzechów głównych / Die sieben Todsünden Siedem drobnomieszczańskich grzechów głównych / Die sieben Todsünden der Kleinbürger Nie bójcie się / Fürchtet euch nicht Wieczór taneczny Muzyka: Kurt Weill Słowa: Bertold Brecht	Café Müller Sztuka Miejsce schadzek / Kontakthof Sztuka
Ifigenia w Taurydzie / Iphigenie auf Taurus Opera taneczna Muzyka: Christoph W. Gluck	1977 Sinobrody – słuchając nagrania magnetofonowego „Zamku Księcia Sinobrodego” Béli Bartóka / Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg” Sztuka	1979 Arie / Arien Sztuka Legenda o cnocie / Keuschheitslegende Sztuka
1974 Ich bring dich um die Ecke Balet do przebojów muzycznych	1980 Bartóka / Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg” Sztuka	1980 1980 – Sztuka Piny Bausch / 1980 – Ein Stück von Pina Bausch
Adagio – pięć pieśni Gustava Mahlera / Adagio, fünf Lieder von Gustav Mahler	Ruszaj ze mną wtany / Komm, tanz mit mir Sztuka	1981 Bandoeon Sztuka
1975 Orfeusz i Eurydyka / Orpheus und Eurydike Opera taneczna Muzyka: Christoph W. Gluck	Renate wyrusza w drogę / Renate wandert aus Operetka	1982 Walc / Walzer Sztuka We współpracy z Holland-Festival Goździki / Nelken Sztuka

1984 W górach słyszano krzyki / Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört Sztuka	1993 Sztuka z okrętem / Das Stück mit dem Schiff	1999 O Dido Sztuka We współpracy z Teatro Argentina w Rzymie i Andres Neumann International
1985 Dwa papierosy w ciemności / Two Cigarettes in the Dark Sztuka	1994 Tragedia / Ein Trauerspiel Sztuka We współpracy z Wiener Festwochen	2000 Miejsce schadzek / Kontakthof Z udziałem pań i panów po 65. roku życia Sztuka
1986 Viktor Sztuka We współpracy z Teatro Argentina i miastem Rzym	1995 Danzón Sztuka Tylko Ty / Nur Du Sztuka We współpracy z University of California w Los Angeles, Arizona State University, University of California w Berkeley, University of Texas w Austin, Darlene Neel Presentations, Rena Shagan Associates, Inc. oraz The Music Center Inc.	Kraina łąk / Wiesenland Sztuka We współpracy z Goethe-Institut w Budapeszcie i Théâtre de la Ville Paris
1987 Przodkowie / Ahnen Sztuka	1997 Czyściciel okien / Der Fensterputzer Sztuka We współpracy z Hong Kong Arts Festival Society i Goethe-Institut Hong Kong	2001 Água Sztuka We współpracy z Brazylią, Goethe Instytut w São Paulo oraz Emilio Kalil
1989 Palermo Palermo Sztuka We współpracy z Teatro Bindo, Palermo i Andres Neumann International	1998 Masurca Fogo Sztuka We współpracy z EXPO 98 Lissabon i Goethe-Institut Lissabon	Dla dzieci dnia wczorajszego, dzisiejszego i jutrzejszego / Für die Kinder von gestern heute und morgen Sztuka
1990 Skarga cesarzowej / Die Klage der Kaiserin Film		2003 Nefés Sztuka We współpracy z International Istanbul Theatre Festival oraz Istanbul Foundation of Culture and Arts
1991 Wieczór taneczny II / Tanzabend II Sztuka We współpracy z Fetsival de Otono, Madryt		

2004	a Mil w Chile oraz ze wsparciem
Ten Chi	Goethe-Institut Chile
Sztuka	
We współpracy z Saitama Prefecture, Saitama Arts Foundation oraz Nippon Cultural Center	Zestawienie nagród i odznaczeń przyznanych Pinie Bausch można znaleźć na stronie internetowej: www.pina-bausch.de/pina_bausch/ehrungen.php
2005	
Rough Cut	
Sztuka	
We współpracy z LG Arts Center oraz Goethe-Institut Seoul	
2006	
Pełnia księżyc / Vollmond	
Sztuka	
2007	
Bamboo Blues	
Sztuka	
We współpracy z Instytutami Goethego w Indiach	
2008	
Sweet Mambo	
Sztuka	
Miejsce schadzek / Kontakthof	
Z udziałem nastolatków od 14. roku życia	
Sztuka	
2009	
„...Como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí...”	
Sztuka	
We współpracy z Festival International de Teatro Santiago	

WIM WENDERS

– REŻYSER, SCENARZYSTA, PRODUCENT

Wim Wenders jest jednym z najwybitniejszych reżyserów światowego kina i jednym z czołowych przedstawicieli „nowego filmu niemieckiego”. Odporny na wpływ trendów i stylu wielkich atelier filmowych, do dziś zdołał zachować w sobie radość eksperymentowania i umiejętność dziwienia się światem.

Urodził się w 1945 roku w Düsseldorfie. Już jako siedmioletek robił zdjęcia, w wieku 12 lat posiadał własną ciemnię, a pięć lat później – pierwszą Leicę. Studiował medycynę i filozofię, by w roku 1966 wyjechać do Paryża i tam pracować jako malarz i grawer. W wolnym czasie ogląda wszystkie filmy, które pokazywane były w Cinémathèque, między innymi wiele klasycznych pozycji kinematografii niemieckiej. Pierwsze kroki ku karierze filmowca stawia w 1967 roku, zapisując się na studia w nowo utworzonej Wyższej Szkole Filmu i Telewizji w Monachium. Pod koniec lat 60. realizuje kilka filmów krótkometrażowych, mocno zainspirowanych tak zwanym New American Underground w stylu twórczości Andy’ego Warhola: długie ujęcia, fabuła pozbawiona szczególnych wydarzeń oraz otwarta forma narracji. Jego debiutem fabularnym jest film dyplomowy z 1970 roku, czarno-białe *Łato w mieście* (*Summer in the City*).

Wim Wenders był jednym z 21 reżyserów, którzy w 1971 roku założyli firmę Filmverlag der Autoren, by wspólnie i według własnych zasad organizować

produkcję, eksploatację praw autorskich oraz dystrybucję niezależnych filmów. W tym samym roku Wenders na dobre rozpoczął swoją karierę, przenosząc na ekran powieść austriackiego pisarza, Petera Handkego, *Strach bramkarza przed jedenastką* (*Die Angst des Tormannes beim Elfmeter*), za który otrzymał na festiwalu filmowym w Wenecji nagrodę Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej.

W swoich utworach takich, jak *Alicja w miastach* (*Alice in den Städten*, 1974), *Falszywy ruch* (*Falsche Bewegung*, 1975) czy *Zbiegiem czasu* (*Im Lauf der Zeit*, 1976), Wim Wenders opowiada o ludziach zmagających się z poczuciem wykorzenienia. Reżyser za te dzieła zdobył wiele niemieckich i międzynarodowych nagród filmowych (w tym nagrodę FIPRESCI na festiwalu filmowym w Cannes za obraz *Zbiegiem czasu*). Wspomniane trzy filmy, a także kolejny utwór – kryminał *Amerykański przyjaciel* (*Der amerikanische Freund*, 1977), z Dennisem Hopperem i Bruno Ganzem w rolach głównych, mówią o powojennych Niemczech i zachodzących w nich w zawrotnym tempie zmianach. Za sprawą *Amerykańskiego przyjaciela* o reżyserze robi się głośno również w Stanach Zjednoczonych, czego efektem jest następny projekt artysty, film *Opowieści Hammetta* (*Hammett*, 1982), zrealizowany we współpracy z Francisem Fordem Coppolą. Wielka miłość do kina i rock’n’rolla oraz perspektywa obserwatora przyglądającego się światu z pełnym czułości zaciekawieniem – obecne w tym dziele – do dzisiaj stanowią motywy przewodnie sztuki Wima Wendersa.

W 1978 roku Wenders wyjeżdża na zaproszenie Coppoli do USA i tam rozpoczyna dla Zoetrope Studios pracę nad *Opowieściami Hammetta*. Film ma być holdem złożonym amerykańskiemu autorowi kryminałów, Dashiellowi Hammettowi. Przeciagające się spory artystyczne sprawiają jednak, że dzieło ukończone zostanie

dopiero cztery lata później, w 1982 roku. Konflikty, z którymi reżyser musiał mierzyć się podczas trudnego procesu powstawania tego obrazu, stały się inspiracją dla *Stanu rzeczy* (*Der Stand der Dinge*, 1982), mrocznej refleksji na temat realizacji filmów. Wenders zdobył za nią Złotego Lwa dla najlepszego filmu na festiwalu filmowym w Wenecji.

Na teksańskim pustkowiu reżyser odkrywa temat kolejnej opowieści. Mężczyzna, który nie mówi, wydawałoby się pozbawiony pamięci, poszukuje kontaktu z własną przeszłością. Filmem drogi pt. *Paryż, Teksas* (*Paris, Texas*) w 1984 roku zdobywa Wenders Złotą Palmę na festiwalu w Cannes oraz nagrodę British Academy dla najlepszego reżysera.

W podzielonym Berlinie, w 1987 roku aniołowie tego miasta obdarowują reżysera *Niebem nad Berlinem* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*). Filmowa baśń o aniele, który dla miłości kobiety rezygnuje z nieśmiertelności, wpisuje się w pasmo światowych sukcesów Wendersa. W Cannes film wygrywa nagrodę za najlepszą reżyserię, otrzymuje też Europejską Nagrodę Filmową oraz Niemiecką Nagrodę Filmową. W 1990 roku Wim Wenders realizuje planowany od dziesięciu lat, ambitny projekt science fiction: *Aż na koniec świata* (*Bis ans Ende der Welt*). Film kosztuje ponad 10 milionów dolarów, a zdjęcia odbywają się na czterech kontynentach. Wenders, związany kontraktami dystrybutorskimi, zmuszony jest wprowadzić film do kin w krótkiej, okaleczonej wersji. Jego własny *director's cut* ukaże się dopiero dziesięć lat później.

Dalszy ciąg historii o aniołach reżyser realizuje w zjednoczonym Berlinie w 1993 roku z udziałem Otto Sandera, Petera Falka i innych gwiazd. To film *Tak daleko, tak blisko* (*In weiter Ferne, so nah!*).

W 1996 roku, od obrazu *Koniec przemocy* (*Am Ende der Gewalt*), rozpoczyna się drugi, długotrwały pobyt Wendersa w Stanach Zjednoczonych. W 2000 roku reżyser inscenizuje tragikomiczną opowieść opartą na pomysłe Bono, wokalisty zespołu U2. *Million Dollar Hotel* to historia o przyjaźni, oszustwie i zwycięskiej sile bezwarunkowej miłości. Na festiwalu w Berlinie film ten otrzymał Srebrnego Niedźwiedzia.

Wim Wenders w przeciągu całej swojej kariery zrealizował szereg niekonwencjonalnych filmów dokumentalnych. Wśród nich warto wymienić *Film Nicka* (*Nick's Film - Lightning over Water*, 1980), poruszający portret Nickolasa Raya; *Tokyo-Ga* (1985) – hołd złożony japońskiemu reżyserowi Yasujirō Ozu, czy *Notatki o strojach i miastach* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989), traktat o pracy awangardowego projektanta mody, Yōhji Yamamoto. Wenders zrealizował też kilka muzycznych wideoklipów i film koncertowy *Willie Nelson at the Teatro* (1998).

Jego najslynniejszym filmem o muzyce jest z całą pewnością *Buena Vista Social Club* (1999). Ten czuły portret kubańskich muzyków, wyciągniętych z zapomnienia przez Ry Coodera, był nominowany do Oscara. Z kolei bluesowi i jego gwiazdom reżyser poświęcił obraz *The Soul of a Man*. W 2002 roku Wenders zrealizował film *Viel passiert - Der BAP-Film* o swoim przyjacielu, Wolfgangu Niedeckenie, i jego kolońskiej kapeli. Długoletnia przyjaźń Wendersa z zespołem Die Toten Hosen owocuje filmem fabularnym pt. *Spotkanie w Palermo* (*Palermo Shooting*).

W 1987 roku Wenders opublikował swoją pierwszą książkę – *Written in the West*. To album składający się z fotografii wykonanych na zachodzie Ameryki. Od tego momentu mogliśmy się zapoznać z licznymi publikacjami jego

autorstwa. Muzea i galerie na całym świecie prezentowały jego fotografie w monograficznych wystawach.

W latach 90. Wim Wenders został przewodniczącym, a później prezydentem Europejskiej Akademii Filmowej (European Film Academy). Począwszy od roku 1993, objął honorową profesurę w Wyższej Szkole Filmowej w Monachium, a od roku 2003 wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu. Otrzymał tytuł doktora *honoris causa* Faculté des Arts et des Lettres paryskiej Sorbony, Wydziału Teologii Uniwersytetu we Fryburgu w Szwajcarii, Université Catholique de Louvain we Francji oraz Facoltà di Architettura Uniwersytetu w Catanii. W 2006 roku, jako pierwszemu twórcy filmowemu, przyznano mu order Pour le Mérite. Mieszka z żoną, fotografką Donatą Wenders, w Berlinie i prowadzi własną firmę produkcyjną Neue Road Movies.

FILMOGRAFIA WIMA WENDERSA

FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE

- 1967 Miejsca akcji / Schauplätze
- 1967 Same Player Shoots Again
- 1968 Silver City
- 1968 Film policyjny / Polizeifilm
- 1969 Alabama: 2000 Light Years From Home
- 1969 Trzy amerykańskie longplaye / Drei Amerikanische LP's
- 1974 Aus der Familie der Panzerechsen / Die Insel
- 1982 Reverse Angle
- 1982 Pokój 666 / Chambre 666
- 1992 Arisha, der Bär und der steinerne Ring
- 2002 Twelve Miles to Trona (w: Dziesięć minut później: Trąbka / Ten Minutes Older - The Trumpet)
- 2007 Invisible Crimes (w: Niewidzialni / Invisibles)
- 2007 War in Peace
- 2008 Person to Person (w: 8)
- 2009 Il Volo (3D)
- 2010 If Buildings Could Talk (wideoinstalacja 3D)

FILMY DOKUMENTALNE I FABULARNE

- 1970 Summer in the City
- 1972 Strach bramkarza przed jedenastką / Die Angst des Tormanns beim Elfmeter
- 1973 Szkarłatna litera / Der scharlachrote Buchstabe
- 1974 Alicja w miastach / Alice in den Städten

- 1975 Falszywy ruch / Falsche Bewegung
- 1976 Z biegiem czasu / Im Laufe der Zeit
- 1977 Amerykański przyjaciel / Der amerikanische Freund
- 1980 Film Nicka / Nick's Film - Lightning over Water
- 1982 Opowieści Hammetta / Hammett
- 1982 Stan rzeczy / Der Stand der Dinge
- 1984 Paryż, Teksas / Paris, Texas
- 1985 Tokyo-Ga
- 1987 Niebo nad Berlinem / Der Himmel über Berlin
- 1989 Notatki o strojach i miastach / Aufzeichnungen von Kleidern und Städten
- 1991 Aż na koniec świata / Bis ans Ende der Welt
- 1993 Tak daleko, tak blisko / In weiter Ferne, so nah!
- 1994 Lisbon Story
- 1995 Po tamtej stronie chmur / Jenseits der Wolken (razem z Michelangelo Antonionim)
- 1996 Bracia Skladanowscy / Die Gebrüder Skladanowsky
- 1997 Koniec przemocy / Am Ende der Gewalt
- 1998 Buena Vista Social Club
- 1998 Willie Nelson at the Teatro
- 2000 Million Dollar Hotel / The Million Dollar Hotel
- 2002 Viel passiert - der BAP-film
- 2003 The Soul of a Man
- 2004 Kraina obfitości / Land of Plenty
- 2004 Nie wracaj w te strony / Don't Come Knocking
- 2008 Spotkanie w Palermo / Palermo Shooting
- 2011 Pina

Zestawienie nagród i odznaczeń przyznanych Wimowi Wendersowi można znaleźć na stronie internetowej: www.wim-wenders.com/bio/awards.htm



GIAN-PIERO RINGEL PRODUCENT

Gian-Piero Ringel studiował psychologię i ekonomię na Freie Universität w Berlinie. Już podczas studiów pracował jako asystent produkcji i kierownik planu przy różnych produkcjach filmowych. W latach 2002-2006 kontynuował studia na Wydziale Produkcji Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin. W 2004 roku, będąc jeszcze studentem, założył własną firmę produkcyjną - Ringel Filmproduktion. Wyprodukowany przez niego film, *Das Maß der Dinge* (*The Measure of Things*) w reżyserii Svena Bohsego, w 2006 roku nominowany był przez Academy of Motion Picture Arts and Sciences do dorocznej nagrody studenckiej. W tym samym roku wyprodukował, wraz z reżyserką i scenarzystką Angelą Schanelec, swój pierwszy pełnometrażowy film fabularny *Nachmittag* (*Afternoon*). Światowa premiera tego obrazu odbyła się podczas festiwalu filmowego w Berlinie. Film pokazano w ramach cyklu *Forum*. Wraz z Wimem Wendersem wyprodukował *Spotkanie w Palermo* (*Palermo Shooting*) - pierwszą międzynarodową produkcję wybraną do oficjalnego konkursu festiwalu filmowego w Cannes w 2008 roku. Rok później był producentem kolejnego filmu Angeli Schanelec, *Orly*, którego pokaz premierowy odbył się w ramach festiwalu filmowego w Berlinie w 2010 roku. W tym samym roku obraz ten został uznany za najlepszy film na Festiwalu Filmu Niemieckiego w Ludwigshafen. Obecnie Gian-Piero Ringel pełni wraz z Wimem Wendersem funkcję dyrektora zarządzającego w firmie Neue Road Movies GmbH, której jest również udziałowcem.

ALAIN DEROBE STEREOGRAF

Alain Deroche w latach 1966-1990 pracował jako operator filmowy. Jest autorem zdjęć do ponad 20 filmów fabularnych oraz licznych filmów reklamowych. Począwszy od roku 1992, wyspecjalizował się w zdjęciach trójwymiarowych i filmach wielkoformatowych.

Stworzył szereg rozwiązań z zakresu techniki zdjęciowej, niezbędnych w projektach stereoskopowych (na przykład rig 3D marki P&S Technik). Jest założycielem AFC, związku francuskich operatorów filmowych, oraz prezydentem UP3D, związku francuskich stereografów. Jako stereograf jest współtwórcą wielu francuskich filmów zrealizowanych w technice 3D, między innymi *Safari 3D*, *Camargue*, *Chartreux* czy *Irruption* oraz filmów dla parków tematycznych, muzeów i różnego rodzaju wydarzeń. Obecnie Alain Deroche, należący do pionierów europejskiego filmu 3D, pracuje przede wszystkim jako stereograf. Jest ponadto doradcą z zakresu techniki 3D w przedsiębiorstwach takich, jak Transvideo (monitory) czy Iridas (software).

HÉLÈNE LOUVART ZDJĘCIA

Hélène Louvart od 1989 roku pracuje jako autorka zdjęć filmowych. Zrealizowała zdjęcia do ponad 17 obrazów dokumentalnych i 40 fabularnych. Pierwszy sukces międzynarodowy odniosła w roku 1996 filmem *Czy będzie śnieg na Boże Narodzenie?* (*Y'aura-t-il de la à Noël?*) reżyserki Sandrine Veysset. Film otrzymał między innymi nagrodę FIPRESCI na festiwalu filmowym w Wenecji w 1996 roku oraz nagrodę specjalną jury na festiwalu filmowym w Paryżu. W 2000 roku, również we współpracy z Sandrine Veysset, zrealizowała film *Marta... Marta* (*Martha... Martha*). Z reżyserem Jacques Doillonem nakręciła obraz *Raja* nominowany do Złotego Lwa na festiwalu w Wenecji w 2004 roku. Jest współautorką zdjęć do filmowych wspomnień reżyserki Agnès Vardy. Film ten, zatytułowany *Plaże Agnès* (*Le plages d' Agnès*), otrzymał zarówno nagrodę Césara, jak również Étoile d'Or 2009 w kategorii „Najlepszy film dokumentalny”.

FRANÇOIS GARNIER KIEROWNIK 3D

François Garnier jest jednym z pionierów europejskiej grafiki komputerowej. Był jednym z pierwszych designerów mediów, którzy badali możliwości, jakie niesie ze sobą ta technika. W latach 1984-1989 opracował graficznie i stworzył szereg po wielokroć nagradzanych produkcji. Pracował z czołowymi artystami wideo przy eksperymentalnych filmach i instalacjach. W 2000 roku został jednym ze współzałożycieli AmaK Studio - firmy opracowującej koncepcję i produkującą filmów, tworzącej cyfrowe instalacje i interaktywne programy na potrzeby muzeów sztuki, parków tematycznych i międzynarodowych wydarzeń. AmaK Studio wyznacza w Europie standardy dla filmów stereoskopowych i interaktywnych instalacji dziejących się w czasie rzeczywistym (*real time*) i realizowanych w technice 3D. Jest profesorem na École nationale supérieure des Arts Décoratifs w Paryżu.

ERWIN M. SCHMIDT PRODUCENT 3D

Erwin M. Schmidt w latach 2000-2005 studiował produkcję w Deutsche Film - und Fernsehakademie w Berlinie. Począwszy od 2004 roku, był kierownikiem produkcji i producentem szeregu uznanych międzynarodowych filmów, takich jak *Do ciebie, człowieku* (*Du levande*) szwedzkiego reżysera Roya Anderssona, *Delta* węgierskiego twórcy Kornéla Mundruczó, *Orły* pochodzącej z Niemiec Angeli Schanelec czy *Kobiety bez mężczyzn* (*Zanan-e bedun-e mardan*) - debiutu fabularnego urodzonej w Teheranie artystki Shirin Neshat. Współpracował z nią również przy instalacjach wideo z cyklu *Kobiety bez mężczyzn*. Od 2008 roku Erwin M. Schmidt pracuje dla Neue Road Movies. Był między innymi producentem instalacji wideo w technice 3D autorstwa Wima Wendersa (*If Buildings Could Talk*), której prapremiera odbyła się podczas Biennale Architektury w Wenecji w sierpniu 2010. Poza działalnością producencką Schmidt opiekuje się także

protokołem Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Transsilvania” w Rumunii i koordynuje programem *CineLink - Work in Progress* w ramach festiwalu filmowego w Sarajewie.

TONI FROSCHHAMMER MONTAŻ

Thomas „Toni” Froschhammer był kiedyś właścicielem studia nagrań, gdzie jako muzyk i producent muzyczny pracował z takimi formacjami, jak Em Loomes czy Frisky Sisco. W latach 2001-2006 był montażystą w berlińskiej firmie produkcyjnej FX Factory, a od 2002 roku zaczął zajmować się również reżyserią. W 2007 roku założył firmę Schnittbar, w ramach której zajmował się przede wszystkim reklamą dla takich korporacji, jak Vodafone, LBS, Renault czy T-Mobile. Równocześnie montował także wideoklipy dla takich zespołów, jak Rammstein, Depeche Mode, Rosenstolz czy Die Fantastischen Vier, oraz zajmował się montażem filmów krótkometrażowych, na przykład *Dangle*, *Kurzfassen* czy *From Up Till Down*. W 2009 roku założył spółkę Froschhammer Film GmbH.

THOM HANREICH KOMPOZYTOR

Thom Hanreich, laureat nagrody „Echo” - najważniejszej niemieckiej nagrody muzycznej, od 20 lat pracuje jako wokalista, autor piosenek, kompozytor i producent muzyczny. Wydał trzy albumy z grupą Vivid oraz dwa albumy solowe. Jest autorem ścieżki dźwiękowej do filmu Wima Wendersa *Kraina obfitości* (*Land of Plenty*) oraz piosenek do *Spotkania w Palermo* (*Palermo Shooting*), jak również muzyki do filmu krótkometrażowego *War in Peace*. W 2010 roku skomponował muzykę do instalacji Wima Wendersa *If Buildings Could Talk*, której tematem jest Centrum Edukacyjne w Lozannie (Rolex Learning Center) projektu japońskich architektów Kazujo Sejimy i Ryūgo Nishizawy.

PETER PABST KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

Peter Pabst początkowo pracował jako krawiec, zanim główny kostiumolog festiwalu muzycznego w Bayreuth nie otworzył przed nim zupełnie nowego świata artystycznej kreacji. Podjął studia kostiumografii i scenografii w Werkschule w Kolonii. W Teatrze w Bochum poznał reżysera Patera Zadka, z którym przyjaźń miała go połączyć na całe życie. W latach 1973-1979 stworzył szereg scenografii do inscenizacji Patera Zadka do takich sztuk, jak *Professor Unrat*, *Hedda Gabler*, *Othello* czy *Hamlet*. Pabst był autorem scenografii do ponad 120 inscenizacji teatralnych, operowych i filmowych. Pracował z takimi reżyserami, jak Hans Neuenfels, Luc Bondy, Jérôme Savary, István Szabó, Jürgen Flimm i wielu innych. Pinę Bausch poznał w 1978 roku, podczas gościnnej inscenizacji w Teatrze w Bochum makbetowskiego projektu *On bierze ją za rękę i prowadzi do zamku, inni podążają za nimi* (*Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen*). Po śmierci towarzysza życia Piny, Rolfa Borzika, kostiumografa i scenografa, choreografka poprosiła Petera Pabsta o zrealizowanie scenografii do wieczoru tanecznego *1980 - sztuka Piny Bausch* (*1980 - Ein Stück von Pina Bausch*). Tak rozpoczęła się blisko 30-letnia współpraca Pabsta z Tanztheater Wuppertal.

MARION CITO KOSTIUMY

Marion Cito projektuje kostiumy dla zespołu Tanztheater Wuppertal od 1980 roku. Pochodząca z Berlina artystka z własnego doświadczenia wie, jakie wymagania muszą spełniać kostiumy podczas tańca oraz jak ciężkie próby muszą być w stanie wytrzymać, ponieważ pierwotnie sama była tancerką. Jako pierwsza solistka w Deutsche Oper współpracowała z choreografką Tatjaną Gsovsky. Występowała również w produkcjach George'a Balanchine'a, Johna Cranko

i Antony'ego Tudora. Do Tanztheater Wuppertal Marion Cito przeniosła się w 1976 roku. Z powodów zdrowotnych zamierzała właściwie przestać tańczyć i skupić się na pracy asystentki. Pina Bausch przekonała ją jednak do wzięcia udziału jako tancerka w sztukach *Sinobrody - słuchając nagrania magnetofonowego „Zamku Księcia Sinobrodego” Béli Bartóka* (*Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper, „Herzog Blaubarts Burg”*), *Ruszał ze mną wtany* (*Komm tanz mit mir*), *Renate wyrusza w drogę* (*Renate wandert aus*) oraz *Arie* (*Arien*). Dzięki współpracy z Rolfem Borzikiem, scenografem i kostiumografem Piny Bausch, Marion Cito odkryła własną fascynację kostiumami. Kiedy Borzik zmarł w 1980 roku, Pina Bausch zaproponowała jej projektowanie kostiumów. Już w kilka miesięcy później odbyła się premiera pierwszego spektaklu z kostiumami autorstwa Marion Cito: *1980 - sztuka Piny Bausch* (*1980 - Ein Stück von Pina Bausch*).

przekład z niemieckiego: Katarzyna Remin

SPIS TREŚCI

2	POWITANIA	16	TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH
5	EKIPA FILMOWA	17	CZTERY SZTUKI PINY BAUSCH WYBRANE DO FILMU <i>PINA</i>
7	TANCERZE	21	PINA BAUSCH O SWOJEJ PRACY
9	STRESZCZENIE	21	Pytać
9	NOTA PRASOWA	21	Szukać
		21	Znaleźć to, co nie wymaga pytania
10	WIM WENDERS O PINIE BAUSCH (1)	23	FILMOWA <i>TERRA INCOGNITA</i>
10	Twórczyni nowego gatunku sztuki	23	Rozmowa z Wimem Wendersem
10	Ruch	27	Rozmowa z Erwinem M. Schmidtem, producentem 3D
11	NOTATKI Z OKRESU PRODUKCJI	29	BIOGRAFIE
11	Geneza projektu	29	Pina Bausch - tancerka, choreografka
12	Szok i nowy początek	33	Dzieła Piny Bausch
13	Artystyczny nowy ład	36	Wim Wenders - reżyser, scenarzysta, producent
14	Plan zdjęciowy	39	Filmografia Wima Wendersa
15	WIM WENDERS O PINIE BAUSCH (2)	41	Pozostali członkowie ekipy filmowej
15	Dla Piny		

SEZON '11'12

teatr Wielki.pl



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



abonamenty

I PRZEJDĄ DESZCZE...
TURANDOT
ORESTEIA
ŁUCJA Z LAMMERMOORU
NABUCCO
WESELE FIGARA
ROMEO I JULIA
DON GIOVANNI
MADAME BUTTERFLY
BAJADERA
ŚWIĘTO WIOSNY
JAKOB LENZ
TRISTAN
PASAŻERKA
SEN NOCY LETNIEJ
KOPCIUSZEK
DAMA PIKOWA
TRAVIATA
ZAGŁADA DOMU USHERÓW
III DNI TAŃCA
PINA BAUSCH
WIM WENDERS
LES TITANS
IZABELA KŁOSIŃSKA
URBANIAK ALL STARS
OPERA EUROPA
GAŁA KOLEŃ
SYLWESTER
ADAM KRUSZEWSKI
CARLO MONTANARO
FESTIWAL BEETHOVENOWSKI
WOJNA I POKÓJ
EWA PODLEŚ
WEINBERG
KREACJE 4
SEN NOCY LETNIEJ

PERSONA
DZIADEK DO
ORZĘCHÓW
I KRÓL MYSZY
HALKA
SENSO
LATAJĄCY
HOLENDER
ORESTEJA
OPOWIEŚCI
BIBLIJNE
MEDEAMATERIAL
SŁOWIK

partnerzy



patroni medialni



dystrybucja

**stowarzyszenie
nowe horyzonty**