BŁĘKITNIE

Agata Maszkiewicz, Vincent Tirmarche

Błękitnie

realizacja Agata Maszkiewicz, Magdalena Chowaniec, Vincent Tirmarche

premiera 19.06 — 15

teatr polski bydgoszcz

Agata Maszkiewicz
Vincent Tirmarche
Błękitnie
realizacja
Agata Maszkiewicz,
Magdalena Chowaniec,
Vincent Tirmarche

film
Vincent Tirmarche
asystent/produkcja
Mateusz Atman

występują:
Mirosław Guzowski
Marta Malikowska
Roland Nowak
Małgorzata Witkowska
Piotr Wawer Jr
Marcin Zawodziński

Marta Keil
Czy tutaj jest jakaś choreografia?

W sierpniowym numerze „Performance Research", zatytułowanym „On Institutions"[1], ukaże się tekst serbskiej artystki, badaczki i dramaturżki tańca, Any Vujanović[2], pokazujący m.in. instytucję sztuki jako praktykę społeczną, zmienną, zależną od kontekstu, powstającą w procesie wzajemnych relacji artystów, odbiorców, pracowników sztuki, krytyków i grantodawców. Autorka rozpoczyna tekst przywołaniem recenzji ze spektaklu Paula Taylora „Duet", prezentowanego w 1957 roku w Nowym Jorku. „Duet" Paula Taylora był odpowiedzią na słynny utwór „4,33" Johna Cage'a (cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy ciszy i bezruchu) i propozycją wpisania Cage'owskiego minimalizmu w choreografię. Taylor i partnerująca mu tancerka pojawili się na scenie w codziennych ubraniach i przez 4 minuty pozostali bez ruchu. W odpowiedzi otrzymali od magazynu „Dance Observer" recenzję w postaci pustej kolumny – artykuł bez słów pojawił się jakby w rewanżu za ciszę i bezruch na scenie. Innych recenzji nie było. Ana Vujanović przywołuje tę sytuację, by zapytać, dlaczego spektakl Taylora przeszedł nieomal niezauważenie, a kilkadziesiąt lat później spektakle takich twórców, jak Jérôme Bel,

1 *Performance Research. On Institutions*, red. Gigi Argyropoulou i Hypatia Vourloumis, tom 20, nr 4, sierpień 2015
2 Ana Vujanović współpracuje z Teatrem Polskim w Bydgoszczy: w październiku podczas Festiwalu Prapremier będzie miała miejsce premiera *Gabinetu politycznych osobliwości (Cabinet of Political Wonders)*, spektaklu wyreżyserowanego przez Vujanović i powstałego w koprodukcji TPB z Kampnagel w Hamburgu.

Xavier Le Roy czy Eszter Salamon, rzucające wyzwanie rozumieniu tańca jako ruchu, szeroko czerpiące z dokonań dwudziestowiecznej awangardy muzycznej, sięgające po ciszę, bezruch, eksperymentujące z performansem, wykładem, teatrem, nie tylko doczekały się setek wnikliwych analiz krytycznych i naukowych, ale stały się niejako ikoniczne dla nowego, współczesnego nurtu tańca, a ich twórcy – gwiazdami najważniejszych festiwali sztuk performatywnych na świecie? Zdaniem Vujanović przede wszystkim zmienił się kontekst pracy artystów oraz sposób funkcjonowania świata sztuki. I rzeczywiście: rozwijające się w drugiej połowie XX wieku nurty w praktyce i teorii sztuki przygotowały grunt i umożliwiły dostrzeżenie oraz krytyczną analizę gestów Bela czy Le Roy. Zmienił się także sposób myślenia o tańcu. W kluczowej dla współczesnego myślenia o choreografii książce „Exhausting Dance" André Lepecki udowadnia, że definiowanie tańca jako ruchu jest projektem politycznym, bezpośrednio związanym z zachodnioeuropejskim nurtem nowoczesności – a więc istniejącym od niedawna. Konsekwencją takiego postawienia sprawy jest pytanie: skąd obsesyjne utożsamianie tańca z ciągłym działaniem? Co to znaczy, że „być w tańcu" to „być w ciągłym ruchu"? Kto w ten sposób zdefiniował taniec? Dlaczego? Do czego to było jej/jemu potrzebne?
Nierozerwalny, jak się wydawało, związek tańca z ruchem nie jest zatem ani „naturalny" ani „oczywisty". Lepecki pokazuje, że pierwsze wypowiedzi, które utożsamiają taniec z wykonywaniem serii ruchów, pojawiły się w XIX wieku, a więc w szczycie projektu modernistycznego, w którym ruch, postęp i nieprzerwane działania pełniły kluczową, konstytutywną rolę. Utożsamianie tańca z przymusem ciągłego ruszania się, z koniecznością sprawnego, mistrzowskiego wykonania określonych gestów i założeń choreograficznych jest więc projektem politycznym, ściśle związanym z określonym kontekstem społecznym i kulturowym.
Twórcy współczesnego tańca, skupieni w nurcie tzw. krytycznym czy konceptualnym (przy czym to ostatnie określenie, dość

powszechne w potocznym obiegu, nie jest szczególnie trafne, budzi zresztą uzasadniony sprzeciw wśród samych artystów[3]) zrywają z zasadą bezwzględnego podporządkowania tańca ruchowi. Uwolnienie praktyki tanecznej od przymusu ciągłego, sprawnego i ocenianego według określonych kryteriów ruchu zaowocowało rozwojem tej dziedziny w jeden z najciekawszych i najszybciej rozwijających się obszarów sztuki. Taniec może być polityczny, krytyczny, wywrotowy. To właśnie na gruncie projektów choreograficznych performowana jest współczesna instytucja sztuki. W muzeach sztuki współczesnej coraz częściej przestrzeń oddawana jest choreografom i tancerzom, by na nowo zdefiniowali przestrzeń i panujące w niej relacje, by postawili pytania o rolę i odpowiedzialność zarówno artysty, jak i widza. Kuratorzy muzeów angażują choreografów do tworzenia krytycznego dyskursu nie w słowie, a w działaniu. Nieprzypadkowo Boris Charmatz, wybitny choreograf i tancerz, przekształcił Narodowe Centrum Choreograficzne w Rennes w Muzeum Tańca, tworząc w ten sposób nowy, eksperymentalny model instytucji sztuki. Taniec jest dzisiaj miejscem fascynujących poszukiwań związanych z publicznością, czasem, ciałem, myśleniem o relacji artysty z widownią, trwale zmieniającym także sposób myślenia o teatrze – o jego strukturze, roli i sposobie działania.

3 Por.: Bojana Cvejić, Xavier Le Roy, *By skończyć z oceną, udzielając wyjaśnień*, http://18.konfrontacje.pl/xavier-le-roy-i-bojana-cvejic-by-skonczyc-z-ocena-udzielajac--wyjasnien-2005/ (dostęp: 29 maja 2015)

André Lepecki

Polityczność ruchu

przeł. Bartosz Wójcik
red. Marta Keil

Do metod, którymi diagnozujemy współczesność, należy wprowadzić wymiar kinetyczny i kinestetyczny – bez niego cały dyskurs dotyczący współczesności pomija to, co w niej najbardziej realne.

SLOTERDIJK 2000 B:27

31 grudnia 2000 roku New York Times opublikował artykuł Anny Kisselgoff, redaktorki działu tanecznego, zatytułowany „Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In Down Time". Było to podsumowanie działalności nowojorskiej sceny tańca we właśnie kończącym się roku. Artykuł Kisselgoff zawierał między innymi ten oto fragment: „Stop i start. Start i stop. Nazwijcie to trendem lub tikiem nerwowym, ale zwiększającej się częstotliwości sekwencji choreograficznych przypominających czkawkę nie da się tak po prostu zignorować. Widzowie spragnieni płynności czy ciągłości ruchu nie mieli zbyt wielu szans, by go doświadczyć w mijającym sezonie." Kisselgoff wylicza „czkawkowych" choreografów, wymieniając wśród nich Davida Dorfmana (Nowy Jork) i Williama Forsythe'a (Frankfurt), by na koniec dodać: „Wszystko to bardzo na czasie i bardzo dzisiejsze. Ale co z jutrem?" (Kisselgoff 2000:6).
Dostrzeżenie choreograficznej „czkawki" skutkuje krytycznym lękiem; cała przyszłość tańca jako sztuki wydaje się wówczas być zagrożona ową erupcją kinestetycznych drgawek. W konfrontacji z celowo zaplanowanym choreograficznym zaburzeniem „płynności

czy ciągłości ruchu krytyk ma do dyspozycji dwie reakcje: może odrzucić te strategie jako przejściowy „trend" – potraktować go jako epifenomen, irytujący tik, który nie wart jest krytycznego zachodu, albo też odrzucić je z uwagi na poważne zagrożenie, które w istocie stanowi – zagrożenie dla tańca „jutra", dla zdolności fenomenu tańca, który jest w stanie płynnie reprodukować siebie samego w przyszłości, w obrębie znanych i przyswojonych parametrów. Drugie z tych odczytań, wedle którego inwazja „czkawek i drgawek" dotykająca współczesną choreografię stanowi zagrożenie dla przyszłości tańca, jest istotne w kontekście dyskusji wokół niektórych niedawnych strategii choreograficznych, gdzie relacja tańca i ruchu została wyczerpana. W moim odczuciu teza, jakoby zatrzymywanie ruchu scenicznego było zagrożeniem dla przyszłości tańca sugeruje, że każde zaburzenie płynności tańca – każda choreograficzna próba zakwestionowania tożsamości tańca opartej na byciu-w-płynności – stanowi nie tylko jednowymiarowe, jednostkowe zaburzenie odczuwania przez konkretnego krytyka przyjemności płynącej z tańca, ale – co jest o wiele istotniejsze – jest samo w sobie aktem krytycznym charakteryzującym się głębokim ontologicznym oddziaływaniem. Nic dziwnego, że znajdą się tacy, którzy postrzegają ową ontologiczną konwulsję jako zdradę – zdradę esencji i natury tańca jako takiego, jego znaczenia i wyjątkowości, jego uprzywilejowania i pozycji. A zatem: jako sprzeniewierzenie się związkowi tańca z ruchem.
Jakikolwiek zarzut zdrady jednocześnie potwierdza i uwidacznia istnienie elementów, które rzekomo tworzą zasady gry, wyznaczają „właściwą" ścieżkę ruchu, „właściwą" posturę, a także „odpowiednią" formę działania. Innymi słowy: zarzut zdrady pociąga za sobą potwierdzenie ontologiczne konkretnych rozwiązań choreograficznych. W przypadku domniemanej zdrady tańca współczesnego, oskarżenie opisuje, urzeczawia i reprodukuje całą ontologię tańca, którą można przedstawić w następujący sposób: taniec ontologicznie zazębia się z ruchem – te dwa zjawiska łączy izomorficzna

relacja. Tylko pod warunkiem takiego spozycjonowania tańca – oparcia go na ruchu – można wiarygodnie oskarżyć niektórych przedstawicieli współczesnej choreografii o zdradę tańca.
Na tym etapie warto zaznaczyć, że powyższe oskarżenia (i wynikające z nich ontologiczne reifikacje) nie nie dotyczą tylko recenzji w recenzjach opublikowanych w Ameryce Północnej. Mają też miejsce (i swój finał) w europejskich sądach. 7 lipca 2004 roku sąd w Dublinie rozpatrzył sprawę wytoczoną przeciw Międzynarodowemu Festiwalowi Tańca organizowanemu w Irlandii (IDF). Organizatorom Festiwalu postawiono zarzut publicznego prezentowania nagości i rzekomego propagowania na scenie czynów lubieżnych będących częścią „Jérôme Bel" (1995), realizacji współczesnego francuskiego choreografa Jérôme Bela. Bel został zaproszony na Festiwal w roku 2002. Z uwagi na kwestie techniczne sędzia ostatecznie oddalił sprawę. Wygląda na to, że oskarżyciel, niejaki Raymond Whitehead, oparł swój pozew na błędnym odczytaniu prawodawstwa dotyczącego ładu moralnego (obrazy moralności) oraz paragrafów odnoszących się do reklamy celowo wprowadzającej konsumentów w błąd, domagając się „odszkodowania za złamanie umowy handlowej oraz zaniedbanie" (Falvey 2004:5). Co ciekawe, konstruując swój pozew, Whitehead oparł się na założeniu, że spektaklu „Jérôme Bel" nie można jednoznacznie zdefiniować jako tanecznego. Jak podaje *Irish Times* z 8 lipca 2004, Whitehead posłużył się jasną ontologią tańca, która nie różniła się zbytnio od tej zaproponowanej przez Kisselgoff: „W występnie nie było niczego, co [według Whiteheada] można zaklasyfikować jako taniec, tzn. jako 'rytmiczne ruchy wykonywanie przez ludzi, podskakujących często – ale nie zawsze – do dźwięków muzyki i przekazujących [w ten sposób] emocje.' Odmówiono mu zwrotu pieniędzy za bilet" (Holland 2002:4).
Oba fragmenty dyskursu wokół tańca, które tu zestawiliśmy, wymagają omówienia. Odzwierciedlają bowiem sytuację z minionej dekady, w której europejscy i północno-amerykańscy

choreografowie podjęli próbę rozmontowania pewnego sposobu pojmowania tańca – takiego, który ontologicznie wiąże taniec z „płynnością i kontinuum ruchu" oraz z „ludźmi podskakującymi" (z muzyką czy bez…). Ale jednocześnie są również wyrazem szeroko rozprzestrzenionej niemożności – a może nawet niechęci, by odnieść się nowych zjawisk choreograficznych jako do ważnych (uprawnionych) eksperymentów artystycznych. Z tego też powodu obniżenie roli ruchu we współczesnej eksperymentalnej choreografii opisywane jest jako symptom „zadyszki" samego tańca. Możliwe jednak, że to sposób opisywania należy postrzegać jako symptom „zadyszki" dyskursu, wskazującą na na głębokie rozwarstwienie cechujące współczesne praktyki choreograficzne i sposób ich opisywania. Dyskurs krytyczny ciągle jest kurczowo przywiązany do pojęcia tańca jako nieustannego ruchu i nieustannego działania. Trzeba przy tym pamiętać, że utożsamianie tańca z ruchem – niezależnie od tego, jak bardzo zdroworozsądkowa ta propozycja wydaje się dzisiaj – jest, historycznie rzecz biorąc, stosunkowo nowym konceptem. Historyk tańca Mark Franko wykazał, że w epoce renesansu ruch był dla choreografii elementem zaledwie drugorzędnym:

> tańczące ciało rzadko stanowi temat rozpraw. Jak ujął to badacz tańca Rodocanachi, 'jeśli chodzi o ruch [kroki], dla tancerza taniec wydaje się mieć najmniejsze znaczenie'. (Franko 1986:9)

Poprzednik Ann Kisselgoff, pierwszy pełnoetatowy krytyk tańca w redakcji New York Timesa, John Martin, zgodziłby się zapewne z Franko. W 1933 roku stwierdził: „Kiedy pierwszy raz zaczęliśmy postrzegać taniec jako formę jakoś zbliżoną do teatru, a więc zaraz po okresie antyku, powiązanie tańca z ruchem było bardzo słabe (o ile w ogóle istniało)" (Martin 1972:13). Skąd zatem ta obsesja związana z ciałem w ruchu, to wymaganie, by taniec cechował stan ciągłego pobudzenia? I dlaczego te praktyki choreograficzne, które odmawiają podporządkowania się dyktatowi

tego paradygmatu, postrzegane są jako śmiertelne zagrożenie? Te pytania pokazują, w jaki sposób taniec, w procesie swojego rozwoju jako autonomicznej formy sztuki zachodniej, stopniowo wiązał się coraz silniej z ideą nieustającego ruchu. Ciążenie w stronę spektakularnej reprezentacji nieustannego zaowocowało nowoczesnością tańca, nowoczesnością w rozumieniu Petera: jako epoka i *sposób istnienia*, gdzie aspekt *kinetyczny* koresponduje z „tym, co we współczesności jest *bardzo realne*" (2000b:27, podkreślenie dodane). Wraz z ukoronowaniem kinetycznego projektu nowoczesności jako ontologii współczesności (rzeczywistość, przed którą nie ma ucieczki, fundamentalna prawda), projekt tańca na Zachodzie staje się coraz bardziej powiązany z produkcją i pokazem ciała oraz podmiotowości zdolną wykonywać ów niekończący się ruch.

Zatem w momencie, gdy romantyczny *ballet d'action* zaczyna cieszyć się ugruntowaną pozycją, taniec okazuje się być spektaklem płynnej mobilności. Jak zauważają badaczki tańca Susan Foster (1996), Lynn Garafola (1997) oraz Deborah Jowitt (1988), balet okresu romantyzmu miał za cel pokazać taniec jako płynny, nieprzerwany ruch, ruch najchętniej skierowany ku górze, poruszający (animujący) ciało rozwijające się w powietrzu. Tego typu ideologia miała wpływ na style [tańca], kształtowała także techniki oraz same ciała – w taki sam sposób, w jaki ukształtowała standardy krytyczne odnoszące się do oceny wartości estetycznej tańca. Mimo że za pierwszy balet romantyczny powszechnie uważa się *La Sylphide,* produkcję Filippo Taglioniego wystawioną w 1832 w Operze Paryskiej, to w oryginalnym tekście *La Sylphide* z 1810 roku odnaleźć możemy jedną z najstarszych i najbardziej szczegółowych wypowiedzi teoretycznych na temat tańca powiązanego z praktyką niezaburzonego, płynnego ruchu. Z kolei w swoim klasycznym piśmie teoretycznym „O teatrze marionetek" Heinrich von Kleist głosi pochwałę marionetki, przyznając jej wyższość nad tancerzem z uwagi na płynność ruchu:

> Marionetki, jak elfy, potrzebują ziemi, by tylko lekko ją musnąć i kontynuować ruch w rezultacie tego krótkotrwałego opóźnienia [zatrzymania]. Z kolei my [ludzie] potrzebujemy ziemi jako punktu oparcia, jako miejsca odpoczynku po wysiłku tanecznym, *momentu, który zdecydowanie nie stanowi części samego tańca*. (Copeland i Cohen 1983:179)

Jednakże to dopiero w latach trzydziestych XX wieku nastąpiła wyraźne utożsamienie płynnego ruchu jako podstawy wszelkich projektów choreograficznych. John Martin dał wyraz tej myśli w swoich słynnych wykładach wygłoszonych w Nowym Jorku w 1933 roku. Stwierdził wówczas, że dopiero wraz z nadejściem nowoczesności taniec odnalazł swój prawdziwy, ontologicznie uprawomocniony początek – „ten początek stanowiło odkrycie rzeczywistego budulca tańca – ruchu" (Martin 1972:6). Według Martina, choreograficzne poszukiwania okresu romantyzmu czy klasycznego baletu, a nawet anty-baletowa ekspresja ciała, której pionierką była Isadora Duncan, rozminęły się z prawdziwą naturą tańca. Nikt nie uzmysłowił sobie, że taniec powinien być oparty na samym ruchu. Martin zauważył, że balet był pod względem dramaturgicznym zbyt spętany narracją (opowieścią), zaś pod względem choreograficznym zbytnią wagę przywiązywał do póz. Z kolei Duncan w zbyt dużym stopniu zależna była od muzyki. Jak pisze Martin, dopiero Martha Graham i Doris Humphrey (USA) oraz Mary Wigman i Rudolph von Laban (Europa) odkryli ruch jako istotę tańca, który „po raz pierwszy w historii stał się niezależną formą sztuki" (1972:6).
Połączenie tańca z ruchem, którego pionierem i promotorem był John Martin, stanowi logiczną wypadkową ideologii modernistycznej – jest wyrazem pragnienia, by zagwarantować tańcu autonomię, która zbliży go pod względem prestiżu do innych sztuk i form artystycznych. Modernizm Martina to konstrukt, projekt, który – jak wykazał historyk tańca Mark Franko – realizowany był nie tylko w jego artykułach, pracach krytycznych i recenzjach, ale i w skomplikowanej przestrzeni negocjacji między praktyką choreograficzną a teorią, ciałem a ideologią, kinetyką i polityką (Franko 1995).

Badacz tańca Randy Martin zauważa, że projekt osadzenia ontologii tańca w ruchu prowadzi do „potencjalnej autonomii estetyki w ramach rozważań teoretycznych, co [...] stanowi, bez potrzeby nazywania czy pozycjonowania, o autorytecie/władzy teoretyka lub krytyka" (Martin 1998:186). Ta walka o pozycję krytyka i teoretyka definiuje dynamikę dyskursu, któremu podlega produkcja, rozpowszechnianie oraz krytyczna recepcja tańca: określa bowiem, w jaki sposób w recenzjach prasowych, w procesie programowania, czy w rozgrywających się na salach sądów procesach niektóre rodzaje tańca traktowane są jako odpowiednie (właściwe), zaś inne są pomijane i sprowadzane do roli ontologicznych zdrajców. Przyznanie, że taniec dzieje się również w innej przestrzeni, w odrzuconej przestrzeni bezruchu, pokazuje jednocześnie, w jaki sposób ostatnie oskarżenia o zdradę są wyrazem ideologicznego programu definiowania, usztywniania, reprodukowania tego, co powinno być uważane za taniec, w odróżnieniu od tego, co powinno być usunięte poza nawias jako pozbawione przyszłości, nieistotne i obsceniczne. Tymczasem pytanie o ontologię tańca pozostaje otwarte.

André Lepecki, *Polityczna ontologia ruchu*, w: „Exhausting Dance. Performance and the politics of movement", Nowy Jork 2006, s. 1-4

Bibliografia:

Roger Copeland, Marhall Cohen, (eds.) (1983) What is Dance?, Oxford: Oxford University Press
Deirdre Falvey, (2004) „Patron Sues over Show's Obscenity", Irish Times, 5.
Mark Franko, (1986) The Dancing Body in Renaissance Choreography, Birmingham, Ala.: Summa Publications
Mark Franko, (1995) Dancing Modernism / Performing Politics, Bloomington, Ind.: Indiana university Press
Kitty Holland, (2004) „Action against Dance Festivals Fails", Irish Times, 34.
Anne Kisselgoff, (2000) „Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In Down Time", New York Times, E6
John Martin, (1972) The Modern Dance, New York: Dance Horizons
Randy Martin, (1998) Critical Moves, Durham, NC and London: Duke University Press
Peter Sloterdijk, (2000b) La Mobilisation infinie, Paris: Christian Bourgeois Editeurs

Z miastami jest jak ze snami: wszystko, co wyobrażalne, może się przyśnić, ale nawet najbardziej zaskakujący sen jest rebusem, który kryje w sobie pragnienie lub jego odwrotną stronę – lęk. Miasta, jak sny, są zbudowane z pragnień i lęków, nawet jeśli wątek ich mowy, zasady – absurdalne, perspektywy – złudne, a każda rzecz, kryje w sobie inną.

Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. Alina Kreisberg,

Poznaj oryginalny klimat Bydgoskiego Węzła Wodnego. Dawniej ważny przystanek na szlaku bursztynowym, najistotniejsze miejsce na drodze wodnej wschód-zachód z Berlina do Kaliningradu. Brda i miasto wracają do dawnej świetności. Przypłyń do Bydgoszczy, kajakiem, łódeczką, motoróweczką – po prostu tu przypłyń. Malowniczy Kanał, a wcześniej Noteć, a dalej miasto zakochanych. Ale to w Bydgoszczy jest wspaniała MARINA. Dopłyniesz wprost do centrum miasta, na Wyspę Młyńską, a na Stary Rynek dosłownie 5 kroków, a po drodze Fara z obrazem Matki Bożej Pięknej Miłości. Lubię spacerki, zabytki, piękne parki. Co kawałek jest plac zabaw dla dzieci, stoły do gry w szachy, siłownia na powietrzu. Są ścieżki rowerowe, stary drzewostan, śluzy jedyne i niepowtarzalne mechanizmy, wrota, zbiorniki. Zabierz rodzinę do Bydgoszczy. Nie musisz posiadać jachtu. Wypożyczysz tu kajaki, łodzie turystyczne stylizowane na małe samochodziki, pirogi, rowery, skutery, smocze łodzie oraz domek na wodzie. Świetnym sposobem spędzenia czasu wolnego w sezonie letnim jest wycieczka tramwajem wodnym, a jeszcze lepiej stateczkiem wycieczkowym po Brdzie. Trasę rejsu można wybrać sobie w zależności od celu, np. spod Astorii na Rybi Rynek, czy do Tesco. Najsympatyczniejsze według mnie są kursy stateczkiem do śluzy przy stadionie Gwiazda,

gdzie w pobliżu kręcono sceny do filmu „ Czterej pancerni i pies". Urocza trasa, widoki z rzeki jak ze starych pocztówek... I te pochylnie, kiedy śluzy są otwierane, a Brda zmienia swą wysokość… Warto też wybrać się na romantyczny spacer po parku otaczającym Stary Kanał Bydgoski (przy III LO) zbudowany jeszcze w czasach króla pruskiego Fryderyka II – 240 lat temu! Jest nawet Muzeum Kanału Bydgoskiego, gdzie można poznać jego długą, ciekawą historię. Zapraszam do mojego miasta. Bydgoszcz czeka.

Kanał Bydgoski, http://pl.tripadvisor.com, fragmenty 2014

Wieczorem, około godziny 11-ej, zaszedł do mnie, zgoła niespodzianie, kapitan Nemo, pytając, czy nie jestem zmęczony po nocy nieprzespanej.

– Jeśli tak, to może pan zechcesz zrobić wycieczkę arcyciekawą.

– Z całego serca, kapitanie.

– Bywałeś pan na dnie morskiem za dnia i przy świetle słonecznem; nie zechciałbyś pan zobaczyć, jak też wygląda w nocy?

– I owszem.

– Będzie to mecząca przechadzka, uprzedzam pana. Trzeba będzie iść długo i wspinać się pod górę. Drogi są tam nieosobliwie utrzymane.

– Zaciekawiasz mnie, kapitanie, i tem chętniej pójdę.

– To chodźmy, profesorze, ubrać się w skafandry. […]

Po półgodzinnym pochodzie, grunt się stał krzemienisty. Meduzy, skorupiaki mikroskopijne, pierze morskie oświecały go lekko swą fosforescencją. Stosy głazów pokryte były miljonami zwierzokrzewów i gąszczem wodorostów. Nogi się ślizgały na mchu morskim i gdyby nie kij okuty, byłbym nieraz upadł. Gdym się oglądał, dostrzegałem ciągle błyszczącą latarnię na *Nautilusie,* ale coraz niewyraźniej.

Owe kamienie, któremi, jak wspomniałem, usiane było dno oceanu, leżały w pewnym porządku, niezrozumiałym dla mnie. Dostrzegłem jakieś olbrzymie brózdy, ginące w odległości, i których długości nie można było ocenić. Zastanawiał mnie też inny jeszcze szczegół niezrozumiały. Zdawało mi się, że moje ciężkie ołowiane podeszwy druzgocą jakąś ściółkę z kości, głucho trzaskającą pod nogami. Po jakiejże szliśmy równinie? Byłbym się pytał o to kapitana, ale nie znałem jeszcze tego języka namigi, zapomocą którego rozmawiał ze swymi towarzyszami podczas podmorskich wycieczek.

Tymczasem blask czerwonawy, do którego dążyliśmy, wzrastał i zalewał przestrzenie. Obecność tego ogniska wśród wody zaciekawiała mnie mocno. Byłże to jaki wpływ elektryczny, czy może zbliżałem się ku zjawisku przyrody, nieznanemu jeszcze uczonym na ziemi? Albo może – bo i to przyszło mi na myśl – ludzie wpływali czemś na ten pożar? Może pod temi warstwami wody spotkam towarzyszów, przyjaciół kapitana Nemo, żyjących, jak on, w sposób niezwykły, i których chciał odwiedzić? Może tam spotkam całą kolonję wygnańców, którzy, nie mogąc znieść rządów ziemskich, szukali niepodległości na dnie oceanu i znaleźli ją tam? Wszystkie te myśli szalone, niedopuszczalne, prześladowały mnie. W tem usposobieniu umysłu, podniecany ustawicznie szeregiem cudów, ukazujących się moim oczom, nie byłbym się zdziwił, odkrywając na dnie morskiem jedno z tych miast podwodnych, o jakich marzył kapitan Nemo.

Droga nasza rozjaśniała się coraz więcej. Biaława światłość błyszczała na szczycie góry, wysokości jakichś 800 stóp. Ale był to tylko odblask światła w kryształowych pokładach wodnych. Ognisko, niepojęte źródło tej jasności, znajdowało się z drugiej strony góry. Kapitan Nemo szedł śmiało w tym labiryncie kamienistym na dnie Atlantyku; znał widać ponurą tę drogę i nie lękał się zabłąkać. Postępowałem za nim z niewzruszoną ufnością. Zdawał mi się być genjuszem morskim; a gdy postępował przede mną, podziwiałem rosłą jego postać, rysującą się ciemno na świetlnem tle widnokręgu.

Mogło być około pierwszej po północy. Przybyliśmy do pierwszych krawędzi góry; ale żeby na nią się dostać, trzeba było ruszyć ścieżkami gęstego lasu.

Tak jest! Lasu obumarłego, bez liści, bez soków, skamieniałego pod działaniem wód, z którego tu i owdzie strzelały sosny olbrzymie. Jakbym widział niepowalony jeszcze węgiel kamienny, trzymający

się korzeniami w pozapadanym gruncie. Gałęzie tych drzew, niby delikatna koronka z czarnego papieru, rysowały się wyraźnie na wód sklepieniu. Wyglądało to, jakby przyczepiony do stromych gór Harcu las, ale las zatopiony. Ścieżki okryte były mchami i wodorostami, śród których mrowił się świat skorupiaków. Szedłem, wspinając się na skały, przekraczając pnie leżące, rozrywając pnącze podmorskie, kołyszące się od drzewa do drzewa, przestraszając ryby, sunące od gałęzi do gałęzi. Zaciekawiony, nie czułem zmęczenia. Kroczyłem za mym nieznużonym przewodnikiem. Dalej znów majaczyły wieże naturalne, wielkie ściany ścięte pionowo, jak bastjony, a nachylone pod kątem, jakiego nie dopuszczałyby prawa ciążenia na powierzchni ziemi. Ale cóż się dziwić! Czy ja sam nie odczuwałem skutków różnicy między gęstością powietrza i wody, dzięki której, pomimo mego ciężkiego odzienia, bani metalowej, otaczającej głowę, podeszew ołowianych przy obuwiu, wdzierałem się na pochyłości niezwykle strome i przebiegałem je niemal ze zwinnością i lekkością kozła skalnego lub kozicy.

Czuję, że opis tej wycieczki podwodnej nie będzie się zdawał prawdopodobny. Opowiadam rzeczy napozór niemożliwe, które przecież są istotne, niezaprzeczone. Nie marzyłem przecież – widziałem i czułem.

W dwie godziny po opuszczeniu Nautilusa, przebyliśmy linję drzew; o sto stóp nad głowami naszemi sterczał szczyt góry, zasłaniającej nam źródło świetlnego promieniowania, znajdujące się z drugiej strony. Gdzie niegdzie przesuwały się krzaki skamieniałe, pokrzywione dziwacznie. Ryby wysuwały się z pod nóg naszych, jak ptactwo wypłoszone z wysokiej trawy. Skalisty grunt poprzedzielany był nieprzebytemi załomami, głębokiemi grotami, niezgłębionemi otworami, na dnie których słychać było poruszające się ciała potężne. Krew mi zbiegła do serca, gdym zobaczył macki olbrzymiego mięczaka, zastępującego mi drogę, albo jakieś kleszcze straszliwe, zwierające się ze zgrzytem w ciemnicy jam! Tysiące punktów świecących błyszczało wśród ciemności. Były to oczy ogromnych skorupiaków,

siedzących w swych kryjówkach; potężnych homarów, powstających jak halabardziści, poruszających swe łapy z odgłosem przesuwanego żelastwa; krabów niezmiernych, spoczywających jak działa na lawetach; strasznych głowonogów, których splątane, długie macki wyglądały jak żyjący splot wężów. Nie znałem jeszcze tego świata olbrzymiego; do jakiegoż rodzaju zaliczyć te stworzenia stawowate, dla których skała stanowiła drugi niejako pancerz? W jakiż sposób zagadkowy przyroda pozwala im tak wegetować, od ilu wieków żyją one w zapadłych oceanu warstwach?

Nie było czasu zatrzymywać się. Kapitan Nemo, oswojony z temi strasznemi zwierzętami, nie zważał na nie. Nowe czekały nas niespodzianki zaraz na pierwszym tarasie góry, na którąśmy się wspinali. Zarysowywały się przed nami malownicze ruiny, już wyraźnie pokazujące, że pochodziły z ręki człowieka a nie Stwórcy. Nagromadzenia kamieni, tworzące zarysy zamków i świątyń, rozciągały się szeroko; pokryte było to wszystko światem zwierzokrzewów kwitnących; mchy i wodorosty, niby bluszcze, pięły się około tych ruin i odziewały je jakby płaszczem roślinnym. Cóż to była za część świata? Kto poustawiał te skały i kamienie jakby na uroczyskach przedhistorycznych? Gdzież mnie przyprowadził ten fantasta, kapitan Nemo?

Byłbym się go pytał, ale nie mogłem tego zrobić – więc go zatrzymałem, chwytając za ramię. Ale on tylko wstrząsnął głową i, pokazując mi najwyższy szczyt góry, zdawał się mówić: „Chodź dalej, chodź jeszcze!”

Poszedłem. Jednym zamachem, w kilka minut, wspięliśmy się na szczyt wyższy od okolicznej masy skalistej, o jakie dziesięć lub dwanaście metrów. Spojrzałem w stronę, którąśmy przebyli. Góra nie wyżej się wznosiła nad siedemset lub osiemset metrów nad płaszczyznę. Po drugiej jednak stronie góry równina znajdowała się i wiele razy niżej. Wzrok mój sięgał daleko i obejmował przestrzeń oświetloną gwałtownemi wytryskami masy rozżarzonej. Ta góra była wulkanem! O pięćdziesiąt stóp poniżej szczytu wypływała z krateru

rzeka lawy, rozlewającej się kaskadami ognistemi w otaczającym ją wodnym żywiole, a nad wszystkiem wznosiła się ulewa z kamieni i żużli. Wulkan ten zdawał się być niezmierną pochodnią i oświetlał niższą płaszczyznę, aż do granic widnokręgu.

Powiadam, że krater podmorski wyrzucał lawę, a nie płomienie. Płomieniom bowiem potrzeba tlenu z powietrza, a pod wodą go niema; potoki zaś lawy, mające same w sobie pierwiastki gorzenia, mogą się rozpalić do białej czerwoności, walczyć zwycięsko z otaczającym je płynnym żywiołem i ulatniać się w zetknięciu z nim. Gwałtowne prądy unosiły wywiązujące się gazy; potoki lawy spływały, aż do podstawy góry tak zupełnie, jak materje wyrzucane z Wezuwjusza na Torre del Greco.

Istotnie, patrzyłem na miasto zrujnowane, zapadłe w gruzy, zwalone, o dachach podruzgotanych, świątyniach zgniecionych, łukach i sklepieniach rozbitych, kolumnach powalonych na ziemię, a we wszystkiem znać było proporcje pewnego rodzaju architektury toskańskiej. Tam oto widnieją resztki olbrzymiego wodociągu; tutaj wzniesienie obmurowane akropolu, a śród niego lekkie kształty Partenonu[1]; owdzie ślady bulwaru, jakby otaczającego niegdyś starożytny port na brzegach zanikłego morza – a w nim okręty handlowe i trójrzędowe statki wojenne. Dalej jeszcze rysowała się linja długa murów zwalonych; znać było opustoszałe ulice, niby pogrzebana pod wodą Pompeja, którą kapitan Nemo wskrzesił dla mnie.

Gdzie więc jestem, na co patrzę? Za jakąkolwiek cenę pragnąłbym się o tem dowiedzieć. Chciałem mówić i już brałem się do zerwania sobie z głowy otaczającej ją kuli metalowej. Ale powstrzymał mnie kapitan Nemo, a podniósłszy kawałek kamienia kredowego, podszedł do skały z czarnego bazaltu i nakreślił na niej jeden wyraz:

BŁĘKITNIE.

Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi, Juliusz Verne

Błękitny ocean-rynek to przeciwieństwo czerwonego oceanu-rynku, czerwonego od krwi, bo walczą na nim o życie firmy-rekiny. Błękitny ocean, to obszar, który właśnie odkryliśmy i na razie jesteśmy na nim sami. W tym obszarze nie mamy konkurencji, oferujemy produkt, którego wcześniej nie było, jesteśmy pionierami (...)

opis wykładu Adama Jacka Blicklego na temat strategii *Błękitnego Oceanu*

W dzisiejszych czasach coraz trudniej jest znaleźć nieskomercjalizowaną przestrzeń. Kapitalizm dokonuje wielokierunkowej ekspansji. Oferuje nam nowe możliwości, jednocześnie kreując nowe potrzeby. Ułatwia nam podbój rzeczywistości, kolonizując nas samych. Kusi nieskończoną ilością oceanów, a jednocześnie ingeruje w kolejne strefy życia, zalewając nas błękitem.
Strategia „błękitnego oceanu" zakłada, że każda firma niezależnie od swojej wielkości czy ilości kapitału jaką dysponuje, może wykreować wolną niezagospodarowaną przestrzeń rynkową i sprawić, by konkurencja stała się nieistotna. Elementem kluczowym jest tu „wypłynięcie na wody błękitnego oceanu" i stworzenie nowego rynku, zamiast walki o istniejące.
Jak stworzyć nieoczywiste? Jak stworzyć ocean nowej, wolnej przestrzeni? Maksymalizacja szans przy minimalizacji ryzyka, innowacja technologii, użyteczność, współmierna cena, niskie koszta, wyjątkowość, oryginalny koncept, nowy sposób myślenia, nowy sposób realizacji, innowacja wartości na poziomie całości od strategii aż do widowni – tak się to robi: Struktury – zdekonstruować, granice – rozgraniczyć, zadane z góry – oddać z dołu; stwarzać nowe zasady dobrych praktyk poprzez łamanie istniejących kompromisów między wartością i kosztem. Takie to proste…

Błękitne jest przeważnie nieznane. Błękitne jest dziś nieistniejące. Błękitne to stwarzanie nowej przestrzeni. W błękitnym konkurencja jest nieistotna. Reguły gry mają dopiero zostać ustalone. Rzeczywistość jest taka, że nigdy nie pozostaje niezmienna, bo jest nieustanna.

Tworzenie Błękitnego, Mateusz Atman, 2015

BŁĘKITNIE to walka z nudą, to zdalna choreografia, to bezruch wprawiający w ożywienie, to okiełznanie żywiołu, to podbój błękitnego oceanu, to bycie tutaj, będąc jednocześnie gdzie indziej. to spektakl na aktorów i powietrzne ryby, to pewien rodzaj bardzo dziwnych ryb to ryby-zabawki, pełne niczego to właśnie pojęcie nicości najlepiej je definiuje to przykład funkcjonowania wolnego rynku, w ramach którego można sprzedać cokolwiek, bez jakiegokolwiek celu i to może się udać to na granicy tego, co nieteatralne albo nieodpowiednio wykonane to rzeczy, które zazwyczaj są ukrywane

Błękitnie, Agata Maszkiewicz, Vincent Tirmarche, 2015

biogramy

AGATA MASZKIEWICZ choreografka i performerka. W 2009 ukończyła studia taneczne w Institute of Dance Arts w Anton Bruckner Privatuniversitaet w Linz. Była stypendystką programu Dance Web 2006. W 2007 roku kontynuowała edukację w Centrum Choreograficznym w Montpellier jako uczestniczka programu ex.er.ce. pod kierownictwem Xavier le Roy.
Obok własnej pracy choreograficznej, Agata współpracuje regularnie z innymi artystami m.in. z kolektywem Superamas, Ivaną Muller, Alix Eynaudi i Anne Juren, a od niedawna także z reżyserką teatralną Weroniką Szczawińską.
W swych pracach („Don Kiewicz i Sanczo Waniec", „Polska", „Snowflakes" „From A to P") wykorzystuje choreografię jako podstawowy środek dramaturgiczny. Interesuje ją taniec w szerokim znaczeniu rozumiany jako mniej lub bardziej zorganizowany ruch, niekoniecznie ludzkich ciał. Punktem odniesienia jest dla niej otaczająca rzeczywistość społeczna, którą stara się przekształcać na scenie – czasem w sposób poetycki, innym razem humorystyczny. Jej prace były pokazywane na wielu festiwalach w Polsce, w Austrii (gdzie najczęściej pracuje) oraz w całej Europie.

MAGDALENA CHOWANIEC po ukończeniu Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu, naukę tańca kontynuowała na Uniwersytecie A.Brucknera w Linz, gdzie otrzymała tytuł *MASTER OF ARTS.* Magdalena na stale mieszka i pracuje w Wiedniu, gdzie aktywna jest jako tancerka, choreografka, performerka, wykładowca i piosenkarka zespołu garage punkowego. Współpracowała z m.in. kolektywem Superamas, Markiem Tompkinsem, Olegiem Soulimenko, Jeromem Belem, Amanda Pina, Florentina Holzinger, Mathieu Grenier, Agata Maszkiewicz, Marysia Zimpel i wielu innymi. Jej własne prace jak solo „Hold your horses" , „New Vienese Organic Actionism", „Until death do us part" , „When I don't dance I collect crystal balls" czy „Sanctuary" pokazywane były m.in. w Austrii, Niemczech, Szwajcarii, Rumunii, Holandii, Polsce, Bułgarii i Francji. Magdalena angażuje się rownież jako choreograf w pracy z uchodźcami, bierze udział w projektach badawczych dotyczących empatii w muzyce i tańcu, jest również basistka i wokalista grupy garage punkowej The Mob Fixing Freedom.

VINCENT TIRMARCHE Urodzony w 1965, Vincent pracuje głównie w Austrii, Belgii oraz Francji. Miedzy1986 a1989 studiował na wydziale Kino i Literatura na uniwersytecie Jussieu PARIS 7 oraz w 2002 Digital Arts w l'Ecole Supérieur de l›Image, Angoulème we Francji.
Twórca filmowy, muzyk oraz performer , od 1988 pracował nad wieloma produkcjami teatralnymi we Francji. Od 2000 jest członkiem francusko/belgijsko/austriackiego kolektywu SUPERAMAS.

MATEUSZ ATMAN ur. 1985, asystent, producent.

MIROSŁAW GUZOWSKI ur. 1959 w Sierpcu, ukończył PWST w Warszawie. Debiutował w „Parawanach" Jeana Geneta w reż. Jerzego Grzegowskiego. Pracował w wielu znakomitych teatrach i w takich warunkach pracuje do dzisiaj, znajdując wspólny język z wieloma znakomitymi reżyserami, w znakomitej większości których zawodowe talenty i zalety dominowały nad niedoskonałościami. Wspólnego języka (ku swemu żalowi, bo spektakl okazał się wielkim sukcesem) nie znalazł jedynie raz, gdy zrezygnował z roli Dieka w sztuce „Zagraj to jeszcze raz, Sam", którą reżyserował Adam Hanuszkiewicz.

MARTA MALIKOWSKA ur. 1982, w 2005 roku ukończyła PWST w Krakowie. W latach 2005–2008 Aaktorka Teatru Współczesnego w Szczecinie, między 2008 a 2014 rokiem aktorka Teatru Wspoółczesnego we Wrocławiu. Od 1 stycznia 2015 Aktorka Teatru Polskiego w Bydgoszczy, współpracuje z Teatrem Capitol we Wrocławiu.

ROLAND NOWAK ukończył wydział aktorski w PWST Kraków. Aktor teatrów krakowskich i poznańskich. Od 2009 w Teatrze Polskim im Hieronima Konieczki w Bydgoszczy.

PIOTR WAWER JR. ur.1983, absolwent Studium Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Współpracował m.in. z Teatrem Dramatycznym w Wałbrzychu, warszawskim Teatrem Studio, Narodowym Starym Teatrem w Krakowie oraz Komuną Warszawa. Laureat Nagrody im. Jana Świderskiego oraz nagrody aktorskiej na VIII Festiwalu „Rzeczywistość przedstawiona" za rolę Dresiarza w spektaklu „Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł" (reż. Monika Strzępka). Odtwórca głównej roli w filmie „Made in Poland" (reż. Przemysław Wojcieszek). W latach 2010–2014 współpracował, przede wszystkim, z Weroniką Szczawińską. Od stycznia 2015 w zespole Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Freediver, rekordzista Polski w jednej z dyscyplin tego sportu.

MALGORZATA WITKOWSKA ur.1965, ukończyła PWST we Wrocławiu. Współpracuje między innymi z Michałem Borczuchem, Wojciechem Farugą, Mają Kleczewską, Michałem Zadarą, Eweliną Marciniak, Pawłem Łysakiem, Łukaszem Gajdzisem, Adamem Orzechowskim i innymi wspaniałymi.

dyrektor **Paweł Wodziński**
zastępca dyrektora **Bartosz Frąckowiak**

główny księgowy **Jacek Grabarczyk**
zespół kuratorsko-dramaturgiczny **Marta Keil, Agnieszka Jakimiak, Dorota Ogrodzka, Magda Igielska**
sekretarka **Kamila Kalinowska**
główny specjalista ds. pracowniczych oraz BHP **Krystyna Müller**
kierownik działu artystycznego **Bernadeta Fedder**
aktorzy **Grzegorz Artman, Beata Bandurska, Paweł L. Gilewski, Mirosław Guzowski, Marian Jaskulski, Marta Malikowska, Alicja Mozga, Roland Nowak, Maciej Pesta, Martyna Peszko, Jerzy Pożarowski, Sonia Roszczuk, Jan Sobolewski, Anita Sokołowska, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Piotr Wawer jr, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński**
inspicjenci **Hanna Gruszczyńska, Mateusz Stebliński, Mateusz Tłok, Maria Walden**
zastępca głównego księgowego **Joanna Kraszewska**
specjalista ds. płac **Elżbieta Cieślak**
specjalista ds. księgowości – kasjer **Krystyna Gagajek**
specjalista ds. księgowości **Joanna Szewe, Halina Tabaka**
kierownik działu promocji **Artur Szczęsny**
specjalista ds. promocji **Magdalena Kołata, Marietta Maciąg, Paulina Wenderlich**
kasjerzy biletowi **Michał Gąsiorowski, Jagoda Sternal**
specjalista ds. obsługi widowni **Charlotte Woźniak**
kierownik działu techniczno-gospodarczego **Waldemar Gracz**
zastępca kierownika ds. gospodarczych **Beata Waszak**
specjalista ds. techniczno – gospodarczych **Maria Skora, Kazimiera Szramka**

kierowca-zaopatrzeniowiec **Bożena Lange**
konserwator **Zbigniew Czerniak**
kierownik pracowni krawieckiej **Ewa Stańska**
krawcowe **Alina Tadych, Aldona Włoch**
kierownik pracowni elektro-akustycznej **Robert Łosicki**
elektrycy-oświetleniowcy **Sławomir Szudrowicz, Damian Wesołowski, Eugeniusz Wiśniewski**
akustycy **Leszek Drygas, Łukasz Szymborski**
brygadzista obsługi sceny **Artur Ekwiński**
montażyści sceny **Jarosław Kubiński, Mariusz Pawlikowski, Roman Pietrzak, Piotr Zawadzki**
rekwizytorzy **Eugeniusz Baranowski, Wiesław Mitoraj**
garderobiane **Olga Betańska, Jadwiga Kamińska, Katarzyna Wysocka**
fryzjer **Michał Boroń**
ślusarze-montażyści **Jarosław Andrysiak, Andrzej Kotowski, Krzysztof Pawlak, Witold Włoch**

Teatr Polski
im. Hieronima Konieczki
Al. Mickiewicza 2
85-071 Bydgoszcz
www.teatrpolski.pl

SEKRETARIAT
Kamila Kalinowska
e-mail: tp@teatrpolski.pl
tel: 52 33 97 818
fax: 52 33 97 820

INFORMACJA O BILETACH
e-mail: bilety@teatrpolski.pl
tel: 52 339 78 18
od wtorku do piątku w godzinach
otwarcia kasy 12.00-18.00
oraz na godzinę przed
rozpoczęciem spektaklu

projekt: manukastudio.pl