Bałtycki Teatr Tańca

Wojciech Misiuro

SEN

Wojciech Misiuro

SEN

muzyka
Arvo Pärt

OPERA
BAŁTYCKA

premiera **25 marca 2011**

choreografia
Wojciech Misiuro
muzyka
Arvo Pärt
scenografia
Katarzyna Zawistowska

obsada

Leszek Alabrudziński
Elżbieta Czajkowska-Kłos
Beata Giza
Aleksandra Kobielak
Bartosz Kondracki
Sylwia Kowalska-Borowy
Jacek Krawczyk
Aleksandra Michalak
Filip Michalak
Karol Pluszczewicz
Marta Śrama
Dorota Zielińska

Andrzej Słomiński
Mariusz Rychalski

---

asystenci choreografa
Aleksandra Michalak, Jacek Krawczyk
projekcje multimedialne
Łukasz Boros
światła
Piotr Miszkiewicz
asystent scenografa
Aleksandra Staniszewska

Wisława Szymborska

Pochwała snów

We śnie
maluję jak Vermeer van Delft.

Rozmawiam biegle po grecku
i nie tylko z żywymi.

Prowadzę samochód,
który jest mi posłuszny.

Jestem zdolna,
piszę wielkie poematy.

Słyszę głosy
nie gorzej niż poważni święci.

Bylibyście zdumieni
świetnością mojej gry na fortepianie.

Fruwam jak się powinno,
czyli sama z siebie.

Spadając z dachu
umiem spaść miękko w zielone.

Nie jest mi trudno
oddychać pod wodą.

Nie narzekam:
udało mi się odkryć Atlantydę.

Cieszy mnie, że przed śmiercią
zawsze potrafię się zbudzić.

Natychmiast po wybuchu wojny
odwracam się na lepszy bok.

Jestem, ale nie muszę
być dzieckiem epoki.

Kilka lat temu
widziałam dwa słońca.

A przedwczoraj pingwina.
Najzupełniej wyraźnie.

Ciocia Mania fotografia z archiwum Wojtka Misiuro

Śnie, który uczysz umierać człowieka...

Śnie, który uczysz umierać człowieka... zwraca się poeta do tej naszej poczciwej Półśmierci, która odwiedza każdego od poczęcia.

Czy o tym będzie ten spektakl? A może to sen pubertalny o *niedostępnej Jadzi*, którą wspomina inny wspaniały człowiek pióra.

Sny głupie i mądre, prorocze i dadaistyczne, banalne lęki i niezwykłe apokalipsy. Gdzież jak nie w teatrze można śnić najpiękniej?

Gdzie tak mocno splata się fantazja i bezkarność kreacji z żywym człowiekiem? Pytanie za pytaniem goni nas w drodze do Opery Bałtyckiej, gdzie jeden z najbardziej tajemniczych twórców naszej polskiej współczesności prezentuje najnowsze swoje dzieło.

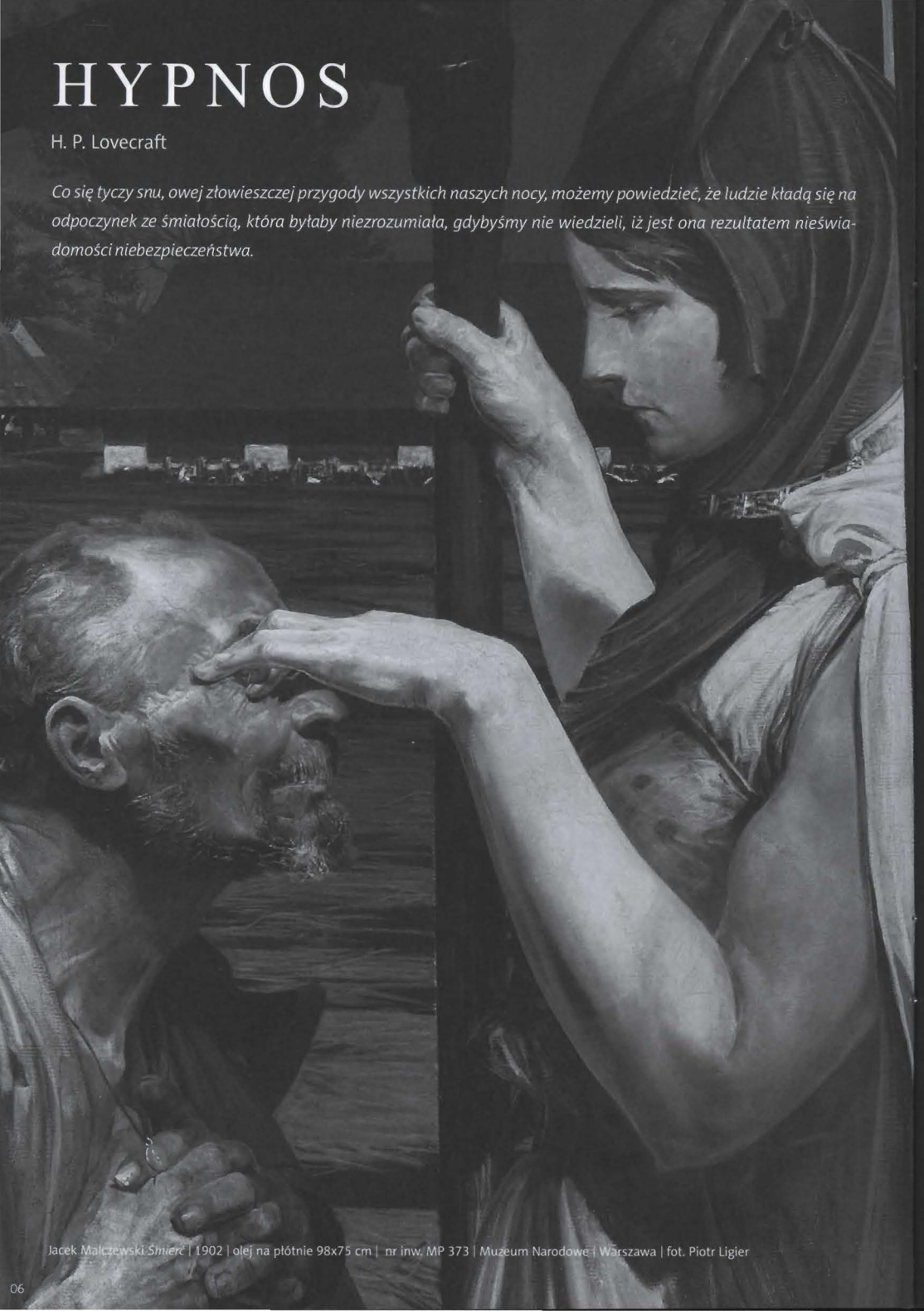
Bałtycki Teatr Tańca otworzył dla niego swoją scenę, oddał mu swoich artystów i nasze serca, bo Wojtek jest człowiekiem z którym praca jest wielką frajdą, obcowanie z jego wyobraźnią wielką lekcją, a przyjaźń zaszczytem.

Marek Weiss

HYPNOS

H. P. Lovecraft

Co się tyczy snu, owej złowieszczej przygody wszystkich naszych nocy, możemy powiedzieć, że ludzie kładą się na odpoczynek ze śmiałością, która byłaby niezrozumiała, gdybyśmy nie wiedzieli, iż jest ona rezultatem nieświadomości niebezpieczeństwa.



Jacek Malczewski *Śmierć* | 1902 | olej na płótnie 98x75 cm | nr inw. MP 373 | Muzeum Narodowe | Warszawa | fot. Piotr Ligier

Niech litościwi bogowie, jeżeli takowi istnieją, strzegą mnie w tych godzinach, kiedy ani siła woli, ani narkotyk wymyślony przez sprytnych ludzi nie jest w stanie powstrzymać mnie przed wpadnięciem w otchłań snu. Śmierć jest miłosierna, bowiem nie ma z niej powrotu, ten jednak, który powraca do nas pośród mroków nocy, wycieńczony, ale Wiedzący, nigdy nie zazna spokoju ni zapomnienia.

Jakimże byłem głupcem, że z tak niewytłumaczalnym zapałem rzuciłem się, by zgłębiać tajemnice, których nie powinien poznać żaden śmiertelnik – i głupcem lub bogiem był mój jedyny przyjaciel, który wprowadził mnie w ów świat i udał się tam przede mną, a na koniec poznał koszmar i zgrozę, której być może również i mnie dane będzie jeszcze doświadczyć!

Spotkaliśmy się – o ile sobie przypominam – na dworcu kolejowym, w samym sercu tłumu gapiów. Leżał nieprzytomny, a dziwne konwulsje sprawiły, że jego smukłe, odziane w czerń ciało w osobliwy sposób zesztywniało. Sądzę, że mógł mieć wówczas około czterdziestu lat, gdyż twarz jego pokrywały głębokie bruzdy zmarszczek; miał ziemistą cerę i zapadłe policzki, ale owalne oblicze tego mężczyzny wydawało się niezwykle piękne, w jego gęstych falujących włosach i małej, pełnej bródce – ongiś kruczoczarnej – dostrzec można było wyraźne pasemka siwizny. Jego czoło było białe niczym marmur i tak wysokie i szerokie, że nieomal boskie.

Z gorliwością rzeźbiarza powiedziałem sobie: człowiek ten był niczym posąg fauna z antycznej Hellady, wykopany z ruin świątyni i w jakiś niepojęty sposób ożywiony w naszym dusznym stuleciu tylko po to, by poczuć chłód i napór niezliczonych, niszczących lat.

A kiedy otworzył swe ogromne, zapadnięte, pałające dziko czarne oczy zrozumiałem, iż będzie odtąd moim przyjacielem; jedynym przyjacielem tego, który nigdy ich nie posiadał – wiedziałem bowiem, iż te oczy musiały oglądać chwałę, jak i zgrozę krain wykraczających poza normalną świadomość i rzeczywistość; krain o których marzyłem, lecz których poszukiwałem na próżno.

Kiedy więc odgoniłem tłum gapiów, powiedziałem nieznajomemu, że musi pójść do mego domu, aby stać się moim nauczycielem i przywódcą w zgłębianiu nie odkrytych dotąd tajemnic. Uczynił to bez słowa.

Później okazało się, że jego głos był samą muzyką – muzyką głębokich wiol i krystalicznych sfer. Rozmawialiśmy często nocami i za dnia; rzeźbiłem jego popiersia i miniaturowe wizerunki głów z kości słoniowej, aby uwiecznić rozmaite grymasy i nastroje.

O naszych zainteresowaniach nie sposób mówić – nie mają one bowiem nic wspólnego ze światem innych śmiertelników. Dotyczyły potężnego i o wiele bardziej przerażającego wszechświata niewytłumaczalnych istnień i podświadomości; wszechświata znajdującego się głębiej niż materia, czas i przestrzeń, a którego obecność podejrzewamy jedynie w niektórych fragmentach naszych snów – tych rzadkich snów poza snami, nie przydarzających się pragmatykom, ale raz czy dwa na całe życie ludziom obdarzonym nadzwyczajną wyobraźnią.

Naukowcy jedynie podejrzewają ich istnienie, choć w większości je ignorują. Mędrcy interpretowali takie sny, a bogowie się śmiali. Jeden z mężczyzn o orientalnych oczach stwierdził, że zarówno czas i przestrzeń są względne; ludzie usłyszawszy to również się śmiali.

Jednak nawet ten mężczyzna nie zrobił nic więcej, jak tylko snuł przypuszczenia. Ja i przypuszczałem, i starałem się zrobić coś więcej, mój przyjaciel zaś próbował – i nawet odniósł częściowy sukces. Razem zaś i przy pomocy egzotycznych narkotyków doświadczyliśmy w pracowni, umiejscowionej w starej wieży w hrabstwie Kent, wiele przeróżnych i zakazanych snów.

Spośród agonii i cierpień, jakich doznawaliśmy w późniejszych dniach, najgorszym była niemożność ich artykulacji. Tego czego się dowiedziałem i widziałem podczas wielogodzinnych bezbożnych badań, nie sposób opowiedzieć – z braku symboli, odniesień czy porównań w jakimkolwiek języku. Mówię tak, ponieważ w naszych odkryciach – od pierwszego po ostatnie – dzieliłem się jedynie naturą odczuć; odczuć nie związanych z wrażeniami, które zdolny jest odbierać system nerwowy normalnych ludzi.

Nasze doświadczenia można by najkrócej przyrównać do nurkowania albo latania – gdyż podczas każdego z kolejnych *eksperymentów* jakaś część naszych umysłów odrywała się dziarsko od wszystkiego, co realne i teraźniejsze, śmigając w eterze pośród szokujących, mrocznych, napawających zgrozą, nawiedzonych przestrzeni, a od czasu do czasu również przedzierając się przez pewne dobrze oznaczone i typowe dla nas przeszkody, które można by opisać jedynie jako lepkie, kleiste, bluźniercze kłęby oparów. Podczas tych czarnych, bezcielesnych lotów czasem byliśmy sami a czasami razem – wtedy mój przyjaciel zawsze znajdował się daleko w przedzie; wyczuwałem jego obecność, pomimo braku kształtu fizycznego, a dzięki swoistemu malarskiemu wspomnieniu, widziałem jego twarz skąpaną w złotym blasku, przerażającą w dziwnym pięknie; owe nietypowo młode policzki, pałające oczy, olimpijskie czoło i szpakowate włosy, i brodę.

Nie liczyliśmy upływu czasu, gdyż pojęcie to stało się dla nas złudzeniem. Wiem jedynie, że musiało się z tym wiązać coś doprawdy osobliwego, gdyż koniec końców zaczęliśmy się zastanawiać, dlaczego się nie starzejemy.

Wasze rozmowy były bluźniercze: zawsze upiornie ambitne – żaden bóg czy demon nie mógłby nawet marzyć o odkryciach i podbojach, które planowaliśmy szeptem. Przeszywa mnie dreszcz, kiedy o nich mówię i nie śmiem zagłębiać się w szczegóły – choć muszę przyznać, iż pewnego razu mój przyjaciel napisał na kartce życzenie, którego nie ośmielił się wypowiedzieć na głos, a po przeczytaniu którego natychmiast spaliłem ów świstek, wpatrując się z przerażeniem w okno i widniejące za nim rozgwieżdżone niebo. Przypuszczam, że opracował on plany dotyczące władania widoczną częścią wszechświata, i nie tylko; plany by Ziemia i gwiazdy poruszały się na jego komendę i by w jego rękach spoczywały losy wszystkich żyjących istot. Przyznaję, przysięgam, że nie podzielałem jego wybujałych aspiracji, albowiem nie czuję się dość silny, by podjąć ryzyko zapuszczenia się w głąb niewypowiedzianych sfer, gdzie tylko ktoś dostatecznie odważny i bezwzględny mógłby osiągnąć sukces.

***

Pewnej nocy wiatry z nieznanych przestrzeni zepchnęły nas bezlitośnie w bezdenną otchłań, gdzie nie istniało zupełnie nic, nawet myśli.

Atakowało nas wrażenie niemożliwe do przekazania czy opisania, najgorsze ze wszystkich, przyprawiające niemal o obłęd: wrażenie Nieskończoności. Przedzieraliśmy się, jak burza przez lepkie zapory, aż w końcu poczułem, że dotarliśmy do odleglejszych krain niż te, które przemierzaliśmy do tej pory.

Mój przyjaciel wysforował się znacznie do przodu, gdy płynęliśmy pośród tego przerażającego oceanu dziewiczego eteru i widziałem grymas złowieszczego uśmiechu malującego się na jego płynnej, świecącej i zbyt młodej *twarzy ze wspomnień*. Nagle ta twarz stała się zamglona i błyskawicznie zniknęła. A zaraz potem natrafiłem przed sobą na przeszkodę, której nie byłem w stanie pokonać. Była taka jak inne a jednak nieskończenie gęściejsza; lepka, gliniasta masa, jeżeli tego typu porównania można użyć w świecie, gdzie wszystko jest niematerialne.

Czułem, że zostałem zatrzymany przez barierę, którą mój przyjaciel i przywódca zdołał pokonać. Ponownie podjąłem próbę przedarcia się, ale w tej samej chwili sen narkotyczny dobiegł końca; otworzyłem moje fizyczne oczy, by dostrzec wokół siebie ściany starej pracowni, a w przeciwległym rogu pomieszczenia blade i wciąż jeszcze nieprzytomne ciało mego nauczyciela. W złotawo-zielonym księżycowym blasku jego marmurowe rysy wydawały się dziwnie wychudzone i obłędnie wręcz piękne.

Nagle drgnął... i niech litościwe niebiosa pozbawią mnie wzroku i słuchu, gdybym raz jeszcze miał doświadczyć podobnego przeżycia. Nie potrafię wam wyjaśnić jak brzmiał jego wrzask ani jakie czeluście najdalszych piekieł odbijały się przez sekundę w jego czarnych przepełnionych przerażeniem oczach. Powiem tylko, że zemdlałem i dopiero mój przyjaciel, kiedy już sam doszedł do siebie, ocucił mnie, spragniony czyjegoś towarzystwa – kogoś, kto pomógłby mu przezwyciężyć wspomnienia okropnych koszmarów i dojmującej samotności.

To był koniec naszych ochotniczych poszukiwań i wędrówek po jaskiniach snów. Przerażony, na skraju obłędu, przyjaciel mój ostrzegł mnie, że już nigdy nie wolno nam zawitać do tej krainy, nie odważył się opowiedzieć mi o tym co widział; stwierdził jednak, iż musimy spać możliwie jak najmniej, nawet gdybyśmy musieli utrzymywać się w stanie czuwania przy pomocy narkotyków.

O tym, że miał rację przekonałem się już wkrótce, gdy zapadając w drzemkę, za każdym razem, ogarniał mnie niesamowity, potworny, rozdzierający strach.

Po każdym krótkim i nieuniknionym okresie snu wydawałem się starszy, podczas gdy przyjaciel mój starzał się w niemal szokującym tempie. To potworne, kiedy, niemal na twoich oczach, komuś robią się zmarszczki na twarzy a włosy przyprósza siwizna. Nasz styl życia diametralnie się zmienił. Mój przyjaciel – jego prawdziwe imię czy nazwisko nigdy nie przeszło mi przez usta – dawniej odludek zaczął lękać się samotności. Nocą nie chciał zostawać sam, nie uspokajała go też obecność kilku osób. Ulgę sprawiały jedynie huczne i tłumne biesiady – z tego też powodu już wkrótce znaliśmy prawie wszystkich birbantów i hulaków z całej okolicy.

Nasz wygląd i wiek zdawał się wzbudzać powszechną śmieszność, co do głębi mnie wzburzało, ale mój przyjaciel wolał to niż samotność. Bał się przede wszystkim przebywania samemu poza domem, kiedy na niebie świeciły gwiazdy, a gdy bywało to nieuniknione, trwożliwie popatrywał w górę, jakby lękał się jakiejś upiornej istoty czającej się gdzieś wysoko, wśród atramentowych niebios. Nie zawsze spoglądał w to samo miejsce na nieboskłonie – wydawało się, iż w różnych okresach znajduje się ono gdzie indziej.

W wiosenne wieczory punkt ten znajdował się nisko na płn. wschodzie. Latem, nieomal dokładnie pionowo nad jego głową. Jesienią na płn. zachodzie. Zimą na wschodzie, ale tylko wczesnym rankiem.

Najmniej obawiał się wieczorów w samym środku zimy. Dopiero po dwóch latach zdołałem skojarzyć jego lęk z czymś konkretnym – wcześniej nie zdawałem sobie sprawy, iż poszukiwał jakiegoś określonego punktu, którego pozycja o różnych porach roku odpowiadała stronom świata. Punkt ów wyznaczony był, najściślej rzecz biorąc, przez konstelację *Corony Borealis*.

***

Obecnie mieliśmy pracownię w Londynie, i choć nigdy się nie rozstawaliśmy, nie rozmawialiśmy też o dniach, gdy obaj usiłowaliśmy zgłębić tajemnice nierealnego świata. Postarzeliśmy się i osłabili od narkotyków, hulaszczego trybu życia i trwania w ciągłym stresie; rzednące włosy i broda mego przyjaciela stały się śnieżnobiałe. Nasze uwolnienie od długiego snu było zadziwiające – rzadko bowiem zdarzało się nam zmrużyć oczy na dłużej niż godzinę czy dwie i przenieść się do krain, w których czyhało na nas przerażające, choć niejasne zagrożenie.

***

Nadszedł styczeń, pełen mgieł i deszczów a wraz z nim kłopoty pieniężne. Coraz trudniej było kupić narkotyki. Sprzedałem wszystkie swoje rzeźby i popiersia z kości słoniowej i dalej nie miałem za co nabyć nowych surowców.

Gdyby nawet mi się to udało i tak nie miałbym w sobie dość siły, by cokolwiek z nich wyrzeźbić. Cierpieliśmy straszliwe katusze i pewnej nocy przyjaciel mój zapadł w głęboki sen, z którego nie byłem w stanie go obudzić.

Pamiętam całą scenerię, jakby to stało się dzisiaj – opustoszała pracownia na poddaszu; deszcz bijący o szyby; tykanie naszego jedynego zegara ściennego; szalone tykanie naszych zegarków leżących na komódce, skrzypienie jakiejś obluzowanej okiennicy w odległej części domu; odgłosy miasta stłumione przez mgłę i przestrzeń; i najgorsze ze wszystkiego: ciężki, regularny, złowieszczy oddech mego przyjaciela leżącego na tapczanie – rytmiczny oddech zdający się odmierzać chwile nadnaturalnego strachu i cierpień jego ducha, który wędrował teraz w zakazanych, niewyobrażalnych i upiornie odległych światach.

Napięcie towarzyszące memu czuwaniu stało się nie do zniesienia, a przez mój bliski obłędu umysł przepływał rwący potok trywialnych wrażeń i doznań. Usłyszałem, jak gdzieś zegar wybija godzinę – nasz tego nie robił i moja posępna wyobraźnia odnalazła w tym dźwięku punkt zwrotny do nowych rozmyślań. Zegary – czas – przestrzeń – nieskończoność, po czym przemknąwszy przez dach, deszcz i mgłę skupiał się na nieboskłonie, gdzie na płn. wschodzie wznosiła się *Corona Borealis*. Nagle moje wyczulone, nasłuchujące uszy wychwyciły nowy dźwięk, odróżniający się spośród chaosu innych wzmocnionych narkotykami odgłosów – niskie, przeraźliwe, natarczywe zawodzenie dochodzące z bardzo daleka – monotonne, złowieszcze drwiące wołanie z płn. wschodu.

Nie ono jednak pozbawiło mnie zmysłów i napełniło me serce trwogą, której nie wyzbędę się już do końca życia; nie ono wywoływało również krzyki czy gwałtowne konwulsje, które skłoniły ostatecznie mieszkańców i policję do wyważenia drzwi.

Nie sprawiło tego to, co usłyszałem, ale to co zobaczyłem – nagle bowiem w tym mrocznym, zamkniętym pokoju, z oknami przysłoniętymi zasłonami, z płn. wschodu napłynął strumień przerażającego czerwono-złotego światła. Słup ten nie emanował blasku, który rozproszyłby ciemności, ale spływał na głowę mego śpiącego przyjaciela, wywołując upiorny duplikat dziwnie fosforyzującego i młodzieńczego *oblicza ze wspomnień*, jakie pamiętam z sennych podróży w nieznanych krainach poza czas i przestrzeń – oblicze z czasów zanim mój druh przedostał się poza barierę do owych sekretnych i bluźnierczych nocnych koszmarów.

I kiedy tak patrzyłem, ujrzałem jak unosi głowę, w jego czarnych, zapadniętych oczach maluje się dojmująca zgroza a cienkie, spierzchnięte wargi rozchylają się do krzyku, zbyt przerażającego jednak, aby mógł wydobyć go z piersi. Na tej płynnej, odmłodzonej twarzy unoszącej się w powietrzu, roztaczającej upiorny, widmowy blask, odzwierciedlało się więcej dławiącego, czystego, mrożącego krew w żyłach strachu, niż kiedykolwiek z woli niebios, czy piekieł, dane mi było ujrzeć.

Pośród jednostajnego, odległego dźwięku, który stale przybierał na sile nie usłyszałem żadnego głosu, ale kiedy podążyłem wzrokiem wzdłuż słupa światła za

obłędnym spojrzeniem *twarzy ze wspomnień*, przez krótką chwilę, dostrzegłem to samo, co ona: źródło owego światła i źródło przeraźliwego dźwięku. W tym samym momencie rozdzwoniło mi się w uszach i runąłem jak długi, porażony atakiem epilepsji, który właśnie sprowadził do pracowni lokatorów i policję. Nawet gdybym się starał, nie zdołałbym opowiedzieć wam co wówczas ujrzałem – nie zdradzi wam tego również spokojne śmiercią oblicze mego przyjaciela, choć z całą pewnością musiało widzieć więcej ode mnie. Zawsze jednak będę miał się na baczności przed drwiącym i nienasyconym **Hypnosem – Władcą Snów**, nocnym niebem i szalonymi ambicjami chęci posiadania wiedzy zakazanej.

Nie wiem co się dokładnie wydarzyło, gdyż dziwna i upiorna siła sprawiła, iż umysł mój przesłoniła mglista zasłona niepamięci. Inni również zostali dotknięci tak bliskim obłędowi darem zapomnienia. Twierdzili, iż nigdy nie miałem przyjaciela, i że jedynie sztuka, filozofia oraz obłęd wypełniały całe moje tragiczne życie. Lokatorzy i policja owej nocy usiłowali mnie uspokoić, lekarz dał mi jakieś lekarstwa, ale żaden z nich nie dostrzegł koszmaru jaki się tu wydarzył. Nie przejęli się tragicznym losem mego towarzysza, ale to co znaleźli na tapczanie w pracowni wywołało z ich strony wielki podziw, choć wzbudził we mnie obrzydzenie i gorycz, i który przysporzył mi sławy. Ogarnięty rozpaczą przesiaduję całymi godzinami – łysy, siwobrody, podkurczony, sparaliżowany, oszołomiony narkotykami i załamany – adorując i modląc się do znalezionego przez nich przedmiotu.

Zaprzeczają, że sprzedałem ostatnią z moich prac i z ekstazą wskazują skamieniałą, zimną, milczącą *rzecz*, którą pozostawił po sobie migoczący słup światła. To wszystko, co pozostało po moim przyjacielu: boska głowa z prastarego greckiego marmuru, młoda ponadczasową młodością, o pięknym, brodatym obliczu i pełnych, zastygłych w uśmiechu wargach, olimpijskim czole i gęstych falujących włosach ozdobionych makami. Mówią, że to upiorne *oblicze* ze wspomnień jest odzwierciedleniem mego własnego, kiedy miałem dwadzieścia pięć lat, tyle tylko, że na jej marmurowej podstawie widnieją wyryte attyckie litery układające się w jedno, jedyne słowo – **HYPNOS**.

fotografia z archiwum Wojtka Misiuro

zajmuje mnie ciało

rozmowa Romana Pawłowskiego z Wojciechem Misiuro | choreografem

Roman Pawłowski: Jaką rolę pełni dzisiaj ciało w teatrze?
Wojciech Misiuro: Teraz w europejskim teatrze obowiązuje moda na paskudzenie ciała. Jeśli przedstawienie ma oddziaływać emocjonalne, na scenie muszą być obowiązkowo brzydcy ludzie.

I podoba ci się ten styl?
Nie. Od lat jestem wierny swojemu rozumieniu ludzkiego ciała jako skończonej, pięknej formy. Nie na darmo zachwycamy się antykiem i rzeźbami Davida.

Nie interesuje cię dramat ciała, jego starzenie się, umieranie?
Bardzo, ale pokazywanie dramatu poprzez chore, stare ciało to łatwizna. Trudniejsze i bardziej inspirujące jest stworzyć dramat z ciałami młodymi i pięknymi. Bo kiedy pokazujesz na scenie kres młodego ciała, to dopiero jest dramat. Starzenie się nie jest dramatem, to naturalna kolej rzeczy, wynikająca z upływu czasu. To przechodzi każdy z nas.

Także tancerze?
Tancerze też się starzeją, ale wolniej. Kiedyś miałem pomysł, aby zrobić przedstawienie ze starymi aktorami Pantomimy Wrocławskiej, ale oni jakoś nie chcą się zestarzeć. Mają po siedemdziesiąt parę lat i wciąż są wyprostowani, nie garbią się, mają szwung. Spotkałem niedawno Ewę Czekalską, jedną z najlepszych aktorek Tomaszewskiego. Mówię jej: *coś ty ze sobą zrobiła, ty świetnie wyglądasz!* Ona na to: *Bóg mnie oszczędza. No to będziesz musiała poczekać jeszcze 10 lat na spotkanie ze mną* – odpowiedziałem.

Czyli jednak dostrzegasz w starości walor artystyczny?
Tak, ale tylko w kontekście klasycznego baletu. Chciałbym kiedyś zderzyć trzęsące się, opadające ciała starych tancerzy z kanonem baletowym. Nie sądzisz, że to byłoby piękne?

Gdzie po raz pierwszy spotkałeś się z kanonem klasycznego ciała? W szkole baletowej?
Problem w tym właśnie, że ja nie byłem w szkole baletowej. Nie przyjęliby mnie, bo miałem krzywe nóżki. Poszedłem do Studium Baletowego, które w tamtym czasie powstało przy Operze Bałtyckiej. Miałem 16 lat.

Dość późno jak na naukę baletu.
Tak, byłem nieco przerośnięty. Miałem za to dobrych pedagogów.

Próbowali ci wyprostować te krzywe nóżki?
Próbowali, ale od początku czułem sprzeciw, nie chciałem tak tańczyć.

Jak?
Klasycznie. Ciało wyprostowane, głowa lekko uniesiona, pięty złączone, wzrok pełen podziwu, pierwsza pozycja, druga, piąta. Mnie to męczyło, dlatego po paru latach poszedłem do Pantomimy Wrocławskiej.

Duża różnica?
Kolosalna. Tam nie było pozycji, tam była treść, emocja.

Henryk Tomaszewski mówił wam, kogo gracie, a dopiero potem pracował nad ruchem?
Tak, on był inny. Często zdarza się, że choreografowie traktują tancerzy jak głupoli, komenderują: ty w drugim rzędzie pięć razy w prawo, ty trzy razy w lewo. To automatyzm. Tomaszewski zaczynał od rozmów o treści spektaklu, o charakterze każdej postaci. Dawał nam do czytania książki, związane z przedstawieniami. Oczywiście był też trening fizyczny, Jurek Kozłowski, świetny aktor i pedagog dawał lekcje pantomimy, były lekcje baletu. Ale najbardziej inspirowały nas rozmowy z Tomaszewskim.

Które z przedstawień Pantomimy były dla ciebie najważniejszym doświadczeniem?
Menażeria cesarzowej Filissy, *Przyjeżdżam jutro* na motywach *Theorematu* Pier Paolo Passoliniego, *Odejście Fausta* z Januszem Pieczuro, świetnym aktorem. Trafiłem idealnie, to był początek lat 70. Tomaszewski w rozkwicie. Pamiętam, jak Passolini przyjechał na jedno z przedstawień i klęknął przed Tomaszewskim, żeby mu podziękować. To były genialne spektakle.

Pantomima była wtedy eksportowym produktem polskiej kultury. Dużo występowaliście zagranicą?
W zespole byłem pięć lat, z czego może rok spędziłem w Polsce. To był okres totalnego jeżdżenia, kiedy lecieliśmy do USA, to przynajmniej na trzy miesiące. Byliśmy we wszystkich możliwych miejscach, ale wyzysk był straszliwy. Spektakle dzień w dzień. W każdym mieście musiał być hotel z podobnym rozkładem pokojów, łóżko musiało być zawsze w tym samym miejscu, takie samo wejście do łazienki i drzwi. Po spektaklu wracaliśmy kompletnie nieprzytomni, wszystko robiliśmy na automacie. Kiedy parę razy trafiliśmy na inny hotel, wszyscy rano pokazywali sobie sińce.

Dlaczego odszedłeś z Pantomimy?
Tomaszewski już mnie nie chciał. Często tak robił, po kilku latach rezygnował z tancerzy, którzy już mu się opatrzyli.

Czułeś się dotknięty?
Tak, byłem jeszcze na tyle młody, że mnie to zabolało. Zrozumiałem go po latach, kiedy sam prowadziłem autorski teatr. Można się zmęczyć osobą albo ciałem, fascynacja przychodzi i odchodzi. Był jeszcze inny powód: moja matka ciężko zachorowała, wróciłem na Wybrzeże, żeby się nią opiekować. Przez rok mnie nie było i wszystko zaczęło tajać.

Przez następne lata współpracowałeś z teatrami dramatycznymi, przygotowywałeś choreografię do spektakli Tadeusza Minca, Helmuta Kajzara, Adama Hanuszkiewicza. Kiedy zacząłeś myśleć o założeniu własnej grupy?
Chyba w momencie, kiedy robiłem musical *Franek Kimono* z Jerzym Gruzą w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Spektakl oparty był na piosenkach Piotra Fronczewskiego, nawiązujących do mody na wschodnie sztuki walki, która pojawiła się w Polsce w latach 80. Fronczewski grał postać wykidajły z dyskoteki, którego idolem jest Bruce Lee, karate mistrz.

Śpiewał: *Nie rycz, mała, nie rycz, ja znam te wasze numery, twoje łzy płyną mi na koszulę z napisem King Bruce Lee karate mistrz*. To był pierwszy spektakl, w którym zaangażowałeś sportowców.
Pojechaliśmy do instruktora judo z Gdyni, poprosiłem, żeby wybrał mi jak najwięcej chłopaków, którzy u niego ćwiczą. Przyjechało ich do teatru kilkudziesięciu. Poszedłem wtedy na całość i zrobiłem z nimi układ do 4 części *IX Symfonii* Beethovena.

Jak to przyjęli judocy?
Chłopcy nigdy nie chodzili do filharmonii, ale rytm potrafili wyłapać. Na próbach siedzieliśmy z instruktorem i wspólnie kombinowaliśmy, co można zrobić pod tę muzykę. Powstała mieszanka tańca, sportowego treningu i klasycznej muzyki.

Potem w Teatrze Ekspresji pracowałeś niemal wyłącznie ze sportowcami. Dlaczego nie z tancerzami?
Tancerzy musiałbym złamać, zedrzeć z nich wszystko, czego nauczyli się w szkole baletowej. A sportowcy mieli inną energię i dynamikę, no i przepiękne ciała.

Jakie dyscypliny uprawiali twoi aktorzy?
Piłka nożna, gimnastyka artystyczna, Wojtek Jankowski uprawiał kick-boxing, Bożenka Eltermann była siatkarką.

Jak ich znajdowałeś? Chodziłeś na zawody?
Byłem na paru meczach, ale głównie ściągaliśmy ich poprzez ogłoszenia w klubach. Krzyśka Balińskiego znalazłem w Teatrze Muzycznym. Był maszynistą, jednocześnie grał w jakimś trzecioligowym zespole piłkarskim. Kiedyś patrzę, a do bufetu wchodzi facet niechlujnie ubrany, długie, źle obcięte włosy, ale twarz - fascynująca. Ponura, posępna, po prostu gotyk. Wszyscy się na niego gapili. Zaprosiłem go na próbę, chciałem zobaczyć jak jest zbudowany. No i zamurowało nas, ciało smukłe jak u Modiglianiego. Jerzy Gruza, szef teatru był wściekły, przecież to jest maszynista, krzyczał, ty mi zabierasz ludzi, będę musiał kogoś znaleźć na jego miejsce. Ale ja się uparłem i Krzysiek wszedł do zespołu.

Jak ze sportowców zrobiłeś tancerzy?
Przez rok ostro ćwiczyliśmy, był taniec klasyczny, pantomima, Grzegorz Chrapkiewicz prowadził zajęcia z aktorstwa. Praca sześć dni w tygodniu, bo nie było jeszcze wolnych sobót. Edukowałem ich też artystycznie, tak jak Tomaszewski nas edukował. Wysyłałem do teatru, następnego dnia mieli mi opowiedzieć, co widzieli.

Bałeś się pierwszej premiery?
Bardzo! To był spektakl *Umarli potrafią tańczyć*, siedziałem w kabinie elektryka, który przychodził zawsze w skórzanej kurtce motocyklowej. Potem okazało się, że wkładał pod nią małą poduszkę, bo jak się denerwowałem, to waliłem go ręką w plecy: *Nie tak, nie tak miało być!* A on: *Ale Wojtek, sam tak chciałeś!*

Teatr Ekspresji wystartował u schyłku PRL-u. Zauważyłeś, że upadł jeden system, a zaczął powstawać drugi?
Na widowni nie było tego widać, od razu mieliśmy świetną, niezależną publiczność. Wcześniej młodzież nie chodziła na balet, ludzie z Opery zazdrościli nam młodej publiczności. Może brało się to stąd, że ludzie na Wybrzeżu byli w ogóle bardzo otwarci na nowoczesność. Mieliśmy od początku grupę fanów, bywało że pod teatrem czekało na nas po spektaklu nawet kilkadziesiąt osób. Balet nie miał takiego przełożenia.

Krytyk sztuki Paweł Leszkowicz pisze w swojej monografii sztuki gejowskiej w Polsce pod tytułem *Art Pride*, że Teatr Ekspresji był prekursorem jeśli chodzi o pokazywanie męskiego ciała w teatrze. PRL zepchnął męską nagość na margines, obiektem estetyki i pożądania było ciało kobiety. Ty odwróciłeś te relacje.
Trzeba być artystą do końca, nie należy bać się siebie. Pokazałem na scenie to, co i tak wszyscy widzieli, a co było wcześniej tłumione pod presją społeczną. Od początku interesowało mnie w teatrze ciało mężczyzny. Faceci mają inną dynamikę, niż kobiety, inną energię. Widać to na zawodach lekkoatletycznych. Wychodzi ci na stadion tysiąc sportowców i człowiek baranieje, bo ogląda najpiękniejszych ludzi na świecie.

Pytałem później biskupa Gocłowskiego, jak mu się podoba postać Chrystusa, który w twoim spektaklu był pięknym herosem w skórzanych spodniach i rozpiętej koszuli. Zastanowił się chwilę, po czym wskazał na barokowy obraz Ukrzyżowania na ścianie i odparł: *Czyż nie jest powiedziane w Ewangelii, że pan Jezus to najpiękniejszy z ludzi?*
Biskup bronił nas przed atakami, zachował się świetnie.

Nie bałeś się zderzenia zmysłowości z religią?
Jestem wierzący. Może nie należę do kategorii grzecznych katolików, ale mam szacunek dla religii. Nie jestem wywrotowcem. Nie chodziło mi w tym spektaklu o zasmakowanie w jakichś breweriach, ale o pokazanie sprzeczności: z jednej strony cierpienie i śmierć, z drugiej: piękne, młode ciała oprawców.

Przeniosłeś *Pasję* we współczesność, Chrystus ginął na Golgocie od strzału z pistoletu, żołnierzami rzymskimi byli skinheadzi.
Zaangażowałem prawdziwych żołnierzy z jednostki pod Gdańskiem. Kupiliśmy im kurtki skinheadowe, buty i spodnie mieli wojskowe. Mieli pomalowane farbą torsy, kurtki rozpięte, wyglądali świetnie, jak banda wściekłych wilków, które niszczą świat. Mówiłem im: *nic nie grajcie, macie tylko wyjść i zrobić musztrę*. To zadziałało. Moja asystentka Halinka Kasjaniuk omal nie zemdlała, jak ich zobaczyła.

Teatr Ekspresji był jednym z pierwszych teatrów ruchu w Polsce w tamtym czasie. Miałeś świadomość, że przecieracie ścieżkę innym?
Absolutnie. Docenili to Brytyjczycy, byliśmy pierwszym polskim zespołem, zaproszonym do głównego programu Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Edynburgu. W kraju było z tym gorzej, musieliśmy długo przekonywać ministerstwo kultury, żeby nam dało pieniądze na ten wyjazd.

Dlaczego pod koniec lat 90. zespół przestał istnieć?
Skończyły się dotacje, najpierw wycofał się Wojewoda Śląski, który nas długo finansował, potem gdański. Mieliśmy jeszcze oparcie w Sopocie, ale to było za mało, aby utrzymać zespół. Aktorzy założyli rodziny, narobili dzieci, musieli z czegoś utrzymać rodziny. Złożyłem rezygnację, bo zrobiła się atrapa teatru.

Zofia Tomczyk-Wartak, autorka monografii o Teatrze Ekspresji pisze, że jedną z przyczyn rozpadu grupy były też konflikty w zespole. Byłeś autokratą?
Tak, u mnie nie było zgody na niezgodę. Dawałem im luz, kiedy budowaliśmy przedstawienie, cała reszta była pod pistoletem. Nikt przecież nie będzie się zastanawiał, że źle zagraliśmy, bo mieliśmy gorszy dzień.

Aktorzy odchodzili?
Tak i to było trudne do zaakceptowania, bo odchodzili akurat fajni ludzie: Bożena Eltermann, Krzysiek Dziemaszkiewicz.

Wielu twoich aktorów założyło własne zespoły: Jacek Krawczyk, Bożena Eltermann, Krzysztof Dziemaszkiewicz, Leszek Bzdyl. Co czujesz dzisiaj, patrząc na ich spektakle, ale szczerze?
Nie ma w tym zawodzie szczerości, poproszę następne pytanie.

Nie czujesz satysfakcji? W końcu spod twojej ręki wyszła cała szkoła teatru tańca w Trójmieście.
Mam satysfakcję, że wszyscy zajmują się tańcem, bo to trudna dziedzina. Ja wszedłem w dobrym momencie, kiedy można było więcej żądać od władz. Dzisiaj zbudowanie takiego zespołu jak Teatr Ekspresji byłoby chyba niemożliwe. Pieniądze na taniec są żadne. Leszek Bzdyl musiał szukać wsparcia poza Trójmiastem, w Łodzi, żeby utrzymać swój teatr Dada von Bzdülöw.

Widzisz coś swojego w ich spektaklach?
Niestety tak. Ja czerpałem ze swoich mistrzów: Tomaszewskiego, Minca, Zatorskiego, ale starałem się ich nie naśladować.

Przecież spektakle Bzdyla i Eltermann są inne od twoich, bliżej im do tańca współczesnego, niż do teatru ruchu.
Cieszę się, że oboje poszli w teatr autorski. Bzdyl ma najwięcej cech, które go uprawniają do prowadzenia teatru autorskiego, Jacek Krawczyk i Dziemek są za mało osobni.

Spektaklem *Tamashii* powróciłeś do Opery Bałtyckiej po ponad 40 latach. Czujesz sentyment do miejsca, gdzie kiedyś debiutowałeś?
Tak, ale bez przesady. Opera Bałtycka to dzisiaj zupełnie nowe miejsce. Wejście Marka Weissa spowodowało, że Opera stała się najnowocześniejszym teatrem w Trójmieście.

Pracujesz teraz z tancerzami baletowymi. W jakim stopniu ta praca różni się od tego, co robiłeś w Teatrze Ekspresji?
Muszę ich uczyć swojej metody i w jakimś sensie oduczać kanonu baletowego. Aktorzy w Teatrze Ekspresji sami proponowali rozwiązania, wystarczyło jedno hasło. Z tancerzami jest inaczej, oni czekają na wskazówki, trzeba im pokazać. W Operze Bałtyckiej jest o tyle dobra sytuacja, że szefowa zespołu tanecznego Izadora Weiss jest rzeczniczką tańca nowoczesnego i inaczej pracuje ze swoim zespołem. Poza tym pomagają mi moi starzy aktorzy *ekspresjoniści*, którzy występują w *Tamashii*.

Dostrzegasz różnicę między dzisiejszymi tancerzami z baletu, a tymi, których spotykałeś w latach 60. czy 70.?
Tak, ale to nie jest zasługa szkoły. Mam tancerza w zespole, który będąc w szkole baletowej w Gdańsku po cichu chodził na treningi taekwondo. W pewnym momencie profesorowie dowiedzieli się o tym i chcieli go wyrzucić. Na szczęście ktoś się za nim ujął i mógł skończyć szkołę.

Do czego jest tancerzowi potrzebne taekwondo?
Choćby po to, aby na scenę nie przychodzić zmęczonym i stawać automatycznie w pierwszej pozycji. Wiele zmieniło się dookoła teatru, dzisiaj inaczej patrzymy na ciało niż w latach 70. Widać to na ulicy, ludzie inaczej się ubierają, są zadbani, używają kosmetyków, istnieje też więcej możliwości rozwijania ciała, siłownie, kluby fitness, kursy tańca. Tancerze to rozumieją. Na jednej z prób poprosiłem maszynistę z Opery, żeby się rozebrał do pasa przy całym zespole. Byli w szoku, powiedzieli, że nikt z nich nie dojdzie do takiej formy w ciągu miesiąca. Ale teraz wszyscy pilnie chodzą na siłownię. Bozia coś człowiekowi daje, resztę trzeba wypracować.

O czym jest twój nowy spektakl, który przygotowałeś z Bałtyckim Teatrem Tańca?
Zatytułowany jest *Sen*, robimy go metodą nowego teatru. Nie ma fabuły, zamiast niej są gęste emocje. Bohaterami są młodzi ludzie, którzy śnią – wiadomo o czym. W śnie wcielają się w różne role: marynarzy, dziwek, obcokrajowców. Ale to nie będzie szokowanie tematami obyczajowymi, raczej zabawa różnymi konwencjami.

Myślisz o reaktywacji Teatru Ekspresji?
Tak, po *Tamashii* nabrałem ochoty, okazało się, że nie straciłem napięcia i siły jako twórca, ale to jest kwestia pieniędzy. Nie wystarczy skrzyknąć ludzi na jeden projekt, żeby zbudować z nich jednorodny zespół trzeba pracować na okrągło przez cały rok, a to wymaga stałego finansowania.

Do jakiej publiczności kierujesz dzisiaj swoje przedstawienia?
Do tej samej, co przed laty: do gniewnych, nie ułożonych młodych ludzi. Obserwuję ich w sopockich klubach, w Sfinksie, niewiele się zmienili. Wciąż zajmuje ich ciało.

Roman Pawłowski: krytyk i publicysta *Gazety Wyborczej*, dla której przez 15 lat recenzował polskie i zagraniczne życie teatralne. Obecnie zajmuje się dramaturgią współczesną, wydał dwie antologie nowych polskich sztuk: *Pokolenie porno* (2003) i *Made in Poland* (2005). Mieszka na warszawskiej Pradze.

Arvo Pärt | przekraczanie granic ciszy

Tomasz Cyz

1.

IV Symfonia jest jednym z ostatnich utworów Arvo Pärta. Skomponowana w 2008 roku, miała premierę 10 stycznia 2009 roku w Walt Disney Concert Hall (zamówienie Los Angeles Philharmonic Association oraz Canberra International Music Festival), dyrygował Esa-Pekka Salonen.

Pärt nazwał ją *„Los Angeles" Symphony* (co z jednej strony może mieć związek z miastem-donatorem, z drugiej z anielskością...). Zadedykował zaś Michaiłowi Chodorkowskiemu – skazanemu przez rosyjski sąd za malwersacje finansowo-podatkowe, choć tak naprawdę za działalność antyrządową, skierowaną przeciwko prezydentowi-premierowi Putinowi – oraz tym wszystkim, którzy są więzieni z pogwałceniem praw obywatelskich w Rosji. Na książeczce towarzyszącej płycie (wydanej przez monachijską wytwórnię ECM) znajdziemy jeszcze cytat z traktatu *O przestępstwach i karach* Cesarego Beccarii: *Łaska i przebaczenie są tym niezbędniejsze, im więcej absurdów w prawie i okrucieństwa w wyrokach.*

To nie pierwszy polityczny akt kompozytora. Po tajemniczym (i niewyjaśnionym do dziś) morderstwie w październiku 2006 roku rosyjskiej dziennikarki Anny Politkowskiej, Pärt zadeklarował, że wszystkie jego utwory wykonane w najbliższym czasie będą upamiętniać jej śmierć. *Anna Politkowska oddała* swój *wielki talent, energię i – w końcu – nawet swoje życie ratując ludzi, którzy byli świadkami nadużyć panoszących się w Rosji* – tłumaczył. Dobitnie. I wprost.

2.

Kiedy w listopadzie 2003 roku Arvo Pärt odbierał w Sejnach tytuł *Człowieka Pogranicza* (przyznawaną przez Fundację *Pogranicze*), otrzymał niezwykły – choć zwykły dla jego twórczości (o czym za chwilę) – prezent: trzy dzwony strojone w trójdźwięk. Kompozytor najpierw się zamyślił, potem na nich zagrał. I powiedział: *Zrobiliście mnie pogranicznikiem, czyli człowiekiem pilnującym granicy. Ja też przekroczyłem granicę. Zrobiłem to świadomie, żeby pokazać, jak łatwo można przekroczyć to, co niedozwolone... Są różne granice, widoczne i niewidoczne. Te są groźne, nie powinniśmy ich przekraczać. Są wypisane w naszych duszach, święte, jak zapowiedzi Boże. Nie kradnij, nie rób bliźniemu, co tobie niemiłe. Najpoważniejsza zapowiedź przyszła bowiem od Chrystusa: miłujcie nieprzyjaciół waszych. To przesłanie przewyższa nasze rozumienie. Widzimy, w jakim stanie znajduje się świat, który nie potrafi sprostać tym słowom.* Gdy skończył mówić, uśmiechnął się dobrotliwie. Pokornie. I skromnie.

3.

Urodził się 11 września 1935 roku w estońskiej miejscowości Paide. Od 1954 roku uczył się w średniej szkole muzycznej w Tallinie (u H.Otsa i V.Tormisa), następnie w Estońskim Konserwatorium (pod kierunkiem H.Ellera), które ukończył w 1963 roku. W latach 1958-67 pracował jako reżyser dźwięku w estońskiej rozgłośni radiowej, pisał także muzykę dla teatru i filmu. W 1962 roku otrzymał pierwszą nagrodę na moskiewskim konkursie młodych kompozytorów za kantatę *Meie aed* (*Nasz ogród*). W 1965 roku debiutował na Międzynarodowym Festiwalu *Warszawska Jesień* (Henryk Markowski i Orkiestra Filharmonii Poznańskiej wykonali *Perpetuum mobile*). W 1980 roku wyemigrował do Wiednia, rok później, jako stypendysta Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) przyjechał do Berlina, gdzie mieszka na stałe do dziś.

Wychowywał się w rodzinie o tradycjach luterańskich, ożenił się z pochodzącą z rodziny rosyjskich Żydów Norą Supin, razem na początku lat 70. przystąpili do cerkwi prawosławnej. Ważne było spotkanie starca Sofroniego, ucznia starca Siluana z Góry Atos. Bliski kompozytorowi stał się także hesachyzm: praktyka medytacyjno-ascetyczna rozwijająca się w klasztorach Góry Atos (od hebrajskiego słowa *hesychia*, czyli uciszenie; jego twórcą był Arseniusz Wielki, który usłyszawszy wewnętrzny głos *uciekaj, milcz i bądź spokojny*, zamienił dwór cesarski na pustynię).

4.

W twórczości rozpoczyna od dodekafonii (*Nekrolog*, 1961), fascynuje go Bach (w *Credo* z 1968 roku, jak w sennej metamorfozie, słychać *Preludium C-dur* z pierwszej księgi *Das Wohltemperierte Klavier*). Wtedy też powstają trzy symfonie (1963 – z podtytułem *Polifoniczna*; 1966; 1971).

Koniec lat 60. przynosi kryzys. Granicznym dziełem jest wspomniane *Credo* – utwór zostaje zakazany przez władze sowieckie, Pärt posądzony o formalizm. Kompozytor rozpoczyna głęboką, także duchową przemianę; oddaje się studiom nad średniowieczną monodią i polifonią niderlandzką, rozpoczyna poszukiwania własnego muzycznego języka.

Rodzi się technika zwana *dzwoneczkową* (*tintinnabuli*). Pierwsza jest kilkuminutowa kompozycja *Für Alina* (1976) na fortepian: jeden głos, rysując melodię, porusza się wokół centralnego dźwięku – od i do, w górę i w dół; drugi akcentuje nuty trójdźwięku, wypełniając harmonię. *Tintinnabuli jest regułą* – mówi kompozytor – *w której melodia i akompaniament są jednym. Jeden plus jeden równa się jeden – nie dwa. To jest sekret tej techniki.*

U podstaw stylu *tintinnabuli* stoi symetria, równowaga, przychodzenie i odchodzenie dźwięków – naturalne jak wdech i wydech. Wreszcie liczba (trójdźwięk!), stosunek liczb, kombinacje, rezonans; wszystko to, co zawiązuje się pomiędzy dźwiękami albo to, co powstaje po ich zawiązaniu. Przecież *dźwięk jest żywym przedmiotem umiejscowionym w przestrzeni.* Jednocześnie coraz większy wpływ na muzykę Pärta ma słowo (*Passio, Stabat Mater, Kanon Pokajanen*), Jak mówi kompozytor: *staram się tylko odkryć to, co jest poza słowem.* I zmierza w stronę ciszy.

5.

W filmie dokumentalnym *24 Preludias for a Fugue* autorstwa Doriana Supina, brata żony kompozytora, jest taki obrazek. W zakupionej w sklepie tytoniowym szafie Pärt trzyma setki notesów. Pochodzą głównie z lat 1975-85, a więc wtedy, kiedy tworzyło się *tintinnabuli*. Tysiące drobno zapisanych różnokolorowych nut, układających się w coraz wyraźniejszy system. Kompozytor otwiera jeden zeszyt i tłumaczy: *Przeczytałem Psalm 111 i zapisałem to, co usłyszałem.* Rozkłada kolejny zeszyt na fortepianie, zaczyna śpiewać. Nuty układają się w przedziwny chorał. *To jest jak oddech, płynie naturalnie. Te pieśni nie są przeznaczone do publicznego wykonania, nie wymagają oklasków, ukłonów. To ćwiczenia duchowe skierowane przeciwko złym myślom.*

Wśród nut znajdują się fragmenty przyszłych utworów (*Für Alina* chociażby), także zapiski typu *system nie realizowalny*. To, co dziś wydaje się proste, minimalne, ascetyczne, tak naprawdę przechodziło kiedyś fazę głębokiej redukcji. Niektóre elementy zostały odrzucone, zbędne. Może dlatego Pärt nie tylko intuicyjnie wybiera do każdego utworu jedynie kilka wybranych dźwięków, interwałów i współbrzmień, wokół których buduje siatkę nut; przejrzystą, trwałą, mającą często jeden punkt odniesienia, fundament, do którego nieustannie powraca.

Trzeba może jeszcze raz sięgnąć do historii pustelników szukających *hesychii* – stanu umysłu wolnego od zbędnych myśli i skupionego wyłącznie na Bogu. Pustynia była miejscem wygnania, samotność sprzyjała wewnętrznemu oczyszczeniu, pozwalała zachować dystans. Jednym z podstawowych ćwiczeń było milczenie. *Tylko ci znajdują, którzy pozostają w bezustannym milczeniu [...] Milczenie jak światło słońca oświeci cię w Bogu. Milczenie zjednoczy cię z samym Bogiem* (Izaak z Niniwy). Mnisi najczęściej szukali krótkiego wezwania, powtarzali je w skupieniu, starając się przezwyciężyć rozproszenie. Miało to wprowadzić ich w głęboki sens recytacji prowadzący do całkowitej identyfikacji z jej słowami.

6.

IV Symfonia ma trzy części (*Con sublimita*; *Affannoso*; *Deciso*), trwa niewiele ponad pół godziny. Wszystkie części są wolne, zawieszone gdzieś wysoko pod niebem, a może nawet ponad nim. Słychać tylko orkiestrę smyczkową, harfę, kotły i perkusję. Wszystko eteryczne, zmysłowe, przezroczyste.

Zaczynają skrzypce, od akordu *jak z lepszego świata, być może z królestwa, do którego wstąpili Tristan i Izolda Wagnera* (jak pisał krytyk *Los Angeles Times* po prawykonaniu). Powolne, powracające zmiany akordu jak w rytm jakiegoś utajonego rytuału (któremu akompaniują harfy, wiolonczele i krotale). Obraz stojącej (lekko falującej) wody, czystego nieba (z pojedynczymi chmurami). Spokój, ale jakby złowieszczy. Cisza przed burzą.

Gdzieś w środku pierwszej części crescendo kotłów. Po nim, jak z obrzędu, uderzenia dzwonów, perkusji, i chorał smyczków. Marsz jakiś jak z pogrzebu nawet... Tylko kto umarł? Świat?

Druga część zaczyna się jak *scherzo*. *Pizzicato* smyczków niepokoi, podobnie głuche uderzenia perkusji. Nawet dłuższe akordy dudnią ponuro. W tej odsłonie jest najwięcej zmian, choć one i tak są sobie bliskie. Słychać też echa wcześniejszego utworu *These Words...* – krótkiej *quasi* pieśni na smyczki i perkusję, której tytuł nawiązuje do szekspirowskiego *Hamleta*. Może stąd to napięte do granic możliwości wahanie obecne w tych dźwiękach.

Trzecia część (*Deciso*) zaczyna się znów akordami – wzajemnie dysonującymi. Jak z jakiegoś filmu, którego tak naprawdę nie potrzebujemy. Jeszcze tęskna solowa melodia skrzypiec (*con intimo sentimento*). Jak wspomnienie. Wreszcie gdzieś w połowie zaczyna się najważniejszy pochód. Jedne kontrabasy grają nuty akordu A-dur, pozostałe – a-moll. Po chwili wiolonczele podobnie zmieniają nastrój z A-dur na a-moll, który próbują odmienić altówki (A-dur). Dochodzą skrzypce. I tak pozostanie już do końca. Nierozwiązane napięcie. Rozbicie świata. Harmonia dysharmonii. Cisza.

7.

Muzyka Arvo Pärta dawno trafiła do filmu (choćby *Niebo* w reż. Thomasa Tykwera wg ostatniego scenariusza Krzysztofa Piesiewicza i Krzysztofa Kieślowskiego, czy *Elegia* według prozy Philipa Rotha z Penelopą Cruz i Benem Kingsleyem). Także na deski teatralne, baletowe. Nic dziwnego. Jej medytacyjny, zastygający puls aż prosi się o gest, o ruch. Zazdroszczę Wojciechowi Misiuro i tancerzom Bałtyckiego Teatru Tańca tego spotkania z muzyką Estończyka, który przekraczając kiedyś zachodnią granicę nie zapomniał o wschodnich korzeniach. O swoistym mistycyzmie Wschodu.

W filmie Supina, w jednej ze scen, Pärt zwierza się muzykom z The Hilliard Ensemble: kompozytor jest jak płaszcz pozbawiony wieszaka albo człowieka, nie jest w stanie sam się utrzymać, musi spaść na ziemię. Dzięki gdańskim tancerzom także my poczujemy się, jakbyśmy unosili się ponad ziemią. Albo chodzili po morzu.

Tomasz Cyz – krytyk muzyczny, eseista, redaktor naczelny portalu o kulturze **www.dwutygodnik.com** | **www.biweekly.pl**. Autor książek: *Arioso*; *Powroty Dionizosa. Król Roger Szymanowskiego i Iwaszkiewicza* (wyd. Fundacja Zeszytów Literackich). Od czasu do czasu reżyseruje opery (*Luci mie traditrici* Salvatore Sciarrino dla Festiwalu Nostalgia w Poznaniu, 2009; *Rusałka* Antonina Dvořáka w Teatrze Wielkim w Łodzi, 2010; *Maddalena* Sergiusza Prokofiewa w Teatrze Wielkim w Poznaniu, 2011).

realizatorzy

Wojciech Misiuro

Tancerz, mim, choreograf. Absolwent Studia Baletowego przy Państwowej Operze i Filharmonii Bałtyckiej oraz Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. W Gdańsku pracował pod kierunkiem Janiny Jarzynówny-Sobczak. W 1975 roku rozpoczął karierę choreografa, współpracując z wieloma teatrami dramatycznymi w Polsce. Tworzył choreografie do spektakli takich reżyserów jak Tadeusz Minc, Adam Hanuszkiewicz, Helmut Kajzar, Kazimierz Braun. W latach 1978-82 był choreografem Teatru Narodowego w Warszawie. W 1987 wraz z grupą sportowców założył w Gdyni autorski Teatr Ekspresji. Teatr Misiuro, trudny do sklasyfikowania, powstał jako efekt poszukiwań nowego języka ekspresji ruchowej, łączącego sport, pantomimę, teatr i balet. Teatr ciała, dynamiczny bezruch (określenie Jarzynówny-Sobczak), ekspresja zatrzymań, powtórzeń, odwróceń to tylko kilka pojęć próbujących zdefiniować tę graniczną formę jaką był Teatr Ekspresji. Podczas czternastoletniej działalności Teatru Wojciecha Misiuro odbyło się dziewięć premier: *Umarli potrafią tańczyć* (1988), *Dantończycy* (1989), *ZUN* (1990), *Idole perwersji* (1991), *College No 24* (1992), *Miasto mężczyzn* (1994), *Pasja* (1995), *Kantata* (1997) i *Tango* (1999). Spektakle *ZUN* oraz *Umarli potrafią tańczyć* zarejestrowano dla redakcji Teatru Telewizji, zaś dla TVP Wojciech Misiuro przygotował ekranizację *Pasji* i *Kantaty*. W roku 1995 twórca Teatru Ekspresji wraz z Jolantą Ptaszyńską zrealizował dla II programu TVP film autorski *De Aegypto – Opera Egipska*. Do Państwowej Opery Bałtyckiej powrócił w 2008 roku. Wraz z Jackiem Przybyłowiczem i Romanem Komassą przygotował składający się z trzech impresji baletowych spektakl *Men's dance*. Część przygotowana przez Misiuro nosi tytuł *Tamashii*. W najbliższych planach choreografa znajduje się realizacja autorskiego projektu filmowego inspirowanego *Świętokradztwem* Jana Oskara Tauschińskiego.

Katarzyna Zawistowska

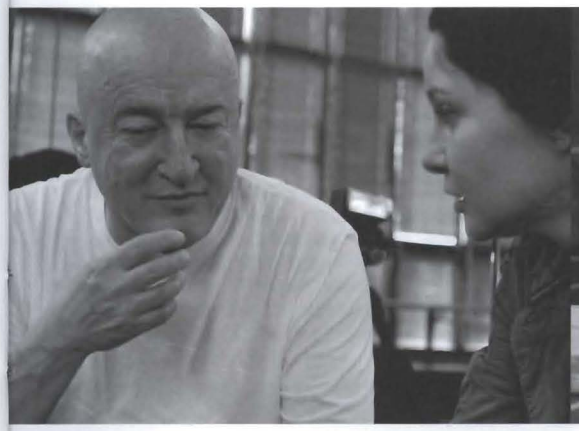
Scenograf, autorka kostiumów, z wykształcenia architekt wnętrz. Ukończyła studia magisterskie (2003) oraz podyplomowe interdyscyplinarne studia *architektura + dialog* (2005) na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie od 2003 roku pracuje na stanowisku asystenta w Pracowni Scenografii. Zrealizowała scenografie między innymi do plenerowego widowiska operowego *Romeo@Giulietta* w reżyserii Michała Znanieckiego (2001, Festiwal Zdarzenia, Tczew), opery *Apollo i Hiacynt* w reżyserii Dariusza Paradowskiego (2004, Theatre Montansier, Wersal, Francja). W latach 2004-2009 realizowała scenografie do dyplomowych spektakli studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku. Jest autorką kostiumów do spektakli w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego: *Maria Stuart* (2008, Teatr im. Horzycy, Toruń), *Słodki ptak młodości* (2008, Teatr Wybrzeże, Gdańsk), *Zagłada ludu albo moja wątroba jest bez sensu* (2008,Teatr im. Jaracza, Łódź), *Persona* (2010,Teatr Wybrzeże, Gdańsk), *Przed odejściem w stan spoczynku* (2010, Teatr im. Jaracza, Łódź). W 2006 została nagrodzona przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w konkursie na najlepszy dyplom scenograficzny. W Operze Bałtyckiej w Gdańsku zrealizowała scenografię i kostiumy do spektaklu Wojciecha Misiuro *Tamashii* (2009, *Men's dance*) oraz kostiumy do *Halki* w reżyserii Eweliny Pietrowiak (2010).

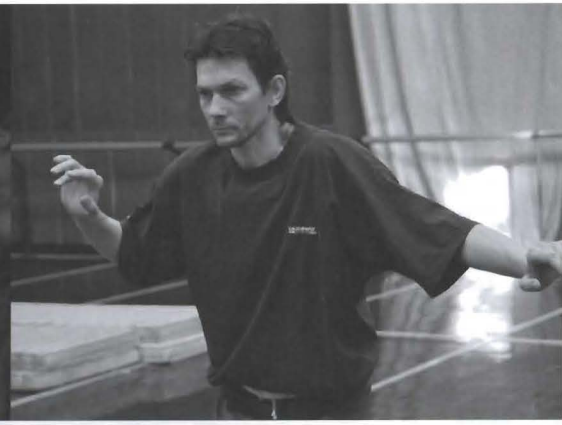
Łukasz Boros

Ukończył Wydział Architektury na Politechnice Gdańskiej. W 2004 roku wyjechał do Londynu, gdzie od 2006 roku dział na niezależnej scenie muzycznej jako VJ (Video Jockey, osoba tworząca wizualizacje na żywo do muzyki). Regularnie współpracował z kolektywami Synergy Project i Braindrop, przygotowując autorskie sety VJskie i interaktywne wideo-instalacje. Był VJem na festiwalach Glastonbury, Glade i Secret Garden Party. Zajmował się także programowaniem, tworząc efekty specjalne dla Matta Blacka (Coldcut) oraz pracując przy komercyjnych wideo-instalacjach (Samsung, Vancouver). Pod koniec 2009 wrócił do Trójmiasta i nawiązał współpracę z Sopockim Teatrem Tańca, tworząc interaktywne wizualizacje do spektakli *Transkrypcje* oraz *Vitruvian man*.

Piotr Miszkiewicz

Oświetleniowiec, pasjonat teatru, związany z Operą Bałtycką od 1987 roku. Zrealizował światła do spektakli operowych w reżyserii Marka Weissa m.in. *Don Giovanni*, *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Ariadna na Naxos* Straussa, *Makbet* Verdiego i do spektakli innych realizatorów – *Halka* Moniuszki w reżyserii Eweliny Pietrowiak, *Gwałt na Lukrecji* Brittena w inscenizacji Petera Telihaya, *Traviata* Verdiego w reżyserii Karoliny Sofulak. W Operze Bałtyckiej zrealizował także światła do spektakli baletowych Izadory Weiss m.in. *4&4*, *Romeo i Julia*, *OUT* oraz światła do *Men's Dance* i *Chopinart*.





wykonawcy

Leszek Alabrudziński

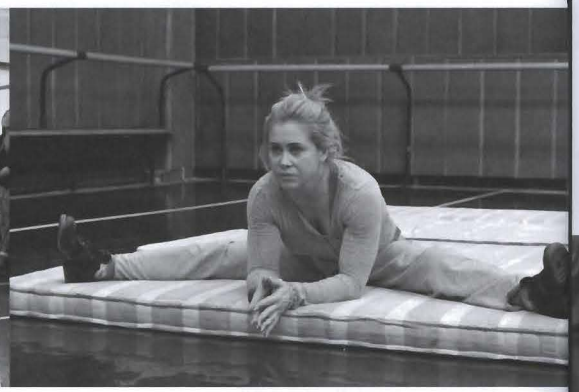
Ukończył Szkołę Baletową w Gdańsku. Debiutował na scenie Opery Bałtyckiej, z którą, jako solista, związany jest do dziś. Za swe dotychczasowe osiągnięcia został uhonorowany Nagrodą Wojewody Gdańskiego. W większości przedstawień baletowych Opery Bałtyckiej występował w pierwszoplanowych rolach. Grał Księcia w *Dziadku do orzechów* Piotra Czajkowskiego, Alberta w *Giselle* Adolpha Adama, Aliego w *Korsarzu* Adama, Basilio w Don Kichocie Ludwiga Minkusa, Pająka w Abalecadle. Obecnie kreuje partie Ojca w balecie Izadory Weiss *Romeo i Julia*, Dziadka w *Dziadku do orzechów* oraz występuje w spektaklach Izadory Weiss *4&4*, *Eurazja*, Emila Wesołowskiego i Ho Sin Hanga *Chopinart* oraz *Men's dance* w choreografii Romana Komassy, Wojciecha Misiuro i Jacka Przybyłowicza.

Elżbieta Czajkowska-Kłos

Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Po ukończeniu nauki wyjechała na stypendium do Francji, gdzie doskonaliła swoje umiejętności w Ballet des Jeunes d'Europe u Jeana Charlesa Gila. Od roku 2000 pracuje w Państwowej Operze Bałtyckiej, początkowo jako koryfej, a od stycznia 2008 jako solistka Bałtyckiego Teatru Tańca. Na scenie Opery występowała jako Ona i Wdowa w spektaklu Izadory Weiss *...z nieba*, Batylda w *Giselle* w choreografii Romana Komassy oraz w spektaklach Sławomira Gidla jako Edith Romantyczna w *Edith*, Śmierć w widowisku baletowym *Fantazja polska*, Krecik w *Piotrusiu i Wilku* oraz Krówka Agentka w *Abalecadle*. Obecnie można ją oglądać w spektaklach *4&4*, *Eurazja*, *Dziadek do orzechów* oraz *Men's dance*.

Beata Giza

Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie. W roku 1998 otrzymała stypendium artystyczne Fundacji Balet. Po ukończeniu szkoły pracowała w Operze Wrocławskiej, początkowo jako koryfej, a następnie jako solistka baletu. W latach 2005–2006 była solistką zespołu baletu w Theater Görlitz, a od roku 2006 do 2008 solistką baletu Opery Nova w Bydgoszczy. Od kwietnia 2008 jest solistką BTT. Tańczyła partie Klary w *Dziadku do orzechów*, Odylii w *Jeziorze łabędzim*, Aurory w *Śpiącej królewnie*, Primabaleriny w Paquicie, Amorka i Flory w Don Kichocie, Diablicy w *Panu Twardowskim*, Królewny Kocicy w *Kocie w butach* oraz tytułową rolę w *Królewnie Śnieżce*. Wykonywała także partie solowe w spektaklach *Tangos*, *Trzy kolory – Chopin – Walc cis-moll*, *Carmina burana*, *Chopin*, *Reigen*, *Synapsis*, *Absolutna przejrzystość*, *Bal życia*. Aktualnie można ją zobaczyć w spektaklach *Chopinart*, *Romeo i Julia*, *Eurazja*, *OUT*, *Men's dance*.



Aleksandra Kobielak

Absolwentka Akademii Wychowania Fizycznego w Gdańsku. Już w wieku sześciu lat zaczęła trenować gimnastykę artystyczną. Jako członkini Sportowego Klubu „Start" w 1986 roku zdobyła Mistrzostwo Polski i Mistrzostwo Polski Młodzików w gimnastyce artystycznej. W latach 1987-1994 była aktorką Teatru Ekspresji Wojciecha Misiuro, gdzie zagrała w następujących spektaklach: *Umarli potrafią tańczyć*, *Dantończycy*, *Idole Perwersji*, *College 24*, *De aegypto*. W roku 1997 została członkiem narodowej reprezentacji fitness. W roku 2000 zdobyła tytuł Mistrzyni Świata Fitness w kategorii *open*. W latach 1999 i 2000 została uhonorowana przez prezydenta Gdańska wyróżnieniem za szczególne osiągnięcia sportowe. W 2004 roku założyła Akademię Fitness Sportowego.

Bartosz Kondracki

Swoje pierwsze kroki taneczne stawiał w zespole tańca nowoczesnego *Caro Dance*. Zdobył liczne tytuły i nagrody w Krajowych Mistrzostwach oraz Mistrzostwach Europy i Świata, m.in. Wicemistrz Polski modern dance solo. Ukończył Wyższą Szkołę Umiejętności w Kielcach (kierunek Taniec). Brał udział w licznych warsztatach tanecznych, m.in. z zakresu lyrical jazz, modern jazz, modern jazz underground, funky jazz, hip-hop. Do grudnia 2008 roku był tancerzem Kieleckiego Teatru Tańca, gdzie szkolił technikę tańca jazzowego. Od stycznia 2009 roku jest tancerzem Bałtyckiego Teatru Tańca, gdzie występuje w spektaklach *Romeo i Julia*, *Men's dance*, *Chopinart*, *Out*. W kwietniu 2010 wraz z Agnieszką Artych zrealizował spektakl *Ad Infinitum*. Przedstawienie powstało w ramach konkursu *Rezydencja 2010*, ogłoszonego przez klub ŻAK w Gdańsku.

Sylwia Kowalska-Borowy

Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Zdobyła wyróżnienie w Ogólnopolskim Konkursie Tańca im. Wojciecha Wiesiołłowskiego w Gdańsku. Po ukończeniu szkoły rozpoczęła pracę w Państwowej Operze Bałtyckiej. Od sezonu 2006/07 jest solistką baletu. Na scenie Opery Bałtyckiej występowała jako: Królewna w *Królewnie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach* Bogdana Pawłowskiego, Medora w *Korsarzu* Adama, Mercedes w *Don Kichocie* Minkusa, Batylda w *Giselle* Adama, Wdowa oraz Ona w *...z nieba* Izadory Weiss, Edith zmysłowa w spektaklu *Edith* Sławomira Gidla. Tańczy także w spektaklach dziecięcych, kreując partie Baleriny Karoliny w *Abalecadle* oraz Kaczuszki w *Piotrusiu i Wilku*. Obecnie można ją oglądać w partiach pierwszoplanowych w spektaklach: *4&4*, *Eurazja*, *Dziadek do orzechów*, *Men's dance* oraz w roli Niani w balecie Izadory Weiss *Romeo i Julia*, a także jako George Sand w *Chopinart* Ho Sin Hanga.

Jacek Krawczyk

Tancerz, choreograf, pedagog tańca, absolwent Akademii Wychowania Fizycznego w Gdańsku. W latach 1987–97 był związany z Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiuro. W roku 1998 podjął współpracę z Joanna Czajkowską, co dało początek Teatrowi Okazjonalnemu. Współpracował między innymi z Teatrem Miejskim im. W. Gombrowicza oraz Teatrem Muzycznym w Gdyni, Teatrem Rozrywki w Chorzowie, niemieckim teatrem Audio Gruppe, francuskim Teatrem Artonik. Jako pedagog z zakresu teatru tańca pracował w Studium Animatorów Kultury, Alternatywnej Szkole Teatralnej Żak w Gdańsku i Sopockiej Scenie Off de Bicz. W 2004 i 2006 otrzymał stypendium twórcze Marszałka Województwa Pomorskiego. Jest laureatem Nagrody Teatralnej Marszałka Województwa Pomorskiego 2005 za reżyserię i choreografię dwóch spektakli – *Kwadrat. Wersja 6* i *Helikopter Tanz Streichquartett*. Był stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2006. W kwietniu 2007 otrzymał od Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznakę honorową *Zasłużony dla kultury polskiej*.

Aleksandra Michalak

Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Jest solistką Bałtyckiego Teatru Tańca, a także koordynatorem i pedagogiem Szkoły Tańca Bałtyckiego Teatru Tańca. Występuje w spektaklach *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego, *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego, *Men's dance* (w choreografii Romana Komassy, Wojciecha Misiuro, Jacka Przybyłowicza) oraz w baletach Izadory Weiss – *4&4*, *Eurazja* oraz *Romeo i Julia*.

Filip Michalak

Absolwent Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Po ukończeniu nauki rozpoczął pracę w Operze Nova w Bydgoszczy, a w roku 1999 przeniósł się do Opery Bałtyckiej, gdzie debiutował partią Merkucja w spektaklu *Romeo i Julia* Prokofiewa. Od roku 2006 jest solistą Bałtyckiego Teatru Tańca. Na scenie Opery Bałtyckiej występował w partiach Chłopaka w *...z nieba*, Piotrusia w *Piotrusiu i Wilku*, Gamachea w *Don Kichocie*, Hilariona w *Giselle*, Tancerzyka Jerzyka w *Abalecadle* oraz Gońca w operze *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego. Poza repertuarem klasycznym, znakomicie sprawdza się we współczesnych realizacjach. Brał udział w widowiskach tanecznych *Opentaniec* oraz *Vichry* w reżyserii Jarosława Stańka. Obecnie można go oglądać w spektaklach: *4&4*, *Eurazja*, *Dziadek do orzechów*, *Men's dance*, *Chopinart*, *Romeo i Julia*.

Karol Pluszczewicz

W roku 2010 ukończył Ogólnokształcącą Szkołę Baletową w Bytomiu. Zdobył I miejsce w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym Uczniów Szkół Baletowych Bytom 2009. Zajął VI miejsce w konkursie Wrocław 2004 oraz IV i II miejsce w konkursie *Terpsychora* (2003 i 2004). Na scenie Bałtyckiego Teatru Tańca można go oglądać w baletach Izadory Weiss *Romeo i Julia*, *Out*, w spektaklu *Men's dance* w choreografii Romana Komassy, Wojciecha Misiuro, Jacka Przybyłowicza oraz *Chopinart* z choreografią Emila Wesołowskiego oraz Ho Sin Hanga.

Marta Śrama

W 2009 roku ukończyła Ogólnokształcącą Szkołę Baletową w Gdańsku. Edukację artystyczną rozpoczęła w wieku przedszkolnym, uczęszczając na zajęcia gimnastyki artystycznej. Dwukrotnie zdobyła pierwsze miejsce na V i VI Pomorskim Festiwalu Form Tanecznych w kategorii taniec współczesny. Uczestniczyła w wielu war-sztatach tanecznych w Polsce (Gdańsk, Warszawa, Poznań, Bytom). W latach 2003–2007 była uczennicą *Kuźni Talentów New Voice* w Gdańsku. Obecnie jest choreografem Kuźni Talentów New Voice w Poznaniu. Od kwietnia 2009 roku jest tancerką Bałtyckiego Teatru Tańca. Tańczy w spektaklach BTT *Romeo i Julia*, *Men's dance*, *Chopinart*, *Out*, *Eurazja*. W balecie *Chopinart* wciela się w rolę Solange.

Dorota Zielińska

Edukację taneczną rozpoczęła w wieku 7 lat w amatorskim zespole tańca współczesnego *Luz*, a następnie w Teatrze Tańca Uniwersytetu Gdańskiego. Tańca współczesnego uczyła się na warsztatach w Gdańsku, Koninie, Warszawie, Poznaniu. Od września 2008 roku jest tancerką Bałtyckiego Teatru Tańca. Tancerka występuje w baletach Bałtyckiego Teatru Tańca *Romeo i Julia*, *Out*, *Eurazja* (choreografia Izadora Weiss), *Men's dance* (w choreografii Romana Komassy, Wojciecha Misiuro, Jacka Przybyłowicza) oraz *Chopinart* (choreografia autorstwa Emila Wesołowskiego oraz Ho Sin Hanga).

Andrzej Słomiński

Kaskader filmowy. Taternik jaskiniowy i żeglarz. Dubler wielu czołowych polskich aktorów w niebezpiecznych scenach. Specjalista od *usług antygrawitacyjnych*. Występował w wielu spektaklach teatralnych i operowych, m.in. w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie i Łodzi, Teatrze Rozmaitości, Teatrze Muzycznym Roma, Teatrze Dramatycznym im. Gustawa Holoubka w Warszawie, Teatrze, Teatrze Studio Buffo w Warszawie, Litewskim Narodowym Teatrze Opery i Baletu w Wilnie, Sadler's Wells Theatre w Londynie. Działając od ponad 10 lat, brał udział w ponad 100 filmach, spektaklach, serialach oraz programach TV. Od 2004 roku rozpoczął również pracę przy polskich i międzynarodowych filmach reklamowych, których realizacji do chwili obecnej ma kilkadziesiąt na koncie. Wykonuje zabezpieczenia wysokościowe planów filmowych oraz specjalistyczne, niekonwencjonalne zamocowania sprzętu zdjęciowego na wszelkiego rodzaju budynkach, pojazdach i urządzeniach.

Wisława Szymborska

Jawa

Jawa nie pierzcha jak pierzchają sny.
Żaden szmer, żaden dzwonek nie rozprasza jej,
żaden krzyk ani łoskot z niej nie zrywa.

Mętne i wieloznaczne są obrazy w snach,
co daje się tłumaczyć na dużo różnych sposobów.
Jawa oznacza jawę, a to większa zagadka.

Do snów są klucze. Jawa otwiera się sama
i nie daje się domknąć.
Sypią się z niej świadectwa szkolne i gwiazdy,
wypadają motyle i dusze starych żelazek,
bezgłowe czapki i czerepy chmur.
Powstaje z tego rebus nie do rozwiązania.

Bez nas snów by nie było.
Ten, bez którego nie byłoby jawy jest nieznany,
a produkt jego bezsenności udziela się każdemu,
kto się budzi.

To nie sny są szalone, szalona jest jawa,
choćby przez upór, z jakim trzyma się biegu wydarzeń.

W snach żyje jeszcze nasz niedawno zmarły,
cieszy się nawet zdrowiem i odzyskaną młodością.
Jawa kładzie przed nami jego martwe ciało.
Jawa nie cofa się ani o krok.

Zwiewność snów powoduje, że pamięć łatwo otrząsa się z nich...
Jawa nie musi bać się zapomnienia . Twarda z niej sztuka.
Siedzi nam na karku, ciąży na sercu, wali się pod nogi.

Nie ma od niej ucieczki, bo w każdej nam towarzyszy.
I nie ma takiej stacji
na trasie naszej podróży,
gdzie by na nas nie czekała.

Opera Bałtycka
sezon 2010|2011 LXI

dyrektor naczelny i artystyczny
Marek Weiss

Bałtycki Teatr Tańca
dyrektor artystyczny: **Izadora Weiss**
z-ca kierownika i pedagog: **Marzena Socha**
pedagodzy: **Aleksandra Michalak, Roman Komassa**
inspektor i inspicjent: **Piotr Borowy**

Wydawca:
Państwowa **Opera Bałtycka** | al. Zwycięstwa 15 | 80-219 Gdańsk
e-mail:opera@operabaltycka.pl | **www.operabaltycka.pl** | **www.baltyckiteatrtanca.pl**

Redakcja programu:
Małgorzata Kalarus

Współpraca redakcyjna:
Danuta Grochowska, Wojciech Misiuro

Opracowanie graficzne programu oraz plakat:
Ania Witkowska

W programie wykorzystano:
zdjęcia Sebastiana Ćwikły oraz Ani Witkowskiej | fotografie z archiwum Wojciecha Misiuro
obraz Jacka Malczewskiego *Śmierć* | olej na płótnie | 1902 | 98x75 cm | Muzeum Narodowe | Warszawa
opowiadanie Phillipsa Lovecrafta *Hypnos* | przekł. Robert P. Lipski, [w:] *Sny o terrorze i śmierci*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2008
wiersze Wisławy Szymborskiej *Pochwała snów* oraz *Jawa* z tomu poezji *Widok z ziarnkiem piasku* | Wydawnictwo A5 K. Krynicka, Warszawa 2002

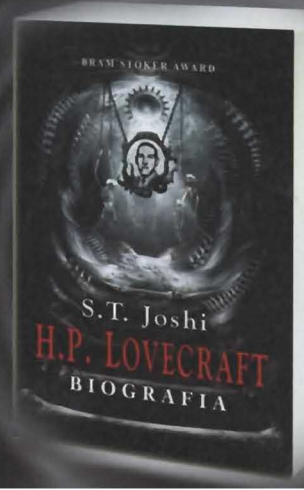
Organizatorem instytucji jest Samorząd Województwa Pomorskiego
Patronat nad sezonem artystycznym 2010/2011 objął Mieczysław Struk Marszałek Województwa Pomorskiego

GDAŃSK morze możliwości

Popieramy:
GDAŃSK 2016 EUROPEJSKA STOLICA KULTURY

Partner:
fivetimesone

Patroni medialni:
gazeta live ams VISITOR pomorska.TV trojmiasto.pl Radio Gdańsk TVP GDAŃSK www.gdansk.tvp.pl WP.PL



H.P. LOVECRAFT: Biografia

„Książka zawierająca tajemnicę człowieka, który stworzył świat, w jakim żyjemy. A w każdym razie istotną część tego świata — jego koszmary."
Cezary Michalski, Newsweek

„Zaskoczy nawet czytelnika dobrze zaznajomionego z dziełami Lovecrafta oraz gotycką legendą jego życia".
Joyce Carol Oates

ZYSK I S-KA WYDAWNICTWO
www.zysk.com.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Opera Bałtycka
sezon 2010/2011 LXI

dyrektor naczelny i artystyczny
Marek Weiss