

TEATR POLSKI
we Wrocławiu
TRZECIA SCENA

Bogusław Schaeffer

Septet czyli **PRÓBY**



Premiera 12 października 1991 roku

Reżyseria
WOJCIECH ZIEMIAŃSKI

Scenografia
GRZEGORZ MAŁECKI

Opracowanie muzyczne
ZBIGNIEW KARNECKI

Udział biorą:
DANUTA BALICKA
JADWIGA SKUPNIK
JOLANTA ZALEWSKA
WOJCIECH DĄBROWSKI
CEZARY KUSSYK
HENRYK NIEBUDEK
WOJCIECH ZIEMIAŃSKI

Realizacja dźwięku
MACIEJ KABATA
TOMASZ ZABORSKI

Światło
KAZIMIERZ PIĄTEK

W przedstawieniu wykorzystano
fragment „Wyzwolenia”
St. Wyspiańskiego.

Dyrektor naczelny i artystyczny
JACEK WEKSLER

Opracowanie graficzne
ANDRZEJ ŚLUSARSKI

BOGUSŁAW SCHAEFFER
(ur. 6.VI.1921, we Lwowie)
wybitny polski kompozytor,
przedstawiciel skrajnej awangardy
muzycznej, uprawia niemal wszystkie
gatunki muzyki. Komponuje od 17
roku życia. Studiował kompozycję pod
kierunkiem Artura Malawskiego w
PWST w Krakowie i muzykologię na
Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktor
nauk humanistycznych, autor
kilkunastu książek na temat nowej
muzyki, m.in. *Wstępu do muzyki*
(wyd. w 1976 w językach angielskim
i polskim) — znanego w świecie
podręcznika kompozycji. Wykładowca
Akademii Muzycznej w Krakowie,
pedagog, organizator koncertów
i współwykonawca własnych utworów
(gra na klawesynie, na fortepianie, na
skrzypcach). Wielokrotny laureat
konkursów kompozytorskich
i festiwali, znany od Meksyku po
Japonię. Katalog kompozytora zawiera
ponad 240 pozycji, a lista miejsc na
całym świecie, gdzie grana była jego
muzyka — ponad 150.

Uprawia także grafikę, jest członkiem
Grupy Krakowskiej. Brał udział w
kilku krajowych i zagranicznych
wystawach plastycznych.

Pisze scenariusze dla aktorów
i pełnospektaklowe sztuki teatralne,
cieszące się uznaniem i popularnością:
*Scenariusz dla nie istniejącego lecz
możliwego aktora instrumentalnego*
(1963), *cykl Audiencji (I — V)*, *Kwartet
dla czterech aktorów* (1966),
Scenariusz dla trzech aktorów (1970),
sztuki:
Mroki (1980), *Grzechy starości* (1985),
Zorza (1982). Na festiwalach polskich
sztuk współczesnych prezentowane
były jego scenariusze i sztuki, między
innymi cykl *Audiencji (II, III, V)*,
Scenariusz dla trzech aktorów, Zorza.
Przedstawienia i aktorzy otrzymali

szereg nagród, a Bogusław Schaeffer —
— nagrodę autorską na Festiwalu
w 1988 roku.

Septet jest drugim utworem Schaeffera
na III Scenie Teatru Polskiego. W 1988
roku odbyła się premiera *Kwartetu na
czterech aktorów*, przygotowana przez
Wojciecha Ziemiańskiego.

Przedstawienie prezentowane było na
występach gościnnych w kraju
i zagranicą.



PRÓBY

są farsą teatralną, w całości
zbudowaną na prawach
muzyki. Muzyka wytworzyła
w przeszłości szereg znakomitych form,
takich jak wariacje, fuga czy suita. Do
tych form nawiązuje autor, który
i w dramaturgii nie przestał być
kompozytorem, **zestawiającym** — jak
to się dzieje w muzyce — z elementów
oderwanych, abstrakcyjnych, ale
dających się zespolić w nową
ograniczoną całość.

Chcę do teatru wnieść składniki
dziwności i obcości, które w muzyce
neutralizują się same, niejako
automatycznie, gdyż wystarczy, że
pojawiają się jedne po drugich,
a uważny słuchacz, jeśli jest
muzykalny, z łatwością odnajdzie
w nich ukryte związki, które ową
nieaprioryczną, jeszcze nie istniejącą,
lecz — już — możliwą formę spajają
i tworzą.

Autor przeczy tu prawom konwencji
teatralnych, w gruncie rzeczy — w
trakcie pisania sztuki — mało go one
obchodziły. Szło mu o prawdę teatru.
W tym celu **podpatruje** — po swojemu
teatr. A kiedy najlepiej podpatrzeć
teatr? W czasie prób. Autor celowo
zamazuje tekst, by widz w końcu nie
wiedział, co jest tekstem sztuki, co
metatekstem i co wynika z oddalenia
się od rdzennego tekstu sztuki. Dla
ułatwienia powiem, że tylko 3/4
tekstu stanowi samą sztukę, resztę
autor dopisał, próbując sami swoje
PRÓBY, naturalnie przy biurku, nie na
scenie. Skorzystał z przywileju
autorstwa i zdekomponował całość
kilkakrotnie, by w ten sposób uzyskać
atmosferę prób, atmosferę
niepowtarzalną, niezwykłą, właśnie
w swojej funkcjonalnej zwykłości
niezwykłą, atmosferę niejasności

i niepewności, która jest tak niesłychanie ludzka. Sztukę tę autor poświęca tym wszystkim aktorom, którzy — mimo iż trafili w sedno rzeczy — zdołali nie podobać się reżyserom. Podobać się sztuce, a podobać się ludziom — to nie to samo.

BOGUSŁAW SCHAEFFER



Foto: Marek Grotowski

Jan Kott o próbach

Próby są często teatrem fascynującym. Zwłaszcza ostatnie, na tydzień przed premierą, na dzień lub dwa przed pierwszą próbą kostiumową. Aktorzy znają już na pamięć swoje role, ale powtarzanie jest jeszcze tworzeniem. Są w roli, ale jeszcze ciągle obok niej, choćby to o b o k było tylko niepewnością i niepokojem. Wrażliwość jest jeszcze niestara. Jeszcze możliwe jest wyklucie się motyla z poczwarki. Przejmującym przeżyciem teatru było zawsze dla mnie obserwowanie na żywo procesu wykluwania. Znam dobrze fascynację próbą teatralną. Ale teatr niemożliwy zaczyna się, kiedy estetyka próby staje się zasadą i esencją teatru. Na próbach reżyser jest drugim po Bogu. A jeśli Bóg nie istnieje, jest sam Bogiem. Posłuszni mu są nie tylko aktorzy, światła i maszyneria. Panuje także samowładnie nad tekstem. Tę samą replikę każe powtarzać wielokrotnie, zmienia układ scen, powtarza akt ostatni, potem pierwszy, oddzielnie sceny z protagonistami dramatu i sceny zbiorowe. Na próbach diachronia dramatycznej struktury zostaje z konieczności złamana, zastępuje ją synchronia powracającego tekstu. Samowola reżysera wobec autora i jego tekstu ma swoje źródło w estetyce próby. Na próbach nie ma widzów. Aktorzy, którzy zeszli z próby jak gracze w rugby, którzy zeszli z boiska, nie są widzami; są dalej uczestnikami. Czekają na swoje wejście w akcję. Teatr niemożliwy jak próba teatralna nie uznaje widzów, chce mieć tylko współuczestników. Szekspir w „Śnie nocy letniej” ukazał próbę teatralną i co najmniej pięciokrotnie wprowadził do swoich dramatów teatr w teatrze. Pirandello postaciom swoich sztuk przydawał podwójne role: w dramacie na scenie i w dramacie „Życia” poza sceną. Brecht świadomie i konsekwentnie „okno”,

iluzję realności, niszczył przez ukazanie „teatru”, realności iluzji. Ale utożsamianie teatru z próbą teatralną jest zupełnie inną estetyką i innym zabiegiem. W tym teatrze-próbie fundamentalna opozycja między iluzją realności i realnością iluzji nie istnieje i Brechtowski „efekt obcości” nie może zostać wywołany, skoro zniszczony został podział na scenę i widownię, na aktorów i widzów, na koronę królewską i rekwizyt.

Próby odbywają się na sali prób, gdzie linie narysowane kredą na podłodze sygnalizują wymiary rzeczywistej sceny. Reżyserzy teatru niemożliwego z upodobaniem przenoszą spektakl z teatralnej sceny na salę prób. Istotą próby jest próbowanie, dzieło niedokończone jak kolejne szkice do obrazu. Utożsamienie teatru z próbą prowadzi do pokazywania publicznego próby jako spektaklu. Nawet reżyserzy tak odpowiedzialni jak Joe Chaikin tytułowali swoje spektakle „*Work in progress*”, dzieło nieukończone, dzieło postępujące. Nagranie na taśmę notującą dźwięk i obraz było na początku zabiegiem, który miał służyć dokumentacji teatru. Ale media stwarzają własną estetykę i dramatyczne albo pseudo-dramatyczne gatunki. Taśma dokumentalna staje się filmem, który się wyświetla. W tym procesie powielania mediów przez media, taśma-dokumentacja próby szkicu, dzieła niedokończonego — staje się modelem i wzorem spektaklu. W tym *circulum-vitosisum* mechaniczne powielenie zostaje z kolei powtórzone przez „żywe” spektaklu teatru niemożliwego.

Fragmenty eseju J. Kotta pt. „Koniec teatru niemożliwego”,

druk w: *Kultura*, 16.VIII1981