teatr współczesny

sezon 1996/97

Bogusław Schaeffer

Fragment

Dyrektor
naczelny i artystyczny
ZBIGNIEW LESIEŃ

Kierownik literacki
JÓZEF KELERA

Sezon 1996/97

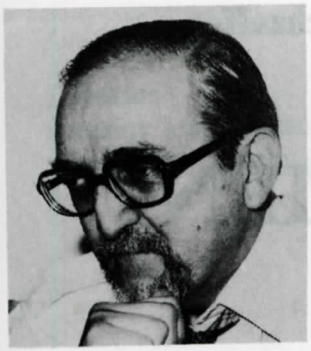
Bogusław Schaeffer

FRAGMENT

Reżyseria, scenografia
i opracowanie muzyczne
BOGUSŁAW SEMOTIUK

Choreografia
EWA CZEKALSKA

Premiera 19 października 1996 r.



Fot. Stanisław Chmiel

BOGUSŁAW (JULIAN) SCHAEFFER urodził się 6 VI 1929 r. we Lwowie jako trzecie, najmłodsze dziecko Władysława i Julii (z d. Petesz). Kompozytor, dramaturg, publicysta, muzykolog, plastyk i pedagog. Od dziecka uczył się prywatnie gry na skrzypcach u E. Sygnatowicza i R. Maliszewskiego. Pierwsze utwory skomponował w wieku 17 lat. Po ukończeniu liceum matematyczno-fizycznego w Opolu studiował w Krakowie równolegle: kompozycję w PWSM u Artura Malawskiego oraz muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim u Zdzisława Jachimeckiego, gdzie po latach zrobił doktorat z nauk humanistycznych z zakresu muzyki nowej. Jeszcze w czasie studiów zadebiutował jako krytyk i pisarz muzyczny. W latach 1952-57 pracował kolejno jako kierownik płyto- i taśmoteki Polskiego Radia w Krakowie, jako redaktor w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, jako wykładowca w Instytucie Muzykologii UJ i jako zastępca redaktora naczelnego nowo powstałego „Ruchu Muzycznego" Od 1959 r. poświęcił się niemal wyłącznie twórczości kompozytorskiej. Jest przedstawicielem skrajnej awangardy muzycznej. Jest wielokrotnym laureatem konkursów kompozytorskich i festiwali. Katalog kompozytora zawiera ponad 330 pozycji, a lista miejsc na świecie, gdzie była grana jego muzyka – ponad 230. Uprawia także grafikę – jest członkiem Grupy Krakowskiej. Brał udział w kilku krajowych i zagranicznych wystawach plastyki. Od 1963 r. wykłada w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest też profesorem Mozarteum w Salzburgu.

Napisał kilkanaście książek na temat muzyki. Najważniejsze z nich to „Klasycy dodekafonii" (t. I 1961, t. II 1964), „Leksykon kompozytorów XX wieku" (t. I 1963, t. II 1965), „Nowa muzyka – problemy współczesnej techniki kompozytorskiej" (1969) i „Historia muzyki" (1979). Jego podręcznik „Wstęp do kompozycji" (1976) doczekał się opinii najlepszego w naszym stuleciu. Jako dramaturg zadebiutował w 1955 r. tekstem „Webern" Stworzył następujące sztuki teatralne: „Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego" (1963); cykl „Audiencji" (I-V, wszystkie 1964); „Kwartet dla czterech aktorów" (1966); „Fragment" (1968); „Scenariusz dla trzech aktorów" (1970); „Mroki" (1980); „Zorza" (1982); „Uwiąd. Grzechy starości. Sztuka dla początkujących inteligentów" (1985); „Kaczo" (1987); „Aktor" (1990); „Próby" (1990); „Seans" (1990); „Tutam" (1991); „Toast" (1991); „Rondo" (1991); „Odwet" (1991); „Razem" (1992); „Żniwo" (1992); „Awans" (1993); „Falls" (1993); „Denni" (1993); „Glosa" (1993); „Die Herrgottsfrühe" (1993); „Multi" (1994) i „Gdyby" (1994). Dramaty Schaeffera tłumaczono na język agielski, niemiecki, francuski, rosyjski, włoski, hiszpański, czeski, słowacki, serbski, estoński, fiński i norweski.

15 XII 1995 r. w Teatrze Mniejszym w Krakowie kompozytor zadebiutował jako reżyser, wystawiając własny „Fragment II dla dwóch aktorów i skrzypka" Tam też wyreżyserował „Audiencję I" (prem. 20 IV 1996) i „Audiencję IV" (prem. 21 IV 1996). Spośród sztuk Schaeffera w Polsce ukazały się drukiem jedynie „Próby" („Notatnik Teatralny", nr 3 – wiosna 1992), natomiast cały jego dorobek dramaturgiczny opublikowano w Salzburgu („Utwory sceniczne", t. I 1992, t. II 1994).

Występują:

Paulina Jońska
(Akademia Muzyczna we Wrocławiu)
Tomasz Krajewski
Wojciech Kuliński
Dariusz Lemieszek
Marek Lis-Orłowski
Artur Łodyga
Mirosław Oczkoś

Asystent reżysera
Wojciech Kuliński

Inspicjent-sufler
Teresa Peretiatkowicz

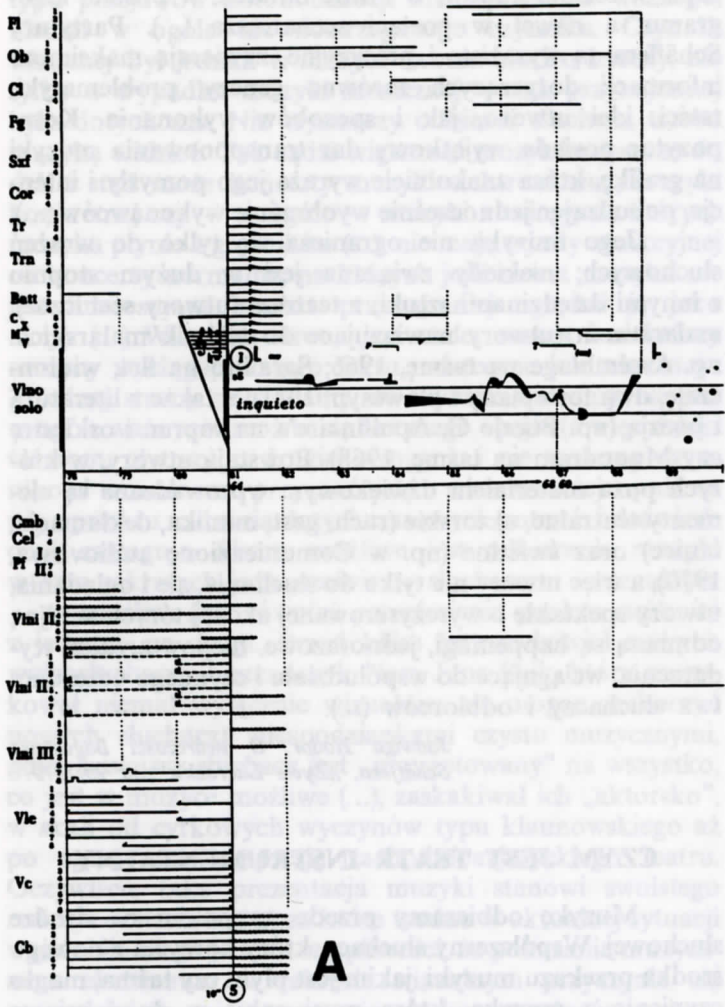
SCHAEFFER – KOMPOZYTOR AWANGARDOWY

Bogusław Schäffer uprawia niemal wszystkie gatunki nowej muzyki: obok solowej muzyki instrumentalnej, fortepianowej, kameralnej, zespołowej, solowej z towarzyszeniem instrumentalnym, koncertów i muzyki orkiestralnej (na duże zespoły wykonawcze) znajdujemy w jego dorobku kompozytorskim utwory jazzowe, programy ideowe, dekompozycje, muzykę graficzną, emotywografy, muzykę ponadparametrową, wizualną, muzykę akcji, kompozycje dla aktorów, happeningi, utwory typu „be-in", muzykę sceniczną, teatru instrumentalnego oraz muzykę elektroniczną, konkretną i z towarzyszeniem taśmy. Część tych gatunków jest wyłącznie pomysłem kompozytora, np. muzyka akcji, muzyka ponadparametrowa, emotywografy czy programy ideowe (...).

W jego twórczości znajdziemy utwory łatwe i skomplikowane, tonalne i atonalne, neoklasyczne i punktualistyczne, dodekafoniczne i bruitystyczne, ale przeważają absolutnie nowe pod każdym względem, trudne, często niewykonalne, śmiało (i nieodpowiedzialne) przekraczające aktualne możliwości tradycją obciążonych wykonawców, utwory skierowane w przyszłość, a nawet wręcz napisane dla przyszłości (...).

Muzyka Schäffera wymaga od wykonawców nie tylko emocjonalnego zaangażowania, ale przede wszystkim intelektualnej trzeźwości, rozumienia przekazywanej idei (co stanowi niezbędny warunek trafnej interpretacji). Ta twórczość jest bowiem nieprzerwanym ciągiem poszukiwań i badań, problemów i kwestii (kompozycyjnych, realizacyjnych, odbiorczych), dotyczących nie zauważonych dotąd zagadnień oraz zjawisk.

Nowatorstwo Bogusława Schäffera dotyczy nie tylko materiału dźwiękowego, jego organizacji, różnych efektów dźwiękowych czy wprowadzania do muzyki elementów metamuzycznych, ale również samego zapisu muzycznego. Pierwsza na świecie partytura graficzna („Tertium datur" na klawesyn i orkiestrę, 1958) jest jego dziełem. Zapoczątkowała ona nowy rozdział w notacji muzycznej; otworzyła przed twórcami szerokie możliwości porozumiewania się uniwersalnym językiem znaków i symboli. Kompozytor stosuje różne formy zapisu graficznego (zależnie od potrzeb utworu): wprowadza znaki graficzne poszerzające tradycyjną notację, zapis czysto graficzny, diagramy party-



Zapis „Koncertu skrzypcowego" (1961-63)

turowe, a oprócz dokładnego zapisu zapis stenograficzny, zapis w formie kodów, w forme notatek, w postaci ideogramu, a nawet w postaci scenariusza (...). Partytury Schäffera są wyraziste i precyzyjne, zawierają maksimum informacji dotyczących zarówno genezy, problematyki, treści, idei utworu, jak i sposobów wykonania. Kompozytor posiada wyjątkowy dar transponowania muzyki na grafikę, która znakomicie wyraża jego pomysły i intencje, pobudzając jednocześnie wyobraźnię wykonawców (...).

Jego muzyka nie ogranicza się tylko do wrażeń słuchowych; niekiedy związana jest w dużym stopniu z innymi dziedzinami sztuki, z teatrem (utwory sceniczne), malarstwem (utwory nawiązujące do technik malarskich: np. Assemblage na taśmę, 1966; Sgraffito na flet, wiolonczelę, dwa fortepiany i klawesyn, 1971), a także z literaturą i poezją (np. Poezje G. Apollinaire'a na sopran i orkiestrę czy Monodram na taśmę, 1968). Powstają utwory, w których poza materiałem dźwiękowym wprowadzane są elementy teatralne, aktorskie (ruch, gest, mimika, deklamacja, taniec) oraz świetlne (np. w Comunicazione audiovisiva, 1970), a więc utwory nie tylko do słuchania, ale i oglądania, utwory spektakle o wyreżyserowanej akcji, których skrajną odmianą są happeningi, jednorazowe, niepowtarzalne wydarzenia, wciągające do współudziału i czynnego uczestnictwa słuchaczy i odbiorców (...).

Jadwiga Hodor, O twórczości Bogusława Schäffera, „Życie Literackie", nr 25/1979.

CZYM JEST TEATR INSTRUMENTALNY

Muzykę odbieramy przede wszystkim na drodze słuchowej. Współczesny słuchacz, który korzysta z nowego środka przekazu muzyki, jakim jest płyta czy taśma, ma do czynienia z muzyką, którą musi sobie w dużej mierze dokomponować, jeśli chodzi o wrażenia wizualne. W ogóle owa coraz częściej od słuchacza wymagana aktywność odbiorcza staje się pewnym kanonem, na którego prawach kompozytorzy budują osobną jakby warstwę rzeczy dopowiedzianych, nie zdefiniowanych (...). I tak jest niemal w każdym zakresie muzyki: to co pierwotnie miało znaczenie wtórne, drugoplanowe, z biegiem czasu zyskuje na swoistej autonomii aż do punktu, w którym możemy mówić o nadrzędności tych właśnie czynników.

Teatr instrumentalny (...) należy właśnie do owego typu przejawów autonomizacji mało przedtem ważnego, niemal w ogóle nie dostrzeganego czynnika. Czynnik wizualny był jednak w muzyce zawsze bardzo istotny, nie tylko w wypadku muzyki scenicznej — tak przynajmniej było dotychczas. Nie wystarczy odbierać słuchem, trzeba muzykę widzieć. Tak sądzi większość muzyków jeszcze do dziś i stąd może koncerty muzyki elektronicznej, muzyki konkretnej czy — w ogóle — muzyki z taśmy, na których muzyka płynie z głośników (...), nie mają tej siły atrakcyjnej co koncerty normalne, na których jeśli nawet muzyka nie jest interesująca, można przynajmniej oglądać ją jako akcję. (...) Wizualna strona jest nader ważna i niektórzy muzycy wyciągają z tego faktu ostateczne konsekwencje. Z jednej strony powiadamy, że czynnik wizualny nie jest w ogóle ważny, że można się bez niego obejść (a więc dzięki taśmom, płytom), z drugiej strony zaś nie możemy czynnikowi wizualnemu przyznać rolę o wiele ważniejszą niż na nią z punktu widzenia dotychczasowych potrzeb i doświadczeń zasługuje. Skoro możliwe jest odbieranie muzyki w dwu zakresach jednocześnie — słuchowym i wizualnym — to możliwe jest również przeniesienie punktu ciężkości z jednego na drugi. Przed kilku laty zadziwiał nowych widzosłuchaczy Koreańczyk Nam June Paik, który muzykował niemal wyłącznie wizualnie: nie mogąc zaskoczyć nowych słuchaczy niespodziankami czysto muzycznymi, gdyż dzisiejszy słuchacz jest „przygotowany" na wszystko, co jest w muzyce możliwe (...), zaskakiwał ich „aktorsko", w skali od cyrkowych wyczynów typu klaunowskiego aż po egzotyczną ekspresję zachodnioazjatyckiego teatru. Oczywiście taka prezentacja muzyki stanowi swoistego rodzaju ekstremum, poza które trudno w aktualnej sytuacji wyjść. Nie ulega jednak wątpliwości, że pokazanie muzycznego ekstremum w zakresie wizualnym przyczynia się generalnie do zainteresowania się kompozytorów najszerzej pojętym teatrem (...). W aktualnej sytuacji — podobnie jak połączenie mowy i muzyki, słowa i dźwięku — nie muzyka ma być poddana teatralizacji, lecz elementy teatralne traktowane mają być muzycznie, co skłania kompozytorów do stworzenia osobnego terminu czy wręcz pojęcia — teatr instrumentalny.

Teatr instrumentalny polega na muzycznym rozumieniu wszelkich przejawów wizualnych w różnym stopniu z muzyką związanych. W grę wchodzić tu może zarówno

instrumentalista, jak aktor, zarówno malarz, jak reżyser, co więcej: zarówno nie grający instrumentalista, jak i usiłujący muzykować aktor itp. Teatr instrumentalny domaga się ze swej natury rezygnacji z muzycznej wyłączności. Skoro wszystko, co jest w muzyce możliwe, jest muzyką – to wszelkie przejawy mające jakikolwiek związek z muzyką można uznać za należące do strefy teatru instrumentalnego. Najistotniejszym momentem jest w teatrze instrumentalnym sama akcja. Przypomnijmy, że wszelką dotychczasową muzykę można było pojmować również jako akcję: akcją jest wykonanie utworu instrumentalnego, akcją jest prezentacja wszelkiej muzyki scenicznej. W naszym wypadku jednak wszystko koncentruje się na interpretacji muzycznej. W tym celu nawet tekst – najbardziej niemuzyczna postać muzyki – transponowany jest na muzykę dzięki współczynnikowi akcji zbliżonej optymalnie do muzyki. Oczywiście i w tym zakresie można się bardzo łatwo znaleźć na peryferiach muzyki Ale w końcu nie jest to aż tak artystycznie niebezpieczne, jak by się mogło wydawać. W nowej muzyce znamy liczne przykłady wyjścia z muzyki dzięki inspiracji teatru instrumentalnego aż do punktu, w którym nie możemy już odnaleźć stycznych nawet z najszerzej pojętym teatrem instrumentanym. I tak np. nie należy już do teatru instrumentalnego owa osobliwa kompozycja wizualna dla pianisty (a raczej kompozycja wizualna dla odbiorców, bo o nich tu chodzi), której autorem jest kompozytor amerykański La Monte Young – „Piano Piece" w roku 1960, bez nut, zaopatrzona tylko w absurdalnie brzmiący „przepis na muzykę": „Należy pchać fortepian w stronę ściany i postawić jego płaską stronę przy ścianie. Potem należy dalej pchać fortepian ku ścianie, z całej siły. Jeśli fortepian przejdzie przez ścianę..." (– trudno sobie wyobrazić muzyka, który by nie był ciekaw, co się dzieje potem).

Przykładem połączenia elementów teatralnych z instrumentalnymi jest kompozycja Kagela „Sur scène", w której instrumentaliści uzależnieni są od trzech aktorów interpretujących tekst (pewne jego partie są powtarzane). Metoda kolejnego transcendentnego w gruncie rzeczy przekładu tekstu na muzykę jest tu niemal wzorcowa. Tekst wygłaszany przez aktora (nb. tekst traktujący o nowej muzyce, o nowym słuchaczu, o krytyce muzycznej, o kryteriach oceny dzieła artystycznego itd.) konfrontowany jest ze środkami ekspresji mima w ten sposób, że jego gesty i ruchy to podkreślają, to przeczą temu, co jest mówione; dalej słowo konfrontowane jest z bardzo aktorsko zaawansowaną grą śpiewaka, który również w różny sposób „ustosunkowuje się" do treści, którą wnosi słowo. W tej sytuacji mamy do czynienia jakby z triem instrumentalnym, które zgodność swoją prezentuje jedynie w warstwie muzycznej, najmniej z treścią testu związanej, natomiast w warstwie semantycznej tworzy idealne wprost niezgodności, które jednak nie mają większego znaczenia. W tym utworze instrumentaliści mają rolę podrzędną i ograniczają się jedynie do muzycznej nobilitacji tego, co się dzieje *sur scène* (...).

Możliwości teatru instrumentalnego są – jak się łatwo domyślić – olbrzymie. Atrakcyjność teatru instrumentalnego jest tym silniejsza, im bardziej muzyczna (a więc i mniej „teatralna") jest koncepcja operowania materiałem kompozycji. Słowo, gest, ruch, a nawet cząstkowa „akcja", wszystko to może być zestawione ze sobą na prawach integracji czysto muzycznych, a jednocześnie sama synchroniczność wielu elementów audiowizualnych nie pozwala na jednorodne rozplanowanie i pojmowanie czasu, dzięki czemu kompozycja taka będzie się zawsze jawić jako twór autonomiczny w każdym zakresie. Warto tu dodać, że w teatrze instrumentlnym nie ma sensu operować konwencjami teatralnymi sensu stricto (...).

Bogusław Schäffer, Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej, Warszawa 1969.

*

Aby znaleźć odpowiedź na pytanie, czym jest teatr instrumentalny, a więc określić cechy charakterystyczne dla tego gatunku (...) odróżniające i wyodrębniające go od innych zjawisk muzycznych, zacznijmy od ustaleń najprostszych i najoczywistszych. Niewątpliwie istotną cechą teatru instrumentalnego jest teatralizacja gry instrumentalnej. (...) Co oznacza owo określenie: teatralizacja gry instrumentalnej? Jak należy je rozumieć?

Wyjdźmy od podstawowych faktów. Jest rzeczą oczywistą dla każdego, że instrumentalista, grający na danym instrumencie, zawsze musi wykonywać określone gesty, ruchy. Ruchy owe można by podzielić na cztery rodzaje:

1. Ruchy konieczne – a więc niezbędne dla wydobycia dźwięku na danym instrumencie.

2. Ruchy niekonieczne, a więc niejako indywidualne (...) naddatki ze strony wykonawcy. Gesty czynione często bezwiednie (a może jeszcze częściej mimowolnie), będące rezultatem czegoś, co określić by można mianem nadwyżki emocjonalnej. Tak jakby główny nurt emocji grającego przelewał się bezpośrednio w dźwięki, ale ów może nadmiar emocji znajdował ujście w przesadnej niekiedy gestykulacji.

3. Wreszcie trzeci rodzaj, najmniej interesujący z artystycznego punktu widzenia, ale i o nim dla porządku wspomnieć należy, to ruchy będące (...) głównie wynikiem niepełnej sprawności technicznej wykonawcy dodatkowo osłabionej tremą (każdemu z nas zdarzało się oglądać niekiedy obrazek pod tytułem: „walka z instrumentem").

4. Ostatni, czwarty typ gestykulacji, (...) gesty dekoracyjne, czyli coś w rodzaju świadomej i pełnej premedytacji „gry ciałem", mającej dostarczyć słuchaczom obok doznań akustycznych również i doznań wizualnych (...).

Pragnę (...) zwrócić uwagę na specyficzny rodzaj odtwórczości, jakim jest dyrygowanie. Sytuacja jest tu o tyle szczególna, że dyrygent, nie grając na żadnym określonym instrumencie (poza raczej nielicznymi wyjątkami, gdyż i takie sytuacje się zdarzają), jest wręcz kimś w rodzaju aktora pantomimisty (...).

I tu dochodzimy do zasadniczego stwierdzenia: w muzyce niemal zawsze tkwił czynnik wizualny mniej lub bardziej eksponowany, mniej lub bardziej zgodny z warstwą muzyczną, mniej lub bardziej istotny dla odbiorcy – lecz zawsze przecież obecny. (...) Od wieków słuchacz był zarazem widzem. Dopiero w naszym stuleciu wraz z rozwojem techniki sytuacja ta zmieniła się w sposób zasadniczy. Radio, płyta gramofonowa, wreszcie magnetofonowa taśma usuwają z pola widzenia wykonawcę pozostawiając słuchacza sam na sam z muzyką. (...) Czy nie nasuwa się przeto przypuszczenie, iż właśnie tu tkwi jedna z przyczyn powstania teatru instrumentalnego? Że uteatralnione i wyjaskrawione gesty i poruszenia wykonawców mają być czymś w rodzaju rekompensaty dla odbiorcy „muzycznej konserwy"? Teatr instrumentalny jako antidotum na martwą i bezduszną nieruchomość aparatury utrwalającej i odtwarzającej muzykę. Być może tu właśnie mamy częściową przynajmniej odpowiedź na pytanie, dlaczego powstał teatr instrumentalny i dlaczego właśnie teraz (...).

Zasadnicze elementy, jakimi posługuje się teatr instrumentalny, to: dźwięk, ruch, słowo semantyczne, a także słowo foniczne, gest i rytm. Dochodzimy tu więc do problemu synkretyzmu sztuk (...). Tak jak niewątpliwym faktem jest synkretyzm sztuk w Grecji starożytnej, tak też równie oczywiste jest to, że wiek XVI odradzając podstawowe idee starogreckiego dramatu, stworzył warunki do powstania opery, a więc formy teatralno-muzycznej.

Można więc przyjąć, że teatr instrumentalny po prostu podejmuje ów wątek. Że jest zaktualizowanym spojrzeniem na synkretyzm sztuk. Że jest jakąś formą syntezy sztuk. Ale jaka jest ta forma, którą proponuje teatr instrumentalny? Co odróżnia ją w sposób zasadniczy od innych form łączących w sobie różne rodzaje sztuki?

Owym wyróżnikiem jest w teatrze instrumentalnym odmienność w rozłożeniu akcentów. Bowiem obok parametrów typowo muzycznych, jak rytm i dźwięk, teatr instrumentalny posługuje się ruchem i gestem, słowem fonicznym i semantycznym jako pełnoprawnymi parametrami muzycznymi (...).

Teatr instrumentalny wprowadza (...) na scenę również tancerza i mima, a więc wykonawców posługujących się w zasadzie środkami wyłącznie wizualnymi (choć i tu zdarzają się wyjątki). Ale reżyseria ich poruszeń dokonuje się jednak według zasad muzycznej integracji. Tak więc i te ruchy są na usługach muzyki rządzone muzycznymi prawami.

W sferze wizualnej teatr instrumentalny ma jeszcze do zaoferowania innego typu środki: reflektory, grę świateł i kolorów, przezrocza, wreszcie całą serię, traktowanych często jako „przedmioty dźwiękowe", akcesoriów i rekwizytów parateatralnych. (...) Również i one służą do spotęgowania i podkreślenia rozgrywającej się akcji muzycznej (...).

Rozgrywany w muzycznej czasoprzestrzeni wyrazisty i żywy obraz muzyki pobudza nowe sfery odbioru. Spektakularność pomaga tu w percepcji. Kameralność tego gatunku muzycznego również ułatwia odbiór. Wielowarstwowość, wieloznaczność tej muzyki gwarantuje, że zawsze przynajmniej jedna z warstw, któreś ze znaczeń dotrze do odbiorcy. (...) Na atrakcyjność oraz intensywność percepcji dodatkowo wpływają inne jeszcze elementy teatru instrumentalnego. (...) Są to elementy ludyczne, przejawiające się szczególnie silnie w niektórych zwłaszcza formach teatru

instrumentalnego, występujące w powiązaniu z wątkiem kontestacji — protestu przeciwko tradycyjnej formie koncertu, wykonywania, odbierania muzyki. Teatr instrumentalny niekiedy prowokuje publiczność, wciąga ją do mniej lub bardziej aktywnego współudziału we wspólnej zabawie, grze (...).

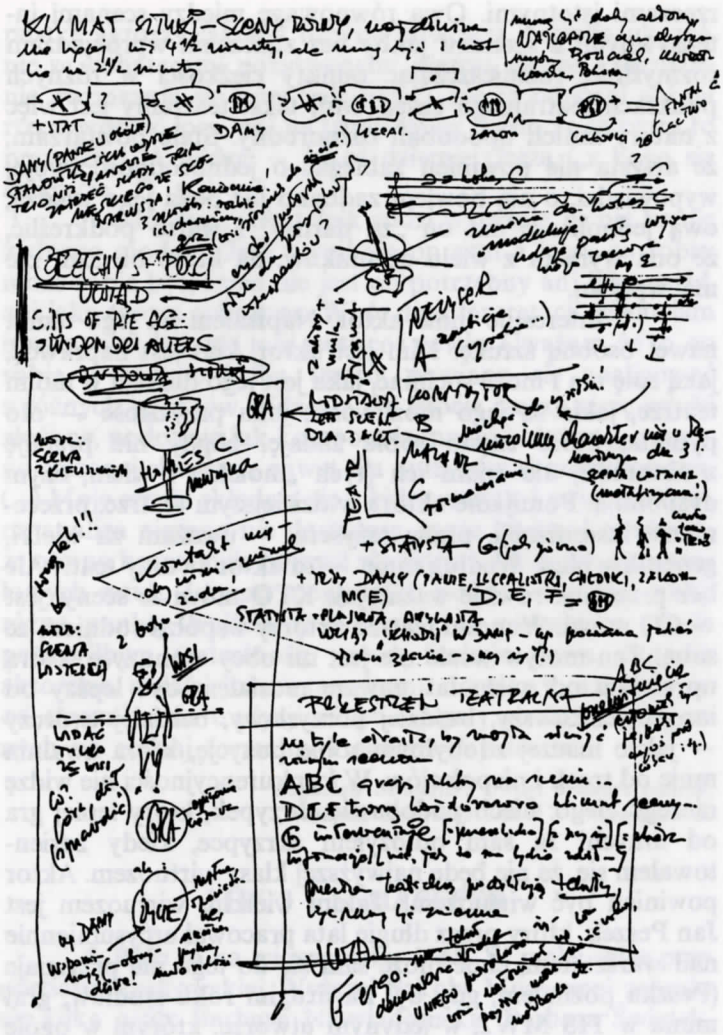
Przyjmijmy więc, że **teatr instrumentalny jest to specjalny gatunek muzyki kameralnej, w którego wykonywaniu obok instrumentalisty i wokalisty może wziąć udział aktor, mim czy tancerz, a działania kompozytora — polegające na muzycznej integracji takich parametrów, jak dźwięk, słowo foniczne, słowo semantyczne, rytm, ruch, gest — rozciągają się symultanicznie w sferze akustycznej i wizualnej.**

Ewa Synowiec, Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera, Gdańsk 1983.

SCHAEFFER O SWOIM TEATRZE

* Czy autor może określić samego siebie — bez luk, bez przeszkód obowiązująco? Z pewnością nie może, ale może spróbować. Darem osobliwej intuicji wróciłem do teatru słowa. Ja — muzyczny eksperymentator, twórca pierwszej na świecie partytury graficznej, pierwszego modelu muzyki infinitywnej (na 15 lat przed zaistnieniem muzyki komputerowej!), człowiek jakby z natury swojego talentu powołany do destrukcji, do niszczenia, do dekompozycji, w teatrze jestem przede wszystkim autorem tekstów dramatycznych, alchemikiem teatralnego słowa, łowcą konstrukcji dialogowych, przekształcających teatr w widowisko intelektualne, na poły zabawne, na poły mądre, w moich intencjach zawsze intensywne, odbierane różnie, a przede wszystkim w dużej zależności od tego, czy widz gotów jest uczestniczyć w tym teatrze z całą swobodą, do jakiej powinien być zdolny, jeśli chce brać udział w mojej grze.

* Mój teatr skupia się na słowie, na aktorze, na człowieku. Słowo wodzi prym, to ono wypełnia mój teatr. Jest go zazwyczaj za dużo (ale: reżyser może dokonywać skrótów, widz może to i owo przepuścić, by — po jakimś czasie, bo tak bywa, wróciwszy do mojego teatru — odnajdywać w nim warstwy pierwotnie pominięte). By praca nie stała się niewolą, potrzebny jest wypoczynek. W moich tekstach prywatnie zaznaczam te partie, które służą wypoczynkowi; są to jakby muzyczne przejścia, pomosty między



Plan sztuki „Grzechy starości"

rzeczami istotnymi. Ową równowagę między scenami intensywnymi a scenami jakby bez znaczenia wprowadzam rozmyślnie, rozmieszczając punkty ciężkości w różnych punktach teatralnego czasu. Mój tekst teatralny jest więc z natury moich upodobań różnorodny. Stale powtarzam, że artysta nie powinien zabiegać o jednorodność swojej wypowiedzi, o nią bowiem zadbano już poza jego wiedzą, ową jednolitość ma on „za darmo" i warto podkreślić, że ona wyrasta z wielu czynników, na które on sam nie ma wpływu.

* Interesuje mnie aktor. Napisałem na jego temat nawet osobną sztukę. Kim jest aktor, kim jest naprawdę, jaką rolę ma i może spełniać, jaka jest jego funkcja w moim teatrze, jakie są jego możliwości, jaka przyszłość – oto pytania, które często sobie zadaję. Nigdy nie pracuję z aktorami, ale znam ich (tych „moich") i wiem, czym dysponują. Pomijanie aktora w dzisiejszym teatrze, przecenianie inscenizacji, pracy reżysera – uważam za wielki, generalny błąd. Według mnie – to aktor tworzy teatr. Ale bez przesady: równie ważne jak KTO mówi ze sceny, jest – CO mówi. W moim teatrze aktorzy współzawodniczą ze sobą. Ten motyw wcale nie jest mi obcy w muzyce, którą uprawiam od wielu lat, zawsze musiałem być lepszy od innych, ciekawszy, bardziej pomysłowy, bardziej twórczy – jakże inaczej zdobyłbym sobie pozycję, która uwalnia mnie od trosk i niepokojów. W konkurencyjności nie widzę niczego złego: niech podoba się skrzypek, który lepiej gra od innych! Ja sam odłożyłem skrzypce, kiedy zorientowałem się, że nie będę najwyższej klasy wirtuozem. Aktor powinien być wirtuozem! Takim wielkim wirtuozem jest Jan Peszek, który przez długie lata pracował arcysumiennie nad warsztatem, choć może sam się do tego nie przyznaje (Peszka poznałem, gdy był na drugim roku studiów, grał mima w TIS MW2, w jedynym utworze, którym w ogóle dyrygowałem!).

* Interesuje mnie wreszcie człowiek. To jego opisuję w moim teatrze, to jego gra mój aktor. Paracelsus, który działał w miłym memu sercu Salzburgu, powiedział, że tylko wyżyny człowieka są człowiekiem (Nur die Höhe des Menschen ist der Mensch). Człowiek zredukowany, odarty z wyższych pragnień i przeżyć, zunifikowany – jest smutną karykaturą, a dla mnie jest po prostu śmieszny. Śmieszne są ambicje, uproszczenia, śmieszne jest poczucie wyższości, śmieszny jest kult idoli, stąd moi bohaterowie, których pustkę aktorzy jakoś z dziwną łatwością potrafią ukazać, nie są bohaterami pozytywnymi, cierpią głupio i idiotycznie, rozmazują się przy byle okazji, nie są odporni ani na rzeczywistość losu, ani na trudy życia; myślę, że są przez to prawdziwi. A widza – jakoś dziwnie cieszą („z kogo się śmiejecie..."). (...)

* Mój teatr. Czytelnik widzi wyraźnie, że nie kreuję żadnego modelu. Jeśli wyniknie on sam z tego, co robię, może sobie być, mnie nie jest on potrzebny ani jako szyld, ani jako tarcza ochronna. Wiele do interpretacji zostawiam innym, tym, którym mój teatr coś powie. Uważam, że to, co robię w teatrze i dla teatru, powinno się analizować z różnych punktów widzenia. W istocie rzeczy piszę sztuki złożone, podobnie jak komponuję muzykę złożoną, o mocno stężonej ekspresji, nawet dla muzyków skomplikowaną. (...) Moje sztuki składają się z kilku warstw i powierzchowna analiza niczego nie dostarczy, może jakiegoś wrażenia, że oto na horyzoncie pojawił się autor zabawnych i pomysłowych sztuk. Ja sam mogę tylko poddać aspekty, jakby różne punkty wyjścia w analizie. Na pierwszym planie postawiłbym teatralność, potem funkcje słowa, zadania aktorskie, a dalej już co tam komu do głowy przyjdzie – od stosunku do tradycji aż po wpływy struktur muzycznych na rodzaj formalny i ekspresyjny teatru.

Bogusław Schaeffer, Uwagi o moim teatrze, „Notatnik Teatralny", nr 3 – wiosna 1992.

MW 2 I SCHAEFFER

* Było to na wiosnę roku 1962. W małej salce przy portierni krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej zebrało się kilka osób: Barbara Niewiadomska, Barbara Świątek, Joachim Grubich. Zaproponowałem przejście do piwnicy Klubu Pod Jaszczurami. Tam dołączyli się Stanisław Radwan i Wanda Ornatowska, pianistka, która przysłuchiwała się spotkaniu. Przedstawiłem założenia i plany zespołu. Kilka następnych zebrań to ustalanie repertuaru, organizacja prób, zaopatrzenie w niedostępne materiały nutowe. Nazwa zespołu została wymyślona dość łatwo: Wykonawcy Muzyki Współczesnej i jeszcze Młodzi (wtedy się o starości nie myślało!). Dajmy więc M i W razy 2... (...).

* Początkowo na poczynania Zespołu patrzono z przymrużeniem oka. Później, kiedy grupa zaczęła się po-

kazywać tu i tam, poniektórzy zaczęli się zastanawiać, co się właściwie dzieje. A w tym czasie nie działo się w kameralistyce dosłownie nic! Wkoło pustynia muzyczna, w Krakowie ani jednego zespołu, w innych częściach kraju – podobnie. Czyżby wykonawcy nowej muzyki mieli opanować estradę? (...)

* Kilka kompozycji stało się wektorami naszej działalności: „5 Piano Pieces for David Tudor" – grafika, „Tis-MW 2" – teatr instrumentalny, „Theatre Piece" – happening, odnalezienie własnej tożsamości. „5 Piano Pieces" Bussottiego mogło przyprawić o ból żołądka (nadmiar nut, znaków i żądań) (...). Trzy utwory z tego zbioru wykonałem na koncercie 25 kwietnia 1964 (...). Po wykonaniu gwizdy, brawa, gwizdy. Najwięcej gwizdał Penderecki. Na drugi dzień spotkaliśmy się na rogu Pijarskiej i Sławkowskiej. „Gwizdałeś tęgo!" – zauważyłem. „No właśnie, trzeba trochę fermentu robić w Krakowie – odrzekł. – Wreszcie coś się dzieje! Ten Bussotti był dobry" – dodał (...).

* „Tis-MW 2" Schäffera, sztandarowy utwór Zespołu, pierwszy teatr instrumentalny i happening w Polsce. Te dwa pojęcia stają się tutaj spójne: muzycy zostają wprzęgnięci do akcji teatralnych, poczynania wykonawców stają się nieprzewidywalne, rezygnacja z uświęconego tradycją własnego „ja" na estradzie dopełnia idei Allana Koprowa. Nikt wtedy nie przypuszczał, że to, co miało wydarzyć się 25 kwietnia 1964 roku w Krakowie, miało też wywrzeć decydujący wpływ na dalsze losy Zespołu. Zostają zaangażowani: Bogusław Kierc – aktor, Janusz Peszek – mim, Krystyna Ungeheuer-Mietelska – tancerka. Próby obejmuje sam Schäffer. Przerażony tekstem snów Marii Dunin, rozlegającym się po schodach i pustych pomieszczeniach PWM – dozorca interweniuje w dyrekcji. Nocne próby przeciągają się w nieskończoność: niełatwo zrzucić sztafaż przyzwyczajeń i tradycyjnego pojmowania muzyki! Im bliżej koncertu, tym bardziej muzycy czują się nieswojo. Nie wszyscy są przekonani... Jeden Mietelski zachowuje żelazny spokój. Wreszcie ostatnia próba i... koncert.

Podobno Schäffer, który utworem dyrygował, miał wywinąć małego koziołka na estradzie, ale tego nie było (uraczył publiczność takim ewenementem jeden z szefów zagranicznej orkiestry, która kilka lat później występowała podczas Warszawskiej Jesieni). Tymczasem na estradzie działy się inne rzeczy, które jednych wprawiały w osłupienie, innych w zachwyt, a jeszcze inni poprzysięgli zemstę (nie szargać świętości!). Tym razem oburzony profesor Rutkowski opuszczając Floriankę zawyrokował: „Wszakże to...". Powiedzonko lotem błyskawicy obiegło Kraków. Wkrótce też usłyszeliśmy jego wypowiedź w radio: „Na koniec wykonano dziwaczny „Tis-MW 2" Bogusława Schäffera. Najpierw mim długo podrzucał jakieś liny, później wylewał wodę, tancerka poruszała się między aktorem wykrzykującym jakiś tekst a pozostałymi wykonawcami. Cała akcja toczyła się prawie po ciemku, w całkowitym chaosie. Należy zapytać, co tu było skomponowane? Jeśli Zespół MW 2 chce się zajmować takimi utworami – to proszę bardzo, my w każdym razie w takiej zabawie udziału brać nie będziemy"

* „Tis-MW 2" grany był 54 razy w 18 krajach. (...) Podczas pierwszego zagranicznego wykonania „Tis-u" w Paryżu w 1966 roku blisko 1200 osób wstało z miejsc i oklaskując Zespół domagało się powtórki. I wtedy bisowaliśmy. To samo na drugi dzień w teatrze de l'Est Parisien. Znów bis i znów owacja. Na sali śmietanka Paryża, m.in. Nadia Boulanger, Eugène Ionesco, który pod wrażeniem utworu pisze jednoaktówkę „Sny o Schäfferze"

Adam Kaczyński, Jak to było... Dzienniki z podróży (1), „Ruch Muzyczny", nr 8/1978.

*

* 28 listopada 1965. Olsztyn: ważna data, przeszła niezauważona. Również wtedy i dla nas. Oto aktor Janusz Peszek wykonuje po raz pierwszy „Audiencję IV" Schäffera. Jest to początek nowej ery utworów, jeszcze wtedy (ale również dzisiaj!) niemieszczących się w tradycyjnej nomenklaturze muzycznej. Pokaz, wykład, minioperа, happening? Nie będzie żadną przesadą stwierdzenie, że Schäffer jest jedynym w świecie twórcą tego jedynego w swoim rodzaju gatunku muzycznego. O ile tacy prominenci teatru instrumentalnego, jak Cage i Kagel korzystają z tekstów i tworzywa słownego metodą abstrakcyjnego collage'u – Schäffer korzysta z własnego tekstu literackiego, który ma spełniać rolę przekazu treściowego. Jest to szansa jedna na tysiąc: kompozytor i jednocześnie pisarz muzyczny, kompozytor i filozof, kompozytor i socjolog (...).

* 1968 roku – odchodzi z Zespołu aktor Bogusław Kierc, a jego miejsce zajmuje jego młodszy brat Andrzej (...).

Adam Kaczyński, Jak to było... Dzienniki z podróży (2), „Ruch Muzyczny", nr 9/1978.

„FRAGMENT" PRZED PUBLICZNOŚCIĄ

W wersji kompozytora-dramaturga

Kompozycja ta (...) stanowi – podobnie jak dużo wcześniejszy Scenariusz dla aktora-instrumentalisty – próbę przezwyciężenia mitu, iż materiałem muzyki może być jedynie dźwięk instrmentalny, materiał wokalny lub elektroniczny. We Fragmencie, którego prawykonanie w czerwcu 1969 roku w Krakowie było jednocześnie pierwszym wykonaniem formy całkowicie audiowizualnej, kompozytor posłużył się fragmentami własnego tekstu, który rozłożony kameralnie na dwa głosy aktorskie wykonywany jest (z partytur) na wzór głosu w zespole w wymierzonym czasie. Wraz z wiolonczelistą, którego solowa rola jest wieloznaczna i określona dopiero po prezentacji całego Fragmentu, dwa głosy to w pełni kameralne trio, w intencji autora identyfikujące się z triem klasycznym. Tekst aktorów przebiega w podanej kolejności stosunkowo swobodnie na tle stale niemal grającej wiolonczeli, która dając znak (w partyturze wiolonczelowej podany jest przebieg całości) na niektóre litery alfabetu, wyzwala załączone dialogi. Dialogi te należy „grać" naturalnie, w dużej mierze (mimo opierania się na partyturze) z pamięci, dostosowując się każdorazowo do nowej sytuacji. W całości jest to seria różnych dialogów (pierwszy aktor może się niekiedy wymienić z drugim co do kolejności), każdorazowo (lub niemal każdorazowo) rozpoczynając po wielkich nieraz pauzach na nowo. Replikować szybko, stosować różne formy dialogu, wcielać się w coraz to nowy duet aktorski. (Po pierwszych rozegraniach dialogów powinna nastąpić próba sceniczna wobec wiolonczelisty, który gra niezależnie od dialogów, ściszając swoją grę w momencie pojawienia się tekstów, a szczególnie pod koniec dialogowych kwestii; co gra wiolonczelista – powinno być aktorom obojętne, poza pierwszym tekstem na literę R, kiedy wiolonczelista musi grać wyjątkowo nędznie). Wiolonczelista rozpoczyna grę sam, aktorzy pojawiają się po dłuższym czasie, najpierw powoli osobno, potem szybko obaj i siadają na miejsce. Z tych miejsc (obaj powinni „otaczać" wiolonczelistę) nie ruszając się, z wyjątkiem kwestii na J (pierwszy aktor musi podejść do siedzącego aktora drugiego) i kwestii końcowej, którą można podkreślić w ten sposób, że obaj siadają na ziemi, u stóp wiolonczelisty.

Wiolonczelista musi grać wyjątkowo hojnie, nawet wówczas, gdy gra tekst ściszony, obaj aktorzy – wyjątkowo oszczędnie, bezpośrednio, tu i ówdzie „ciepło"

Bogusław Schaeffer (z maszynopisu autorskiego).

W odbiorze muzykologa

Utwór pt. „Fragment", również z 1968 r., to autentyczne trio kameralne złożone z wiolonczelisty i dwu – usadowionych przy pulpitach – aktorów. Pozwolę sobie tu na opis moich własnych wrażeń z pierwszego wysłuchania tego utworu.

Wiolonczelista, siedzący na podwyższeniu, rozpoczyna swoją partię. Upływają pierwsze minuty. Bez żadnych „ekstrawagancji". Po prostu wiolonczelista gra. A gra wspaniale (nb. słuchałem tego utworu w doskonałym wykonaniu Jerzego Klocka). Muzyka – niespokojna, gęsta, nasycona intensywnością wciąga i pochłania coraz bardziej. I nagle, gdy wsłuchana w tę żywą i ciągle zaskakującą, pełną napięcia i bez reszty przykuwającą uwagę muzykę zapominam całkowicie o istnieniu aktorów – otóż nagle – dobiega mych uszu dziwaczna rozmowa. W pierwszej chwili myślę oburzona, że to dwóch słuchaczy dzieli się bezceremonialne na głos uwagami na temat wykonywanego utworu. Lecz nie, po prostu okazuje się, że teraz właśnie włączyli się do gry pozostali wykonawcy [Jan Peszek i Mikołaj Grabowski, przyp. red].

A oto początkowy fragment dialogu, który zaskakująco atakuje uwagę słuchaczy:

– Anzelmie...
– Co, Apolinary?
– Nic, nic.
– Chciałeś coś powiedzieć, drogi Apolinary.
– Piękna muzyka.
– Chciałeś powiedzieć: pięknie gra.
– Tak, ale muzyka też przyjemna.
– Przyjemna, ale nie piękna.

I tak dalej. Oczywiście nie mogę przytaczać tu całego, długiego tekstu. Co najwyżej fragmenty dla dopełnienia orientacji.

Wiolonczelista gra bez przerwy, jednakże teraz w jego grze wyczuwalny jest jakby pewien przymus. Wrażenie pierwszoplanowości muzyki zanika. Jeśli nawet wiolonczelista gra przez jakiś czas solo, to mamy świadomość nieuniknionej konieczności włączenia się ponownie dwóch aktorów. Konieczność oczywistą także i z tego względu, że oto ujawnił nam się „szyfr" tekstu: dialogujące postaci obdarzają się wzajemnie coraz to innymi imionami: początkowo na literę „A", później „B", z kolei następują imiona na literę „C". I wiemy już, że mamy prawo oczekiwać wyczerpania całego alfabetu. Obecnie dialog ten przyciąga w równym stopniu uwagę, co gra wiolonczelisty. Z rosnącym zainteresowaniem słuchamy kolejnych scenek. Reakcja publiczności żywa: wesołość, śmiechy, prysł bezpowrotnie nastrój uroczystego koncertu. Lecz teksty, które dobiegają naszych uszu, bynajmniej nie zawsze tylko rozweselają. Dają też do myślenia. Wręcz zmuszają do refleksji. Reszty dopełnia muzyka, która chwilami staje się tłem, ale jakże znaczącym. Notabene wiolonczelista „podpowiada" kolejne litery alfabetu, narzuca tempo, wycisza instrument, gdy oczekujemy pointy kolejnej scenki. Tak więc to pozornie niemożliwe trio współgra idealnie.

Dialogowe mikroscenki w liczbie 27 — o rozmaitych długościach — są także zróżnicowane pod względem charakteru i tematyki. Jest tu coś z atmosfery nonsensownej groteski przypominającej swym nastrojem teatr absurdu. Tekst odznacza się jednak zawsze specyficzną niejednoznacznością. Możemy rozumieć go na wiele sposobów, lecz nigdy nie mamy pewności, że rozumiemy do końca, że słusznie odczytujemy intencje autora. Ta wieloznaczność działa do pewnego stopnia odsemantyzowująco (...).

Bogusław Schäffer — kompozytor, a zarazem autor — wspomina, iż tekst ten (któremu, jak powiada, nie należy przypisywać jakichś większych znaczeń) napisany został w ciągu jednego dnia (w środę 18 IX 1968). Była to wewnętrznie usłyszana — od razu jak dialog — swoistego rodzaju wizja sceniczna rozgrywana przez dwóch ludzi.

Dodam na koniec, że partia wiolonczeli skomponowana jest bardzo gęsto, intensywnie. Zastosowana notacja stenograficzna, aproksymatywna — uwzględnia ponad 30 różnych symboli. Są to bądź efekty zwyczajne (...), bądź faktycznie mniej typowe efekty, jak np. różnego rodzaju uderzenia perkusyjne, deformacje dźwięku, imitowanie dźwięku gwizdem, przekręcanie kołka z jednoczesnym dźwiękiem, czy wreszcie „specjalne efekty" — zupełnie nieokreślone, a więc rzecz dla wykonawcy pomysłowego.

Ewa Synowiec, Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera, Gdańsk 1983.

SCHAEFFER WE WROCŁAWIU

„Fragment" jest piątą sztuką Schaeffera wystawioną w teatrach wrocławskich. Dotąd zagrano: „Kwartet na czterech aktorów" (reż. Wojciech Ziemiański, III Scena Teatru Polskiego, prem. 4 II 1988); „Septet, czyli próby" (reż. W. Ziemiański, III Scena Teatru Polskiego, prem. 12 X 1991); „Aktora" (reż. Adam Orzechowski, Teatr Współczesny, prem. 30 VI 1992) i „Audiencję III, czyli Raj Eskimosów" (reż. W. Ziemiański, Scena Promocji Teatru „Kalambur", prem. 20 III 1993).

Wspomniana premiera „Aktora" zakończyła I Ogólnopolski Festiwal Sztuk Bogusława Schaeffera, który zorganizowano inicjując objęcie dyrekcji Teatru Współczesnego przez Julię Wernio. W programie trzydniowej (28-30 VI 1992) Schaefferiady znalazły się: „Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego" (reż. i wykonanie Jan Peszek; monodram okazjonalnie poprzedził epizod muzyczny w wykonaniu Autora); „Tutam" (reż. Jacek Orłowski — warsztat reżyserski pod opieką Mikołaja Grabowskiego, Teatr Powszechny z Łodzi); „Kwartet dla czterech aktorów" (reż. J. Wernio, Teatr Nowy z Poznania, spektakl zagrany przez kobiety); „Septet" i „Aktor" (spektakle wrocławskie). Podczas Festiwalu zaprezentowano nadto: przedpremierowy pokaz spektaklu telewizyjnego „Kaczo" (reż. W Ziemiański, OTV Wrocław); rejestracje video występu w warszawskiej „Stodole" (16 XII 1991) grupy MW wykonującej legendarną kompozycję sceniczną Schaeffera TIS MW 2 z roku 1963 (reż. Ryszard Wójcik). Wśród wydarzeń Schaefferiady znalazły się też „Koncert imieninowy" grupy Piotr i Paweł, wernisaż wystawy partytur Kompozytora, promocja 3. numeru „Notatnika Teatralnego" (tzw. schaefferowskiego) i spotkanie B. Schaeffera z wykonawcami jego sztuk (aktorzy i reżyserzy) oraz młodzieżą akademicką w Ośrodku Badań Twórczości Je-

rzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Impreza spotkała się z życzliwym przyjęciem lokalnej prasy.

Sztuki Schaeffera wystawiano we Wrocławiu również w ramach Festiwali Polskich Sztuk Współczesnych: „Audiencja III" i „Audiencja V" (1986), „Zorza" (1987), „Scenariusz dla trzech aktorów" (1987), „Kwartet na czterech aktorów" (1988), „Audiencja II " (1991) i „Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego" (1993). Niektóre spektakle można było także zobaczyć później na scenie Centrum Sztuki IMPART

TEATR PRZEDSTAWIA SWOICH PRZYJACIÓŁ

ACTIVA®

Partner

TECHNIKA GRZEWCZA I SANITARNA

FIRMA HANDLOWA

51-124 WROCŁAW, ul. Kamieńskiego 201-219

tel.: 0-71 726-730

tel./fax: 0-71 726-856

TEATR PRZEDSTAWIA SWOICH PRZYJACIÓŁ

MP WROCŁAW SP. Z O.O.

Raport

ŚWIDNICKA 19

WROCŁAW

TEL. 352-88

FAX 44-80-16

DOMY TOWAROWE

CENTRUM S.A.

ODDZIAŁ WROCŁAW, UL. ŚWIDNICKA 40

TEATR PRZEDSTAWIA SWOICH PRZYJACIÓŁ

Wrocław
Rynek 25

moda polska

SPÓŁKA AKCYJNA
PZU
ROK ZAŁ. 1803

POLIFARB WROCŁAW S.A.

polar

Wrocław
ul. Gen. T. Bora-Komorowskiego 6

Miejskie Przedsiębiorstwo
Wodociągów i Kanalizacji Sp. z o.o.
MPWiK
WROCŁAW
ul. Na Grobli 14/16

Teatr Współczesny
im. Edmunda Wiercińskiego
50-132 Wrocław, ul. Rzeźnicza 12
tel. 443-276, fax 443-762

Zastępca dyrektora
JADWIGA GŁOGOWSKA

Sekretarz literacki
MARIA LUBIENIECKA

Asystent scenograficzny
BAJKA TWOREK

Brygadzista sceny
MARIAN WOŁCZECKI

Główny akustyk
MACIEJ PROSEK

Światło
ZBIGNIEW SUS

Główny rekwizytor
DANUTA WILK

Pracownie
krawiecka
JOANNA JĄKALSKA
ZENON MAŁECKI
modelarsko-malarska
STANISŁAW WASLUCK
tapicerska
BOGUSŁAW URBANIAK

Kierownik Impresariatu
CECYLIA MAZUR

Kasa czynna: wtorki-piątki godz. 9.00-12.00 i 17.00-19.00. W
i niedziele godz. 15.00-19.00. Zamówienia na bilety zbiorowe przyj
codziennie w godz. 9.00-15.00. Tel. 44-37-62, 44-32-76 w.

Redakcja
MARIA LUBIENIECKA

Opracowanie
JAROSŁAW MINAŁTO

Wydawca
TEATR WSPÓŁCZESNY

Skład i druk
Drukarnia Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Solny 12, 50-061 Wrocław

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

POKKER
OFFICE
52-238 Wrocław
ul. Ostrowskiego 32