



TEATR LUDOWY — KRAKÓW-NOWA HUTA

Dyrektor: Jerzy Fedorowicz

Z-ca Dyrektora ds. administracyjno-technicznych: Jerzy Meissner

Z-ca Dyrektora ds. koordynacji artystycznej: Elżbieta Mach

Kierownik literacki: Joanna Olczak-Ronikier

Kierownik muzyczny: Krzysztof Sz wajgier

ergens tonesco

tray ary e schaeffer

bogusław schaeffer

Żniwo

trzy sny o schaefferze

eugene ionesco

Większość ludzi, kiedy usiłuje opowiedzieć swoje sny, interpretuje je, tłumaczy, dodaje coś od siebie.

Sen jest historią lub sytuacją, którą należy streścić w sposób jak najbardziej suchy, którą należy opisać. Jednym słowem nie należy opowiadać snów, trzeba postarać się dać ich dokładny opis, sen to nie mowa, to obrazy.

Trzy sny, w których występuje ta sama osoba, sny w których występuje Schaeffer.

I

Pchnąłem bramę wjazdową. Na głowie miałem ciągle tę moją czapkę z daszkiem koloru brązowego, pod lewą pachą niosłem chleb; z prawej strony szła dziennikarka. Przeszliśmy około dziesięciu metrów pod ciemnym sklepieniem, po czym wydostaliśmy się na niewiele jaśniejsze podwórko kamienicy: z czterech stron sześć pięter wysokich, otwartych okien, a na ich parapetach wsparci łokciami mieszkańcy kamienicy, którzy przyglądali się ćwiczeniom czy też treningowi dzieci pod kierunkiem mężczyzny w wieku około 45, 46 lat. Stał on w jednym z okien na piątym piętrze naprzeciw mnie, nieco na lewo. Tuż nad ziemią, na pół wysokości okien parteru rozpięta była siatka, na którą musiały skakać z okien dzieci, jedno z nich jeszcze bardzo małe, inne już prawie wyrostki. Popisy te obserwowały z okien wszystkie dorosłe osoby wzrokiem obojętnym, bezsilnym lub pełnym aprobaty, osoby, z których wiele było z pewnością rodzicami tych dzieci. Skakanie na siatkę nie było jeszcze rzeczą najuciąźliwszą. Na siatce znajdowały się ławeczki ustawione amfiteatralnie. Dzieci miały obowiązek skoczyć i spaść w pozycji siedzącej na odpo-

wiednie miejsce w jednej z ławek, tworzących trzy rzędy, jedna za drugą.

W jednym z okien na ostatnim piętrze, naprzeciw okna, w którym stał instruktor, ujrzeliśmy dziewczynkę może trzynasto lub czternastoletnią, która w milczącym uporze odmawiała skoku na siatkę. Instruktor przyciągnął ją do siebie, ciało dziewczynki wydłużyło się, podobne do węgorza, w kierunku trenera, który wyciągnął ramię, chwycił dziewczynkę za włosy, a gdy jej twarzyczka znalazła się tuż przy jego twarzy, złożył długi pocałunek na jej ustach, następnie rzucił biedne dziecko na siatkę. Dziewczynka usiadła od razu jak należało na jednym z trzech miejsc w trzecim rzędzie. Inne dzieci skakały z wielu okien na rozkaz nauczyciela, same, nie musiał ich popychać. I wszystkim udawał się ów wyczyn. Dopiero pod sam koniec dwoje najmniejszych dzieci, które miały od 3 do 5 lat skoczyło tak, że upadły płasko na brzuszki w samym środku siatki, nie trafiając na właściwe miejsca ławeczek. Nauczyciel rozgniewał się, skarcił oboje dzieci, zapowiedział, że zaraz zejdzie by je ukarać. Zaprotestowałem i zwróciłem uwagę głośno, że niemożliwością było sięść ze skoku w pierwszym rzędzie ławeczek, podczas gdy miejsca na górnych ławeczkach były już zajęte przez starsze dzieci. Jak można kazać dzieciom skakać z wysokich pięter tak, aby mogły sięść tuż pod drugimi dziećmi? Dodałem, że ćwiczenia te, które kazano wykonywać dzieciom były okrutne, bezsensowne, niepotrzebne. Tylko dziennikarka była tego samego zdania, co ja. W każdym razie tylko ona poparła mnie publicznie wobec wszystkich tych ludzi. Ale Lolotta, wyemancypowana literatka, miała odwagę bronić swych przekonania.

Instruktor zszedł na dół, wyszedł z ciemnego korytarza, na prawo ode mnie, w miejscu, gdzie znajdowały się pierwsze stopnie schodów prowadzących na górne piętra; ruszyłem w jego kierunku; był to mężczyzna ubrany gustownie i elegancko; miał na sobie bardzo dobrze, bez najmniejszego zarzutu skrojony granatowy garnitur, był bez kapelusza; czarne włosy, starannie przyczesane, połyskiwały nieco, zapewne od brylantyny. Miał może metr siedemdziesiąt dwa albo metr siedemdziesiąt trzy, był proporcjonalnie zbudowany. Szedłem w jego stronę, wstąpiwszy uprzednio po obu stopniach na mały taras. On również zmierzał w moją stronę, krokiem absolutnie pewnym, nie wyglądając na kogoś, kto by się poczuwał do winy, wprost przeciwnie, miał minę bezczelną i drwiącą. Zatrzymał się u dołu schodów wiodących na podwórze. Ręką wsparł się o balustradę. Stanąwszy tuż przy nim, twarzą w twarz, mogłem zauważyć na każdym jego policzku wielką plamę koloru whisky, ślady dawnych oparzelin. Zachowywał się tak, jakby słusznosc była po jego stronie, nie po mojej.

– Jest pan katem dzieci – rzekłem.

– Jestem wychowawcą – odparł tamten. Będąc fechtmistrem i mistrzem wychowania szkolę te dzieci w sposób, jaki uważam za odpowiedni. A każda edukacja to nie przelewki.

Rodzice w oknach nie reagowali; spoglądali na nas, przysłuchiwali się nam, nie odzywając się ani słowem, nie stając po niczyjej stronie; nie pojmowałem ich obojętności.

– To, co pan robi, nie ma nic wspólnego z wychowywaniem dzieci. To są po prostu tortury. Ta oto pani – rzekłem wskazując na Lolottę – jest tego samego zdania co ja.

– On ma rację – rzekł piekarz z krzyżem legii honorowej, stając znienacka obok mnie wraz ze swoją córką. – On ma rację – rzekł wskazując palcem mistrzowskiego wychowawcę, dzieci trzeba przyzwyczajać do spartańskiej dyscypliny i trzeba je uczyć akrobacji.

– Faszysta – rzekłem do piekarza, po czym zwracając się do wychowawcy powiedziałem:

– Pan nie ma przecież zezwolenia na nauczanie. Pan nadużywa dobrej wiary tych oto tu wszystkich ludzi. Moja towarzyszka jest dziennikarką, ja też jestem dziennikarzem, wszystko opiszemy w prasie. A oprócz tego, w tej chwili jeszcze powiadomię telefonicznie władze.

Wychowawca przyglądał mi się szyderczo.

– Nic mi pan nie zrobi, znam wszystkich, każę skonfiskować wszystkie gazety, które będą miały czelność mieszać się do nie swoich spraw. Ich redaktorów każę wyrzucić na bruk. A pana natomiast zetnę na proch. Pan nie wie, kim ja jestem. Nazywam się Schaeffer.

– Zobaczymy – rzekłem – zobaczymy. I wycfałem się tyłem.

II

Miałem jeszcze raz okazję spotkać Schaeffera.

Tym razem trudno mi było od razu go rozpoznać. Nie miał już tej pewności siebie. A z policją miał być jednak przeprowadę. Nie za moją przyczyną. Przynajmniej ja tak myślę. Nie pamiętam już, ale nie sądzę, bym się był odważył złożyć skargę przeciwko niemu.

Zobaczyłem go na placu Opery w jakimś dużym mieście. Czarna broda skrywała oparzeliny na jego twarzy. Prawdopodobnie nie chciał, by go rozpoznano.

Był baletmistrzem i dawał przedstawienia rozstawiając imię swojego narodu na całym świecie. Wysyłano go wszędzie, do wszystkich krajów, co mu nie przeszkadzało być skazanym na dożywotnie więzienie. Toteż dlatego za każdym razem, kiedy daje przedstawienie, teatr lub opera, w którym lub w której występuje on ze swoją trupą, jest otoczony zasiekami z drutu kolczastego, policją i wojskiem uzbrojonym w karabiny maszynowe. Kiedy cały cykl przedstawień jest zakończony nakładają Schaefferowi kajdanki i odwożą go do jego więzienia, gdzie siedzi aż do dnia, w którym ma się odbyć jakaś nowa impreza artystyczna, w jakiejś jednej z wielkich stolic świata. Wtedy czynniki oficjalne wypuszczają go na wolność pod ścisłym nadzorem, na czas potrzebny do przeprowadzenia prób, następnie wysyła go się pod dobrą strażą do obcych krajów, których policja zobowiązuje się czuwać, by nie udało mu się uciec.

– Dlaczego pana skazano? – zapytałem go na wielkim pustym placu, otoczonym przez policję.

– Ponieważ – powiedział Schaeffer podpierając się laską (Czyżby był ranny w nogę? czyżby kulał z lekka?) ponieważ dowiedziano się, że będąc jeszcze dzieckiem zabiłem nożem mojego młodszego braciśzka – dzieci nie odpowiadają za swoje czyny.

To nie było by nic, oczywiście, gdybym był zadał cios nożem. Ale sąd uznał za bardzo ciężkie i nie do wybaczenia to, że przeciąłem brata na dwie części piłą. Z jednej strony została część góra, z drugiej część dolna ciała. I tak oto odsiaduję karę dożywotniego więzienia, gdyż władze obawiają się, że znowu zacznę. Taka dziwna sytuacja: człowiek jest jednocześnie okryty sławą i hańbą. Podróżuję po całym świecie, i, choćby to się wydawało dziwne, jestem

więźniem. Oddziały policji, łańcuchy, kajdanki towarzyszą mi wszędzie, czy to, kiedy jestem w teatrze, czy w operze, czy w luksusowym hotelu. Mam duże uprawnienia, skoro kieruję wszystkimi tymi oto baletnicami, rzekł, pokazując mi setki młodych dziewcząt poza szpalerem policjantów, biegnących do stopni tarasu Opery. Mam moc, a równocześnie jestem bezsilny.

III

Kiedy Schaeffera widziałem po raz trzeci, jeszcze bardziej podupał. Wydawał się z czymś kręć, widać było, że jest zmuszony oszukiwać. Był potępionym. Znajdowałem się przed olbrzymią ścianą muru, w którym były drzwi. Do czego mogły służyć te drzwi? Z drugiej strony muru nie było nic, tylko ta sama błotnista ziemia, co i po tej stronie, to samo ciemne niskie niebo. Skąd się tu znalazłem? Już nie pamiętam. Z bardzo daleka zapewne szedłem do tego muru. Byłem zablokowany aż po kolana. Padał deszcz, szczękałem zębami z zimna. Nie miałem płaszczka, ani kapelusza. Nigdzie nie było widać drzewa, pod którym mógłbym się schronić. Nieszczęśliwy był to pomysł wychodzić z domu. Nagle przypomniałem sobie o Lolocie. Kiedy napotkam jakąś budkę telefoniczną zadzwonię do niej, rzekłem do siebie, a ona przyjdzie po mnie. Ale gdzie tu znaleźć budkę telefoniczną przy takiej pogodzie? Oparłem się o ścianę, aby przynajmniej plecy miały jakie takie schronienie. Gdzie byłem? Czyżbym był turystą? Co to za ponura i błotnista okolica?

I w tym właśnie momencie, przypominając sobie, że wysiadłem z pociągu, przypomniałem sobie również

o podróży Schaeffera. Było to tak, jakbym go przywołał. Od razu pusty błotnisty plac zaludnił się proletariuszami i policjantami, to znaczy ludźmi, którzy mieli wygląd proletariuszy oraz ludźmi, którzy mieli wygląd policjantów, sądząc po okrucieństwie lub niezyczliwości ich podejrzliwych spojrzeń.

W długim czarnym chałacie, dużym okrągłym kapeluszu o szerokim rondzie na głowie, z długą, czarną brodą, szło coś podobnego do nędznego rabina lub nauczyciela, a za nim cała klasa małych dzieci żydowskich ubranych również w czarne chałaty, w kapeluszach i z długimi czarnymi brodami.

Z miejsca rozpoznałem Schaeffera. Co za dziwny człowiek: będąc sam takim nędzarzem, takim pariasem, chciał być panem pomiędzy biedakami.

– Schaeffer – zawołałem do niego.

Nie odpowiedział. Kroczył dalej, śpiewając wraz ze swoimi dziećmi monotonne psalmy. Przechodził tuż koło mnie. Wykorzystałem ten moment, by go chwycić za rękaw.

– Pst! – odezwał się. – Sza!

– Rozpoznałem pana – powiedziałem ściszym głosem. Jest pan przecież tutaj w kraju ateistycznym i marksistowskim.

Jakim cudem dostał pan zezwolenie na wyśpiewywanie z tymi malcami tych swoich modłów?

– Człowiek kombinuje jak umie. Zamiast wersetów z Biblii lub psalmów Dawidowych, kazałem tym dzieciom śpiewać i recytować *Manifest partii komunistycznej*.

– Ale to wbrew pana zasadom. Pan uczy te dzieci bezbożnictwa.

– Nie – odpowiedział Schaeffer – albowiem dzieci te recytują i śpiewają Manifest po hebrajsku. Nauczyły

się go na pamięć, ale nie rozumieją hebrajskiego. Ich religijności nie grozi żadne niebezpieczeństwo; w ten sposób wilk syty i koza cała. Widzi pan, jak umiem tak sobie radzę.

– Pst – powiedział jeszcze raz, oddalając się ze swoimi moknącymi na deszczu brodatymi maluchami, ubranymi na czarno.

To zejście na psy Schaeffera, tego dumnego Schaeffera, którego wszakże nie lubiłem, tak mnie zasmucilo, że usta me zapełniły się czarnymi szpilkami do włosów, którymi zacząłem gwałtownie pluć, uchodząc pospiesznie z owego miejsca, ale im więcej tych szpilek wypluwałem, tym więcej ich przybywało i cała droga którą szedłem, stała się od nich czarna.

przełożył Henryk Sufek

bogusław schaeffer

Kompozytor, teoretyk i krytyk muzyczny, filozof, pedagog, dramatopisarz, grafik.

Urodził się 6 czerwca 1929 roku we Lwowie. Studiował w Krakowie – kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej i muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po studiach pracował w Polskim Radiu, w Państwowym Wydawnictwie Muzycznym, wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim, zajmował się krytyką muzyczną. Jest autorem wielu książek i prac z zakresu muzyki współczesnej. Wykłada kompozycję w Akademii Muzycznej w Krakowie i Salzburgu. O jego muzyce Teresa Chylińska pisała, że „twórczość Schaeffera jest unikalna przez absolutną bezkompromisowość poszukiwawczej postawy kompozytora, dla którego każde dzieło jest odrębnym *traktatem teoretycznym* na dany temat kompozytorski – czy to z dziedziny zagadnień strukturalnych, kolorystyczno-brzmieniowych, nowego typu ekspresji, wyrazu emocjonalnego czy techniki instrumentalnej”. Bogusław Schaeffer jest twórcą pierwszej automatycznej kompozycji okresu przedkomputerowego, pierwszej w świecie partytury graficznej w formie diagramu; stenografii muzycznej; jest jedynym w Polsce kompozytorem intensywnie zajmującym się muzyką elektroakustyczną i komputerową. W 1970 roku otrzymał na Uniwersytecie Warszawskim tytuł doktora nauk filozoficznych. Jest autorem happeningów muzycznych, komponuje muzykę teatralną i filmową. Jego utwory dramatyczne od wielu lat cieszą się w polskich teatrach wielkim powodzeniem; zostały przełożone na kilkanaście języków (m.in. na niemiecki, angielski, rosyjski, francuski, włoski, serbski, hiszpański, czeski, norweski) i grane są w wielu krajach świata.

powszednie formy zniewolenia

Przez długie minuty teatralnego czasu postać Jego pozostanie ukryta – zarówno przed oczami innych bohaterów, jak i przed wzrokiem widowni – w ciemności nieświadomości. Wiemy o Nim tylko tyle, ile możemy się domyślić. Znamy Go zaledwie na tyle, na ile nasza fantazja – wspomagana przez okrucy scenicznych informacji – potrafi przekształcić migotliwy cień ludzki w wyrazistą sylwetkę.

Przestrzeń między prawdą ujmowaną w bezsprzecznych kategoriach faktów a naszym – zawsze fragmentarycznym, zawsze po części kłamliwym – wyobrażeniem o rzeczywistości jest ogromna. Stanowi ona elastyczne (niebezpieczne!) terytorium, które z łatwością potrafi pomieścić w sobie każde niedopowiedzenie, szaleńcze przypuszczenie, wyolbrzymienie czy też zmyślenie absolutne. Na tym obszarze bez trudu docierają do celów łowcy karier, znajdując swoje spełnienie przywódcze natury, bezkarnie czując się wszelkiej maści hochsztaplerzy. Tutaj kruche pozory wystarczają za podstawę mitu. I nagle całkiem przeciętni, podejrzani osobnicy zaczynają uchodzić za niezwykle osobowości.

Zbyt daleko jednak sięgałoby interpretacyjne uproszczenie, w zgodzie z którym *Żniwo* przedstawia anatomię przeprowadzonego według klasycznych reguł oszustwa. Wprowadzenie kogoś w błąd zakłada przecież – niemal jako warunek konieczny – dynamiczną formę działania mistyfikatora. Postać Jego zaś przez wiele scenicznych sekwencji przyjmuje raczej bierną postawę. Z pewnością bliższy jest Mu chłodny, urzędniczy dystans wobec rzeczywistości niż jej bezpośrednie kreowanie za sprawą władczej inicjatywy. Wiele czasu upłynie, zanim ujrzymy agresywny, wulgarny rysunek charakteru tego bohatera. Stanie się

tak dopiero wówczas, kiedy On wyjdzie z cienia wciąż anonimowej neutralności i jawnie wtargnie w życie innych. Jeśli więc w świecie przedstawionym dramatu popełniono oszustwo, to co najwyżej w jego pasywnej postaci, jaką stanowi świadome wykorzystanie cudzego błędu dla własnej korzyści.

Wina za degradację scenicznego świata powinna więc obciążyć równomiernie kartotekę wszystkich bohaterów *Żniwa*? Pytajmy raczej o odpowiedzialność – tylko jej miara jest właściwa dla groteskowych kształtów Schaefferowskiego utworu. Ludzki świat otaczający Jego osobę istnieje w bardzo ruchliwy, nawet nadpobudliwy sposób. Wszyscy tutaj nasłuchują, podglądają, wyciągają wnioski zanim jeszcze sprawdzą intencje. Ich postępowanie stymuluje jednak nie tyle uległość, co raczej nadgorliwość w odkrywaniu, a potem wypełnianiu dziwacznych obowiązków i idei. W ten sposób powołują do realnej egzystencji fenomen, który dotychczas istniał co najwyżej w formie uspiętego potencjału. Może nawet postępowanie bohaterów sztuki staje się mimowolną inspiracją dla perwersyjnych pomysłów szefa?

Zachowania postaci nie są zawieszane w irracjonalnej próżni. U ich źródła stoją przyczyny rozmaite – dramaturg silnie zindywidualizował sylwetki bohaterów. Jednak podstawowy motyw działania pozostaje tu wspólny dla wszystkich: wykorzystać każdą, nawet zupełnie iluzoryczną i niedorzeczną szansę do umocnienia lub zbudowania własnej pozycji. Tak naprawdę więc wyznawaną przez społeczność *Żniwa*, wszechpanującą ideologią jest po prostu koniunkturalizm. Koniunktura, jak wiadomo, ma to do siebie, że obdarza swoim efemerycznym zainteresowaniem wciąż inne obiekty – sposobem jej istnienia jest prze-

mijalność. Sekunda darowana biednym, nieco dłuższa chwila dla bogatych, dobra aura dla indywidualistów, teraz ponownie warto kroczyć w zwartych szeregach tłumu... Jakie piekło metamorfoz muszą przechodzić ci wszyscy, którzy chcą bezustannie prolongować powodzenie, swoją dobrą *passę!*

Schaeffer przedstawia w *Żniwie* sceniczne czasy – zapewne nasze czasy, w których w niemal każdej, nawet bardzo intymną sferę życia wkracza informacja. Bezwzględna instrukcja, która powiadamia współczesnego człowieka, według jakich zasad należy urządzić swoje prywatne istnienie. Stosy informatów, podręczników, przewodników. Nie można żyć już tak po prostu – trzeba sekundować modnym właśnie „kodeksom życia”. Propaguje się najrozmaitsze „style życia” – sposoby na ducha i ciało. Jest w czym wybierać. Podobno nawet trzeba wybierać, bowiem na antypodach określonego, zdecydowanego rysunku życia czai się magma – czyli bezstylowość. Mnożą się więc nie tylko style właściwe, ale także rozmaite podstyle: style pisania, style zachowania, style myślenia. Wszystkie one w swoich założeniach mają podkreślać indywidualność czy przynajmniej odrębność człowieka. W istocie sprawiają, że całe ludzkie gromady podążają tymi samymi szlakami, znajdując wciąż nowych naśladowców. Człowiek pozbawiony autonomiczności. Człowiek ograbiony z możliwości dokonywania wyboru (nawet tzw. potrzeby życiowe są dzisiaj coraz mniej autentyczne, coraz bardziej „w mówione”). Człowiek zewnętrzsterowalny – jak już w latach czterdziestych pisał David Riesman. On: „... czegoś trzeba się trzymać, jeśli nie etyki, to przynajmniej instrukcji”.

Świat, który istnieje według instrukcji to świat zorganizowany. Lista nakazów i zakazów – łamanych zresztą na rozmaite sposoby – określa urzędowy charakter rzeczywistości *Żniwa*. Jej szkielet stanowi hierarchia – piramida personalnej ważności. Każdy posiada tu przewagę nad kimś innym i zarazem sam bezwzględnie podlega władzy osoby, która znajduje się wyżej. To sprawia, że w sferze stosunków międzyludzkich odbywa się nieustanny proces poniżania. System sprawowania nadzoru przybiera tutaj niezwykle ekonomiczną formę: bohaterowie kontrolują się nawzajem. Wkrótce nawet słowa, poprzedzone niewinną intencją i wypowiedziane przypadkiem, stają się koronnym dowodem nie istniejącej winy. Z upływem scenicznego czasu rzeczywistość *Żniwa* przeobraża się w totalitarny mikroświat. Pozbawiony jednak demonizmu, chociaż scenicznie wyolbrzymiony – jak to często bywa w teatralnej metaforze. Model dyktatury państwowej, której cały wachlarz najdziwniejszych odmian prezentuje nasz wiek, w tym przypadku nie powinien stanowić punktu odniesienia. Dramat Schaeffera bowiem skupia swoją uwagę na wybranych, bardzo w gruncie rzeczy codziennych, rzecz by się chciało – powszednich formach zniewolenia, jakim wciąż ulega współczesny człowiek.

joanna zajac

poprzednie formy gniewoleńca

Mój teatr – to teatr słowa. Ale też teatr fantazji. Psychologia mówi nam, że gra fantazji nie może przekraczać granic rozsądku, i podaje przykład błędu fantazji, gdy usiłujemy sobie wyobrazić wodę płynącą w górę, nie w dół (do czego jest prawem fizyki przyzwyczajona). Sądzę, że psychologia posuwa się tu za daleko: wystarczy puścić film w odwrotnym kierunku, a zobaczymy, że woda może płynąć w górę. Podobnie myśli się, że muzyka nie może przebiegać do tyłu, bo czas jest jednokierunkowy, ale wystarczy puścić taśmę magnetofonową właśnie od tyłu i już otrzymamy ów inkryminowany i nieegzystentny produkt.

• • •

Teatr jest *sztuczny*, dzieją się w nim różne rzeczy, ludzie mówią osobliwym językiem, przestrzeń sceniczna skomponowana jest dziwnie, skrótowo, ci którzy grają, są poprzebierani, akcja rozgrywa się w jakiejś niesłychanej kondensacji, czasem towarzyszy temu muzyka, dla wzmocnienia efektu scenicznego używa się nie tylko światła, ale i specjalnie skonstruowanej maszyny (scenę obrotową na przykład), niekiedy środki artystyczne są tak spotęgowane i wyszukane, iż nie możemy oprzeć się wrażeniu wielkiej sztuczności, oderwania od życia, transcendencji. Ale właśnie owa transcendencja, owa metoda wykraczania poza zwykły zasięg ludzkiego poznania i doświadczania jest tak cenna w teatrze. Porozmawiajmy z człowiekiem, który widział po raz pierwszy teatr, sztukę, grę sceniczną (teraz taki pierwotny człowiek, który mógł być na swój sposób inteligentny i wrażliwy nie wchodzi w rachubę, przyczyniła się do tego telewizja, która co prawda nie kształci nikogo, ale obrzydliwie oswaja). Co powie taki człowiek? Za-

cznie, musi zacząć od tego, co ja przed chwilą powiedziałem – że teatr jest sztuczny. Tylko na moment zwrócę pani uwagę na siebie. Ma pani do czynienia z człowiekiem (artystą, twórcą), przez dziesięciolecia pracującym w materiale, którego w życiu potocznym, zwykłym nie ma, w materiale sztucznym.

• • •

Mój pomysł na teatr? Kompozycja, zestawienie. Mój teatr może pani z całą bezwzględną słuszością nazwać – teatrem konfrontacji. Tak, to byłby może najtrafniejszy termin. W muzyce operuję chętniej interwałami niż materiałem wysokości dźwiękowych, opracowałem nawet w tym zakresie swój własny system, który przedstawiam w *Introduction to Composition*. Odległość, dystans, stosunki wzajemne – to wszystko przeniosło się bez trudu do mojego teatru, i tak go należy pojmować: jako kompozycję w czasie, w której bezpośrednio dokonują się konfrontacje przeciwstawnych sił, nawyków, temperamentów, uczuć i myśli. Na tej siatce rozgrywa się mój teatr i kto tego nie pojmuje, powinien sobie powiedzieć, że to nie dla niego o co wcale się nie pogniewam. Nawiasem mówiąc, chciałbym, by każdy autor wnosił inny sposób na teatr; w równym szeregu z innymi jest mi bardzo niewygodnie, zarówno w muzyce, jak i w teatrze.

Z muzyki przeniosłem do teatru obsesję zmienności, niekiedy collage'owość, a nawet pewną meandryczność. Widz jest w tym teatrze stale zaskakiwany. Muszę to dodatkowo wyjaśnić. Mam wielkie zaufanie do moich widzów może dlatego, że nie znam ich osobiście (i nigdy nie poznam); sądzą, że widz jest zdolny do wzięcia udziału w owej grze intelektualnej, którą mu proponuję, zresztą potwierdziło się już wielokrot-

nie to, iż na widza można liczyć. Nawet moje obawy, że widz obcy, cudzoziemiec, nie zrozumie z tego zbyt dużo, okazały się płonne, niepotrzebne. Jeśli tłumaczenie jest adekwatne, rozumne, wówczas problem obcości (między mną a niepolskim widzem) upada. Zaskakuję więc moją widownię, ale też coś jej przy okazji daję: wskazuję na ważkość czynnika fantazji i wyobraźni. Taki teatr lubię, taki cenię najbardziej.

• • •

Mojemu teatrowi również niepotrzebne są wyrafinowane dekoracje, tworzy się dzięki słowu i aktorom; dzięki słowu, które spełnia najwyższe funkcje teatralne i dzięki aktorom, którzy muszą zapomnieć, że ktoś ich szkolił na teatralnych funkcjonariuszy. Nie lubię aut, nie lubię automatów, nie stawiam więc wysoko perfekcji formalnej. Mnie chodzi w perfekcję w wyrażaniu tego, co ma być powiedziane, a co – jak pani wie – nie jest nigdy do końca zdefiniowane. Mojego aktora traktuję jak człowieka (nie jak maszynę, choćby najdoskonalszą), więc powierzam mu swój tekst, a nawet dopuszczam myśl, że on sam będzie się w nim (w moim tekście) zmieniał, że będzie miał nawet ochotę zrobić coś przeciw naturze mojego tekstu (zwłaszcza gdy wyczuje, że w ten sposób daje coś teatrowi).

• • •

Teatr potrzebuje iluzji, nią się żywi, jej najwięcej zawdzięcza, ociążały dzisiejszy teatr dlatego jest taki nudny, bo autorzy chcą wszystko dokumentować, wyjaśniać, dopowiadać, „aktualizować”, co jest idealnie sprzeczne z duchem teatru. Beckett jest dlatego taki mądry w teatrze, że wychodzi poza obręb rzeczywistości. Ale wychodzi po to, by ją tym pełniej przedstawić, właśnie w sferze utajonej, duchowej,

enigmatycznej dzięki swojej głębokiej tajemnicy. Beckett trzyma się jednak jednego tematu, gdy mnie zawsze marzy się panorama, dom zamieszkały przez różne indywidua, które nie mają ze sobą nic wspólnego, może czasem tylko wspólną ścianę.

• • •

Moim zadaniem jest oddanie duchowego stanu współczesnego człowieka. Wraca człowiek po wieloletniej nieobecności i co widzi: widzi olbrzymią zmianę, więc *dziwi się*, choć z owymi zmianami powinien się być liczyć. Ukształtowałem się w innym kręgu duchowym, zająłem się intensywnie twórczością, bo wszystko inne było małe i niesmaczne, i nagle – obudziłem się. W innej zupełnie formacji duchowej, w świecie, który mnie zadziwił swoją bezczelną nijałością. Szok. Nic dziwnego, że to w teatrze opisałem; naturalnie z dystansem, nie jako współcierpiętnik, lecz jako badacz, analityk.

• • •

Teatr miał różne funkcje do spełnienia, to wiemy. Porozmawiajmy więc o teatrze dzisiejszym. Nie sądzę, by teatr miał dziś coś do powiedzenia w sposób podobny do sposobu z onegdajszego czasu, na to wszystko są inne środki i światli ludzie teatru zdają sobie z tego sprawę. Ale jest ich niezwykle mało, przeważa – i w teatrze – motłoch, który uważa, że po to by zaistnieć (stała walka o przetrwanie!), teatr musi być aktualny. Jest to wielki błąd sztuki, a więc i teatru. To co robi teatr na świecie, nie jest w najlepszym gatunku. Uprawia się agitacją za czymś i przeciw czemuś, używa się więc tego pięknego instrumentu do robienia hałasu (jak ordynarnie amplifikowanej gitary w muzyce dla muzycznie głuchych). Dla mnie taki teatr nie istnieje; wiem, że on jest, ale

bogusław schaeffer

Żniwo

reżyseria	KRZYSZTOF GALOS
scenografia	MARIAN PANEK
choreografia	BARBARA MAREK
asystent reżysera	Krzysztof Gadacz

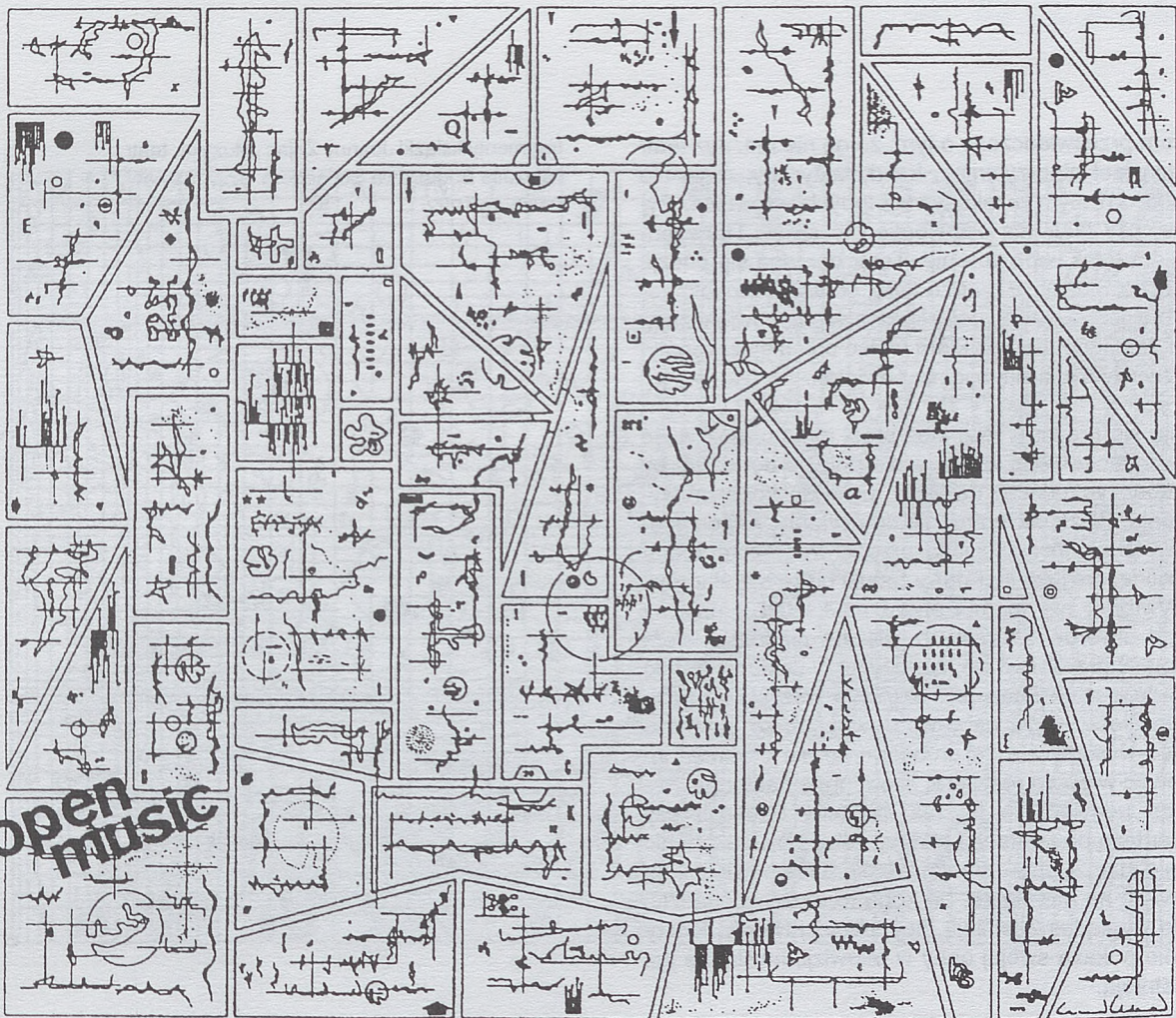
OBSADA:

On	SŁAWOMIR SOŚNIERZ
Sekretarka I	BARBARA KRASIŃSKA
Sekretarka II	RENATA STACHOWICZ
Dyrektor	KRZYSZTOF GADACZ
Sekretarz	PIOTR BELUCH
Żona Dyrektora	BEATA SCHIMSCHEINER
Indywidualność	ANDRZEJ FRANCZYK

inspicjent i sufler Anna Witkowska

W spektaklu wykorzystano fragmenty „Mesjasza” Haendla, „Muzyki teatralnej” B. Schaeffera, „Psalmu” Z. Koniecznego do słów A. Osieckiej w wykonaniu Anny Szałapak, „Requiem” G. Verdiego oraz płyt „Serpent’s Egg” i „The best of Puerto Rico”.

**open
music**



jestem przeświadczony o tym, że go nie ma. Już teatr z tezą jest nieprzyjemny, bo dydaktyczny; mnie nie trzeba o niczym przekonywać, innych – również. Pytanie, czy teatr ma odzwierciedlać świat. Transcendentnie – tak, wprost – nie. Teatr domaga się poezji: nie chcę widzieć w teatrze tego, co widzę wokoło, teatr nie jest lustrem, teatr jest szkłem powiększającym, jest lunetą przez którą widać odległe szczegóły, ale zwykłym lustrem być nie powinien.

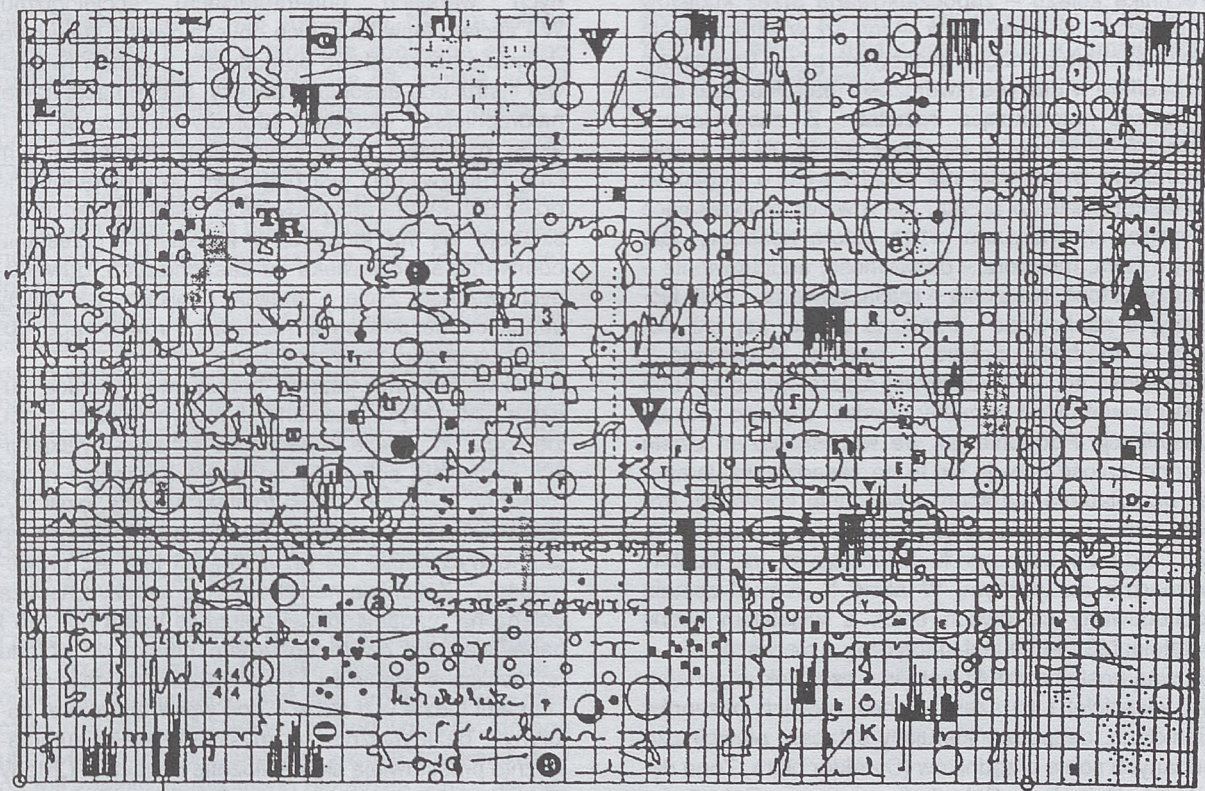
* * *

Czuję się urażony, jeśli ktoś prosi mnie o możliwość przeczytania mojej sztuki, a nie pójdzie do teatru, by ją zobaczyć, choćby nawet w mniej doskonałym wykonaniu. Piszę do teatru, nie do czytania. Każdą scenę wyobrażam sobie jako przede wszystkim scenę teatralną, nie jako literaturę. Sztuki piszę dla aktorów. Oczywiście, nie mam wpływu na kształt sceniczny moich utworów teatralnych, ale już nie raz miałem możliwość przekonać się, że reżyserzy i aktorzy trafnie odgadują moje intencje, może nie wszystkie, może nie te głębsze, ale naprawdę uważam, że autor nie ma co wysiadywać na próbach i że nie powinien ingerować w pracę reżysera, scenografa i aktorów. Powinien udawać, że go nie ma (czy Szekspir czy Moliere tażą po teatrach i pilnują, żeby ich sztukom nic się nie stało?), nawet moim zdaniem nie powinien się pojawiać na premierze, bo kogo to może obchodzić, jak ja wyglądam? Istnieją tacy artyści i twórcy, którzy jak nie pokażą swojej gęby w telewizji, myślą, że już nie istnieją.

fragmenty książki Joanny Zając „Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy”.
Salzburg 1992

bogusław schaeffer

owtas



Żniwo

Technika kolażu – zapoczątkowana przez kubistów w pierwszej połowie XX w. – ma już w sztuce swoją historię; chętnie i często stosowana przez Bogusława Schaeffera w muzyce i twórczości teatralnej daje każdorazowo interesujące rezultaty. Z zestawionych przeciwieństw tworzy się nowa całość. W tworzącym teatralnym bynajmniej nie chodzi tylko o bogactwo schaefferowskiego języka, ale również o wynikające z niego, akcentowane przez autora kontrasty, jak: sen – jawa, metafora – dosłowność, uduchowanie – rzeczywistość, marzenia – realia, powaga – żart, filozoficzna naukowość – ironiczna satyra, czy też głupota – mądrość, pokora – władza, skromność – wyniosłość itd. W dwuaktowej sztuce *Żniwo* (z 1993 roku) nawet układ formalny poddaje się tego rodzaju klasyfikacji. Podobnie jak we wcześniejszym dziele *Rondo*, całość rozwija się tu na zasadzie wzajemnego przeplatania się scen o podobnej konwencji (rodzaj refrenu w wariacyjnych odmianach – sceny: 1, 3, 5, 7 itd.) ze scenami funkcjonującymi jak kuplety w rondzie muzycznym. W akcie II „refren” zostaje rozbudowany do dwóch scen, z wyjątkiem sceny ostatniej (23), która jest identyczna z pierwszą.

Główną postacią sztuki jest On – człowiek arcymajętny, właściciel i zarazem władca wielkich obszarów ziemskich, despota – kierujący sztabem niewolniczo oddanych sobie urzędników (Dyrektor biura, Żona dyrektora, Sekretarz, Sekretarka pierwsza, Sekretarka druga). Epizodycznie pojawia się Indywiduum (kompozytor – usłużny i zarozumiały lizus) i dwóch ze służby, nadto wykorzystane są głosy dziecka, żeńskiego i męskiego.

Fabuła sztuki opiera się na perfidnie wybranych przez Schaeffera dwóch, ekstremalnie zróżnicowa-

nych wersjach (interpretacjach) socjologizmu. W I akcie o losie ludzi i ich obyczajowości kulturowej decyduje szczegółowo opracowany program (właściwie instruktaż) absolutnej ascezy, obejmującej nawet najdrobniejsze elementy struktury społecznej, w II akcie natomiast takim czynnikiem determinującym całą rzeczywistość jest bogactwo. Wyabstrahowane przez Schaeffera antypody życia, mimo sprzeczności składają się na jedność, o wyrazistym przesłaniu oderwania się człowieka od zasadniczych, odwiecznych wartości życia – prawdy i miłości, jak gdyby utracił on bezpowrotnie rozsądek i równowagę duchową w pogoni za szczęściem.

Nieświadomione jarzmo hedonizmu narzuca ludziom, zwykle przyjmowana ze ślepym uwielbieniem, ideologia. W I akcie bohaterowie schaefferowskiej fikcji wprawiają sobie, że apogeum szczęścia mogą osiągnąć wyłącznie dzięki totalnej ascezie, czyli wyrzeczeniu się wszystkiego. Tłumaczą to sobie tym, że „samo wyrzekanie się przyjemności jest też przyjemnością”. Zmieniają nawet definicję ascezy („asceza polega na fundamentalnej potrzebie braku potrzeb”) napawając się owym absurdem niemal do obłędu (symboliczne sceny: 8 i 11 – z wizją senną na jawie). I ci sami ludzie w II akcie – pod wpływem **nowej** doktryny – bezkrytycznie, bezmyślnie i niejako automatycznie przestawiają się na filozofię bogactwa („Kiedy wszyscy będą bogaci, całe państwo będzie bogate, a ludzie szczęśliwi”). Moc owego infantylnego przywiązania i instynktownej wierności wyimaginowanemu ideałom dynamizuje psychopatyczne poczynania (wciąż tego samego) „Wielkiego przewodnika duchowego”. Może on bezkarnie, w dowolny sposób sterować i manipulować innymi, sam nie biorąc w tym

W repertuarze

udziału („On zmienił świat. Palcem nie ruszył, a zmienił... Myślicie, że on was potrzebuje. Na tym polega jego wielkość”). Jak w hipnozie spełniane są jego rozkazy. Człowiek jako jednostka nie istnieje, został poniżony i pomniejszony („zmiękczone mu duszę” – powiada autor) do bezwolnej części składowej anonimowej masy ludzkiej, chyba że na to nie pozwolił jak sprytna Sekretarka druga, która „przeczekala” niewygodny dla siebie okres pod pozorami uległości („wierność idei jest wspaniałą rzeczą, ale cynizm o ileż lepszy!”).

Sztuka *Żniwo* to alegoryczna farsa, inkrustowana katatonicznymi, schizofrenicznymi czy wręcz paranoidalno-wizyjnymi obrazkami socjologicznymi. Na tej bazie społeczno-ideologicznej, rozciąga się gęsta sieć rozmaitych charakterystycznych motywów schaefferowskiej ironii, wymierzonej głównie w mit wielkości, pustkę życia, w sztuczne nadymanie i upiększanie rzeczy błahych i bez znaczenia, w przedkładanie dóbr materialnych ponad wartości duchowe, czy wreszcie w rozpanoszoną głupotę.

Pamiętamy przecież, że surowość, wstrzemięźliwość i asceza (3 symboliczne paski papieru, trzeci dłuższy – nić przewodnia aktu I) – jako etyczny kanon życia – opacznie zrozumiany, stał się źródłem niebezpiecznego w skutkach fanatyzmu, pod wpływem którego ubezwłasnowolniony człowiek zostaje zdegradowany do roli zdalnie sterowanego narzędzia. Autor nie bez powodu – na zakończenie sztuki – powraca do tej metafory. W wydłużonej w czasie, całkowitej ciemności, na chwilę tylko w pełnym oświetleniu, wyłaniają się na pustej scenie trzy znajome nam, wiszące paski papieru. Wyczuwa się tu natarczywe pytania Schaeffera: jak funkcjonowałby świat, gdyby wyeksponowa-

ne wskazania w odpowiedniej chwili powstrzymały rządę naszych zmysłów i jak wyglądałby dorobek ludzkości („żniwo”), gdyby owe nakazy rozumnie regulowały wolę człowieka?

Jadwiga Hodor

Handwritten musical score on a page with the word "ZIMMO" faintly visible at the top. The score is organized into two columns of staves, with measures numbered sequentially from 00 to 99. Each measure is enclosed in a hand-drawn oval. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score concludes with a double bar line and the number 100 at the bottom center.

00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

w repertuarze

Duża Scena

William Shakespeare
POSKROMIENIE ZŁOŚNICZY
reż. Jerzy Stuhr

Molier
MIESZCZANIN SZLACHCICEM
reż. Jerzy Stuhr

Sławomir Mrożek
TANGO
reż. Krzysztof Orzechowski

William Shakespeare
MACBETH
reż. Jerzy Stuhr

Sofokles
ANTYGONA
reż. Włodzimierz Nurkowski

Mark Twain
PRZYGODY TOMKA SAWYERA
reż. Jan Szurmiej

Scena „Pod Ratuszem”

Rynek Główny 1

Jacques Brel
piosenki ze spektaklu
„PORT WIELKI JAK ŚWIAT”
w reż. Marty Stebnickiej

Joanna Olczak-Ronikier
Kabaret
POKOCHAJ MNIE

Molier
LEKARZ MIMO WOLI
reż. Tomasz Obara

A WŁAŚNIE TAK
ballady Roberta Burnsa
reż. Tadeusz Zięba

Inka Dowłasz
TOKSYCZNI RODZICE
reż. Inka Dowłasz

Joanna Olczak-Ronikier
Kabaret
„NOCNE TAŃCE WIECZYSTEGO”

w repertuarze

Data 2020

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

Wojciech Bogusławski

w programie zostały wykorzystane fragmenty partytur i rękopisy bogusławskiego schaeffera



DRUKARNIA

TECHNET

- Druk offsetowy książek, skryptów, czasopism, ulotek reklamowych, folderów, widokówek, papierów firmowych i formularzy
- Falcowanie arkuszy
- Niciowanie
- Oprawa książek i czasopism (zszywana lub klejona)
- Skład komputerowy tekstów
- Kompletnie opracowania graficzne

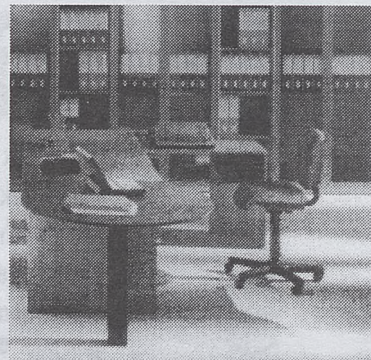
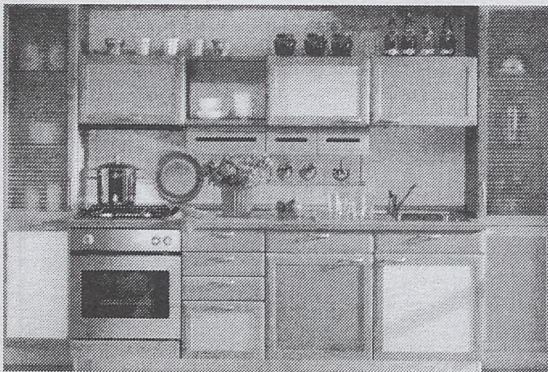
30-552 Kraków, ul. Wielicka 28

tel. (012) 56 21 11, fax (012) 56 12 78

31 223 KRAKÓW, UL. KAZIMIERZA WYKI 5
TEL. 15 65 83, 15 29 94, 15 52 94, FAX 15 36 25

MEBLODOM

MEBLE DLA TWOJEGO
DOMU I BIURA



ARANŻACJA
MONTAŻ
TRANSPORT
LEASING
RATY

STUDIO MEBLI KUCHENNYCH I BIUROWYCH



**Mam nosa
do
interesów**



**Panorama
Firm**

INWEST
S.A.

Kierownik techniczny: Zenon Maciak,
oświetlenie: Krzysztof Sysło, Jan Krawczyk,
akustyka: Krzysztof Kuligowski, Piotr Sobański,
rekwizytor: Bogusław Biskup, Zdzisław Kowzuń,
brygadier sceny: Roman Sorbjan, pracownia
krawiecka damska: Maria Marcinkowska,
Danuta Szkarłat, kierownik pracowni
krawieckiej męskiej: Antoni Folfasiński,
pracownia perukarska: Elwira Jargosz,
Lidia Jargosz-Poręba, pracownia
modniarska: Ewa Englert-Sanakiewicz,
prace modelatorskie i malarskie:
Witold Krawczyk, prace stolarskie:
Tomasz Istrati, prace tapicerskie: firma
„Stanisław Kasprzyk”, os. Teatralne 23.
prace ślusarskie: Alfred Moskal

Organizacja widowni prowadzi sprzedaż
biletów, przyjmuje zamówienia na bilety
indywidualne i zbiorowe, tel. 43-71-01, 44-27-66.
Kierownik: Włodzimierz Brodecki

Kasa sceny „Pod Ratuszem” tel. 21-50-16.
Redakcja programu: Joanna Nowak
Opracowanie graficzne programu: Agnieszka Dobosz

Cena 2,50 zł.

