

TEATR  POLONIA

Bogusław Schaeffer

PRÓBY

Reżyseria: Mikołaj Grabowski



Premiera: 16 listopada 2019

Występują: Iwona Bielska, Delfina Wilkońska,
Mikołaj Grabowski, Andrzej Konopka, Michał Wanio

fot. Robert Jaworski



Bogusław Schaeffer

Próby

Reżyseria:

Mikołaj Grabowski

Scenografia i kostiumy:

Zuzanna Markiewicz

Asystentka ds. scenografii i kostiumów:

Małgorzata Domańska

Producent wykonawcza:

Magdalena Kłosińska

Realizacja dźwięku:

Tatiana Czabańska

Realizacja światła:

Rafał Piotrowski

Obsada:

Aktorka A – **Iwona Bielska**

Aktorka B – **Delfina Wilkońska**

Reżyser – **Mikołaj Grabowski**

Aktor A – **Andrzej Konopka**

Aktor B – **Michał Wanio**

Premiera: 16 listopada 2019

Próby należą do grupy sztuk, które rozgrywają się w teatrze, na scenie i mówią o teatrze, o ludziach sceny.

Można zapytać, dlaczego *Próby* nie są sztuką poważną (gdy temat jest poważny), dlaczego zamazany jest obraz sztuki, w której nie wiadomo, co jest przedstawieniem, a co próbą; można zapytać, czy aktorzy grają czy próbują, czy próbując już grają, czy jeszcze próbują czy grając mogą jeszcze próbować, czy mają tylko grać bo za to płaci

miłośnik sztuk autora, tego, no jak mu tam, a, Schaeffera.

Zużytkuję więc w *Próbach* wszystko to, co może się dziać na scenie podczas długich tygodni pracy nad sztuką. Kto zna mój teatr, wie, że piszę dla aktorów, z myślą o nich, chcę by dla nich przychodzono do teatru. Epoka podziwu dla aktorów nie była złą epoką, to były na swój sposób wspaniałe czasy teatru. Do tych wspaniałych czasów, ja skromny/nieskromny autor pragnę nawiązać.

Bogusław Schaeffer o *Próbach*

Zainteresowanie Bogusława Schaeffera tematem teatru bierze się zapewne z jego fascynacji światem sztuki w ogóle. Ten wyrosły z muzyki tekst – autor był kompozytorem – opowiada historię *próby teatralnej* (przerwanej epizodem sennym), próby, w której czwórka aktorów i reżyser poszukują rozwiązań dla spektaklu, który ma powstać, poszukują formy, która byłaby przez nich wszystkich akceptowana.

Sztuka ta nie ma fabuły w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, fabułą jest to, co danego wieczoru zdarzy się między wykonawcami na scenie. Inaczej mówiąc – sztuka nie opowiada anegdoty o artystach, oni sami dla siebie są anegdotą, a narracja ta będzie na tyle ciekawą, na ile interesująco aktorzy będą potrafili o sobie opowiedzieć.

Jest więc to sztuka o aktorach, o ich pracy (temat wielokrotnie u Schaeffera poruszany), ale przede wszystkim o kondycji człowieka żyjącego w totalnym chaosie dzisiejszego świata.

Za pozornym bezsensownością działań aktorów kryją się portrety artystów, polityków, intelektualistów (może po prostu całego społeczeństwa), portrety podszyte kompleksami, kabotyńskimi minami, pozorną wymianą myśli, nacechowane nieufnością, nonszalancją, klótniami o przywództwo i sporami o własną wybitność.

Sztuka ma w sobie duży ładunek humoru, bez którego trudno byłoby ten temat opowiedzieć – byłby zapewne nieznośnie ponury. Schaeffer nie boi się ośmieszyć swoich bohaterów – śmiech u niego jest rodzajem terapii i dla aktorów i, mam nadzieję, dla widza.

Mikołaj Grabowski

Łukasz Drewniak

Grabowski i Schaeffer

1.

Koniecznie trzeba zobaczyć, jak Mikołaj Grabowski parodiuje Bogusława Schaeffera. Nie, nie parodiuje, to złe słowo, bo w tym najczęściej prywatnym pokazie nie ma ani cienia drwiny, jest imitacja rytmu drugiego człowieka. I skryta fascynacja dziwnością innego artysty. Grabowski jako Schaeffer kurczy się w fotelu, mruży oczy, przekrzywia głowę, naciąga wargi na zęby i mamrocze do mikrofonu obłe szeregi słów, układające się w zdania bez znaków przestankowych. Schaeffer Grabowskiego mówi naraz wszystko, co chce powiedzieć, nie robi pauz, terkocze i mlaska, jakby jakaś wiejska babka kluskę w bezzębnych ustach żuła. Grabowski pokazał mi takiego Schaeffera już po śmierci kompozytora (który zmarł 1 lipca tego roku w Salzburgu w wieku 90 lat) i przez parę sekund miałem wrażenie, że nie robię wywiadu z Grabowskim, tylko właśnie z Schaefferem i o dziwo mogę zrozumieć wszystko, co autor *Scenariuszy* do mnie mówi. Głos rozbawionego Grabowskiego zmienia się w głos zaferowanego Schaeffera, potem znów wraca, ale już nagle spoważniały Grabowski. W błysku anegdoty i imitacji wylania się cała prawda o relacji reżyser-autor. I zaczynamy się domyślać, czemu potrzebowali siebie nawzajem.

2.

Bogusław Schaeffer czuł się chyba do końca życia bardziej spełniony jako twórca tekstów dla teatru niż kompozytor i historyk muzyki.

Najpierw dzięki założonej w 1963 roku przez grono „entuzjastów, studentów i absolwentów krakowskiej Akademii Muzycznej pod artystycznym kierownictwem Adama Kaczyńskiego” rewolucyjnej grupie MW2, jeżdżącej po całym świecie z przelamującymi bariery gatunkowe muzyczno-teatralnymi projektami, a potem dzięki spektakłom Mikołaja Grabowskiego. Utwory Schaeffera z lat sześćdziesiątych nie były pisane dla teatru, stanowiły eksperymentalne partytury kompozycji opartych na założeniu, że część partii musi wykonać aktor, czyli wcale nie muzyk, który na chwilę odłożył swój instrument, nie muzyk, przekraczający muzykę, tylko właśnie artysta sceniczny, traktujący swoje ciało jak jeden z instrumentów przynależących do składu orkiestry. Teatr instrumentalny Schaeffera wychodził do odbiorcy z tezą, że wszystko jest muzyką. Cokolwiek zaistnieje podczas wykonania utworu może być częścią partytury – krzyk, gadanie, gest, mimika i ruch aktora w przestrzeni. Każdy z tych elementów da się zapisać, można powtórzyć jego wykonanie w kilku tonacjach. Słowem, możliwe jest przeprowadzenie muzyki przez człowieka, który gra „muzykę” ze swego ciała, na swoim ciele. Obsesyjne poszukiwanie przez autora i kompozytora „nieistniejącego, aczkolwiek możliwego aktora instrumentalnego” miało silne podstawy w zespole stworzonym przez Adama Kaczyńskiego. MW2 uchodził za elitarnie grono indywidualistów. „Byliśmy prywatną grupą teatralno-muzyczną” – tak Grabowski tłumaczył model funkcjonowania

zespołu. „Żadnych etatów, obowiązków regularnej pracy. Zbieraliśmy się tylko wtedy, kiedy było coś do zrobienia. Po dwóch-trzech dniach i nocach intensywnych prób byliśmy już gotowi z premierą”. Mikołaj Grabowski do MW2 trafił jako dwudziestodwuletni aktor z krakowskiej szkoły teatralnej. W latach sześćdziesiątych krakowska PWST dzieliła budynek na ulicy Starowiślnej z wyższą szkołą muzyczną. Studenci, wykładowcy i asystenci obu uczelni często spotykali się na kawie w barze na parterze. Pewnie tam, w jednej z przypadkowych rozmów między zajęciami, Grabowski dowiedział się o istnieniu MW2. Początkowo nie był pełnoprawnym członkiem zespołu. Adam Kaczyński zaproponował mu zastępstwo: „Zdarzyło się, że grającego we Wrocławiu Jana Peszka nie zwolniono z teatru tuż przed wyjazdem na tournée po Francji i Kaczyński na gwałt poszukiwał mima. A ja jeden z całej szkoły znałem podstawy pantomimy. W MW2 wszedłem w rolę aktora beztekstowego”. A potem przyszły kolejne wyzwania: napisana specjalnie dla Grabowskiego schaefferowska *Audiencja II*, grany wraz z Janem Peszkiem *Fragment dla dwóch aktorów i skrzypka...*

MW2 występował w salach koncertowych podczas festiwalu muzyki współczesnej, w Polsce na przykład był stałym gościem Warszawskiej Jesieni. Zaskakiwał, prowokował i rozśmieszał do łez melomanów i koneserów eksperymentów muzycznych. Pomyślcie – elegancko ubrana publiczność czeka na dalszy

ciąg wymagającego koncertu, a tu po przerwie zamiast muzyki musi słuchać monologów parodiujących język esejów muzykologicznych i oglądać absurdalne działania aktorskie. Jak się zachować? Jak to rozumieć? Forma, którą posługiwał się Schaeffer, sprawiała trudność nie tylko widzom, ale i wykonawcom. Na przykład utwór *TIS MW2 (Teatr instrumentalny dla MW2)*, w którym Grabowski debiutował w zespole Kaczyńskiego, był muzyczną partyturą, gdzie na tych samych zasadach co partie poszczególnych instrumentów potraktowano partie aktorskie i tancerki baletowej, a część z nich miała zostać wykonana w absolutnej ciemności. W *Audiencji II* Bogusław Schaeffer umieścił scenę penetracji wnętrza fortepianu przez aktora, nie było rady – Grabowski włożył do środka instrumentu i gmerał w nim tu i ówdzie, a w utworze Johna Cage'a nawet spał w pudle instrumentu. Występując po filharmoniach z schaefferowskimi monodramami, Grabowski bez żadnego skrępowania ściągał widzowi but z nogi, a zbита z tropu elitarna publiczność patrzyła, jak walił nim w fortepian, niczym Chruszczow w mównicę na posiedzeniu ONZ. Podczas słynnego koncertu MW2 na basenie najpierw spacerował na czworakach ze sznurkiem w ustach, później nosił w kondukcje pogrzebowym zamiast trumny miednicę z wodą, a w końcu pozwalał, by Jan Peszek umył mu publicznie głowę. W *Kwartecie* szukał zabezpieczonego granatu na sali i rewidował damskie torebki, w *Audiencji II* spacerował po poręczach foteli i zmuszał widzów, by zmęczonego wnieśli go z powrotem

na estradę. Pierwsze „schaefferiady” Kaczyńskiego, czyli wielogodzinne spektakle totalne pod koniec lat sześćdziesiątych szokowały muzyczny Kraków. Ale krytycy teatralni ich nie oglądali. Teatr instrumentalny funkcjonował wówczas w Polsce – obok oficjalnych scen repertuarowych i teatrów studenckich – w czymś rodzaju trzeciego albo nawet czwartego i to wysoce elitarnego obiegu. Mało kto o nim wiedział, mało kto o nim pisał.

Kiedy w maju 1981 roku Mikołaj Grabowski zaprezentował na Festiwalu Schaefferowskim w Krakowie *Audiencję II*, był już znanym i nagradzanym reżyserem. Mimo to krytycy (np. Jadwiga Hodor z „Życia literackiego”) byli zdumieni jego „światnym aktorstwem, transformującym postać nie do poznania, sprawnym do granic możliwości ludzkiego ciała, bogatym w wyrazie. Jakby zobaczyli go w ogóle pierwszy raz. Skąd on się wziął? Grabowski odpowiadał: „Czułem, że dla mnie jako aktora, MW2 jest miejscem najwłaściwszym a granie w schaefferowskim Teatrze Instrumentalnym daje mi więcej satysfakcji”. Jednak ani on, ani inni aktorzy z MW2 póki co nie łączyli swojej awangardowej działalności z pracą nad premierami w teatrach, w których mieli stały angaż. Między światem awangardy muzycznej a awangardą teatralną nie było żadnego przejścia. Wspominał Mikołaj Grabowski: „Początkowo nie traktowaliśmy tekstów Schaeffera jako utworów teatralnych”.

3. Ale to on wprowadził teksty Bogusława Schaeffera do teatrów repertuarowych. W 1979 roku w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza młody reżyser dał premierę napisanego przez Schaeffera w 1966 roku *Kwartetu*, znanego już dobrze w salach koncertowych całej Europy. Od 1974 roku wykonywali go na zmianę i w różnych konfiguracjach bracia Grabowscy, Andrzej Kierc i Jan Peszek. Pod koniec lat siedemdziesiątych zamiast zespołu MW2 wystąpili w *Kwartecie* łódzcy aktorzy. Grabowski założył po prostu, że trzeba teksty Schaeffera traktować jak sztuki dramatyczne. Nie skupiać się wyłącznie na brzmieniach, tempie i rytmach, tylko znaleźć im nowego adresata, doprecyzować bohatera i wyluskać temat.

Grabowski wyszedł z Schaefferem z eksperymentalnej i happeningowej niszy i odważnie zderzył go z tradycją teatralną. „Rolę Schaeffera w teatrze widzę jako tego, który rozprawił się do końca z Konstantym Siergiejewiczem Stanisławskim – manifestował pod koniec lat osiemdziesiątych reżyser – bo zdecydowanym gestem zwieńczył i zakończył trwający od kilku dziesiątków lat proces osiągania przez teatr pełnej autonomii”. Przełom w teatralnej recepcji twórczości Schaeffera był możliwy, bo ważne okazało się wyjściowe założenie autora, że aktor lub muzyk zawsze występuje przed publicznością. Grabowski rozumiał, że w uteatralizowanych tekstach Schaeffera trzeba skupić się głównie

na kontakcie z widzem. Owszem, teksty Schaeffera nadal pozostały awangardowe i rewolucyjne, tu jednak burzyły przede wszystkim czwartą ścianę. Widz musi być partnerem, a nie celem akcji. To z nim dialoguje aktor, bardziej nawet niż z kolegami ze sceny, jego reakcji oczekuje... On, widz, ustawia sceniczne działania w kontekście innych spektakli teatru, do którego chodzi. On pamięta, jaki teatr zwykle jest. I musi zrozumieć, jakie zasady łamie schaefferowski spektakl.

Najwcześniejsze utwory Schaeffera – *Audiencje: I, II, III i IV* miały formę monologów (z pozoru) w formie wykładów o sztuce lub muzyce. Każdy schaefferowski wykonawca przetykał je najróżniejszymi dygresjami, bo dla ich właściwego funkcjonowania potrzebował określonych działań ze strony publiczności. Miejsc na czystą improwizację było niewiele, większość obopólnych reakcji zaplanowano w partyturze, ale zadaniem aktora było zamaskowanie tej zasady. W *Kwartecie* Grabowski zakładał, że ludziom na widowni powinno się wydawać, iż to wszystko powstaje ad hoc i mają wpływ na przebieg tego scenicznego szaleństwa. Aktor żywił się więc energią widzów, uruchamiał nieszablonowe reakcje publiczności, zyskując władzę nad śmiechem i namysłem, przeprowadzał nowoczesną formę, nie gubiąc ludycznych korzeni teatru.

W teatrze Grabowskiego nie patrzono już na schaefferowskie teksty, jak na zapis

muzyki bez granic, tylko jak na teatr w ruchu, w zmianie. I ważniejsze od „jak” stało się jednak „co”. Aktor Grabowskiego w świecie schaefferowskim nie był już wyłącznie schaefferowskim nie był już wyłącznie dowcipującym na scenie instrumentem, ale instrumentem myślącym. Grabowski wykonał ruch do środka człowieka, do głowy aktora. Za zderzeniami dowcipów i teorii ze scenariuszy Schaeffera kryło się w jego spektaklach jeszcze pytanie o samoświadomość artysty, jego kondycję etyczną. Aktor schaefferowski tracił swoją anonimowość, zyskiwał konkretną biografię i dorobek, był zmuszony do autoanalizy. I wyartykułowania swojego światopoglądu. U Grabowskiego – bohater schaefferowski to konkretny aktor, człowiek teatru znany z nazwiska, pytający o to, kim jest, jakie są jego ograniczenia i zadania. Grając rolę Reżysera w *Próbach* (polska prapremiera 20 listopada 1991 roku w krakowskim Teatrze STU), Grabowski mówił tekstem Schaeffera, jakby to były jego własne słowa: „Teatr jest po to, żeby opowiedzieć prawdę o człowieku, który stworzył teatr, który ten teatr ciągle tworzy, który żyje dla teatru i z powodu teatru”.

4. Grabowskiemu przez wiele lat odpowiadała także postawa autora w chwili tworzenia utworu: „Nie zależy mu, żeby jego dzieło osiągnęło formę doskonałą. On po prostu wstaje o szóstej rano i ponieważ musi coś zrobić do jedenastej – więc pisze. Pisze, bo chce i musi pisać. Jak ma weny to w ciągu pięciu minut stworzy świetną scenę. Jak nie ma – to okropną.

Schaeffer nie selekcjonuje. Pisanie, teatr to dla niego przyjemność i zabawa” – wyjaśniał Grabowski w rozmowie z Krzysztofem Kopką w „Notatniku Teatralnym” (*Mówić od siebie*, nr 3, wiosna 1992). Intuicyjnie odszyfrowywał u Schaeffera cechy im wspólne. Spodobało mu się, że jego mistrz pisze z wielką łatwością. Że lubi występować (jako pianista) i ma lekkość gry. Schaeffer deklarował zawsze: „Zamęczanie się sztuką uważam za nienormalne”. Stąd może wynikała jego „obsesja zmienności, collage’u, tendencja do meandryczności”. Każdy jego scenariusz miał wewnątrz szybkie tempo, gotowość do przeskoków. Grabowski do dziś zna na pamięć wszystkie jego sztuki, w których zagrał i które wyreżyserował. Wchłonął w siebie, zasymilował twórczość Schaeffera, przejął z niej alibi do własnej nadaktywności zawodowej. Pytany o esencję swojego teatru, Mikołaj Grabowski odpowiadał Jolancie Ciosek: „Stawiam wszystko na jedną kartę. Na aktora. On, aktor-człowiek, jest dla mnie w teatrze najważniejszy”. Schaeffer dopomógł Grabowskiemu w procesie poszukiwania człowieka w aktorze. „Grabowski zakłada konieczność ujawniania w roli prywatności aktora po to, by aktor nie ukrywał się za tekstem czy kostiumem, ale odważnie ukazywał swoją osobowość” – wyjaśniała w jednym ze swoich tekstów Elżbieta Baniewicz. Potwierdzał to rozpoznanie sam reżyser: „Schaeffer ciągle krąży wokół tematu: gdzie przebiega granica między sceną a widownią, do jakiego stopnia aktor udaje, a na ile przeżywa”.

5. Do dziś Grabowski przyznaje się oficjalnie do ośmiu wersji *Kwartetu*. W 1991 roku w Teatrze STU powstała wersja w najslynniejszej obsadzie: bracia Grabowscy, Jan Peszek i Jan Frycz. Obecnie stałe zastępstwa za Andrzeja Grabowskiego lub Jana Frycza robi Tomasz Karolak. Mówiąc w największym skrócie – *Kwartet* Grabowskiego zawsze był o tym, że artysta nie ma generalnie nic do powiedzenia, ale coś powiedzieć musi. Tworzy więc sztukę „na niby”, sztukę zamiast. Puszy się i nadyma. Brnie w głupotę i rubaszność, ratuje się gagiem i zgrzywą. No i śmiech wypełnia pustkę. Na początku scenicznych dziejów *Kwartetu* na scenę wchodziło czterech muzyków z kwartetu smyczkowego. Ubrani jak do występu zasiadali na krzesłach, przed nimi pulpity nutowe i tylko instrumentów nie było. Ktoś je ukradł, może sami sprzedali, żeby mieć na życie. Nie da się zagrać muzyki, ale publiczność przysła, czeka, wywiera presję, desperaci tworzyli więc z własnych ciał figurę akrobatyczną w formie ludzkiej piramidy na początku i na końcu przedstawienia. Brawa. Polak potrafi. Artysta musi. W późniejszych wersjach spektaklu zniknęły pulpity, w końcu jakieś piętnaście lat temu aktorzy przestali budować skomplikowaną piramidę, jakby samą sztuką było to, że jeszcze mogą się ruszać i chodzić po scenie. *Kwartet* jest grany cały czas, do dziś, Grabowski z kolegami nie ukrywają swojego wieku, śmieją się z tego, jak się „posypali”. Absurdalne monologi i pogaduchy bohaterów Schaeffera brzmią dziś

jak głędzenie weteranów teatralnych, którzy nic nie rozumieją ze sztuki i z rzeczywistości, bombardują więc siebie strzępami wspomnień sprzed lat. Dziury w scenicznych zdarzeniach kiedyś były prowokacją wobec przyzwyczajonych widzów, teraz Grabowski przesuwając ich funkcję bliżej bogini Sklerozy. Aktorzy grają niepamięć, zagubienie, bezradność. Nie ma już tezy: „Jesteśmy na scenie, bo nic innego nie potrafimy zrobić”. Podmieniono ją na założenie: „Jezu Chryste, co to za miejsce? Co tu się robi? Kim Pan jest? Kim ja jestem?”. To nie jest spektakl-zabytek, spektakl-pomnik. Tylko traktat o formie otwartej, która daje wolność, ocala artystę w czasie, bo nic – poza wolnością tworzenia i swobodą istnienia na scenie – nie narzuca i nie afirmuje.

W 1987 roku Grabowski wyreżyserował w Teatrze STU schaefferowski *Scenariusz dla trzech aktorów* i wystąpił u boku Jana Peszka i brata Andrzeja. Sztuka została napisana specjalnie dla tej trójki aktorów z uwzględnieniem ich prywatnych cech charakteru i scenicznego emploi. *Scenariusz* jest serią spotkań trzech artystów nieco rozgoryczonych życiem i bardzo nabzdyczonych sztuką. Ego. Reżyser, aktor i kompozytor planują stworzyć nowe, rewolucyjne przedstawienie, które wstrząśnie współczesnym teatrem. Idzie im jednak jak po grudzie. Najpierw nie sposób dograć grafiku prób, później nieustanne dygresje i wycieczki osobiste przesłaniają im ideę spektaklu. Bracia Grabowscy i Jan Peszek drwili w swoim przedstawieniu z siebie i całego

środowiska, grzebali w prywatności, pokazywali aktorską pychę i małostkowość, jak choćby w słynnej scenie cytowania autentycznych recenzji teatralnych na ich temat i chwaleń się osiągnięciami zawodowymi.

Mikołaj Grabowski dostrzegł w tym materiale szansę na opowieść o bylejakości teatru poszukującego i kabotyństwie jego twórców. Jako aktor w *Scenariuszu* nie przestawał ani przez chwilę podśmiewywać się z siebie, tekstu i okoliczności, w jakich się pokazuje. Reżyser-aktor grał swoją partię niejako przeciwko własnemu przedstawieniu, rozbijał jego strukturę, zagłuszał partnerów, obnażał ich iluzje, pozy i sztuczność. Ale sam nie był lepszy. W przypadku reżysera, który gra reżysera, autokompromitacja idzie o wiele dalej. „Usłyszałem kiedyś, o czym naprawdę jest *Scenariusz*: dwóch fajnych aktorów robi przedstawienie i taki jeden im przeszkadza” – wyjaśniał Grabowski w telewizyjnym programie Marty Węgiel *Bydźże śmieszny!* w 1993 roku.

Nadal gra też *Audycję II*. I wydaje się młodszy od sztuki, która powstała specjalnie dla niego i którą w 1969 roku zagrał po raz pierwszy. Wciąż przychodzi na salę jako objazdowy prelegent, z teczką pełną notatek próbuje wygłosić potwornie nudny, napisany hermetycznym językiem traktat o teorii muzyki i kompozycji, dociekać absoliutu w kategoriach klasycznej estetyki. Szybko okazuje się jednak, że Grabowski mówi lub czyta coś, co jest mu narzucone, że już nie da rady tym razem. Że ma

już dość bełkotu, próbuje uciec z sali, uciec od słów, które ma mówić. Wściekle komiczne interakcje z widzami są próbą ocalenia komunikacji na linii sztuka–odbiorca. Schaeffer wpisał w rolę prelegenta i kpiny z własnego tekstu, i autoironię wobec sztuki aktywizującej, artysta znajdował się w *Audiencji* w sytuacji po wielokroć podejrzanej. Na przykład o uzurpację wielkości i prawdy, o zgubny przymus bycia artystą. Z *Audiencji II* nie wychodzimy z wiedzą teoretyczną, nie definiuje się tu założeń nowej muzyki. Mikołaj Grabowski po prostu przywraca proporcje między prawdą a kłamstwem, eksperymentem a marzeniem o niezmienności ról i form w sztuce. Jednym z ostatnich zdań wygłoszonych przez zdesperowanego prelegenta jest to, w którym pojawia się nadzieja, że nie może być jeszcze najgorzej, jeśli artysta sam niszczy swoje dzieło. Akt zniszczenia jest aktem samoświadomości, pochwałą niedoskonałości i chwilowości sztuki.

Te trzy spektakle – *Kwartet*, *Audiencja II* i *Scenariusz dla trzech aktorów* tworzą schaefferowski kanon Mikołaja Grabowskiego.

6.

W latach dziewięćdziesiątych i na początku nowego stulecia rodzinno–przyjacielski teatr Grabowskich objechał ze spektaklami według sztuk Schaeffera całą Polskę, grano je na prowincji i w metropoliach. Był to perfidny z punktu widzenia teatralnego chwyt – „Schaeffery” Grabowskiego podszywały się pod sztukę popularną, jako bezpretensjonalne

mieszmasze awangardy i kabaretu, pracowały nad gustem masowym – zwłaszcza polskiej inteligencji i klasy średniej. Nie znam większego triumfu sztuki, która zaczynała przecież jako elitarna i stała się powszechna bez żadnych stylistycznych koncesji.

Sukces *Scenariusza dla trzech aktorów* i innych wyreżyserowanych przez Grabowskiego tekstów miał jednak konsekwencje dla twórczości Schaeffera. Jak wiadomo, Schaeffer pisał sztuki seriami. Po dziewięć, po siedem. Po 1987 roku zainteresował się za sprawą Grabowskiego kulisami teatru, granicą między sceną a tym, co jest za nią. *Aktor*, *Próby*, *Tutam*, *Kaczo*, *Seans*, wszystkie te teksty o pięcioliterowych tytułach były zgłębianiem natury scenicznej prawdy i kłamstwa, ale też sposobem autora na powtórzenie manewru Grabowskiego bez Grabowskiego.

Nie chcę powiedzieć, że Schaeffer zaczął być zazdrosny o sukces przedstawień Grabowskiego – że Grabowski mu je zabrał, raczej autor bał się, że polscy widzowie myślą teraz, że to, co dzieje się na scenie, to aktorska improwizacja, że te teksty przyłgnęły za mocno do osobowości reżysera, Andrzeja Grabowskiego i Jana Peszka. Schaeffer próbował więc sam, ze swoją znajomością teatru zapisać to, co wnosili do jego tekstów dotąd ulubieni aktorzy. Z różnym skutkiem udało mu się to zapisać. Drogi Grabowskiego i Schaeffera rozeszły się, autor szukał wykonawców mniej

rozpoznawalnych, bardziej podporządkowanych tekstowi, nietuningujących jego wizji własną osobowością. Chciał iść do przodu, a wykonał ruch w tył.

Mikołaj Grabowski z ostatniego okresu twórczości Schaeffera najbardziej ceni właśnie *Próby*. Pamiętam przedstawienie z 1991 roku, pierwsze podejście reżysera do tego tekstu m.in. z Iwoną Bielską i Tomaszem Międzikiem, pamiętam jak usiłował zarazić Schaefferem rocznik reżyserski Grzegorza Jarzyny, jak zmusił młodych reżyserów, by sami zagrali w schaefferowskim dyplomie.

Grabowski czuje dziś, że *Próby* są na granicy dwóch wcieleń Schaeffera-autora – nowatora

formuły teatru i niewolnika swojego odkrycia. W zgrzywach i wariantach *Prób* jest zapisana fascynacja Schaeffera tajemnicą teatru, ale też jego dość zadziwiająca nieumiejętność przedarcia się do sedna bez pomocy żywego aktora i kreatywnego reżysera. Po *Próbach* Schaeffer został starym autorem, autorem, którego nowoczesny teatr wyprzedził, autorem, który nie umiał się wyrwać z dość martwej formy, jaką sam sobie w końcu narzucił. W *Próbach* jest jeszcze ślad dawnego szaleństwa i wizjonerstwa, chęć wyrażenia paradoksu sceny i rzeczywistości. Później były już tylko modele, sztuczność i jałowa gra, gra dla gry. A ta, jak miemam, nigdy nie interesowała Mikołaja Grabowskiego.

Lukasz Drewniak – krytyk teatralny, wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, autor „Kołonotnika” na portalu teatralny.pl, założyciel Gazety Teatralnej „Didaskalia”.



Aktorka A – Iwona Bielska

Iwona Bielska

Aktorka filmowa i teatralna. Absolwentka Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (jednym z jej przedstawień dyplomowych był spektakl *Nadobnie i koczodany* Witkacego w reż. Krystiana Lupy, 1977). Debiutowała w 1977 roku na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego (z którym była związana przez siedem lat), grając Hanę w *Moralności Pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej w reż. Jerzego Krasowskiego. W kolejnych latach grała m.in. w Teatrze STU w Krakowie (m.in. w *Kto się boi Wirginii Woolf?* Edwarda Albeego, 1988; *Próbach* Bogusława Schaeffera, 1991 – oba w reż. Mikołaja Grabowskiego), w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej (m.in. w *Makbecie* Williama Shakespeare'a w reż. Andrzeja Wajdy, 2004; *Zaratustrze* wg Fryderyka Nietzschego, 2004; *Factory 2*, 2008 – oba w reż. Krystiana Lupy), w Teatrze IMKA (*O północy przybyłem do Widawy, czyli opis obyczajów II* Jędrzeja Kitowicza, 2010; *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, 2010 – oba w reż. Mikołaja Grabowskiego) oraz w Teatrze Nowym w Łodzi, gdzie zagrała jedną ze swoich największych ról – królową Elżbietę w *Królowej i Szekspirze* Esther Vilar w reż. Grażyny Dyląg (2000). Otrzymała

za tę rolę Łódzką Złotą Maszkę, nagrodę na XL Kaliskich Spotkaniach Teatralnych i Ludwika – nagrodę krakowskiego środowiska teatralnego.

Była wielokrotnie doceniana przez publiczność i jury wielu festiwali. W 2006 roku została nagrodzona za rolę Teresy w przedstawieniu *Auto da fé* Eliasa Canettiego w reż. Pawła Miśkiewicza na I Ogólnopolskim Konkursie na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej. W 2008 roku za rolę Brigit w *Factory 2* w reż. Krystiana Lupy otrzymała nagrodę za najlepszą rolę kobiecą na I Międzynarodowym Festiwalu Teatrów BOSKA KOMEDIA. W 2017 nagrodzona medalem Uniwersytetu Jagiellońskiego Kalós Kagathós za wybitne osiągnięcia sportowe (była zawodniczką pierwszoligowej drużyny siatkarek) i w dziedzinie sztuki.

Zagrała w wielu filmach, takich jak: *Ćma* w reż. Tomasza Zygadły (1980), *Wilczyca* w reż. Marka Piestraka (1983), *Na srebrnym globie* w reż. Andrzeja Żuławskiego (1987), *Polityka* w reż. Patryka Vegi (2019). W 2004 za rolę w *Weselu* w reż. Wojciecha Smarzowskiego została nagrodzona Orłem – Polską Nagrodą Filmową.

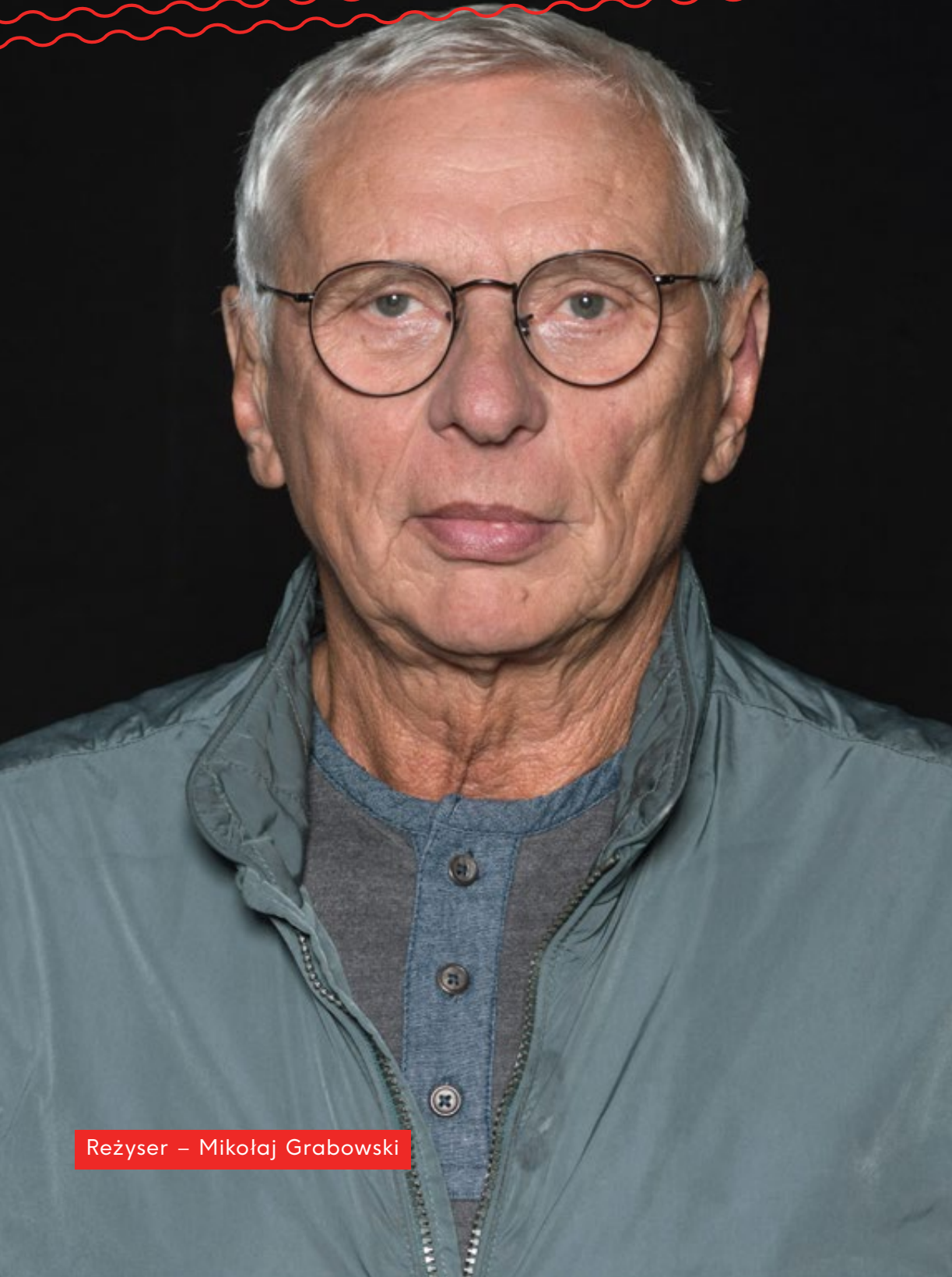


Aktorka B – Delfina Wilkońska

Delfina Wilkońska

Aktorka filmowa i teatralna. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz iberystyki na Uniwersytecie Warszawskim. Związana z warszawskimi teatrami IMKA i Capitol, a w latach 2013-2017 etatowo z Teatrem Nowym im. Kazimierza Dejmka

w Łodzi, gdzie współpracowała m.in. z Remigiuszem Brzykiem (*Brygada szlifierza Karhana, Ziemia obiecana*), Marcinem Liberem (*Dogville*), Leną Frankiewicz (*Komeda*), Anetą Groszyńską (*Tape*). Na planie filmowym zaś m.in. z Łukaszem Palkowskim, Wojciechem Smarzewskim i Jackiem Bromskim.



Reżyser – Mikołaj Grabowski

Mikołaj Grabowski

Reżyser, aktor teatralny, filmowy i telewizyjny oraz pedagog. Absolwent studiów aktorskich (1969) i reżyserskich (1977) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

Pracował w wielu teatrach w Polsce: w Krakowie, Warszawie, Łodzi, Poznaniu, Gdańsku, Opolu, Lublinie, Jeleniej Górze, Radomiu oraz za granicą: w Wiedniu, Grazu, Hamburgu i Düsseldorfie.

W latach 1981–1982 był dyrektorem naczelnym i artystycznym poznańskiego Teatru Polskiego, a od 1982 roku pełnił tę samą funkcję w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (do 1985 roku). Od 1997 roku kierował artystycznie Krakowskim Teatrem Scena STU (wspólnie z Krzysztofem Jasińskim).

W latach 1999–2002 był dyrektorem artystycznym Teatru Nowego w Łodzi, a w 2002 roku objął funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i kierował nim do końca 2012 roku.

Współpracował – jako aktor i reżyser – z zespołem muzyki współczesnej MW2. W wyniku tej współpracy narodziły się jego tzw. „schaefferowskie” spektakle, m.in.: *Kwartet dla czterech aktorów* czy *Scenariusz dla trzech aktorów* Bogusława Schaeffera.

Wyreżyserował wiele spektakli teatralnych oraz telewizyjnych, m.in.: *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (1981), *Opis obyczajów Jędrzeja Kitowicza* (1990) i *Kto się boi Wirginii Woolf?* Edwarda Albeego w Teatrze STU (1988), *Obywatel* Pekoś Tadeusza Słobodzianka w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1997), *Prorok Ilja* tego samego autora w Teatrze Nowym w Łodzi (1999), *Pan Tadeusz* czyli *Ostatni Zajazd na Litwie* Adama Mickiewicza w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (2011), *Noc* Andrzeja Stasiuka w Düsseldorfier Schauspielhaus (2005), *Dzienniki* Witolda Gombrowicza (2010) i *Wiele demonów* Jerzego Pilcha (2017) – oba w Teatrze IMKA w Warszawie. W 2019 roku w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie zrealizował *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego.

Pracuje również jako pedagog. W 1969 roku rozpoczął pracę jako asystent w PWST w Krakowie. W latach 1998–2008 był dziekanem Wydziału Reżyserii na tej uczelni. W 1994 roku uzyskał tytuł profesora sztuk teatralnych.

Znany jest również z ról filmowych, występował m.in. w *Karierze Nikosia Dyzmy* (2002) Jacka Bromskiego, *Pręgach* Magdaleny Piekorz (2004) oraz w *Janie Pawle II* Johna Kenta Harrisona (2005), gdzie zagrał kardynała Josepha Ratzingera.



Aktor A – Andrzej Konopka

Andrzej Konopka

Aktor teatralny i filmowy. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

Współpracował m.in. z Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (*Rzeźnia* Sławomira Mrożka w reż. Remigiusza Brzyka, 1999), Teatrem Nowym w Łodzi (*Prorok Ilja* Tadeusza Słobodzianka, 1999; *Król Lear* Williama Shakespeare'a, 2000 – oba w reżyserii Mikołaja Grabowskiego), a w Warszawie z Teatrem Studio (*Prze(d)stawienie* Tankreda Dorsta i Ursuli Ehler w reż. Agaty Dudy-Gracz, 2006) oraz w Teatrze IMKA (*O północy przybyłem do* *Widawy, czyli opis obyczajów II* Jędrzeja Kitowicza, 2010; *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, 2010 – oba w reż. Mikołaja Grabowskiego). Od 2012 do 2018 roku występował w założonym przez Michała

Walczaka i Macieja Łubieńskiego kabarecie *Pożar* w Burdelu.

W 1997 roku na XV Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi otrzymał wyróżnienie za rolę Szambelana w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Witolda Gombrowicza w reżyserii Jana Peszka. W 2017 roku otrzymał nagrodę indywidualną za osobowość artystyczną za rolę BurdelTaty w spektaklu *Herosi Transformacji i miecz Chrobrego* na 23. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Zagrał w filmach, m.in.: *Życie nie umierać* w reż. Macieja Migasa (2015), *Pokot* w reż. Agnieszki Holland i Kasi Adamik (2017), *Sługi boże* w reż. Mariusza Gawrysia (2016) i serialach tj. *Pakt* (2015–2016), *Belfer* (2016–2017).



Aktor B – Michał Wanio

Michał Wanio

Aktor filmowy i teatralny. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Na początku swojej kariery aktorskiej wystąpił m.in. w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie oraz Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. W 2015 roku w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego zagrał w spektaklu *Kto wyciągnie kartę wisielca, kto błądza?* w reż. Pawła Miśkiewicza. W tym samym roku związał się z Teatrem Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy,

gdzie zagrał w spektaklu *Сварка (swarka)* w reż. Katarzyny Szyngiery oraz w *Dybuku* w reż. Anny Smolar. W 2016 roku w Teatrze Ochoty zrealizował spektakl *Life is cruel, people are bad, czyli życie jest ciężkie*, za który został wyróżniony Nagrodą im. Jana Świdorskiego na 23. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. W 2019 roku – także w Teatrze Ochoty – wyreżyserował i wziął udział w spektaklu *Życie jest piękne* na podstawie własnego scenariusza. Ponadto stworzył role filmowe m.in. w obrazach Jana Komasy, Roberta Glińskiego, Xawerego Żuławskiego.

Bogusław Schaeffer

Kompozytor, teoretyk i krytyk muzyczny, filozof, dramaturg, grafik oraz pedagog. Urodził się 6 czerwca 1929 roku we Lwowie, zmarł 1 lipca 2019 roku w Salzburgu. Studiował muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Współpracował ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia. Wykładał kompozycję w Akademii Muzycznej w Krakowie, pracował jako nauczyciel akademicki na Uniwersytecie Jagiellońskim, w holenderskim Middelburgu, angielskim Yorku i w austriackim Salzburgu. Zajmował się twórczością kompozytorską i krytyką muzyczną. Autor wielu książek i prac z zakresu muzyki współczesnej oraz laureat licznych konkursów kompozytorskich, nagród krajowych oraz międzynarodowych. Napisał około 550 utworów muzycznych, z ważniejszych należy wymienić: *Muzykę na smyczki – Nokturn* (1953), *Topofonicę na 40 instrumentów* (1960), *Koncert*

jazzowy (1969), *Harmonie i kontrapunkty* (1976), *Kwartet dla 4 aktorów* (1966), *Symfonię w 9 częściach* (1973).

Od 1955 roku obok kompozycji i muzykologii zajmował się także dramaturgią. Napisał blisko czterdzieści sztuk teatralnych (kilka z nich wyreżyserował), które zostały przetłumaczone na kilkanaście języków. Jego debiutancka sztuka nosi tytuł *Webern*. Do najbardziej znanych należą: *Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* (1963), *Audiencja I* (1964), *Audiencja II* (1964), *Audiencja III*, czyli *Raj Eskimosów* (1964), *Audiencja IV* (1964), *Audiencja V* (1964), *Kwartet dla czterech aktorów* (1966), *Kaczo* (1987), *Próby* (1989), *Tutam* (1991), *Gdyby* (1993). Na polskich scenach przez wiele lat trwała – rozpoczęta przez Mikołaja Grabowskiego w połowie lat 70. – tzw. schaefferiada.

Zuzanna Markiewicz

Kostiumograf, scenograf, projektant ubioru, doktor filozofii. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi i Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka kostiumów operowych, teatralnych, filmowych, baletowych, rekonstrukcji historycznych oraz współczesnych stylizacji. Projektowała kostiumy dla Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie (*Cesarz*, reż. Mikołaj Grabowski), Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (*Czynny do odwołania*, reż. Piotr Bikont), Teatru Wielkiego w Łodzi (*Rigoletto*, reż. Paolo Bosisio), Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi (m.in. *Wiele demonów*, reż. Mikołaj Grabowski; *Fantazja polska*, reż. Maciej Wojtyszko; *Kto nie ma, nie płaci*, reż. Piotr Bikont), Teatru Muzycznego w Łodzi (*Miss Saigon*, reż. Zbigniew Macias; *Nędznicy*, reż. Zbigniew Macias; *Wielka Księżna*

Gerolstein, reż. Piotr Bikont; *Mur*, reż. Artur Żymelka), Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (*Prędko, prędko*, reż. Mikołaj Grabowski), do filmu (m.in. *Martin Luther. The idea that changed the world* Davida Batty'ego; *Nie ten człowiek* Pawła Wendorffa, *Pod Joanny Satanowskiej*, *Pierwsze lato końca świata* Nastazji Gonery, *Władcy przygód. Stąd do Oblivio* Tomasza Szafrąńskiego); pracowała w Teatro dell'Opera di Roma, przy licznych programach telewizyjnych, reklamach, teledyskach, pokazach mody. Od 2009 roku projektuje kostiumy dla Stowarzyszenia Teatralnego Badów (m.in. *Siódemka* Ziemowita Szczerka, *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* Ilii Erenburga, *Wszystko o kobietach* Miro Gavrana, *Błazen Pana Boga* Daria Fo, *Przygody Pędrka Wyrzutka* Stefana Themersona, *Franz Halbsex* Rolanda Topora).

Małgorzata Domańska

Kostiumograf, scenograf i fotograf. Jest autorką kostiumów do filmów, m.in.: *Głosy* w reż. Janusza Kijowskiego, *Pusta klatka* w reż. Leszka Barona, *Dyskoteka* w reż. Roberta Rewińskiego, *Przez dotyk* w reż. Magdaleny Łazarkiewicz czy *Droga powrotna* w reż. Jerzego Kaszubowskiego. Współpracowała przy realizacji kostiumów m.in. do *Wielkiego Szu* w reż. Sylwestra Chęcińskiego, *Odwetu* w reż. Tomasza Żygadły, *Lubię nietoperze* w reż. Grzegorza Warchoła, *Oskara* w reż. Marka Piwowskiego, a także dwóch Teatrów Telewizji: *I Bogu dzięki* oraz *Rozmowy z moją matką*. Jest też autorką fotosów z planów seriali telewizyjnych: *Męskie-żeńskie* w reż. Krystyny Jandy oraz miniatur Joanny Szczepkowskiej *Garderoba damska*. Przygotowała scenografię do *Malżeństwa Marii Kowalskiej* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w reż. Macieja Domańskiego, gdzie współpracowała także przy *Trwa jeszcze bal* w reż. Bohdana Urbankowskiego i *Pannie Tutli-Putli* w reż. Grzegorza Warchoła.

W Teatrze Polonia i Och-Teatrze, z którymi związana jest od początku istnienia obu scen, zrealizowała kostiumy m.in. do spektakli w reżyserii Krystyny Jandy: *Lament na Placu Konstytucji*, *Seks dla opornych*, *Związek otwarty*, *Lekcje stepowania*, *Przedstawienie świąteczne w szpitalu św. Andrzeja*. Współpracowała także przy spektaklach *Zaświaty, czyli czy pies ma duszę?* w reż. Marii Seweryn, *Pod mocnym aniołem* w reż. Magdy Umer czy *Kobieta z widokiem na taras* w reż. Stanisława Tyma. Scenografię i kostiumy przygotowała m.in. do spektakli *Kantata na cztery skrzydła* w reż. Grzegorza Warchoła, *Biała bluzka* w reż. Magdy Umer, *Kontrakt* w reż. Krystyny Jandy, *Alicja ♥ Alicja* w reż. Marii Seweryn, *Pierwsza Dama* w reż. Grzegorza Warchoła, *Romanca* w reż. Wojciecha Malajkata czy też *Nos* w reż. Janusza Wiśniewskiego. Jest autorką scenografii do spektakli *Ich czworo* w reż. Jerzego Stuhra, *Jekyll/Hyde* w reż. Jakuba Porcari, *Porozmawiajmy po niemiecku* w reż. Łukasza Kosa, *Winnego* w reż. Stanisława Brejdyganta. Jako asystent scenografa współtworzyła ponad 100 przedstawień.

Magdalena Kłosińska

Z Fundacją Krystyny Jandy Na Rzecz Kultury związana od samego początku, zaczynała w Teatrze Polonia przy pracy nad spektaklem *Stefcia Ćwiek w szponach życia* w reż. Krystyny Jandy. Potem była inspicjentką wielu przedstawień zarówno w Teatrze Polonia (m.in. *Wątpliwość* Johna Patricka Shanleya w reż. Piotra Cieplaka, *Ojciec polski* Michała Walczaka, *Miłość ci wszystko wybaczy* Przemysława Wojcieszka, *Piękny nieczuły* Jeana Cocteau w reż. Edwarda Wojtaszka, *Klaps! 50 twarzy Greya* w reż. Johna Weisgerbera, *Alicja po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla w reż. Przemysława

Jaszczaka (z grupą PAPAHEMA), *Krzeseł* Eugène'a Ionesco w reż. Piotra Cieplaka, jak i w Och-Teatrze, m.in. *AAA zatrudnimy Clowna* Mateia Visneca w reż. Marcina Hycnara, *Wąsy* i *Miss HIV* Macieja Kowalewskiego, *Mayday* i *Mayday 2* Raya Cooneya w reż. Krystyny Jandy oraz w Och-Cafe: *Pierwsza Dama* M. Kilburg Reedy w reż. Grzegorza Warchoła, *Romanca* Jacka Chmielnika w reż. Wojciecha Malajkata.

Uwielbia chodzić po górach, interesuje się historią himalaizmu a także kosmologią i metafizyką. Z pasji jest masażystką.

PATRON MEDIALNY SPEKTAKLU



Pierwsze
Radio
Informacyjne

INNOWACJA! DIAMENTOWY NOŚNIK

JANDA

b ą d ż p r a w d z i w a ...

PIELĘGNACJA NA MIARĘ NASZYCH CZASÓW *na tu i teraz*

Nowoczesna ochrona i pielęgnacja w jednym.

TECHNOLOGIA KOMPAKTOWEJ OCHRONY MŁODOŚCI

Połączenie skumulowanej pielęgnacji przeciwzmarszczkowej, przeciwstarzeniowej i potrójnej ochrony przed zanieczyszczeniami cywilizacyjnymi.

NOWOŚĆ! DIAMENTOWY NOŚNIK!

Ponadprzeciętna ochrona komórek skóry przed przedwczesnym starzeniem.

SYSTEM POTRÓJNEJ OCHRONY

Bariera przed: zanieczyszczonym powietrzem, światłem niebieskim, promieniowaniem UV.

DWIE STABILNE FORMY WITAMINY C
W WYSOKICH DAWKACH w *kremie na noc*
oraz **BIO-WITAMINA C**
w *rozświetlającym serum*.

JEDWABISTA, SATYNOWA KONSYSTENCJA KREMU

zwiększa komfort stosowania dając uczucie relaksu natychmiast po użyciu.



Polecam. ♥ *Krystyna Janda*

Wypróbuj wszystkie produkty linii *na tu i teraz*: *krem na noc*, *krem na dzień*, *rozświetlające serum* i *krem pod oczy*.

Dostępne w drogeriach **ROSSMANN** i na janda.pl

Multikino®

KAŻDY FOTEL JEST ROZKŁADANY
KAŻDY FILM TYLKO **29,90zł**



MULTIKINO MŁOCINY

Szczegóły na www.multikino.pl



•

PRZED W /AN/ TRAKCIE NAD

•

zawsze blisko sztuki // amaristo.pl

Agencja Cateringowa / Bufet Teatru Polonia /
Galeria Przy Teatrze / Instytut Cafe & Bar / Och Cafe //





TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ
TEATRU POLONIA I OCH-TEATRU

Szanowni Państwo,

zwracamy się z propozycją dołączenia do Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polonia i Och-Teatru, które powołaliśmy jesienią 2014 roku przy naszej Fundacji. Jego celem jest stworzenie nowej w Polsce tradycji współfinansowania przedsięwzięć artystycznych teatrów przez indywidualnych odbiorców.

Czerpiąc inspirację z popularnych za granicą wzorców, proponujemy Państwu wejście do grona Widzów, którzy wspierają teatr finansowo, tym samym stając się nie tylko entuzjastami sztuki, ale i jej mecenasami.

Przygotowaliśmy trzy modele wspierania Teatru Polonia i Och-Teatru, na każdym poziomie oferując rozmaite korzyści, od zniżek na bilety po zaproszenia na premiery i wsparcie indywidualnego opiekuna. Zapraszamy do zostania naszym Sympatykiem, Darczyńcą lub Mecenasem. Każdy z tych modeli związany jest z roczną opłatą, która przyczyni się do powstania kolejnych produkcji w naszych teatrach.

Serdecznie witamy w gronie Mecenasów: Panią Annę Stopkę, Panią Monikę Sjöholm, Państwa dr Ludmillę i dr. Michaela Bielickich, Państwa Renatę i Rafała Osieckich, Państwa Edytę Kurpiel-Placek i Adama Placka oraz Państwa Martynę i Grzegorza Daniłowiczów.

Dziękujemy Państwu za okazane wsparcie.

Jeżeli byliby Państwo zainteresowani szczegółami oraz sposobem dołączenia do Towarzystwa Przyjaciół, prosimy o kontakt drogą telefoniczną pod numerem +48 660 582 777 lub drogą mailową: towarzystwo@teatrpolonia.pl.

Twórzmy razem teatr, dla siebie i dla innych.

Z wyrazami szacunku,
Zespół Fundacji Krystyny Jandy Na Rzecz Kultury

Premiery w 2019 roku dofinansowane przez:



Doradca prawny teatrów:



Partner premier:

A//.ARISTO

Mecenas technologiczny teatrów:



Patroni medialni:

URODA

GAZETA wyborcza

co jest grane24

GAZETA.PL

wyborcza.pl WARSZAWA



Wsparcie promocyjne:

interia

prokomtel sieć telekomunikacyjne

Drukarnia w Oficynie

progressivo

Zdjęcia portretowe: **Robert Jaworski**

Projekt plakatu: **Andrzej Kłosiński**

Kostiumy uszyto w pracowni **Macieja Kani**.

Scenografię wykonała firma **Scan Lar**.

Kasa i foyer teatru są wynajmowane od **m.st. Warszawy – Dzielnicy Śródmieście**.

PREZES FUNDACJI

Krystyna Janda

CZŁONKOWIE RADY FUNDACJI

Marcin Gędziorowski, Janusz Jaworski, Magda Umer, Cezary Żak

DYREKTOR FUNDACJI KRYSZTYNY JANDY NA RZECZ KULTURY

Alicja Przerazińska

KONTROLER FINANSOWY

Aleksander Szafranski

ORGANIZACJA PRACY TEATRÓW

Barbara Bogucka, Joanna Różańska

ASYSTENT KRYSZTYNY JANDY

Maciej Łysakowski

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Adam Kasjaniuk, Maciej Łysakowski

KOMUNIKACJA, PR I MARKETING

Klaudyna Desperat, Agnieszka Kubaś

IMPRESARIAT

Iwona Gradkowska-Kosmala, Kamila Mackiewicz

WYNAJMY

Anna Janda

BIURO OBSŁUGI WIDZA

Aleksandra Walasiak, Tomasz Harlejczyk

KASA BILETOWA

Aleksandra Walasiak, Piotr Bajcar, Mirosław Gajkowski, Tomasz Harlejczyk, Cezary Margiela, Tomasz Płacheta

PRODUCENCI WYKONAWCZY/INSPICJENCI

Klaudia Błazik, Magdalena Kłosińska, Ewa Ratkowska, Jan Malawski, Rafał Rossa

KIEROWNICY TECHNICZNI

Małgorzata Domańska (scenografia i kostiumy), Paweł Szymczyk (światło i dźwięk), Tomasz Rusek (scena)

OŚWIETLENIE, AKUSTYKA I MULTIMEDIA

Tatiana Czabańska, Michał Cacko, Radosław Grabski, Maciej Kacperski, Przemek Kisiel, Rafał Piotrowski, Paweł Szymczyk, Michał Tatara, Waldemar Zatorski

OBSŁUGA SCENY

Piotr Bajcar, Jan Cudak, Łukasz Figa, Tomasz Przystępny, Rafał Rossa, Tomasz Rusek, Andrzej Solis, Mikołaj Styczyński, Piotr Zwolak

FRYZJERZY/CHARAKTERYZATORZY

Anna Czerwińska, Katarzyna Marciniak, Agnieszka Rębecka, Wioletta Saliwon, Zuzanna Szostek, Hubert Grabowski

GARDEROBIANE

Wiesława Kamińska, Ewa Klimaszewska, Maria Pińkowska, Anna Sokołowska

Dane teleadresowe

Teatr Polonia

ul. Marszałkowska 56
00-545 Warszawa
tel. 22 622 21 32

Och-Teatr

ul. Grójecka 65
02-094 Warszawa
tel. 22 589 52 00

Kasy biletowe czynne: pon.-sob.
od godz. 10:00, niedz. od godz. 12:00
do rozpoczęcia przedstawień.

bilety@teatrpolonia.pl oraz online
www.teatrpolonia.pl
bilety@ochteatr.com.pl oraz online
www.ochteatr.com.pl



TEATR  POLONIA