Teatr Polski we Wrocławiu

Henrik Ibsen

JOHN GABRIEL BORKMAN

Obraz Edwarda Muncha, 1906-1910

Henrik Ibsen /20 marca 1828 - 23 maja 1906/

Punkt wyjścia: syn zbankrutowanego kupca z małej miejscowości norweskiej, punkt dojścia: obelisk nagrobny, na którym widnieje tylko napis „Henrik Ibsen", mówiący wystarczająco wiele zarówno ludziom ówczesnym, jak i dzisiejszym. Między tymi punktami zawarte jest życie surowe i heroiczne, trudne i piękne.

Olga Dobijanka-Witczakowa
H. Ibsen Wybór dramatów, *Ossolineum 1984*

Henrik Ibsen

JOHN GABRIEL BORKMAN

przekład Anna Maria Linke

o b s a d a

John Gabriel Borkman	**Wojciech Ziemiański**
Gunhilda	**Halina Skoczyńska**
Ella Rentheim	**Teresa Sawicka**
Erhard	**Wojciech Mecwaldowski**
Fanny Wilton	**Monika Bolly**
Wilhelm Foldal	**Henryk Niebudek**
Frida	**Anna Ilczuk**
Pokojówka Pani Borkman	**Katarzyna Strączek**

opracowanie tekstu i reżyseria
Grzegorz Wiśniewski

scenografia
Magdalena Gajewska

muzyka
Bolesław Rawski

reżyseria światła
Krzysztof Sendke

asystent reżysera Wojciech Ziemiański
inspicjent Ewa Wilk
sufler Magdalena Kabata

spektakle przedpremierowe 4 i 5 maja
premiera 6 maja 2005
Duża Scena

Licencjodawca: Stowarzyszenie Autorów ZAiKS Warszawa

Lech Sokół

Późne sztuki Ibsena: na przykład *John Gabriel Borkman*

W krytyce ibsenowskiej istnieje nieco zagadkowy termin "późne sztuki", odnoszony do ostatnich utworów Henrika Ibsena (1828-1906). Owe późne sztuki to *Budowniczy Solness* (1892), *Mały Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) oraz *Gdy wstaniemy z martwych* (1899) z proroczym, jak się okazało, podtytułem: *Epilog dramatyczny* (jest to jego ostatnia sztuka). Termin ten zdaje się sugerować, że owe późne dramaty mają pewne cechy szczególne, wyróżniające je spośród innych. Jest tak w istocie. Ibsen osiągnął w nich to, co Henry James nazwał bardzo trafnie w swojej często cytowanej recenzji z *Johna Gabriela Borkmana* z 1897 roku „skrajną dojrzałością" dramatopisarza. Sformułowanie Jamesa można by przełożyć także jako „dojrzałość ostateczna", Ibsen bowiem nie pisał więcej dramatów i umarł w roku 1906.

Późne sztuki Ibsena należą do jego najwybitniejszych i najważniejszych, jeśli idzie o wymowę, dramatów, chociaż nie zawsze jest to zgodne z polską tradycją teatralną i ocenami krytyki. Na przykład utwór tak niezwykły i przejmujący jak *Mały Eyolf*, mimo dwóch istniejących przekładów, prawda, że dzisiaj przestarzałych, nie był wedle mojej wiedzy grany w Polsce od 1918 roku.
Dojrzałość Ibsena, o której wspomniałem, polegała na szczególnej syntezie doświadczenia i wnikliwości myśli wszelkiego człowieka, nie koniecznie pisarza czy intelektualisty, nazywanej niegdyś mądrością. To na mądrości, będącej zdobyczą życia starców - dalece nie wszystkich! - opierał się kult starości w epokach minionych i w kulturach odmiennych od naszej. Pod wpływem owego doświadczenia człowieka i pisarza Ibsen tworzy swoje późne sztuki. Stanowią one odrębną grupę dramatów, powiązanych tematycznie i pod względem formalnym; niektóre cechy tych powiązań chciałbym pokrótce przedstawić.

Dramat Ibsena jako całość zachowywał, zwykle skrywany, charakter dramatu poetyckiego, wbrew opinii, że jest niemal wyłącznie - poza pisanymi wierszem sztukami wczesnymi, mało u nas znanymi, oraz *Brandem* i *Peer Gyntem* - utworem realistycznym, naturalistycznym, społecznym, etc. Tłumacz, biograf i znawca Ibsena Michael Meyer pisał o tym nurcie poetyckim, że jest to rodzaj „podziemnej rzeki", która raz po raz w dramatach z pozoru „niepoetyckich" daje znać o swoim istnieniu. W późnych sztukach owa rzeka w istocie rozlewa się szerokim nurtem na powierzchni. Bohaterami są tu artyści, nawet jeśli niektórzy z nich uprawiają inne profesje: Solness jest architektem bez dyplomu, Allmers w dramacie *Mały Eyolf* niedoszłym filozofem, zainteresowanym zagadnieniem odpowiedzialności, Borkman finansistą, a także poetą działania praktycznego i wizjonerem, Rubek w *Gdy wstaniemy z martwych* sławnym rzeźbiarzem. Nie jest zatem dziwne, że poza innymi tematami, Ibsen podejmuje w nich wszystkich temat o wadze szczególnej: relację między życiem a dziełem artysty w ścisłym bądź metaforycznym sensie.

Postacie kobiece późnych sztuk Ibsena nieco odbiegają od dramatów wcześniejszych, w których poznajemy bohaterki uznawane za typowe dla niego, poszukujące wolności i samorealizacji. Jak słusznie

zauważyła Inga-Stina Ewbank w swoim znakomitym studium na temat późnej twórczości wielkiego Norwega, potężne postacie kobiet, prawdziwych indywidualistek, z wyjątkiem niepodległej od początku do końca Hildy Wangel z *Budowniczego Solnessa*, na różne sposoby stają się jednak ofiarami egocentryzmu męskich bohaterów dramatu. Powstaje osobliwe napięcie między mężczyznami i kobietami w tych sztukach: mężczyźni, przekonani o powołaniu czy misji tworzenia, „używają" zakochanych w sobie kobiet jako środka w wypełnianiu stawianego sobie zadania, dzięki ich wpływom, pieniądzom czy doskonałej urodzie (potraktowana instrumentalnie Irena, modelka Rubeka i współautorka jego artystycznego sukcesu w *Gdy wstaniemy z martwych*).

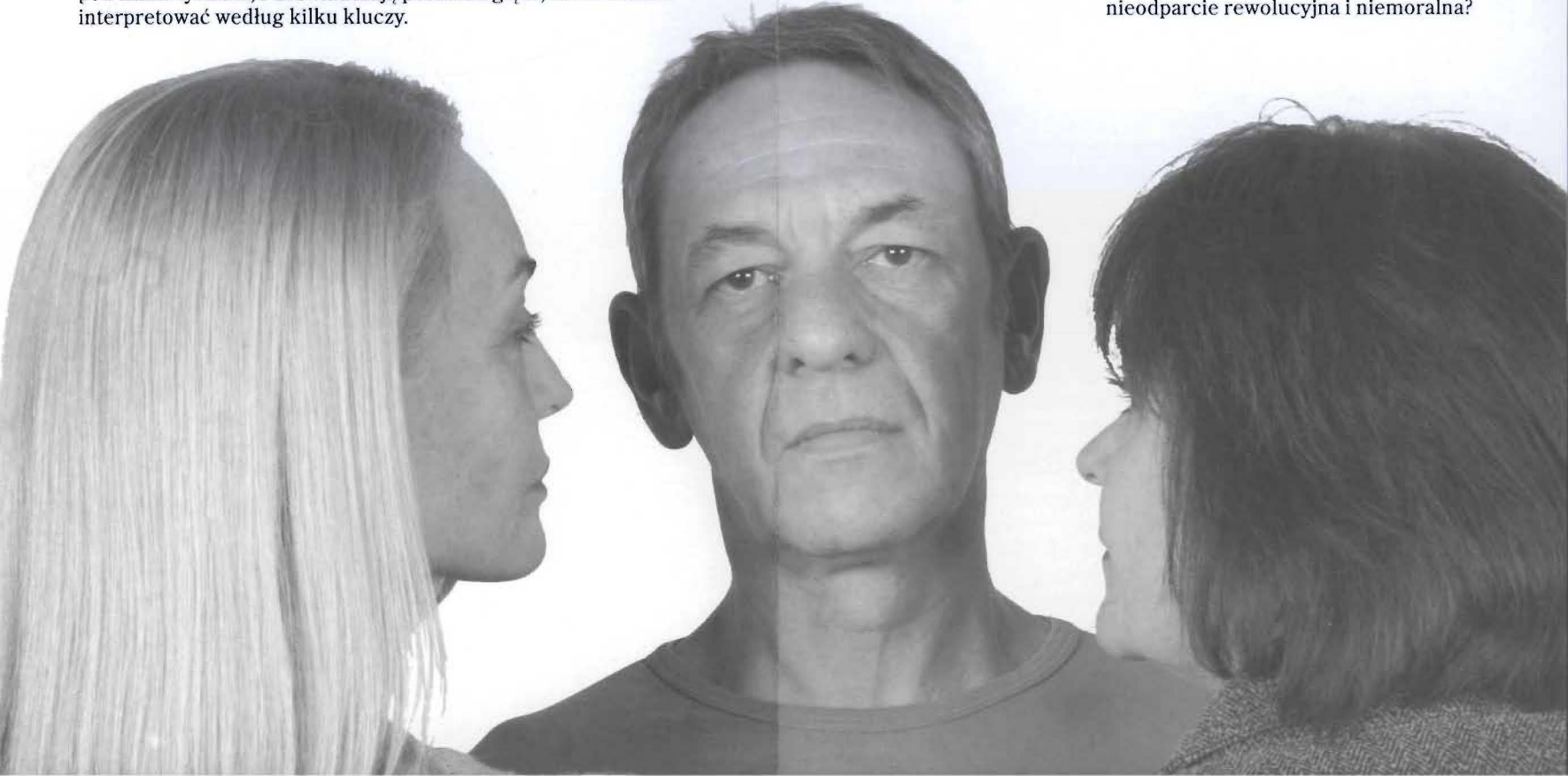
Tak zarysowany kontekst późnych sztuk Ibsena pozwala zobaczyć lepiej problematykę *Borkmana*.

*

Ibsen nigdy nie przyznał, że jest starym człowiekiem i nigdy nie zaprzestał pisania dramatów, rzucających wyzwanie teatrowi mieszczańskiemu oraz poglądom i gustom mieszczańskiej widowni. Nie rezygnował, dopóki ciężka choroba nie powaliła go na kolana. Bohaterowie późnych sztuk, w tym *Borkmana*, sami są wyzwaniem podejmując walkę ze światem. Poruszają się po osi: góra/dół. Realizują swoje zamierzenia, pną się do góry, albo spadają. Spadanie ma także sens metaforyczny, a nawet mityczny i mistyczny. Zdarza się, że idą na dno, jak symboliczna dzika kaczka w dramacie pod takim tytułem, i doświadczają poznania głębi, które można interpretować według kilku kluczy.

Symbolizm Ibsena był częścią kultury europejskiej, był także, „symbolizmem prywatnym", widocznym w wielu sztukach. Ale na przykład Borkman ma pragnienie i wizję potęgi, która nie daje się wyjaśnić na sposób symboliczny ani psychologiczny. Ibsen, by odwołać się znowu do studium Ingi-Stiny Ewbank, nie był twórcą mitów, ale twórcą fikcji, która sięga do mitów: nordyckich, antycznych, chrześcijańskich. Powiedziałbym jednak, że Ibsen stwarza niekiedy także mity własne, wyrastające z tego, jak widzi człowieka, jego uwikłanie w relacje z innymi, jego spory ze światem. Peer Gynt jest nie tylko jednym z archetypów naszej kultury jak Hamlet, Faust czy Edyp, na co wskazywał Bernard Shaw, ale również mitem norweskim, chrześcijańskim i ibsenowskim, wprowadzającym nowego bohatera do licznej rodziny literackiej „ludzi z defektem", którego nie da się usunąć.

John Gabriel Borkman to dramat nie tylko i nie przede wszystkim realistyczny w sensie psychologicznym czy innym. Wspominana „rzeka podziemna" płynie w nim na powierzchni. Relacje postaci sztuki tworzą splątany i złożony wzór. Bohater tytułowy związany jest z dwiema siostrami-bliźniaczkami, z których jedną kocha, a drugiej jest mężem; z żoną ma syna, którego jednak wychowuje i kocha jak własne dziecko odrzucona przez niego kobieta. Jest ona tym samym rywalką własnej siostry w walce o dziecko i męża. Miłość okazuje się siłą pierwotniejszą niż więzi społeczne i regulacje moralne. Czy to znaczy, że miłość jest z natury nieodparcie rewolucyjna i niemoralna?



Ella Rentheim mówi, że zabójstwo miłości daje się porównać do grzechu przeciwko Duchowi Świętemu. Czy młodych należy prowadzić i chronić przed ową niemoralnością? Jest nią miłość, wolność czy obie? Czy i do jakiego stopnia należy im narzucać rozwiązania uświęcone tradycją i uznawane za nienaruszalne? Czy należy bez zastrzeżeń obdarzać ich wolnością? Czy do wolności należy być dojrzałym? Kiedy owa dojrzałość nadchodzi, dopiero w trakcie praktykowania wolności czy wcześniej? Tymczasem chłopiec, Erhard, prawie niepostrzeżenie dla pokolenia starszych, sam staje się młodym mężczyzną, który chce żyć samodzielnie i po swojemu. Odrzucając rodziców i ich pokolenie, by zyskać prawo do własnego życia, co naturalne, odrzuca ich system wartości w przekonaniu, że jego pokolenie ma wreszcie receptę, a może nawet głęboko przemyślany sposób na odnalezienie wolności, miłości i szczęścia. Czy aby na pewno tak jest? Listę pytań łatwo przedłużyć.

W tym krótkim zarysie tematyki i problemów sztuki uderza zestawienie, a nawet przeciwstawienie pokolenia starszych i młodszych, rodziców i dzieci. Jest to odwieczny temat literatury, zakorzeniony głęboko w życiu realnym i w mitach. Ze złożonej materii sztuki wydobywam silniej ten właśnie temat, zbyt często niedoceniany. Przykładem konfrontacji młodych i starych, lęku pokolenia, które już wie, że będzie musiało odejść, ustępując miejsca młodym, jest w krytyce ibsenowskiej przede wszystkim *Budowniczy Solness*. Słusznie, ale przecież nie likwiduje to obecności konfrontacji młodzi - starzy w *Borkmanie*.

*

John Gabriel Borkman jest główną postacią dramatu, osią akcji i centrum najważniejszych problemów sztuki, wokół niego wszystko się obraca. Poznajemy go stopniowo. Słychać odgłos jego kroków w pokoju na górze, którego od wielu lat nie opuszcza. Na dole rozmawiają o nim siostry. Góra - dół to dwa odrębne, zarazem połączone i rozdzielone światy dramatu. Jak zwykle u Ibsena, cofamy się do przedakcji, by uzyskać podstawowe informacje o postaciach i powikłaniach ich losów; akcja właściwa jest tylko dramatycznym i ostatecznym dopełnieniem tego, co już się dokonało. Wina Borkmana wobec Elli, siebie samego i społeczeństwa sięga wiele lat wstecz, ale ciąży nad wszystkimi bez wyjątku głównymi postaciami sztuki w dramatycznym **teraz**, rozgrywającym się na oczach widza.

Borkmana poznajemy dopiero w akcie II, kiedy słucha Fridy Foldal, grającej dla niego utwór zatytułowany: *Danse macabre*. Tytuł i temat muzyczny znakomicie dostosowany do tego dramatu. Już w trakcie pierwszych wypowiedzi Borkmana pojawia się motyw wyprowadzający go jako postać poza realizm. To także uwalnia go od podejrzeń, że jest tylko pospolitym aferzystą, który jako dyrektor banku sprzeniewierzył cudze pieniądze, za co został skazany na więzienie. Borkman, którego trudno byłoby posądzić o tego rodzaju stwierdzenia, oświadcza dziewczynie, że żelazo śpiewa w głębi ziemi, że pragnie wydostać się na powierzchnię, by służyć ludziom. W przebiegu akcji nasza wiedza o Borkmanie poszerza się w konfrontacji z innymi postaciami, a w końcu ze światem, gdyż porwany nieodpartym pragnieniem powrotu do życia i aktywności wychodzi on z domu, by wspinając się w górę, co ma znaczenie także symboliczne, umrzeć na serce w zimowym pejzażu. Jego ucieczka na wolność i do życia okazuje się ucieczką do śmierci. Umiera w ekstazie, w natchnieniu, wygłaszając hymn potęgi i pragnienia władzy nad światem, którą chciał posiadać, by służyć ludziom. Śnieg, mróz, zadymka, góry w śniegu - wszystko to odbiega od zwykłej scenerii rozgrywającego się zimą dramatu. Przypomnijmy wypowiedź Edvarda Muncha, który określił ten utwór jako „najlepszy pejzaż zimowy w sztuce norweskiej".

Obraz zimy, bieli, uśpionej natury należy do zespołu archetypowych obrazów jałowości i śmierci, kojarzy się także z wyrażeniem potocznym, mówiącym o zimnym sercu. Ewbank wskazuje, że nawet siwe włosy Elli należą do tego typu wyobrażeń. Rzeczywiście, Ella pojawia się w dramacie jako osoba ciężko chora i lekarze dają jej najwyżej kilka miesięcy życia. Zimno, które odczuwa Gunhilda jest także znakiem chłodu emocjonalnego, może nawet duchowej martwoty.

Odwołując się ponownie do świetnego studium Ingi-Stiny Ewbank, wskażmy na relacje przestrzenne w dramacie i ich znaczenia. Określenie na górze i na dole domu oznacza jej zdaniem nieusuwalną alienację; bycie wewnątrz to zamknięcie w przeszłości, natomiast na zewnątrz iluzja ucieczki do „wolności" i „życia". Podkreśliłbym jednak, że owa alienacja czy separacja jest jednak związkiem, choć przecież nie jednością. Ważne jest wskazanie na złudzenie ucieczki: Borkman ucieka do śmierci, nie do życia. Dokąd uciekają młodzi, Pani Wilton, Erhard, Frida Foldal? Jakie złudzenie ich pociąga? Zwróćmy uwagę, że Ibsen nie przestaje opatrywać sensu ich ucieczki, tak przez nich upragnionej, tak dokładnie odpowiadającej jego własnemu liberalnemu dekalogowi, znakiem zapytania.

Sztuka zaczyna się od swego rodzaju „równowagi, która utknęła w martwym punkcie" (Ewbank). W tym stanie postaci identyfikują się ze swoją pozycją w układzie na górze/na dole i wewnątrz/na zewnątrz, a jakakolwiek próba wyjścia poza te układy pociąga za sobą nieproporcjonalne i katastrofalne skutki. Przypomnijmy: Ella Rentheim, według słów Gunhildy, zabłądziła do niewłaściwego domu; Pani Wilton porywa Erharda na zewnątrz i na Południe, które ma na Północy znaczenie nie tylko geograficzne, ale też symboliczne; Borkman schodzi na dół, a następnie wychodzi na zewnątrz. Czas i przestrzeń przestają być rozdzielne i łączą się. Dramatyczne **teraz** jest skomprymowane w sposób nie odpowiadający realizmowi, **przeszłość** stała się dla głównych bohaterów ciężarem nie do

udźwignięcia. Przeszłość nie jest, wedle Ewbank, obciążona winą, gdyż tak naprawdę postacie nie czują się winne. Cechuje je, dodajmy, cudowna lekkość człowieka nowoczesnego i ponowoczesnego, który odrzuca winę, a zna jedynie przyczyny swoich porażek, zawsze leżące poza nim samym. Dla Borkmana „odkupienie" oznacza po prostu rehabilitację i powrót na stanowisko dyrektora banku. Dla Gunhildy jest to zapomnienie wstydu i poniżenia, jakie spadły na jej dom; Erhard ma nadaną mu przez matkę „misję" oczyszczenia nazwiska od hańby. Przybycie Elli do domu siostry z żądaniem, by Erhard osłodził jej ostatnie miesiące życia, przywraca i ożywia **przeszłość**, uniemożliwiając nadejście **przyszłości**. Dialog postaci składa się ze słów, które nie tylko są wypowiedzeniem pewnych znaczeń, ale również objawia znaczenia ukryte: urazy, obsesje, lęki. Wypowiedzi są zawsze skoncentrowane wokół „ja" postaci, wokół jawnych lub ukrytych problemów, które ją trapią. Pewien porządek i pogodzenie się z losem, ze sobą, przynosi dopiero finał dramatu. Borkman i Ella paradoksalnie godzą się ze sobą, ich miłość, a co najmniej zrozumienie, powraca. A przecież nic nie może zmienić faktu, że sprzedał on miłość Elli i własną za stanowisko dyrektora banku, jakkolwiek poetycko by to uzasadniać.

Siostry podają sobie dłonie nad ciałem Borkmana i jest to pojednanie rozpaczy: „Jeden trup i dwa cienie"; „My, dwie siostry-bliźniaczki nad **nim**, któregośmy obie kochały. [...] My, dwa cienie nad martwym człowiekiem". Erhard, Pani Wilton i Frida wyjechali: na Południe, ku szczęściu? Są tego pewni całkowicie. Porzucili świat pokolenia rodziców wraz z martwymi i trującymi konwencjami społecznymi, przekonaniami, które duszą i prześladują jak upiory mieszczańskim zdrowym rozsądkiem, godnym jedynie pogardy. Wolność jest rękojmią szczęścia, którego poszukują, kierowanie się sercem również do niego prowadzi.

Wspomniałem prywatny liberalny dekalog Ibsena, przygotowany dla ludzi realnych i postaci literackich; jego pierwsze przykazanie mówi o konieczności wykazania odwagi w sięganiu po szczęście **bez względu** na jakiekolwiek okoliczności. Czy zatem wyprawa młodych po szczęście ma zagwarantowane powodzenie? Ibsen opatruje tę pewność nieoczekiwanym znakiem zapytania. Miłość Erharda do Fanny Wilton, kobiety „z przeszłością", prawie dwukrotnie od niego starszej, nie powinna być żadnym problemem z punktu widzenia absolutyzowanego dążenia do szczęścia. A jednak Fanny, wyzwolicielka, ma szczególną koncepcję miłości: nie jest to proces trwający w czasie, ale uczucie w czasie zatomizowanym, sprowadzone do **momentu**. Taka koncepcja spełnienia momentalnego czy chwilowego była charakterystyczna dla epok, które szczęście rozumiane jako przyjemność absolutyzowały. Ponadto wraz z Fanny jedzie kilkunastoletnia Frida, która ma zrekompensować Erhardowi redukcję miłosnych emocji do Fanny, co ona sama z góry przewiduje. I ma rację, gdyż szczęście momentalne nie da się przedłużać poza wymiar chwili. Formuła miłości, która jest czymś, co ma historię, trwa, pochodzi od skandynawskiego ziomka Ibsena, a mianowicie od Kierkegaarda. Sprawa jest zatem poważna. Ibsen przedstawia w istocie aktualną klęskę starych i potencjalną młodych. Fanny zdaje się mieć świadomość, że nie o miłość idzie, ale o przyjemność, czyli o coś jedynie z daleka przypominającego miłość. Czy Erhard podziela jej zdanie, kochając ją wysławianą w poezji i piosenkach „miłością pierwszą"? Jak się zdaje, utożsamia on wolność i przyjemność ze szczęściem w sposób zupełnie nieuzasadniony z punktu widzenia samego Ibsena, a nie tylko jakiegoś dzisiejszego moralisty, który nie uważa wszystkich skutków rewolucji seksualnej 20. wieku za błogosławione.

*

Czy zatem szczęścia i miłości w ogóle nie ma, skoro nie osiągnęli ich ani Ella, ani Borkman czy Gunhilda, ani nie osiągną ich zapewne młodzi? Gdzie jest miłość, szczęście, wartości? - pytał bohater Strindbergowskiej *Sonaty widm*, o jedenaście lat późniejszej, również student jak Erhard? I odpowiadał: „W baśniach i na dziecinnych przedstawieniach!" Ibsen nie odpowiada wprost, zajmuje od swych wczesnych sztuk poczynając stanowisko filozofa: raczej zadaje pytania niż na nie odpowiada. Jego największe i najwspanialsze dramaty, wśród nich *John Gabriel Borkman*, zadają nam pytania i pozostawiają nas wśród pytań. Trudnych i niepokojących pytań. To wcale nie jest mało, to jest bardzo dużo. Odpowiedzi na wszelkie pytania otrzymujemy jedynie w szkole, w klasach nauczania początkowego.

Lech Sokół

Fundamentem myślowym całej twórczości Ibsena jest *Biblia*. Wczytywał się w nią, i to nie tylko ze względu na tradycję protestancką, z której wyrósł, lecz ze stałej potrzeby obcowania z tą „księgą nad księgami". Bjørnsonowi wyznał w liście z 12 września 1865: „Nie czytam niczego poza *Biblią*, ona ma moc i siłę".

Olga Dobijanka -Witczakowa
H. Ibsen Wybór dramatów, *Ossolineum 1984*

W całym jego światopoglądzie przebija głęboka sprzeczność: walczył przeciwko konwencjonalnej moralności, mieszczańskim przesądom i panującej warstwie społeczeństwa w imię idei wolności, w której możliwość zrealizowania sam nie wierzył. Był krzyżowcem pozbawionym wiary, rewolucjonistą bez ideału społecznego, reformatorem, który ostatecznie okazał się wielkim fatalistą.

Arnold Hauser Społeczna historia sztuki i literatury, *PIW 1974*

Teatr Ibsena jest żalem po tragedii, tęsknotą za nią. Tragizm jest tu stanem utraconym czy też podlegającym zdobyciu dopiero. Mówimy o tym, że Ibsen uczynił z indywidualności podstawę tragizmu. Bynajmniej, indywidualizm był zawsze istotą tragizmu. Ibsen zaś stwierdza tylko, że ludzie, którzy sobą nie są nie giną tragicznie tylko marnieją. Teatr Ibsena opiera się na idei nie tragicznej zguby, lecz marnienia, próchnienia dusz. Jest nie ponadtragiczny lecz niedotragiczny.

Stanisław Brzozowski Kultura i życie, *PIW 1973*

Grzegorz Wiśniewski
reżyser, absolwent Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie i Wydziału Reżyserii krakowskiej PWST. Początkowo związany ze scenami Krakowa, zadebiutował w 1997 roku przedstawieniem *Babiniec* wg Czechowa w Teatrze STU. Tu także wystawił *Prezydentki* Schwaba, natomiast w Teatrze Słowackiego reżyserował *Zdarzenia na brygu Banbury* wg Gombrowicza i *Płatonowa* Czechowa. Następnie podjął współpracę z Teatrem Wybrzeże i Teatrem Powszechnym w Warszawie. W Gdańsku zrealizował *Johna Gabriela Borkmana* Ibsena, *Mewę* Czechowa, *Matkę* Witkacego, *Przed odejściem w stan spoczynku* Bernharda, w Teatrze Powszechnym m.in. *Kształt rzeczy* LaBute'a, *Białe małżeństwo* Różewicza, *Letników* Gorkiego. W 2001 r. został nagrodzony Statuetką Fredry za *Rzeźnię* Mrożka, zrealizowaną w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, za *Płatonowa* otrzymał jedno z wyróżnień festiwalu młodej reżyserii *Interpretacje* w Katowicach. Przedstawieniem *Kształt rzeczy* wygrał w 2003 roku Festiwal „Rzeczywistość Przedstawiona" w Zabrzu, ten sam rok przyniósł mu Nagrodę Marszałka Województwa Pomorskiego za *Mewę*.

Magdalena Gajewska
scenograf, absolwentka ASP w Poznaniu (Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego) i ASP w Krakowie, gdzie w 2001 r. obroniła dyplom na Wydziale Scenografii, wyróżniony w konkursie na najlepszą pracę dyplomową, zorganizowanym przez Centrum Scenografii w Katowicach. Oprócz projektów architektonicznych i wzornictwa ma w dorobku ponad 25 realizacji scenograficznych. Jeszcze w czasie studiów rozpoczęła współpracę z Teatrem Dramatycznym w Białymstoku, gdzie przygotowała scenografię do *Balladyny* Słowackiego i *Zbrodni i kary* Dostojewskiego (oba przedstawienia w reż. Tomasza Mana), *Konopielki* Redlińskiego (reż. Piotr Ziniewicz), a następnie z innymi scenami: Teatrem Polskim w Warszawie (*Katarantka* T. Mana, reż. Tomasz Man), Teatrem Współczesnym w Szczecinie (*Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizio, reż. T. Man i *Variatka*

wg tekstów Osieckiej, reż. Piotr Ziniewicz), Teatrem Polskim we Wrocławiu (*Imię* I. Fosse, reż. T. Man), Teatrem Powszechnym w Łodzi (*Lament* K. Bizio, reż. T. Man). W 2004 roku zrealizowała scenografię m. in. do *Opowieści o zwierzętach* Aleksandra Żelezcowa w reż. Krzysztofa Rekowskiego w Teatrze Dramatycznym w Jeleniej Górze, w 2005 *Związek otwarty* Dario Fo w reż. T. Mana w Teatrze Miejskim w Gdyni. W 2003 została laureatką nagrody im. Teresy Roszkowskiej za osiągnięcia w dziedzinie scenografii, przyznawanej przez Polski Ośrodek ITI.

Bolesław Rawski

kompozytor, aranżer, reżyser dźwięku. Urodził się w Krakowie w 1959 r., jest absolwentem Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Jeszcze w czasie studiów, w 1982 roku, związał się z Teatrem im. Słowackiego w Krakowie, początkowo jako realizator dźwięku, potem kierownik muzyczny, w końcu kompozytor (od 1986 pisze muzykę do spektakli). Tu wraz z Józefem Rychlikiem założył Studio Muzyki Przestrzennej, działające w latach 1992-1999. Komponuje muzykę dla wielu polskich scen, współpracuje również z greckim Contemporary Theatre of Athens (muzyka do *Hamleta*, *Master Builder Solness* H. Ibsena). W przeszłości współpracował z Renatą Przemyk (m.in. przy albumie *Andergrant*) obecnie ukończył prace nad musicalem *Aj waj! czyli historie z cynamonem* z librettem Rafała Kmity (premiera w maju 2005 w Teatrze STU). Dziś uznany za jednego z najzdolniejszych kompozytorów teatralnych, ma w dorobku muzykę do ponad stu spektakli. Jest także autorem muzyki baletowej. W ostatnich latach najczęściej współpracował z Agatą Dudą Gracz, Markiem Fiedorem, Pawłem Miśkiewiczem, Maciejem Sobocińskim, Grzegorzem Wiśniewskim, Rudolfem Zioło.

Jest laureatem wielu nagród m.in. za muzykę do przedstawień: *Bzik tropikalny* wg Witkacego w reż. Grzegorza Jarzyny (Klasyka Polska w Opolu 1997), *Krawiec* Mrożka w Teatrze TV w reż. Michała Kwiecińskiego (nagroda Ministra Kultury i Sztuki, Prezesa ZASP oraz Prezesa TV w Konkursie na wystawienie polskiej sztuki współczesnej 1998), *Dziady* Mickiewicza w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu w reż. Macieja Sobocińskiego (Klasyka Polska w Opolu 2001).

Dla naszej sceny skomponował muzykę do *Snu nocy letniej*, *Kubusia Fatalisty*, *Mizantropa* w reż. R. Zioło, *Wiśniowego sadu* w reż. P. Miśkiewicza, *Życie: trzy wersje* w reż. M. Sobocińskiego i ostatnio do przedstawienia *Mit: kordian* wg Słowackiego w reż. M. Sobocińskiego.

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Teatr Polski

Dyrektor Naczelny i Artystyczny Bogdan Tosza

Główna Księgowa Jadwiga Zgrzebnicka
Koordynator Pracy Artystycznej Aleksander Rudkowski
Kierownik Działu Marketingu i Impresariatu Ewa Witkowska
Kierownik Literacki Maria Dębicz
Kierownik Administracji Tadeusz Tworek

Kierownik Techniczny Henryk Lidtke
Budowa dekoracji Jadwiga Ziemińska, Adam Sadura
Brygadier scen Teatru Polskiego Adam Buraczek

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej Maria Stupak
krawieckiej męskiej Grzegorz Ragan
perukarskiej Krystyna Zbroszczyk
szewskiej Jerzy Porzyczek
modelatorskiej Andrzej Gemborys
stolarskiej Józef Gromadzki
malarskiej Marian Kmieciak
tapicerskiej Włodzimierz Pomorski
ślusarskiej Leszek Nowak
elektroakustycznej Tomasz Zaborski
elektrotechnicznej Dariusz Bartołd

Realizacja spektaklu:
Realizator świateł Dariusz Bartołd, Jacek Purzycki
Realizator dźwięku Jacek Fall
Rekwizytor Marek Iwanaszko

Zdjęcia na stronach 4-5, 6-7, 10-11 i na afiszu Bartłomiej Sowa
Redakcja programu Elżbieta Tosza

Teatr Polski we Wrocławiu
ul. Zapolskiej 3, 50-032 Wrocław
www.teatrpolski.wroc.pl

Informacje o repertuarze i rezerwacja biletów:
Dział Marketingu i Impresariatu
tel. (071) 316 07 78, 316 07 79. e-mail: marketing@teatrpolski.wroc.pl

Kasy biletowe czynne od wtorku do soboty w godzinach:
11:00 - 14:00 i 15:00 - 19:00.
W niedziele i święta dyżury kasowe na 2 godziny przed spektaklem.
Kasa biletowa DUŻA SCENA, ul. G. Zapolskiej 3, tel. (071) 316 07 80.
Kasa biletowa SCENA KAMERALNA, ul. Świdnicka 28, tel. (071) 316 07 52.
Kasa biletowa SCENA NA ŚWIEBODZKIM, pl. Orląt Lwowskich 20c, tel. (071) 341 29 54
(dyżur kasowy wyłącznie na 2 godziny przed spektaklem).
UWAGA!!! Zarezerwowane bilety należy odebrać najpóźniej godzinę przed spektaklem.

Organizatorem Teatru Polskiego jest Samorząd Województwa Dolnośląskiego
Teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów