PAŃSTWOWY
TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ
W RZESZOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MARIAN SZCZERSKI

HELMUT KAJZAR

GWIAZDA

PREMIERA 6 GRUDNIA 1973 R.

Zastępca dyrektora:
MIECZYSŁAW SYTA

Kierownik literacki:
JERZY PLEŚNIAROWICZ

HELMUT KAJZAR

GWIAZDA

SUKNIE:
(wg kolejności ukazywania się na scenie)

IRENA ŻUROMSKA
ELWIRA TURSKA
ANNA KUJAŁOWICZ
ZOFIA GORCZYŃSKA
JADWIGA WYSOCKA

Adaptacja i reżyseria:
BOGUSŁAW KIERC

Scenografia:
IRENA PERKOWSKA

HELMUT KAJZAR

Urodził się w 1941 r. w Bielsku-Białej. Dzieciństwo spędza na Śląsku Cieszyńskim. Kończy studia polonistyczne i reżyserskie (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie). Jako reżyser debiutuje w studenckim ruchu teatralnym. Współpracuje z Teatrem 38 w Krakowie. Reżyserską pracą dyplomową są dwa przedstawienia: „Śmieszny staruszek" Różewicza (Teatr Polski we Wrocławiu) i „Bolesław Śmiały" Wyspiańskiego (Teatr Współczesny we Wrocławiu). „Śmieszny staruszek", z Wojciechem Siemionem w roli głównej, był również wystawiony w reżyserii Helmuta Kajzara przez Teatr im. W. Siemaszkowej (Mała Scena) w r. 1970. Z prac reżyserskich Kajzara wymienić należy m. in. „Sędziów" Wyspiańskiego spektakl zrealizowany w warszawskim Teatrze Studio za dyrekcji Józefa Szajny w r. 1972.

Debiutem dramaturgicznym Kajzara jest „Paternoster" — sztuka drukowana w „Dialogu" (1969) i następnie wystawiona na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu (1971) w reżyserii Jerzego Jarockiego z Bogusławem Kiercem w roli Józia. W 1970 r. ukazała się w „Dialogu" następna sztuka „Rycerz Andrzej czyli topienie szczeniąt", a w roku 1971 — monodram „Gwiazda".

Prapremierę „Gwiazdy" jako monodramu przygotowano w 1972 r.: Teatr „Krypta w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie reżyseria — Bogdan Gierszanin, wykonanie — Ernestyna Hoselnus oraz Janina Urlata z Teatru im. Żeromskiego w Kielcach — Mała Scena 31. 12. 1972 r. W lutym bieżącego roku wystawił „Gwiazdę" warszawski teatr „Stara Prochownia" (reżyseria Zdzisław Wardejn).

Helmut Kajzar przetłumaczył „Publiczność zwymyślaną" P. Handkego oraz „Antygonę" Sofoklesa (poprzez tekst w j. niemieckim). Uprawia również krytykę teatralną i eseistykę.

TEATR W POSZUKIWANIU SYNTEZY

Z Helmutem Kajzarem rozmawia Maciej Karpiński

M. K. *Jest pan — jednym z nielicznych w Polsce — człowiekiem, który w jednej osobie łączy talent i pracę pisarza — dramaturga i reżysera teatralnego. Czyżby to znaczyło, że nie ma pan całkowitego zaufania do jednego rodzaju wypowiedzi? Że nie znalazł pan pełnej satysfakcji w działalności reżyserskiej i sięgnął po pióro, aby — świadomie trywializuję — powiedzieć coś, jak to się mówi, „od siebie"?*

H. K. To nie jest dokładnie tak, bo najpierw było jednak pisanie. Pisałem — już mając 12 lat — dla teatru lalek. A poza tym — nie może być mowy o jakimś rozczarowaniu czy o poszukiwaniu innej formy wypowiedzi. Dla mnie jest to sprawa całościowa, jest to cały czas jeden sposób wypowiadania się...

M. K. *Teatr?*

H. K. Teatr.

M. K. *Dlaczego więc — w praktycznej działalności — oddziela Pan jednak literaturę od reżyserii, nigdy nie biorąc się za reżyserię własnych utworów?*

H. K. Przepraszam, a „Antygona" we Wrocławiu? Dowolność adaptacji, jak widzę, i to, że powiedziałem tam to, co sam znalazłem w micie, daje mi prawo do mówienia, że to była „moja sztuka".

M. K. *Myślę jednak, że się rozumiemy. Bądź co bądź z „Antygoną" jest nieco inna sytuacja niż na przykład z „Paternoster". W pierwszym przypadku trud adaptatora w pełni, w myśl wszelkich tradycyjnych przekonań, doskonale się rymuje z trudem reżysera teatralnego. W drugim wypadku jednak nie podjął Pan sam reżyserii swego — bardziej przecież „osobistego" — dramatu. Chodzi mi więc o takie przypadki. Jak je tłumaczyć w świetle tego, co mówi Pan o całościowym traktowaniu teatru?*

K. H. Widzi Pan, napisanie i opublikowanie sztuki jest dla mnie przedstawieniem w moim teatrze „idealnym", w teatrze,

gdzie nie jestem spętany żadną techniką ani żadną administracją. Można więc przewidzieć, choć zabrzmi to jak żart, albo jak naiwność, że moje sztuki mają jednak swoją prapremierę w mojej reżyserii. Poza tym ... zastanawiam się nad faktem tzw. „dzieł pisarskich", w ogóle „dzieł sztuki". I sądzę, że po napisaniu jakiegoś utworu, po napisaniu jakiejś sztuki, a nawet w trakcie, uczestniczę w czymś znacznie szerszym, powszechniejszym niż ja i moja psychika. To tak jak rzeźbiarz dostaje kawał materiału i chce ten materiał do końca „wysłuchać", chce wydobyć z niego wszystko, zanim jeszcze przystąpi do właściwej pracy. Każdy materiał wymaga innego potraktowania w akcie twórczym. I to samo jest w teatrze. Kiedy zabieram się do pracy nad czymś, staję wobec fenomenu obiektywnego rozwoju materiału. I w takim ujęciu akt twórczy — czy w pisaniu, czy w reżyserii — polega na tym „wysłuchaniu" materiału, na odebraniu płynących z niego samego dyspozycji, wcielanych w ostateczny kształt.

M. K. *Czy można by powiedzieć, że jest to nie tylko teoria, ale i metoda?*

H. K. Na pewno, chociaż bardzo trudno byłoby ją wyjaśnić czy zdefiniować. To metoda swoistego impresjonizmu — mam na myśli impresjonizm jako sposób widzenia rzeczywistości — połączony z bardzo ścisłym konstruktywizmem — rozumianym jako stosunek do materii.

M. K. *Czy jest Pan zdania, że w dotychczasowej działalności udawało się Panu pozostawać wiernym przyjętym założeniom i przyjętej metodzie. Z jakim — w Pana osobistej ocenie — skutkiem?*

H. K. Jednym słowem pyta Pan o moje klęski pisarskie i klęski reżyserskie i o zwycięstwa także — bo każda premiera jest jednocześnie klęską i zwycięstwem. Otóż w teatrze to spotkanie z materiałem — o którym mówiłem — jest boleśniejsze i trudniejsze, niż na przykład w rzeźbie. Tu — ze słowa, z czyjejś intonacji, z czyjejś wizji teatru — z rzeczy bardzo osobistych, trzeba podjąć trud scalenia, trud powtórnego odbudowania idei sztuki, uprzednio rozłożonej na te drobne elementy.

M. K. *Jak się tego dokonuje?*

H. K. Trzeba wierzyć — ja wierzę — że istnieje jakiś uniwersalny znak słowo, które by idealnie przylegało do fenomenu życia.

M. K. *Naszego?*

H. K. Każde życie jest fenomenem kosmicznym — ponawia pewien schemat kosmosu. I zjawisko narodzin i śmierci jest zjawiskiem uniwersalnym — jak do tej pory — idealnym archetypem... Może inaczej, bo chciałbym unikać tego słowa: jest rzeczą, wymagającą wytłumaczenia. Właśnie rzeczą, bo uważam, że tylko narodziny i śmierć traktowane łącznie, jako jeden fenomen, stanowią tę rzecz, której wyjaśnienia ciągle oczekujemy.

M. K. *Od kogo? Od czego?*

H. K. Mam nadzieję, że teatr, przez to, że jest sztuką mimetyczną, że służy przekazywaniu tej mądrości, która towarzyszy nam stale w poznawaniu świata, słowem przez to, że teatr wyrasta z tego instynktu dochodzenia prawdy... ciągle mam nadzieję, że uda się nam w teatrze powtórzyć, a przez powtórzenie wytłumaczyć, sens tego faktu, jakim jest życie.

M. K. *Czy to nie jest postawa estetyczna, właśnie wobec życia?*

H. K. Do takiej opinii może skłaniać chyba tylko zrozumiała ogólnikowość mojej wypowiedzi. Ale przecież do teatru przychodzimy po to, żebyśmy zostali zachwyceni. I żądamy od teatru, aby idealnie oddał życie: problemy społeczne, metafizyczne itp., itd... Ale teatr powinien nie tylko unaoczniać, ale i wyjaśniać świat. Widzi Pan, kiedy dzieci kogoś udają, bawią się „w kogoś", potrafią w jakiś instynktowny sposób uchwycić najbardziej istotne cechy tego kogoś. I ja myślę, że to właśnie chodziłoby o to, żeby w teatrze uchwycić te najbardziej istotne, najbardziej charakterystyczne cechy narodzin i śmierci. Jak dotąd, udało się to paru osobom...

M. K. *Komu?*

H. K. Żąda pan nazwisk? Dobrze: twórcom antycznym, Szekspirowi, Racine'owi, Różewiczowi... I czasem udaje się to wielkim aktorom, na przykład Mai Komorowskiej w „Końcówce" Becketta.

M. K. *Powróćmy jednak do tematu zasadniczego. Czy mówiąc o idealnym odtworzeniu świata poprzez teatr, miał pan na myśli teatr jako sobowtór świata?*

H. K. Już raczej, mówiąc słowami Artaud'a „teatr i jego sobowtór". To nie chodzi o barokową ideę, że świat jest teatrem, a teatr prawdziwym, realnym życiem. Raczej chodzi

o mocne przekonanie, że kiedyś uda się stworzyć widowisko, które zdoła pokazać świat tak wiernie, że jednocześnie go wyjaśni, wytłumaczy. Wydaje mi się, że wszystkie sztuki, jakie zostały napisane, idą — różnymi drogami — w tym kierunku. I że z mniejszymi lub większymi ograniczeniami jakoś się zbliżają do tego „teatru-sobowtóra". Wierzę w teatr magiczny, taki który łudzi się nadzieją, że uda mu się natrafić na to potrzebne słowo, które wytłumaczy nam to wszystko: różne nastroje, bicia serca. Wszystko to dotyczy ludzi, zawartych między tymi dwoma punktami: narodzin i śmierci. Do takich magów teatru należy Beckett.

M. K. *Czy sądzi Pan, że tego rodzaju „świadomość teatru" jest powszechna, czy raczej odosobniona?*

H. K. Krytyka za dużo wagi przywiązuje do teatru — katedry, teatru filozofującego. Tymczasem teatr jest czymś bliższym poezji i metaforze niż filozofii. Dla mnie jest czymś żenującym, jeśli Sartre przebiera się w szatki diabła, aby ze sceny prowadzić wykład filozofii. Tak samo jak widzowie, chodzący do teatru jak na uniwersytet, albo krytycy, którzy się spodziewają, że aktorzy będą docentami medycyny albo politykami i że będą ze sceny nauczać, wykładać.

M. K. *A teatr polityczny?*

H. K. Tak jak teatr filozoficzny nigdy nie będzie faktem naukowym, tak teatr nie będzie faktem politycznym. Bo teatr działa poprzez magię, poprzez symbol i tylko jako taki może być teatrem politycznym. Toteż nie zawsze teatr polityczny służy doraźnej agitacji, jak się to nazbyt powszechnie sądzi. Proszę pamiętać, że przywódcy plemienni bali się szamanów, słusznie sądząc, że magia może być wykorzystywana dla celów politycznych. Toteż ja proponuję zupełnie niesprzeczne określenie „magiczny teatr polityczny".

M. K. *Jak określiłby pan, w tak — najogólniej naszkicowanej — sytuacji teatru — swoje miejsce?*

H. K. Znajduję się w sytuacji trudnej, sytuacji prawie bez wyjścia i daję temu wyraz w mojej twórczości. W dramaturgii widać to wyraźniej, bo moje realizacje sceniczne to nic innego, jak próby ratowania tego, co jest, to znaczy próby ratowania i wykorzystywania teatru w takich formach, jakimi obecnie w Polsce dysponujemy. Teatr w świecie rozlał się, zawarł się w dziwnej formie „teatru-rzeki". Rodzi się w różnych miejscach, w różnych miejscach się pojawia. Teatr lat siedemdziesiątych to jest teatr nieokiełznany. Wybiera sobie różne, zupełnie nieoczekiwane miejsca: kościoły, ulice, domy towarowe, hale sportowe. Barokowe pudełko sceny jest pogrzebane. Poza tym telewizja, największy happening, jaki można sobie wyobrazić: teatr wchodzi do naszego mieszkania i mówi do nas przez telefon. Mamy Holoubka na wyciągnięcie ręki. W każdym razie teatr jako instytucja w takiej formie, w jakiej ją zastaliśmy, staje się coraz bardziej anachroniczny, coraz bardziej denerwujący. Wtedy albo zaczynamy się bawić: przyjmujemy narzuconą konwencję, albo wychodzimy poza konwencję: „Paternoster" jest napisany dla sceny tradycyjnej, ale „Rycerz Andrzej" i „Gwiazda" już tylko siłą dadzą się wciągnąć na taką scenę.

M. K. *Jest to, jednym słowem, kwestia nowych form i podejścia do nich.*

H. K. Wysiłek wprowadzania nowych form, sam wysiłek ich proponowania — to jest wysiłek nadludzki. I może dlatego tak niewiele jest ludzi, którzy to robią? Ale jednak ciągle trzeba podejmować ten nadludzki wysiłek. Bo tylko w pierwszej fazie jest on taki wielki, potem już jest coraz łatwiej, bo dołączają się nowi — aż wreszcie oni zaczynają ciążyć: spójrzmy na teatr Różewicza — ilu miał przeciwników, a teraz ilu naśladowców i epigonów. I ja sam — chociaż nie nazwę siebie epigonem — przecież jestem jego dłużnikiem i wykorzystuję to, co on zrobił.

To bardzo ważne: umieć w porę dostrzec nowe formy, jeszcze jak się rodzą. Czasem jest tak, że ja sam czuję, że rodzi się coś nowego, to jest uczucie podobne do bólu, to jest ten „ból materii", ale nie umiem tego w porę dostrzec, uchwycić, zatrzymać. To jest wielka sztuka i wielki obowiązek.

Rozmawiał
MACIEJ KARPIŃSKI

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Tadeusz Zofiński
Jerzy Dobrzyniecki

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Henryk Kopyciński

KIER. PRAC. KRAWIECKICH:
Irena Szenborn
Tomasz Szczurek

KIER. PRAC. PERUKARSKIEJ:
Edward Terlecki

PRACE STOLARSKIE:
Józef Noworól

PRACE MALARSKIE:
Krystyna Niebudek

PRACE MODELATORSKIE:
Władysława Majewska

GŁÓWNY REKWIZYTOR:
Maria Jarka

OŚWIETLENIE:
Roman Kapturkiewicz
Jerzy Lubas

AKUSTYK:
Andrzej Maścidło

BRYGADIERZY SCENY:
Mieczysław Bułaś
Tadeusz Nowak

Najbliższa premiera

WILIAM SZEKSPIR

SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: K. I. Gałczyński

Rzeszowskie Zakłady Graficzne, zam. 3755/73 L-8-2125

cena 4.— zł