TEATR WIELKI W WARSZAWIE

GWIAZDA

KRAUZE

TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

Opera kameralna

GWIAZDA

ZYGMUNTA KRAUZE

Premiera: 21 czerwca 1985

Tekst libretta opracowany przez kompozytora na podstawie sztuki

HELMUTA KAJZARA

GWIAZDA

Kierownictwo
muzyczne
Bogdan Hoffmann

Reżyseria
Wojciech Szulczyński

Scenografia
Ewa Starowieyska

O B S A D A

Gwiazda	—	Halina Słonicka
		Krystyna Szostek Radkowa
Głos II	—	Wanda Bargiełowska
		Maria Olkisz
Głos III	—	Ewa Gawrońska
		Hanna Zdunek
Głos IV	—	Krystyna Jaźwińska (gościnnie)
		Elżbieta Pańko
Głos V	—	Maria Olkisz
		Anna Vranova

Zespół instrumentalny
I obsada

Saksofon tenorowy (sax) — muta in melodica sopranowa (s. mel)	— Adam Pułacz
Trąbka (tr) — muta in melodica altowa (a. mel)	— Mieczysław Latawiec
Akordeon (acc)	— Andrzej Zieliński
Skrzypce (vn)	— Stanisław Tomanek
Kontrabas (cb)	— Marian Płaza
Gitara elektryczna (git)	— Tomasz Kania
Perkusja: vibrafon, campanelli	— Edward Iwicki

II obsada

Saksofon tenorowy	— Adam Mikołajek
Trąbka	— Mieczysław Latawiec
Akordeon	— Andrzej Zieliński
Skrzypce	— Sławomir Jankowski
Kontrabas	— Stanisław Karpiński
Gitara elektryczna	— Tomasz Kania
Perkusja	— Stanisław Włodarczyk

Współpraca muzyczna	—	Tomasz Szreder
Asystenci reżysera	—	Marek Kossakowski
		Marcin Rudziński
Scenografowie asystenci	—	Maria Gibasiewicz
		Irena Gaj
Korepetytorzy solistów	—	Helena Christenko
		Ewa Kamińska
		Alina Liwska
		Irena Sobczyńska
Inspicjenci	—	Jadwiga Bursztynowicz
		Teresa Krasnodębska
Suflerzy	—	Romuald Walter

HELMUT KAJZAR

O „GWIEŹDZIE"

„Gwiazda" jest sztuką dla mnie samego dość niejasną. Tajemniczą. W pierwszym mym utworze teatralnym, w „Paternoster", występuje również postać Gwiazdy „światowych firmamentów". Kazałem jej beznadziejnie się kochać, i zestarzeć na oczach widzów, i umrzeć. Czasem wydaje mi się, że kilka lat później napisałem dla tej właśnie Gwiazdy rolę, o której marzyła i jaką grała zresztą przez całe swe życie. Sztuka „Gwiazda" jest rodzajem monologu wewnętrznego, monodramem aktorki chcącej ustalić swą tożsamość, przypominającej sobie gorączkowo grane niegdyś role, gesty, słowa i fragmenty ról już zapomnianych. Ról wzbronionych jej. „Gwiazda" jest sztuką o miłości, o oddaleniu, upadku, sztuczności, bólu, ofiarowaniu się, buncie, odradzaniu się, niezłomności, tęsknocie, pamięci, zgodzie i niezgodzie, o głupocie, o sukniach, o formach, które się rozpadają i starzeją, o aktorach, o nas wszystkich, którzy pomimo świadomości ograniczeń i własnej ułomności nie zrezygnowali z nazwy „człowiek". To co tu piszę brzmi podniośle, ale Gwiazda nie boi się grać o tę właśnie stawkę najpoważniejszą, o patos, którego odwrotnością jest śmieszność. Sztuka „Gwiazda" może być grana przez jedną aktorkę, może być grana przez wiele aktorek. Kolejność sukni, które Gwiazda nosi jest dowolna. Sztukę tę można skracać. Można ją wzbogacić o nowe obrazy, twarze, maski. Może być recytowana, grana całkiem formalnie, z pełnym poszanowaniem zasad kunsztu aktorskiego, a może też wejść w nią chaos życia i przypadek. Mam nadzieję, że pomimo tej otwartości nie opuszczają jej podstawowe sensy. Sztuka ta bowiem godzi się na każdego człowieka.

Skąd więc tytuł „Gwiazda" — ciało świecące pozornie, świecące światłem, którego źródło wygasło?

Gdzieś tutaj leży sprzeczność „w samym założeniu". Jakiś błąd. Wspominam próbę generalną „Gwiazdy" w Prochowni.

Było po północy.
W ciszy.
Wielkie Aktorki grały
dla siebie, dla siebie
i nawzajem,
dla pustych przestrzeni.
Grały swoją wspólną
jedyną rolę. Były
fachowe, precyzyjne,
były jak Matki
krojące chleb i jak te,
które myją ciała,
jak wiedźmy...
Wyszły zbierać
zioła,
zabijały baranka,
bieliły prześcieradła.
Wracały do początku.

1974

HELMUT KAJZAR ur. 1941. Dramaturg, eseista, tłumacz, reżyser. Po studiach filozoficznych i polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie rozpoczął współpracę ze studenckim Teatrem 38, ukończył Wydział Reżyserii warszawskiej PWST i rozpoczął współpracę z teatrami Wrocławia, Krakowa i Warszawy.

Kolejne inscenizacje Kajzara, w których poczesne miejsce zajmowała zawsze twórczość Tadeusza Różewicza, zwracały uwagę indywidualnością interpretacji i ekspresją. Prowadziło to niekiedy do nieporozumień, które rozluźniły na pewien czas kontakty reżysera z teatrem profesjonalnym, zbliżając go do małych zespołów laboratoryjnych i ośrodków za granicą. W 1969 Kajzar zadebiutował jako autor dramatyczny — jego sztukę *Paternoster* zrealizował we Wrocławiu Jerzy Jarocki. Sztuka ta, jak i opublikowany w 1970 *Rycerz Andrzej* pokazują młodego człowieka z pokolenia autora, szukającego własnego miejsca w świecie.

Podobne wątki, czy wręcz elementy autobiograficzne występują w wielu innych utworach.

Z innych dzieł dramatycznych Kajzara wymienić należy: Oborę, Gwiazdę, Trzema Krzyżykami, Villa dei Misteri.

Kajzar reżyserował m.in. *Sędziów* Wyspiańskiego (Studio, 1972), *Śmierć gubernatora* (Krakowska Bagatela, 1974), *Akt przerywany* Różewicza (Getynga, 1972), *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza (Tybinga, 1974), *Policję* Mrożka (Tybinga, 1975), *Śmiesznego staruszka* Różewicza (Wrocław, 1968, Londyn, zespół Eclipse, 1977), *Antygonę* Sofoklesa (Wrocław, 1968, Warszawa, 1982). W ramach międzynarodowych Warsztatów Teatralnych w Scheersberg (RFN) zrealizował *Paternoster* (1971), *Brzuch* (na motywach Starej kobiety, 1975), *Muzeum miłości* (na motywach Romea i Julii, 1976), *Gdy kurtyną teatru są moje oczy* (1978); w ramach Międzanarodowych Warsztatów pod auspicjami szwedzkiej Szkoły Teatralnej w Gränna — *Ślub* Gombrowicza (1973), *Starą kobietę* (1974), *Wypadek i zdarzenie* (wg własnej sztuki *Trzema krzyżykami*, 1975).

Kajzar pisał także i reżyserował słuchowiska radiowe (Szwecja, NRD, RFN, Bułgaria). Incydentalnie wykładał w Szkole Filmowej w Łodzi, Instytucie Filmowym w Sztokholmie, Szkole Filmowej w Berlinie (NRD). W 1977 wydał tom *Sztuki i eseje* poświęcony głównie nowemu teatrowi. Był ceniony za wielostronność zainteresowań, intensywność poszukiwań scenicznych, które bezsprzecznie wzbogaciły dorobek teatru. Był wybijającą się, ciekawą osobowością.

Zmarł 21.VII.1982 w wieku 41 lat, w pełni rozwoju swoich sił twórczych.

OPERA KAMERALNA ZYGMUNTA KRAUZE

Witold Lutosławski, zapytywany o to, dlaczego nie skomponował dotąd opery, odpowiada zawsze tak samo: że nie znalazł odpowiedniego tekstu, który mógłby mu posłużyć za librettro. I wyjaśnia, że w jego rozumieniu, powinien to być tekst na tyle odrealniony, by usprawiedliwiał zastąpienie mowy ludzkiej śpiewem. Zygmunt Krauze znalazł taki tekst w dramacie Helmuta Kajzara „Gwiazda". Jest to monolog jednej postaci, kobiety, aktorki, czy też śpiewaczki — jej specjalność nie została dokładnie określona, bo nie jest ważna. Istotne jest to, że była kiedyś gwiazdą; znaną, powszechnie podziwianą, przywykłą do pochwał i zbytku. Teraz jest sama, opuszczona przez ludzi, zapomniana, pozbawiona sławy i majątku, dożywająca swoich dni w domu starców. Pozostały jej tylko: pamięć i wrażliwość. Świetna pamięć — cechująca aktorów — pozwala jej odtwarzać rozmaite epizody z dawnego życia; dzięki szczególnej wrażliwości — także aktorskiej — nie tyle opowiada o nich, co je odtwarza. Może po raz pierwszy — i zarazem ostatni w życiu — Gwiazda gra samą siebie, przeżywa swój życiorys na nowo, a raczej okruchy swego życiorysu, już to połyskujące w ciemności jak klejnoty, już to raniące jak ostre kamienie. Nie wiadomo, czy ten postrzępiony monolog wypowiada tuż przed śmiercią, jako swoisty testament (w jednym epizodzie opisuje swoje wrażenia z izolatki dla umierających), czy może wygłasza go do kogoś obcego, napotkanego na ulicy (w innym epizodzie mówi: „Codzień wychodzę na plac..."). Nie wiadomo też, do kogo swoje słowa kieruje; do jednej czy do wielu osób, a może do lustra, to znaczy do siebie samej

Może właśnie te wszystkie niedopowiedzenia tekstu Kajzara stały się głównym przedmiotem zainteresowania Zygmunta Krauze. Bo dobry kompozytor poszukuje zawsze takiego libretta, do którego mógłby coś od siebie dodać, dokonać jego osobistej interpretacji. Ale niewątpliwie także, a może przede wszystkim, zafascynował Krauzego zawarty w tekście Kajzara dramatyzm. Bardzo szczególny, bo chociaż także teatralny, a więc sztuczny, prawdziwszy od zwykłego teatru, ponieważ sugeruje widzowi, że bohaterka tego dramatu nie odgrywa cudzej historii, ale swoją własną.

Ale kto wie, czy tym, co w tekście Kajzara było kompozytorowi najbliższe, nie była szczególna sytuacja teatralna; jedność miejsca, czasu i akcji scenicznej polegająca na opowiadaniu j e d n e j osoby o j e d n y m życiu. Zachodzi tu bowiem paralela ze stylem muzycznym, uprawianym przez Zygmunta Krauze w jego twórczości muzycznej. Styl ten, zainspirowany w okresie młodości kompozytora malarstwem Władysława Strzemińskiego, twórcy „unizmu" i tak samo przez Krauzego nazywany, polegał na swoistej jednolitości w zakresie poszczególnych elementów utworu muzycznego: meliki, rytmiki, harmoniki — uzyskiwanej dzięki operowaniu nielicznymi, wybranymi dźwiękami, wartościami rytmicznymi i współbrzmieniami. W swojej późniejszej twórczości kompozytor odstąpił

wprawdzie od tak rygorystycznie pojmowanego „unizmu", ale selektywność w doborze materii muzycznej, skłonność do tworzenia „stanów skupionych", a nawet obsesyjnego niemal powtarzania figur i struktur muzycznych, pozostały cechą jego muzyki do dziś. W tym sensie tekst Kajzara, zbudowany miejscami z nader wnikliwej psychologicznie, a miejscami bardzo dramatycznej, ale zawsze typowo kobiecej i w tym sensie "unistycznej" paplaniny był materiałem literackim stworzonym jakby specjalnie dla Krauzego.

Cechy charakterystyczne unistycznego stylu Krauzego odnajdujemy także w jego muzyce do „Gwiazdy". Jest to widoczne zwłaszcza na samym początku, kiedy bohaterka opery uporczywie atakuje kilka tych samych dźwięków, sąsiadujących ze sobą (mała sekunda) lub co najwyżej oddalonych od siebie o małą tercję, jakby zamknięta była w jakiejś celi i przemierzała ją maleńkimi kroczkami. Jej samotność wyrażona jest zrazu przez brak jakiegokolwiek towarzyszenia instrumentalnego, później zaś — jakby dla pogłębienia wyrazu — przez trąbkę, wypełniającą swą solową grą przerwy między frazami wokalnymi. Nie jest to wszakże jedyna wersja rozpoczęcia opery; kompozytor przewiduje także możliwość odezwania się na początku trąbki grającej swój motyw albo motywy sopranu, powtarzanie fraz, a także przenoszenie ich o oktawę niżej, zależnie od uznania wykonawców: śpiewaczki, trębacza i dyrygenta. Jest to zatem utwór aleatoryczny pod względem kształtowania formy, zarówno w jej wymiarze poziomym (przebiegu w czasie), jak i pionowym (dotyczącym zmian wysokości pojedynczych dźwięków), a także — jak się później okazuje — budowy współbrzmień. Krauze dopuszcza ponadto możliwość zmiany następstwa „numerów" oraz powtarzanie niektórych, dowolnie wybranych.

Podobnie, jak autor sztuki teatralnej, który ewentualnemu kompozytorowi pozostawił znaczny margines swobody, tak kompozytor pozostawił jej dużo wykonawcom. Jednak nie aż tak wiele, by nie mógł przewidzieć wszystkich możliwych wariantów. Tylko w kilku epizodach opery Krauze rozszerza ramy aleatoryzmu ograniczonego aż do zgody na improwizację. Dzieje się tak, gdy rolę narratora przejmują od głównej bohaterki inne śpiewaczki. Kompozytor przewiduje ich cztery; jeden sopran, dwa mezosoprany i alt, określając je wspólnie jako „voce" (głosy) i powierzając im funkcje drugorzędne, niejako zastępcze wobec głównego sopranu. Głosy te pojawiają się m.in. wówczas, gdy muzyka przybiera charakter quasi jazzowy i kiedy na tle ostinatowego rytmu kontrabasu improwizują: perkusista, trębacz i saksofonista. Zabiegi te pełnią określone funkcje dramaturgiczne. Na przykład — trójgłos, występujący po raz pierwszy w siódmym epizodzie, gdy wyobraźnia przenosi bohaterkę na wielką scenę pustego teatru, jest jakby zwielokrotnieniem jej monologu przez odbite od ścian widowni echo. W innym miejscu, gdy Gwiazda opowiada o swoim pobycie w domu starców, owo rozszczepienie pojedyńczego głosu na kilka wyraża tragizm jej sytuacji a może również wywoływać skojarzenia z dręczącą ją schizofrenią. Niemniej dramatyczne jest „rozmnożenie się" głosów — tym razem nie śpiewających lecz mówiących — gdy bohaterka odgrywa przed nami (bo potem przyznaje się, że tylko grała) uroki macierzyństwa.

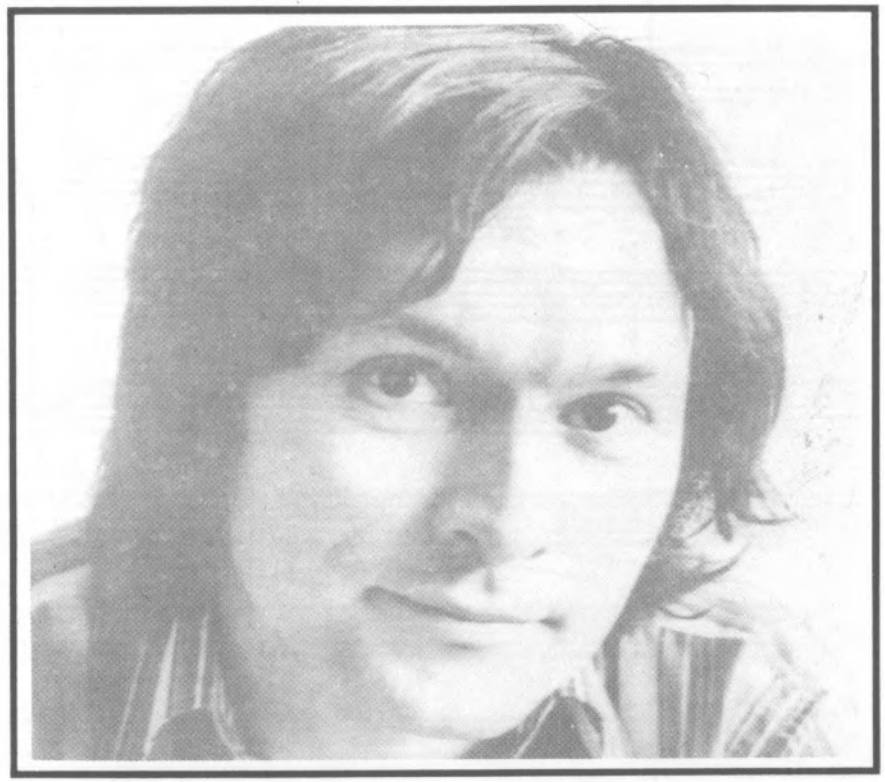
Na dramaturgię tekstu Helmuta Kajzara Zygmunt Krauze nakłada własną dramaturgię muzyczną, zbudowaną zasadniczo z trzech elementów: swoistego (bo bardzo kameralnego) „tutti" głosów albo instrumentów (przy czym te ostatnie nigdy nie występują jednocześnie, choć jest ich zaledwie dziesięć: saksofon, trąbka, akordeon, skrzypce, kontrabas, gitara elektryczna, wibrafon, dzwony, dwie melodiki), kontrastującego z tymi, nielicznymi zresztą ustępami „zespołowymi" prawie „gołego" parlanda (z drobnymi tylko brzęknięciami w pojedyńcze instrumenty) i śpiewu solowego Gwiazdy z dość nikłym akompaniamentem instrumentalnym. Większość „numerów" (jest ich dwadzieścia trzy, przy czym niektóre rozpadają się na mniejsze sekwencje) wypełnia solowy śpiew Gwiazdy, w każdym numerze nieco inny, bo oparty na inaczej wyselekcjonowanym materiale melodycznym. Najczęściej są to dźwięki sąsiadujące ze sobą; jeśli zdarzy się większy skok, to jest on zaraz równoważony bardzo małym posunięciem. W zasadzie na jedną sylabę przypada jeden dźwięk, drobne melizmaty zdarzają się wyjątkowo.

Kompozytor poczynił szereg zabiegów, aby linia wokalna biegła w sposób naturalny, zgodny z tokiem monologu. Nie próbował odtwarzać foniki i artykulacji mowy (pierwotna wersja opery powstała

zresztą do niemieckiego tłumaczenia tekstu), lecz szukał muzycznych ekwiwalentów zawartych w tekście myśli, napięć i nastrojów. Użył rozmaitych środków — od najprostszych opisowych (uwaga na samym początku partytury: „molto rubato, a piacere, improvisando") do tak wyrafinowanych, jak polifoniczna trzygłosowa wokaliza, stanowiąca znakomity odpowiednik muzyczny cichej modlitwy. Świadomy tego, jak bardzo trudno dziś kompozytorowi wyrazić muzyką wielkie emocje, w chwilach największego napięcia Krauze zrezygnował ze śpiewu, wprowadzając ekspresyjne parlando. Tak dzieje się w pełnym napięcia epizodzie osiemnastym, gdzie bohaterka zdobywa się na rozpaczliwy protest wobec krzywdy, niesprawiedliwości, upodlenia. Jest to może najbardziej dramatyczny, bo najmniej indywidualny, jednostkowy epizod opery. Natomiast epizodem najbardziej lirycznym, nawet po trosze sentymentalnym, jest fragment sceny końcowej, w której pobrzmiewa echo początkowej frazy słynnej arii bohaterki „Madame Butterfly". Ale jest to bodajże jedyne miejsce gdzie Krauze — nieświadomie — nadał tekstowi Kajzara nowe znaczenie. Poza tym w całej operze uzupełnił tylko i uwydatnił muzyką słowo. Ta lojalność wobec autora tekstu, uszanowanie jego pierwszoplanowej roli i podporządkowanie mu się, jednakże bez rezygnacji z własnego stylu — to bodajże największe osiągnięcie kompozytora „Gwiazdy". Bo niewiele jest współczesnych, i nie tylko współczesnych oper, których kompozytorzy zdołali zachować tę równowagę. Wskutek naturalnej u nich skłonności następuje bowiem często zdominowanie tekstu przez muzykę, albo też — w wyniku narzuconej sobie dyscypliny — takie „schowanie" się za tekstem, że muzyka przestaje być jego partnerem artystycznym schodząc do roli podkładu dźwiękowego. Zygmuntowi Krauze udało się uniknąć obu niebezpieczeństw, może dzięki temu, że skupił swoją uwagę nie tyle na tekście Kajzara i jego formie, co na samym przedmiocie dramatu, czy raczej na jego podmiocie. Jest nim wymyślona wprawdzie, ale jakże prawdziwa w swych wzlotach i upadkach kobieta: chwilami w swoim osobistym dramacie żałosna, chwilami irytująca, w swej złożonej naturze tragikomiczna, ale jednak bardziej wzruszająca niż śmieszna. W widzeniu, słyszeniu, odczuwaniu „Gwiazdy" Krauze jest całkowicie zgodny z Kajzarem. My zaś — widzowie i słuchacze opery — skłonni jesteśmy zgodzić się z oboma jej autorami.

Tadeusz Kaczyński

ZYGMUNT KRAUZE, ur. 1938 w Warszawie, studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie — kompozycję u Kazimierza Sikorskiego oraz fortepian u Marii Wiłkomirskiej, później zaś, w latach 1966—67, pod kierunkiem Nadii Boulanger w Paryżu. Po otrzymaniu w 1966 I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Fundacji Gaudeamus dla wykonawców muzyki współczesnej występował jako solista z recitalami fortepianowymi w Europie i Stanach Zjednoczonych. W 1967 założył czteroosobowy zespół „Warsztat Muzyczny". W latach 1970—71 przebywał w Stanach Zjednoczonych, ucząc gry fortepianowej w Cleveland State University. W 1973 został zaproszony przez Deutscher Akademischer Austauschdienst na roczny pobyt do Berlina Zachodniego. Wykładał m.in. na Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych w Darmstadcie, w akademiach muzycznych w Sztokholmie i Bazylei oraz w kilkunastu uniwersytetach amerykańskich. W latach 1971—80 brał udział w pracach komisji programowej „Warszawskiej Jesieni", w latach 1980—83 był prezesem Polskiej Sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (PTMW). Od 1982 przebywa w Paryżu, gdzie przez rok pełnił funkcję doradcy muzycznego przy IRCAM w Centre Pompidou. Utwory Zygmunta Krauzego były wykonywane w wielu międzynarodowych festiwalach muzyki współczesnej. Ważniejsze kompozycje: *Pantuny malajskie* na 3 flety i głos kobiecy do tekstów indonezyjskich (1961), *Tryptyk* na fortepian (1964), *Esquisse* (1967), *Polychromie* na klarnet, puzon, fortepian i wiolonczelę (1968), *Voices* na 15 dowolnych instrumentów (1969), *Piece for Orchestra No. 1* (1969), *II Kwartet smyczkowy* (1970), *Piece for Orchestra No. 2* (1970), *Fallingwater* na fortepian (1971), *Folk Music* na orkiestrę (1972), *Aus aller Welt stammende* na 10 instrumentów i 6 pozytywek (1974), *Automatophone* na 14 instrumentów szarpanych i 7 instrumentów mechanicznych (1974), *The Last Recital* na fortepian (1974—75), *Fête galante et pastorale* (1974—75), *Koncert fortepianowy* (1974—75), *Suite de danses et de chansons* na klawesyn solo i orkiestrę (1977), *Die Kleider*, opera kameralna (1980), *Koncert skrzypcowy* (1980), *Commencement* na klawesyn solo (1981), *Tableau vivante* na orkiestrę kameralną (1981—82), *Piece for Orchestra No. 3* (1982), *III Kwartet smyczkowy* (1982), *Arabesque* na fortepian i orkiestrę kameralną (1983).



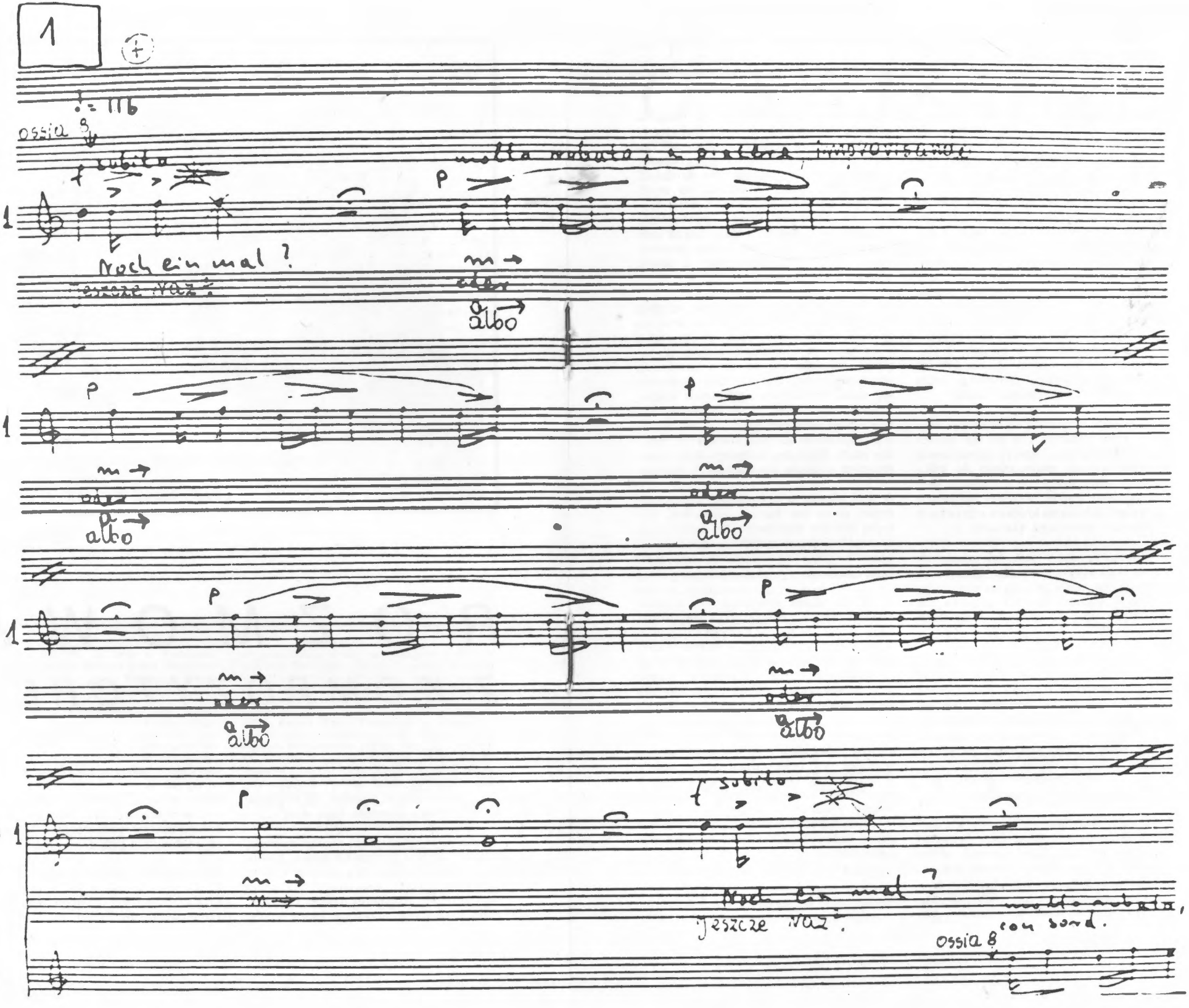
Zygmunt Krauze

ROZMOWA
Z KOMPOZYTOREM

— Autorami libretta Twojej opery „Gwiazda" są dwie osoby, wypada zatem poinformować widzów, jak wyglądała współpraca literacka tego duetu...

— Zaczęło się od mego zainteresowania sztuką teatralną Helmuta Kajzara „Gwiazda". Najpierw sam pracowałem nad jej adaptacją, potem wspólnie z Kajzarem wybieraliśmy fragmenty tekstu i układaliśmy je w sceny, z których każda byłaby czytelna i jasna tematycznie (w sztuce różne wątki są — zapewne celowo — przemieszane). Ostatnim etapem pracy nad librettem było kształtowanie go w taki sposób, by poszczególne sceny stały się materiałem przydatnym dla reżysera.

Robiliśmy to korzystając z wydanego drukiem wcześniej w RFN niemieckiego tłumaczenia tekstu. Opera była bowiem zamówiona przez Teatr Narodowy



1

(7)

♩= 116

ossia 8

f subito

molto rubato, a piacere, improvisando

sopr 1

p

Noch ein mal?

Jeszcze raz?

m →

oder

a albo →

sopr 1

p

m →

oder

a albo →

p

m →

oder

a albo →

sopr 1

p

m →

oder

a albo →

p

m →

oder

a albo →

sopr 1

p

m →

m →

f subito

Noch ein mal?

Jeszcze raz?

molto rubato, con sord.

ossia 8

tr

w Mannheim i tam też w roku 1982 odbyła się jej prapremiera.

— Skoro opera powstała do niemieckiego tekstu, przed premierą w Teatrze Wielkim musiałeś zapewne dokonać „spolszczenia" nie tylko libretta, ale i muzyki, a w każdym razie nie przylegającej do polskiego tekstu partii wokalnej...

— Ta adaptacja, której ze względu na zgon Kajzara musiałem już dokonać sam, okazała się nadspodziewanie łatwa. Chociaż języki polski i niemiecki bardzo się od siebie różnią pod względem akcentuacyjno-fonicznym, bez większego trudu znajdowałem odpowiednie słowa polskie przystające do muzyki; tylko w niewielu miejscach zachodziła potrzeba zmiany partii wokalnej. Gorzej będzie z przygotowywaną obecnie — w związku z planowanym wystawieniem „Gwiazdy" we Francji — adaptacją francuską, która mnie czeka w najbliższym czasie.

— Nie dość oczywiste są dla mnie motywy, które skłoniły Cię do tak daleko idącej kameralizacji opery, ograniczenia środków wyrazu muzycznego do kilku instrumentów, mających w dodatku bardzo skromne partie, w wielu epizodach polegające jedynie na krótkich odzywkach w pauzach monologu Gwiazdy...

— Bohaterką opery jest, jak wiadomo, wielka śpiewaczka i wielka śpiewaczka powinna być także główną jej wykonawczynią. Uważam, że taka artystka ma największe pole do ukazania wszystkich swoich walorów wówczas, gdy znajduje się na scenie sama.

— Jednakże wykonawczynią opery nie jest tylko jedna śpiewaczka, poza główną bohaterką występuje bowiem kilka innych, których funkcje nie są dla mnie całkowicie jasne: czy wokalna rozbudowa opery stanowi rekompensatę za wspomniany wyżej ascetyzm instrumentalny, czy też to zwielokrotnienie głosów spełnia jakąś rolę dramaturgiczną?

— I jedno i drugie, ale przede wszystkim traktowałem te głosy jako zwierciadła odbijające osobowość Gwiazdy. Inne postacie kobiece wprowadziłem po to, aby niejako pomnożyć możliwości ekspresyjne głównej postaci. Chociaż powinna ją grać wybitna śpiewaczka — tak było w RFN, tak będzie we Francji i tak jest w Warszawie, to przecież możliwości głosowe i ekspresyjne nawet najwspanialszej śpiewaczki są ograniczone.

— A zatem wszystkie środki mają tu skupiać uwagę na głównej bohaterce. Jednakże poza środkami muzycznymi, które można określić jako „integrujące", zostały tu użyte także środki działające raczej przeciwnie. Mam tu na myśli wszelkie dopuszczone przez Ciebie aleatoryzmy interpretacyjne: powtarzanie niektórych epizodów, a także całych scen dowolną ilość razy, swobodne przestawianie kolejności „numerów" a nawet improwizację jazzową.

— Wszelkie te dowolności nie działają dezintegrująco, ponieważ nie ograniczają w niczym koncentrowania uwagi widza i słuchacza na Gwieździe. Gdyby jej historia składała się ze scen ułożonych chronologicznie, na przykład: budzenie się rano, wstawanie, spotykanie kogoś, jedzenie obiadu itd, te zmiany kolejności burzyłyby jakiś porządek. Tu zaś pozostawienie swobody realizatorom nie zmienia istoty dramatu, będącego dość chaotycznym ciągiem wspomnień i wrażeń.

A jeśli chodzi o dowolności interpretacyjne, to są one bardzo niewielkie, dotyczą bowiem właściwie tylko dwóch scen szczególnie drastycznych czy nawet wulgarnych, gdzie wprowadziłem improwizację jazzową.

— Każdy utwór muzyczny — i w ogóle artystyczny — zawiera cechy niezauważalne przez słuchacza, krytyka czy nawet wnikliwego muzykologa, a jedynie znane autorowi. Zdarza się, że te właśnie cechy są dla kompozytora szczególnie ważne albo nawet najważniejsze z punktu widzenia idei dzieła, jego formy, warsztatu...

— Przy komponowaniu „Gwiazdy" główną moją ideą — jeśli tak można powiedzieć — było „drążenie w głąb"; w sensie znajdowania właściwej ekspresji muzycznej, która — z jednej strony — byłaby zgodna z tekstem, a z drugiej — możliwie najbardziej odpowiednia dla danej sceny i najbardziej czytelna dla odbiorcy.

Rozmawiał:
Tadeusz Kaczyński

O KAJZARZE RAZ JESZCZE

Nie mogę nie zatrzymać się przy *Gwieździe*. Powrócił w niej bowiem Kajzar — może nawet nie całkiem świadomie — do spraw najbardziej prywatnych i osobistych. Już to, że przyznaje, iż najgłośniejsza z jego sztuk pozostaje dlań „tajemnicza", daje do myślenia. *Gwiazda* jest monologiem aktorki (aktorek)... Gwiazda zmienia suknie, zmieniając zaś suknie, zmienia role. Raz jest czułą matką, raz wampem, raz rewolucjonistką, co dzielnie stawia czoła oprawcy, raz staruszką dogorywającą w domu (złej) opieki...

Cóż to ma wspólnego z Józiem — i z pisarzem Kajzarem? Jest tu najpierw bardzo silna fascynacja kobiecością. Kajzarowi udało się uchwycić coś, co wszyscy — w tym czy innym momencie życia — odczuwamy, aby potem przyzwyczaić się i znieczulić. Mianowicie — radykalną różnicę płci, niepojętość, niezrozumiałość „bycia kobietą" (jak zapewne „bycia mężczyzną"). Słowa, gesty Gwiazdy odnotowane są i odtworzone z bezbrzeżnym zdziwieniem. Nie dlatego, aby były nadzwyczajne, przeciwnie, Gwiazda po prostu stroi się, mizdrzy, wżywa — nieraz po kabotyńsku — w postacie, którymi mogłaby się stać... po czym zaraz powraca do swej aktorskiej kondycji. Jej niedosiężność rozmywa się w zwykłości, pozostaje jednak zdziwienie. Mitologizację kobiety chwytamy in flagranti, bo przecież Gwiazda po prostu próbuje role. Ale równie dobrze można by powiedzieć, że to archetyp — idealna figura istoty radykalnie odmiennej — ucieleśnia się i unaocznia w płynnej codzienności. Zapewne, przywilejem sztuki jest utrwalenie pierwotnego zdziwienia wobec zjawisk jak najbardziej oczywistych, cóż zaś pierwotniejszego niż zjawisko płci. Płeć nie jest tu nawet prowokacyjnie kusząca, chociaż przez całe widowisko biegnie erotyczna fascynacja, zwrócona znamiennie ku wszystkiemu, co w Gwieździe jest sztuczne, nienaturalne, dziwne, nawet brzydkie (szminka, maska, kostium). Gwiazda, jeżeli kusi, to dlatego, że posiada szczególną zdolność udawania. Umie być kimś innym. Jak kobieta, jak sztuka.

Sztuką jest właśnie Gwiazda. Kobieta jest sztuką, bo uruchamia i zarazem sublimuje pożądanie, odsłania inność i umożliwia wielkie zdziwienie, chociaż nigdy go nie zaspokaja. Może więc za sprawą Gwiazdy („Gwiazdy") odkrywa Kajzar, że może siebie wypowiedzieć tylko przez medium, przez pośrednika, jako pisarz i reżyser właśnie? Gwiazda jest równie potrzebna co niedosiężna. Prawdziwa i sztuczna. Nieokreślona.

Zważmy także, że budowa sztuki jest — wbrew pozorom — podobna do *Paternoster*. Zapewne, *Gwiazda* jest monodramem, zaś bohater *Paternoster* kłębi się po scenie z rodziną i sąsiadami. Tam można było zdarzenie uważać za wytwory wyobraźni (lęków, pragnień) Józia; tu zaś role, które gra Gwiazda, budują postacie, będące również projekcjami jej uczuciowości. W obu więc sztukach zarówno zdarzenia, jak i postacie są uzależnione od centralnych bohaterów albo domyślnie, albo nawet zupełnie jawnie. To podobieństwo mówi wiele o teatralnej wyobraźni Kajzara. Powiada on, że *Gwiazda* jest „monodramem aktorki chcącej ustalić swą tożsamość" przez przypominanie strzępów ról „wzbronionych jej", inaczej — niespełnionych, nieodegranych. Poszukiwanie tożsamości — czegóż innego, jeśli nie własnego ja, szukał Józio czy Andrzejek? — prowadzi do teatru lirycznego i onirycznego, będącego panoramą wnętrza Kajzarowych herosów. Gwiazda jest w tym samym położeniu co Józio. Może przedstawić (jak tamten przywołać) tylko świat rozbity, rozdarty między niespełnione możliwości. Jedność zaś odnajduje dopiero w akcie przedstawienia czy reżyserowania zdarzeń, w oczach publiczności i na deskach teatru. Zapewne takie tylko przeżycie losu jest — wedle Kajzara — dostępne dzisiejszemu człowiekowi, zaś cierpienie rozproszenia i wielokształtności zdaje się jedyną gwarancją artystycznej prawdy. Może jednak ta ludzka niepełność, nieokreśloność nie jest tylko smutnym przywilejem naszego czasu? Może właśnie godząc się na taką prawdę, sięgamy Prawdy ogólniejszej?

Jan Błoński:
fragment przedmowy do:
Helmut Kajzar; Sztuki i eseje,
Warszawa 1977 COK

Helmut Kajzar jest artystą niespokojnym. Pragnie być obecny jednocześnie w wielu obszarach sztuki, wypowiada się w różnych rodzajach, gatunkach i formach literackich — zaczynając od dramaturgii scenicznej i radiowej, poprzez reżyserię teatralną i radiową, na eseistyce i krytyce kończąc. Opanowany potrzebą szukania własnej prawdy o świecie, o człowieku współczesnym, o sztuce, zamienia każdą z form swojej wypowiedzi w swoisty monolog liryczny, wypełniony niepokojem tego poszukiwania. Ciągle na nowo wyraża swoją romantyczną wiarę w istnienie takiej prawdy i w możliwość zbliżenia się do niej, a jednocześnie obawę, że w gruncie rzeczy niczego nie można dociec do końca i niczego rozstrzygnąć definitywnie, i że nie istnieje obiektywny koniec trudu poszukiwania(...)

Kolejne sztuki Kajzara — to stopniowe rozstawanie się z Gombrowiczem. W *Rycerzu Andrzeju* błąkają się jeszcze resztki „kościoła ludzkiego", ale kosmos zatraca swój antropocentryzm. Bohater rozsypuje się i zaciera, pozostają w nim resztki strachu, który nie służy już samoobronie, i szczątkowego myślenia, które nie pobudza do działania. W następnym utworze, w *Gwieździe*, powróci jeszcze motyw stroju jako jedynego reliktu zanikającego człowieczeństwa, ale będzie to chyba ostatni gombrowiczowski rys tej dramaturgii, wchodzącej w nowy obszar i nowe pokrewieństwa. (...)

W *Gwieździe* istnieje postać bohatera, psychologa i świat o zaznaczonych biegunach dobra i zła, w którym mimo chaosu i zamętu funkcjonują wymiary, proporcje, zasady. W tym świecie kostium jest jedyną uchwytną formą ludzkiego istnienia i jego jedynym — przemijającym i nie dość oczywistym — dowodem. Gombrowiczowski kostium był wartością dynamiczną, więził bohaterów, ale stymulował ich energię, dawał siłę i obronę; Kajzarowski kostium, zużyty i już nieprzydatny, nie daje żadnych praw ani przywilejów, pozwala zaledwie podsumować własne klęski. (...)

Sława Bardijewska:
fragmenty artykułu
zamieszczonego w Dialogu nr 7, 1977

LIBRETTO

LIBRETTO

Jeszcze raz?
Jak przed lustrem. Twarzą w twarz.
Tak.
Dokona się.
Słowo po słowie.
To mój obowiązek tu pozostać,
Mówić tobie, sobie, wam wszystkim
Na przekór powiedzieć.

Ten kostium pajęczynowy.
Dawniej śpiewałam w nim.
A ten?
Rwie się i pęka tu i tam.
Rwie się w szwach.
Tak lubię role królowych.
Te role szlachetnych dziewic.
Oto suknia —
Brylanty klejnoty, brylanty cekiny,
Suknia usiana tysiącem zagadek,
Tysiącem brylantów.

Tak, to wielkie szczęście pracować w teatrze!
To jest piękne uczucie.
Na początku grałam mały epizod.
Kiedyś, grałam małą rolę.

Dziś ważne jest mieć coś ludziom do powiedzenia.
Szarym, cichym ludziom, tym, którzy odziedziczą ziemię.
Albo sami ją użyźnią.

Ci ludzie jedzą śniadanie.
Ci ludzie biegną do kina.
To samo marzyć.
Hej! Do was mówię! Słyszycie?!

Jestem aktorką.
Patrzycie tak na mnie.
Słuchacie tak samo.
Nie kłamię.
Ja tylko ubarwiam prawdę.
To jest mój zawód.
Do was wyciągam rękę.
To bardzo niedobry, prymitywny gest.

Przez próby doszłam do gestu prawdy.
Niestety, słowa mu szkodzą.
Boże, co ja mówię!
I co jeszcze będę mówić!
Śpiewam, jak wodospad.
Nie, jak u psychiatry.

Oto noc.
Tylko ja jestem sama w teatrze.
I podnoszę ramiona
Do dziewiczych szat
Do królewskich płaszczy.
Podnoszę ramiona.
Podnoszę ramiona do źródła świateł.
Oto noc.
Scena w nocy jest wielka.

W nocy scena jest naga.
Deski sceny szorstkie jak ludzka skóra.
Podłogi we wszystkich teatrach są podobne.
Teatr jest bowiem składnicą prochu i pyłu.
Światło na scenie żółte.
Zgniłe światło.

Jeszcze raz?

Ktoś mnie rozbiera.
Oderwał głowę.
Ktoś mnie rozbiera.
Odkręcił ręce.
Ktoś mnie rozbiera.
Rozdziera nogi.
Nogi nogi.
Ktoś mnie rozbiera.
Brzuch odsłonił.
Cała ze słomy, papieru, anielskich włosów, waty.
Moja matka mnie się wstydzi.
Język spieczony, wargi puszyste.
Czy to konieczne, aż tak do kości?

Ty jesteś dobrym ptakiem,
Ty jesteś miękką klatką,
Zrobioną z moich piór.
La la li, la la lu
Będą panowie do snu tulili,
La la li, la la lu
Dobrzy panowie,
La la li, la la lu.

Ptak Feniks,
Wieczór co wieczór,
Na dansingu,
Na parkiecie,
Dupa z kauczuka,
Szczęścia poszuka,
A oczy z siarki,
Dopełnią miarki.
Kto się śmieje ze mnie? Nie wolno.
O, tu mam suchą dziurę.
O, boli.
Całkiem bez krwi.
Dziura pali.
Ja płonę.

To ból krzyczy sam.
Sama krzyczę za ból.
Jeszcze raz?
Twarzą w twarz.

Mieszkam kilka lat w domu starców.
W Krakowie przy ulicy Helców.
Na samym poddaszu.
Wędrowałam z pokoju do pokoju.
Zawsze mieszkałam w pokojach pięcioosobowych,
Ale moje współmieszkanki szybciej umierały,
Albo odwożono je do zakładów specjalnych.
Bałam się dnia w którym zacznę robić pod siebie.
Taki dzień jednak przyszedł.
Przywieziono mnie na wózku do izolatki.
Leżało tam już sześć innych kobiet.
Moje łóżko stało koło okna,
Ale nie miałam sił, aby wyglądać przez okno.
Wiem tyle, że w dole na podwórzu,
Były garaże i chlewik dla świń.
Siostry chodowały świnki.
Zarzynano je na święta.
Nic nie jadłam.
Potem przyszło zapomnienie.

Jestem aktorką.
Przez wiele lat byłam niepotrzebna.
W moich żyłach płynie błękitna krew.
O Boże! Boże!
Gdy sobie to przypomnę.

A-a-a,
Kotki dwa,
Szare bure obydwa.

To takie naturalne mieć maleńką istotkę koło siebie, w kapelusiku, okularach. Wychować ją, całować, mieć na własność.
Przecież prawie każdy ma dziecko i gdy przychodzi do domu zmęczony, zły, to na sam widok małych, różowych paluszków z jeszcze miękkimi paznokietkami, opuszczają go wszelkie troski. Matka do dziecka się uśmiecha, ojciec do matki, cała bliższa i dalsza rodzina uśmiecha się, nawet znajomi, bo dziecko do nich wyciąga tłustą rączkę i śmieje się usteczkami, w których widać kilka białych ząbków i ośliniony języczek. Wiem, co czują matki, wiem, co to znaczy nagle zobaczyć kawałek siebie, kawałek własnego ciała żyjący obok, wrzeszczący, głodny. To jest niezwykłe, po prostu niezrozumiałe. Kobiety na ogół myślą, że tego się nie da przeżyć. Takie są wtedy grube i ciężkie. Nawet różne świństwa wykrzykują przeciwko swym mężom i samcom. Różne nieprzyzwoite wyrazy. Aż uszy więdną.

Zakłuło bardziej niż śmiech.
Wracałam sama do domu.
Wracałam sama.
Przez okno zobaczyłam
Jak cudze dziecko cyka pierś cudzej matki.
Chciałam być ćmą.

Ja jestem tylko aktorką, troszkę zagrałam, w pobliżu nie ma żadnego realnego dziecka i ani mi się śni mieć jakieś realistyczne dziecko. Matki zawsze się łudzą, nawet Medea sądziła, że będzie lepiej, że będzie inaczej. One tak muszą. Ale ja nie muszę. Jestem z premedytacją jałowa. Zawodowo. Często śmieję się sama z siebie, gdy o tym pomyślę.

Jeszcze raz?
Jak przed lustrem. Twarzą w twarz.
Tak.
Dokona się.
Słowo po słowie.
To mój obowiązek tu pozostać,
Mówić tobie, sobie, wam wszystkim
Na przekór powiedzieć.

Mam się czołgać, generale?
Bez przygotowania?
Bez motywacji?
Może przeczołgam się,
Może przeczołgam się.
Trzeba wszystko wyjaśnić.

Ile razy człowiekowi
wolno stracić godność?

Bardzo ważne pytanie.
Panie generale
Za kogo tu leżę?
Z czyjej winy tu leżę?

Za kogo?
Zabrudziłam sobie ręce.
Najtrudniej jest trzymać się prosto.
Czytałam Karola Marksa.
I nie chcę być pionkiem.
Nie zgadzam się na to,
Aby moje życie
Było tylko krótkim przeczołganiem się
Przez scenę teatralną.
Bez znaczenia i przedłużenia.
Nie dam się zastraszyć
Panie generale.
Czy mam może powiedzieć — koniec?
Czy mam zgodzić się na krzywdy i niesprawiedliwość?
Masowe upodlenie?
I strach?

Wołać o pomoc?
Skąd by pomoc przyszła?

Jestem silna dość
By powstać.
Nie mogę.
Jak dobrze.
Już klęczę.
Będę się modlić.
Ty wiesz, zapomniałaś,
Z kim rozmawiać.
Z nim.

Nie słucha mnie.
Słowo wiruje,
Odbija się w tobie
Wewnątrz mnie.

Kiedyś grałam w filmie
Z prawdziwymi ruinami miasta.
Rozstrzelano mnie ślepymi nabojami pod ścianą.
W sukcesie
Dopomogła mi
Pierwsza wojna światowa.
Verdun.
Okopy Paryża.
Pierwsze samoloty.
Gaz, maski.
Potem rewolucja, kryzysy
Druga wojna światowa.
I tym podobne.
Trzeba za wszelką cenę
Zatrzymać wiosnę.

Mimo wszystko.
Mimo wojen,
Panie generale.
Mimo strachu i upodlenia.

Kto jest ten,
Kto do was mówi?
Kto jest więc ten,
Kto ze sceny mówi?
Czy wielki aktor,
Ten wirtuoz swego ciała,
Kukła o rysach prostackich,
Pomalowana pudrem
I tłustą szminką?
Ktoś bez imienia.

Może więcej praw, aby wyjść naprzeciw
I mówić,
Ma kiepski aktor?
On nie wie jak rozdzielić
Życie od złudy.
Piękno od śmierci.
Łatwość od trudu.
Może więcej praw ma kiepski aktor,
On nie wie jak rozdzielić
Życie od złudy.
Piękno od śmierci.
Łatwość od trudu.

Hej! Do was mówię! Słyszycie?
Patrzycie tak na mnie
Słuchacie tak samo
Jak na aktorkę.
Nie kłamię.
Ja tylko ubarwiam prawdę.
Mój zawód jest taki.

Codzień wybieram miłość.
Tak samo.
Tylko nie wiem, jak.
Jak się zachować.
Codzień wychodzę na plac.
Zwycięża ciekawość.
Wieczorem ginę w zwartym tłumie.
Moje ciało jest bez wartości.
Bardziej podobna ziemi.
Serce mi biło.
Proszę nie przerywać.
Jeszcze nie skończyłam.

Dyrektor techniczny:	mgr inż. Jerzy Bojar
Światło:	inż. Piotr Marconi
Kierownik działu pracowni dekoracji i kostiumów:	mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni:	Tadeusz Iwanowski, inż. Wiesław Kalinowski, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Tomasz Penciak, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego:	inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny:	mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny:	Andrzej Nowolski, Marek Popis

Redakcja programu:	Małgorzata Gąsiorowska
Opracowanie graficzne:	Cyprian Kościelniak i Marek Wajda
Redaktor techniczny:	Hanna Żórawska
Autorzy zdjęć:	Renate von Mangoldt, Antoni Zdebiak, Marek Holzman

Wydawca: TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Druk ZPR, zam. 77/85, nakł. 3000 N–96

Co dwa tygodnie!

ruch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów * płyt *
przedstawień operowych * książek * FELIETONY * WYWIADY *

ruch muzyczny

więcej wiedzieć

więcej słyszeć

ruch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * * * *

TEATR WIELKI

SCENA MAŁA

Cena: 50 zł