

teatr

Gęba... z gęby

Ewa Łubieniewska

Człowiek nie jest po to tylko, aby drugiego człowieka przekonać — jest po to, aby go pozyskać, zjednać, uwieść, oczarować, osiąść. Prawda nie jest sprawą argumentów tylko — jest sprawą atrakcji, czyli przyciągania” — wyznaje w „Dziennikach” Witold Gombrowicz. To marzenie pisarza o ujarzmieniu odbiorcy spełniło się w sposób doskonały. Wystarczy posłuchać chóru czytelników i nadczytelników (tj. koryfeuszy krytyki literackiej), który wypiewkuje od lat kilkunastu: „Gombrowicz! Gombrowicz! Gombrowicz! O, Gombrowicz! O, jakże on talentem swym, Alleluja na wysokościach, potwierdził, utwierdził, przewiercił idiotyczną-romantyczną zaściankowść naszą i gębę naszą, pupę naszą. O, wstyd, wstyd i hańba nasza. O, nagość, nagość, nagość i Nagość na wysokościach!”.

Wbrew jednak dążeniu do „nagiej prawdy” trudno w literaturze polskiej o postać bardziej zmiastyfikowaną niż autor „Ferdynand”, prześmiewca mistyfikacji, a zarazem genialny jej animator. Chyba tylko z Witkacym mógłby w tym względzie iść o lepsze i idą w istocie: dubelt w dubelt. Legendę Stanisława Ignacego Witkiewicza pogrzebano niedawno uroczysto w Zakopanem — pogrzeb Gombrowicza-Flora odprawił dopiero co Stary Teatr „Operetką” w reżyserii Tadeusza Bradeckiego. Niestety, finałowe zmartwychwstanie nieboszczki (nagości wiecznie naga!), miast przewidzianego w didaskaliach entuzjazmu wywołało konsternację, skąd i zróżnicowane opinie o przedstawieniu. Bowiem kiedy Gombrowicz pokazuje nam język (jak to w „Historii” czyni Witold), wszystko jest w porządku: akcentujemy, popieramy i jesteśmy szczęśliwi. Ale pokazać język Gombrowiczowi? Świętość neurotyczności naszej narodowej poszarpać? Toż to niesmak i absmak, niestrąwność, nieprzyjemność, mdło i nieswojo jakoś...

A znać można, że Bradecki zrobił Gombrowiczowi (a tudzież teatrowi poprzez Gombrowicza) to samo dokładnie, co uczynił pisarz literaturze, czyli pokazał, odsłonił, wystawił na pokaz język „działa sztuki”, dokonał na ciele języka sekcji anatomicznej. Dziwna to lekcja

anatomii i zapewne nie dla wszystkich czytelna, bo odsyła do kilkunastu ostatnich lat naszej historii — historii scenicznych mód: „Historią wszak moda jest? Moda jest Historią!”. Historią, której meandry, zawiłości i prawidłowości tropimy nieustrudzenie, zaplątani w jej mechanizmy i lamani jej kołem, ale za to świadomi trybów, które w ciemności nas miażdżą... „Dobrze, że zawsze mam przy sobie moją elektryczną latarkę” — uspokaja widzów krakowskiej inscenizacji Fior-Gombrowicz i na biegnący środkami widowni podest (z „Dziadów” Konrada Swinarskiego) wytycza... teatralny reflektor.

Oto narzędzie, z którego pomocą poznajemy rzeczywistość, a oto język, jakim się posługujemy niewolniczo od chwili, gdy kłeska rozbiorów zachwiała poczuciem naszej tożsamości. Truizm o zdeterminowaniu społecznego myślenia przez tradycję romantyczną, która stanowi dotąd podwaliny, bazę polskiego kodu komunikacyjnego, został w widowisku „udosłowniony”. Widmowy bal w „Operetce” odbywa się na gruncie położonym tu, w Starym Teatrze przez romantycznego bohatera powojennej historii teatru, twórcę „Wyzwolenia i „Dziadów”, którego ówczesny pomysł scenograficzny przywołany został tym razem już jako sygnał Formy. Natomiast świadkowie duchowych zaślubin Mistrza Stroju z Naturystką, to spektakle-widma, których wspomnienie uważny widz odnajdzie może w teatralnych zaświatach swojej pamięci.

Rolę przewodnika po zaświatach pełni w widowisku skomponowana przez Stanisława Radwana muzyka-fantom, miągotliwa i szydercza. Z głębi sceny, otwartej już w chwili, gdy publiczność wkracza na widownię, płynnie ściąsatański akompaniament, wykonywany przez infernalnie podświetloną orkiestrę. Kłębią się w tym piekle muzycznym motywy i frazy znane z operetek i z „Wesela”, z „Nocy Listopadowej” i z wodewili, z musicali i z pieśni religijnych. Nie operetka więc, choć z pozorów operetka, ale dramat narodowy się tu rozegra! Etykietalne powiedzonko „Alleluja na wysokościach” podjęte będzie przez Grupę Pańską niby mszalny zaśpiew — Księżna i Książę wychodzą wszak z Kościoła Narodowej Mitologii. Zanim wyjdą, bzyk muzycznej urotykowanej „niewidzialnej” Gombrowiczowskiej „muchy” obleci całą salę wokół (jak niedawno okrażał ją głos ducha w „Dybuku”, jak dużo dawniej krążył po niej Geniusz w „Wyzwoleniu”, niezmodo-

wanie wypędzany przez Konrada i uparcie powracający na miejsce zasłużonych: raz do koła, raz do koła...).

Wykonawcza strona widowiska budzi jeszcze zastrzeżenia: spektakl nie zadowala aktorsko, wolne tempo gry nie zawsze tłumaczy się potrzebą artystyczną. Niedociągnięcia te zostaną być może wyrównane. Tak czy inaczej wszakże przedstawienie prowokuje do refleksji, co ostatecznie nieczęsto przydarza się teatrowi, zwłaszcza że tematem owej refleksji staje się sama estetyka teatru.

Oto widzimy, jak w nie kończącym się tańcu (Miałość, chanie, złoty róg...) wstępuje do grobu historii stara forma — arystokracja (kiedyś z ciała i ducha), tak jak w widowisku Wajdy (do którego odsyła tu stylizowana aluzja) odpływał w nicość Styksu szereg podchorążych. Za chwilę uderzy operowy piorun (pamiętamy Bal u Senatora), zapadnie ciemność i burza dziejów, zniesie z świętej narodowej sceny (jaką tworzy podest Swinarskiego) tłum Piewców Stroju. Wiatr historii hula po teatrze, raz po raz huśtając reflektorami oświetlającymi to widownię, to znów sceniczne podium, na którym teraz przebiega akcja. Przewalają się po nim szaleńcze hordy galopujących groteskowymi kawałkami Jeźdźców Historii. Okraża salę odgłos chrapiwego, zwierzęcego, przechodzącego w skowyt oddechu tłumów. Znamy z Witkacego ten oddech Apokalipsy („Szewcy” Jarockiego, a i „Biesy” się kłaniają).

Przejechał pociąg historii — przycichł jego daleki gwizd. To już „Pieszo” Mrożka. Wielki ekran, ruchome rampy wędrują to w dół, to w górę. Pusto — bezpieczniej być rzeczą niż człowiekiem. Jeśli by w tym zjadliwym i niezwykłym ponurym widowisku poszukać choć iskry optymizmu, byłoby to moment, gdy aktorzy — na utamek sekundy „prywatnie”, nie jako osoby dramatu — wspominają z odcieniem rozpamiętania dawne role (hrabiego, markizy, księcia...), by je odrzucić w obliczu zbliżającej się trumny, niesionej przez Szarżę i Firuleta, świadków zmiecionej z powierzchni ziemi Arkadii Starej Formy. Smętni pastuszkowie w wieńcach (kiedyś może laurowych, dziś — z zeschłych badyli) przybywają z miejsca, które w I akcie przedstawienia symbolizowało Narodową Świątynię. Wyglądem przypominają nieco postacie Pierwszego i Drugiego z „Rzeczy Listopadowej” Brylla (krakowska inscenizacja Dąbrowskiego), i nic dziwnego — przecież z trumną tu przyszli, a ta trumna to trochę szafa z Witkiewiczowskiej „Matki” (Jarocki), a trochę skrzynia, w której ród Wenedów zwykł przechowywać zaklętą harfę (Skuszanka) (w harfie uspięta dusza narodu pod czerepem rubasznym, pod stosami strojów i masek. „Zrzuci do ostatka te

plachty ohydne, / (pobrzmięwa w pamięci widzów niemy okrzyk) / Tę Dejaniry palącą koszulę: / A wstań jak wielkie posągi bezwstydne, / Naga — w styksowym wykąpana mule.”

I słowo staje się ciałem! Po dwustu latach psiej niewoli w okowach romantycznej formy (te powstania, te historiograficzne dociekania, te indywidualistyczne rojenia), wyzwolona, uśmiechem rozpromieniona, smakowicie przyrzadzona (jak z ilustrowanych czasopism) polska miss Natura-Kultura, anno Domini 88. A oto już i hosanna błysnęła na wysokościach! W głębi sceny, na tle firmamentu „gwiazd osiemnastie lśnią bardzo ślicznie”, mrugając światłem wielkich rewil (jak niedawno w Platonowie) Bajona ku rozkosznie wyluskanej z pęt stroju królowej balu. Entuzjastycznie gestykulując podbiega do niej Gombrowicz-Fior. Wita ją jutrenko swobody — młodo naga Melpomeno — zbawienia polskiego teatru za tobą słońce...

Taki jest finał „Operetki” Tadeusza Bradeckiego. W kilkanaście lat po inscenizacji Dejmka długo i daremnie poszukiwana w historii autentyczność — jako idea, utopijny cel, wygrzebana spod martwych znaków kultury wartość, nagość — stała się Formą. Autentyczność zastąpiła maska autentyczności, tym groźniejsza, że nie sposób jej zedrzyć, bo — wszystko na wierzchu! A spód? — „Też na wierzchu” — zareplikowałby Edek z „Tanga”. Z ciała „tożsamego z sobą”, z materii stuprocentowo naturalnej powstał nowy Strój: gęba z gęby (co już wcześniej przewidział Mrożkowski „Krawiec”).

Tak zrozumięć można sens autotematycznej gry w krakowskim spektaklu, gry, którą prowadzi z nami — kto właściwie? W gąszczu form kultury, jakimi się posługujemy (jakie się nami posługują...?), doprawdy trudno wskazać sprawcę. Czy to twórca inscenizacji manipuluje naszą pamięcią, łącząc dziesiątki widzianych znaków w nowy znak, czy też owe znaki łączą się z sobą niepostrzeżenie i nie ja je wyjaśniam, lecz one mnie wyjaśniają (nas wyjaśniają), niszcząc się przy tym wzajemnie? I nic (poza świadomością zdeterminowania), nic więcej z tego nie wynika.

Jak to? Żadnej Ideologii? Konstruktywności? Żadnej propozycji? Gdzie zbawczy emetyk, który usunąłby stan przewlekłej niestrawności kulturowej? Gdzie duchowy pokarm, jaki ofiarowywać winien teatr w dobie powszechnego głodu wartości? „A czy ja, panie, jestem do zarcia” (utyskiwał niegdyś Muchomor w wierszu Harasymowicza) „ja jestem / Abstrakcja”.

OPERETKA Witolda Gombrowicza. Reżyseria Tadeusz Bradecki, scenografia Barbara Hanicka, muzyka Stanisław Radwan. Występują m.in. Jan Peszek, Tadeusz Huk, Ewa Lassek, Andrzej Kozak, Stefan Szramel. Stary Teatr w Krakowie. Premiera 11 XI 88 r.