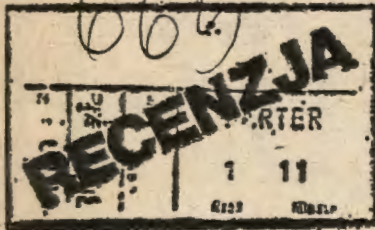


KAZIMIERZA BRAUNA „MYŚLENIE TEATREM”



GRZEGORZ
SINKO

Kluczem do inscenizacji *Operetki* Gombrowicza przez Kazimierza Brauna jest słowo jedność — jedność interpretacji treści i jedność użytych w tym celu środków teatralnych. Całe myślenie jest zawarte w przedstawieniu: reżyser nie przemawia wprost od siebie, lecz poprzez swój zespół aktorów, przez zgraną ze swym zamysłem muzykę i oprawę plastyczną.

Rzecz dzieje się we wczesnych latach dwudziestych naszego wieku. Z tej epoki są przepiękne bogate stroje, zaprojektowane

Teatr Współczesny we Wrocławiu: *OPERETKA* Witolda Gombrowicza. Inscenizacja: Kazimierz Braun, muzyka: Zbigniew Karnecki, konsultacja literacka: Andrzej Falkiewicz, kostiumy: Zofia de Ines Lewczuk, choreografia: Leszek Czarnota. Premiera 21 V 1977 (fot. J. Bortkiewicz)

przez Zofię de Ines Lewczuk, muzyka Zbigniewa Karneckiego nawiązuje w zrezygnowanych aluzjach do czasów Paula Abrahama i Ralpa Benatzky'ego. Od razu widać jednak, że we Wrocławiu akt pierwszy sztuki nie będzie tylko pastiszem operetki: zamek Himalaj jest podminowany.

„Krzesełka Lorda Blotton” rozbrzmiewają najpierw jako radosny hymn zadowolonego towarzystwa, które właśnie rozsiada się — na krzeselkach. Liczne i rozmnożone przez reżysera lokajstwo daje się dostrzec dopiero po chwili przyglądania się scenie: jest ukryte pod podwyższoną platformą, którą dźwiga na kształt kariatyd. Ta pierwsza scena jest poprowadzona bardzo lekko, nie narzuca się jako symbol, lecz po prostu komunikuje, że konstrukcja sceniczna i społeczna trwa w układzie uporządkowanym, pełnym śpiewu i blasku.

Już jednak — przy całkiem zwykłym w tym systemie — zdaniu: „nie mówić pewnych rzeczy przy służbie” — zapada na chwilę milczenie, a państwo oglądają się ku lokajom pod podestem z wyraźnym niepokojem. Coś zaczyna wisieć w powietrzu. Kolejny moment napię-

cia to scena czyszczenia butów: czy wychodzący spod platformy lokaje spełniają wydane im polecenia? Ulga i wybuchający radośnie chorał o krzeselkach towarzyszy dowodom posłuszeństwa.

Omina i znaki ciągle się jednak mnożą. Przybywający na zamek Mistrz Fior ma niesamowite rysy postaci E.T.A. Hoffmanna; przypomina np. Coppeliusa. Na pierwszą wzmiankę Albertynki o nagości (która jest, wedle tekstu, „socialistyczna” i „wywrotowa”) rozlega się grzmot. Reżyser nie odbiega od tekstu, stale mu towarzyszy interpretując go jednak przez teatralne środki i działania. Wynika z nich, że nad światem sceny Kazimierza Niewiarowskiej i nad światem Małoszyc rodziny Gombrowiczów zbierają się chmury. Akt pierwszy *Operetki* jest we Wrocławiu równie lekki i barwny, jak był przed dwoma laty w Łodzi, ale linia prowadząca ku dalszym wypadkom została w nim wyraźnie zarysowana.

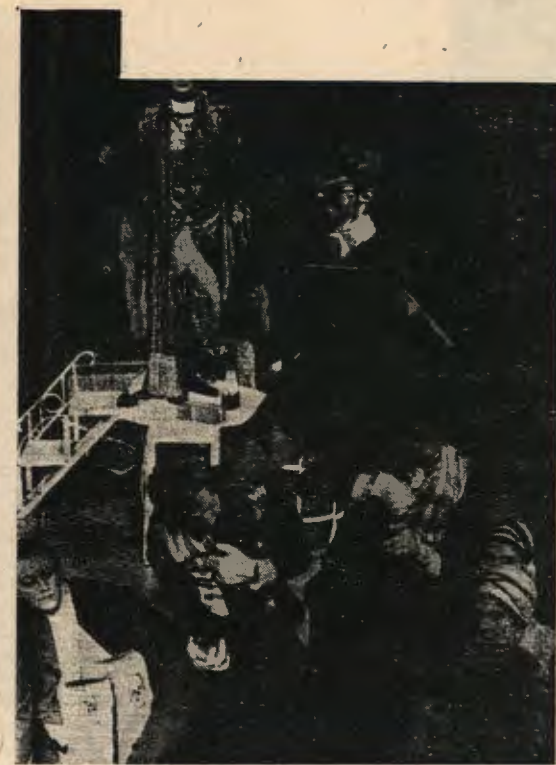
W scenach na balu mamy dalsze stopniowanie akcentów przy równoczesnym utrzymaniu operetkowej zabawy. Środki użyte przez Brauna są bardzo cienie.

Np. Hufnagiel nie jest groźny, a tylko groteskowy. Swe kluczowe kwestie wyśpiewuje tak, aby ich treść nie zaciążyła nad widownią. Maski występują na balu jako postacie ukryte w wielkich walcach z workowej tkaniny. Z brył, które śmiało mogłyby wystąpić w teatrze Józefa Szajny obok jego beczek, kół i balonów, tworzą się pięknie pomyslane układy przestrzenne i figury taneczne. Teatralny sens tych cylindrów ukazuje się jednak w pełni w momencie inauguracji nowej epoki: muzyka milknie, zapada ciemność, a Fior oświetla latarką elektryczną postacie wychylające się do połowy z cylindrów. Wstrząs jest ogromny, a pomysł wywołania go przez kontrast z poprzedzającym ruchem, muzyką i barwą okazuje się niezwykle skuteczny.

Z „mody przyszłości” pokazano tylko parę hitlerowców, jedną nieokreśloną figurę w masce gazowej i ślaniające się ofiary. Dzięki jednak odjęciu całej sce-

Scena zbiorowa — Bal na zamku Himalaj





1. Zdzisław Kuźniar (Lokaj Szarma), Edwin Petrykat (Hr. Szarm), Jerzy Schejbal (Baron Firulet) i Bolesław Abart (Strzelec Firuleta); 2. Scena zbitorowa — u góry: Halina Rastkówna (Albertynka) i Stanisław Jaskulka (Hr. Hufnagel)

nie dosłowności, przeniesieniu jej jakby do Witkiewiczowskiego świata z epilogu *Matki*, zniknęły fałszywe historyczne podteksty, jakie nasuwać mogło starszym widzom przedstawienie łódzkie (metamorfoza polskich, bądź co

Zgodnie z tym, od chwili pojawienia się Szarma i Firuleta w przebraniu wariatów miejscem akcji jest już całkiem jawnie wrocławski Teatr Współczesny. Hitlerowcy, rewolucjonści i ich pokonani przeciwnicy rozcharakteryzowują się na naszych oczach. Mamy przed sobą aktorów, którzy odegrają (czy raczej odśpiewają) złożenie do grobu wszystkich wartości i wszystkich win oraz cierpień, a następnie pokażą ocalenie sensu życia przez pięknie wyeksponowaną nagą Albertynkę. Treść scen pozostała, ale niestety, w cu-

stego, a sensownego działania. Osiągnięto też podstawowe dla całego gatunku operetkowego współdziałania i wzajemne wspieranie się reżysera, kompozytora i projektanta kostiumów. Muzyka Zbigniewa Karneckiego — najlepsza z napisanych dotąd do sztuki Gombrowicza — cytuje motywy operetkowe, ale przede wszystkim współtworzy przedstawienie, splatając swój sens z choreografią i ruchem.

Zrezygnowano natomiast z komentarza malarskiego: okrągły podest i krzeselka w pierwszym akcie to raczej przrzędy do

rzy Schejbal) pokazali komizm na poziomie dobrej sceny operetkowej — bez szarży, z autentycznym kulturalnym grasejowaniem, która to sztuka jest wśród młodszych aktorów na wymarcu. Bogusław Kierc jako Fior dał zgodne chyba ze swym temperamentem charakterystyczne studium niesamowitości.

Co do Hufnagla i Profesora, to wobec przesunięcia akcentów z dialogu w dziedzinę czysto teatralną mieli oni mniejsze pole do popisu, niż w innych przedstawieniach *Operetki*. Stanisław Jaskulka utrwała się jednak w

widzom przedstawienie 100zkie (metamorfoza polskich, bądź co bądź, ziemian w hitlerowców). W Poznaniu uniknięto takiego uproszczenia w inny sposób, wprowadzając do „mody przyszłości” wszystkie konwulsje bóle naszego wieku.

W pierwszym i drugim akcie stopniował Kazimierz Braun elementy zaznaczające powagę sytuacji; teraz — w scenach po wojnie i rewolucji — będzie z kolei zaokrąglał najostrejsze kanty. Bezpośrednio uderzy widzów tylko poprzez muzykę, która towarzyszy odbywającemu się za sceną galopowi historii i galopowi mas, ale zarówno niedole wywłaszczonych ci-devants, jak rzucane im oskarżenia zlagodzi w operetkowym śpiewie i recitativach.

Surowość nowych czasów pokaże natomiast inaczej — we wprowadzonym przez siebie balecie, czy też rodzaju pantomimy. Wokół stłoczonych skazańców Hufnagiel-Józef odbywa taniec kata w takt przejmującej melodii. Czekamy tylko na chwilę, kiedy ukaże się pistolet i wykonana zostanie egzekucja. Epizod jest rozwinięciem motywu z *Tanga Mroźka*, ale muzyka i ruch nadały mu w przedstawieniu kluczową pozycję. Przy całej sugestywności sceny warto zwrócić uwagę na jej zamierzone przez Brauna podwójne znaczenie: grozę przesuwał z tekstu na działanie teatralne, dał nam wyraźnie do zrozumienia, że przenosimy się od teatru naśladowującego rzeczywistość (choćby to była rzeczywistość operetki) do teatru, który jest własnym światem i własną rzeczywistością.

na nagą Albertynkę. Treść scen pozostała, ale ujęto ją w cudzy słowy, tak samo zreszłą, jak całość przedstawienia, w którym na początku każdego aktu kurtynę w kolorze granatowym lub czerwonym rozsuwa dwóch lokajów robiących do publiczności porozumiewawcze miny.

Takie konsekwentne użycie metaforycznego „języka” dzisiejszej sceny pozwoliło Braunowi na dokonanie nie osiągniętej dotąd integracji *offenbachady* i *szekspiarydy* w *Operetce*. Zamiast pandemonium dał taniec cylindrycznych form, zamiast sądu historii — przemianę egzekucji w stylizowany rytuał, wreszcie zamiast tradycyjnej sceny wielkiego czy też małego repertuaru pokazał scenę, która jawnie głosi się teatrem.

Paul Abraham, Stanisław Wyspiański i Zygmunt Krasiński są obecni w przedstawieniu zgodnie z tekstem Gombrowicza, ale w taki sam sposób, jak Szekspir czy Strindberg są obecni w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza. Oczywiście, parabola nie działa tak ostro, jak bezpośrednia prezentacja, jednak dzięki niej przedstawienie Brauna osiągnęło jedność stylu i jedność interpretującej myśli. Rozwiązane zostało zadanie, które zaznaczył jako główną trudność sam twórca *Operetki*. Po raz pierwszy w Polsce reżyser przeprowadził nas pewną ręką przez całość utworu, nie porzucając w pierwszej, czy drugiej połowie drogi.

Wykonanie zamysłu interpretacyjnego jest celowe w każdym szczególe. Nie ma miejsc „pułstych”, wszystko jest pełne gę-

podest i krzeselka w pierwszym akcie to raczej przyrządy do grania niż scenografia; plastyka drugiego aktu opiera się na ewolucjach cylindrycznych form, zaś akt trzeci zlokalizowano w rupieciarni ancien régime'u, może w parcelowanym dworze po wyjeździe właścicieli. Główny akcent w oprawie plastycznej pada na kostiumy, co jest zgodne zarówno z wymaganiami „prawdziwej” operetki (w której konwencjonalne dekoracje nie mają większego znaczenia), jak ze współczesną odmianą teatru reżysera i aktora, w którym plastykę obrazu tworzy ruch sceniczny, a nie praca scenografa.

Choć myśl reżysera zadecydowała o sensie przedstawienia, nie narzuca się ona ani przez chwilę, jak to nieraz bywa w tak zwanych awangardowych spektaklach. Bo też mamy tu nie teatr awangardowy, ale w najlepszym znaczeniu tego słowa — teatr współczesny, ile zaś jest w takim teatrze miejsca dla aktorów, widać właśnie na wrocławskiej scenie. Braun (z pomocą korepetytorów muzycznych) wy dobył ze swego zespołu tyleż umiejętności wokalnych, co Dejmek w Łodzi, osiągając wyrównany poziom aktorstwa dramatycznego i muzycznego.

Zgodnie z hierarchią towarzyską na pierwszym miejscu wymienia się tu księstwo Himalaj — przedstawiciela starszego pokolenia. Wiktora Grotowicza — przedstawicielkę młodych. *Terese Sawicka*, która ma już zapisane liczące się role w *Białym małżeństwie* i *Annie Livii*. Szarm i Firulet (świeźnie skonstrastowani Edwin Petrykat i Je-

stawieniach *Operetki*. Stanisław Jaskulka utrwała się jednak w pamięci sceną pantomimy kata, a Paweł Nowisz jako Profesor ustrzegł się tanich efektów i łatwego w swej roli kaptowania oklasków publiczności. Albertynka (Halina Rasiakówna) ma nie tylko znakomite warunki, ale również opanowane dobre aktorstwo, śpiew i taniec. Wśród wszystkich pozostałych przedstawicieli zarówno państwa jak lokajstwa nie ma ról niedopracowanych, ani „ogonów”. Wszyscy dali rzetelny wkład w całość przedstawienia, a fakt, że się tak stało, jest również zasługą reżysera, który nadając sztuce jednolitość zapewnił każdej z ról dobrze określony sens i konsekwencję.

Pozostaje do zauważenia jeszcze jedna osoba, choć nie ukazała się ona na scenie wśród premierowych kwiatów i oklasków: Andrzej Falkiewicz wymieniony w programie jako konsultant literacki przedstawienia. Mamy tu do czynienia z innowacją, która tworzy bardzo pożądaną precedens. Pojawił się (jak to jest regułą w Niemczech) dramaturg jako współpracownik reżysera o funkcji o wiele bardziej odpowiedzialnej i konkretnej niż ogólne obowiązki kierownika literackiego teatru. Można zatem przypuszczać, że przejrzystość i konsekwencja myślenia we wrocławskim przedstawieniu *Operetki* stanowi wynik współpracy dwóch intelektualistów — obydwu nawykłych do „myślenia teatrem” naszych lat siedemdziesiątych.

GRZEGORZ SINKO