

665

DLA realizatorów i widzów „Operetki” Witolda Gombrowicza najbardziej zwodniczy jest tytuł. Realizatorów kuszą uroki pastiszu i kiedy się w nim należycie pograżą w I akcie, nie mogą się już pozbierać w następnych. Tak było z twórcą tej miary co Kazimierz Dejmek, któremu polska prapremiera rozpadła się na dwie, nie bardzo przystające do siebie, części. Pewna grupa widzów natomiast idzie na „Operetkę”, aby zobaczyć skondensowane uroki świata Kálmána czy Lehara, zazwyczaj oglądanego w Warszawie w dawnej sali parafialnej przy ul. Nowogrodzkiej, i nie bardzo może się połąpać, o co w tym wszystkim naprawdę chodzi. Mogłem zaobserwować to zjawisko będąc na zwykłym — nie premierowym — przedstawieniu „Operetki” w warszawskim Teatrze Dramatycznym w reżyserii Macieja Prusa. Z tą różnicą jednak, że w odróżnieniu od części zmylonych widzów, Prus doskonale wiedział, o co mu chodzi. Aktorzy zaś o co chodzi Gombrowiczowi i Prusowi. Nic dziwnego, wszak jest to zespól, który ma w repertuarze wszystkie trzy wydane przez Gombrowicza sztuki, nie licząc tej niedokończzonej, znalezionej w papierach po śmierci pisarza.

Zresztą, co tu mówić o widzach. Skoro myli się i prasa, myląc zarazem publiczność. W n-rze 135 „Kurieru Polskiego” znalazłem notatkę wraz ze zdjęciem, zachęcającą do pójścia na „Operetkę”, która to notatka kończy się tym oto idiotyzmem:

„A więc atrakcja podwójna — operetka i występujący w niej znani aktorzy. Zapraszamy do Teatru Dramatycznego”.

W dwa lata po Dejmku „Operetkę” zrealizował Kazimierz Braun w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Udało mu się już uniknąć rozpadu widowniska na dwie odrębne części. Chociaż nie dysponując aktorami tej klasy co Dejmek, nie potrafił współtworzyć równie sugestywnych postaci, jak np. w przedstawieniu łódzkim Hrabia Szarm w wykonaniu Andrzeja Zarneckiego.

Prus, reżyserujący „Operetkę” po raz drugi w swojej karierze — po

Słupsku — bliższy jest koncepcji Brauna, mając zresztą nad nim zdecydowaną przewagę w klasie aktorów, z którymi mógł w Teatrze Dramatycznym pracować. W jego inscenizacji uderza konsekwencja i dążenie do bardzo czytelnego przełożenia na język teatru gombrowiczowskiej metaforyki i to od samego początku przedstawienia, a także pie-

były z wielkiego świata, w tej interpretacji jest czymś więcej niż tylko postacią sceniczną. Jest twórcą, a zarazem kreatorem, który jako jedyny obcy patrzy z zewnątrz. Wypadki rozgrywające się na scenie są poniekąd projekcją jego wyobraźni. Spotkaliśmy się już z taką teatralną interpretacją Hrabiego Henryka, np. u Jerzego Grzegorzewskiego — reżysera tego samego pokolenia, co Prus.

Siła współczesności

czołowość w odsłanianiu na scenie charakterystycznej dialektyki autora.

Dlatego w I akcie Prus akcentuje przede wszystkim schyłkowość świata księstwa Himalaj. Groteskowa operetkowość jest potrzebna jedynie do pokazania przelotu i wszechwładności konwenansów, form. Jednocześnie zostają przed widzem ujawnione typowe gombrowiczowskie napięcia między przerafinowaną pańską wyższością a wielce uniozoną niższością lokajstwa. W ten sposób Prus traci możliwość zaskoczenia widza wybuchem przewrotu w II akcie, tworzy natomiast sugestywny obraz świata w stanie rozkładu. Przewrót zatem, owa rewolucja lokajów, staje się logiczną konsekwencją.

Ujęcie owo pokazuje wyraźnie, jak bardzo Gombrowicz nowator, antytradycjonalista, czerpał zarazem, wyrastał z polskiej — i nie tylko — tradycji. W dramaturgii swojej z Szekspira — „Iwona księżniczka Burgunda” oraz Krasieńskiego — „Słub”, „Operetka”.

Decyduje o tym nie tylko tematyka „Słubu” i „Operetki” — wyrażająca z „Nie-Boskiej komedii”. Wszak główny bohater „Słubu” nosi imię Hrabiego Henryka. Podobną strukturę postaci ukazał Prus w „Operetce”. Mistrz Fior, twórca damsko-męskich mód, przy-

tu bardzo konsekwentnie poprowadzenie od początku do końca Albertynki w pełnym prostoty wykonaniu Joanny Pacuły. Albertynka dzięki tej prostocie staje się wyzwaniem. Triumf finałowy jej nagości jest zwycięstwem woli zachowania tożsamości przez człowieka, własnej naturalności w każdej sytuacji, w każdej ideologii. Bez tego człowiek dla człowieka staje się obcy, niezrozumiały — cenne sceny narastającego bełkotu w II i III akcie.

Każde jednak zdecydowane rozwiązanie pociąga za sobą koszty uboczne. Dążenie do czytelności, do precyzji interpretacji znaczeń sprawiło, że w zbyt wielu momentach została zagubiona gombrowiczowska groteska, która przecież przepaja całą „Operetkę”. W przedstawieniu warszawskim łączy się ona przede wszystkim z postacią Hrabiego Szarma w wykonaniu Piotra Fronczewskiego. Aktor ten opanowawszy nieco własną żywiołowość, stworzył kreację bardzo wysmakowaną. Szkoda, że miał zbyt małe wsparcie w groteskowym tonie wśród innych wykonawców. Groteska u Gombrowicza ma przecież głębsze znaczenie. Oddaje temperaturę starć w psychologii międzyludzkiej.

O sukcesie przedstawienia zdecydowała również pomoc, którą miał reżyser w muzyce Jerzego Satanowskiego, umiejętnie przetwarzającej klimat operetkowy, jak również w dekoracjach Sławomira Dębosza i kostiumach Ireny Biegańskiej, współtworzących warstwę wizualną.

Nie dziwi deszcz nagród, który spadł na twórców „Operetki” we Wrocławiu na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. Z pewnością jest to najwybitniejsze przedstawienie zakończonego właśnie sezonu. I co więcej, prezentuje repertuar współczesny, a nie klasyczny. Wybitna współczesność — to przecież takie rzadkie w naszej praktyce teatralnej.

KRZYSZTOF GŁOGOWSKI