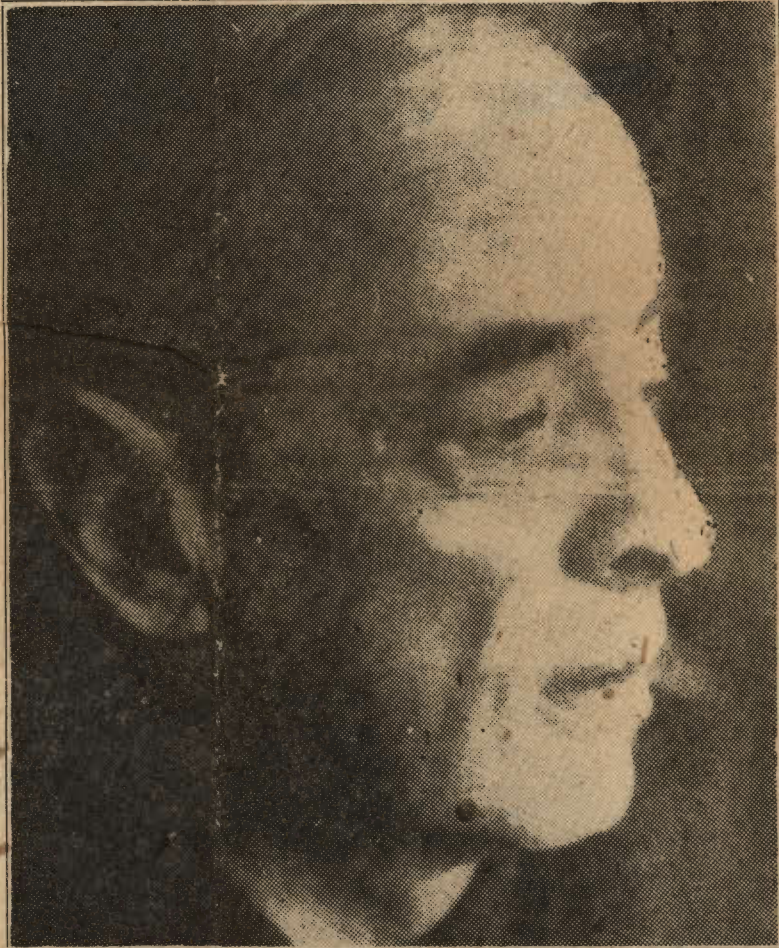


Niosłem jeszcze w uszach burzę oklasków, które rozległy się po spektaklu „Operetki”, przywiezionym do Wrocławia przez Warszawski Teatr Dramatyczny, gdy dosięgły mnie słowa: — Zaczynam wątpić, czy „Operetka” Gombrowicza jest rzeczywiście tak znakomitą dziełem, za jakie uchodzi.

To Józef K., znany krytyk teatralny, z którym właśnie szliśmy milknącą ulicą Świdnicką, zaczął głośno myśleć. Ulżył mi tym powiedzeniem! Już podejrzewałem, że nieszczególnym widzem byłem tego wieczoru. Wiadomo: ostatni dzień Festiwalu, zmęczenie, przesyta. Ale skoro J. K. ma wątpliwości, to coś w tym musi być. Gdy spojrzeć na afisz, same dobre nazwiska. Wśród aktorów: Holoubek, Fronczewski, Zapasiewicz. Muzyka Satanowskiego, dekoracje Dębosza, którzy już nieraz dowiedli, że są majstrami w swoich fachach. Prus — choć nie ten, co napisał „Lalkę” — też dobre nazwisko. Czy zatem przedstawienie kiepskie? Ależ nie. Co więcej: wartykt jury, ogłoszony w trzy godziny później, dowodził, że jest to przedstawienie znakomite. A „na pewno” najlepsze z prezentowanych podczas XXI Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. Warszawska „Operetka” otrzymała bowiem sześć nagród: za re-

Andrzeja Majewskiego, zreżymowaną wprowadzającą w secesję, przywołując muzykę Tomasza Kiese-wettera jako przykład pokornego zastosowania się do wskazówek Gombrowicza. Krytyka wszakże dopatrywała się w inscenizacji Dejmka istotnego pęknięcia: spektakl rozpadał się na dwie części; pierwsza była inscenizacja historii operetki, druga — operetką historii. Brak płynnego przejścia obniżał — rzekomo — artystyczną rangę przedstawienia (sam tak pisałem, ale czy miałem rację).

Braunowi udało się uniknąć takiego pęknięcia — twórczo zastosował chwyt teatru w teatrze; jego przedstawienie mówiło i o operetce historii, i o wiecznej tęsknocie ludzkości do prawdy, do życia poza „strojem”. *Człowiekiem, stań się. Zrzuc maskę. Tu maska maskę dręczy. Zrzucie maski. Zwykłymi stańcie się ludźmi* — woła w pewnym momencie Fior. U Brauna wówczas aktorzy rozcharakteryzowywali się, jakby zrzucali z siebie maski, jakby dotychczasowe winy i błędy ludzkości składali do trumny. Za chwilę, gdy pojawiała się naga Albertynka — „*Nagości wiecznie młoda, witaj*” — znów robiło się operetkowo. Jak widać, Braun „śmieszny bólem wykrzywione ludzkości oblicze”, wiatr Historii brał w wyraźny cudzysłów operetki. Jak tego sobie życzył Gombrowicz (idzie tu



Witold Gombrowicz

Marek Jodłowski

## Cudzysłów operetki

żyserię (Maciej Prus), za muzykę (Jerzy Satanowski), za scenografię (Sławomir Dębosz — dekoracje, Irena Biegańska — kostiumy) oraz trzy nagrody aktorskie (Piotr Fronczewski — Hrabia Szarm, Gustaw Holoubek — Mistrz Piotr, Zbigniew Zapasiewicz — Książę Himalaj). A i Festiwal był dość przyzwoity. Jedynie Kordziński swoimi inscenizacjami („Wesele raz jeszcze”, „Mochnacki — sny o ojczyźnie”) wywołał zgrozę i niesmak. Poza tym znalazły się w nim przedstawienia dobrze — a przynajmniej: zreżymowane — wyreżyserowane. Dość wymienić: „Koczołowski”, „Sto rąk, sto sztyletów”, „Dacze”. A przede wszystkim — niebanalny, poruszający spektakl „Przyrostu naturalnego”. Oczywiście werdykt mógł brzmieć całkiem inaczej. Ale te nagrody tak ochoczo przyznane „Operetce” o czymś świadczą. Więc?

2.

Inscenizacja Prusa jest trzecią ważną realizacją „Operetki” w Polsce. Poprzednie były dziełem dwu Kazimierzów — Dejmka (1975) i Brauna (1977). Trzeba przyznać, że ten dramat Gombrowicza wkroczył na polskie sceny z rozmachem, udanie. O kreacji Mieczysława Voita (Książę Himalaj) i Izabeli Pieńkowskiej (Księżna Himalaj) do dziś krążą legendy. Pamięta się scenografię

nie tylko o klamrę, ale rzeczywiście o cudzysłów; jak to rozumieć — o tym nieco dalej). Jednak był to spektakl bez gwiazd. Może dlatego nie urzekł krytyków i recenzentów warszawskich (gwoździ sprawiedliwości dodać przecież trzeba, że Grzegorz Sinko zamieścił na łamach „Teatru” bardzo wnikliwe — i pełne uznania dla reżyserskiej roboty — omówienie wrocławskiej inscenizacji).

3.

Prus pamiętał o uwagach, jakie krytycy poczynili Dejmkowi. Wyciągnął z nich wnioski. Czy zawsze słuszne? Pierwszy akt jego inscenizacji nie ma nic z boskiego idiotyzmu operetki. Jest nieco hieratyczny, spowolniały. Muzyka Satanowskiego odwołuje się, co prawda, do stylistyki operetkowych szlagierów, ale operetkową nie jest. Doskonałe za to zapowiada katastrofę, która ma nastąpić: łamie się fraza, jeszcze nie ma burzy, ale już do księstwa Himalaj dochodzą pierwsze poddmuchy wiatru Historii. W księstwie tymczasem wciąż rle jest szampańsko. Raczej nudnawo. Nie pomagają zastrzyki narkotyku — Hrabia Szarm jakby z obowiązku „zaliczyć” chce jeszcze Albertynkę. Scenografia Dębosza przywołuje na myśl bądź to okna neogotyckiego zamku (secesja — wiadomo — kochała ten styl), bądź ko-

ściół. Wspaniała jest. Tylko gdzieś się ulotniło beztrasko — złotne pitupitu dam, gdzieś się zapodział operetkowy szarm. Czyżby byli w Okopach św. Trójcy? Nawet Książę Himalaj (Zbigniew Zapasiewicz) myślący jakis. (Ta postać byłaby interesująca, gdyby nie wylumiono operetkowych głupstw).

Rewolucja. Orkiestra dęta. Zmiana dekoracji. Teraz Prus próbuje odzyskać to, co stracił w akcie pierwszym. Ale nie do końca mu się to udaje. Widać to chociażby na przykładzie postaci Mistrza Fiora. Gustaw Holoubek gra ją całkowicie serio, stawia poważne pytania, usiłuje zrozumieć, co się stało, żąda sądu, wreszcie bełkocze. I znowu — mogłoby to być znakomite, gdyby zderzone zostało z operetkowym idiotyzmem, gdyby widać było, jak moda damsko-męska wymyka się Fiorowi, jak świat wypada z formy.

W inscenizacji warszawskiej właściwie nie ma opozycji: „nagość” — „strój”. To znaczy jest naga Albertynka (Joanna Pacuła — cud dziewczynka), ale nie nie-sie ona tych znaczeń, które są u Gombrowicza. Bo o sprawie tej przypominał sobie Prus inscenizując finał. Dopiero dopowiada więc od siebie: gdy za nagą Albertynką idzie tłum, śpiewając, lokaje zacieśniają szpaler, wkrótce czerwone liberie zastąpią radosny pochód. W tym samym czasie po

schodach zstępują rozneglizowane — ale nie nągie — kabaretowe diwy. Byłoby marzenie o „nagości” tylko tęsknotą do negliżu? To dość interesujący „przypis”. Ale, niestety, nieco zawieszony w próżni, bo Prus zajął się głównie operetką historii. Zapominając przy tym wziąć ją w cudzysłów operetki.

1833 roku Thomas Carlyle w dziełku „Sartor Resartus” („Krawiec przekrawczony”) zajął się „filozofią ubrań”, o czym przypominał Grzegorz Sinko w 13 numerze „Teatru” z 1975 r. przy okazji zastanawiania się nad formą Dejmkowej „Operetki”. Rzekony Carlyle, gdy powtarzał za Novalisem: „*Jedna jest tylko na świecie świątynia, a jest nią ciało człowieka. Nie ma nic świętszego od tej najwyższej Formy. Chyląc czoło przed Człowiekiem oddajemy cześć Objawieniu dokonanemu w Ciele, a kiedy wkładamy dłoń na ciało ludzkie — dotykamy Nieba*” — wołał „*umieścić zarówno cytaty jak i towarzyszące mu rozważania w dziele profesora Teufelsdröckha (fikcyjnego bohatera owego dzieła — przyp.: J. M.), nie wymagające od czytelnika namaszczonej akceptacji*” — zauważa Sinko. I dodaje: „*Właśnie takim sposobem morał »Operetki« znalazł się w kontekście, który pozwala na jego w pełni satysfakcjonujące przyjmowanie [..]*”.

Zatem Gombrowicz nie obwieścił swych prawd z namaszczeniem, to operetka za niego mówi. On ją tylko „cytuje”. Szkoda, że Prus nie pamiętał jeszcze i o tej uwadze.