

Taka mi się snuje operetka

MARIA
BOJARSKA

Tak się złożyło, że obejrzałam *Operetkę* dobry już szmat czasu po premierze, nie wiedząc jednak o tym przedstawieniu nic konkretnego. Oczywiście, poza tym, że zostało ono: opromienione nagrodami wrocławskiego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, otoczone famą życzliwości widzów, przedyskutowane ponoć szeroko (niestety, ślepa byłam i głucha) w telewizji. Wspominam o tym jako o swego rodzaju handicapie — naiwna szczerść refleksji może się bowiem łatwo komuś wydać wyważaniem otwartych drzwi; niemniej nic innego mi nie pozostaje, jak szczerze i naiwnie zdać sprawę z własnych wrażeń oraz zastrzeżeń i wątpliwości. Zaczniemy jednak od zaskoczeń.

Pierwszym zaskoczeniem dla widza, nie obciążonego wiedzą o tym właśnie przedstawieniu, jest przytłumione *Kyrie* z akompaniamentem organów, rozpoczynające spektakl. Na dobrą sprawę to niemal jak owa słynna msza rozpoczynająca niegdyś *Zemstę* w reżyserii Osterwy: tak się nam wżarły w świadomość sugestyw-

ne słowa Gombrowicza o „boskim idiotyzmie” operetki, że mimo woli tylko czyhamy, kiedy wreszcie w te uroczyste pienia wkroczy jakieś zapierające lalala czy figlarne tralala.

Ale *Kyrie* nie zostało wprowadzone dla zwykłego zaskoczenia; to raczej lojalny znak, jakim reżyser nas uprzedza: będzie to niemal od początku do końca *Operetka* bez głupoty pomysłów operetkowych, bez łatwych melodyjek i sztampowej figlarności. O! po prostu w pierwszym akcie mamy kościół — stąd *Kyrie* — i placyk, przed kościołem; tu przechadza się Grupa Pańska, w długich sukniach, w strusio-koronkowych kapeluszkach, w tużurkach i surdutach, jasna, wytworna i elegancka; tu po lewej stronie, na dwóch czy trzech kondygnacjach schodów czekają Lokaje w czerwonych liberiach; tu pojawia się znużony i poirytowany Hrabia Szarm oraz wierny Władysław z neserkiem zawierającym pigułki, zastrzyki i inne utensylia do przezwyciężenia niestrawności nudy (i nudy niestrawności).

Słowem, przed kościołem rozpoczyna się Akcja: plan zdobycia cud-dziewczynki, licytacja Szarma i Firuleta, wyjście z kościoła Księstwa Himalaj, pucowanie bucików, obudzenie zmysłowości w Albertynie i tak dalej.

Stąd wyniknie później akt II i III. Tyle że niewiele to ma wspólnego z „boskim idiotyzmem”.

Trudność pisania o takim przedstawieniu polega na przerażającej w *Operetce* zdolności, jak to określił Gombrowicz, „splatania głupstw w łańcuch nieublaganej logiki”: napisać o ogólnym wrażeniu znaczy nie napisać prawie nic, z kolei opisywać krok za krokiem spektakl, dodawać do tego wykładnię myśli reżysera, koncepcji kompozytora, nie daj Boże jeszcze tłumaczyć wzajemne powiązania postaci, elementów i idei — u Gombrowicza i u Prusa — na to trzeba by wołowej skóry i tegoż zwierzęcia cierpliwości. Lepiej więc już będzie pokusić się o opis à la Albertynka: „Muchy. O, mucha. Jadzia. Drzewo. Gorąco.” — i mieć jednak nadzieję, że i ten łańcuch głupstw jakoś się logicznie splecie w całość.

Więc dekoracja: ciemna, wysoka konstrukcja przeszklona matowymi szybami. W I akcie — kościół, w II akcie — sala balowa, w III akcie — po małych zmianach — ruiny, pobojuwisko świata. Schody i pomost w głębi będą w razie potrzeby krążankiem lub miejscem dowodzenia Rewolucją, w finale zaś pomost ten posłuży za estradkę miniooperetki.

Więc muzyka: muzyka Jerzego Satanowskiego przypomina kameralną operę, której ktoś dał lekkiego kopniaka — budzi raczej nostalgię (za dawnymi, dobrymi czasami?), podkreśla powagę, sugeruje niepewność. Nie sposób, niestety, jeśli się nie jest Mozartem, zapamiętać wszystkiego po jednym wysłuchaniu, ale można chyba zaryzykować twierdzenie, że przeważa tu — zwłaszcza w pierwszym akcie — harmonia i instrumentacja klasycyzująca (stąd nostalgia), szczególnie wyraźna w kadencjach kończących śpiew: te głębokie współbrzmienia smyczków, zakłócone przecięcie, a to niekonwencjonalnym wkroczeniem perkusji, a to zmacaniem symetrii, a to drażniącym pochodem modulacji.

W tak zakreślonej ogólnie muzyce zmieści się jednak i bliższa operetce, quasi cygańsko-romansowa śpiewka „Jam hrabia Szarm, Szarm, Szarm” i bliższy *Maskaradzie* przejmujący walc z końca aktu II „Nie pytaj co kapela gra” (przerwany jedynym w całym spektaklu, celowym „zgrzytem”: autentyczną bodaj, robotniczą orkiestrą z jej dziarskim bum-cyk, cyk, bum-tralala, bum-cyk, cyk, wykonywanym na żywo. Zgrzyt jedyny i znaczący!), i nawet bliższy Weillowski *Operze za trzy grosze* motyw, którym przemawia Hrabia Hufnagiel, i arietka Albertynki z I aktu, zapowiadająca wreszcie — macie, czegoście chcieli! — finał, idiotyczno-operetkową, wpadającą w ucho, lekką, łatwą i przyjemną melodyjkę kończącą przedstawienie („To my, to my, to my”).

Skoro o muzyce, to i o nastroju. Nie ma „boskiego idiotyzmu”, jest niepokój, nostalgia, trwone oczekiwanie. Świat przedstawiony przez Macieja Prusa zdaje się być mądrzejszy — może głębszy, może bardziej wrażliwy — niż to sugerował zjadliwie Gombrowicz; ten świat już się czegoś spodziewa (rzecz w tym, że czegoś niespodziewanego), już się czegoś obawia, już stoi na krawędzi. Więc Grupa Pańska będzie się w I akcie chwiała wraz z wichrem, będzie ulegać galopowi, o którym śpiewa Hufnagiel. Więc dialog Fiora z Hufnaglem przywiedzie na myśl niemal dyskurs Hrabiego z Pankracym, a monolog Fiora, wygłaszane do widzów, nabiorą ciężaru rodem co najmniej z *Wesela* („taki mi się snuje dramat”?).

W akcie II tym bardziej nie ma przepychu i rozpasania, przeciwnie — nastrój ostateczności, rozkładu i katastrofy akcentowany jest od pierwszych chwil pustką, światłem, ponurym dostojęństwem (biel, czerń i złoto) strojów — to niemal Okopy Św. Trójcy. I nie Złodziejaszki: dadzą nura między tańczących, wsadzając im tu i ówdzie rękę, podwędzając torebki — to Lokaje, którzy już przedtem pucowali buciki raczej dla pucu właśnie, nad słuchując, przerywając robotę, to Lokaje zaczną tańczących zapamiętałe tarnosić za ubrania. Kulminacyjny walc II aktu zostanie przerwany brutalnie szamotaniną i robociarskim bum-cyk, cyk, ale będzie to brutalność przerywania muzyki i tańca, brutalność jak ze złego snu.

W III akcie pobojuwisko utworzą resztki tych samych dekoracji. Będzie tu ciemność, niepewność i chaos, będzie zajądlność pościgu i sądu (ale grupę

Scena zbiorowa, na pierwszym planie: Gustaw Holoubek (Mistrz Fior)



ściganym potraktował reżyser raczej symbolicznie, nie akcentując zgola określonych przez Gombrowicza uniformów: Generał dopiero do ukłonów nałoży kurtkę czarnego munduru, przedtem jedynie Żelazny Krzyż, słabo zresztą z dalszych rzędów widoczny, zaznaczy jego funkcję historyczną, zaś Markizę przebrano w strój z burdelu, nie z obozu koncentracyjnego), będzie rezygnacja i przegrana niedobitków, będą sceny istotnie po Szekspirowsku patetyczne i tragiczne, złamane nagle pojawieniem się nagiej Albertynki, zmianą tragedii w komedięjkę ze śpiewkami, operetkową wreszcie apoteozą nagości. Tyle że apoteozę tę przechwycą w swoje ręce Lokaje: otoczą kręgiem tańczących wokół Albertynki, tych wszystkich, co przed chwilą stali się sobie równi w swym, zawiedzeniu, rozczarowaniu, bólu. Lokaje wprawia ich w zaklęty taniec i nadadzą tańcowi kierunek — w koło, bezwładnie, w miejscu.

I kiedy na dole wiruje otoczony Lokajami, popychany przez Lokajów do tańca krąg tańcówników, naga Albertynka — która wyszła już z miejsca apoteozy — wchodzi powolną po schodach, a na pomost-estradkę wkraczają fikające nogami, wesole cudziewczynki (kokardki na udach, negliż, dezabil, hopsasa), a nad fikającymi dziewczynkami zapala się i gaśnie żalonna feeria światel. Jak w lokalu I kategorii.

I na tym tle — zaskakującym najpierw brakiem „boskiego idiotyzmu”, w końcu zaś wątpliwym, czy nawet dwuznacznym „triumfem nagości” — wyodrębnić by wreszcie należało postaci. Więc Albertynka — śliczna, dziewczęca i niepokojąca, bo zarazem niewinna (w „doświadczonym” otoczeniu) i wyrafinowana (wobec tegoż otoczenia banalności), z komediowym zacięciem, dużym wdziękiem i swobodą zagrana przez Joannę Pacułę. Więc dwie dobre role Piotra Fronczewskiego i Jana Tomaszewskiego — Szarna i Firuleta, dwojga enfants gatés; postaci najbliższe może operetkowości *Operetki*, o baj zapamiętali w nudzie, karcianej licytacji, niechęci i impotencji, postaci niemal nietknięte przez Czas i Rewolucję — tyle że w akcie III udają wariatów i z tym się skądinąd wydają zupełnie normalni (bardzo ładnie śpiewają pastorałną piosenkę o motylku!).

Więc ładnie przez Stanisława Gawlika zagrana maleńka rólka Proboszcza, więc wyrazista i barwna Księżna — Halina Dobrowolska, kobieco-liryczne perłant do Księcia, nieco zresztą niezdecydowana w tonie i manierach.

Przed wszystkim jednak kwartet, któremu w przedstawieniu Prusa przypadły role nie tylko prowadzące — wręcz walczące o pierwszeństwo. Walczące bezskutecznie — bo taka jest struktura *Operetki* — lecz znacząco: Hufnagiel, Profesor, Książę i Fior. Bohaterem niejako nominalnym jest Fior — Gustaw Holoubek, tak się jednak złożyło, że obsada ról całego kwartetu plus interpretacja całości utworu (jeszcze raz trzeba przypomnieć: brak operetki, brak triumfu nagości) wprowadza tu pewną chwiejność.

Otóż jest to Fior obdarzony potężną osobowością Holoubka: dla widza naznaczony zatem od początku niemal nadświadomością,

od początku wymiaru niemal Szekspirowskiego (nie licząc arcydzieł literatury narodowej), od początku wyobcowany i po Brechtowski niemal przenikliwy — ktoś mieszczący się między wszechwiedzącym narratorem a współczesnym, tzw. zaniepokojonym moralnie artystą i intelektualistą. Postać w sumie bardzo wyrazista, bardzo serio, bardzo patetyczna — ale postać Holoubka raczej niż Fiora. Przy czym nie wiadomo, co się dzieje z Fiorem na końcu: jego porażka — w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych — wydaje się prawdziwa. Dopiero co domagał się prawa sądu dla schwytych, dopiero co był samym człowieczeństwem, sumieniem ludzkości, aż tu nagle z porozumiewawczym uśmiechem zaczyna operetkową melodyjkę? A kiedy Lokaje zacieśniają krąg, Fior całkiem już znika z myśli, bo ułonna natura ludzka każe śledzić raczej powabną nagość Albertynki (więc przypadkiem wyszło na jaw, że jednak nagość triumfuje — tyle że wbrew reżyserowi). I znów — przy każdej innej postaci byłoby to zrozumiałe, ale nie przy uginającym się pod ciężarem znaczeń i wartości Fiorze.

Witold Skaruch zagrał Profesora — rolę skądinąd piekielnie trudną, zważywszy co postać ta uosabia. Skompromitowany przez Gombrowicza ośmieszającym i operetkowym (z operetki turpistycznej) „rzyg”, Profesor przedstawia przecież dramat, żywy dla znacznej części widowni i żywo przez nią odbierany. To połączenie kompromitującej, odrzucającej zewnętrzności roli z jej powikłaniami wewnętrznymi, wydaje się diabelnie trudnym materiałem na olśniewającą rolę. Witold Skaruch zagrał to bardzo dobrze, ale w skali belferskiej

raczej, nie profesorskiej — być może zresztą dlatego, że siłą przyzwyczajenia oddaje monopol na niepokoje moralne i intelektualne Fiorowi?

Świetną postać stworzył Marek Obertyn — Hrabia Hufnagiel. Mam nadzieję, że nie zabrzmi to protekcjonalnie, ale był równoprawnym partnerem i Fiora-Holoubka, i Księcia-Zapasiewicza, a to — zważywszy różnice wieku, doświadczeń, choćby rutyny — świadczy najlepiej o sile jego aktorstwa. Był to Hufnagiel z początku nieco demoniczny (przebranie!), zdecydowany, później groźny i bezkompromisowy, ani przez chwilę nie prostacki, Hufnagiel pozbawiony złudzeń, wręcz tragiczny, gdy pod koniec składa do trumny swoją walkę, swoje nadzieje i zwycięstwa.

Książę Zbigniewa Zapasiewicza to — zaczynając od oczywistości — wspaniały głos, nieskazitelna dykcja, a nade wszystko inteligencja mowy: swoboda podawania tekstu i świadomość zawartych w tym tekście znaczeń. Znaczeń ważnych dla zagrania Księcia Himalaj i znaczeń ważnych dla widowni, szerzej jeszcze uniwersalnych. To pełnokrwista postać z *Operetki*, ale też uosobienie pewnej wiedzy o świecie i ludziach, ale też nosiciel pewnej nadświadomości, tyle że sygnalizowanej nie natrętnie, bez przesady i patosu, za to z umiarem i dyscypliną. Aż żal, że Zapasiewicz nie może grać jednocześnie kilku ról w jednym przedstawieniu.

Co jednak począć ze sprzecznościami, o których była mowa wyżej? Powiedział przecież wyraźnie Gombrowicz i zostało to nawet zacytowane w programie: „Przedstawienie strój-nagość, to zasadniczy wątek *Operetki*. Sen o nagości człowieka, uwię-

zionego w strojach najdziwniejszych i najokropniejszych.” Nie ma „triumfu” nagości — czy jest *Operetka*? No i powiedział jeszcze Gombrowicz, że dał się skusić operetce w jej „boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozy”. Nie ma boskiego idiotyzmu, ani niebiańskiej sklerozy — czy jest *Operetka*?

Otóż wydawało mi się, że przedstawienie Prusa jest interpretacją, dla której potrzebował on w ten czy inny sposób tekst Gombrowicza. I zaskoczeniem było skonfrontowanie tej tezy z nagim tekstem. Otóż Prus idzie za literą *Operetki* krok za krokiem; ten spektakl jest „wierny autorowi” w sposób niezwykle drobny zabieg: skreślenie rodziców Albertynki, przeniesienie jednej z kwestii Hufnagla w usta Księcia, zlagodzenie kostiumów hitlerowskich; to miłości się w normie wierności), tyle tylko że przekreślono autorskie komentarze, oraz uwagi o grze i reżyserii — uwagi, które w umysłach czytelników złączyły się nierozdzielnie z dramatem.

Gest dopuszczalny, gest usprawiedliwiony — nawet gdyby chodziło o wieszczka. A właśnie: *Operetka*, którą ktoś już nazwał współczesnymi *Dziadami*, traktowana jest przez Prusa jak jeszcze jeden arcydramat narodowy, jak wykładnia pewnego wycinka dziejów narodu (na marginesie wyznam, że zwracanie pewnych kwestii czy słów do widowni mnie osobiście nieco razi, ale o to mniejsza), z pewną celebracją, patosem i powagą. I choć Gombrowicz w roli wieszczka może zaskakiwać, choć Gombrowicz celebrowany może wywołać uśmiešek, choć aż się prosi o błyskotliwą żonglerkę Gęba i Pupa — nie da się ukryć, że w tym dramacie na uniwersalną miarę „mętów-odmętów” dziwnych, dziwnych przeinaczeń, przebrań, przekształceń” epoki i Europy mieści się także — jak to z uniwersalnością bywa — bliższa nam miara „męczącej maskarady”, z której wyjście (?) stanowi chocholi taniec.

W powadze, z jaką Prus przeprowadza początek zwłaszcza przedstawienia, dopatruję się zresztą jeszcze pewnej ogólniejszej cechy reżysera: skłonności do szukania i odnajdywania wszędzie ludzkich motywacji czy uczuć, skłonności do powstrzymywania się od okrucieństwa bezlitosnego osądu. Skłonność to sympatyczna i potrzebna, przynajmniej tak długo, dopóki nie prowadzi do sentymentalizmu. A tym wszystkim, których (może nieco sadystrycznie?) zachwycała żądliwość i bezlitosny sarkazm Gombrowicza, tym wszystkim, których wyobraźnią zawładnął „monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym — maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze” — tym wszystkim pozostaje lektura.

MARIA BOJARSKA

Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy: *OPERETKA* Witolda Gombrowicza. Reżyseria: Maciej Prus, dekoracje: Sławomir Dębosz, kostiumy: Irena Biegańska, muzyka: Jerzy Satanowski, przygotowanie wokalne: Renata Krebsówna, choreografia: Leszek Czarnota, praca nad słowem: Krystyna Mazur. Premiera 6 V 1980 (fot. Marek Holzman).

Joanna Pacuła (Albertynka) i Piotr Fronczewski (Hrabia Szarna)

