

665



Scena z „Operetki” Gombrowicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Zdj. Zygmunt Ryłka

To nieprawda, że „Operetka” jest „sztuką o udającym rewolucję buncie lokajów”. Trudno się również zgodzić z innym stwierdzeniem Michała Misiornego, który niedawno napisał w „Trybunie Ludu”, iż w „Rozumieniu historyczno-poznawczym nie ma ona ani wielkiego znaczenia, ani głębszego sensu” zaś „jej wartością są natomiast forma, dowcip aluzji i cytatu literackiego”. Owszem — wyjątkowo pojemna i atrakcyjna forma także i w tym sensie, że jest to rzecz wybitnie teatralna, o wciąż do końca jeszcze nie odkrytych możliwościach inscenizacyjnych. Świadczą o tym już dotychczasowe, wcale liczne realizacje, jakże różne w rozłożeniu akcentów oraz w in-

terpretacji właśnie historyczno-poznawczej, poczynając od wirtuozowskiej, dotąd nieprześcignionej realizacji Kazimierza Dejmki w Łódzkim Teatrze Nowym w 1975 r., najbliższej chyba intencji Gombrowicza. Dejmkowski udało się wówczas niewątpliwie skojarzyć w parodystycznej formie „monumentalny idiotyzm operetkowy” z „monumentalnym patosem dziejowym”, a więc ukazać w konwencji operetki filozoficzne przesłania o totalnym rozpadzie pewnej epoki a także paradoksach rewolucji oraz ironii historii.

Sztuka ta stwarza bowiem wiele możliwości inscenizacyjnych; można ją grać jako gorzką tragifarsę, eksponując jej katastrofizm, ale i jako w miarę beztrudną parodię operetki, przechodzącą we współczesną rewię, jak to zrobił niedawno w Katowicach Jerzy Zegalski, tworząc niezwykle wystawne widowisko, które rozśmiesza i bawi, ale kosztem bardzo jednakże stonowanych podtekstów i zawartości intelektualnej utworu.

# Trzecia „Operetka” Prusa

Wspominam o tym tylko mimochodem, z okazji powrotu do repertuaru stołecznej Teatru Dramatycznego „Operetki” w inscenizacji Macieja Prusa, w nieco zmienionej postaci i obsadzie. Tamta premiera miała miejsce na tej scenie w maju 1980 roku, właściwie przed trzema laty, lecz już w innej epoce. A materia tej sztuki wbrew pozorom wyjątkowo komunikuje się z rzeczywistością i jej wielorakimi kontekstami, na co Prus jest szczególnie wyczulony. Z dziełem tym zresztą zmagają się od lat a rewelacją okazała się w swoim czasie (znam ją jedynie z opisu) realizacja „Operetki” na otwarcie teatru w Słupsku w 1977 roku.

Prus odczytał podówczas tę sztukę jako dramat historii w operetkowej formie ograniczając jej „boski idiotyzm” do granic niezbędnych, na tyle na ile było to konieczne dla wydobycia rysów epoki, a właściwie cech jej dekadencji, której stylem stała się właśnie operetka. Wyeksponował natomiast historiozoficzne przesłania sztuki, jej katastrofizm i narastający rozkład formacji. Szczególną rolę wyznaczył przy tym muzyce Jerzego Szymanowskiego, która idealnie współbrzmiała z rozwojem tego dramatu w formie operetki, stanowiąc nie tyle tło, co integralny element spektaklu, z ekspozycją motywów przewodnich, których zderzenia nie są bez znaczenia a już „mefistofeliczny walc” wnosi nastroj nieuchronnego dramatu.

„Współbrzmia, bo z tą samą muzyką spotkaliśmy się potem w 1980 r. na scenie stołecznej w nowym spektaklu Prusa, który do współpracy zaprosił tych samych scenografów, przenosząc tu w nowej wersji swoją wcześniejszą koncepcję inscenizacyjną.

Inszenizacja Prusa ukazuje koniec pewnej epoki i klasy, formacji kulturowej i jej hierarchii. Zapowiada grozę i ów jakże przez autora wyeksponowany w tekście „wiatr historii”. Słatego rozwoju dziejów nie da się zatrzymać, nadzieja — jest

człowiek czysty, w swojej nieśmiertelnej biologicznej postaci — w tym wypadku będzie to apoteoza nagiej Albertynki — na scenie rzeczywiście nagiej i niewinnej jak odradzająca się po każdej tragedii dziejowej ludzkość. Spektakl Prusa wnosił niemal od początku klimat ostateczności i rozkładu, a sama sztuka bardziej przypominała dramat narodowy, łącznie ze swoim jakże polskim chocholim tańcem.

Czy był to więc spektakl izolowany od kontekstu czasów premiery? Jest maj 1980 roku — niby wszystko jeszcze toczy się normalnie, lecz w rzeczywistości: przesył, znużenie, bezwład, beznadziejność i już tylko pozory stabilizacji. Spektakl miał jednakże rozmach i energię, bo zapowiadał a nie inscenizował burzę. Był gorzki, ale i demaskatorski jeśli odczytywać wprost jego teatralne znaki.

Teraz, wznowiony w innym czasie, interesujący jest głównie jako przykład, kiedy — nie licząc zmian w obsadzie i reżyser-

skich korekt — ten sam w zasadzie spektakl w nowej sytuacji wyraża jednak co innego. Bo inna jest już publiczność, nie tyle wyczulona na śmiech i aluzje, lecz określone pozateatralne refleksje. Widownia dysponuje już bowiem w całości ową nadświadomością, którą wносиła potężna indywidualność Gustawa Holoubka w roli Flora, prezentującego obdarzonego szekspirowskim instynktem tragedii współczesnego intelektualistę.

Flora gra teraz młody Stanisław Wronka, jest efektowny, lecz jakby z natury neurasteniczny, kruchy i bezbronny, od początku skazany na klęskę. Szarma — Marek Kondrat: ekspresją Piotra Fronczewskiego nikt tu nie przebije, jest to więc teraz Szarm lekki, elegancki i raczej dyskretny w parodiowaniu tej z woli Gombrowicza przerysowanej postaci. Karol Stranburger (Książę Himalaj) także różni się od Zbigniewa Zapasiewicza: ma znakomitą sylwetkę, dystyngowany styl, nie może mieć jednak tej przenikliwości oraz skali wyrazu co jego poprzednik. Może się również podobać Monika Switaj w roli Albertynki (po Joannie Pacule), dziewczęca, rozmarzona, a potem nieświadoma swojej nagości czysta, zamartwychwstała Albertynka: postać i symbol — ale bardziej projekcja niż rzeczywistość, zmysłowo realna, żywa nadzieja, choć toczy się wokół niej krąg figur w tanecznym finale.

Nowa, trzecia „Operetka” Macieja Prusa nie jest zjadliwa i bezlitosna, za to jeszcze bardziej gorzka i jakby przygaszona, tu rzeczywiście pod maską operetki „krwawi śmieszny bólem wykrzywione ludzkości oblicze”. Tragifarsa, która stała się dramatem. I nie ma się z czego śmiać. Niby ten sam — jednak jakże inny to spektakl, podobnie jak i publiczność, nie na śmiech nastawiona, lecz gorzkie refleksje.

TADEUSZ KIJONKA