

171

Scholar nr 20

1.

Tak zdefiniował nagość Czesław Miłosz.

Dla Witolda Gombrowicza nagość jest również nierozdzielnie związana z Ruchem. Ten właśnie problem — ruchu, zmienności, przeżywania się form pod naporem życia — podjął dramaturg „Operetki”. Postawił tu naprzeciw siebie dwa żywioły: nagość, młodość, czystość, naiwność — piękno Albertynki (w Toruniu w Teatrze im. Władysława Horzycy gra ją delikatnie i sugestywnie Jadwiga Kuta) i Flora, mistrza wszelkich strojów, przebrań, masek, kamuflażu (świetny Józef Skwark).

Z tych dwóch przeciwstawnych sobie sił zwycięsko wychodzi Albertynka. I w dramacie, i na scenie. Jest naga, czysta i naiwna, młodzieńcza — piękna. Autor głosi wyższość nagości nad ubiorem, naiwności nad doświadczeniem, czystości nad maską, młodości i właściwego jej ruchu nad formami zastanymi, które mają tendencję do zastygnięcia właśnie w bezruchu, do starzenia się, zasklepiania w sobie, zaskorupienia — do krepowania życia i piękna.

Ale Witold Gombrowicz, przenikliwy ironista i zręczny parodysta, nie byłby pisarzem-filozofem, gdyby rzecz ułożył tak prosto. Chcąc zdemaskować wszelką formę, wziął za przykład formę operetki i jej postanowił „przyprawić gębę”. Wpisał w nią nie tylko Offenbachowską formę, ale również romantyczne i postromantyczne stereotypy dramatyczne. Pokazał więc, co dzieje się z ludźmi, gdy chocholi taniec społeczeństwa zamąci galop historii. I ogłosił wprawdzie triumf życia, które jest wieczne i niezniszczalne, ale zarazem pokazał stan upadłości cywilizacji. Galop cywilizacji niszczy wszystko po drodze, co z tego, że na ruinach odradza się życie, triumfuje młodość i nagość, skoro za chwilę i one ulegną przemocy ruchu i czasu, pogrążą się w ból, będą znosić ucisk i mękę dla... bezsensu istnienia. Gorzkie to zwycięstwo, kruchy optymizm i bolesny dramat.

Jednak dzięki takiemu ujęciu zagadnienia „Operetka” jest dziełem, które umożliwia teatrowi podjęcie — jak na sztukę przystało — także filozoficznych pytań, pozwala podzielić się z widzami własnymi przemyśleniami na ten temat, pustą dziś zazwyczaj zabawę teatralną, pełną fanińskich wygłupów, uczynić pożyteczną i rozumną.

Operetka w Teatrze im. Władysława Horzycy w Toruniu w reżyserii Krystyny Meissner, z dekoracjami Krzysztofa Pankiewicza i z muzyką Joanny Wnuk-Nawarowej jest 13 z kolei inscenizacją tego dzieła na scenach polskich. Wydana w 1966 w Paryżu, miała prapremierę w trzy lata później we włoskim Teatro Stabile w Aquilla (17 listopada 1969). Zanim doszło do polskiej parapremiery, w Teatrze Nowym w Łodzi w reżyserii Kazimierza Dejmka, odbyły się jeszcze dwa ważne przedstawienia za granicą. Ukazały one możliwości interpretacyjne dzieła: przedstawienie w Niemczech było pełne grozy, przedstawienie francuskie pogodnie roztańczone, błyskotliwe, o optymistycznej wymowie.

Między tymi dwoma skrajnymi interpretacjami zmieściły się jak dotąd wszystkie późniejsze wystawienia polskie: i oszalała pogoda „Operetka” Kazimierza Dejmka, i przerażająca obrazem rewolucji niosącej zagładę wszelkim wartościom „Operetka” Józefa Grudy w Teatrze Polskim w Poznaniu, i dobywająca aktualne brzmienia „Operetka” Kazimierza Brauna w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, i świetnie obsadzona, elegancka w wystroju i elegancko filozofująca Macieja

Prusa w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

Ale w Polsce okazywały się ważne nie tylko problemy życia i formy: wiecznie odradzającego się piękna młodości i formy nieustannie przekraczanej, bo krepującej życie będącej w nieustannym ruchu, i sztuce rozwijającej się nieprzerwanie.

Zadanie polskiej operetki nie mogło również pominąć innych zagadnień podjętych przez dzieło Gombrowicza. Filozoficzne problemy rozpatruje on w trzech planach: życia, historii i polskiego losu, łącząc kunsztownie żywioł operetki, Szk-

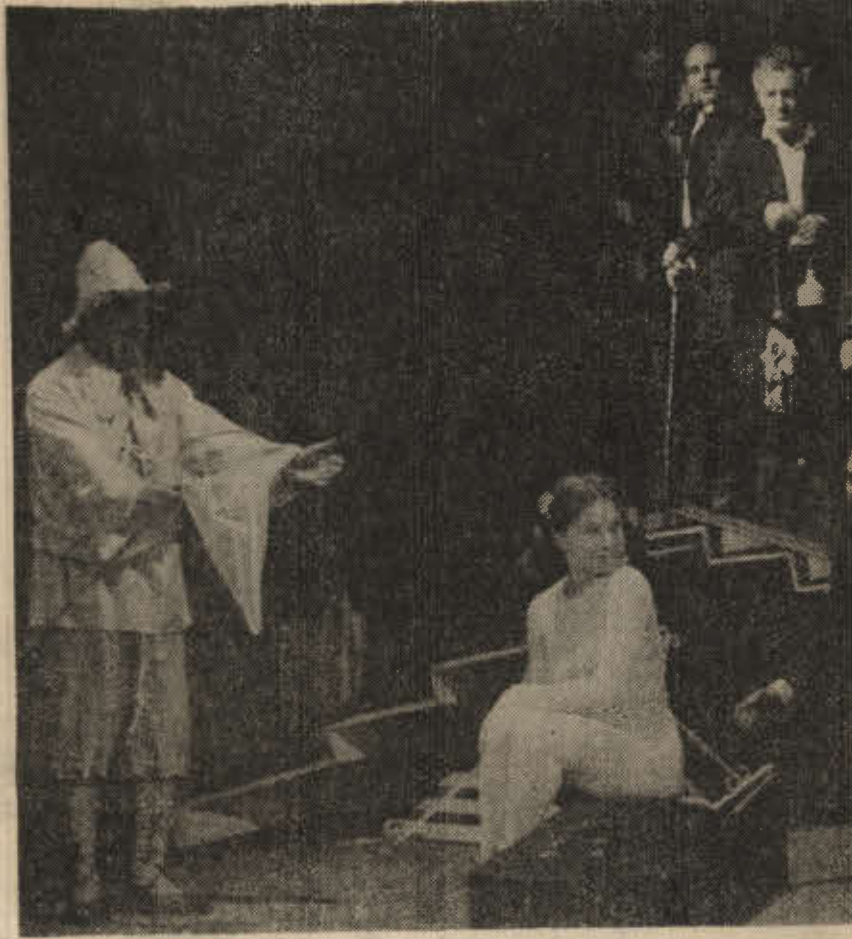
lityczne. Odradza się bowiem tylko młodość i tej młodości piękna natura czyli nagość — zatem życie silniejsze od dramatów świata, nie odradza się jednostka.

W ten sposób ten optymistyczny wniosek jest bardzo smutnym optymizmem — to optymizm przetrwania, wymuszona zgoda na życie jakie jest, by w miarę spokojnie przejść bezsens życia prowadzącego nieuchronnie do śmierci: pewnie także bezsens w wymiarach wszechświata, leżącego ku ostatecznej zataście. I Gombrowicz — egzystencjalista, ironista, pesymista, niemal nihilista — dobrze to wie.

Trudniejsze zadanie ma inscenizator. On wybierając tonację „Operetki” i planując jej finał (oraz wymowę całego przedstawienia) musi rozstrzygnąć i ich formę, i znaczenie niejako z góry; musi przewidzieć, jak publiczność sztukę zrozumie.

„Nagość (...) bezobłoczności”

Bożena Fra...



„Operetka” Gombrowicza w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu

spirowskich kronik historycznych i romantycznych reminiscencji. Choć przyznać trzeba, że akurat plan polski jest najgłębiej skryty — w strukturze nawiązującej do romantycznych scenarii niemal z „Nie-Boskiej” komedii Krasifskiego, w sytuacjach jakby wziętych z „Wesela” czy „Wyzwolenia” Wyspiańskiego, w aluzjach słownych przywodzących na myśl Witkacego.

2.

Gdy się jednak wczyta w tekst, wydaje się jasne, że Gombrowicz skłania się ku finałowi, nie dramatycznemu i nie tragicznemu, ale ku finałowi pogodnemu, tyle że o bardzo pesymistycznej wymowie. Bo: nawet jeśli uznaje zwycięskie raczej młodość czystą, nagość piękną, to przecież operetkowy galop — historii i życia — wciąż trwa, finał przedstawienia jest tylko małą pauzą, przerwą nie znaczącą, znikomym przerywnikiem w tym biegu, który traktuje człowieka. A więc pewnie za chwilę zmiążdży i ową zwycięską młodość, nagość, czystość, piękno, choćby przez nieuchronne starzenie się, przez biologię, jeśli nie przez wydarzenia społeczne czy po-

6. Finałowe odrzucenie stroju jest wybawieniem ludzkości z narosłych konwenansów i form przez młodość i nagość. Może być uznane za ostateczne wybawienie, za jedyny sens na ziemi. Ale może być także rozumiane tylko jako moment wytnięcia w galopadzie ludzkości, w historii, która sobie z człowieka błąźnie, drwi i która wszystko traktuje.

Z kolei tytuł utworu, jego (operetkowa) budowa i odautorski komentarz stawiają przed inscenizatorem problem drugi do rozstrzygnięcia, jeszcze bodaj trudniejszy, choć z pierwszym ściśle powiązany. Ma się zagrać operetkę tak, by przedstawienie rzeczywiście przypominało tę formę teatru. I tu nie jest dla finału właśnie obojętne, jaki typ operetki — zgodnie z sugestiami Gombrowicza czy wbrew niemu — inscenizator wybierze. Czy będzie to operetka wiedeńska, francuska czy ich odmiana berlińska.

Komentarz Gombrowicza, tekst sam i sens dzieła zdają się podpowiadać operetkę w typie francuskim — Offenbachowską. Francuska operetka wchłonęła modne tańce, tempo jej nadają galop i kankan, które też

najlepiej pasują do wyrażenia emocji scen rewolucyjnych niby szekspirowskiej krwawej kroniki historycznej — rewolucji jako gwałtownego przewartościowania wartości i brutalnego zerwania masek. Kankan i galop byłyby właściwą poetyką końcowych partii dzieła. Z kolei wcześniejsze modne tańce jak marasz, kadryl, walc, charakterystyczne raczej dla wiedeńskiego wydzania operetki, lepiej korespondują z konwencjonalną aurą życia wyższych sfer zawartych w pierwszym i drugim akcie „Operetki”.

3.

Wynika z tego, że o powodzeniu interpretacji teatralnej Gombrowicza „Operetki” przesądza rodzaj kompozycji muzycznej, jaka nada tempo, rytm i nastrój przedstawienia i narzuca interpretację filialu.

kojnie, powoli, niewzruszenie, niemal majestatycznie. To człowiek szaleje, choć wydaje mu się, że szaleństwo jest nie w nim lecz wokół niego.

Sztuka reżyserii prócz tego, że jest sztuką wyboru i ograniczenia jest jeszcze lub bywa sztuką kompromisu i rezygnacji. Bardzo wiele ma tu do powiedzenia nie tylko moment świadomego wyboru (co właśnie miało miejsce w wypadku akceptacji tańczej a nie innej muzyki Joanny Wnuk-Nazarowej przez Krystynę Meissner), ale też moment świadomego ograniczenia. Reżyser w teatrze toruńskim, wystawiając „Operetkę”, a więc dzieło wymagające licznej i specyficznie przygotowanej obsady (umiejącej nie tylko śpiewać i tańczyć, ale także interpretować teksty dramatyczne) musi mierzyć zamiar podług sił. Ma ograniczony liczebnie zespół i nie może zaangażować aktorów z innego teatru nawet, gdyby chciał. A tymczasem siły toruńskiego zespołu są spore, ale daleko im do nadzwyczajności.

stawienia odkrywcze (jak „Ballady-na” przed laty), niekonwencjonalne i pobudzające intelektualnie („Trzy siostry” Czechowa).

W tym jednak wypadku ten dobrze ukształtowany zespół miał zadanie o pięć trudniejsze — powiniem w „Operetce” śpiewać, tańczyć jak połączone zespoły baletowe i śpiewacze, zatem grać operetkę i zarazem przelamywać jej formę w stronę teatru dramatycznego dla wypowiedzenia prawd już nie mieszczących się w ramach konwencjonalnej operetki, a przystojnych dramatowi a może nawet wielkiej tragedii.

W „Operetce” zmieścili się niemal wszyscy aktorzy Teatru im. Horzycy. I cały trzydziestoosobowy zespół rzetelnie zapracował na dobre przedstawienia: recytuje, tańczy, śpiewa, statystuje. Oczywiście prócz reżysera jest to także zasługa Romana Krebsówny, czuwającej nad przygotowaniem wokalnym, Przemysława Sliwy choreografa i Zygmunta Kamińskiego, który jest autorem ruchu scenicznego.

Nie można jednak wymagać, by zespół teatru dramatycznego — a więc wyuczony i szkolony do innych zadań, nawet przy najlepszej woli i działaniach wspierających — był w stanie wykonać na równym poziomie wszystkie zadania, jakie stawia przed nim „Operetka” Gombrowicza: udźwignąć oszalamiający galop operetki, wypunktować czytelnie romantyczne odniesienia, wygrać w pełni dramatycznie jej sceny Szekspirowskie. Toteż te plany wydobyte zostały z różną wyrazistością.

Najczytelniejsze okazały się nawiązania romantyczne. I jest to pierwsza na scenach polskich „Operetka” jakby przeczytana przez polski romantyzm Aluzje sytuacyjne do Okopów Świętej Trójcy z „Nie-Boskiej komedii” Krasińskiego, nawiązania do „Wesela” i „Wyzwolenia” Wyspiańskiego wyszły tu nie natrętnie ale nadzwyczaj jasno, znacznie nawet lepiej niż umiarkowane w rozmachu sceny Szekspirowskie — rewolucji czy groteskowych zabaw zdeklasowanej szlachty.

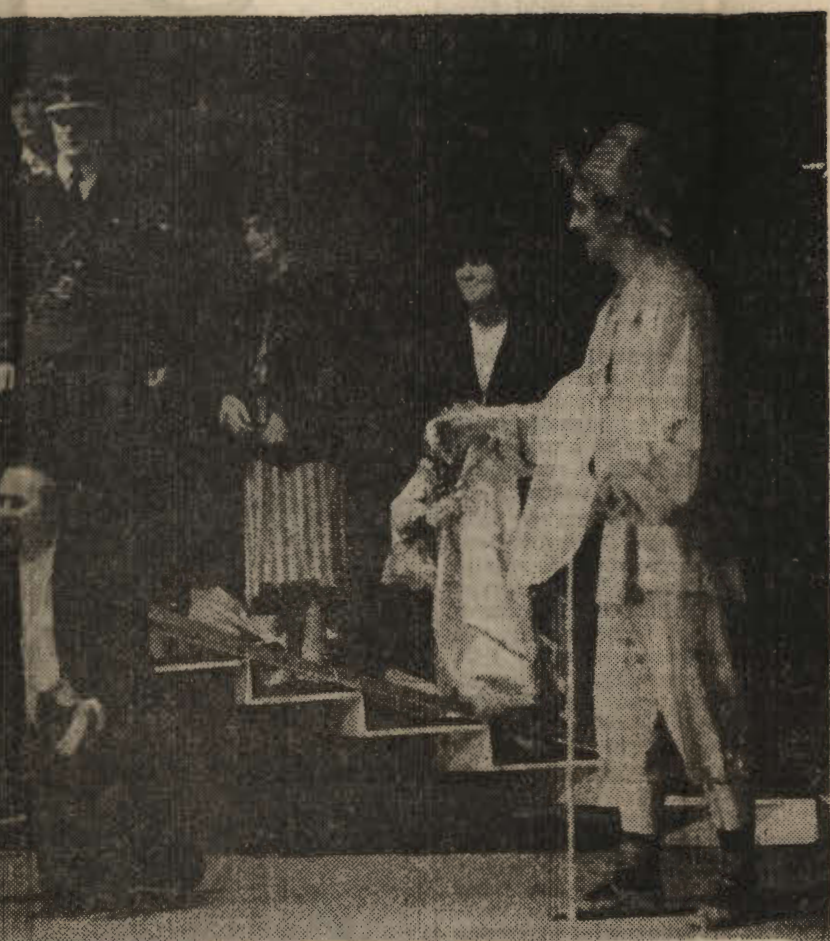
Najslabiej może wypadła, pierwszorzędna przecież dla Gombrowicza, parodia operetkowej formy. „Proszę nie zapominać — pisał Gombrowicz — że u mnie forma jest zawsze parodią formy. Posługuję się nią, ale umieszczam się poza nią”. Uspokojona muzyka, niezbyt galopujące tańce, kontrast pomiędzy spokojną muzyką a zbiorowym szaleństwem rewolucji — demaskują szaleństwa operetki, ale tylko lekko zaznaczają dystans, nawias, tonację niezbyt serio.

Ten plan ratuje jednak wymieniona gra Józefa Skwarka w roli mistrza Fiora. Jest to aktor mający wielkie poczucie formy, który umie zaznaczać pewien wobec niej dystans, jakieś groteskowe wyolbrzymienie czy wynaturzenie, a zarazem potrafi wpleść w tonację sztuczna pewne nuty serio, dramatyczne a nawet tragiczne. Pomaga mu w tym przyrodzona oryginalna barwa głosu i niezwykła umiejętności władania nim. Jego rola ukazująca trzy kolejne przeobrażenia Mistrza Fiora, a zwłaszcza jego tyrady, w których namaszczenie wznosi się od hysterii do patosu i od patosu do natchnionego wieszczenia — najoczywiej demaskują fałsz i udanie formy. Zarazem wyrównują oczywisty niedowład toruńskiej „Operetki”. Zaciekał swymi wypowiedziami, porywa, śmieczy, na końcu odpycha, ujawniając szarlatanerię ubioru i wskazując na ukryty sens „Operetki”.

Bo przedstawienie chce mówić widzom, że cokolwiek by się działo ze światem, historią i biegiem naszych polskich spraw (tam galop historii, tu nasz chocholi taniec i romantyczne oczarowania) cała nadzieja w tyciu, w jego zdolności odradzania się, w jego darze przelamywania tego, co strupieszale i martwe, choć pięknie ubrane i zawołowane. Cała nadzieja — jak u Gombrowicza — w metaforycznej pojętej czystości ideału, który potrafi uosobić jedynie młodość „piękna jak diament”, chociaż „w brudnym zawarta kamieniu”.

ny wizerunek Ruchu”

ankowska



Fot. Witold Jurkiewicz

W pełni optymistyczne, łagodne, spokojne zakończenie „Operetki” w Toruniu zdaje się być w równym stopniu wynikiem reżyserskiego wyboru, co reżyserskich konieczności Krystyny Meissner jako reżyserki przedstawienia.

Muzyka Joanny Wnuk-Nazarowej nie poddaje się żywiołowi operetki, nie wpada w operetkowe szaleństwo, w „boski idiotyzm” wg określenia Gombrowicza, nawet w scenach rewolucji. Nie ogusza właściwie nigdy, choć w tekście Gombrowiczowskiej „Operetki” jest kilka miejsc, w których scena mogłaby pograć się w boskim szaleństwie, w całkowitym zapomnieniu i zatraceniu — w ogłuszającym pędzie światła, który wypadł z ram, z odwiecznych kolein uświęconych konwensansem i nie wiadomo już dokąd pędzi, co czyni. Muzyka zaproponowana przez kompozytorkę i zaakceptowana przez reżyserkę na pełne szaleństwo właściwie nie pozwala. Zjawia się ono w grze aktorów, zwłaszcza w scenach zbiorowych. Ich kontrast wobec muzyki podkreśla udanie tego szaleństwa lub dwiistość jego odczucia — dla człowieka historia jest galopem, dla świata płynie ona spo-

żować aktorów z innego teatru nawet, gdyby chciał. A tymczasem siły toruńskiego zespołu są spore, ale daleko im do nadzwyczajności.

Krystyna Meissner mogła pokusić się o wystawienie „Operetki” w teatrze toruńskim, bo przez kilka sezonów swojej dyrekcji zdołała ten zespół mimo wszystkich przeciwności ukształtować bardzo prawidłowo. I dlatego w „Operetce” ma do wykorzystania i aktorów w wieku dojrzałym, w apogeum doświadczenia scenicznego (Zofia Melechówna grająca matkę Albertynki, Witold Tokarski w roli Lokaja Władysława, Tatiana Pawłowska) aktorów wchodzących w wiek dojrzały oraz aktorów młodzień, w dużym procencie przybyłą ze szkoły wrocławskiej bardzo dobrze przygotowującej do zawodu, co miało okazję stwierdzić niejednokrotnie. Stawiając przed tym zespołem i przed sobą ambitne zadania, wspierana przez utalentowanych współpracowników (także w plonie literackim jak Anna Błaszczak i Maria Dworakowska) prowadzi od kilku lat teatr bardzo przyzwolity artystycznie, z rozważnie pomysłowym programem, rzetelny zawodowo, zdobywający się na przed-

Scholar nr 20

Gdybyśmy powiedzieli, że w średniowieczu śmierć była pogrozką, musielibyśmy to uogólnienie odnieść do zatwardziałych grzeszników, którzy nie są odpowiednio przygotowani na jej przyjęcie.

*Wszyscy ludzie, posłuchajcie,
Okrutność śmierci (!) poznajcie! —
Wy, co jej niszczcie nie macie,
Przy skonaniu ją poznajcie.*
(Rozmowa Mistrza ze Śmiercią), w. 7-10

Oto przykład potwierdzający reguły gry tej właśnie formacji kulturalnej — średniowiecza: słowa anonimowego poety nie zabiegały o autonomię, stanowiły komponent rzeczywistości rozumianej jako szkoła życia i umierania. Śpiewak Bogurodzicy modlił się wszak o „zbożny pobyt” i „rajski przebyt”. Symptomatyczne dla tej epoki pozdrowienie, jakie można było usłyszeć wśród gotyckich krucjerek zakonnych — memento mori! (pamiętaj o śmierci) — odsyłało myśl człowieczą w zaświaty, nakazując pozdrowianemu i pozdrawiającemu ciągły rachunek sumienia.

Obsesja strachu była podsycona przez kaznodziejów i znacznie skuteczniej przez ówczesne „komiksy” — obrazki drzeworytowe przedstawiające wykonawczynię wyroku w postaci małpy, megieri o skrzydłach nietoperza, szkieletu z kością bądź fukiem, albo rozbudowane kompozycje figuralne ujmujące rozłąkę z życiem jako apokaliptyczny taniec śmierci, którego tancerzami są jej ofiary. Na modłę tańca śmierci, odbywały się widowiska dramatyczne, składające się z rozmów między Śmiercią a dwudziestoma czterema osobami uiszeregowanymi według godności od najwyższych do najniższych. W Tańcach Śmierci celował Holbein Młodszy.

Obsesji tej nie należy interpretować prymitywnie, obracając na niekorzyść systemu wartości średniowiecznych, lecz trzeba ją — wraz z samozaparciem kaznodziejów i siłą oddziaływania wizji plastycznych — uznać za metodę proporcjonalną do przeciętnej kultury intelektualnej ówczesnych ziemian. Strach łatwiej trafiał do ich wyobraźni aniżeli racje zdroworoządkowe.

Śmierć na polu walki nie była jednoznacznie tożsama ze śmiercią domową, gdy „kto po raz ostatni sam się w łożu kładzie”.

*Wszystki, co na ostre gonią,
Biegam za nimi z pogonią;
Kto się rad ku bitwie miecie,
Utnę mu rękę i plece, (!) —
Rozdzielę ji (tj. go) z swoją miłą...*
(Tamże), w. 295, 299.

Czy w tych słowach znajdujemy jakiś powód do zastanowienia? Chyba tak. „Co na ostre gonią”, czyli rycerze uczestniczący w turniejach, zajmują tu identyczną pozycję, jaka jest udziałem kogoś, „kto się rad ku bitwie miecie”. Zastanówmy się więc, na czym polega tu nieporozumienie między piętnastowiecznym autorem a dwudziestowiecznym czytelnikiem. Otóż nasze wyobrażenia o godności służby rycerskiej podpowiadałyby zasadniczą różnicę w traktowaniu obu sytuacji: uczestnika turnieju — i uczestnika bitwy. Wzniosłość śmierci na polu walki zdają się podkreślać sekwencje starofrancuskie „Pieśni o Rolandzie”. „Roland czuje,

szansa powstanie „ideałem estetycznym”. Stwierdzenie to obowiązuje tak wobec pełnego ceremoniału ćwiczeń turniejowych, jak wobec rytuału bitwy.

„Estetyka” pola bitwy kreuje również główną jego bohaterkę — Śmierć. Najstarszy polski jej wizerunek poetycki nie odbiega od ówczesnych modeli europejskich. Zaszczytu spotkania oko w oko z Śmiercią dostąpi, jak się domyślamy, Mistrz Polikarp.

*Uźrzał (!) człowieka nagiego
Przyrodzenia niewieścigo,
Obraza wielmi skaradnego (!)
Loktuszą przepasanego.*

*Chuda, biała, zółte lice (!)
Łści (!) sie jako miednica;
Upadł ci jej koniec nosa,
Z oczu pyłnie krwawa rosa...*

(Tamże), w. 25—32

Średniowieczne spotkanie ze Śmiercią

Wojciech Jerzy Podgórski

*Ze śmierć go bierze całego: z głowy
zstępuje do serca. Biegnie rycerz pędem
na szczyt góry, położył się na
zielonej murawie twarzą do ziemi.
Pod siebie kładzie swój miecz i róg.
Ku Hiszpanii obrócił twarz. Wiele
rzeczy przychodzi mu na pamięć,
tyle ziem, które zdobył dzielny rycerz,
i słodka Francja (...), i Karol
Wielki, jego pan, który go wychował.
Placze i wzdycha...* (przekład
T. Boya-Zeleńskiego).

Ale musimy też pamiętać, że strona widowiskowa turnieju rycerskiego jedynie w odczuciu widzów brała górę nad jego funkcjonalnością; etyka zawodowa zobowiązywała młodzieńców, aby uczęszczali na turnieje „tylko dla ćwiczeń w rzemiośle rycerskim”. Nie było więc żadnego rozbratu między turniejem a bitwą, podobnie jak nie sposób starcia zbrojnego ujmować wyłącznie w kategoriach militarnych. „Idea rycerska (...) w swej istocie — mówi Johan Huizinga — jest ideałem estetycznym”, mimo że pragnęły być

Jakby w cieniu okropności ztknięcia rycerza z wykonawczynią wyroków losu znalazła się świadomość — tak przyziemna i tak bardzo ludzka zarazem — ostatecznego rozbratu z bliźnimi pozostałymi przy życiu. „Rozdzielę ji z swoją miłą” — obiecuje wszak Śmierć rycerzowi. Czyż nie jest to dla warsztatu poetyckiego odkrycie na miarę wszechczasów? Czyż odtąd motyw rozstania z najbliższą uczuciowo osobą — matką, kochanką, żoną — nie zyska trwałego prawa obywatelstwa w poezji i w pieśni żołnierskiej?

Zywiąmy zatem coraz większy szacunek wobec sztuki poetyckiej nieznanego autora dialogu „Szacunkowi naszemu towarzyszyć może spostrzeżenie, które — pozostając w zgodzie z uznaniem dla wyrafinowania dydaktycznego „Rozmowy” — wskaże jeszcze jeden aspekt obecności rycerzy wśród zdekatyzowanych szeregów ofiar Śmierci.

Sprawdźmy, jakie jest to bezpośrednio sąsiedztwo rycerza.