

665

„OPERETKA” BEZ OPERETKI

MAREK JODŁOWSKI

Znamienne: premierę wyznaczono na 11 listopada! Oglądam spektakl miesiąc później. Przed wejściem na widownię mam wszakże wątpliwości: czy to rzeczywiście „znamienne”, czy też ja dokonuję nadczytania? Chyba jednak to pierwsze. Bo jeszcze nie umilkł gwar, nie ustało przepychanie się widzów, a ja już widzę narodowe znaki: ulani, brzozy. A raczej kolorowe cienie ulanów i brzozy. Znaki znaków. Gdzie ona. Na kurtynie malowanej — jeżeli ten strzęp materii, wypełniający niewielką część okna sceny, po prawej stronie, można nazwać kurtyną. Przed nią — jak to w prawdziwych panoramach się robi, aby spotęgować złudzenie — jeszcze jedna brzoźka. Już nie malowana. Przestrzenna. Z kilkoma zeschniętymi listkami. Za drzewkiem staje — jeszcze nie teraz, później — dziewczyna (kobieta?) w ludowym stroju. Lirka, lirka, tkliwa dynamika... Czy także angelo-logia? Chyba tak. Spójrzmy: przez całą widownię — od proscenium aż po ostatnie rzędy — przerzucony pomost. Wyznacza on — wraz ze sceną — taką samą przestrzeń, w jakiej Swinarski umieścił swoje „Dziady”. Po co Bradeckiemu ten cytat? Chciałby Gombrowiczowską „Operetkę” wywoływać duchy? Świętości, dawno już zszargane, jeszcze raz szargać? Ironizować? Pewnie wszystko naraz. Cytatów zresztą jest więcej. Choćby wspomniana kobieta w ludowym stroju, w serdaku wyszywanym koralikami i cekinami (gra ją Alicja Bieniewicz). U Gombrowicza nie ma takiej postaci. W programie nazwano ją: Walentowa. Na scenie staje się ona — a to służącą Proboszcza (w sekwencji glansowania butów), a to jawnym symbolem. W tej drugiej funkcji przypomina Sumienie Ludu — postać, którą Bradecki dopisał Nowaczyńskiemu, inscenizując jego dramat. A już muzyka składa się niemal z samych cytatów. Czegóż tu nie miał i „Sto lat”, i „Góralu, czy ci nie żal”. Wszystko, co prawda, przetworzone, ale rozpoznawalne łatwo. Te „narodowe hymny” usłyszymy jednak później, w drugim akcie. Teraz — słuchajmy, słuchajmy. Musi być tak cicho, żeby muchą było słychać w locie. Właśnie leci. Takie przynajmniej odnosimy wraże-

nie. A to za sprawą Stanisława Radwana, autora muzyki przedrzeźniającej „Lot trzmieła”. Tę wyimaginowaną muchę usłuję złapać jeden z parobków. Bez skutku. Ale gdy ten sam muzyczny motyw powtórzy się pod koniec spektaklu, uprzykrzony owad zostanie złapany. Tym samym zamknie się kompozycyjna kłamra (dokładnie: jedna z wielu kłamek), a gamoniowata twarz parobka stanie się jednym wielkim, cwany samozadowoleniem.

Dość wszakże o muchach, bo na scenie poważniejsze personsy: grupa pańska i grupa lokajska. Ale jacyż to lokaje? To parobki nieokrzesane! Któż by takich wpuścił na salony! Może u pana dziedzica, co to na niewielkim folwarczku gospodarzy, mógłby jeden z drugim, gdy gości trafi się nawet, do pomocy być zawołany. Ale to i wszystko. Gumniasto jakoś, gamoniowato. Jakże daleko stąd do „wiedeńskiego” sznytu!

2.

O czymże jest ta „Operetka”, którą Tadeusz Bradecki zrobił w Starym Teatrze? A o czym były dotychczasowe inscenizacje tego dramatu, te ważne — podpisane przez Dejmka, Brauna, Prusa?

Dejmek, zdaje się, najbardziej „po bożemu” potraktował Gombrowiczowskie wskazówki. Pierwszy akt jego spektaklu nie był parodią operetki, ale — dzięki muzyce Tomasza Kiesewetera i dekoracjom Andrzeja Majewskiego — samą operetką, przechodzącą potem w inny wymiar. I właśnie o wybór tej muzyki miał pretensje Jan Kłossowicz. Widząc w pierwszym akcie majstersztyk reżyserskiej roboty, pisał zarazem: „Tu nie trzeba było normalnej operetkowej muzyki, tu trzeba było napisać muzykę operetkową, ale o ton wyższą”. Choć przyznawał, że „Dejmek (...) nie wpadł w żadną z zastawionych przez Gombrowicza pułapek”, uważał, iż spektakl nie wykorzystał tych intelektualno-inscenizacyjnych możliwości, które podsuwa dramat. Żałował, że reżyser, grając postaciami Fiara i Hufnagla, jakby zapomniał o symbolice Złodejzasków (patrz: „Mgliste sezony”, 1981 s. 57—63).

Może tę uwagę o muzyce wziął sobie do serca Jerzy Satanowski, współpracujący z Prusem. Ale i on chyba nie zrobił tego, o co chodziło Kłossowiczowi. Owszem, napisał muzykę o ton „wyższą”, ale przecież nie operetkową: od „Kyrie”, z towarzyszeniem organów, zmierzała ona — poprzez klasycyzujące tony — do robotniczego „bum-cyk-cyk” i operetkowego finału. A to całkiem co innego! Maciej Prus — w przedstawieniu zrealizowanym w warszawskim Teatrze Dramatycznym — również wygrał sens „Operetki” postaciami Hufnagla i Fióra. Jego inscenizacja okazała się jednak nadmiernie jednoznaczna, jakby plakatu. Z kolei o „Operetce” Kazimierza Brauna (we wrocławskim Teatrze Współczesnym) powiedziała Elżbieta Morawiec, jakże słusznie, iż jest „Nie-Boską” podszyta. A więc i tu na plan pierwszy wysuwał się Hufnagiel. Od siebie dodam, że był to spektakl zdyscyplinowany, będący przykładem myślenia teatralną formą. Aprobującą ocenę przywołana tu recenzentka przypisała wszakże tyżką dziegciu, stwierdzając: „Reżyser nie potrafi (...) znaleźć jednolite Gombrowiczowskiej wykładni całości; tam, gdzie mu literackich odniesień nie stała, przedstawienie ujawnia luki myślowe i sytuacyjne” („Mitologie i przeceny”, 1982).

Jak widać, reżyserów interesowała przede wszystkim problematyka Dziejowej Formy i Rewolucji. Nawet we wcześniejszej niż warszawska, słupskiej inscenizacji Macieja Prusa, o której można powiedzieć, że była robiona z „Kosmosem” w ręce, a więc akcentującej pytanie o Formę Kultury, czy nawet o Formę Egzystencji, Złodziejaszkom nie wyznaczono tej funkcji, jaką mogliby otrzymać.

A jak jest u Bradeckiego?

3.

Krakowska „Operetka” wydaje się cała złodziejaszkowatością, a może nawet zwyczajnym, ohydym złodziejstwem podazyta. Wygląda na to, że księstwo Himalajów dawno już rozkradziono: na pustej scenie wybebeszona szafa — widać wieszaki. W pewnym momencie ciężą szafą grupa lokajka spychać będzie w niebyt grupę pańską (scenografia: Barbara Hanicka). Sceniczne wydarzenia przesunął bowiem reżyser o kilkadziesiąt lat — oczywiście, naprzód — w stosunku do propozycji Gombrowicza. Stąd Księżę i Księżna bardzo już posunięci w latach (zwłaszcza Księżę w interpretacji Andrzeja Kozaka mocno sklerotyczny, Ewa Lassek — cóż, kobieta — więcej zachowała godności dla swojej postaci). Także hrabia Szarm (Tadeusz Huk) i baron Firulet (Stefan Szramel) dawno już przekroczyli wiek, w którym się marzy o podbojach: dobiegają pięćdziesiątki. Uwodzą jeszcze. Z wpra-

wą, tak, z wprawą, bo doświadczenie robi swoje. Ale bez przyjemności, coraz bardziej z obowiązku. O, jakże się męczą. Jakże potrzebny Władysław z zastrzykiem. Nie to wszakże najgorsze: świat dawno wypadł z Formy, a tu ciągle jedni robią rewolucję przeciw Formie, a drudzy udają, że jest jeszcze jakiś porządek i hierarchia. Przybędzie więc Fior (Jan Peasek) — i będzie się trudził nad wymyśleniem nowej mody. A po przewrocie, dokonanym przez „workowatych”, po tumulcie, w którym spory udział mają Złodziejaszki, elektryczna latarka Mistrza Fióra (w spektaklu Bradeckiego jest to po prostu reflektor) wydobywa z mroku kostiumy przyszłości: wśród różnorakich sylwetek są i postaci ubrane w ciemne garnitury, z teczuskami. Jako żywo — biurokraci z rysunków Krauzego. Bo ta „Operetka” jest o nas. Nachalnie. Wprost. O naszym kręceniu się w kółko. O naszym przeświadczeniu, że chochołowatość jest materią dziejów.

Gdy Walentowa, a raczej ta kobieta-symbol (w serdaku z cekinami), patrzy z rozhuśtanego balkonu na rewolucję, wydaje się postacią, która przybyła tu wprost z „Wesela”.

4.

A jednak inscenizacja Bradeckiego nie jest dobrym spektaklem. Zabawa żywiołem teatru zastąpiła tu zabawę formą operetki. Nie to jest wszakże głównym źródłem porażki reżysera. Bo ów wyzwolony żywioł teatru sprawia, że przedstawienie — skoro już zostało zamierzone jako opowieść o kolejnym akcie Rozpadu — w sporych fragmentach jest zabawne, ma wdzięk. Ach, te wieńce na głowach Szarma i Firuleta, wnoszących trumnę z Albertynką, ach te wieńce jakby ukradzione Romulusowi Wielkiemu, którego wymyślił Dürrenmatt!

Reżyser grzeszy głównie nadmiarem, brakiem selekcji i konsekwencji. Sam siebie za głusza, pbszczególne pomysły nawzajem się niwelują. Interpretacja, którą usiłują tu przedstawić, daje się odczytać z niejakim trudem. Szkoda, bo są w spektaklu myśli przekorne, polemiczne, godne uwagi. Choćby sprawa Albertynki. Dorota Segda kreuje ją najpierw na Głupią Gęś. W rezultacie — w finale mamy adorację Nagości Pięknej, Zwycięskiej, ale Gąskowatej. Cóż zatem może przynieść ucieczka od Kostiumu? Osaczeni jesteśmy przez Cytaty i Formy.

Ale i tę myśl reżyser zatupuje.

Mimo wszystko uważam, że „Operetka” w Starym Teatrze to ważne doświadczenie. Nie tylko w poszukiwaniach twórczych Bradeckiego. Także w dziejach inscenizowania dramatu Gombrowicza. Czasami trzeba, żeby dobry reżyser spadł z wysokiego konia.

Marek Jodłowski