

Literatura nr 29
17.07.80



ANDRZEJ KLIMOWSKI

TRUDNA OPERETKA

Jan Kłossowicz

Przestawienie *Operetki* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, w reżyserii Macieja Prusa jest kolejną, ciekawą i ważną próbą teatralnej interpretacji sztuki Gombrowicza. Po polskiej prapremierze Dejmka w Łodzi i zmienionej wersji tego spektaklu, po wrocławskiej inscenizacji Brauna i po przedstawieniu zrobionym przez Prusa w Słupsku. Najogólniej rzecz biorąc, Prus poszedł w warszawskim przedstawieniu drogą podobną do Brauna, wystawiając przede wszystkim historiozoficzny dramat. Zasadniczy problem, który tak mocno ujawnił się na prapremierze i znalazł wyraz w dokonanych później przez Dejmka przeróbkach, nie został chyba jednak i w tym przedstawieniu rozwiązany. Chodzi o stylistyczną jednolitość inscenizacji. O wybraną przez Gombrowicza poetykę „idiotyczną” operetki, i pogodzenie jej z wcale nie operetkową zdawałoby się wymową drugiej części utworu.

Braun wystawiając *Operetkę* po Dejmku, od początku dążył ku ujednoliceniu całości, co mu się udało, ale kosztem dość znacznym. W jego spektaklu właśnie też od początku operetkowa stylistyka łamała się, aktorzy stanęli przed bardzo złożonymi zadaniami, które wpłynęły na ogólne wrażenie roboty inscenizacyjnej opartej na dobrej egzegezie tekstu, ale zbyt ciężkiej i pozabawionej poczucia humoru. Przedstawienie Prusa jest o wiele sprawniejsze technicznie, równie precyzyjnie przemysłane od strony analizy i dzięki wyższemu walorom większości wykonawców dużo jaśniejsze, wymowniejsze i lżejsze. Jednakże i Prus, który zresztą najśmielej poczynił sobie z tekstem (wyrzucił na przykład słynne grassejowanie) — kosztem poważnej i jednolitej interpretacji zagubił operetkowy ton.

Muzyka Jerzego Satapowskiego choć na pewno interesująca i jeśli chodzi o poziom kompozycji może z dotychczasowych polskich inscenizacji najciekawsza, też jest chyba od „operetkowości” zbyt daleka. Zimna i ponura dekoracja Sławomira Dębosa, przypomina dworzec kolejowy z końca XIX wieku, a kostiumy Ireny Biegańskiej, choć na ogół (poza fatalnym białym strojem Mistrza Fiora w pierwszej części) udane, też, poprzez swoją szaroczną gamę (z wyjątkiem czerwonych liberii lokal) przyczyniają się do kolejowo pogrzebowego nastroju całości.

Ale jest to przedstawienie mające sceny pełne blasku, budzące podziw rozmachem i sprawnością, łączące efektywną kompozycję z wyraźnym wydobytym znaczeniem każdej kwestii. Prus pokazał się tu jako reżyser umiejący doskonale operować dużym zespołem, mający znakomite wyczucie przestrzeni, tempa, rytmu. Główne role są różne. Fronczewski jest świetny technicznie jako Szarm i wykorzystuje wszystko co umie i czym go natura obdarzyła, ale nie zawsze chce się wierzyć, że jest hrabią Zapasiewicz od wielu lat słabych ról nie pokazuje, ale jego Książę Himalaj jest trochę nijaki, w tej roli z wszystkich przedstawień zapamiętałem najlepiej Voita. Profesor i Hufnagiel (Skaruch i Obertyn) choć od strony reżyserskiej ten duet został ustawiony i rozegrany znakomicie, trochę chyba za mało włożyli od siebie. Najważniejsza sprawa, związana ściśle z koncepcją całego spektaklu, to interpretacja postaci Mistrza Fiora, którego gra Holoubek.

W poprzednich inscenizacjach *Operetki* Fior grany był jako typowy operetkowy gwiazdor i w tej konwencji na pewno bardzo dobrze zagrał go na łódzkiej prapremierze Barbasiewicz. Już samo obsadzenie w tej roli Holoubka mówi o odmiennej zupełnie interpretacji nie tylko samego Fiora, ale także, w dużej mierze, całego utworu. Prus potraktował *Operetkę* wyłącznie jako przeciwstawienie dwóch sił — stabilizacji i przemiany, formy i żywiołu, dojrzałości i niedojrzałości. W myśl tej

koncepcji Fior nie jest wodzirejem ostatniego „balu w operetce”, ale przede wszystkim teoretykiem i prawodawcą formy, systemu, stroju — przeciwnego rewolucji, niepokojowi, zniszczeniu — uosobionemu w postaci Hufnagla. Nie jest to starcie buntownika z projektantem mody, ale z głównym przedstawicielem i twórcą koncepcji panowania ancien regime'u, który dla ratowania tegoż upadającego porządku podejmuje nawet próbę zasadniczego przekomponowania obowiązującej mody, przy czym strój jest tu tylko symbolem lub zewnętrznym przejawem społeczno-politycznej wolty.

Cała ta sprawa doskonale została przeprowadzona i przez Prusa, i przez Holoubka w drugiej części przedstawienia, gdzie rzeczywiście cała gombrowiczowska interpretacja historii i przemian społecznych skupiła się w postaci Fiora. Natomiast w części pierwszej, ubrany, we wspomniany już, fatalny kostium Holoubek był nieprzekonywający, nie wiadomo było kogo właściwie gra, czy raczej kogo ostatecznie zagra.

W finale dobrze została przedstawiona zarówno dzięki koncepcji reżyserkiej jak i bardzo dyskretnemu, taktownemu i jednocześnie śmiałemu zagraniu tej roli przez Joannę Pacułę scena triumfu — i nad Fiorem, i nad Hufnaglem — nagiej Albertynki; ten najbardziej wątpliwy choć tak efektowny sposób wyłożenia konkluzji swego poglądu na przyszłe dzieje ludzkości, który przyjął tu Gombrowicz.

Z pierwszą częścią tego przedstawienia i koncepcją roli Fiora wiąże się kluczowe zagadnienie interpretacji całego utworu. Wydaje mi się, że Prus, który od początku przyjął założenie utrzymywania wszelkiej „operetowości” niejako w tle, traktowania jej jako czegoś zupełnie zewnętrznego nie związanego z zasadniczą treścią i akcją sztuki — popełnił istotny błąd. Analizując bardzo dokładnie i wykładając niezwykle precyzyjnie gombrowiczowską koncepcję historii, pokazując lepiej niż poprzednicy całość przewodu myślowego, mając w pamięci chyba również i brulionowe wersje tej sztuki, jednocześnie Gombrowicza przecenił i nie docenił.

Jako dramat historiozoficzny, o czym pisałem już z okazji prapremiery, nie wydaje mi się *Operetka* aż tak bardzo głębokim i mądrym utworem, jest kilka polskich sztuk XX wieku, które pod tym względem można by postawić wyżej. Natomiast trudno by znaleźć inny dramat i to nie tylko polski, gdzie sama przyjęta poetyka, resp. FORMA byłaby tak ściśle związana z jego wymową. Przyjęcie przez Gombrowicza owej „cudownej w swoim idiotyzmie” konwencji operetkowej nie jest przecież zabiegiem dokonany dla efektu czy zabawy. Wiąże się ściśle z jego spojrzeniem na historię.

W sposób „operetkowy” przedstawiano już nierzaz wydarzenia historyczne, wojny, intrygi, przewroty, ale Gombrowicz w to się nie bawi. Dla niego historia jest operetką, a operetka jako rodzaj widowiska stanowi alegorię formacji społecznej i kulturowej. W ramach konwencji operetki, której nie darmo Gombrowicz przestrzega, prawdziwym przełomem nie jest taniec worków, bunt lokal i czy nawet hitlerowskie mundury, rzeczywiste przełamanie konwencji, to ukazanie nagiej Albertynki — niewinnej, niedojrzałej, przede wszystkim — innej niż wszystko, co ją otacza. Dlatego kiedyś wspomniałem nawet o tym, że wobec panującej wtedy mody na goliźnę, Albertynka powinna być wręcz — ubrana, ale za to zupełnie odmienna od wszystkich i wszystkich na scenie — od całej operetki będącej tu obrazem europejskiej cywilizacji.

Poprzez swój przewrotny kształt dramatyczny jest *Operetka* utworem niezwykle kuszącym dla inscenizatora, ale zarazem trudnym i zdradliwym. Dlatego, mimo że oceniam bardzo wysoko przedstawienie w Dramatycznym, zarówno ze względu na jasność interpretacji jak i wykonanie, to najlepszym z dotąd oglądanych spektakli *Operetki* pozostaje dla mnie najbardziej przecież „operetkowa”, ale w stosunku do prapremiery pogłębiona interpretacyjnie — poprawiona wersja inscenizacji Dejmka, który przecież z początku, tak samo jak Prus, tylko od innej strony — też Gombrowicza nie docenił.