Marek Barbasiewicz (Mistrz Fior)) i Mieczysław Voit (książę Himalaj)

Fot. A. BRUSTMAN

Wielki teatr „Operetki"

Elżbieta Wysińska

Gombrowicz pisał *„Operetkę"* długo. Potrzebował jedenastu lat, by przejść od pomysłu do pełnej realizacji, uwieńczonej publikacją sztuki w roku 1966. Brał pod uwagę wiele szczegółów mających praktyczne znaczenie przy wprowadzaniu na scenę utworu, pokazującego w operetkowej maskaradzie kawałek dziejów starej Europy. Bał się jednak tak bardzo niewłaściwego odczytania, że dodał do tekstu wstęp, składający się z ogólnego komentarza, streszczenia akcji oraz uwag o grze i reżyserii. W komentarzu stwierdził przytomnie, że sztuka nowoczesna *„coraz bardziej staje się partyturą, która żyć dopiero zaczyna na scenie"*, w uwagach nie powstrzymał się przecież od sugerowania teatrowi konkretnych rozwiązań. Wszystko to miało objaśniać, rozwijać i podkreślać zasadnicze dla *„Operetki"* przeciwstawienie „strójnagość", w którym strój jest krępującą człowieka Formą, znajdującą się pod ciśnieniem Historii, a nagość prawdą ponadhistoryczną. Mamy więc z jednej strony, dwór Księcia i Księżnej Himalaj, reprezentujący strój czyli Formę, poddany wpływom wielkiego dyktatora mody, Mistrza Fiora, a z drugiej — śniącą o nagości Albertynkę i sprzyjających jej Złodziejaszków. Uwagi autora nie zmieniają faktu, że skomponowany w konwencji libretta operetkowego utwór pozostaje jednym z najbardziej teatralnie prowokujących i kuszących w sumie bardzo różnorodnymi możliwościami.

Dejmek, którego dziełem jest polska prapremiera *„Operetki"*, wybrał rozwiązanie zgodne z sugestiami Gombrowicza i narzucające się w sposób logiczny — rozegrał przedstawienie w autentycznej, rygorystycznie określonej konwencji, najpierw ujawniającej swoją absurdalność, później łamiącej się w huraganowych podmuchach „wiatru historii". Rozwiązania najprostsze bywają najtrudniejsze. Toteż ogrom przeszkód, jakie pokonał reżyser robiąc z zespołem aktorów dramatycznych precyzyjnie skomponowane widowisko muzyczne, budzi tylko podziw. Myśląc jednak o operetce, najpierw musiał zdobyć kompozytora. Muzyka Tomasza Kiesewettera odpowiada w sposób pełen zrozumienia i dowcipu ogólnym założeniom inscenizacyjnym, pełni funkcję dramatyczną, ilustrującą i organizującą. Dostosowana jest nawet żartobliwie do fragmentów tekstu, jak wtedy, gdy mowa o Beethovenie i Bachu. Przedstawienie poprzedzone uwerturą, odegraną (jak trzeba) przy spuszczonej kurtynie, specjalnie tu zaprojektowanej, rozpoczyna się wspaniałym operetkowym serio we wspaniale prawdziwych dekoracjach ze starego teatru. Malowane przez Andrzeja Majewskiego kulisy, oświetlone lampeczkami, i obramowanie znajdującego się w głębi podwyższenia, będącego jakby wewnętrzną scenką oraz niemal pałacowy plafon dają tło bogate, funkcjonalne i zachowujące charakter pastiszu. To samo dotyczy kostiumów, reprezentujących epokę „sprzed I wojny światowej".

Łódzka *„Operetka"* jest bowiem w całości pastiszem, a nie parodią, zgęszczeniem, a nie wykrzywieniem. Z nagromadzenia elementów konwencjonalnych, z operetkowego banału w grze aktorskiej, ruchu, muzyce, plastyce wyłania się ironiczny cudzysłów. Banał rośnie jednak dalej, aż wreszcie przybiera postać absurdalną. Sfery wyższe żądają potwierdzenia swojej arystokratyczności przez czyszczących buty lokajów, lokaje kursują na czworakach, a ponieważ każda strona ma swoje hasło, pojawiają się dwa refreny: arystokratyczne *„Krzesełka lorda Błąton"* i plebejskie *„Oj, pucem go do glancu"*.

Teatr operetki widziany przez Dejmka to także katalog wszystkich aktorskich gierek, stereotypowych gestów i min dla publiczności. Tyle, że te gierki poddane są ścisłym rygorom, zarysowane, ale nie przeszarżowane. W uszlachetnionym przez cudzysłów stereotypie farsowym — obejmującym w akcie I wszystkie postaci łącznie z Albertynką — znajduje się miejsce na zapisane w tekście przez Gombrowicza z wyraźną przyjemnością grasejowanie: *„Och co mi bahon! (Ha, ha, ha, bahon!) Jam hhabia Szahm (Zdobywca dam!) Jam bihbant Szahm i lampaht Szahm..."*. Cały I akt, kończący się zapowiedzią balu, którego zamaskowani uczestnicy zaproponują stroje przyszłości, oraz agresywnym, chóralnym wystąpieniem lokajów, zapowiadających rewolucyjny galop, ma kompozycję muzyczną. Jest tak jednolity i precyzyjny, że właściwie — co wynika też ze sztuki — nie sposób go w tym dalej przewyższyć. Mając więc pieczołowicie wypracowaną i skończenie gotową Formę, będzie ją Dejmek stopniowo a systematycznie rozbijał.

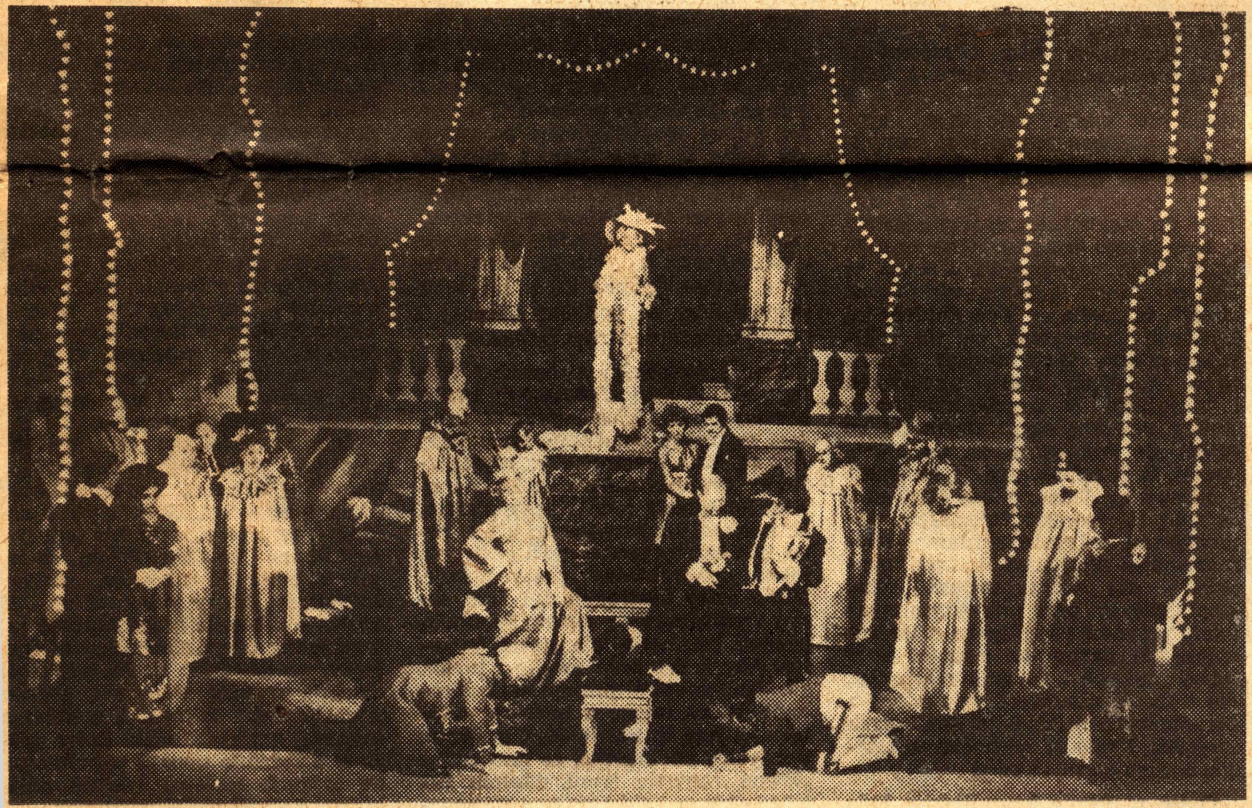
Odbywa się to w II akcie przy pomocy kolejnego refrenu *„Ach, ach, ach, ach, ach, bal więc bal"*, wykonywanego początkowo przez gości i parę książęcą z pełnym entuzjazmem; później ze ściśniętym gardłem i maskowanym strachem wobec groźnej postaci osobników w workach — choć worki atłasowe, kolorowe, operetkowe — w końcu z przerażeniem udzielającym się całemu towarzystwu. Jeszcze zabawny, ceremonialny pojedynek hrabiego Szarma z baronem Firuletem o Albertynkę, świadczący o absolutnej jałowości gestu i pozorności działań w tym starym europejskim świecie, odwleka zbliżającą się katastrofę. Ale wypuszczone w tłum Złodziejaszki zaczynają wprowadzać zamęt i powodują rozprzężenie psychiczne, lokaje podrywają się do galopu i wykorzystując sytuację robią rewolucję w stylu *„Szewców"* Witkacego. (Witkacego przypomina już wcześniej dialog Hufnagla, byłego kamerdynera, przywódcy lokajów z profesorem-ideologiem ruchu). Na scenie zapada ciemność. Mistrz Fior zapala małą latarkę i wydobywa z ciemności postaci Prezesa, Generała i Markizy. Opadły z nich worki, stoją umundurowani, ze swastyką na rękawach mundurów.

„Generał jest w mundurze oficera hitlerowskiego" — pisze Gombrowicz w didaskaliach — *„Markiza jest ucharakteryzowana na dozorczynię w niemieckim obozie koncentracyjnym"*. Dejmek w tej prapremierowej inscenizacji stara się spełniać życzenia pisarza. *„Efekty burzy, wichry, gromy, z początku raczej retoryczne, w drugim, a zwłaszcza trzecim akcie przechodzą w prawdziwą burzę"* — dodaje Gombrowicz w uwagach. Tę burzę kompozytor uwzględnia w efektach akustycznych, a scenograf maluje ją już na kurtynie, rzucając mały stateczek na rozszalałe fale. Gombrowicz chciał teatralnej burzy dziejowej i reżyser mu ją zapewnił. Tu jednak rysuje się pęknięcie, którego teoretycznie należało się w jakimś momencie spodziewać. Iść za teatralnymi wskazówkami autora, to nie znaczy podzielać jego punkt widzenia. U Gombrowicza moda jest historią, ale historia realizuje się tylko w modzie. Strój zastępuje ideologię — faszyści w *„Operetce"* niezrozumiale bełkocą — staje się jej znakiem. Mundury pojawiające się w finale II aktu są częścią składową typowej gombrowiczowskiej „kupy". Dejmek traktuje historię serio i jego racjonalistyczne przekonanie o tym, że historii nie da się zignorować, ani ominąć, znajduje odbicie w przedstawieniu. W akcie III, rozgrywającym się przy akompaniamencie wycia wiatru, na tle umieszczonego w głębi jeszcze jednego obrazu kiczowatego, wzburzonego morza, którym zabawnie straszy Majewski, wybijają się akcenty serio. Na serio zaczyna grać Fior, artysta bezradny wobec kataklizmu — tu przypomina się *„Rzeźnia"* Mrożka — na serio rysuje się zagadnienie sprawiedliwego sądu nad historią. A jednak w zderzeniu tego, co patetyczne z tym, co operetkowe, przegrywa patetyczne.

Z burzy dziejowej wszyscy wychodzą połamani, ale wkrótce zjednoczy ich na nowo operetkowa konwencja. Za Szarmem i Firuletem, którzy z siatkami na motyle szukają Albertynki, pojawiają się grabarze z trumną. Do niej obecni będą chcieli złożyć swoje rozczarowania i bóle. I wtedy zobaczą powstającą z mar żywą i nagą Albertynkę, jedyną tu nostalgiczną prawdę Gombrowicza. Ale Dejmek słusznie chyba nie wierzy, że młoda nagość czy naga młodość zbawi świat. Toteż nagość Albertynki, ustawionej w punktowym świetle reflektora jest bardziej rewiowa niż poetycka. I w rewiowo-operetkowym finale zamyka się całość. Wokół Albertynki tańczącej ze Złodziejaszkami integruje się sama Forma, będąca przynajmniej zwycięstwem teatru. Jest bowiem w tym przedstawieniu coś, co odczuwa się jako zespołową radość robienia teatru.

Dejmek porzucił ascetyczną powściągliwość. Cieszy ta „Operetka", która wzbogaca o nowy ton jego repertuar. Obok satysfakcji zbiorowej twórcy mogą mieć i satysfakcję indywidualną. Spośród aktorów dotyczy to przede wszystkim Izabelli Pieńkowskiej (Księżna Himalaj), Mieczysława Voita (Książę Himalaj), Marka Barbasiewicza (Mistrz Fior), Andrzeja Żarneckiego (Hrabia Szarm), Janiny Borońskiej (Albertynka) i Bogusława Sochnackiego (Hufnagiel).

„Operetka" Witolda Gombrowicza w Teatrze Nowym w Łodzi. Reżyseria: Kazimierz Dejmek, scenografia: Andrzej Majewski, muzyka: Tomasz Kiesewetter, choreografia: Józef Matuszewski, dyrygent: Stanisław Gerstenkorn. Prapremiera polska 13 kwietnia 1975 r.



Łódzka „*Operetka*" jest bowiem w całości pastiszem

Fot. A. BRUSTMAN