

## „OPERETKA”

Witold Gombrowicz obwarowuje swój utwór sceniczny, zatytułowany „Operetka”, własną wykładnią i komentarzami, więcej — podaje nawet streszczenie „libretta”, jak by się obawiał, że jakakolwiek próba interpretacji przychodząca z zewnątrz może naruszyć istotę rzeczy, zniekształcić koncepcję autora. Tymczasem teatr podejmując się inscenizacji tego w gruncie rzeczy scenariusza musi zgodnie z prawami swojej konwencji dokonać zabiegu przystosowania struktury zbudowanej ze słów do potrzeb wizji scenicznej. I z miejsca się okazuje, że nawet najwierniej idąc za wskazaniem autora dokonuje własnej interpretacji dzieła.

Gombrowicz napisał: „Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym — maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze — to byłaby chyba najlepsza inscenizacja „Operetki” w teatrze. Ale i w wyobraźni czytelnika”.

☆ ☆ ☆

Kwestia interpretacji treści. W wypadku twórczości, która z taką świadomością rozróżnia problemy formy i treści, dla której te dwa pojęcia są przedmiotem gry intelektualnej i głównym motywem pisarstwa, rzeczą konieczną jest wnikięcie w sens czy też ideową zawartość utworu. I tu zaczynają się podstawowe trudności. Gombrowicz patrzy na świat, na historię, na konflikty rozdzierające społeczność ludzką jak na wyabstrahowane formy kultury, uniwersalne modele i wzorce, które w wirze dialektycznych sprzeczności giną i powstają na nowo, a wszystko jest to spektaklem, w którego podtekście znajduje się jakiś niepoznawalny dramat istoty ludzkiej.

Dlatego też w „Operetce” nie jest ważne, czy pojęcie rewolucji, historii, faszyzmu ma swoją konkretnie w czasie i przestrzeni umieszczoną interpretację. Rewolucja jest tutaj abstraktem, lokajskim buntem przeciwko panom, faszyzm formą przemocy wyrwaną z kontekstu historycznego. Ale kiedy ten typ myślenia przekłada się na obraz sceny, to wszystko zaczyna brzmieć fałszywie, a nawet irytująco. Tu, w tym miejscu, gdzie słowo rewolucja ma określony sens społeczny, tu, w tym miejscu, gdzie faszyzm nie był abstrakcją, gdzie doświadczenie ludzkie przekroczyło wszystko co może być pomyślane, w grze intelektualnej nawet najwznioślejsze intencje przestają mieć znaczenie...

☆ ☆ ☆

Forma utworu. Ona właśnie przez swą ostentacyjną teatralność, przez ową operetkowość narzuca wizję świata, atakuje wyobraźnię widza, stwarza możliwości powstania gigantycznego spektaklu, w którym rządzi logika snu, odległych skojarzeń, aluzji do różnych wartości kulturowych. To właśnie forma zaciera granicę między spojrzeniem serio na doświadczenia historyczne ludzkości a gigantycznym żartem, za którym kryje się pusty śmiech. Rodzi się problem tak niegdyś ujęty przez Andrzeja Falkiewicza w książce „Mit Orestesa”: „Przedmiot Gombrowiczowej satyry jest anachroniczny; problem satyryka, uwikłanego w sidła własnej satyry, jest współczesny”.

Kazimierz Dejmek wystawiając „Operetkę” szedł w scenicznej interpretacji utworu ściśle za wskazaniem autora, ale przecież dla owej satyrycznej i prześmiewczej strony tego tekstu miał szczególną admirację. To go fascynowało jako artystę teatru, tutaj właśnie w swoim przedstawieniu odnosi największy sukces. Drwina z mieszczańskiej mentalności i jej kulturowych form, całe panopticum marionetek, które wprawdzie odeszły do przeszłości, ale wciąż jeszcze dla wielu ludzi stanowią wspomnienie „starych, dobrych lat”, ba — nagle w odzywającej się modzie retro zyskują jakby stylistyczną aktualność, jest wydobyta przez reżysera z nieomylnym instynktem satyrycznym.

Znakomicie zharmonizowane aktorstwo, a przecież niezwykle zindywidualizowane, kapitalne role utrzymane nie tyle w konwencji groteski co parodii, doskonałe epizody i etiudy aktorskie układają się w kalejdoskop o tysiącu barw i odcieni. Wspaniała IZABELLA PIENKOWSKA w roli Księżny Himalaj, pełen finezyjnego dowcipu ANDRZEJ ZARNECKI jako Hrabia Szarm, świetni w parodystycznych portretach MIECZYSLAW VOIT (Książę Himalaj), RYSZARD DEMBINSKI (Baron Firulet), JANINA BORONSKA (Albertynka). A przecież jeszcze — BARBARA WALKÓWNA i STANISŁAW SZYMCHYK, WŁADYSŁAW DEWOYNO, TADEUSZ SZMIDT, LUDWIK BENOIT, MIROSLAWA MARCHELUK, SŁAWOMIR MISIUREWICZ, jeszcze — lecz nie sposób wymienić wszystkich.

Bardzo trudne role w tym spektaklu mieli MAREK BARBASIEWICZ jako mistrz Fior i BOGUSŁAW SOCHNACKI (Hrabia Hufnagel). Oni dwaj musieli przekazać warstwę serio utworu, jego filozofię i ideową zawartość. Mistrz Fior, projektant mody, człowiek ubierający ludzi, zakładający na nich jak gdyby maski, obserwujący ich zachowania, oceniający ze swego punktu widzenia historię, jakby porte-parole autora, jest w utworze Gombrowicza postacią nie dość jasno określoną. Podobnie rzecz się ma z Hufnaglem, choć tutaj jego rewolucyjność o lokajskiej proveniencji, chyba wbrew intencjom autora, jest nader wyrazista.

Od interpretacji tych dwóch ról, w moim mniemaniu, zależy interpretacja całej „Operetki”. Tutaj, w tym spektaklu, potraktowani zostali z całym namaszczeniem i powagą, przez co spektakl zaciemnia swoją wymowę. Mógłby zaś osiągnąć pełnię satyry o wielkim wymiarze, gdyby idee głoszone przez Fiora i Hufnagla podane zostały w formie absurdałnego dowcipu.

★ ★ ★

Poza wszystkim spektakl jest istotnie „operetką”. Dowcipna muzyka, lekkość i wdzięk choreografii, wspaniałe w swej zamierzonej kiczowatości dekoracje, świetne kostiumy i muzykalność zespołu śpiewających aktorów składają się na widowisko, które może zmylić niejednego teatralnego widza. Zaskoczy go z pewnością trzeci akt zamieniający się po trosze w dziejowe misterium, a sam finał z apoteozą nagości, o której Gombrowicz napisał: „I wtedy wychodzi z tej trumny młoda nagość ludzka, wieczna radość naszej wiecznej młodości”, sam finał spektaklu — powtarzam — do reszty zdezyorientuje. A może zmusi do myślenia?

HENRYK PAWLAK

Teatr Nowy, Witold Gombrowicz — „Operetka”, reżyseria — Kazimierz Dejmek, scenografia — Andrzej Majewski, muzyka — Tomasz Kiesewetter, polska prapremiera — 13 kwietnia 1975 r.