

MAGDALENA JANKOWSKA

USŁYSZEĆ NAGOŚĆ

Rok 2004 już dawno za nami, ale z Rokiem Witolda Gombrowicza nie sposób się rozstać, bo nie pozwala na to mnogość działań artystycznych, którymi chciano go uczcić. Jednym z nich była przygotowana z inicjatywy Polskiego Radia BIS realizacja "Operetki" w Studiu Koncertowym im. Witolda Lutosławskiego. Dramat wystawiony w ramach Festiwalu Festiwalu Teatralnych "Spotkania" transmitowano wówczas bezpośrednio na antenie radiowej, a także poddano rejestracji dźwiękowej, by jego zapis wydać w formie dwupłytkowego albumu (szczególny udział w tym misyjnym przedsięwzięciu miały Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne). Przypomnieć wypada, że "Operetka" Witolda Gombrowicza jest kolejnym wielkim radiowym spotkaniem z literaturą, inspirowanym przez publiczne Polskie Radio BIS, po takich przedstawieniach jak: "Maraton z Panem Tadeuszem", "Balladyna", "Norwid bezdomny - bal", "Nie-boska symfonia", "Chłopi", "Bal w Operze" czy "Tryptyk rzymski".

"Raz jeszcze okazało się, że połączenie sztuki teatru ze sztuką radia jest możliwe i daje w odbiorze zupełnie nową jakość" - rekomendują nagranie wydawcy. Warto więc przez chwilę zastanowić się nad znaczeniem rodzaju medium dla efektów przekazu. Specyfiką sztuki radiowej jest kameralność odbioru zbliżona do intymności oraz szczególne działanie na wyobraźnię. Czy ograniczenie inscenizacji do różnorodnych form fonicznych, z których ukształtowana jest przedstawiana rzeczywistość, to okoliczność sprzyjająca odbiorowi dzieła, które mogłoby przecież domagać się pewnej "widowiskowości" prezentacji? Taka inscenizacja stanowi w dobie cywilizacji obrazkowej szczególne wyzwanie dla odbiorcy, od którego oczekuje się skupienia i przywołania w pamięci wszystkich zmysłowych doświadczeń, aby mógł na podstawie samych tylko sygnałów dźwiękowych wyimagować sobie świat przedstawiony. Kiedy jednak człowiek odnajdzie w sobie te dyspozycje, okazuje się, że wolne od materialności tworzywo jest rzeczywiście podatne na ukształtowanie i atrakcyjne dla słuchacza.

I jeszcze jedno: Gombrowiczowska metaliteratura - "literatura z literatury", odwołująca się do tradycji, nawiązująca do form już istniejących - wymaga czytania. Aby dostrzec międzytekstowe zależności w "Operetce", dobrze jest znać Mickiewicza, Krasińskiego i Szekspira. Ale erudycja literacka to jeszcze zbyt mało. Istotne są również nasze doświadczenia z teatrem, bo obcujemy przecież z parodystycznym ujęciem pewnego gatunku scenicznego. Żeby gra z jego konwencją się udała, odbiorca musi mieć świadomość skonwencjonalizowanych form. Dzisiaj prawdopodobnie reguły gatunkowe operetki w świadomości tych, którzy czytają Gombrowicza, rysują się dosyć mgliście. Estetyka "podkasanej muzy" kojarzy nam się ogólnie z banałem, by nie powiedzieć kiczem, oraz nieco tandetnym przepychem inscenizacyjnym. Autorzy przedstawienia

musieli się z tym liczyć, jak sam Gombrowicz, który też nie należał do bywalców teatru.

Muzyka autorstwa Macieja Małeckiego od pierwszej chwili wprowadza nas w ów czarowny świat sceniczny. Uwertura, będąca tu sygnałem do budowania w wyobraźni operetkowego entourage, jest połączeniem melodii wodewilowych (nam raczej znanych z hollywoodzkich musicali i "kreskówek"), w które kompozytor wplótł takty walca wiedeńskiego z rozlewnie wybrzmiewającymi akordami, spełniając w ten sposób postulat Gombrowicza z uwag o grze i reżyserii: "melodie łatwe, stare". Kompozytor dobrze rozpoznał predyspozycje naszego ucha, które będzie je tak właśnie odbierało. Dzięki nim przed oczyma stają schody, brokaty, falbany i pióra - cały ten blichtr operetkowy.

Małecki rozwija w spektaklu motywy muzyczne zainicjowane w uwerturze. To je ze sobą łączy, to izoluje. Rozmieszczone z precyzją w obrębie całego przedstawienia, budują jego rytm i charakter poszczególnych scen. Sprawiają też, że z całą siłą ujawnia się dostrzeżony przez Gombrowicza "idiotyzm operetki" - owe nagłe zwroty akcji i zmiany nastrojów, te wszystkie "Ach! ach! l'amur" zaśpiewane w operetkowej manierze wzmacniają wyobrażenie właściwego kanonu scenicznego. Rozbudowany finał muzyczny, obejmujący całość klamrą, to ostateczny hołd spłacony konwencji tego gatunku.

Brzmienie Polskiej Orkiestry Radiowej poprowadzonej przez Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego zmienia się wielokrotnie i zawsze współgra z dramaturgią zdarzeń, chociaż nie zawsze na zasadzie prostej odpowiedniości. Czasem zdaje się być w opozycji, co daje atrakcyjne i pełne znaczeń napięcie. Te łatwe do zapamiętania melodie, które się chętnie po wysłuchaniu nuci, w trakcie spektaklu poddawane są odkształcającym zabiegom - spowolnieniu lub przyspieszeniu tempa, podniesieniu albo niżeniu tonu, jakby i te melodie w różnych częściach przedstawienia nakładały maski, a instrumenty poszukiwały nowej linii dźwięku. Duch twórczości Gombrowicza znakomicie patronuje tym kompozycjom i ich wykonaniu.

Dla pełniejszego wrażenia, iż obcujemy ze spektaklem muzycznym, popisy śpiewacze aktorów dramatycznych zostały wsparte przez zespół wokalny Affabre Concinui, co znaczy "idealnie współbrzmiać" i świetnie oddaje pełnią w spektaklu rolę. To pozwoliło osiągnąć poziom, przy którym z przyjemnością słucha się arii i kupletów. Ponadto bez udziału zawodowych wykonawców posługujących się różnymi technikami śpiewu, w tym charakterystyczną koloraturą, nie udało się tak znakomicie wydobyć zabarwienia stylistycznego dzieła.

Mimo potęgi znaku muzycznego nie wolno zapomnieć o prymacie słowa. Piotr Cieślak, reżyser i autor scenariusza, potraktował tekst dramatu ze szczególnym pietyzmem. Aktorzy wypowiedzieli wszystkie kwestie niemal co do litery i w należyтым porządku. Skreślenia były doprawdy minimalne. Jedną zmianą, jakiej się reżyser dopuścił, było wydłużenie niektórych kupletów. Wielokrotne powtórzenia fraz rozpisanych na dwa chóry - żeński i męski, wzbogaciły strukturę muzyczną spektaklu i pozwoliły słuchaczom lepiej odczuć fałszywą odświętność i pustkę teatralnego rytuału.

Innym odstępstwem od "partyty" jest odczytanie didaskaliów jako tekstu narracji, co ujmuje dramat w drugą, po klamrze muzycznej,

ramę konstrukcyjną. Informacje zawarte w tekście pobocznym są nam oczywiście potrzebne, abyśmy mogli wyobrazić sobie zmieniające się miejsca akcji i działania postaci scenicznych, ale nie mniejsze usługi świadcza niezaangażowany w zdarzenia głos lektora, wprowadzający tak potrzebny element dystansu.

Ten, kto wystawia "Operetkę", musi znaleźć sposób nie tylko na uporanie się ze specyfiką tytułowego gatunku dramatycznego. Powinien także - a może przede wszystkim - chcąc pozostać w zgodzie z duchem Gombrowiczowskiego tekstu, ukazać to szczególne "pęknięcie" formy oraz to, co się formie wymyka, obnażając - na prawach kontrastu - swoją skrajną odmienność. Między sensem rutyny scenicznej w tradycyjnym widowisku muzycznym i w "Operetce" powinien zawiązać się konflikt znaczeniowy. Rzeczywistość zbudowana za pomocą skodyfikowanych chwytów zmienia się bowiem w coś zgoła odmiennego od pierwowzoru - w studium braku tożsamości i pogoni za ciągłą aktualizacją tożsamości przejściowej, niejako doraźnej, którą ilustruje obłądna galopada ku nowości - maski, stroju, roli. Bo przecież - jak zauważył Jan Błoński - jest to pierwsza "operetka filozoficzna", próbująca opisać człowieka i świat, na dodatek w sytuacji, kiedy nie wiadomo, "ku czemu prze Historia".

Reżyser zatem dąży do skonstruowania dzieła radiowego, w którym z melodramatycznym stylem operetki będą się ścierały motywy "patetycznego ludzkości dramatu". Wystarczy się wsłuchać w melorecytację Hufnagla z I aktu: "O bo to galop, galop, galop", żeby wytropić ten wylamujący się spod rygorów ton. Andrzej Blumenfeld zaczyna w zwolnionym tempie, jakby sposób wypowiedzania miał zaprzeczać istocie słowa. W tym, co mówi, jest tyleż niewiarygodny, co tajemniczy. Próbujemy zrozumieć, jaki manewr kryje się za tą deklaracją. Jego głosowi zaczynają wtórować instrumenty i chór, jakby echa jego słów. Modelują tę leniwą artykulację. Rzeźbią dźwięki. Przydają tonowi barwy i głębi. Rośnie przestrzeń sceniczna. Rośnie tłum podchwytyjący rzuconą myśl, wspierający ideę. Czujemy sceniczną sztamę, w którą jednak wkrada się jakaś nowa nuta. Nagle wysokość dźwięku dramatycznie rośnie i gwałtownie się załamuje. Schodzi do najniższych tonów. Brzmi jak finał dziecięcej piosenki "a my wszyscy bęc". Czujemy, że nic już nie pozostało z pierwotnej figury. Po chwili znowu będzie tworzony nowy, równie nietrwały, krag. Tylko że znikła gdzieś atmosfera zabawy.

W tej jednej małej partii solowej znajdujemy wszystkie wcielenia postaci: fałszywy hrabia i zapalony koniarz, kamerdyner księcia Józefa zwolniony ze służby za krnąbrność, agitator polityczny z pięcioletnim wyrokiem, rewolucjonista buntujący lokajstwo i mówiący o sobie "jestem idea". Pomieszanie stylów, nastrojów i zakładanych masek. Ten krótki popis aktorski, ograniczony do głosu, znakomicie odzwierciedla możliwości radiowych środków wyrazu, które dla "Operetki" sam pisarz tak znakomicie przewidział, mówiąc o idealnej postaci swojego dzieła: "(...) w teatrze. Ale i w wyobraźni czytelnika".

W scenie zamykającej akt pierwszy Piotr Cieślak znakomicie wydobył z aktorów konsekwencje faktu, że tę "formę lekkomyślną" Gombrowicz "opatrzył i uzupełnił powagą i bólem". Kiedy lokaje występują z kwestią: "Rznać! Dusić! Zabijać! Wyrzynać! Zarzynać! /I galop, galop, hopsasa!/ I galop, galop, hopsasa!", to do najlżejszego z rodzajów literackich przedostaje się coś z mroku "Nie-boskiej komedii".

Ale przecież nie tylko za sprawą tekstu, lecz poprzez grozę płynącą z ekspresji dźwięku w ustach wykonawców. Tempo narastające aż po morderczy rytm. Determinacja głosów. Ich coraz potężniejsze brzmienie. Powstaje - uzyskany właściwymi dla radia środkami - kontrapunkt doskonale wyrażający myśl pisarza.

W drugim i trzecim akcie (na drugiej płycie albumu) wyraźnie już słyhać szalejące wichry historii. "Moda jest historią". Tymczasem pomysły na nowy styl są zamknięte w workach. Workowaci zabierają głos. Ich nieartykułowane dźwięki są zaskakujące. Odpowiedzi skonstruowane w tym samym niezwykłym języku są całkiem nową, pełną dynamiki, jakością akustyczną. Asemantyczny znak przykuwa uwagę, prowokuje do weryfikacji pierwszego sądu o jego bezznaczeniowości i - jednak - namysłu nad sensem.

Pada zdanie: "Hozmawia się nawet swobodnie, tylko nie wiadomo, co się mówi" - i już słuchający może poszukiwać dla tych "gluglugluglugluglugluglu!" i "Taftatukuiiiiiithiukalapatalu!" głębszego kontekstu, w którym świadomość braku wizji przyszłości miesza się z gotowością do przystosowania się do każdej, jaka się wyłoni, bowiem chwilowo "historia nie ma twarzy". Wtedy okazuje się, ile treści przypisano tym zlepkom sylab. Dźwięk zestawiony z ciszą jest środkiem przekazu intelektualnego, ma bardzo wyraźną funkcję estetyczną i potrafi być źródłem silnych doznań emocjonalnych.

Wizję postaci dramatu radiowego stworzymy sobie na podstawie tego, co i jak mówią. W sztukach Gombrowicza posługują się one specyficznymi, łatwymi do identyfikacji z osobą, kodami. Z tym jednak, że w "Operetce", gdzie jest to szczególnie wyraźne, bohaterowie łączą się w duety: Firulet (Maciej Stuhr) - Szarm (Grzegorz Małecki), Księżna Himalaj (Anna Seniuk) - Książę Himalaj (Krzysztof Wakuliński), Lokaje, Złodziejaskowie. Występują w układach symetrycznych, zachowują się "dubelt w dubelt". Również w zakresie języka wzajemnie się odzwierciedlają. Słyszymy ich w niemal identycznych kwestiach - karcianej licytacji, śmiechu, w strzałach, w formułach dworskiego konwenansu. Te dialogi - często sprowadzone do słownego pojedynku - w gruncie rzeczy składają się na tło działań tych, którzy są obdarzeni bardziej zindywidualizowaną formą scenicznego istnienia. Tło - dzięki dialogom tych par współsobowości - zyskuje operetkowy "sznyt", od którego wyraziściej odróżnia się wszystko, co ma znamiona tragizmu. W dziele fonicznym ta różnica daje odbiorcy szansę uporządkowania osób dramatu w znaczącą strukturę.

Ci, którym autor nadał status bardziej odrębny, popadają w konflikt znacznie poważniejszy. W spektaklu Piotra Cieślaka ciężar gatunkowy tych postaci jest także zbudowany głosem. O ile spory wspomnianych "duetów" są konwencjonalne i pozorne, o tyle iskrzenie między "indywidualnościami" ma rangę dysputy ideowej. Pierwsze bawią się króciutkimi kwestiami, drugie wygłaszają zdania natchnione, rozpędzają się w kierunku tyrad.

Hrabia Hufnagiel - ten biegły praktyk kamuflażu i manipulator sprawny w przechwytywaniu ról, jest tylko mniej ważną postacią uwięzłą w przeszłości, co znaczy: skazaną na wieczną od niej ucieczkę. "Przystosowywać się" stało się głównym przedmiotem jego troski. Dobrze sobie z tym radzi, przypominając dzisiejszych bohaterów afer polityczno-

gospodarczych. Ale znaczenie tej postaci rośnie w zestawieniu z Fiorem (Krzysztof Dracz) - niejako drugą stroną tego samego medalu. To on - mistrz sztuki krawieckiej, błazeńskie odbicie Konrada z "Wielkiej improwizacji", chce ciągle być dyktatorem mody. Mimo braku pomysłu na "nową sylwetkę" musi nieustannie lansować kolejne fasony. Fior ogłaszający bal, oczekujący, że pod którymś z worków znajdzie się strój, który go zainspiruje, i czekający na wybór dokonany przez publiczność, wciąż usiłuje przewodzić zbiorowości. Przeróżający i tragiczny jest ten zagubiony uzurpator, wykrzykujący w kulminacyjnym momencie:

*"Przeklinam ludzki strój, przeklinam maskę
Co nam się w ciało wżera, okrwawiona
Przeklinam mody, przeklinam kreacje
Krój pantalonów przeklinam i bluzek
Zanadto w nas się wgryzł!"*

Jedni bohaterowie "Operetki" są skazani na wieczne poszukiwanie siebie w magazynie nowych wcieleń. Drudzy ustają w tej aktywności i zastygają w przechodzonym fasonie swej osobowości, który miał się zmienić wraz z upływem sezonu, ale się z tym nie zdążyło... Tylko Albertynka nie rozgląda się za nowymi szmatkami. Ona chce być naga. Chce swobodnie obnosić wolność od potrzeby bycia w roli. Jeszcze wie, że może sięgnąć po każdą...

Wyższość Albertynki, konsekwentnie trwającej w pragnieniu nagości, polega na tym, że jest młoda, a młodość nie potrzebuje niczego poza samą sobą, aby mieć wartość wręcz nadzwyczajną - wszechpotencjał. Jej doskonałość opiera się nie na mądrości ani na dobroci, Albertynka nie jest przecież szczególnie pod żadnym względem. Jej olśniewająca nagość bierze się stąd, że nie jest jeszcze skażona byciem kimkolwiek. Jest samą możliwością. Dysponuje czymś, co nie da się zastąpić, podrobić, przelicytować, zrównoważyć. Stoi na szczycie hierarchii, w której dojrzałość plasuje się znacznie niżej, a starość na samym dole. Cud-dziewczynka jest tą, która "się jeszcze nie staje" i "nie jest jeszcze stwarzana". Ona jeszcze nie uświadamia sobie swojego bezformia, które wcześniej czy później jest i tak zagrożone - jak to określił Jerzy Jarzębski - "bytem ku Innym".

Czy nagość Albertynki (Dominika Kluźniak) można usłyszeć? W pierwszej scenie odzywa się jak przystało sklepikarzędzie z rynku. Głosem uprzejmym, cokolwiek niewprawnym w językowej kindersztubie. Potem mówi te kilka bzdur jakoś tak od niechcienia, że nie wiemy, czy to z zawstydzenia własnymi słowami, czy z braku dbałości o wywierane wrażenie. Potem już tylko to domaganie się nagości. Wszystkimi możliwymi tonami. Od zatrwożenia rodzącą się myślą do podniecenia wołą jej realizacji, poprzez jakiś katatoniczny upór. To niezwykła rola w dramaturgii Gombrowicza - można powiedzieć - druga po Iwonie. Bardziej przez autora ustanowiona niż napisana. Tak mało do powiedzenia, a tak dużo do zagrania. Albertynka ma tembr głosu, który jej kwestie wyróżnia na tle pozostałych. Jest czysty i pierwotny, nie poddany żadnym szlifom kultury. A nieliczne słowa, wyizolowane eksponującymi je pauzami, nabierają poświaty, jaka otacza nagie młode ciało.

A jaka jest ta nagość w sensie ideowym? - oznacza dziewiczą czystość, jest synonimem naiwności, otwartości, raju przed wygnaniem, pierwotnego braku wstydu, wynosi swój nieskazitelny kształt jako niedościgną wartość i pyszni się swą boską, bo daną przez naturę, doskonałością. Tę nagość możemy usłyszeć. W operetce jako gatunku scenicznym wszystko jest znakiem, a w "Operetce" radiowej semantyzacja się potęguje. W miejsce obrazu dostajemy teoremat, nad którym musimy (!) się trudzić, by zrozumieć sens - nadanego w tak przewrotny sposób - komunikatu. Wrażenia wizualne proponowane w teatrze żywego planu, aczkolwiek często olśniewające, bywają o tyle zwodnicze, że mogą koncentrować na sobie uwagę w takim stopniu, aż obraz przestanie być pointą, a stanie się wyizolowanym doznaniem.

Jak kończy się ta zbudowana z dźwięków "Operetka"? Optymistycznie - wiarą w zbawczą siłę nagości, nadzieją na pozostanie w niej przez dłuższy czas? Czy pesymistycznie? Kim jest powstająca z trumny Albertynka - "wieczyście młoda!""? Czy jest jakoś uwikłana w naszą współczesność, czy mówi coś o obecnych relacjach społecznych i wpisuje się w aktualny kult młodości, znany z ogłoszeń o zatrudnieniu i z kolorowych pism? - Nie, to nie jest aż tak zaktualizowany spektakl. Ani tak jednoznaczny w wymowie. Inscenizacja radiowa proponuje nam uniwersalne odczytanie sztuki. Pokazuje nierozwiązywalny dramat ludzkości, ciągnący się przez wieki i różne opresje dziejów, a jednak zawsze odczuwany jako indywidualne doświadczenie, nagłe i bolesne, do którego nie możemy się zdystansować. Nagość i młodość, triumfalnie ożywająca w finale, pojawia się "przebrana" w trumnę - a to jest najtrwalszy fason w ludzkiej garderobie.

Magdalena Jankowska

Witold Gombrowicz: *Operetka*. Spektakl Polskiego Radia BIS. Scenariusz i reżyseria: Piotr Cieślak, muzyka: Maciej Małecki. Aktorzy: Grzegorz Małecki (Szarm), Maciej Stuhr (Firulet), Krzysztof Wakuliński (Księżę), Anna Seniuk (Księżna), Adam Ferency (Profesor), Andrzej Blumenfeld (Hufnagiel), Krzysztof Dracz (Fior), Dominika Kluźniak (Albertynka), Piotr Bajor (Proboszcz), Piotr Siwkiewicz (Władysław), Maciej Makowski (Lokaj), Krzysztof Ogłóza (Lokaj), Jacek Mikołajczak (Narrator). Zespół Wokalny Affabre Concinui, Polska Orkiestra Radiowa, dyrygent - Marcin Nałęcz-Niesiołowski. Nagrano 10 października 2004 r. w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego.

POWRÓT DO SPISU TREŚCI

STRONA GŁÓWNA