Witold Gombrowicz

OPERETKA

I powiesz: »Prawda« — a ja się obudzę...
C. K. NORWID

Premiera: 11.11.1988

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
S. Radwan

Witold Gombrowicz

KOMENTARZ

Tekst sztuki nowoczesnej coraz mniej nadaje się do czytania. Coraz bardziej staje się partyturą, która żyć zaczyna dopiero na scenie, w grze, w spektaklu.

A ta OPERETKA jeszcze z innego powodu jest trudna do odczytania. Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszczęśliwszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydlaniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. Nic dziwnego, że w końcu dałem się skusić...

Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem? Gdyż, jak wiadomo, robota artysty jest wiecznym łączeniem sprzeczności, przeciwieństw — i, jeśli zabierałem się do formy tak lekkomyślnej, to żeby ją opatrzyć i uzupełnić powagą i bólem. Z jednej strony przeto ta operetka winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalną i suwerenną w swoich operetkowych elementach; a z drugiej ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem. Nikt by nie uwierzył, ile wysiłków pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa. Zamknąć w operetce pewną pasję, pewien dramat, pewien patos, nie naruszając jej świętej głupoty — oto kłopot niemały!

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.

LIST DO WITOLDA GOMBROWICZA

Szanowny Panie,

Pańska „Operetka" jest pułapką, w którą nierozsądnie dałem się złapać i w której wiję się w mękach teraz, na parę tygodni przed premierą, w takt Pana — świetnie słyszalnego na próbach — piskliwego chichotu. Ja do Pana na kolanach, a Pan okazał się sztubakiem. I z czegóż się Pan tak głupio śmieje? Pan kwiczy, rży jak przerośnięty drugoroczny, Pan się zarykuje, piszczy i chichra, Pan — jeśli wolno tak się wyrazić — nieustająco kona ze śmiechu. Rozumiem, to trzeba przejść, lecz zwykle to mija wraz z trądzikiem młodzieńczym — a Pan tymczasem, na złość mamie, przez całe życie i po śmierci nawet postanowił biegać w krótkich majtkach.

Jest Pan w najwyższym stopniu denerwujący, a najbardziej przez to, że o to właśnie Panu chodziło. Ma się ochotę przełożyć Pana przez kolano i porządnie złoić Mu pupę, tę samą, którą jako Albertynka wypinał Pan tryumfalnie w stronę rechocących kolegów, kiedy to po raz pierwszy po lekcji historii urządziliście tę hecę, zgrywając Napoleonów i Marie Antoniny; czyż nie wówczas rodził się ów skecz, nazwany w końcu „Operetką"?

No więc dobrze, nabrał mnie Pan. Przyprawił Pan sobie wąsy, a ja uznałem Pana za dorosłego, włożył Pan okulary, a ja wziąłem Pana za myśliciela, uniósł Pan w górę palec, a ja myślałem, że chce Pan coś powiedzieć. O, jakże głupi, kto zechce w teatrze, posługując się

Pańskim tekstem, wyrazić coś, podkreślić, wysnuć konsekwencje, wnioski i przesłania; o, po stokroć głupi, kto zapragnie choć przez moment być mądry — im mądrzej, tym głupiej. Lecz głupszy jeszcze ten, kto zechce chytrze do mądrości przez głupotę dotrzeć, nie ma rady — im głupiej, tym jeszcze głupiej. Tak czy owak głupio, głupio jak cholera, po prostu płakać się chce — a Pan się z tego śmieje, Pan tak właśnie, hihihi, sobie to wymyślił!

W Pana „Operetce" tłum idiotów plecie bzdury, bełkoce, wątki rwą się, sytuacje nieruchomieją, konflikty zamierają, galopy tkwią w miejscu, dowcipy budzą grozę. Pana tekst jest światem nieustającej destrukcji. Gdybym uwierzył, że świat prawdziwy jest również taki, musiałbym się powiesić.

Pan Wielkim Poetą jest. I Pan zachwyca, ale nie zachwyca. Nie jesteś Pan, niestety, na tyle szalonym, żebyś w Dzisiejszych Czasach co mniemał albo i nie mniemał.

Stwierdził Pan kiedyś, że Pański teatr parodiuje Szekspira. W rzeczy samej. I dobrze Ci tak, Smarkaczu.

Z poważaniem

Tadeusz Bradecki

Kraków, 28 października 1988

Stanisław Radwan

● ● ●

Problemy „Operetki" Gombrowicza zaczynają się od tytułu. Problemy dla wszystkich, poczynając od widza, który telefonuje do teatru z pytaniem „co gracie?" — „Operetkę" Gombrowicza — „A jaki jest jej tytuł?" Dowcip z brodą tak długą jak dzieje „Operetki" na scenie. Jeszcze dłuższą historię (bo od jej pierwodruku) mają spory praktyków i teoretyków teatru do otwarcia których drzwi gatunków scenicznych ten klucz-tytuł stosować. Problem więc tyczy formy, bo o możliwościach interpretacji życia i historii jako spektaklu operetkowego sam Autor poza swym dziełem dopowiedział („Dzienniki", „Rozmowy z Gombrowiczem" Dominique De Roux) aż za dużo. Jeszcze więcej komentatorzy.

Gombrowiczowi udało się w „Operetce" rozwiązać kwadraturę koła — stworzył dramat o niemożności tworzenia, skonstruował rzecz o destrukcji. Dla teatru jest to wyzwanie okrutne, bo Autor konsekwentnie rozbija każdy instrument służący organizacji przestrzeni, czasu i relacji postaci. W konsekwencji teatrowi w „Operetce" pozostaje iść za antynomią Autora — nieustannie rozbijać to co wytworzy.

Dla kompozytora oznacza to chyba nakaz ustawicznego rozmontowywania toku narracji muzycznej. Ale żeby coś „słyszalnie" dla widza rozmontowywać, to „coś" najpierw trzeba dać usłyszeć. Jedyną możliwością „nietwórczej" konstrukcji jest cytat. Dopiero coś co

dobrze znane może ulec w krótkim czasie (jaki Autor dopuszcza od momentu zawiązania jakiejś formy do jej rozbicia), na „naszych uszach", twórczej destrukcji. Pretensjonalność powyższego określenia niszczy, mam nadzieję, sugerowanie jakichkolwiek antyestetyk, antyakcji i antymuzyki i w ogóle — anty. Ma ono tylko zobrazować satysfakcję z jaką Gombrowicz widzi podobieństwa aktu tworzenia i aktu niszczenia.

Wracając do „techniki cytatów" — Gombrowicz w komentarzach do „Operetki" w rozdziale „Uwagi o grze i reżyserii" podsunął tę metodę jednoznacznie: „Muzyka, kuplety, tańce, dekoracje, kostiumy w klasycznym stylu dawnej wiedeńskiej operetki. Melodie łatwe, stare".

W naszym przedstawieniu te „melodie łatwe, stare" przywołane zostały do upokarzającej funkcji. Postaci dramatu — wszystkie, te które są powołane do twórczości, wśród nich rewolucjoniści także — na wszystkie sygnały życia i historii mają gotową formułę — „piękną" i „mądrą" a w każdym razie zwalniającą z myślenia i odpowiedzialności — arię operetkową. Operetka jest w tej sugestii więcej niż sposobem zachowania się, „sposobem na życie", postawą — jest przede wszystkim mentalnością i moralnością.

Ten model w akcie II-gim realizuje się w innej materii, bo też nie jesteśmy już w europejskim obiegu („w klasycznym stylu dawnej wiedeńskiej operetki"), także obiegu banału, ale w polskim zamku Himalajów, gdzie wyłącznym szacunkiem (mierzonym przecież znajomością przedmiotu) otacza się „melodie stare, łatwe", prawie hymny narodowe, takie jak „Sto lat" (używane

od chrztu, do powitania papieża), „Góralu, czy ci nie żal" (używane w emigracji wewnętrznej i zewnętrznej) czy „Nigdy nie zagaśnie" (używane przy wszelkiej pomyślności) itd. A wszystko z dystyngowanym zachwytem „Ach, ach, ach, ach, ach, bal więc bal" — to już cytat z tekstu Gombrowicza.

Te wesołe kantyczki (spieszę poinformować, że nie dodajemy żadnych tekstów Gombrowiczowi — te „hymny" cytuje orkiestra), tak jak poprzednio „monumentalny idiotyzm operetkowy", gwałcą dobry gust orkiestry, która w naszym przedstawieniu przyszła zagrać inną operetkę, może i w innym teatrze, a może nawet dla innej publiczności. Ale w finale, kiedy wydawałoby się, że wreszcie zagrają prawdziwą muzykę, ulegną kolejny raz imperatywowi cudzego gustu — złodziejaszkom. I znowu zagrają apoteozę głupoty. Okrutne jest nagie zwierciadło „Operetki" w którym nam — w uzasadnionym przecież poczuciu pierwszych tenorów — każe się przeglądać Gombrowicz.

Tylko dlaczego muzyka musiała przyprawić sobie Gębę?

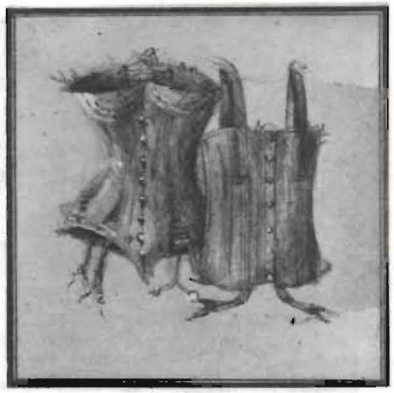
Jan Błoński

HISTORIA I OPERETKA

„Przeciwstawienie strój — nagość to zasadniczy wątek *Operetki* — mówi Gombrowicz. — Sen o nagości człowieka, uwięzionego w strojach najdziwaczniejszych i najokropniejszych..." Ale czym jest strój i co właściwie oznacza nagość?

Pojęcie „stroju" przypomina oczywiście dwa poprzednie: „gębę", na której Gombrowicz oparł *Ferdydurke* i „formę", której przypisywał znaczenie najbardziej fundamentalne. Człowiek nie ma stałej osobowości: kształtuje się w spojrzeniu innych. „Gębą" jest więc obraz „ja',' narzucony przez „innego": rozmaite możliwości (myśli, uczuć, zachowań), które w sobie noszę, wyginają się i zastygają w określony kształt, uwarunkowany cudzym spojrzeniem. Można więc powiedzieć, że „gęba" to ...„osobowość ku", zależna i chwilowa, ale jedyna, na jaką człowieka stać. Dlatego mówił Gombrowicz, że „od gęby można uciec tylko w inną gębę"... O formie można mówić wtedy, kiedy — w zetknięciu paru ludzi — wytwarza się obowiązująca reguła odczuwania czy zachowania; ale także wtedy, kiedy — w obliczu wszystkiego, co niejasne, niepojęte, niespełnione — umysł ludzki stara się to uładzić i uporządkować we właściwe sobie całostki; i wtedy wreszcie, kiedy odkrył, że w samym bycie toczy się nieustanna walka — czy wymiana — między chaosem (młodością, energią) a formą (porządkiem, dojrzałością)... albo jeszcze, że ta wymiana j e s t bytem. (...)

Co teraz ze „strojem" i „nagością"? „Gęby" nie można samemu odkleić od twarzy; „formy" również nie da się zawiesić czy nie zauważyć. Tymczasem „strój" można włożyć lub zdjąć: przypomina on zatem maskę albo przebranie. Można go również łatwo narzucić czy przekazać innym: przypomina więc stereotyp. Jest jakby oswojoną „gębą",



powielaną masowo. O ile w młodości człowiek nie mieści się w roli, jaką mu narzuciły okoliczności, o tyle później — pogodzony z nieuchronnością „gęby" — uczy się manipulować maskami, które znajdują się w społecznym obiegu; zarówno w jednostkowym życu jak wśród ludzkich gromad powracają stale podobne relacje i uzależnienia: dlatego można nie tylko powtarzać role własne (na przykład erotyczne: wielu powiela wciąż tę samą miłość), ale także czerpać z bezkresnego, przynajmniej w teorii, magazynu masek i strojów, jakie pozostawiła przeszłość. Człowiek dojrzały jest więc zarówno panem jak niewolnikiem własnego stroju: umie wprawdzie — ku przyjemności swej i pożytkowi — przeskoczyć z kostiumu w kostium, ale nie potrafi przekreślić zależności, która go pęta: chce tylko przechytrzyć konieczność, która skazuje go na przesłanianie nagości (i pustki!) zapożyczonymi łachmanami. Szarm i Firulet mogą i siebie i Albertynkę ustroić dowolnie: nie przypadkiem chcą z dziewczyny zrobić modelkę, a więc istotę, której zawodem jest prezentowanie r ó ż n y c h strojów. Nie mogą jednak obejść się bez stroju zupełnie. Dlaczego? Ponieważ są starzy... a raczej w wieku, kiedy człowiek, chociaż ledwie dojrzały, nie domyśla się jeszcze, że został bezpowrotnie odcięty od młodości. Ponieważ są przedstawicielami cywilizacji zmęczonej.

Operetka nie jest traktatem ani kazaniem: dlatego swoich pojęć Gombrowicz nie określa ostro, bawi się nimi raczej, prześlizgując od znaczenia do znaczenia. Odsłania swoje natręctwa, przeczucia i marzenia, nie zaś — diagnozy i proroctwa. „Nagość" nie jest więc alegorią: nie można oderwać jej od „piękna" i „młodości". ...Podobnie ze „strojem"; związał go Gombrowicz ze starością: cielesną i kulturalną; iunctim wcale niekonieczne, można by równie zasadnie powiedzieć, że właśnie młodzieniec stroi się w pożyczane piórka, starzec zaś zastyga we własnej prawdzie, chociażby nie pięknej... Otóż właśnie: będąc artystą, Gombrowicz szuka piękności. Albertynka jest naga, najdosłowniej. Jest piękna. Ale jest także całkowicie bezwolna. Pozwala się zmienić w kokotę i wykraść z dworskiego balu. Mówi mało, a jeśli mówi, to głupstwa. Ale dlatego właśnie podoba się Gombrowiczowi! Dla Gombrowicza młodość jest słaba i bezradna... w i ę c piękna. Tak jak starość zlepił sobie w jedno ze „strojem" i brzydotą, tak nagość chce uwielbić w niedostateczności i pięknie zarazem. (...)

...Gombrowicz zaczepia o siebie pojęcia, zaczepia jednym tylko aspektem znaczenia: „piekło — grzech — moralność zatem — kultura". Podobnie postępuje zawsze: dlatego nie można go złapać za rękę. Takie pojęcia jak „nagość" uruchamiają u Gombrowicza nigdy nie zamknięty ciąg skojarzeń, z których żadne nie wynika koniecznie z poprzedniego, chociaż pozostaje z nim w niewątpliwym związku. (...) „Strój" inaczej ma się do nagości, inaczej do niższości, inaczej do natury; podobnie jak „młodość" można umieścić między pięknością a niższością albo między chaosem i energią... O światopoglądzie Gombrowicza rozprawiać wolno bez końca: po prostu dlatego, że zakłada on nieustanną ucieczkę z systemów.

Inaczej jednak z dziełami: zastygając — choćby opornie — w literacką formę, muszą one skupiać się czy krystalizować wokół kilku tematów czy opozycji. Tak też i w *Operetce*, gdzie pojęcie „stroju", uwikłane już w „starość", podpływa niemal pod pojęcie „kultury"; zaś „nagość" — o której piękności nie ma co już rozprawiać — można by zbliżyć do pojęcia wirtualności, nieużywanego zresztą przez samego Gombrowicza. Jest ona bowiem czystą możliwością, jej upajającą nijakość skrywa rojowisko niespełnionych kształtów i wcieleń przyszłości: zarazem zaś — w przeciwieństwie do garderoby masek i kostiumów — pozostaje tajemnicza, zagadkowa, niezgłębialna. Tak, Albertynka nie przypadkiem marzy o poddaniu, czeka na gest posięścia: jest piękna dlatego, że nie jest niczym, a może być wszystkim. Zobaczyć w niej symbol

natury — ciężko, grubo, niezdarnie. Autentyczności — nonsens: bełkoce albo plecie frazesy (rozmawiając na ławce z Szarmem). Chociaż może to zabrzmieć śmiesznie, Albertynka jest dziewicą: dziewicą bezwstydną, ale dziewicą.

Jak teraz przejść od krawiectwa do historii, w domu mody rozpętać dziejowe pandemonium?

Wszystko co ludzi różnicuje społecznie, może zostać odjęte w ostatecznym rachunku. Jeśli zaś może zostać odjęte, to dlatego, że z reguły zastyga w stereotyp, w strój. Gombrowicz nie twierdzi, że wszystko, co odejmowalne, jest strojem: kultura nie jest maską, pozorem, oszustwem. Powiada tylko, że gesty, obyczaje, ideologie m o g ą zesztywnieć w pusty rytuał (nagość zaś, młodość, nigdy nie będą stereotypem, chyba w oczach starszych). Istnieje jedna tylko hierarchia: hierarchia wieku, to znaczy ciała; wszystkie społeczne mogą zostać kiedyś obalone. Czy więc nie mają żadnej prawomocności? Taki naiwny Gombrowicz nie jest: mówi raczej, że czerpią swą prawomocność z walk i stosunków międzyludzkich, podczas gdy walka z wiekiem (z własnym ciałem) będzie zawsze beznadziejna: piękność jest równie niezasłużona i arbitralna co starość. Słowem, strój jest znakiem różnicy i narzędziem wyższości społecznej. Gdyby pękły wzorce zachowań, których obrazowym skrótem jest „strój", nastąpiłoby zrównanie w nagości, powrót do niewinności (ale i nieporadności, bezmyślności) natury. Natura jest „kupą": hrabska pęcina warta chamskiego kulfona. Hierarchię (jak wszelki porządek) wprowadza dopiero ludzki wysiłek: społeczeństwo jest wynikiem bezlitosnej walki. (...)

Kto włada więc strojem, rządzi społeczeństwem. Jest to jednak coraz trudniejsze. Przodkowie Himalajów trwali stanowczo przy uświęconych tradycją regułach, wiarach i honorach: tak wielka była odległość między nimi a „lokajstwem", że naśladownictwo, czy rywalizacja mogły wzbudzić tylko śmiech. Teraz jednak magia trwania została zastąpiona rytuałem zmiany... Skoro w społeczeństwo wtargnął raz wirus postępu i równości, elitę wyodrębniać musi nie wzorowa wierność tradycji, ale raczej pierwszeństwo w zmianie: najlepiej wyróżnia się ten, kto przewodzi wyścigowi masek, nie zaś ten, kto doskonale powtarza gesty przodków. I odwrotnie: społeczności przewodzi grupa, która umie narzucić coraz to nowsze — i ciekawsze, trudniejsze — reguły myślenia, odczuwania, zachowania. Chociaż *Operetkę* umieścił Gombrowicz na początku wieku, w latach „belle époque", pozostał w tym pomyśle aktualny i dzisiaj: czyż zmiana „stroju" (potrzeb, mód, idei) nie jest naczelnym atutem społeczeństwa konsumpcji, niedosiężną pokusą, umykającą tłumowi, zarazem zaś — najskuteczniejszym usprawiedliwieniem nierówności? Ponieważ warstwy niższe, naciskając na elitę, coraz zręczniej przyswajają sobie znaki odrębności, szybkość z jaką trzeba zmieniać „stroje", nieustannie się zwiększa: byłoby to — tak zwane — przyspieszenie historii... Jeśli bowiem uznać to wszystko, co wyłożyłem, nietrudno zgodzić się na symboliczne utożsamienie mody i historii, do jakiego koniecznie chce doprowadzić Gombrowicz: istotnie, jeśli to utożsamienie odrzucić, nie będzie żadnej *Operetki*, pomysł okaże się chybony. Świadom ryzyka założenia, Gombrowicz zapytywał sam siebie: „Operetko, co z tobą, cóż więc mam zrobić, jakie sposoby wymyślić, żeby twoje worki przemówiły głosem Historii?..." Jak problem rozwiązał, pokazuje już zwrotna scena pierwszego aktu.

Jest w *Operetce* sygnał wywoławczy arystokracji: to „krzesełka lorda Blotton". Te krzesełka nic nie znaczą, nie wiążą się z żadną postacią ani zawikłaniem akcji: pokazują tylko, że arystokracja celebruje jakieś tajemnicze zajęcia, których sens całkowicie umyka plebsowi. I nic dziwnego, że umyka: sensem „krzesełek lorda Blotton" jest właśnie — brak sensu: umacniają one po prostu panów w pańskości. Ile jednak takich „krzesełek" trzeba zmyśleć, ścierpieć, strawić, aby

— jak mówi Książę — utrzymać się „na wysokościach!" Przesyt łączy się bowiem paradoksalnie z niedosytem: zmęczenie znakami, symbolami, formami, które przyswoiło się i wyczerpało — z lękiem, że zbraknie symboli i kostiumów nowych, które pozwolą dalej panować nad historią.

Ale Gombrowiczowskie pojęcie „stroju" jest niesłychanie pojemne: pozwala nie tylko wprowadzić historię na deski operetki, ale również — wstrząsnąć pospolitym stosunkiem do kultury. *Operetka* jest niesłychanie antyparyska: skupia wszystko, co w „starej Europie" brzydziło przybysza z Polski i z Argentyny zarazem, przybysza z krajów bezkształtu i niedojrzałości. Jesteście niewolnikami — zdaje się mówić Gombrowicz artystom i intelektualistom, pracowicie grzebiącym w piękności i mądrości — pozwoliliście ujeździć się kulturze, podczas gdy naprawdę ona powinna wam służyć. Dlatego też jesteście nudni... gracie role, pożyczacie sobie kostiumy, uginacie się pod ciężarem znaków. (...)

„Mnie ciągle Paryż miesza się ze światem" — przyznaje Gombrowicz. Jakkolwiek spojrzeć, czy od strony polityki i historii, zagarniętej przez frazes i przesyt, czy od strony sztuki i kultury, co zmieniły się w bibliotekę Babel, pełną rozwrzeszczanych komediantów... wszędzie odsłania się podobna prawda: współczesna cywilizacja jest cywilizacją zmęczoną. Zapewne, Paryż jest stary: ale wraz z nim — cały świat.

Musi więc przegrać.

Musi przegrać, ponieważ stracił kontakt z młodością. Owszem, *Operetka* przyśpiewuje wzniosłej i okropnej historii dwudziestego wieku. Jednak rozwój fabuły nie słucha bynajmniej politycznych wydarzeń, nie obrazuje losów demokracji ani nie odtwarza sprzeczności współczesnego świata. Na próżno szukać w *Operetce* politycznych dowcipów: historię także umiał sobie Gombrowicz (jako artysta) podporządkować i wszystko, co w swej sztuce zmieścił, wyprowadził z relacji stroju i nagości, z własnej — jak najbardziej prywatnej —

mitologii. Można by nawet pół żartem powiedzieć, że *Operetka* nic o historii nie mówi: mówi raczej jak z historii uciec. (...)

Jest w *Operetce* człowiek, który pojmuje, że z błędnego koła nie można wyjść inaczej, niż odrzucając w s z y s t k i e maski: że w czasach, kiedy „strój ludzki oszalał", idee zaś zamiast służyć ludziom, narzucają im drętwość stereotypów, tylko radykalna zmiana stosunku do kultury przyniosłaby ocalenie. To Fior. Bo Fior nie jest tylko trefnisiem i ochmistrzem wielmożnych, ale także „twórcą stroju", nawet — artystą: trzeźwość i przyzwoitość nie opuszczają go ani na balu, kiedy odsłania złowieszcze mundury faszystów, ani na ruinach zamku Himalaj, kiedy — naiwnie ale uparcie — domaga się sądu. Tak, Fior nie szuka korzyści, tak jak arystokraci, ani zemsty, jak Hufnagiel: nie przestaje rozważać, gdzie prawda, gdzie piękność. Może to sam Gombrowicz... albo raczej, jedno z wcieleń Gombrowicza, pisarza (a więc twórcy form), stronnika „białych", których jednakże zdradza — zdradza uciekając nie do Hufnagla, ale g d z i e i n d z i e j, w nowość, świeżość, wszechmożliwość? (...)

Ostatnia sztuka Gombrowicza jest przynajmniej tak śmieszna jak *Ferdydurke*: fajerwerk końca przypomina fajerwerk początku. Cokolwiek się o niej powie, nie przestanie być przede wszystkim operetką. (...)

Dlaczego operetka? Czemu łączy się ona Gombrowiczowi ze „sztuką nowoczesną", kiedy nikt prawie z szanujących się ludzi teatru nie zagląda do gmachów, gdzie odprawia ona swe wesołe i głupie obrzędy? Otóż — moim zdaniem — dlatego, że operetka, będąca gatunkowym potpourri, likworem, utoczonym z popłuczyn po operze, komedii obyczajowej, farsie, tragedii wierszem nawet... operetka więc jest najsilniej skonwencjonalizowanym rodzajem teatralnym. Nigdzie gest nie bywa oszczędniejszy; nigdzie też stereotyp nie chełpi się bardziej bezczelnie. Amant wpada na scenę, dostrzega ukochaną i już olśniony, już zaręczony tańczy, śpiewa, figluje;

gromady hrabiów, huzarów i upojnych miłośnic... salutują, wzdychają i machają cylindrami. Słowem, wszystko jest w operetce znakiem: dla publiczności, nieobeznanej (choćby pośrednio) z konwencją pozostać musi ona zupełnie niezrozumiała... jak teatr Wschodu, jeśli wolno użyć paradoksalnego porównania.

Ale to się właśnie Gombrowiczowi podoba. Dlatego nasila on jeszcze umowność widowiska. Nie ma w jego *Operetce* niczego, co nie byłoby hieroglifem czy ideogramem; nic nie funkcjonuje jako obraz, wszystko — jako symbol roli, relacji, sytuacji. Cała sztuka (od przestrzeni, gdzie się toczy, do języka, którym mówią postacie) jest układanką znaków: popędzani przez autora, spacerujemy po lesie symbolów, łatwych, śmiesznych, stereotypowych... ale jednak symbolów. Wszyscy — z pisarzem włącznie — mówią kodem, słuchają znaków poprzednio ustalonych. Stąd niesłychana zwięzłość i prostota w prowadzeniu fabuły (dość worek zedrzeć, aby minęła epoka), ale zarazem — zagadkowość całości: stosunki w jakie wchodzić mogą symbole, muszą być bardziej zawiłe i splątane, aniżeli stosunki obrazów. Symbole są też bardziej „przyczepliwe": łatwiej się związują i szybciej do siebie nawzajem odsyłają. (...)

Operetka nie podaje się za żadną prawdę: bezwstydnie strzyże okiem do publiczności. Tym samym — zanurzając się w „boski idiotyzm", „niebiańską sklerozę" — umożliwia ów dystans do formy, jaki Gombrowicz zalecał i artyście i człowiekowi współczesnemu. Pierwotne, grubiańskie rozrywki i widowiska nigdy nie cieszyły się większą sympatią najbardziej wyrafinowanej publiczności niż dzisiaj. Jeszcze trochę, a tylko artyści będą nawiedzać jarmarki, cyrki, music-halle... wszystkie prostackie popisy, którymi wzgardzi telewizyjnie wykształcona publiczność. Źródła tej fascynacji są bardzo złożone. Jarmark, cyrk poruszają cieleśnie, wracają dzieciństwu, podobnie jak widowiska sportowe. Jeśli jednak subtelny intelektualista przepada za Folies-Bergères, tym głośniej rżąc z radości, im głębiej pogrąża się w zły smak... na pewno nie odzywa się w nim dziecko. Podobnie z operetką i Gombrowiczem. Przyjemność jakiej mu ona dostarcza, jest ambiwalentna: nazwałbym ją rozluźnieniem osobowości. Mianowicie jeśli chce, może popuścić sobie cugli, zanurzyć się w łatwe rytmy i łatwe uczucia, popłakać się nawet albo pośpiewać — do woli. Zarazem jednak może w każdej chwili zobaczyć niezdarność konwencji, spoza której — niby spod źle skrojonej sukni — prześwituje barchanowe grubiaństwo uczuć. Słowem: może bawić się przygodami Wiktorii i jej huzara... ale także sobą, bawiącym się tymi przygodami; bywa i wewnątrz i zewnątrz konwencji. Taka oscylacja nie jest niczym innym jak osławionym „dystansem do formy". Przyjemność, którą daje ów dystans i oscylacja, spokrewnić łatwo z rozkoszami swobody i nieodpowiedzialności, za jakimi tęsknił często Gombrowicz. Jeśli zaś „nadziać (...) pustotę operetkową istotnym dramatem", narzucić cierpieniom historii formę najdoskonalej umowną, która nigdy przecie nie miała ambicji przedstawiania rzeczywistości (jak wiadomo, pierwsze operetki były parodiami; a więc *Operetka* jest parodią parodii) — można będzie zmylić wszystkie tropy i uciec w autentyczność samostwarzania, najwyższy cel, jaki — wedle Gombrowicza — przyświeca artyście. (...)

Operetka przypomina szachy, które tak lubił Gombrowicz: nie ludzie walczą, ale znaki; symetria przeplata się z ucieczką „wskos", z asymetryczną niespodzianką; wszystko śmiertelnie poważne i całkowicie dziecinne. Przypomina także — w komediowym rejestrze — marzenie Geneta o teatrze cieni i symboli, o odbiciu odbicia... Ale Gombrowicz gęstszy, krwistszy, bardziej, jeśli wolno powiedzieć, szekspirowski: odważniej modeluje nastroje — od głupstwa, pustoty, ba,

grubiaństwa do cielesnej zgrozy i patetycznego krzyku — i miesza style, zamiast pilnować równego, wykwintnego... tonu wypowiedzi.

Gombrowicz jest także bardziej wieloznaczny. Jest to ostatnia cecha, która płynie z dystansu do formy i konwencji operetkowej. Pomyślmy nad zakończeniem. Zmartwychwstaje Albertynka: czy więc — wszystko w porządku? Można by tak sądzić. Ale przecież fabuła została ujęta w cudzysłów operetki, symbole skompromitowane błazeństwem. Czy to więc radosne objawienie? Czy raczej sceptyczna drwina? Wyznanie wiary czy szydercza finta? Co o tej goliźnie myśleć? Tak, Gombrowicz ma słuszność mówiąc, że jego sztuka „żyć zaczyna dopiero na scenie": jej sens pozostaje w zawieszeniu, wypełnia go dopiero reżyser. (...) Jak Goethe Fausta, Gombrowicz zaopatrzył *Operetkę* w podwójny finał. Ludzkości, przegrałaś, cała twoja historia jest błazeństwem — mówi jedna z twarzy Janusa. Ludzkości, zaczynaj na nowo, jesteś wieczna — mówi druga.

„Dialog" 1971, nr 6 (fragmenty)

RYSUNKI:
Barbara Hanicka

NAJBLIŻSZA PREMIERA:

J. Cau
Mauzoleum

Dyrekcja Teatru:
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
Dyrektor Naczelny i Artystyczny:
tel. 21 29 77
Dyrektor Organizacyjny: tel. 21 33 53
Dyrektor d/s Prod. Artystycznej:
tel. 21 33 53
Sekretariat: tel. 21 29 77, 21 33 53
Scena przy pl. Szczepańskim 1
(ul. Jagiellońska 1) 31-011 Kraków
tel. 22 85 66, 22 87 63
(centrala łączy z kasą)
Scena Kameralna, ul. Bohaterów
Stalingradu 21
31-038 Kraków
tel. 21 19 95, 21 19 98
(centrala łączy z kasą)
Piwnica „Przy Sławkowskiej 14"
tel. 21 59 76
Muzeum Starego Teatru,
Plac Szczepański 1
31-011 Kraków
tel. 22 87 63 w. 261
(otwarte na godzinę przed spektaklem)
Organizacja Widowni
pl. Szczepański 1, 31-011 Kraków
tel. 22 40 40

Redakcja programu:
Teresa Bazarnik
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca, Kraków, zam. 6789/88 nakł. 10 000 egz. M-17 2881

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Cena programu z wkładką
100 zł

MUZYKA

POD WZGLĘDEM

ESTETYCZNYM I LEKARSKIM.

PRZEZ

Dra medycyny

JULIANA STUPNICKIEGO

we

LWOWIE.

1865.

Muzyka jest jedną z najstarszych sztuk pięknych, albowiem już natura sama wpoiła zaród onej w serce człowieka: pienia wydobywają się z piersi tak wolno i naturalnie, że każden, czy to z radości, czy z bolu pochodzący ton, a nawet kwilenie dziecięcia niczem nie jest innem, jak tylko objawem jego uczuć. Jako sztuka mogła muzyka dopiero od tego czasu się rozwinąć, odkąd człowiek będąc w posiadaniu różnorodnych tonów, takowe w wyraz jego wnętrzne wyrażający podług prawideł i w sposób uchu miły złączyć zdołał. Była wtedy muzyka połączona ze śpiewem najstarszą; zdaje się, że pasterze przez przypadkowe zadęcie wiatru w ciała wydrążone, przez spowodowane przez to brzmienie, tak samo jak przez dźwięk naciągniętych i w ruchu utrzymywanych strun do wynalazku narzędzi dętych i strunnych przyszli...

Ze względu iż muzyka jest sztuką, której zadaniem jest przez brzmienia nieartykułowane bezpośrednio uczucia, pośrednio zaś wieczystą ideę piękności w czasie przedstawić, jest ona zarazem najduchowniejszą sztuką; przeto też pomiędzy wszystkimi sztukami pięknymi z poezyą, a jako wyrazicielka uczuć z liryką najbliżej spokrewniona. Tem jednak góruje muzyka nad tamtemi, iż jej ton nie jest martwym jak słowo, które dopiero przez pojęcie nabiera życia, lecz jest żywym: jest ona bezpośrednim wyrazem najwewnętrzniejszego i najgłębszego uczucia, jest wspólną mową, zrozumiałą ludziom różnych języków; owszem ona przenika serca, w których już żadne słowa odgłosu nie znajdują. (...)

Ponieważ tak ton jak poezya początek swój mają w uczuciu, a pod względem pośrednictwa przedstawienia tak ze sobą są spokrewnione, to wywierają również podobne skutki na ludzi. Skoro atoli muzyka przedstawia namiętności, jak to się dzieje w muzyce dramatycznej i wojennej, to zbliża się ona do wymowy, albowiem przedstawia nam stan umysłu popędami i namiętnościami wzruszony, i wywołuje podobne usposobienie naszych pożądań.

Główne zalety dobrej melodyi są następujące:

1. Powinna mieć główną myśl, do której inne łatwoby i bez przymusu podług zasad harmonii przyłączyć się mogły.
2. Powinna być śpiewną.
3. Powinna mieć piękny rytm, tj. równowagę swoich cząstek czasowych.
4. Powinna mieć pewny podstawowy ton.

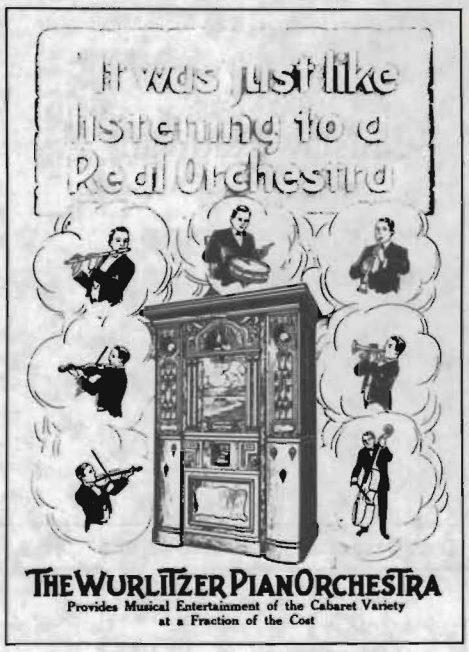
Podług różnych rodzajów tonów, podług tworzących się z nich aryj, melodyj i harmonij, podług toku w takcie i w rytmie, muzyka bardzo rozmaicie zdoła działać na ciało i na ducha. Atoli dotąd nie czyniono nad tem takich poszukiwań, któreby do pewnego umiejętnego wypadku przywiodły. Między tonami w Moll i w Dur oczywiste zachodzi pomiędzy ich działaniem przeciwieństwo. Te zdają się szczególnie działać na wolę władzę ruchu, tamte na umysł i twórczość, czyli dokładnej pierwsze (tony w dur) są powodem nagłych wzburzeń a przez nie wpływają na narzędzia ruchu, drugie tłumią wzburzenia i sprowadzają rozprężenie muszkułów: dla tego tony w dur utrzymują się szczególnie w muzyce wojennej i w tańcach, tony w moll rozbudzające szczególnie uczucia podmiotowe, używają się do wyrażenia wylania się lirycznego. (...)

Tony fletu i arfy uspokajają więcej umysł, jak dźwięki strun, które silniej rozdrażniają nerwy, stąd pod pewnymi okolicznościami nawet najprzyjemniejsze uczucia, szczególnie u drażliwych osób łatwo sprowadzić mogą kurcze, zemdlenia i inne szkodliwe skutki. Łagodniejsze wrażenie czynią instrumenta dęte, rogi, oboy, klarnety, gwałtownie wstrząsają trąby i kotły, odganiają bojaźń i wzbudzają odwagę i wzmagają ją aż do szaleństwa...

Zupełnie pewną jest rzeczą, że przez różne arye krążenie krwi i oddychanie bywa przyspieszone, lub wstrzymywane. Przy szybkiej i przyjemnej muzyce oczy

błyszczą się, twarz przybiera kolory, tętno staje się silniejszem i twardszem, ciepłota zwierzęca wzmaga się, nastaje silniejsze działanie serca, wszystkie funkcje różnych organów odbywają się prędzej. Muzyka powolna i posępna sprawia iż oko staje się mgłem, lica blednieją, krew ustępuje od okolenia do środka więc ciepłota ciała zmniejsza się, serce i tętnice biją wolniej i słabiej, oddech jest powolniejszy i rzadszy. Z działania muzyki na nerwy i krew, widocznem również jest działanie jej na trawienie, dlatego już starożytni kazali przy biesiadach swoich grać muzyce...

Atoli wszystkie te wpływy muzyki zmieniają się nieco podług wieku, płci i temperamentu słuchającego. Co do płci, to doświadczenie uczy, że płeć żeńska więcej ma pociągu do muzyki niż męska i że daleko łatwiej się zadowalnia, ponieważ już z natury posiada drażliwsze i czułe nerwy. (...) Niektórzy ludzie mają ku pewnym tonom szczególną indiosynkrazyę t.j. upodobanie lub odrazę. Pewien szlachcic gaskoński nie mógł zatrzymać moczy, skoro posłyszał tony kobzy, inny przy dźwiękach liry; pewnien Anglik przy lutni. Prof. Heller znał pewną panię muzykalną, która zawsze peyrodę dostawała, skoro przez swoje uczennice pewną sztukę na fortepianie i na kilku arfach odgrywać kazała. Właściwym a szkodliwym sposobem działa muzyka na takich, którzy się w niej bez miary i celu zagłębiają, lub za wcześnie zaczęli się jej uczyć, lub których fantazya przez komponowanie za silnie rozbudzona została...



Sztuka muzyczna nie małą jest cząstką udzielonego naszemu rodowi przez Opatrzność balsamu przeciw chorobom duszy. I w samej istocie, ponieważ muzyka jest w stanie uczucia uśpione rozbudzić, istniejące żywić i wzmocnić, i oraz całe usposobienie umysłowe przekształcić, to użyta jako lekarstwo w chorobach umysłowych i cielesnych, podług danych okoliczności, albo zbawienne albo szkodliwe skutki mieć może.

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY: STANISŁAW RADWAN

Witold Gombrowicz

OPERETKA

OBSADA:

Mistrz Fior	Jan Peszek
Książę Himalaj	Andrzej Kozak
Księżna Himalaj	Ewa Lassek
Hrabia Szarm	Tadeusz Huk
Baron Firulet	Stefan Szramel
Albertynka	Dorota Segda
Matka Albertynki	Ewa Ciepiela
Ojciec Albertynki	Edward Dobrzański
Złodziejaszki	Piotr Skiba Tomasz Obara (gościnnie)
Prezes	Jan Korwin-Kochanowski
Proboszcz	Leszek Świgoń
Generał	Zygmunt Józefczak
Markiza	Ewa Kolasińska
Profesor	Jacek Romanowski
Hrabia Hufnagiel	Jerzy Grałek
Pani O	Elżbieta Willówna
Pani U	Urszula Kiebzak-Dębogórska
Pan E	Adam Romanowski
Walentowa	Alicja Bienicewicz
Władysław	Edward Wnuk
Stanisław	Krzysztof Stawowy
Konstanty	Andrzej Buszewicz
Lutek	Henryk Majcherek
Walek	Rafał Jędrzejczyk
Franciszek	Zbigniew Kosowski
Jan	Andrzej Hudziak
Damy	Krystyna Brylińska (gościnnie) Hanna Smólska (gościnnie) Krystyna Ungeheuer (gościnnie) Zofia Więcławówna (gościnnie)

MUZYKA:
Stanisław Radwan

REŻYSERIA:
Tadeusz Bradecki

SCENOGRAFIA:
Barbara Hanicka

KIEROWNICTWO MUZYCZNE:
Mieczysław Mejza

KONSULTACJA CHOREOGRAFICZNA:
Zofia Więcławówna

Orkiestrą dyryguje Mieczysław Mejza

Korepetytor: Anna Grodecka
Konsultacja wokalna: Ewa Kowalczyk-Pawlik

Panoramę malował Włodzimierz Syguła

Dyr. Organizacyjny M. WAWRZYNEK ✻ Dyr. d/s. Prod. A. RADZIKOWSKI ✻ Kier. Literaccy E. MORAWIEC, J. OPALSKI ✻ Kier. Muzyczny M. MEJZA

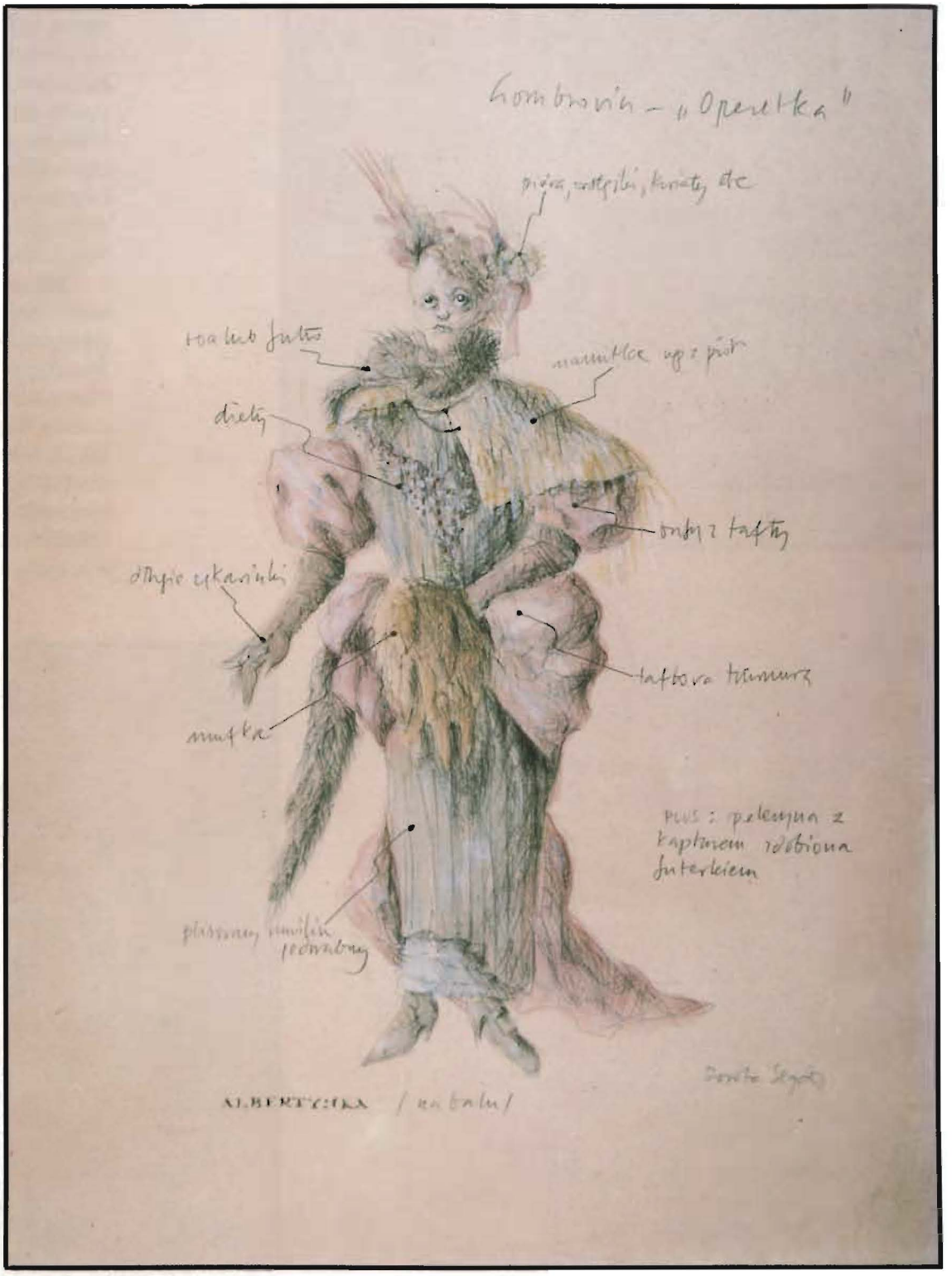
Inspicjent	*Zbigniew Duma*
Sufler	*Joanna Monkiewicz*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kałkus*
Dekoracje:	
pracownia butaforska	*Maciej Moszew*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga, Ewa Ciesielka*
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia ślusarska	*Tadeusz Guzik*
Nakrycia głowy	*Zofia Hejne*
Gł. elektryk	*Leszek Malik*
Akustyk	*Andrzej Kaczmarczyk*
Brygadier sceny	*Bronisław Nawrot*
KIEROWNICTWO TECHNICZNE	*JERZY KOLAK, ANNA KAMMER, ANDRZEJ STARZYK*
KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ	*MIROSŁAW OBŁOŃSKI*

!!!PREMIERA W STARYM TEATRZE W DNIU 11 LISTOPADA 1988 ROKU!!!

Witold Gombrowicz

OPERETKA

W reżyserii **Tadeusza Bradeckiego**
Projekty kostiumów
Barbara Hanicka



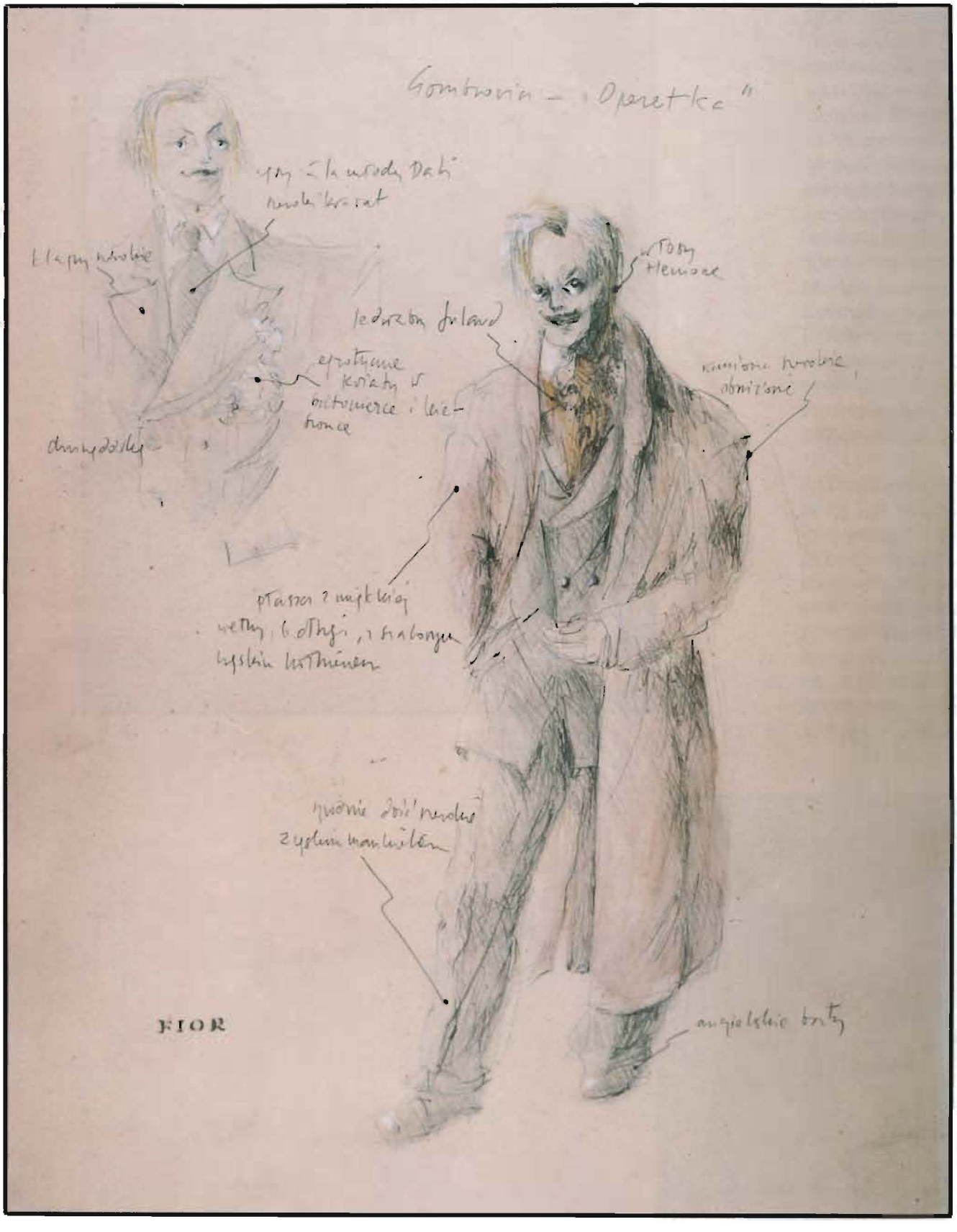
WITOLD GOMBROWICZ

Prozaik ,dramaturg, eseista – urodził się 4 VIII 1904 w Małoszycach pod Opatowem, zmarł 25 VII 1969 w Vence we Francji.

Pochodził z rodziny ziemiańskiej. Studia prawnicze ukończył na Uniwersytecie Warszawskim w 1927 roku, studiował też filozogię i ekonomię w Paryżu.

W sierpniu 1939 popłynął statkiem „Chrobry" do Ameryki Południowej. Wojna zastała go w Argentynie, gdzie pozostał do roku 1963. Współpracował z czasopismami miejscowymi (pod pseudonimem), publikował w paryskiej „Kulturze" (Nagroda „Kultury" 1961). Dzięki przekładom Konstantego Jeleńskiego na język francuski jego twórczość literacka nabrała światowego rozgłosu. Otrzymał stypendium Fundacji Forda na pobyt w Berlinie Zachodnim (1963–1964) oraz Międzynarodową Nagrodę Literacką Wydawców – Pax Formentor (1967). Pozostał w Europie i ostatecznie zamieszkał w Vence na Lazurowym Wybrzeżu. W roku 1968 ożenił się z Kanadyjką, Ritą Labrosse.

Twórczość Witolda Gombrowicza tłumaczona na wiele języków obejmuje: opowiadania – *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), po wojnie wydany jako *Bakakaj* (1957), powieści – *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlantyk* (1953), *Pornografia* (1960), *Kosmos* (1965), *Dziennik* pisany w latach 1953–1966, *Varia* (1973), *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie* (1977), *Testament* (1990) oraz dramaty – *Iwona księżniczka Burgunda* (1938), *Ślub* (1953), *Operetka* (1966), *Historia (Operetka)* (1975) – wystawiane w kraju i na światowych scenach.


Gombrowicz – „Operetka"
FIOR