

Na fali Gombrowicza

MALGORZATA KOMOROWSKA Muzyk i polonista, w latach 50. XX w. aktorka Teatru na Tarczyńskiej i Teatru Pozycji UW, [Lubię też!](#) [A A A](#)



Od dłuższego czasu trwa w Warszawie pelzający festiwal Gombrowicza. Początek dała kontrowersyjna Operetka w Teatrze Dramatycznym z października 2012 roku; zrealizowali ją tandem specjalistów od nadszycanych musicali wystawianych w Teatrze Muzycznym w Gdyni (Lalka wg Prusa, Chłopi wg Reymonta), czyli Wojciech Kościelniak (reżyser i adaptator tekstów) i Piotr Dziubek (kompozytor). Kluczowe u Gombrowicza postacie Flora i Hufnagla grały tam kobiety – zdaniem Kościelniaka bardziej odporne na przemiany dziejów i kryzysy.

W roku 2014 wydarzenia tego „festiwalu” zgęstniały. Od wczesnej wiosny gra *Operetkę* Teatr IMKA z muzyką, co ciekawe, napisaną do polskiej premiery w Teatrze Nowym w Łodzi przez Tomasza Kiesewettera. Równolegle w Narodowym grano biograficzną sztukę Macieja Wojtyłki *Dowód na istnienie drugiego* (o spotkaniach Gombrowicza ze Sławomirem Mrożkiem). Od jesieni w tymże Narodowym idzie *Iwona, księżniczka Burgunda*; teraz, w kwietniu 2015, w retrospektywie przedstawień Jerzego Grzegorzewskiego przypominano tam także utrwaloną na DVD jego *Operetkę* z muzyką Stanisława Radwana. W lutym tego roku Teatr Wielki – Opera Narodowa dał na Scenie Kameralnej doskonałą prapremierę baletu Stanisława Syrewicza *Pupa* z librettem Klary Syrewicz na motywach z Gombrowicza, w choreografii młodej Anny Hop.

A później Warszawska Opera Kameralna, sposobiąc się do prapremiery opery wg *Operetki*, przedsięwzięła niespotykaną kampanię reklamową. Po wizycie dyrektora WOK na festiwalu Gombrowiczowskim w Radomiu (październik 2014), gdzie gościła Rita Gombrowicz, to ona stała się honorową patronką ewenementu. Już 1 kwietnia 2015 roku w skąpych przestrzeniach, lecz miłych wnętrzach teatru przy al. Solidarności otwarto Gombrowiczowską wystawę – przy biletowej kasie stanęła naturalnej wielkości sylweta Stalina, symbolu dyktatury, której nadejście wieszczą *Operetka*. Na tydzień przed pierwszym przedstawieniem w Warszawie zawisły informujące o nim billboardy (nie wiem – może w województwie mazowieckim też). Dzięki aktywności działu WOK na konferencji prasowej z udziałem realizatorów premiery i kompozytora Michała Dobrzyńskiego pojawiło się kilka ekip telewizyjnych i dwa razy więcej dziennikarzy radiowych z mikrofonami. W przeddzień premiery urządzono w Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli (mieści się przy ulicy W. Gombrowicza) pierwszy panel dyskusyjny. Pozostałe trzy (9-11 kwietnia) odbywały się w Warszawskiej Operze Kameralnej, uczestniczyli w nich profesorowie z uniwersytetów: Śląskiego, Warszawskiego, Wrocławskiego i Gdańskiego. Dwukrotnie ich aktywnym uczestnikiem była Rita Gombrowicz. Trawestując słowa pisarza, rozlegające się zarówno w *Pupie*, jak i na wystawie WOK: „poniedziałek – ja, wtorek – ja, środa – ja”, rzec można, że w Warszawie ostatnio Gombrowicz odzywał się co miesiąc („ja”), co tydzień („ja”), co dzień („ja”)...

A dlaczego premierę określano mianem ewenementu? Otóż z innych sztuk Gombrowicza na przykład *Iwona, księżniczka Burgunda* bywała przeistaczana w operę (skomponował taką Niemiec Boris Blacher i Polak Zygmunt Krauze), ale *Operetka* – nigdy. Tymczasem w rymowanych w tekście piosenkach, kupletach i chórach, didaskaliach i komentarzach Gombrowicz wręcz dyktował muzykę. „Tutaj potrzeba dużo muzyki” – pisał. Myślał raczej o muzyce operetkowej w stylu wiedeńskim i stopniowej jej deformacji. Niekiedy rzeczywistość takie elementy znajdowały się w muzyce towarzyszącej kolejnym inscenizacjom w teatrach dramatycznych. Było ich wiele. Gombrowicz żadnej nie zdążył zobaczyć – zmarł w 1969 roku. Światowa premiera *Operetki* odbyła się we Włoszech (1969), po niej szły inne: w Paryżu, Bochum, Bazylei, Łodzi (1975). Z kompozytorów o rozpoznawalnych dla polskiego czytelnika nazwiskach muzykę do *Operetki* pisali Jerzy Satanowski (Warszawa 1980), Zygmunt Krauze (Paryż 1989), Krzesimir Dębski (Gdynia 2000). Nie tworzyli oper, podobnie jak ich cudzoziemscy koledzy, chociaż wszędzie angażowano dobrze śpiewających i tańczących aktorów, a nawet zawodowych śpiewaków i liczne zespoły muzyków, od 7-10-osobowych po osiemnastu instrumentalistów. Podczas jednego z paneli dyskusyjnych wspomniano, że inscenizacja w Reims (2005), gdzie muzykę w stylu latynoamerykańskim skomponował Argentczyk Oscar Strasnou, miała formę operową, lecz Rita Gombrowicz, która przedstawienie oglądała, stanowczo temu zaprzeczyła. „To było bliskie operetce. Nie operze”.

A ponieważ do powstania jednej muzyki trwale zrosnionej z Gombrowiczowską partyturą nigdy nie doszło, w scenicznym życiu tej sztuki istnieje, jak słusznie dawno już zauważył Janusz Majcherek, wiele *Operetek*, bowiem inna za każdym razem muzyka zmienia jej sens i znaczenie. W *Operetce* wystawionej przez Warszawską Operę Kameralną ta zmiana jest radykalna.

W orkiestrowej fosie siedzi dwadzieścioro pięcioro muzyków, na scenie śpiewa czternaścioro wykonawców. Brzmiały ansamble i partie solowe o wysokich wymaganiach wokalnych, frazy mówione należą do rzadkości. Czyli tekst został niemal całkowicie umuzyczniony. Znaczący się: opera. Autor tego ambitnego pomysłu, Michał Dobrzyński, to kompozytor 35-letni, urodzony w Szczecinie, związany z Bydgoszczą, nagradzany w konkursach, rekomendowany przez Krzysztofa Pendereckiego, wspierany – tak, jak się należy – stypendiami. Ma za sobą oryginalną, bo napisaną do języka kaszubskiego operę *Rebeka*, przyjętą przez program Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Kultura i tradycja – nowe spojrzenie” w ramach Roku Kolberga i wystawioną w Wejherowie (2014). *Operetka* stanowi innożytny rezultat innego programu MKiDN, „Kolekcje – priorytety Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Do swego dzieła według Gombrowicza Dobrzyński sam także ułożył libretto. Zrezygnował z kilku epizodycznych postaci, zmarginalizował nawet wszechobecną parę birbantów, hrabiego Szarma i barona Firuleta, którzy mają swe modele w osobach Boniego i Chiego w *Księżniczce czardasza* Kálmána, a w oryginale napisane przez Gombrowicza duety, ficheroty, niemal arietki itp. Tylekroć tam ponawiany w najrozmaitszych niuansach wyrazowych i dynamicznych refren Grupy Pańskiej „Krzesełka lorda Blotton” ograniczył do powtórzenia dwóch czy trzech. Księżę Himalaj w ogóle się nie odzywa, za to jego ruch tak świetnie jest zakomponowany (w tej roli Szymon Osiński), że każdy krok buduje samozachwyt i pozycję społeczną tej postaci. Natomiast żaden bodaj „rzyg” Profesora–marksisty („chronicznie chorego na nieuleczalny wymiot”) – odtwarza go baryton Artur Janda – nie został pominięty. Te zabiegi skondensowały treść i zmieniły dramaturgiczne znaczenie postaci.

Zanim odsłoni się kurtyna, z podłogi gramoli się Hufnagiel i wciąga but – tak jakby ledwie zdążył przeistoczyć się z lokaja w hrabiego. I już wyprostowany, ze szpicrutą, śpiewa swoją kwestię: „Galopem tedy zawsze mknę...”. Dopiero później z głębi sceny wypada Grupa Pańska na czele z księciem Himalaj i wychwala zalety książęcego syna, hrabiego Szarma. Mogłoby to znaczyć, że Hufnagiel wyciął kołem historii, i on rzeczywiście (w białoczerwonym stroju luzara) przemyka przez scenę w różnych sytuacjach, ale kompozytor przeznacza mu śpiew częściej recytatywny niż bojowy: to Piotr Pieron, o mocnej posturze i dźwięcznym basie. Dobrzyński nie wspomaga go budującym groźbę rytmem galopu i w sumie odnosiemy wrażenie, że historia toczy się mimo Hufnagla. Ciężarem tragizmu kompozytor, z pomocą reżysera i znakomitego wykonawcy, obarcza mistrza Fiora. Jan Jakub Monowid, w I akcie cały w blaskach, niemal tańczy dłońmi i giętkim ciałem, moduluje uwodzicielsko swój przejmujący alt, wczepiony w ten sam powtarzany i przedłużany dźwięk, wypełnia nim cały teatr. W III akcie czołga się zrozpaczony w czerni i szarości, ze wstydem odsłania uszmiłkowaną twarz. Dobrzyński też wkomponował tutaj jego głos w jeden ponawiany dźwięk, ale cieni, cichy, niemal nagi. Fior tylko słabo nuci: „nagości święta śpij... śpij”, zanim rozchył trumnę palce zamkniętej w niej Albertynki.

Nie pamiętam przedstawienia *Operetki*, w której Albertynka byłaby tak wyrazista, jak tu w operze. Może zawsze powinna występować koloratury? Stanowią one jedynie fragment jej partii, ale lekko podawane przez srebrzysty sopran Barbary Zamek nadają tej postaci charakter i czynią prawdziwie piękną, choć czysto dziewczęcej urody artystce przeciwieństwo brak. W I akcie w modnym kiedyś dla dziewczynek ubranku marynarskim, w II akcie ustrojona przez Szarma w futrzaną etolę i obcisłą, długą suknię damy i ustawiona na postumentie, w akcie III... No właśnie, podczas panelu dyskusyjnego z Ritą Gombrowicz podnoszono, że finałowa nagość Albertynki stanowiła zawsze nie lada problem dla reżyserów i dyrekcji teatrów. Tutaj, w WOK, po wyciszeniu akcji i muzyki, po pełnej napięcia pauzie odrzwia trumny rozchylają się powoli i ukazuje się Albertynka za szklaną pokrywą, owszem, naga, ale nieruchoma, biało-srebrzysta. Przypomina mumię. Śmierć? Nie ma wielkiej „sceny śpiewanej”, jaką napisał Gombrowicz, z Albertynką tańczącą na trumnie i chórem „Nagości wiecznie młoda, witaj!” w szampańskim nastroju zgromadzonych. Dobrzyński koniec czyni stonowanym, utrzymanym w *piano*, jakby niepewnym, rozmytym.

Odważny to finał. Katastroficzny. Ludzkość już się wytańczyła i nic nie uratuje ginącego świata? Gombrowicz napisał we wstępnym komentarzu do swej sztuki: „Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym – maska operetki, za którą krwawi śmieszny bólem wykrzywione ludzkości oblicze – to byłaby najlepsza inscenizacja *Operetki* w teatrze”. No tak, ale boski idiotyzm operetki przeszedł już chyba nieodwołalnie do przeszłości kultury, a patos dziejów przybrał na tragizmie. W przedstawieniu WOK po pierwszych zapamiętałych tańcach i błyskach kostiumów sceneria stopniowo ciemnieje, goście balu nie pojawiają się w workach – byłoby to zgodne z literaturą tekstu – tylko w czarnych maseczkach, niektórzy z zastąpionymi chustą twarzami (co teraz niebezpiecznie budzi skojarzenia...). Później w pejzażu zniszczenia stara Kobieta, czyli przebrany Proboszcz, kręci korbą maszyny wiatrowej i wygląda jak płaczka na pobojoiwisku. A kiedy wszyscy kolejno składają do trumny swoje nadzieje, honory i stroje, są wyraźnie żałostni – nie śmieśni.

Inszenizacje *Operetki* są jednocześnie panoramą reżyserkich interpretacji. Z cudzoziemców wystawiał dramata Jorge Lavelli, z Polaków wcześniej Kazimierz Dejmek, Józef Gruda, Kazimierz Braun, Maciej Prus, Jerzy Grzegorzewski, Waldemar Śmigalski, a ostatnio Wojciech Kościelniak i Mikołaj Grabowski. Jerzy Lach podjął konfrontację z tą plejadą. Sytuację miał trudną. Od dwu lat jest dyrektorem WOK, przyjętym przez środowisko muzyczne z wielką rezerwą – objął teatr po pół wieku trwającej, tak owocnej dyrekcji Stefana Sutkowskiego. Nie ukrywa ambicji reżyserkich, lecz do tej pory zrealizował tylko podczas Festiwalu Mozartowskiego WOK plenerowy wariant *Czarodziejskiej flauty* na dziedzińcu Pałacu w Wilanowie (2014); mimo kłopotów logistycznych z sytuowaniem wykonawców w trudnej dla nich przestrzeni i z koniecznym nagłośnieniem, była to realizacja udana. Teraz Lach dowiódł umiejętności odczytania takiego arcydramatu, jakim jest *Operetka*. Zaufał wyobraźni scenografii (Jerzy Rudzki). Rozważnie stopił swą reżyserię z ruchem scenicznym (Jarosław Staniek), czemu przedstawienie zawdzięcza ostre tempo, a poszczególne figury – indywidualność, równie silnie znaczącą ruchem, jak charakterystyczną. Trudno też było dyrektoralno dobrąć lepszą obsadę. Prócz wymienionych wyżej, kreację tworzy Anna Radziejewska. Śpiewa z werwą i wyrazowym kunsztem, a jej Księżna Himalaj uosabia raczej żwawą i powabną jejmość polską niż arystokratkę.

Reżyser Jerzy Lach utrzymał również rzadką zgodność wymowy dramatu z muzyką. Kompozytor Michał Dobrzyński w odautorskich słowach zamieszczonych w programie podkreśla, że najistotniejszy w treści sztuki Gombrowicza był dla niego proces dekonstrukcji formy. I, jak się zdaje, potrafił to przesztuki do partytury. Teśli muzyka w ogóle może być ironiczna, to tutaj taka właśnie jest. Sprawia wrażenie, słuchowe i obrazowe, rozbitego zwierciadła, w którym przegląda się świat w scenicznych postaciach operetki, zanim runie. Dobiegają ucha rozmaite trzaski, rozpryski, szelesty, brzęki – owszem, slychać syrenę, gwizdki, uderzenia w kotły i wiatr (chciał Gombrowicz grzmotów i wichru Historii, to ma), także przecięć smyczki i instrumenty dęte, ale wszystko to razem nie dysonuje, tylko intryguje i pasuje jak ułóż do Gombrowicza. Dobrzyński zagadnięty o sposób uzyskania różnych dziwnych efektów brzmieniowych ujawnił nagromadzenie w orkiestrze ponad dwudziestu rozmaitych, większych i drobnych instrumentów perkusyjnych oraz polecenia niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięku w instrumentach konwencjonalnych.

Ta jakże inna, bo operowa *Operetka* jest jednocześnie znakomitym teatrem w duchu Gombrowicza i dużo do myślenia. Warszawska Opera Kameralna spełniła z sukcesem ambitne zamierzenie – koordynatorem całego tak rozbudowanego przedsięwzięcia projektu był Sebastian Wypych, na co dzień aktywny na wielu polach kontrabasista. Dziwi jedynie, że w materiałach promocyjnych premiery widniały twierdzenia, iż *Operetka* „przełamuje tradycyjny kanon przedstawień prezentowanych w Warszawskiej Operze Kameralnej”, jest dowodem „obroniana nowej drogi” przez teatr oraz „otwarcia się na dzieła współczesne i nowe produkcje”. Przez minione lata WOK słynęła z wystawiania dzieł baroku i Mozarta, ale Blocha, Elżbiety Sikory, Bernadetty Matuszczak, Zbigniewa Rudzińskiego, Zygmunta Krauzego, Edwarda Pałlasza, i niejedna z nich była ważna. Nową drogę otworzyła WOK relacjonowana przez mnie na tym portalu Scena Młodych, a *Operetka* Dobrzyńskiego stanowi kontynuację dawnego nurtu współczesności WOK. Kontynuację istotnie świetną.

24-04-2015

Warszawska Opera Kameralna
Michał Dobrzyński
Operetka
libretto kompozytora wg dramatu Witolda Gombrowicza
reżyseria: Jerzy Lach
kierownictwo muzyczne: Przemysław Fiugajski
scenografia: Jerzy Rudzki
ruch sceniczny: Jarosław Staniek
obsada: Barbara Zamek, Jan Jakub Monowid, Tomasz Rak, Karol Bartosiński, Anna Radziejewska, Artur Janda, Piotr Pieron, Paweł Tucholski, Magdalena Smulczyńska, Aneta Puchalska, Andrzej Matusiak, Jakub Andrzej Grabowski, Piotr Kazmierczak, Piotr Kędziora, Grzegorz Żołyniak, Angelika Paradowska, Marta Suzin, Joanna Zienczyk, Michał Góról, Jakub Józwiak, Szymon Osiński, Robert Samecki
oraz Sinfonietta Warszawskiej Opery Kameralnej
prapremiera: 09 04 2015

TAGI: [Jerzy Rudzki](#), [Operetka](#), [Jarosław Staniek](#), [Michał Dobrzyński](#), [Witold Gombrowicz](#), [Jerzy Lach](#), [Przemysław Fiugajski](#), [Warszawa](#), [Warszawska Opera Kameralna](#), [Udostępnij](#), [Lubię też!](#)

SKOMENTUJ

Autór lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:
dwa plus trzy jako liczbę:

KOMENTARZE (0)

POWIĄZANE TEATRY

Warszawska Opera Kameralna

PRZECZYTAJ TEŻ

Tomasz Mościcki
Akuratna rozrywka

Tomasz Mościcki
Adieu

Joanna Ostrowska
Zmory wolności i tolerancji atakują

Łukasz Drewniak
K/304: Nierealne

Maciej Wojtyłko
Pani Dorota wie, co robi

Łukasz Drewniak
K/97: To nie jest fajka. Dyslokacja

KALENDARIUM

08 IX 2022
15. Festiwal Sztuk Alternatywnych Nocne Teatralia Strachy

08 IX 2022
DOLi - Dolnośląski Festiwal Teatrów Improwizacji IV edycja

09 IX 2022
OFMAT-Ogólnopolski Festiwal Młodych Alchemia Teatru

BĄDŹ NA BIEŻĄCO

