**MICHAŁ DOBRZYŃSKI**

**KOMPOZYTOR**

OPERETKA. Muszę przyznać, że miałem sporo entuzjazmu, ale i sporo obaw, rozpoczynając się prace nad utworem na kanwie jednego z najważniejszych tekstów teatralnych XX wieku, dramatu nad którym Gombrowicz pracował bodaj najdłużej. Nie chodziło mi jednak o aktualność tego tematu – jego „zbieżność” z dzisiejszymi wydarzeniami, przez wielu porównywanymi do świata z lat trzydziestych XX wieku. „Operetka” jest moją muzyczną wizją dramatu Gombrowicza, a wyzwaniem stało się dla mnie „przetransponowanie” jego literackich zabiegów na grunt kompozytorski. To właśnie w tym zadaniu tkwił klucz do znalezienia właściwego kodu muzycznego, począwszy od opracowania libretta, poprzez ustalenie obsady wykonawczej, aż po skomponowanie muzyki. To jednocześnie próba dekonstrukcji muzycznej formy operetki (dla tej idei, jak sądzę trudno byłoby o lepszy tekst).

W „Operetce” inspiruje mnie sposób kształtowania formy, w szczególności jej ukierunkowanie na proces dekonstrukcji. Widoczna jest ona zarówno w niekonwencjonalnym prowadzeniu akcji, jak i w sposobie traktowania tekstu. Wyczuwalna staje się narracja, w której postacie są jedynie maskami, symbolami, za pomocą których Gombrowicz rozgrywa dramat jak gdyby niezależnie od przyjętej konwencji operetkowej. Postaci, co charakterystyczne dla tego dramatu, posługują się specyficznymi dla nich „kodami” językowymi, od parodystycznie traktowanych rymowanek, po rozmaite zabiegi na tekście, jak np. stosowanie krótkich, dźwięcznych i rytmicznych zgłosek, dialogowanie pozbawione istotnych treści i wprowadzające poczucie nonsensu, powtarzanie słów kluczowych dla danej postaci, etc. Koloryt dramatu widoczny jest również w wirtuozowskiej wręcz żonglerce słowem, oczywiście odpowiednio dobranym do każdego z bohaterów dramatu i przypisanej mu roli, np. pseudo-francuszczyzna arystokracji, rewolucyjny ton zdań wypowiadanych przez Hufnagla, marionetkowość Fiora, komiczność i groteskowość Szarma i Firuleta, absurdalny charakter powtarzających się wymiotów Profesora. Warto zauważyć, że każda z postaci jest tutaj wyraźnie przerysowana, przejaskrawiona, co może świadczyć zarówno o silnej teatralizacji, operetkowości właśnie, jak i budowaniu znaczenia postaci jako pewnych symboli. Wszystkie te elementy potęgują wrażenie obcowania z teatrem absurdu.

Czytając „Operetkę” można postawić pytanie o znaczenie postępującej na przestrzeni akcji dramatu dekonstrukcji. Nie sposób przy tym pominąć faktu, że w „Operetce” wyraźnie wyczuwalne są nastroje mające swe źródło w konsekwencjach tragicznej historii XX wieku, nawet, jeśli nie znajdują się one w centralnym punkcie dramatu. W libretcie, ale i jak sądzę w dramacie Gombrowicza, najważniejsza pozostaje wciąż forma: śmieszna, straszna, wykrzywiona, zakrwawiona, dziwna, banalna, ale jednak forma, od której, wydaje się, uciec nie zdołamy. Jak pisze Gombrowicz w autokomentarzu: „jeśli zabierałem się za formę tak lekkomyślną, to po to, by uzupełnić ją powagą i bólem”. W mojej „Operetce” proces dekonstrukcji rozpoczyna się już w pierwszym akcie, począwszy od parodystycznego potraktowania „niebiańskiej sklerozy”, „boskiego idiotyzmu” (jak w autokomentarzu Gombrowicz nazywa formę operetkową).

Na koniec chciałbym jeszcze przywołać słowa Jana Błońskiego, które szczególnie utkwiły mi w pamięci (Jan Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, s. 210): „Operetka przypomina szachy: nie ludzie walczą, ale znaki; symetria przeplata się z ucieczką w skos, z asymetryczną niespodzianką; wszystko jest śmiertelnie poważne, a jednocześnie całkowicie dziecinne”.

*Michał Dobrzyński*

www.michaldobrzynski.com m\_dobrzynski@yahoo.pl