

Najpierw wujcio

AUTOR: JERZY LENGAUER

Wystawiając *Tango*, Zaczykiewicz zdecydował się na ascetyzm i wyrazistość. Z długiej u Mrożka rozmowy Artura i Ali wyłuskał kwestie służące diagnozie powstawania autokratyzmu.

■ Czesław Miłosz w *Historii literatury polskiej* napisał o *Tangu* Sławomira Mrożka, że jest równocześnie portretem społeczeństwa, dramatem psychologicznym i parabolą. Świetnie obsadzoną tragikomedie Mrożka, w znakomitej scenografii i jeszcze lepszych kostiumach, wystawiono właśnie na Scenie Kameralnej olsztyńskiego Jaracza.

Na scenie pojawia się siedmiu aktorów. Wśród nich są trzy kobiety. Babka Eugenia, matka Eleonora i Ala, młodziutka, acz nieco zbławizowana narzeczona. Wszystkie trzy (z czego dwie pierwsze w największym stopniu) reprezentują obraz moralnej rozwiązłości, wskutek tolerancji przekraczającej wszelkie dozwolone granice, wynikającej z nieodpartej wiary w ideę łamania wartości w imię wolności osobistej. Ów sposób na życie charakteryzuje całą rodzinę, którą dopełniają dwaj mężczyźni: wuj Eugeniusz (brat babki) i ojciec Stomil. Szóstym bohaterem tragedii jest niejaki Edward, proletariusz o sposobie bycia sowizdrzała i drobnego przestępcy zarazem, który jednak okazuje się bacznym obserwatorem życia rodzinnego, świetnym psychologiem i socjologiem, umiejącym wykorzystać sytuację. Nie, nie! Edek nie jest konformistą. To łaszący się cwaniak bez żadnych zasad, gotowy znaleźć wyjście z każdych kłopotów, znakomicie odczytujący nadchodzącą na horyzoncie burzę, cierpliwy i czekający na okazję. Jest jeszcze Artur – syn. Bohater na wskroś tragiczny.

Owa swobodna i nieco wyuzdana rodzina jest obrazem zadowolonego z siebie społeczeństwa. Artur, student, pozostaje na razie poza sceną. Trójka gra w karty. Widać, że Eugenia jest od tego uzależniona, Edek świetnie się do przyjemności babki dostosował i jej sekundu-

je. Eleonora zaś, przy męzowskiej tolerancji wynikającej z zamknięcia na rodzinny świat, ponieważ on sam oddaje się idei eksperymentowania, narkotyzuje się Edwardem, pociągającym ją swoją brutalnością, co nazywa, z pewnością za Gombrowiczem, naturalnością. Ten erotyczny szal i zapomnienie Ewa Pałuska gra znakomicie. Niewiarygodnie zgrabna, zmieniająca się wraz z szatą i dekoracją sceniczną aktorka, wydaje się stworzona do roli matki Artura. Uwodzi ruchem, słowem, ba! – jednym krokiem albo nieruchomą chwilą. Stanowią wraz Edwardem, tym oślisłym, niby-głupawym cynikiem – lecz także uwodzającym twarzą, gestem, błyskiem oczu – świetną parę w *Tangu*. Eugeniusz (ten trzeci od kart) stara się dotrzymywać im kroku, ale z racji konformizmu i mniej lub bardziej maskowanej awersji do relatywizowania wartości, które przyświecały mu przez całe życie, jest mało przekonujący. Jego krótkie spodenki demaskują fakt, że pewne gesty, słowa, zachowania, strój, idee nie przystoju w pewnym wieku. A może inaczej: że nie da się na siłę iść z nowym nurtem, zdrowiej pozostać przy swoich przekonaniach. Gdzieś tam daleko mogą brzmieć jakieś echa o honorze, dumie, nawet humanizmie. Nazwijmy to po prostu człowieczeństwem albo przyzwoitością. Wuj Eugeniusz wydaje się jednak najmniej przyzwoity. A jeśli widz ma do niego odrobinę szacunku, to znika ona w trakcie spektaklu.

Artur, w przeciwieństwie do reszty, która jest nieco roznegliżowana, ubrany jest w białą koszulę, garnitur, czarne trzewiki. To sugestia elegancji, dotrzymywania słowa, zachowywania zasad i kierowania się wartościami. Wychowany w rodzinie na wskroś liberalnej, uczącej jedynie szafowania nimi. Brak podwaliny,

fundamentów sprawia, że w jakimś stopniu jest niepełnosprawny. Nie dość, że nie ma się czego uczyć, to na dodatek nie ma przeciwko czemu się buntować. Nie wie, jak porzucić dzieciństwo i młodość. Przed publicznością staje więc znerwicowany, aczkolwiek pewny siebie i zdecydowany poszukiwacz idei, którą znajduje w buncie przeciwko anarchistyczno-libertyńskiej rewolucji swoich rodziców.

Niezadowolony, zdziwiony sytuacją w domu, Artur wprowadza porządek, który jest już znany domownikom. Za zachowanie nieprzystające wiekowi, stanowi i łamiące reguły konserwatywne, którym hołduje – zakłada się na głowę klatkę, zaś babcia Eugenia kładzie się na katafalku. Pozostawieni na razie sobie zostają rodzice, których bohater traktuje nieco inaczej. Matkę ozięble, jakby z pogardą. Prawdopodobnie to wynik jej rozerotyzowania, które wspomina traumatycznie z dzieciństwa. Jej nieformalny związek z Edkiem kumuluje pogardę i przeradza ją w nienawiść. Wprost namacalnie widz odbiera, że młody człowiek chciałby ją zamienić w posąg: wybudować pomnik dzieciństwa z zasadami, uczynić z matki wyniosły, czarny monument. Dlaczego jednak brak w nim będzie uczucia, czułości, miłości? Bo Artur tego nie zna. Nawet nie jest w stanie ich sobie wyobrazić. Stąd Eleonora ma być zimna, czarna, konserwatywna. Zgodnie z jego wyobrażeniami dzieciństwa bez uczuć. Wyobrażeniami autokratycznymi. Plan zmian dojdzie do skutku: taka Eleonora pojawi się na scenie. Matka w ciemnej sukni od szyi po stopy, co zresztą i tak nie wyruguje z niej seksapilu.

Tymczasem Artur musi doprowadzić do rozmowy z ojcem. Dochodzi do szeregu wa- hań, rozterek, które zdają się wieńczy sukces

porozumienia, ale jednak bezskutecznie. Stomil owładnięty pasją eksperymentu żąda jedynie, by zostawić go w spokoju. Artur go w końcu podjudza, podsuwa pistolet, próbuje wskrzesić jego zazdrość o żonę. Nic z tego. Rozchełstanego emocjonalnie Stomila nie da się przekonać. W końcu zostaje wbity w sztywny kołnierzyk, który ciągle go uwiera. Maciej Mydlak gra wspaniale w tych „kołnierzykowych” fragmentach. Co chwila narzeka, pokazuje, jak go wierci, swędzi, przeszkadza, i ubranie, i miejsce, i sytuacja, w których się znajduje. Przesłępuje z nogi na nogę, próbuje uciekać, zniknąć, to siada, to wstaje, ręce są ciągle w ruchu, sięgają do szyi pod kołnierz, próbują rozpiąć guziki. Jest przeciwieństwem Eleonory, która dostosowuje się do sytuacji, nie walczy na oczach wszystkich, ale jest w niej coś, co niepokoi.

Artur po prostu znalazł poplecznika i wykorzystał słabości innych. Jakże to znane z historii, a także chwili obecnej. Poplecznikiem, nie do końca fałszywym, został wuj. Sytuacja wydaje się mu podobać. Być prawą ręką władzy domowej wynosi go, jeśli nie na piedestał, to przynajmniej na jego stopień. Sekunduje szaleństwu „dobrej zmiany”, wykonuje polecenia, jest sierżantem w tej małej jeszcze, niewyszkolonej armii. Jego upadek będzie tym bardziej bolesny, gdy zginie poczucie, że jest potrzebny i ważny. A co zostanie? Konformizm i umiejętność dostosowania. Najpierw

zdeptany jak przykry, ale niezbyt groźny gad, a potem doceniony za podlizywanie się i wykonywanie poleceń bez szemrania. Choćby tutaj łatwo dostrzec parabolę, o której pisze Miłosz. Eugeniusz wobec nowego władcy zachowuje się tak samo na końcu spektaklu, jak i w początkowych scenach. Jakby przez dwie godziny nic na scenie nie zaszło.

U Ali szuka Artur ratunku, potwierdzenia i sprzyjania zamiarom. To ona ma być jednocześnie matką i ojcem. Ma być zwiernia, czysta, dziewicza, świeża i... konserwatywna. Przed ołtarzem poślubią nie tylko siebie, ale przede wszystkim zmiany, zasady, reguły, które od tej chwili mają zapanować w domu. Czemu Ala się waha? Dlaczego robi wszystko, żeby odwieść Artura od zamiaru, choć zwierza się z miłości do niego? Łamie się, gdy jej słowa nie przemawiają do narzeczonego? Gdy dostrzega, że ma wyjść nie tyle za Artura, co za jego wymaginowane normy i kanony, zaczyna walczyć. Pokazuje seksowność, kreuje się niemal na ladacnicę. W tym czasie przerażony Artur daje popis równy monologowi Kordiana na Mont Blanc czy Mickiewiczowskiej inwokacji. Wiemy wówczas, że musi dojść do tragedii.

Od tego momentu odczuwamy nerwowość płynącą ze sceny: słowa, zdania, poruszanie się artystów, przestawianie przedmiotów wydają się teraz bardziej zrytmizowane. Jakże to dziwne, przecież rytmika, a zatem w pewnym sensie formalizm i trzymanie się zasad, powinny

uspokajać. Jest przeciwnie. Dramat rozpoczyna Eugenia, wykonując polecenie Artura z pierwszego aktu. Kładzie się na katafalku i umiera. Pozostali członkowie rodziny zamiast tworzenia dotychczasowej wspólnoty, a może najzwyczajniej scenicznej trupy, odgrywają swoje pierwszoplanowe role. Owo metaforyczne pchanie się na środek sceny każdej postaci reżyser wykorzystał dla pokazania rozkładu, co z kolei powoduje triumf dotychczas podporządkowanego, zdolnego ucznia z nizin społecznych.

Do pewnego momentu rytmika służyła skupieniu się na jednym przesłaniu: jak rodzi się autokratyzm, a z nim nowy porządek. Wydaje się, że Bartosz Zaczykiewicz zdecydował się nie tylko na ascetyzm w scenografii, ale i w dialogach. Z długiej u Mrożka rozmowy Artura i Ali wyluskał kwestie służące diagnozie powstawania autokratyzmu. Eksperyment Stomila, żenująco podobny do nieudanego lalkowego przedstawienia, wzbudza poczucie litości wobec kreatora. Czyżby reżyser przyrównywał w ten sposób osoby dramatu do kukiełek? A eksplozja – boskie stworzenie świata bądź Wielki Wybuch – była początkiem poruszania się jak marionetki i wypowiedzania słów nie swoimi ustami? Wskazywałby na to i strój Stomila, budzący skojarzenie z ubraniem kłowna, niedalekim lalkom, figurkom, pajacykom, pacynkom, w które z biegiem spektaklu zmieniają się postaci. ■

TEATR IM. STEFANA
JARACZA
W OLSZTYNIE

Tango
Sławomira Mrożka

reżyseria
Bartosz Zaczykiewicz
scenografia
Iza Toroniewicz
muzyka
Katarzyna Brochocka
ruch sceniczny
Paulina Andrzejewska

premiera
21 listopada 2015

Scena zbiorowa,
na pierwszym planie
Joanna Fertacz
(Eugenia),
Marcin Kiszluk (Edek)



foto. archiwum Teatru Jaracza w Olsztynie