

STANISŁAW KASZYŃSKI

## DANCE-MACABRE NA SPOSÓB POLSKI

Nie znam utworu dramatycznego, napisanego u nas w ostatnim półwieczu, któremu by towarzyszył równie zgodny chór pochwał i okłasków, jakiego słyszmy od prapremiery „Tanga”. Ubiegają się o nie teatry, komentują je obszernie krytycy, co najważniejsze — powszechną aprobatę podziela i publiczność: byłem na piątym spektaklu „Tanga” w Teatrze Powszechnym\* — sale wypełniono całkowicie, od ścian do ścian. Przypuszczam, że chęć obejścia długo jeszcze będzie ściągać widzów — bardzo tego życzą teatrowi. Zainteresowanie szerokiej zagranicy pomnaża do datkowego sukcesu, nadając dziełu, nie bez słuszności, rangę niecodziennego wydarzenia. Takie są fakty. Bardzo radosne pewniki w każdej możliwej płaszczyźnie. Tak bywa zawsze, chociaż nader rzadko, kiedy coś uderza w nas jakby zza węgła, targa nami, wstrząsa aż do trzewi. To coś winniśmy nazwać, oznaczyć jego genezę i istotę, przełożyć na język do znać i myśli, po prostu zakomunikować. Może wówczas odsonią się lepiej przyczyny powodzenia sztuki, jej tajemnica fascynowania. A może to zwykła zuchwałość zrywać takie pięczęcie, może pozostać ten fenomen w jego „niedocieczonych wątkach”, przeciwko pozostanie dość do smakowania.

„Tango”, mrozkowy „Volltreffer”, został już objaśniony w wielu warstwach. Co prawda Artur Sandauer imputował piszącemu na ten temat kilka niedopowiedzeń, karcąc ich powściągliwość w rozwijaniu orzeczeń czy tylko domysłów. Trudno przyjąć taki zarzut na

serio, jest na pewno jednym z wielu drażniących oskarżeń wojującego pamfletysty, ciskanych bez przerwy w stronę krytyckiej konfraterni. Jeśli go tutaj cytuję, to dlatego, iż ilustruje on piekielne komplikacje, czyhające na pedantycznego wykładacza, który by się np. mizollił nad precyzyjnym ustaleniem zbieżności czy tożsamości, jakie mogą (ale nie muszą) zachodzić między tworem sztuki a układami rzeczywistości. W tym świecie, który Mrozek dotąd rekonstruował, mimo zagęszczania obiektywnych doświadczeń historycznego Polaka i człowieka współczesnego Mundi Absurdi, opisane zarysy byłyby tyleż częściowo sprawdzalne, co niedorzeczne, naciąganie — wskutek groteskowo-cyrkowej (m. in.) poetyki, uprawianej przez pisarza. Mogły i takie projekcje wywoływać reminiscencje czy aluzje — i z reguły wywoływały — jednakoż ich zasięg i charakter były nieodmiennie zależne od potencji wyobraźniowej odbiorcy. Inaczej ma się ta sprawa w „Tangu”. Przerzut w domenę „realności” Mrozek dokonał poprzez osadzenie akcji w zamkniętym kole rodzinnym, przez umieszczenie perypetii w czterech ścianach „zwykłego” mieszkania, poddał wreszcie życie swych bohaterów regułom dramatu psychologicznego, spisanego, o dziwo, w konwencji realistycznej; tu jest ta niezwykła wołta dramatopisarza i to właśnie sprawia i przesądza o czytelności dzieła nawet dla mniej wyrobionego widza. Oczywiście, realizm mrozkowy trzeba wziąć w cudzysłów, niemniej jest on na tyle rzetelny (por.

bogate didaskalia, wprowadzające drobiazgowo meblami, stroje, itp.), iż kompletuje wszystko (od motywacji zachowań bohaterów aż do dialogu), o co upomina się rzeczona konwencja. Otrzymujemy nieomal typowy dramat rodzinny, pokazany w rozwiniętych sytuacjach, za pomocą normalnie zbudowanej fabuły, bez tricków kompozycyjnych i bez łamańców czasowych, ale przepuszczony przez filtr parabol. Przypowieścią posługują się najchętniej moralisci i to, co łączy „Tango” z poprzednimi utworami Mrozka, polega właśnie na przyporządkowaniu „obrazków familijnych” rygorom moralizującej paraboli. Parabola dynamizuje jednocześnie „widzenie realistyczne”, pozwala nadto na rozluźnienie sztywnej lustrzanej relacji i na stawianie rozlicznych pytań, przemilczeń, dwuznaczności, które potęgają metaforyczność „Tanga”. Metaforami są postacie, niby odpowiedniki realnych ludzi, są nimi i sprzęty i pojęcia, równie funkcjonujące w naszym świecie, choć poszerzone, czasem odwrócone lub skarykaturowane. Z tej konstrukcji wyziera wszak jakaś nieuchwytność i to pomimo jej natarczywej bliskości, promieniuje i makabra, niesamowitość, jakkolwiek wyczuwamy jakieś punkty styczności z naszym wymiarem. Ow mikrokosmos rodzinny mieści w sobie cały ogrom ważkich problemów, które tworzą i wypełniają nasze życie aktualne: problemy obyczajów, tradycji, eksperymentu, postępu, oportunistyzmu, miłości, wiary, władzy... A więc — czy to jest sztuka o skrachowanym reformatorze (Artur), czy rzecz o ludzającym eksperymentowaniu i jego zalganym i impotentnym przedstawicielu (Stomil), czy wuj Eugeniusz jest portretem niezwykłego konformisty wszystkich czasów? A Edek? Czy jego końcowy tryumf uosabia tryumf brutalnej siły i chamstwa nad hamletycznym działaniem, biernością i izolacjonizmem wszelkiego autoramentu? I czy burzliwe takti „La Cumparsity”, odprowadzające nas do szatni winny wsadzać w uszy przestroję przed skutkami barbarzyństwa Edkowej troglodyckiej indywidualności?! Wydaje się, że nie ma tu ani prowadzą-

cej postaci ani prowadzącej idei, która by się wyodrębniła w jednoznaczne credo finału: mrozkowa parabola akcentuje paralelnie szereg ważkich moralizacji, atakujących na raz swą przerażającą perspektywą.

„Tango”, mimo pozorów łatwości w sensie realizacji, nie jest przecież sztuką aż tak prostą. P. R. Sykała, gość wiernie przestrzegający wskazówek autora (żąda on od reżysera powagi i naturalności), nie uwierzył mu jednak w pełni, zwłaszcza w dwóch pierwszych aktach. Ustawił je nieco komediowo, zabawnie, za mało powściągliwie, wahając się jakby między tonacją buffo a makabreską, wyciągał raczej dowcip sytuacji niż słowa. Dopiero w trzecim akcie wszedł we właściwą atmosferę. Jak mi się wydaje, stało się to m. in. możliwe dzięki oczyszczeniu „poła” z nadmiernej rupieclarni; scenograf (M. Stańczak) zanurzył bowiem rzecz w rozdętej pstokacizmie gratów. Zagracenie, które tutaj oznacza i symbolizuje jeden ledwie motyw (wał

ki z obyczajową inercją i staroświeckością), zostało zrozumiane zbyt dosłownie, jakoś aintelektualnie, co więcej, przechyliło spektakl w stronę rozprawy z tą wyłącznie tendencją. Poważniejsze wątpliwości nasuwa wybór obsady — czy obarczać za to reżysera (słaba ręka w ustawianiu „charakterów”), czy ten skład osobowy miał najlepiej uwypuklić jego interpretację — nie wiem. Dla mnie osobiście najdramatyczniejszym rozdziałem paraboli jest Edek, Edek, ktoś obcy, determinuje nie tylko sytuację rodziny Stomilów, jego pozycja, coraz ważniejsza, wyduża asocjacje, zmienia perspektywę, załamuje ją już poza obrębem dzieł Stomilów, w jakimś odległym punkcie. Edek jest groźny, niebezpieczny — straszny. P. J. Kubicki nie obdarzył go tymi atrybutami, z drugiej strony nie użył do niego odrobiny oślibej dobroci, łagodnego cwaniactwa, podejrzanej uniżoności: gra natomiast od początku kolosalnego debila o manierach przedmiejskich, dzięki cze-

mu nie przynosi do ostatecznego starcia z Arturem grozy, mrożącej krew w żyłach. Debil jest bezsprzecznie groźny, ale pojęty w kategoriach czysto psychiatrycznych, nie może być partnerem tragicznego konfliktu, przynajmniej partnerem w tym rozumieniu, jakie powinno obowiązywać w tej sztuce. Stąd też nieco wyblakło jego starcie z Arturem. Gra go p. M. Szewczyk, doskonały aktor charakterystyczny, przekonujący w rolach młodzieńców o mniej skomplikowanych wnętrzach. Niestety, powtórzył tu to, w czym celuje, był za mało pojemny, tragiczny — o! krzykliwy „młodzieżowiec” z minionej epoki. Nie mógłbym też powtórzyć pochwał pod adresem p. Cz. Przybyły, jakie niedawno wypisałem w związku z jego rolą w „Domu otwartym”. Stępałość maski, flegmatyczność i niezgrabność ruchu, zatrzymywanie gestu, które tak mnie urzekały, przywołane tutaj ponownie, nie rzeźbiły kapitalnej kreacji pisarskiej; jaką jest wuj Eugeniusz. Przydałaby się większa elastyczność, gumowatość tego kibica i konformisty ideologicznego, może nawet jakiś wdzięk, którym przeciwieź odznaczają się osobnicy pozbawieni kregostupa.

Wreszcie aktorstwo p. P. Raksy (nie oglądałem p. R. Kamińskiej). Być może, że zaciążyła na jej ujęciu roli Ala nakazana przez reżysera powściągliwość, zduszenie żywszych reakcji, widoczne i w innych postaciach, w każdym razie ta Ala jest dość matowa, ogląda się ją jak przez szymbę. A może tajemnica tej interpretacji leży po prostu gdzieś indziej? Po chodzi z techniki gry filmowej i z częstego powielania typu „dziewczyny naszej generacji”, co daje w końcu czy dać może nużący stereotyp?

Doprawdy, kiedy oglądamy taką sztukę, nie ma się ochoty zasypywać realizatorów rozmaitymi pretensjami. Cieszymy się, że mamy nareszcie wielki tekst do grania, satysfakcję dla teatru i publiczności.

P. T. Powszechny: Sławomir Mrozek, „Tango”, utwór dramatyczny w trzech aktach, reż. Roman Sykała, scenogr. Marian Stańczak, prem. 18. XII. 1965 r.



„Tango” — scena zbiorowa.