



Sonia Roszczuk i Jan Peszek w spektaklu „Powrót Tamary”, Teatr Studio, Warszawa, sierpień 2020 r.

Narzędzia dystynkcji

DARIUSZ KOSIŃSKI

Kiedyś Warszawa huczała od opowieści o wykwintnej kolacji, którą w towarzystwie aktorów można zjeść w Teatrze Studio. Trzydzieści lat później, w tym samym teatrze, torty są z plastiku.

TEATR CEZAREGO TOMASZEWSKIEGO, choreografa, śpiewaka i teatrologa, a w ostatnich latach jednego z najbardziej wziętych polskich reżyserów, oparty jest na wyrazistych conceptach. Ich zasadę stanowi zaskakujące zderzenie tekstów kultury, konwencji, stylów czy wręcz okoliczności.

„Wesoła wdówka” zaśpiewana w Wiedniu przez polskie sprzątaczkę (2009), madrygały Monteverdiego serwowane w barze mlecznym („Bar. okowa ucztą”, 2010), Młody Werter jako bohater „I nie było już nikogo” Agathy Christie (Instytut Goethego, 2018) czy musical o Gracjanie Roztockim („Gracjan Pan”, 2020) to – niezależnie od jakości samych przedstawień – pomysły frapujące i kuszące, by przyjść i sprawdzić: „o co chodzi?”. Na atrakcyjnym conceptcie oparty jest też bodaj największy jak dotąd sukces Tomaszewskiego: „Śpiewnik domowy” Stanisława Moniuszki wykonany przez czterech re-

krutów jako seria antywojennych i antymaczowskich skeczy muzycznych („Cezary idzie na wojnę” w Komunie Warszawy, 2017).

„Powrót Tamary” (premiera 15 sierpnia 2020) nie jest wyjątkiem. Concept jest hollywoodzko prosty i atrakcyjny zarazem: po 30 latach od premiery, do tego samego co we wrześniu 1990 r. Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, wraca „Tamara” – jedna z towarzysko-artystycznych sensacji teatralnych początku transformacji, a zarazem jej symptom i symbol.

Ku teatrowi bogatemu i z powrotem

„Niezwykłą przygodę proponuje bywalcom warszawskiego Teatru Studio dyrektor Waldemar Dąbrowski. W ciągu kilku godzin będą po prostu gośćmi Gabriela d’Annunzio, włoskiego pisarza, polityka, żołnierza i... uwodziciela kobiet. Właśnie odwiedza go utalentowana malarka pol-

ska, Tamara de Lempicka, aby namalować jego portret.

Widz nie siedzi grzecznie na widowni, tylko krąży po willi, jej luksusowych wnętrzach. Uczestniczy bezpośrednio w życiu osób, które w niej przebywają. Może wybrać dla siebie miejsce w salonie muzycznym, wpaść do kuchni, łazienki, sypialni, podążając tropami wybranego bohatera. Akcja odbywa się bowiem jednocześnie w wielu pomieszczeniach. Mieszkańcy willi spędzają weekend, który wypełniają romanse, intrygi, polityka – jest rok 1927, czas Mussoliniego”. Tak „Tamarę” Johna Krizanca i Richarda Rose’a zapowiadał we wrześniu 1990 r. „Twój Styl”.

W podobnym tonie pisały niemal wszystkie dzienniki i świeżo powstałe kolorowe pisma. Przypominano, że „Tamara”, wystawiona po raz pierwszy w 1981 r. w Toronto, „odniosła ogromny sukces” w Los Angeles i w Nowym Jorku. Tam zobaczył ją ówczesny dyrektor Teatru Studio, w przyszłości rzutki minister kultury, a dziś dyrektor Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Waldemar Dąbrowski. To on był sprawcą teatralnego hitu początków transformacji. Zdobył prawa do wprowadzenia tytułu na warszawską scenę i pozyskał sponsorów, którzy wyłożyli 700 milionów ówczesnych złotych na inscenizację i takie specjalne atrakcje, jak kolacja wydawana na cześć Tamary dla aktorów i widzów (dwa dania mięsne, sałatki, wina i szampan, przygotowane przez Holiday Inn).

Bilety kosztowały astronomiczną na owe czasy kwotę 120 tys. złotych (przeciętne wynagrodzenie w 1990 r. wynosiło nieco ponad 12,3 tys. zł), ale i tak dostanie ich graniczyło z cudem, bo publiczność waliła drzwiami i oknami na tę pierwszą w nowej Polsce produkcję zrealizowaną według reguł i konceptów kapitalistycznego rynku teatralnego.

Podchodząc racjonalnie i z dystansem do artystycznych walorów przedstawienia, redaktor naczelny „Teatru” Andrzej Wanat z uznaniem i nadzieją pisał, że Dąbrowski „pokażną sumę, którą otrzymał od ludzi biznesu (...), wydał (...) z efektem dobrym (...) dla obu zainteresowanych stron: teatru i sponsorów. To bardzo ważne jako przykład. Może z czasem wspomaganie teatru przez ludzi bogatych, albo tylko dysponujących pieniędzmi, stanie się także w Polsce czymś naturalnym i opłacalnym. Może ktoś kiedyś zainwestuje również w »Dziady« albo kupi dobry reflektor dla szkolnego teatru budowanego przy Miodowej”.

Nadzieje Wanata się nie spełniły. „Powrót Tamary” rozpoczyna aukcja resztek kostiumów i scenografii, odbywająca się w dekoracjach z kartonowych pudeł...

Historia na karuzeli

Autor scenariusza Michał Buszewicz nie tylko zgrabnie wyszedł z kłopotu, jakim jest przekazanie widzom podstawowych wiadomości o premierze sprzed trzech dekad, ale też pozwolił, by zgromadzony i przedstawiony na scenie materiał sam odpowiedział pytania najważniejsze dla jego zrozumienia. W przypadku „Tamary” dotyczą one nie twórców, estetyki spektaklu czy strategii reżyserskich, ale widzów – ich fascynacji i pragnień.

Jak ze scenicznego eseju Buszewicza wynika, tamta „Tamara” nie miała znaczenia jako kreacja artystyczna. Była za to ważna i skuteczna jako narzędzie wytwarzania dystynkcji w kraju, w którym właśnie nastąpiło wielkie zmieszanie. Zdobywanie biletów stawało się oznaką przynależności do elity, która budowana była częściowo z dawnych środowiskowych hierarchii (scena z Agnieszką Osiecką wchodzącą na spektakl bez kolejki), a częściowo już z kapitalistycznych mechanizmów finansowych.

W tym sensie „Tamara” nie była produktem komercyjnego rynku, którego celem jest zakup towaru przez jak największą grupę osób. Była kreacją kultury

świadomie limitowanego dostępu, która choć posługuje się kapitalistycznymi mechanizmami popytu i podaży, bazuje raczej na pozycji niż zasobności portfela. Tak jak d’Annunzio nie może sobie kupić Łempickiej za cenę majątku i władzy, tak widzowie nie mogą po prostu kupić biletów, dysponując określoną kwotą pieniędzy. Potrzebne jest jeszcze coś specjalnego, coś ekstra, czego potwierdzeniem jest właśnie zdobycie (zdobycie, a nie nabycie) prawa wejścia do teatru.

Przewodnim wątkiem „Powrotu Tamary” jest historia urodzonego w 1990 r. Mariusza (Mateusz Smoliński), którego ojciec właśnie w dniu jego narodzin usiłował bezskutecznie kupić bilety na spektakl. Choć miał pieniądze, to biletów nie zdobył, a ponieważ stał w kolejce, nie był też przy narodzinach syna. Ta klęska położyła się cieniem na całym życiu jego i jego żony. Zostali wykluczeni z czegoś, co „Tamara” w roku 1990 wytwarzała. Syn usiłuje zrozumieć, co to było, i za tym pytaniem wchodzi (a my wraz z nim) w reinscenizowany spektakl. Przyjmując rolę spiskowca i rewolucjonisty, nowego szofera d’Annunzia – Maria (w 1990 r. grał go Karol Strasburger – wówczas wciąż bohater serialu „Polskie drogi”, dziś pan od sucharów z „Familiady”).

Przed 30 laty recenzenci narzekali, że fabuła „Tamary” jest nie dość precyzyjnie spleciona i rozpada się na serię monodramów, które trudno ze sobą połączyć, zwłaszcza gdy z konieczności chodzi się za pojedynczymi wątkami. To samo wrażenie odnieść można w trakcie „Powrotu Tamary”, choć Tomaszewski rozgrywa akcję w jednej przestrzeni, uruchamiając karuzelę wirującej w szalonym tempie sceny obrotowej z przemyślnie zbudowaną na niej dwupiętrową konstrukcją willi (scenografia i kostiumy duet Bracia, czyli Agnieszka Klepacka i Maciej Choraży). Buszewicz przepisał oryginalny scenariusz, zachowując tematy poszczególnych postaci, ale i niejako unieważniając je.

Zamiast wciągać widzów w fabułę, nakręca się ją jako wirujący mechanizm banalnych intryg, nad którymi góruje monstrualne, ale i groteskowe ego d’Annunzia. Styl gry przyjęty przez Jana Peszka nadaje ton nie tylko tej postaci, ale i całej tej partii przedstawienia. Połączenie precyzji i ekscentryczności sprawia, że obserwujemy postać z fascynacją, ale i chłodem. Peszek nie szuka empatii, lecz prezentuje

nam niezwykle interesujący okaz. W tej tonacji świetnie odnajdują się pozostali aktorzy, zwłaszcza mający za sobą wrocławską szkołę nowoczesnego teatru Bartosz Porczyk (de Spigna) i Marcin Pempuś (Finzi) oraz wychowana w podobnej szkole, tylko głównie bydgoskiej – Sonia Roszczuk, czyli tytułowa Tamara.

W zasadzie cała pierwsza połowa części „rekonstrukcyjnej” wypełniona jest oczekiwaniem na nią. Tomaszewski bardzo sprytnie wykorzystuje tu przypadkową w końcu okoliczność, że Roszczuk właśnie wchodzi jako „nowa siła” do zespołu Studia. Długie oczekiwanie, nowa w tym teatrze twarz, oryginalna uroda i osobowość aktorki – wszystko to składa się na odmienność jej postaci. Bo ta Polka przybiera do faszystowsko-modernistycznego światła przerafinowanych pragnień, jakby wyjętego z filmów Viscontiego i Sorrentina, by podważyć i zablokować nakręcający go mechanizm. Odmawiając wejścia w grę pożądań, pozostając na pozycji patrzącej z dystansu portrecistki, Tamara wywołuje serię kolejnych demaskacji. Ujawnia się wreszcie to, co najważniejsze – sens „Tamary” z 1990 r.

Żale wcale

„Czemu nie powiedzieli mi, że to jest przedstawienie o śmierci rewolucji?” – słyszymy dramatyczne pytanie, a dramatyzm ten brzmi jak zgrzyt w świecie opanowanym dotąd przez ekscentryczne groteski. Karuzela zatrzymuje się i wracamy do polskich „trudnych pytań”.

D’Annunzio konfrontuje się z własną klęską – przegraną artysty, który oddał swoje idee politycznemu hochsztaplerowi za luksus rzekomej wyjątkowości. Iluzję dopełnia klęska „arystokraty ducha” wykorzystanego przez dyktatora. Morał jest oczywisty i wcale nie dotyczy zapomnianego włoskiego poety: miraż kapitalistycznego dobrobytu wiedzie do rezygnacji ze zmiany świata, a to ostatecznie kończy się uległością wobec władzy budowanej na przemocy.

Twórcy i jakaś (może wcale nie mała?) część widzów mogą żywić przekonanie, że sformułowana w ten sposób diagnoza padająca w teatrze znajdującym się tuż obok miejsc niedawnych protestów przeciwko przemocy wobec osób LGBT+ brzmi szczególnie mocno i jest czymś w rodzaju ostrzeżenia, a zarazem oskarżenia. Wprawdzie to pandemia spowodowała, że premiera „Powrotu Tamary” →

→ odbyła się nie w marcu, ale 15 sierpnia, niemniej jednak ta data wydaje się wcale nieprzypadkowa. W samym środku „polskiego sierpnia”, sto lat po „cudzie nad Wisłą”, 40 lat po „cudzie Solidarności” Tamara powraca, by powiedzieć, że nie spełniłmy swojej misji, daliśmy się oszukać jak dzieci i już na zawsze zostaniemy w kartonowym świecie tych, którym nie udało się dostać do środka.

Ja jednak wychodziłem z teatru bez poczucia, że stało się coś ważnego czy nowego. Polska kultura, polityka, rozrywka, media, a nade wszystko tzw. praktyczny rozum realizowany w codziennych decyzjach wyrzekły się wiary w rzeczywistą zmianę na długo przed „Tamarą”. „Przemiana” roku 1989 była wymianą jednego gotowca na inny, przeprowadzoną przez ludzi wychowanych w społeczeństwie, które wprawdzie lubi śnić o tym, co się stanie, „kiedy prawdziwie Polacy powstaną”, ale nigdy tego snu nie traktowało serio.

Ojciec Mariusza cudzą fikcję socjalizmu bez problemu zamienił na cudzą fikcję kapitalizmu, by teraz pozwolić ją sobie opakować w cudzą wersję miękkiego (jak długo?) autorytaryzmu. Wszystko po to, by dać sobie spokój z „polityką” i móc robić „swoje”. Jeśli czegoś poza tym potrzebuje, to potwierdzenia własnego znaczenia, choćby przez to, że uda mu się od czasu do czasu dostać na jakąś „Tamarę”, nawet jeśli w tej roli wystąpi Zenek na sylwestrze w Zakopanem.

Czy Mariusz na pewno różni się od taty? Kiedy w banalnie polskiej scenie mierzy z rewolweru do d’Annunzia (figury oczywiście ojcowskiej), a potem załamuje się, by teatralnie zadać „dramatyczne” pytanie, myślę, że nie. I że gdyby mu rodzice powiedzieli, o czym jest „Tamara”, co najwyżej posmęciłby chwilę nad bezcelowością ludzkich dążeń i złem świata. Całe jego dochodzenie ostatecznie okazuje się jałowe, a wszystkie reżyserskie i dramaturgiczne pomysły wiodą do tego samego: ach, jakże przydałaby się nam rewolucja, ale – ach! – jakże żadna nie jest możliwa...

Na szczęście nie sami Mariusze i nie sami synowie niespełnionych ojców wokół. Są jeszcze inne płcie i inne imiona na M. © DARIUSZ KOSIŃSKI