

TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ W RZESZOWIE



**SŁAWOMIR
MIROZEK**



TANGO

Dyrektor i kierownik artystyczny — STANISŁAW WIESZCZYCKI
Zastępca dyrektora — ALEKSANDER KRÓL

SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

OBSADA

Młody człowiek, czyli Artur — IRENEUSZ PASTUSZAK
Eleonora, matka Artura — BARBARA BARDZKA
Stomil, ojciec Artura — ADAM FORMAL
*Osoba na razie zwana Babcią,
czyli Eugenia* — DANUTA SNARSKA
Starszy partner, czyli Eugeniusz — JÓZEF CHROBAK
Partner z wąsikami, czyli Edek — JERZY HOJDA (gościnnie)
*Ala, kuzynka
i narzeczona Artura* — BOŻENA PŁOCKA

Reżyseria

STANISŁAW WIESZCZYCKI

Scenografia

JERZY GRANOWSKI

Asystent reżysera
DANUTA SNARSKA

Inspicjent
JERZY DOBRZYNIĘCKI

Kontrola tekstu
LUCYNA OSTOJEŃSKA

14
PREMIERA — GRUDZIEŃ 1985

Rodzina Mrożka

Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz jest obok, Mrozek pierwszy przyszedł w samą porę. Nie za wcześnie i nie za późno. I to na obu zegarach: polskim i zachodnim. Z Witkacego jest w „Tangu” salon, rewolwer, drań w salonie i trupy w salonie. Z Gombrowicza jest język i podstawowe opozycje filozoficzne i psychologiczne. Ala ma w sobie coś z Młodziakówny, Stomil jest po gombrowiczowsku nie zapięty. Z Witkacego wywodzi się przeświadczenie, że artysta jest papierkiem lakmusewym swojego czasu. „Artyści to zaraza. Oni pierwsi nadgryźli epokę”. Przeświadczenie, to dzieli ze Stomilem wielu wybitnych mężów stanu, jak np. Eisenhower i Truman. Z Gombrowicza jest walka formy z nijakością, konwencji z rozmamłaniem. Gombrowiczowska jest absolutna niemożność, w którą zapada Artur, po gombrowiczowsku jest upupiony wujcio Eugeniusz, niemal z powrotem zapędzony do szkoły w swoich krótkich spodenkach.

Artur: Nic nie jest poważne samo w sobie, nie jest w ogóle żadne. Wszystko jest nijakie. Jeżeli sami nie nadamy rzeczom jakiegoś charakteru, utoniemy w tej nijakości. Musimy stworzyć jakieś znaczenia, jeżeli ich nie ma w naturze.

To przecież niemal dosłownie Gombrowicz. Gombrowicz i Witkacy siedzą w Mrożku, jak w Witkacym siedział Przybyszewski i Wyspiański. Albo jeszcze inaczej: jak w Witkacym siedział Malinowski, Chwistek, Carnap i futuryści. Gombrowiczowski system odkryć zaczął się od groteskowego obrazu niewydarzonej Polski posanacyjnej, potem wszystkie jego „gęby”, „pupy”, „młodszości” i „nijakości” stały się już tylko językiem, uniwersalnym, ale za to abstrakcyjnym. Wszystkie te gęby i pupy zawisły w próżni. Mrozek przywrócił im realność, nawet więcej — nową historyczną dosłowność.

Artur rozpiętym starszym panom z ich starczo-dziecinny nonkonformizmem przeciwstawia gombrowiczowską formę. Forma, to jest styl. Styl, to są meble dziadków. Meble dziadków skupują i sprzedają antykwariusze. Ostatnio szukają zielonych, gazowych latarni albo secesyjnych naftowych lamp. Artur ojca ubiera w cylinder, wujcia w gorset, babcię w balową suknię sprzed pół wieku, narzeczonej każe wystąpić w welonie. Młodzi

klękają, gramofon gra marsza weselnego Mendelssohna, babcia Samozwaniec daje młodym błogosławieństwo, uroczystość kończy ślubne zdjęcie. Ale żadnego zdjęcia nie będzie. Stary pudełkowy aparat fotograficzny nie działa. Latają mole, czuć naftalinę. Stara forma okazała się martwa. Reifikacja przedmiotów nie nastąpiła. Socjologowie o tym dobrze wiedzą, formy i przedmioty, które raz powędrowały do antykwariatu, rosną w cenie, ale już nami nie rządzą.

Stomil: Co robić... Kiedy tragedia jest już niemożliwa, a farsa nudzi, pozostaje tylko eksperyment.

Buffo Mroźka jest jednoznaczne. Jego serio jest o wiele trudniejsze do rozszyfrowania. Osobiście przypuszczam, że Mroźek widzi swój świat, także w perspektywie katastrofy. Ale ten katastrofizm jest inny, niż u Witkacego. Jak zawsze u Mroźka dwuznaczny i ironiczny. Artur jest przecież także Hamletem. Chce naprawiać świat.

Świat wyszedł z formy:

I mnież to trzeba wracać go do normy.

Tak właśnie mówi Artur do Babci: „Nawet babcia zestarzała się w świecie, który wypadł z normy”. A Babcia do Artura: „Dlaczego nie idziesz do klasztoru?” Artur jak Hamlet jest ostatnim z ideologów i jak Hamlet w tym teatrze okrucieństwa z Shakespeare'a i z Artauda jednocześnie — zginie zamordowany. Po nim przychodzi Fortynbras. Końcowe słowa Edka bardzo przypominają ostatnią replikę Fortynbrasa:

Widzieliście, jaki mam cios. Ale nie bójcie się, byle cicho siedzieć, nie podskakiwać, uważać, co mówię, a będzie wam ze mną dobrze, zobaczycie. Ja jestem swój chłop. I pożartować mogę i zabawić się lubię, tylko posłuch musi być.

Mroźek i Herbert należą do jednej generacji. Wbrew pozorom ci dwaj pisarze są dla mnie zawsze bardzo podobni. W tym, co jest dla nich obu istotne. W końcu Herbert powiedział to samo w swoim „Trenie Fortynbrasa”:

muszę także obmyślić lepszy system więzień
gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
odchodzę do moich spraw.

JAN KOTT, „Dialog” 1965, nr 4



„Chocholi taniec” jako obraz—symbol

Obrachunku (...) z inteligencją dokonuje Mrozek w „Tangu”. Pole widzenia obrachunku, pozornie wąskie, de facto jednak jest wcale szerokie. A to z dwóch względów. Przede wszystkim przekracza ono naszą zbiorowość narodową, obejmując inteligencję europejską, a polską w tej mierze, w jakiej małpuje ona Zachód; po wtóre nie ogranicza się do stawiania pod pręgierz jednego tylko jak w „Zabawie”, pokolenia, lecz pokoleń trzy, osądzając w ten sposób i współczesność i jej genealogię. Edek, brutalny cham, ostateczny zwycięzca w utworze, nie jest reprezentantem żadnej klasy czy warstwy społecznej; to postać z marginesu społecznego, która służy tutaj kompromitacji inteligencji, tej inteligencji która snobowała się niedawno egzotyką apasza, i w takt kaprysu czy chwilowej wygody — artysty, damy, czy złotego młodzieńca — raz fraternizowała się z „chamem”, raz traktowała go z góry. Apasz bierze odwet, gdy tylko nadarzy się sposobność, stosując tryb postępowania podpatrzony u inteligencji, oczywiście z odrzuceniem aksamitnych rękawiczek. Czymżeż różni się Edek u władzy od Artura u władzy? Tym chyba, że Artur „wykończył” Babcie delikatniej, niż jego samego wykończył Edek, a metody Artura — reformatora i Artura — u — władzy nie są w swej istocie mniej despotyczne i mniej brutalne, niż metody Edka — u — władzy.

Ukazana w „Tangu” inteligencja w dwóch ostatnich pokoleniach ponosi odpowiedzialność za styl reformatora-despoty Artura, i za zwycięstwo Edka — despoty i chama, rzezimieszka z mętów społecznych. Odpowiedzialność ponosi jednak tylko w naszych oczach, nie w swojej świadomości, bo odrzuciła samo pojęcie odpowiedzialności wraz z całym bagażem pojęć moralnych, zasad, norm postępowania. Jest w zupełnym rozkładzie, to miazga — bierna i obojętna na wszystko; zinterpretowała wolność jako leseferyzm pod adresem własnym i innych — przemieniła życie w miłą wegetację, wolę w odruchy czy sztukę w eksperyment, bo pod tym hasłem wszystko wolno. Zdobywa się tylko na jednostki, które z bierności, bardziej nawet niż dla kariery, będą służyć każdemu silnemu, jak „zakurzony i nieśmiały” wuj Eugeniusz: raz Arturowi, raz Edkowi. Do zupełnej degeneracji doprowadziła inteligencję kultura mieszczańska — filozofia, sztuka, ideał konsumpcyjny. A kto by, mając do dyspozycji taką inteligencję, porwał się do jakiejś regeneracji narodu — i to w imię starych, w braku nowych, ideałów — to jego władzy zagrozi wyhodowany w cieniu teje inteligencji gangster, sprytny rzezimieszek, brutal, ktoś, jak Hitler, niemal z marginesu społecznego. Cóż? Kariera Artura Ui...

W „Tangu” chochołem ubezwładniającym świat jest współczesna inteligencja, na którą składają się przynajmniej dwa pokolenia schyłkowej kultury kapitalistycznej. Zwycięską siłę — poprzez bezwład —



tego chochoła ukazuje Mrozek przez odniesienie fabuły „Tanga” do „Wesela” Wyspiańskiego i poprzez zamknięcie swego obrachunku z tym chochołem odpowiednikiem obrazu-symbolu „chocholego tańca”. A mia- nowicie finałowym obrazem-symbolom tanga w jedną parę, Edka z wujem Eugeniuszem. Nad trupem Artura.

Mamy więc w „Tangu” wymuszony na rodzinie i narzeczonej ślub Artura z Alą i wesele, parodystycznie ustawione w stosunku do ży- wiowości i bezpośredniości wesela u Wyspiańskiego. Na weselu u Mrożka — wbrew Wyspiańskiemu — nie dochodzi do wesela. Do- chodzi do zabójstwa Artura, do objęcia władzy przez Edka, do służby Eugeniusza nowemu panu. Wbrew Wyspiańskiemu, który ustami Pan- ny Młodej zapewnia, iż „trza być w butach na weselu” — Edek ru- sza w finałowe tango bez butów.

Edek: (...) Lepiej zdejm mi pan buty...

Eugeniusz: Ulegam przemocy, ale w duszy będę nim gardził.

Edek: A gardźże sobie pan, tylko zdejmuj. No, ruszać się raz dwa!

(Eugeniusz przykłęka i zdejmuje buty Edkowi)

Muzyka do tańca. Będzie to muzyka z magnetofonu — staroświec- kie bądź co bądź, tango. Przecież Stomil wychwalając swoją „postę- powość” z zamierzchłych lat młodości powiedział: „Czy wiesz ile trze- ba było odwagi, aby zatańczyć tango? Czy wiesz, że tylko nieliczne kobiety były upadłe?” Wymowny w tym obrazie-symbolu dla ideo- wego obrachunku jest sam wybór tanga — „La Cumparsita”; to mo- da sprzed przeszło pół wieku...

(Edek wychodzi i zaraz wraca, niosąc magnetofon. Kładzie apa- rat na stole i uruchamia. Rozlega się, od razu bardzo ostro i głośno, tango „La Cumparsita”, koniecznie to, a nie inne)

Edek; Panie Geniu, zatańczymy sobie?

Eugeniusz: Z panem?... A wie pan, że nawet i zatańczę.

Kładzie buty koło Artura i udaje się w objęcia Edka. Usta- wiają się w prawidłowej pozycji, czekają na takt i ruszają. Edek prowadzi. Tańczą. Eugeniusz siwy, dostojny, w czarnym zakiecie, sztuczkowych spodniach, z czerwonym goździkiem w butonierce. Edek w zbyt ciasnej marynarce Artura, z rękaw- ów za krótkich wystają jego potężne ręce, obejmują Euge- niusza w pól. Tańczą klasycznie, z wszystkimi figurami i przej- ściami tanga popisowego. Tańczą, dopóki nie zapadnie kurtyna. A potem jeszcze przez czas jakiś słychać „La Cumparsitę”, nawet kiedy zapalą się światła na widowni, przez głośniki w ca- łym teatrze.

Owszem, nowa postać pozornej społecznej zgody. Obrachunkowi z nią — i dyskusji na jej temat z wielkimi w przeszłości, tu z Wy- spiańskim, posłużył w „Tangu” obraz-symbol „chocholego tańca”.

STEFANIA SKWARCZYŃSKA,
„Dialog” 1969, nr 8

„Tango” w Düsseldorfie

Dawno już opuszczono żelazną kurtynę, a wciąż jeszcze rozlegały się oklaski. Gmach teatru rozbrzmiewał melodią tanga „La Cumparsita”, w takt którego rozegrała się ostatnia, makabryczna scena. I jeżeli jeszcze ktoś miał do tej po- ry wątpliwości, czy „Tango” Sławomira Mrożka „wypali” również poza specyfi- cznie polską perspektywą — ten się do reszty przekonał. Nie tylko ja, ale również inni bez trudu dojrzeli w postaci Edka uosobienie hitlerowskich bo- jówkarzy, a w postaci Eugeniusza — chociażby von Papena.

Pierwsza pełnospektaklowa sztuka Mrożka, powstała w 1964 r., nie jest jed- nak ani wyłącznie parabolą na temat nihilistycznego sojuszu nagiej siły z ja- łową i uwiędłą tradycją — a więc sojuszu, który może dojść do skutku w opar- ciu o najróżniejsze przesłanki — ani też sztuką czysto polityczną. Uniwersalny zasięg sztuki wynika raczej z jej wielowarstwowości: konflikt pokoleń i aktual- na satyra, trawestacja dramatu idei i miłosna tragikomedialna, krwawa anatomi- a władzy i krytyczny obraz obyczajowy. Wychodząc poza formę współczes- ności, sztuka bierze przykład z podstawowego modelu dramatycznego: z „Ha- mleta”.

Hans Schwab-Felisch („Süddeutsche Zeitung”, 11.01.1966)
„Dialog” 1966, nr 3

„Times” o „Tangu”

„Tango” Mrożka podobnie jak jego „Policja”, podejmuje temat: po stworze- niu Utopii — co dalej? Akcja „Policji” dzieje się w mistycznym kraju, w któ- rym policja działa tak sprawnie, że po zlikwidowaniu wszelkiej opozycji pro- fessionalny agent — prowokator nie ma już kogo prowokować i zachodzi oba- wa, że narodzi się bunt dla buntu. Miejsce akcji „Tanga” jest również nie- określone; ale jest to miejsce bardziej prawdopodobne, bardziej nam znane. Bohaterowie tej nowej sztuki stworzyli Utopię o charakterze bardziej osobi- stym. Uwolniwszy się od konwencji społecznych, z ulgą spoglądają na świat, z którego uciekli, gdzie zatańczenie tanga było aktem odwagi.

Ale nie ma powrotu do przeszłości, i oto w „Tangu” odzywa się drugi temat. Reakcja na bezwład prowadzi do faszyzacji życia prywatnego. Młodego bun- townika ogarnia szal władzy, ale władza natychmiast przechodzi w ręce pry- mitywa, który z usposobienia nadaje się na władcę absolutnego. Jedyny sprzymierzeniec młodego buntownika, jego nostalgiczny dziad stryjeczny, jakby zahipnotyzowany przez władzę, od razu zmienia skórę i gdy spada kurtyna, wraz z prymitywnym zwycięzcą tańczy tango po trupie (dosłownie po trupie) młodego buntownika.

Czy „Tango” jest parabolą na temat hitleryzmu? Po części tak, ale raczej dotyczy nieprzydatności dwu bardziej strawnych alternatyw — cyganerii i tę- sknoty do tradycji. „Tango”, pokazując triumf chamstwa, przypomina nieco „Powrót do domu” Harolda Pintera (...)

„Tango” jest niemal tragedią. Ale warto dodać, że sztuka ta odnosi sukces jako komedia, a może nawet farsa, zwłaszcza w pokazie siły, z jaką tradycjo- nalizm Artura uderza w osłupiałą cyganerię.

„Dialog” 1965, nr 10

„Tango” na scenach polskich

Spis premier

- Bydgoszcz, T. Polski (T. Kameralny). Prapremiera 5 VI 1965. Reż. Teresa Żukowska, scen. Ewa Nahlik.
- Warszawa, T. Współczesny. Prem. 7 VII 1965. Reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowiejska.
- Poznań, T. Polski. Prem. 11 IX 1965. Reż. Marek Okopiński, scen. Andrzej Majewski.
- Gdańsk, T. Wybrzeże (T. Kameralny). Prem. 21 XI 1965. Reż. Piotr Paradowski, scen. Ali Bunsch.
- Kraków, Stary T. im. H. Modrzejewskiej (T. Kameralny). Prem. 17 XII 1965. Reż. Jerzy Jarocki, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński.
- Łódź, T. Powszechny. Prem. 18 XII 1965. Reż. Roman Sykala, scen. Marian Stańczak.
- Wrocław, T. Polski (T. Kameralny). Prem. 12 II 1966. Reż. Maria Straszewska, scen. Franciszek Starowiejski.
- Wałbrzych, T. Dramatyczny. Prem. 29 IV 1966. Reż. Zbigniew Bessert, scen. Zbigniew Więckowski.
- Kielce, T. im. S. Żeromskiego. Prem. 22 X 1966. Reż. Józef Gruda, scen. Jan Golka.
- Ślupsk, Bałtycki T. Dramatyczny im. J. Słowackiego. Prem. 1 II 1967. Reż. Noemi Korsan, scen. Krystyna Husarska.
- Częstochowa, T. im. A. Mickiewicza. Prem. 18 III 1967. Reż. Edmund Pietryk, scen. Karol Jabłoński.
- Białystok, T. im. A. Węgierki. Prem. 22 IV 1967. Reż. Jerzy Zegalski, scen. Teresa Ponińska.
- Opole, T. Ziemi Opolskiej. Prem. 28 I 1968. Reż. Edmund Pietryk, scen. Zygmunt Sman-dzik.
- Elbląg, T. Dramatyczny im. S. Jaracza. Prem. 6 IV 1968. Reż. Lech Komarnicki, scen. Liliana Jankowska.
- Rzeszów, T. im. W. Siemaszkowej. Prem. 20 IV 1968. Reż. Stefan Winter, scen. Irena Perkowska.
- Szczecin, T. Współczesny. Prem. 3 V 1974. Reż. Józef Gruda, scen. Małgorzata Treutler.
- Łódź, T. im. S. Jaracza. Prem. 20 X 1974. Reż. Jan Maciejowski, scen. Łucja Kossakowska.
- Jelenia Góra, T. im. C. K. Norwida. Prem. 16 XI 1974. Reż. Juliusz Burski, scen. Wojciech Jankowiak.
- Gniezno, T. im. A. Fredry. Prem. 14 XII 1974. Reż. Wojciech Boratyński, scen. Janusz Warpechowski.
- Katowice, T. Śląski im. S. Wyspiańskiego. Prem. 17 I 1975. Reż. Zbigniew Bogdański, scen. Ali Bunsch.
- Grudziądz, T. Ziemi Pomorskiej. Prem. 8 II 1975. Reż. Bogdan Augustyniak, scen. Marek Durczewski.
- Białystok, T. im. A. Węgierki. Prem. 8 I 1976. Reż. Mirosław Wawrzyniak, scen. Małgo-rzata Treutler.
- Płock, T. Płocki. Prem. 24 IV 1976. Reż. Zygmunt Wojdan, scen. Ewa Nahlik.
- Tarnów, T. jm. L. Solskiego. Prem. 12 III 1977. Reż. Aleksander Berlin, scen. Maria Adamska.
- Warszawa, T. Ziemi Mazowieckiej. Prem. 19 XI 1977. Reż. Teresa Żukowska, scen. Walde-mar Krygier.
- Zielona Góra, Lubuski T. im. L. Kruczkowskiego. Prem. 11 III 1978. Reż. Tadeusz Pli-szkiewicz, scen. Jerzy Moskal.
- Kraków, T. Bagatela im. T. Boya-Zeleńskiego. Prem. 6 VI 1979. Reż. Mieczysław Górkie-wicz, scen. Krzysztof Tyszkiewicz.
- Elbląg, T. Dramatyczny. Prem. 19 IV 1980. Reż. Danuta Jagła, scen. Józef Napiórkowski.
- Gdańsk, T. Wybrzeże. Prem. 17 V 1980. Reż. i scen. Marek Kochańczyk.
- Olsztyn, T. im. S. Jaracza. Prem. 28 XI 1981. Reż. Konrad Szachnowski, scen. Andrzej Markowicz.
- Legnica, T. Dramatyczny. Prem. 21 II 1982. Reż. Józef Jasielski, scen. Stanisław Bą-kowski.
- Kraków, T. im. J. Słowackiego. Prem. 9 X 1982. Reż. Bogdan Tosza, scen. Grażyna Zubrowska.
- Warszawa, T. Nowy. Prem. 19 XI 1982. Reż. Bohdan Cybulski, scen. Sławomir Dębosz, kost. Irena Chrul.
- Koszalin, Bałtycki T. Dramatyczny. Prem. 6 III 1983. Reż. Alicja Choińska, scen. Izabela Konarzewska.
- Łódź, T. Nowy. Prem. 14 V 1983. Reż. Wojciech Pilarski, scen. Iwona Zaborowska.
- Bielsko-Biała, T. Polski. Prem. 18 II 1984. Reż. Mieczysław Górkie-wicz, scen. Katarzyna Żygulska.
- Opole, T. im. J. Kochanowskiego. Prem. 16 VI 1984. Reż. Jarosław Kuszewski, scen. Jan Banucha.
- Lublin, T. im. J. Osterwy. Prem. 14 IX 1984. Reż. Marek Gliński, scen. Liliana Jankowska.

CENA 30 ZŁ.—

Koordinator pracy artystycznej
MONIKA KOZIEŃ

Kierownik techniczny
JERZY GRANOWSKI

Kierownicy pracowni krawieckich
IZABELA WOJCIECHOWSKA
JÓZEF PODYMA

Kierownik pracowni perukarskiej
EWA PODYMA

Kierownik pracowni stolarskiej
STANISŁAW BIELEND

Prace malarskie
ALICJA GODEK
CZESŁAW MAZIARZ

Prace modelatorskie
WŁADYSŁAWA MAJEWSKA

Prace ślusarskie
HENRYK RZEPKA

Rekwizytor
JUSTYNA MISTERGAZI

Główny elektryk
WACŁAW ŻMUDA

Światło
JACEK MALEC

Akustyk
ANDRZEJ MAŚCIDLÓ

Brygadier sceny
ROMAN BARCZUK

Redakcja programu
ZBIGNIEW RYBKA

Opracowanie graficzne programu
KRZYSZTOF MOTYKA

Kierownik Biura Obsługi Widzów
KRYSZYNA DZIADZIO (tel. 322-52)

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
tel. 320-01, 02 (centrala)

Wydawca:

Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, ul. Tkaczowa 7

Rze 8025/85 A5 2000 M-3-1038

