

**A T E N E U M**

Teatr im. Stefana Jaracza

MANUEL PUIG

**PRZEKŁĘTE  
TANGÓ**

Reżyseria i libretto  
LENA SZURMIEJ

MANUEL PUIG

**PRZEKŁĘTE  
TANGO**

Przekład  
ZOFIA CHĄDZYŃSKA

Premiera  
w październiku 1986 roku  
Pierwsza premiera  
w sezonie 1986/87

**TEATR  
ATENEUM  
im. Stefana Jaracza  
w Warszawie**

**Dyrektor  
i kierownik artystyczny  
JANUSZ WARMIŃSKI**

Reżyseria i libretto  
**LENA SZURMIEJ**

Muzyka i aranżacja  
**JANUSZ TYLMAN**

Teksty tang  
**ANDRZEJ OZGA**

Choreografia i ruch sceniczny  
**JAN SZURMIEJ**

Scenografia  
**KRZYSZTOF BAUMILLER**

Kostiumy  
**IRENA BIEGAŃSKA**

Opracowanie wokalne — Jacek Borkowski  
Asystent reżysera — Tadeusz Chudecki  
Asystent scenografa — Małgorzata Kiljańczyk





Spektakl „Przekłete tango“ nie jest adaptacją powieści Manuela Puiga, jest tylko pretekstem do opowieści o losach ludzi, których życiem kieruje narkotyczna siła tanga. W przedstawieniu wykorzystujemy tylko jeden wątek z powieści — perypetie Juana Carlosa pokazane przez pryzmat tekstów tang. Tak więc właściwym bohaterem spektaklu staje się tango. Tango to coś więcej niż taniec, to filozofia; czarna, tragiczna, skupiająca się na cykliczności ludzkiego losu, przemijaniu, śmierci i fatum ciężącym nad każdym człowiekiem. A wszystko to, podobnie jak w bluesie czy songach Brechta, opowiedziane prostym, potocznym językiem.

TYPICA — orkiestra, która grała tylko i wyłącznie tanga, milongi i walce. W skład orkiestry wchodziły: skrzypce, fortepian, gitara, akordeon i bandoneon. Typico dosłownie znaczy ludowy, ale nie w sensie folkloru wiejskiego, gdyż dla wsi argentyńskiej czy urugwajskiej tango było tańcem całkowicie obcym i nieakceptowanym.



Tak jak ze słowem „walc“ z reguły kojarzy się przymiotnik: „wiedeński“, tak samo „tango“ nieomylnie przywodzi na myśl określenie „argentyńskie“. Argentyńskie — nie tylko dlatego, że w tej formie, w jakiej znane jest dziś na całym świecie, tango narodziło się i rozwinęło w Argentynie (stając się, według słów Ernesta Sábato „być może najbardziej oryginalnym i godnym uwagi zjawiskiem, jakie wydało Rio de la Plata“). Tango związane jest nierozdzielnie z pewnym etapem cywilizacji argentyńskiej — i, jeśli wierzyć pisarzom, analizującym tango jako pewnego rodzaju fenomen społeczny — na to, by w pełni je odczuć i zrozumieć, trzeba urodzić się Argentyńczykiem. „Można na temat tanga dyskutować — pisze Jorge Luis Borges — i dyskutujemy też na jego temat, ale kryje ono, jak wszystko to, co autentyczne, pewien sekret. Słowniki muzyczne dają mu, jednogłośnie, krótką i wystarczającą definicję; jest to definicja elemen-

tarna i nie zapowiada trudności, ale kompozytor francuski lub hiszpański, który zafawszy jej, poprawnie komponuje „tango“, odkrywa, nie bez zdumienia, że tworzy coś, czego uszy nasze nie rozpoznają, czego pamięć nasza nie przyjmuje i co ciało nasze odrzuca. Mogłoby się wydawać, że bez zmierzchów i nocy Buenos Aires jest niemożliwym tworzenie tanga, i że nas, mieszkańców Argentyny, w niebie oczekuje idea platońska tanga, w jego najdoskonalszej formie, którą La Tablada czy El Choclo zaledwie pozwalają odgadnąć, i że ten uprzywilejowany rodzaj posiada swe własne, jakim by ono skromnym nie było, miejsce we wszechświecie“. (...)

Tango, które dziś, w Argentynie, jak i gdzie indziej zresztą, coraz rzadziej jest tańczone, stało się przedmiotem niemal że kultu, uczonych studiów, wyrazem historii narodowej... Owoc pewnej epoki i pewnej społeczności, które czas zatarł, tango jest wciąż symbolem pewnych stanów duszy — nostalgii, gorczy, sentymentalizmu.

Ciekawa jest historia tanga, początków i kolejnych etapów jego zawrotnej „kariery“. Brak wprawdzie jakiejś jednej i ogólnie przyjętej teorii na temat pochodzenia tanga — większość jednak badaczy uważa, że powstało ono w wyniku adaptacji przez miejscową choreografię różnych elementów: kubańskiej habanery i afrykańskich synkopowanych rytmów



### OBSADA

Czarne Tango  
Białe Tango  
Matka Juana Carlota  
Celina, siostra Juana Carlota  
Wdowa, kochanka Juana Carlota  
Nelida, kochanka Juana Carlota  
Mabel, kochanka Juana Carlota  
Rabadilla  
Klarita  
Amalia  
Luisa  
Juan Carlos  
Juan  
Pancho  
Eusebio  
Carlos  
Jacinto  
Diego

ARTUR BARCIŚ  
~~TADEUSZ CHUDECKI~~  
KRYSTYNA BOROWICZ  
MARIA CIUNELIS  
ELŻBIETA STAROSTECKA  
BARBARA BURSZTYNOWICZ  
GRAŻYNA STRACHOTA  
DOROTA NOWAKOWSKA (PWST)  
AGNIESZKA PILASZEWSKA (PWST)  
ANNA GORNOSTAJ  
ANNA WOJTON  
EMILIAN KAMIŃSKI  
JAROSŁAW KOPACZEWSKI  
TOMASZ KOZŁOWICZ (PWST)  
STANISŁAW W. MALEC  
HENRYK GŁĘBICKI  
MAREK LEWANDOWSKI  
JACEK BORKOWSKI

*Jerzy Kryszak.*

*A. Madziw*

*Tomasz...*

candomble, które dotarły nad Rio de la Plata w postaci urugwajskiego tańca milonga. Etymologia nazwy tego tańca jest najprawdopodobniej, tak jak i jego rytm, również pochodzenia afrykańskiego: oznaczając najpierw pewien rodzaj bębna, później rozciągnięta została na tańce wykonywane w jego rytmie. Według wersji tej (przyjętej przez Grand Larousse Encyclopédique) pierwszym przodkiem tanga byłby afrokubański taniec tanguito, z którego rozwinęły się następnie tango kubańskie i hiszpańskie, brazylijskie (tango brasileiro) i wreszcie, najsłynniejsze, tango argentyńskie. Murzyńskie zespoły teatralne rozprzestrzeniły też te tańce nad rzeką la Plata już od początków XIX wieku; znane są dokumenty z pierwszych lat ubiegłego stulecia, które zabraniają w Buenos Aires i Montevideo wykonywania „tanga i innych murzyńskich tańców”. Różnego typu tanga (kubańskie, andaluzyjskie etc...) rozwijały się w ciągu całych dziesięcioleci — aż do czasu gdy, w ostatnich dekadach, zaczęły rozpowszechniać się pierwsze tanga „argentyńskie”. Zła opinia lokali — spelunek, uczęszczanych przez wszelkiego rodzaju „męty” społeczne — gdzie popularne były tanga, stała się przyczyną absolutnego zakazu wykonywania go w ciągu długich lat. Ten taniec, nacechowany prymitywnym erotyzmem (ciała partnerów miały przylegać do siebie aż do kolan), tańczony przez pary mężczyzn, a z kobiet jedynie przez

te o podejrzanej konduicie, nie miał prawa wstępu do przyzwoitych domów zarówno w bogatych, jak i biednych dzielnicach. Dopiero po latach, pouczone przykładem Paryża — Buenos Aires akceptuje wreszcie tango, które zaczyna zdobywać niebywałą popularność. Około 1910 roku tango zdobyło świat cały, stając się przedmiotem mody — więcej niż mody, prawdziwego szału, manii, atakującej z tą samą siłą przedstawicieli wszystkich wieków i klas społecznych. Tango, ten — jak go nazwał poeta Lugones — „wąż lupanarów“, przedostając się na teren salonów i herbatek towarzyskich, do ognisk rodzinnych czcigodnych obywateli, niesło ze sobą niepokojący powiew egzotyki miejskiej, życia nocnego toczącego się w kręgach środowisk z marginesów społecznych. Powiew świata, rządzącego się własnymi prawami, gdzie nie było miejsca na hipokryzję i konwenanse, gdzie słowa i gesty miały wartość jednoznaczna, a w swoistym kodeksie honorowym nóż regulował porachunki osobiste. Najbardziej prymitywne, pierwotne instynkty ludzkie rządzące w tych środowiskach, znalazły w tangu swój wyraz: rytm, gesty i słowa wyrażały to, co w społeczeństwie cywilizowanym było zakazane — seks i prawo pięści. Na tym też z pewnością polegała w pewnym okresie atrakcyjność tanga: poruszało najbardziej ukryte, intymne pokłady uczuciowości, wyzwalało to, co zepchnięte w podświadomość...

Albo, w wypadku bardziej wyrafinowanych odbiorców, budziło nostalgię za niedawną, ale bezpowrotnie skończoną epoką, zadumę nad upływającym czasem...

Cywilizacja wielkomiejska przenikała powoli do „zakazanych“ dzielnic i spelunek, gdzie kiedyś narodziło się i rozkwitło tango. W miarę jak postępowała ta, jak stwierdza Borges, „godna pożalowania transformacja dzielnic podejrzanych w przyzwoite“ — tango nabierało coraz bardziej „cywilizowanego“ charakteru, ale popularność jego była wciąż taka sama. Tango „awanturnicze“ przekształcało się w tango melancholijne — przy czym jeden i drugi typ tanga był czymś znacznie więcej niż taniec i melodia, więcej niż moda lub epoka; było to zjawisko, dość wyjątkowe w historii, o rzadko spotykanych wymiarach czasowo — przestrzennych. Jaka była przyczyna tego szalonego powodzenia tanga? Trudno byłoby tu znaleźć odpowiedź wyczerpującą i jednoznaczną, jak w wypadku wszystkiego, co dotyczy najgłębszych warstw ludzkiej psychiki czy podświadomości i wymyka się precyzyjnym naukowym analizom. Być może, że, tak, jak niektóre powieści czy filmy, którym udało się uchwycić najczęściej w danej epoce występujące schematy myśli i uczuć, umożliwiając setkom i tysiącom odbiorców i-dentyfikowanie się z fikcyjnymi bohaterami, tak też i tango pozwalało przeżywać w cudzych



(najczęściej wstrząsających) swe własne, rzeczywiste lub wymagowane, dramaty. Przeżywanie to mogło być tym głębsze i pełniejsze, że wszystkie prawie zmysły były tu zaangażowane. Doskonałe w tangu zestrojenie jego melodii (powolnej, nastrojowej, mimo synkopowanego rytmu, płynnej), gestów (krok precyzyjnie wymierzony, z pełnymi napięcia pauzami, zwarecie ciał partnerów) i wreszcie tekstu, z reguły dramatycznego lub nastrojowego, pozwalało czynić z tego tańca prawdziwe małe przedstawienie, gdzie wykonawcy — „aktorzy“, mieli pełnię możliwości emocjonalnego wcielania się w bohaterów opiewanych wydarzeń.

**Anna Jasińska**



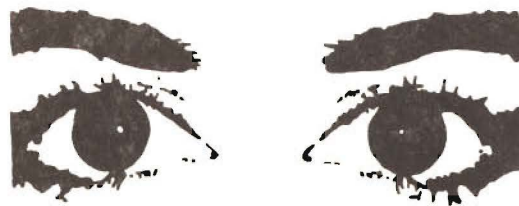
„(...) Żeby wyczuć tajemne orędzie tanga, trzeba być Argentyńczykiem, dla wszystkich innych, dla obcokrajowców, tych nawet, co od lat całych tu żyją, tango jest i będzie zawsze nieodgadnięte. Będą lubić je, tańczyć i gwizdać, mogą nawet oceniać niektóre słowa, ale to, co jest w nim głębszego, jego filozofia, rozpaczliwa i przesadna zarazem, ta mieszanina cynizmu i sentymentalizmu, obraz naszego sposobu bycia, sposobu kpienia z dna rozpacz, z samej rozpacz, to, co nazwać można bytem argentyńskim, wyczuć może tylko przez Argentyńczyka, a wyrażone tylko przez tango. Dlatego tango, jak antyczne hieroglify, posiada pewną wielkość tego, co nieprzeniknione, jest zaszyfowanym posłannictwem, które my, urodzeni nad brzegami Rio de la Plata, jedni drugim przekazujemy.“

**Silvina Bullrich**

„(...) tango narodziło się w lupanarach. (Ta sama zgodność co do daty tych narodzin, którą jednogłośnie wszyscy sytuowali w latach 1880-1890). Początkowy skład orkiestr — fortepian, flet, skrzypce, później akordeon — potwierdzają, przez swe bogactwo, to świadectwo; jest to dowód, że tango nie narodziło się na przedmieściach, które zadowalały się zawsze, jak to wie każdy, sześcioma strunami gitary. Zanotujmy jeszcze na poparcie tej tezy lubieżność figur tanecznych, przejrzystość niektórych tytułów (...), fakt, który mogłem skonstatować w dzieciństwie w Palermo, a później w Chacarita i Boedo — że tańczone było w zakątkach ulic przez pary mężczyzn, gdyż kobiety z ludu nie chciały się kompromitować w tym tańcu prostytutek. (...)

Liczni są ci, co podkreślali seksualny charakter tanga, ale niewielu zwróciło uwagę na jego awanturniczy charakter. Faktem jest, że te dwa aspekty są wyrazami lub objawami tego samego impulsu, tak samo, jak we wszystkich językach, które znam, słowo mężczyzna wyrażać ma zarazem siłę seksualną i moc wojowniczą, i jak słowo virtus, które po łacinie oznacza odwagę, pochodzi od vir, co oznacza samca.“

**Jorge Luis Borges**



Twórczość literacka Manuela Puiga składa się dotychczas z trzech powieści: „La traición de Rita Hayworth“ (1965), „Boquitas pintadas“ (1969), „The Buenos Aires Affair“ (1973). Jakkolwiek różne są całkowicie fabuły i odmienni występują w nich bohaterowie, wszystkie te trzy utwory posiadają podobny klimat i zbliżoną technikę narracji. (...) „Przekłete tango“ jest tylko pozornie „powieścią lat 30-tych“; w rzeczywistości jest to jeden z aktów oskarżenia przeciw „masowej“ kulturze, gdzie autentyczne przeżycia artystyczne jakże często zastąpione są różnego rodzaju demagogią. Fakt, że właściwym bohaterem i „oskarżonym“ tej powieści jest tango — w Argentynie, jeśli nie przedmiot najwyższego kultu, to w każdym razie głębokiego i żywego sentymentu — nadaje tej książce szczególnie prowokatorski charakter. Bo jeśli, demaskowany w dwóch pozostałych powieściach, problem „cywilizacji filmowej“ może być sprawą jakiegokolwiek innego społeczeństwa — to tango, rzecz jasna, jest tylko, wyłącznie, argentyńskie! A jednak to właśnie ta powieść spotkała się w Argentynie bodaj czy nie z największym powodzeniem... Akcja powieści — historia umierającego w młodym wieku prowincjonalnego „Don Juana“, wokół którego kłębi się burza namiętności, uczuć, żalów i zazdrości — jest jakby żywcem wzięta z jakiejś, przed laty nagranej, gramofonowej płyty. (...) Ten rodzaj pastiszu „powieści-seriału“ (?) jest dziełem prawdziwej, autentycznej sztuki pisarskiej — śmiałej, nowatorskiej i dojrzałej. Autor z mistrzostwem operuje różnymi stylami, zmieniającymi się w zależności od typu i charakteru tekstów: listów, dzienników osobistych, fragmentów gazet lub raportów policyjnych... Równocześnie, podobnie jak i w pozostałych dwóch powieściach, uderza tu bogactwo językowe — język zwykły, potocznie używany, lub wyszukany i „uczony“, jest jedną z dziedzin poszukiwań pisarskich Puiga. Poszukiwań, których „Przekłete tango“ jest pełnym wyrazem.

Zastępca dyrektora  
**ANDRZEJ WIŚNICKI**  
Kierownik muzyczny  
**JANUSZ STOKŁOSA**

Kierownik techniczny — **Antoni Poroś**

Światło — Stanisław Mączyński  
Dźwięk — Andrzej Olendzki  
Główny brygadier sceny — Zbigniew Oweżarek  
Kostiumy wykonano pod kierunkiem Anny Dezór  
i Władysława Hrybka  
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej  
— Wojciech Szewczyk  
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej  
— Danuta Fuksiewicz  
Kierownik pracowni stolarskiej  
— Aleksander Kornacki  
Kierownik pracowni tapicerskiej  
— Wojciech Chojnacki  
Kierownik pracowni ślusarskiej — Jan Teodorczyk  
Inspicjent — Irena Drwillo  
Sufler — Halina Budzińska  
  
Organizator pracy artystycznej — Barbara Świrska  
Kierownik działu organizacji widowni — Dorota Dobrowolska

Redakcja programu — **Beata Gościak**  
Opracowanie graficzne — **Mirosław Malcharek**

## PONADTO W REPERTUARZE TEATRU:

**MATKA** — Stanisław Ignacy Witkiewicz, reżyseria — Janusz Warmiński, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Edward Pałasz

**TRANS-ATLANTYK** — Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria — Andrzej Pawłowski, scenografia — Marcin Stajewski, muzyka — Maciej Małecki

**ZŁE ZACHOWANIE** — Andrzej Strzelecki, inscenizacja i reżyseria — Andrzej Strzelecki, oprawa plastyczna — Ewa Czerniecka-Strzelecka, choreografia — Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne — Jan Raczkowski, Jolanta Sienkiewicz

**TANIEC ŚMIERCI** — August Strindberg, tłumaczenie — Zygmunt Łanowski, reżyseria — Jan Świdorski, Zdzisław Tobiasz, scenografia — Franciszek Starowieyski

**BALKON** — Jean Genet, tłumaczenie — Maria Skibniewska, Jerzy Lisowski, reżyseria — Andrzej Pawłowski, scenografia — Marcin Stajewski, muzyka — Janusz Stokłosa

**WIŚNIOWY SAD** — Antoni Czechow, tłumaczenie — Artur Sandauer, reżyseria — Janusz Warmiński, scenografia — Andrzej Markowicz, muzyka — Janusz Stokłosa

## SCENA 61

**PORNOGRAFIA** — Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria — Andrzej Pawłowski, scenografia — Marcin Stajewski, opr. muzyczne — Tomasz Bajerski

**EDUKACJA RITY** — Willy Russell, tłumaczenie — Karol Jakubowicz, reżyseria — Andrzej Rozhin, scenografia — Marcin Stajewski

**BREL** — tłumaczenie — Wojciech Młynarski, scenariusz — Emilian Kamiński, reżyseria — Emilian Kamiński, Wojciech Młynarski, opr. muzyczne — Janusz Stokłosa, choreografia — Janusz Józefowicz, scenografia — Marcin Stajewski

**LUDZIE CESARZA** — Zygmunt Hübner, reżyseria — Zdzisław Tobiasz, scenografia — Tatiana Kwiatkowska