TEATR W RADOMIU

SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

premiera: 14 grudnia 1991 r.

Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego
w Radomiu

Dyrektor Teatru i Kierownik Artystyczny
WOJCIECH KĘPCZYŃSKI

SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

Zastępca Dyrektora
MACIEJ BARGIEŁOWSKI

Kierownik Muzyczny
JADWIGA STĘPKOWSKA

Konsultant Literacki
TERESA WRÓBLEWSKA

ZYGMUNT WOJDAN

TANGO BEZ... EDKA

Napisane w r. 1964 *Tango* jest utworem klasycznym i, jak każde dzieło należące do klasyki, wytrzymało próbę czasu — stało się lustrem odbijającym ważne problemy już paru pokoleń. Problemy odmienne, ale mające jednak wspólny rodowód.

Jest to także sztuka na wskroś oryginalna — także i poprzez swoją naczelną cechę, polegającą na tym, że łączy ona w jedną całość to, co tragiczne i to, co śmieszne, nie oddzielając obu tych nurtów linią demarkacyjną. Płyną one jakby poprzez jedno uzwojenie nie tworząc dysonansów, a wyzwalając spotęgowaną energię, pozwalającą dostrzec w ruchu wielu sprzecznych elementów ich jedność i nierozdzielność. Nie ma tam ani uczuć tragicznych, które by nie zostały wyśmiane, ani też błazenady, która by nie zawierała goryczy. W tym jest cały Mrożek — sięgający jak gdyby do zapisu genetycznego ludzkiego losu, w którym łączy się w jedno tragizm z kpiną, a radość — z pozornym absurdem życia.

Jest więc *Tango* zawieszone w symbolicznej, a bardzo przecież znajomej przestrzeni.

Postacie sztuki, będąc scenicznymi indywidualnościami, są jednocześnie symbolami pewnych postaw i zachowań, a do tego tworzą we wzajemnej łączności polską, zawsze aktualną rzeczywistość — mimo, że nie ma o niej konkretnie ani słowa.

Jeśli *Tango* jest lustrem, które odbija to, co jest — to źle by uczynił reżyser, który by zaczął specjalnie naginać treść sztuki do swoich tez lub też narzucać publiczności obraz ukonkretniony, odsyłający do wyraźnie określonej rzeczywistości, nadmiernie sugerowany zabiegami scenicznymi. Można by oczywiście — i nawet ma się na to ochotę — pokazać Edka jako aluzję do jakiejś znanej osobistości politycznej. Powstałby wtedy skecz, co byłoby, w moim mniemaniu, sprzeniewierzeniem się wobec idei sztuki. Ukonkretnienie Edka, przybranie go w kostium nazbyt znany, nie prowadzi donikąd, mąci obraz utrwalony w lustrze — przestaje się w nim wtedy widzieć to, co najbardziej warte dostrzeżenia.

Centralną postacią groteskowej rzeczywistości *Tanga* jest dla mnie Stomil, który chciał kiedyś zmieniać polską rzeczywistość, tak jak teraz pragnie ją burzyć i zmieniać Artur. Rzeczywistość nie poddaje się jednak — może od setek lat — żadnym istotnym transformac-

jom. Zapiekła się w tych samych stereotypach niemożności i anarchii, w sprzecznościach wzajemnie się wykluczających, w działaniach, które eliminują po kolei wszystkich ze wspólnej rzekomo rozgrywki. Powstaje wtedy w samym centrum społecznego życia szczelina, w którą będzie musiał (jak pokazała historia) ktoś wejść. Ktoś, kto przychodzi najczęściej z zewnątrz, choć szczelina zarysowała się wewnątrz — w wyniku braku nadrzędnych wartości.

Wielki błazen Stomil zaczyna więc uprawiać zastępczo sztukę. Nie literaturę, ani nie plastykę, ani muzykę — sztukę. Jest to "sztuka" przemieniania eksperymentem nieznośnej rzeczywistości w rzeczywistość błazeńską, co pozwala temu, kto uprawia eksperyment odizolować się, zamknąć w swoim kokonie — po to, aby nie oszaleć od świadomości, że ta droga prowadzi donikąd.

Za Stomilem kroczy Eleonora — naśladująca poczynania męża, pasjonująca się jego eksperymentami, choć odgrywająca się za nie zarazem zdradą z Edkiem. Nie chodzi tu jednak o zdradę sensu stricto lecz o próbę zwrócenia na siebie uwagi — chociażby poprzez obudzenie zazdrości. Artur buntuje się, protestuje przeciwko zastępczemu artyzmowi — może dlatego, że sam czuje się artystą, a więc człowiekiem napiętnowanym, czy też nobilitowanym (kto to na pewno wie?).

Sam bowiem dzieli społeczność ludzką na wspólnotę mężczyzn posługującą się terrorem oraz na tych, przeciw którym ów terror jest wymierzony — na wspólnotę kobiet, dzieci i artystów. A więc mimo pogardy werbalnej dla artystów Artur staje praktycznie po ich stronie — tęskni do świata mniej twardego, świata, w którym obok praw logiki i konsekwencji istnieje także miękkość, migotliwość, zdolność zapominania.

Wuj Eugeniusz żyje wspomnieniami młodości, marzą mu się norma, ład i porządek — wszystko jedno skąd by nie przyszły. To go określa.

Babcia Eugenia, postać najbardziej zamaskowana, odsłania się na moment w wielkiej scenie śmierci, pokazując, że jako pozorna statystka i obserwatorka zdarzeń prowadziła w istocie własną klasyfikację wartości.

Ala — młoda Eleonora — chciałaby "zagrać w miłość", ale nie wie już, jakie są reguły tej gry — zostały one zagubione w nowym stylu bycia i życia młodego pokolenia. Można więc także spojrzeć na *Tango* jako na dramat o Romeo i Julii, którzy spóźniwszy się z wyznaniem miłości, przeoczają moment, w którym to, co mogło być oczyszczeniem, przemieniło się w tragedię.

A więc wszyscy grają w *Tangu* przeciw wszystkim. "Eksperyment" Stomila, konkretnie przedstawiony na scenie jako migawkowa opowieść o Adamie i Ewie, jest eksperymentem uproszczonym. Inne są bardziej skomplikowane, wyrażone symbolicznie, przesłonięte maską. Stomil "eksperymentuje" nawet wiadomością o zdradzie Eleonory — tak długo analizuje istotę zdrady, że dochodzi do absurdalnej radości, czyniąc z tego, co boli podniecającą igraszkę intelektualną. A gdy zostaje namówiony do fizycznej rozprawy z Edkiem, którego zresztą "uważa" za kogoś wartego naśladowania, bo autentycznego i nie skażonego kulturą, wtedy i ten planowany na Edku odwet przemienia w oczyszczający eksperyment, polegający na zabiciu Edka.. w wyobraźni.

Artur gra także swój własny teatr — choć nie od razu. Nieodrodny syn swego ojca, związany z nim poprzez walkę i bunt, sprowokowany przez spektakl Stomila rozpoczyna swoją własną mistyfikację. "Tworzy na nowo" ojca oraz kreuje wszystkie inne postacie. Usiłuje również przywrócić dawne hierarchie i rytuały, bo wierzy początkowo, że poprzez ich wskrzeszenie wskrzesi uporządkowaną, zhierarchizowaną rzeczywistość. Nie ma jednak żadnych szans na doprowadzenie swoich idei do końca. Jest romantycznym, wyśmianym w biegu scenicznej akcji "Super Kordianem", który może stanąć na szczycie Mont Blanc, ale w żaden sposób nie potrafi stamtąd zejść, chyba że zrzucony przymusem na łeb, na szyję.

I wreszcie Edek. Kim jest Edek?

Postacią, która według mnie nikogo nie reprezentuje. "Tym, który musi wejść w Lukę". Formą, stworzoną przez bezwolne społeczeństwo, nie umiejące ani rządzić się, ani pogodzić ze sobą nawzajem, ani zająć się żadną rzetelną pracą. Społeczeństwo, które działania zamienia na słowa i gesty; w którym postać nawet najsympatyczniejsza i w pewnym wymiarze wielka, zdolna jest jedynie do błazenady — jako antidotum na otaczającą nicość.

.....

Na początku Edek jest prostaczkiem, który niczego nie reprezentuje sam — może przejąć od otoczenia to, co dobre i to, co złe. Z własnych cech posiada jedynie nieobecny u innych instynkt działania. Najgroźniejsze w *Tangu* jest to, że Edek nie ma w punkcie wyjścia żadnego swojego planu, że nie zamierza początkowo wkroczyć sam — to inni tworzą swoim bezruchem

o k o l i c z n o ś c i, w których wkroczenie staje się możliwe lub konieczne. Albowiem powiększyła się niebezpieczna luka, w której nie ma niczego, a więc zaistnieć może lub musi "coś".

Zatem Edek wkracza nie dlatego, że chce, a dlatego, że zostaje przymuszony o k o l i c z n o ś c i a m i, które tworzą inni. Jeśli w tym momencie l u s t r o Mrożka odbije obraz w jakimś stopniu podobny do rzeczywistości obecnej, to jeszcze raz pokaże się, że jest to utwór aktualny od trzydziestu bez mała lat i zawsze wart skupionego odbioru.

Zygmunt Wojdan

Radom, 25 listopada 1991 roku

MARTA FIK

MROŻEK ZMIENIONY
(lipiec 1975)

Sławomir Mrożek symbolizował przez wiele lat piękną i wymarzoną — bo tak rzadką — zgodę dramatopisarstwa i teatru. Wokół toczyły się burze: literaci odmawiali talentu i odwagi inscenizatorom, inscenizatorzy literatom; jedyne krótkie chwile wzajemnej zgody wypełniały podejmowane wspólnie ataki na krytykę — pełną złej woli, bezrozumną, co gardzi tekstem, nie rozumiejąc reżysera.

Sceniczne losy polskiej dramaturgii współczesnej... Ileż stron zapisano we wzajemnej złości. Bez samooskarżeń, wyłącznie w samoobronie. A pośród tego parę dzieł o jakim takim powodzeniu. I przede wszystkim Mrożek.

Od początku hołubiony i rozpieszczany. Poza sezonowymi modami "na pisarza", poza "udziwnianiem i inscenizatorską samowolą", poza recenzenckimi wyrzekaniami na jałowość teatru.

Wprowadzany do teatru niemal natychmiast po ogłoszeniu drukiem każdego z dzieł, nawet jednoaktówek. W czerwcu 1958 roku debiut dramatopisarski w *Dialogu* — *Policją*, w trzy miesiące później warszawska prapremiera. W czerwcu 1959 druk *Męczeństwa Piotra Ohey'a*, w grudniu tegoż roku prapremiera w *Grotesce*. W październiku 1960 *Indyk*, realizacja za cztery miesiące w Starym Teatrze. *Na pełnym morzu* — druk: luty 1961, prapremiera w czerwcu tegoż roku w Lublinie. *Karol*, opublikowany w marcu, i *Strip-tease*, w czerwcu 1961, już w grudniu pojawiają się w Teatrze Wybrzeże. W marcu 1963 roku odbywa się we Wrocławiu prapremiera *Zabawy* (druk: październik 1962), *Kynologa w rozterce* (listopad tegoż roku) i *Czarownej nocy* (luty 1963). W październiku 1963 w Starym Teatrze prapremiera nagrodzonej dopiero co (na konkursie literackim Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego) — *Śmierci porucznika*. Do momentu opublikowania *Tanga* Mrożek jest autorem dziesięciu wystawionych sztuk w pięćdziesięciu sześciu różnych inscenizacjach. Jedyny pisarz, któremu teatr gra wszystko, co napisze.

Tango podbija jeszcze sukces, i bez tego olbrzymi. Ogłoszone drukiem w listopadzie 1964, już w czerwcu 1965 zostaje wprowadzone na scenę w Bydgoszczy, a więc praktycznie w ciągu czterech — odliczywszy wakacje — miesięcy ma jeszcze sześć premier, do

końca sezonu 1967/68 w sumie — trzynaście. Sezon ten zamyka pierwszy, ponad dziesięcioletni okres realizacji utworów Mrożka w naszym teatrze (dziewięćdziesiąt sześć premier dwunastu sztuk plus dwie zrealizowane adaptacje: *Monizy Clavier* — 1968 oraz opowiadań objętych scenicznym tytułem: *Życie współczesne* — 1967).

(...)

Repertuar to oczywiście nie tylko zbiór tytułów, jakość literackiego materiału, ale i jego realizacja. W przypadku Mrożka nie dochodziło między jednym a drugim do żadnych drastycznych dysonansów, choć — rzecz jasna — zdarzały się przedstawienia doskonałe i zdarzały się pomyłki. Tę nieczęstą "bezkonfliktowość" autora i teatru da się rozszerzyć i na dziedziny inne. Mimo pewnych różnic w ocenie artystycznej i problemowej jego sztuk (głównie *Policji* i *Śmierci porucznika*) nie wywołały one sądów krańcowych: ani pośród recenzentów, ani — co niezwyklejsze — między recenzentami a publicznością. Po raz pierwszy chyba zdarzyło się w Polsce, by rodzimy i w pełni sił twórczych dramaturg miał prawie samych entuzjastów, jeśli nie liczyć, oczywista, niektórych urzędników. By — w dodatku — godził tak doskonale potrzeby "wyższe" teatru (jego ambicje twórcze) z tzw. dobrą kasą.

Ten fenomen powodzenia dawał się wyjaśnić dość prosto. Talent dramatopisarski Mrożka nie mógł budzić wątpliwości nawet u jego ideowych przeciwników. Pochwała literata tworzącego dla sceny za to, że tworzy sztuki dobre lub nawet i znakomite, brzmi — rzecz jasna — impertynencko i bardzo naiwnie. Ale wystarczy przeczytać większość dzieł tego gatunku, by zrozumieć, jaką szansą jest dla teatru odkrycie dramatopisarza, który od początku do końca wie, o czym i po co pisze, który jest w stanie ponieść odpowiedzialność za słowo i który wreszcie umie zrealizować swe zamierzenia konsekwentnie, i to w doskonałej zgodności treści i formy.

(...)

O *Tangu* napisano tak wiele, interpretując je tak rozmaicie, że trudno byłoby dorzucić cokolwiek. A przecie w powodzi owych artykułów i recenzji, zagubiono gdzieś samego autora. Właściwie tylko Marta Piwińska dostrzegła tu — poza parabolą obyczajową, społeczną, polityczną — także ową "biografię wewnętrzną", do której spisania namawiał Mrożka Kijowski. "I dlatego jest *Tango* pierwszym dramatem, w którym się pojawia bohater dramatyczny. Nie ucieleśniona ranga i pozycja, nie postać pompowana przez autora absurdalno-parodystyczną mitologią, ale bohater, który chce zrobić coś z własnej woli, nie zdeterminowany przez sytuację. Jeśli można sobie wyobrazić Mrożka jako nie-szydercę, to byłby to Artur właśnie". Także Jan Błoński zwrócił uwagę na ten ostatni problem: "Artur szuka naprawdę. Szukając sięga prawie tragiczności... Pod groteską prześwituje powaga, nie tylko — jak dotąd — groteska pod dostojeństwem".

Marta Fik

JAN KOTT

RODZINA MROŻKA
(kwiecień 1965)

(...)

Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz jest obok, Mrożek 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 lakmusowym swojego czasu. "Artyści to zaraza. Oni pierwsi nadgryźli epokę". Przeświadczenie to dzieli ze Stomilem wielu wybitnych mężów stanu, jak np. Eisenhover i Truman. Z Gombrowicza jest walka formy z nijakością, konwencji z rozmamłaniem. Gombrowiczowska jest absolutna niemożność, w którą zapada Artur, po gombrowiczowsku upupiony jest 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. Mrożek przywrócił im realność, nawet więcej — nową historyczną dosłowność.

Artur rozpiętym starszym panom z ich starczo-dziecinnym 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 Mrożka jest jednoznaczne. Jego serio jest o wiele trudniejsze do rozszyfrowania. Osobiście przypuszczam, że Mrożek widzi swój świat także w perspektywie katastrofy. Ale ten katastrofizm jest inny niż u Witkacego. 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".

Mrożek 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

ilustracja z "Pamiętnika Teatralnego" nr 1/1975

• • •

Legendarna inscenizacja *Tanga* odbyła się w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Prapremiera miała miejsce 7 lipca 1965 roku. Reżyseria — Erwin Axer. Scenografia — Ewa Starowieyska. Układ tańca — Witold Gruca.

obsada:
Babcia — Barbara Ludwiżanka
Matka — Halina Kossobudzka
Ala — Barbara Sołtysik
Artur — Wiesław Michnikowski
Wuj Eugeniusz — Tadeusz Fijewski
Stomil — Mieczysław Pawlikowski

SŁAWOMIR MROŻEK
TANGO
premiera: 14 grudnia 1991 r.

reżyseria:
ZYGMUNT WOJDAN
scenografia:
MAŁGORZATA TREUTLER
konsultacja choreograficzna:
ROMAN PAWELEC
asystent reżysera:
DANUTA DOLECKA

obsada:
Babcia Eugenia:
ANNA RAMZA
Eleonora:
DANUTA DOLECKA
Ala:
MAŁGORZATA JĘDRUSZCZAK
Wuj Eugeniusz:
WŁODZIMIERZ MANCEWICZ
Stomil:
JAN KULCZYCKI
Edek:
ANDRZEJ BIENIASZ
Artur:
JAROSŁAW RABENDA

inspicjent — MARIA CHODOR
sufler — ELIZA KRUPSKA

JERZY KOENIG

TANGO W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM
(lipiec 1965)

Przedstawienie ma już swoją legendę, stworzoną od razu w ciągu paru godzin. W dniu premiery. (...) Właśnie wtedy powiedziano całkiem serio: To nowe *Wesele*. "Tango" nie jest już tylko groteską. Tango odtańczone w finale przez Edka i wiecznego konformistę Wujka Eugeniusza nad trupem Artura jest upiorną groźbą.

MARTA PIWIŃSKA

MROŻEK CZYLI SŁOŃ A SPRAWA POLSKA (maj 1966)

(...)

Historia w *Tangu* rozwija się dialektycznie. Teza: stary porządek wywołał bunt. Antyteza: bunt doprowadził do absolutnej wolności, anarchii, bezprawia. Synteza: bezprawie staje się prawem, z anarchii powstaje nieskrępowany niczym nowy porządek, władza absolutnie wolna. (...) W *Tangu* Artur chce na serio naprawić świat, chce praw, formy, idei — i ma rację. Świat w *Tangu* jest bowiem karykaturą wolności, w takim świecie nie można żyć. Idea porządku jest mądra, szlachetna, konieczna. Mrożek pokazuje proces jej wyradzania się we własne przeciwieństwa. Proces mitologizacji: proces zmieniający "racjonalną" krytykę rzeczywistości w program, który ma w sobie coś więcej niż racjonalizm. Artur przed ogłoszeniem swojego programu mówi: "W rozumie był mój grzech i w abstrakcji, córce wszetecznicy jego. Teraz rozum mój zamroczeniem pokonałem, ja nie zwyczajnie upiłem się, ale rozumnie, chociaż chciałem mistycznie". "Rozumny szałem" jego program dopiero teraz zyskuje siłę i nakaz wypełnienia. Porządek świata staje się wartością najwyższą. Staje się także czymś więcej niż człowiek. Absolutem, który wymaga ofiar. Program totalnej naprawy świata szybko obraca sie w totalitaryzm. Aby porządek zapanował, "na początek rozwalimy wujaszka. Mechanizm sytuacji znów zostaje — ale przez Artura, z jego woli — puszczony w ruch; teraz wokół niego zorganizuje się prawdziwy układ sił. (...) Artur mianuje Edka ręką władzy. Po co mu być ręką władzy? Sam będzie władzą, jest przecież najsilniejszy w ręce. Edek staje się Ręką".

RYSZARD MAJOR
uczeń kl. XI

RECENZJA Z *TANGA* CZYLI ZADANIE Z WYBORU

Jeżeli przedstawienie (po raz pierwszy w mojej bogatej "karierze uczniowskiej") zostaje przez całą klasę przyjęte bez najmniejszej nawet próby skrytykowania instytucji teatru, jego działalności: jak to już niejednokrotnie bywało, celowości jego egzystencji — jest to zjawisko nienormalne.

Jeżeli w trakcie oglądania przedstawienia pewien mój kolega nie miał czasu na tradycyjną w takich sytuacjach czynność konsumpcji czterech bułek z kiełbasą, to jest to zjawisko szokujące.

Jeżeli ogromna większość społeczności klasowej w kilka dni po przedstawieniu wybiera za temat wypracowania klasowego z języka polskiego temat, który przedtem brzmiał jak wyrok śmierci: *Recenzja ze sztuki teatralnej* — to jest to zjawisko godne prac naukowych z tej dziedziny: psychologii, socjologii, filozofii itp.

Zostawiając jednak naukowe wytłumaczenie tego zjawiska dostojnym profesorom z Uniwersytetu Jagiellońskiego zajmę się spreparowaniem uczniowsko-skromnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego owo przedstawienie, a było nim *Tango* Sławomira Mrożka, oglądane przez moją klasę w Teatrze Kameralnym, wywołało tak nietypową reakcję.

Tango jest teraz w szkole bardzo modne. Modne, cytowane, omawiane, dostarczające wielu przykładów do uwypuklenia pewnych spraw i problemów, związanych z tzw. postawą życiową.

Jak wszystko, co modne, ma ta moda swoje dobre i złe strony. Dobre, bo wzbudza rzeczowe i płodne dyskusje; złe, bo np. inspiruje wiele naładowanych "inwencją twórczą" jednostek do wypisywania na ścianach, drzwiach, ławkach, książkach i zeszytach haseł w rodzaju: "Załóż rodzinę i myj zęby", "Ja cię kocham, a ty śpisz" itp. *Tango* podobało się wszystkim moim kolegom, a to jest bardzo ważne. Ważne dla ludzi teatru, gdyż pozwala im sporządzić receptę na "dobrze przez młodzież przyjmowany teatr", i ważne dla nas młodych, gdyż zmusza nas do snucia refleksji natury zasadniczej. Do refleksji uprawianej przez nas tylko od wielkiego święta. *Tango* podobało się tym, którzy wypisują wspomniane hasła, i tym, którzy nazywają to przedstawienie "przygodą intelektualną".

Pozostawiając pierwszych przy ich ryzykownej,

niebezpiecznej w razie wykrycia i żmudnej pracy, postaram sie omówić stanowisko owych "twórców przygody intelektualnej", jako że sam mam czelność się do nich zaliczyć.

Sławomir Mrożek pisząc *Tango* nie adresował go z pewnością tylko do polskiej młodzieży. Pragnął, aby jego utwór zaangażował całe społeczeństwo. Młodzież miała być tylko jednym z ogniw owego zaangażowania. Ale my, młodziez klasy maturalnej, po wyjściu z teatru byliśmy święcie przekonani (i stan taki trwa nadal), że *Tango* to jest atak przede wszystkim na nas młodych, na naszą postawę życiową, na nasze wyobrażenie o życiu, na nasze umysłowości i osobowości. W pierwszej chwili po opadnięciu kurtyny, słuchając wywołującej otumanienie i chaos myślowy *La Cumparsity*, byliśmy wprost instynktownie oburzeni, że teatr wystąpił z takim mocnym na nas atakiem. Wprawdzie niejednokrotnie już z różnych trybun wychowawczych spadały na nasze głowy ogniste pioruny i jesteśmy do krytyki naszych postaw przyzwyczajeni; jednak w przypadku *Tanga* poczuliśmy się bardzo zaaferowani. Nie mogliśmy ataku teatru skwitować lekceważącym machnięciem ręki. Nie mogliśmy tego zrobić; bo był on jakiś inny. Był skuteczny, chyba poprzez swą groteskową formę.

Scena pokazała nas w wymiarze mikroskopowym. To znaczy, że byliśmy obiektem nastawionego na dużą ostrość mikroskopu sceny. To duże powiększenie pozwoliło teatralnemu mikroskopowi na otrzymanie obrazu niezwykle dokładnego, jasnego, ze wszystkimi szczegółami. Patrząc na swój własny wizerunek w dużym, a przez to bardzo wymownym, mrożkowsko-groteskowym powiększeniu, mieliśmy siebie jak na dłoni. I musieliśmy przyznać teatrowi rację, kiedy pokazywał nam naszą bezideowość, obojętność na zagadnienia społeczno-polityczne, brak jakichkolwiek idei i ideałów, brak celu w życiu, bezkrytyczne przyjmowanie rzeczywistości. Słowem musieliśmy przyznać rację teatralnej analizie, głoszącej ni mniej ni więcej, tylko tezę o wątpliwej wartości naszej generacji.

Mrożek, a za nim teatr, w ironiczno-groteskowej i ponurej formie, zadawał nam raz po raz, wciąż to samo pytanie: po co żyjecie? co chcecie robić? dlaczego jesteście tak mało warci? Przecież możecie bardzo dużo zrobić. No tak, ale wy chyba jesteście już ludzkimi degeneratami.

Artur, grany przez o kilka tylko lat starszego od nas człowieka, był naszym na scenie przedstawicielem pozytywnym, Edek (również nasz przedstawiciel) był typem reprezentującym przeciętność, która wygrała na scenie i która wygrywa w życiu. I ta przeciętność właśnie jest tak ostro atakowana przez Mrożka i przez teatr.

Nie są to sprawy postawione przez autora jasno i w gąszczu innych problemów tragigroteski moralno-politycznej, jaką chyba *Tango* można nazwać, są zamazane i trudne do uchwycenia. Ale my, młodzież, potrafimy wyczuć swą intuicją wszystko, co nas dotyczy. Potrafiliśmy więc również wykryć atak Mrożka na nasze słabe strony. Potrafiliśmy odczytać w przedstawieniu wiele autorskich niedomówień. Mrożek np. mówi w swej sztuce: "Były czasy, kiedy młodzież walczyła w imię wielkich świętości. Walczono za wiarę, Ojczyznę, zrównanie społeczne itd., itp. — były czasy wielkich idei i wzniosłych celów. Wy, dzisiejsza młodzież nie macie tych celów, nie dlatego, że ich nie możecie znaleźć, ale dlatego, że znaleźć ich nie chcecie. Moglibyście np. dobrą nauką powiedzieć ojczyźnie: to jest właśnie nasz cel i nasza idea. Ale wy jesteście nawet i nieukami. Jesteście zerem. Powinniście to wreszcie zobaczyć i jak najprędzej zmienić swą postawę".

Mrożek więc nie pragnie niczego innego, a tylko jak najszybszej zmiany ostatnich scen sztuki. Pragnie, aby Artur wreszcie znalazł to, co jest wartościowe dla niego i dla innych, pragnie aby Edek nie mógł królować w ostatniej scenie sztuki.

W ten sposób odczytaliśmy sztukę, to znaczy to w niej było dla nas najważniejsze. I tak jak w chwili otumanienia wspomnianą *La cumparsitą* byliśmy instynktownie oburzeni na Mrożka i teatr za "brutalny atak", tak potem dyskutując o przedstawieniu, przyznaliśmy owemu atakowi całkowitą słuszność.

Obudziło się w nas coś w rodzaju winy i równocześnie skruchy. I aczkolwiek to śmiesznie zabrzmi, zaczęliśmy myśleć o jakiejś poprawie. Ostra krytyka, jakiej wysłuchaliśmy w teatrze, dała taki rezulatat, że jeden z moich kolegów powiedział na publicznym zebraniu: "Zaręczamy, że będziemy robić wszystko, co w naszej mocy, żeby opinia o naszym pokoleniu uległa radykalnej zmianie". Słowa te, jeżeli ktoś ma jeszcze zaufanie do młodzieży, można uważać za nasze hasło sztandarowe. Za hasło sztandarowe młodzieży, którą *Tango* wzruszyło. (...)

Teatr, 1966 nr 16

* * *

Autor tej recenzji znalazł się wkrótce na studiach w Uniwersytecie Jagiellońskim. Wraz z grupą kolegów zorganizował studencki teatr "Pleonazmus" i został jego kierownikiem literackim. Teatr dopracował się własnej, oryginalnej poetyki, zyskał uznanie widzów i krytyki, prezentował swoje spektakle na licznych festiwalach krajowych i zagranicznych. Przestał istnieć w połowie r. 1976. Ryszard Major jest dzisiaj jednym z najciekawszych reżyserów teatralnych.

T.W.

MROŻEK NA SCENIE RADOMSKIEJ

TANGO — premiera: 22 listopada 1966 r.

reżyseria — JÓZEF GRUDA
scenografia — JAN GOLKA
obsada:
Babcia — HANNA ZIELIŃSKA
Matka — JADWIGA GIBCZYŃSKA
Ala — JADWIGA LESIAK
Artur — ARTUR SALWA
Stomil — STANISŁAW MOSKALEWICZ
Edek — JAROSŁAW STRZEMIEŃ
Wuj Eugeniusz — STANISŁAW KAMIŃSKI

* * *

KAROL, ZABAWA — premiera: 25 lutego 1979 r.
reżyseria i scenografia — ZYGMUNT WOJDAN
scenografia — OLAF KRZYSZTOFEK
opracownie muzyczne — FRANCISZEK BARFUS
KAROL
obsada:
Dziadek — JERZY GŁĘBOWSKI
Wnuk — HENRYK TOMCZYK
Okulista — ANDRZEJ KAŁUŻA

ZABAWA
obsada:
Parobek B — KRZYSZTOF KURSA
Parobek S — HENRYK TOMCZYK
Parobek N — ANDRZEJ KAŁUŻA

* * *

SZCZĘŚLIWE WYDARZENIE — premiera: 15 stycznia 1984 r.
reżyseria — WOWO BIELICKI
dekoracje — WOWO BIELICKI,
JACEK KOWALSKI
kostiumy — GRAŻYNA HASE
ilustracja muzyczna — JACEK SZCZYGIEŁ
obsada:
Mąż — ANDZEJ REDOSZ
Żona — JADWIGA RYDZÓWNA,
KRYSTYNA SZOSTAK
Przybysz — MACIEJ SZRENICA
Starzec — ANDRZEJ IWIŃSKI
Niemowlę — WIESŁAW MOTEK

* * *

EMIGRANCI — premiera: 16 października 1982 r.
reżyseria — ZYGMUNT WOJDAN
scenografia — ANDRZEJ PRZYBYŁ
ilustracja muzyczna — JACEK SZCZYGIEŁ
obsada:
AA — CEZARY KAZIMIERSKI
XX — WŁODZIMIERZ MANCEWICZ

* * *

DRUGIE DANIE — premiera: 15 listopada 1980 r.
reżyseria — ZYGMUNT WOJDAN
scenografia — KAROL JABŁOŃSKI
obsada:
Ona — EWA PIETRAS
Tato — KONDRAD FULDE
Widmo — STANISŁAW SPARAŻYŃSKI
Mały — JERZY STĘPKOWSKI

* * *

POLICJA — premiera: 12 grudnia 1987 r.
reżyseria — ALICJA CHOIŃSKA
scenografia — WOJCIECH ZEMBRZUSKI
opracowanie muzyczne — JACEK SZCZYGIEŁ
obsada:
Naczelnik policji — ANDRZEJ IWIŃSKI
Więzień — PIOTR BĄK
Sierżant — KONRAD FULDE
Żona sierżanta — LILIANA BRZEZIŃSKA
Generał — JERZY WASIUCZYŃSKI
Policjant — JAN MIŁOWSKI

* * *

TANGO — premiera: 14 grudnia 1991 r.
reżyseria — ZYGMUNT WOJDAN
scenografia — MAŁGORZATA TREUTLER
konsultacja choreograficzna — ROMAN PAWELEC
asystent reżysera — DANUTA DOLECKA
obsada:
Babcia Eugenia — ANNA RAMZA
Eleonora — DANUTA DOLECKA
Ala — MAŁGORZATA JĘDRUSZCZAK
Wuj Eugeniusz — WŁODZIMIERZ MANCEWICZ
Stomil — JAN KULCZYCKI
Edek — ANDRZEJ BIENIASZ
Artur — JAROSŁAW RABENDA

inspicjent — MARIA CHODOR
sufler — ELIZA KRUPSKA

Kierownik Biura Obsługi Widzów — KRZYSZTOF MĄCZYŃSKI
Kierownik Techniczny — TADEUSZ KOBIAŁKA
Kierownik Pracowni Elektroakustycznej i Oświetlenia — MAREK ZIELONKA

Kierownicy pracowni:
krawieckiej — DANUTA DZIARMAGA
malarsko-modelatorskiej — WOJCIECH WERYK
stolarskiej — CZESŁAW LEW
fryzjersko-perukarskiej — BOGUMIŁA CIECIELĄG
tapicerskiej — KRZYSZTOF SZAŁAPSKI
ślusarskiej — ROMAN KUCHARCZYK

Główny Brygadier Sceny — JANUSZ MŁYNARCZYK
Rekwizytor — LESZEK ROMANEK
Światło — HENRYK PANIEC
Akustyka — MAREK ZIELONKA

Garderobiane — ANNA KOŚCIELNIAK, HALINA MŁYNARCZYK, GRAŻYNA OWCZAREK

redakcja programu — TERESA WRÓBLEWSKA, HALINA BOGUSZ

druk: Zakład Poligrafii
MCNEMT, Radom, ul. Pułaskiego 6/10