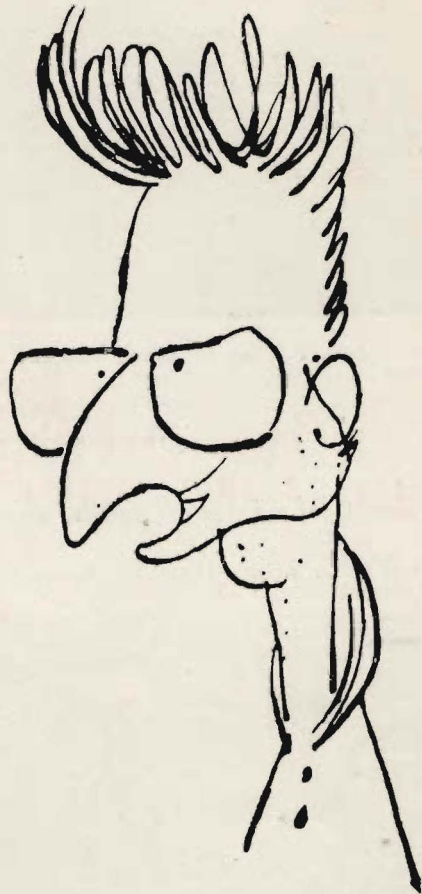


przewodnik
teatralny



ślawomir mrożek

T A N G O



„Karol”. Bohdan Czechak (Dziadek), Stanisław Jaskowski (Wnuk), Czesław Stopka (Okulista).

**„STRIP—TEASE I INNE” SŁAWOMIRA MROŻKA
W TEATRZE DRAMATYCZNYM IM. ALEKSANDRA WĘGIERKI**
Reżyseria Krystyna Meissner, scenografia Hilary Krzysztofiak, muzyka Jerzy Abratowski. Premiera dnia 22 lutego 1962 r.

„Karol”. Czesław Stopka (Okulista), Bohdan Czechak (Dziadek), Stanisław Jaskowski (Wnuk).



JERZY KOENIG

„TANGO” MROŻKA

Przedstawienie ma już swoją legendę. Stworzoną od razu, w ciągu paru godzin, w dniu premiery. Od listopada ubiegłego roku (wtedy właśnie „Dialog” wydrukował „Tango”) do pierwszych dni lipca sztuka Mrożka była jedynie głośnym ewenementem literackim. Kilka czy nawet kilkanaście teatrów wpisało ją z miejsca do planów repertuarowych. Doczekała się inauguracyjnego omówienia interpretacyjnego, w którym padło nazwisko Witkacego („Rodzina Mrożka” Jana Kotta). W „Teatrze” e. a. pisał jednocześnie, że jego zdaniem — teraz wiemy: zdaniem reżysera „Tanga” — Mrożek nie jest wcale szydercą, ale harcerzem, który chciałby uporządkować i zbawić świat. Potem odbyła się premiera jugosłowiańska, chwalona raczej chłodno i powściągliwie. W czerwcu wystawiła „Tango” w Bydgoszczy Teresa Żukowska, wtedy też nie jeszcze nie było wiadomo, poza tym, że Mrożek pisze zabawne, dobre, liczące się i ambitne sztuki — co wszakże jako rzecz ogólnie znana nie mogło być poczytane za odkrycie. Legenda narodziła się w Warszawie, na początku lipca. Właśnie wtedy powiedziano całkiem serio: nowe „Wesele”.

Siedem lat wcześniej, w roku 1958, przeżył Mrożek swoje pierwsze doświadczenie teatralne. Jeden z dyrektorów teatru krakowskiego zwrócił mu ostentacyjnie tekst „Policji”, sądził, że jako propozycja teatralna jest to zupełnie niepoważne, a jako sztuka w gruncie rzeczy bezwartościowe: „Jak pan znowu coś będzie miał, niech pan jednak da znać”. Autor przesłał sztukę do „Dialogu”. „Konstanty — cytuję

z pamięci początek listu do Puzyny — napisałem sztukę, chciałbym wreszcie zostać dramaturgiem”. Zwróćmy uwagę na daty: „Policja” ukazała się drukiem w jednym numerze z „Cytryną” S. Grochowiaka i W. Terleckiego i z „Scenariuszem abstrakcyjnym” A. Dobosza. Zwróćmy także uwagę na to, kim był wtedy Mrozek: miał za sobą nagrody „Przeglądu Kulturalnego” za tom opowiadań „Słóń”, dorobił się opinii szyderczego humorysty, pisał „Postępowca”, parodiował wytarte schematy literackie i uczył młodzież „gadać mroźkiem”. Po premierze w Teatrze Dramatycznym dowiedział się, że jest satyrykiem, któremu starcza oddechu jedynie na skecz teatralny i że powinien pisać jednoaktówki. W ten sposób zdobył swoje drugie doświadczenie teatralne. Trzecim doświadczeniem było wreszcie samo przedstawienie. Miał okazję przekonać się, że tekst groteskowy robiony przez teatr „na śmiesznie”, z przytupywaniem i z prymitywnymi dowcipami stylizacyjnymi, przestaje być mądry i wcale nie staje się zabawniejszy. Wtedy sądzono jeszcze, że sumiaste wąsy przyprawione aktorom i operetkowe mundury są koniecznymi atrybutami teatru Mrożka.

Lekcje teatralne trudno nazwać mądrymi, a więc i efekty doraźne były — chwała Bogu — na miarę pierwszych doświadczeń. Po prostu Mrozek oskarżony o felieton sceniczny zaczął naprawdę pisać jednoaktówki. Opatrywał też swoje teksty coraz dłuższymi, coraz bardziej szczegółowymi didaskaliami, w których tonem kategorycznym żądał naturalności, prostoty i powagi.

Nie zrezygnował natomiast ze stylistyki parodystyczno-absurdalnej, która pewien czas myliła w dalszym ciągu teatr, wydawców i interpretatorów: nie od razu zauważono, że groteskowe farsy teatralne Mrożka są najczystszej wody dramatami parabolicznymi, w których pod podszewką drwiny i komizmu tkwił kawał literatury moralizatorskiej. Dziadek polujący na Karola, trzech głodni panowie na tratwie, Piotr Ohey, w którego łazience pokazał się tygrys, parobcy szukający rozpaczliwie zabawy, nadmiernie gadatliwi panowie z teczkami zmuszeni przez milczącą rękę do męskiego strip-teasu wywoływali przecież nie tylko chichot, byli bohaterami ponurego dramatu współczesnego. Zresztą, „Policja” także nie była tylko farsą, choć tam elementy mechanicznego komizmu jeszcze bardzo wyraźnie przeważały.

„Tango” jest w jakiś sposób na pewno remanentem dotychczasowego teatru Mrożka. Zachował w nim dawne rekwizyty absurdałne, powtarza znaną już technikę parabolicznej, operuje tym samym sucho-objektywnym językiem, który tępi jakiegokolwiek ciepłotę naturalistyczną i sentymentalne rozmamianie, nie rezygnuje z parodiowania literatury i upowszechnianych przez nią wytartych stereotypów. A jednak „Tango” nie jest już tylko groteską, podszytą czarną literaturą. Ma inny wymiar. Tragi-groteski, w której coraz mniej jest elementów buffo. Dlaczego? Czy tylko przez to, że śmierć Artura i triumf Edka pokazane są w tonacji serio?

Przedstawienie Axera stwierdza, że zdecydowało co innego. Po raz pierwszy tekst Mrożka został bowiem pokazany przez reżysera, który próbował dobrać się do tej dramaturgii przy pomocy klucza realizmu psychologicznego. Postaci dramatu występują w pełnym rynsztunku konwencjonalnego teatru realistycznego: działanie ich zostało poddane drobiazgowej analizie przyczynowo-skutkowej, zaakcentowano „prawdę” motywacji psychologicznej, widać było dbałość o szczegół obyczajowy, o całkowite uprawdopodobnienie zachowania, dialogu, sytuacji i parabolicznej formy scenicznej. Mrozek domagał się naturalności, prostoty, i powagi — i oto wrócił z cyrku filozoficznego do poczciwego mieszczańskiego (czy antymieszczańskiego, to na jedno wychodzi) salonu. Formuła teatru psychologicznego nałożona na tekst groteskowy ucłowieczyła bohaterów, którzy stali się nagle „normalnymi” ludźmi: dotychczas byli częściej znakami matematycznym, powiedzmy bardziej dokładnie — kukielkami ze zwariowanej szopki noworocznej. Możliwa stała się w ten sposób identyfikacja widza z postaciami scenicznymi i oto Mrozek dostąpił po raz pierwszy w życiu tego, co było dotąd zarezerwowane dla psychologicznego dramatu realistycznego: widz zaczął śledzić perypetie sceniczne z emocjonalnym zaangażowaniem, przestał zwracać uwagę na „teatr” i na groteskowe wyobcowanie sytuacji. Przyjmował je w sposób dosłowny. W przedstawieniu Axera śmierć Babci jest autentycznie smutna, podobnie perypetie małżeńskie Ali i Artura budzą na widowni zwykle współczucie.

W ten sposób Mrozek nie był dotąd grany. Jesteśmy — jak widać — bardzo dalecy od przyklejonych wąsów

i operetkowych mundurów pierwszego przedstawienia „Policji”. Zbliżyliśmy się do nowej — nowej w wypadku Mrożka — stylistyki teatralnej. Bardzo bliskiej teatrowi paradoksów Shawa.

Klucz ten pasuje w sposób idealny jedynie do „Tanga”. Gdzie indziej jest po prostu możliwy do zastosowania, o ile skala dramatu jest tożsama ze skalą takiego teatru (a nie jest np. w odwołującym się do romantyzmu „Indyku”). Dlaczego właśnie do „Tanga”? Otóż parabola dramatyczna o Stomilu (przedstawiciel antykonformizmu, który stworzył „burdel, gdzie nic nie funkcjonuje bo wszystko dozwolone, gdzie nie ma zasad, ani wykroczeń”) i Arturze (próba stworzenia formy, która miałaby zrodzić ideę) jest sprowadzona do wymiarów dramatu rodzinnego. Obraca się w układzie zamkniętym. Pełen nadziei bunt ojców przeciwko strupieszalym konwencjom kończy się wielką niemożnością: podjęta przez synów próba odrodzenia tradycji mieszczańskiej prowadzi do obłądnego upojenia władzą (do faszyzmu — powiada Axer, używając w trzecim akcie cytatu teatralnego z własnego przedstawienia Brechtowskiego, każe mianowicie W. Michnikowskiemu grającemu Artura powtarzać w scenie przemówienia na stole intonacje i gesty T. Łomnickiego w roli Artura Ui): w końcu na plan pierwszy wkracza ktoś obcy, prymitywny Edek („Widzieliście, jaki mam cios”), rozwała Artura, zakłada jego marynarkę i jako „swoją chłop” żąda posłuchu („byle cicho siedzieć, nie podskakiwać, uważać, co mówię, a będzie wam ze mną dobrze, zobaczycie”). W tym miejscu Mrozek przestaje szydzić. Edek jest kimś spoza rodziny. Tango odtańczone w finale przez Edka i wiecznego konformistę wuja Eugeniusza nad trupem Artura jest upiorną groźbą.

Tragigroteska „Tango” jest więc znowu parabolą. Odczytana być może na wiele sposobów, jako rozprawa z mitami o bohaterstwie urojonych bohaterów, jako szydący rejestr grzechów literatury i sztuki współczesnej, jako próba moralizatorskiej przestrogi, jako prowokacyjnie dydaktyczna historia dwudziestowiecznej inteligencji zaangażowanej w walkę pozorów. Rozszyfrować jej do końca nie jesteśmy w stanie. Jest naszpikowana cytata literackimi, z Dürrenmatta, z Szekspira, z Witkacego, z Gombrowicza, odwołuje się do historii i próbuje tej historii zaprzeczyć. Nie ma swojego bezpośredniego odpowiednika w żadnej z rzeczywistości, historycznej, literackiej, mitycznej. Sko-

Z ostatnich premier

Teatru Dramatycznego

im. Aleksandra Węgierki

w Białymstoku



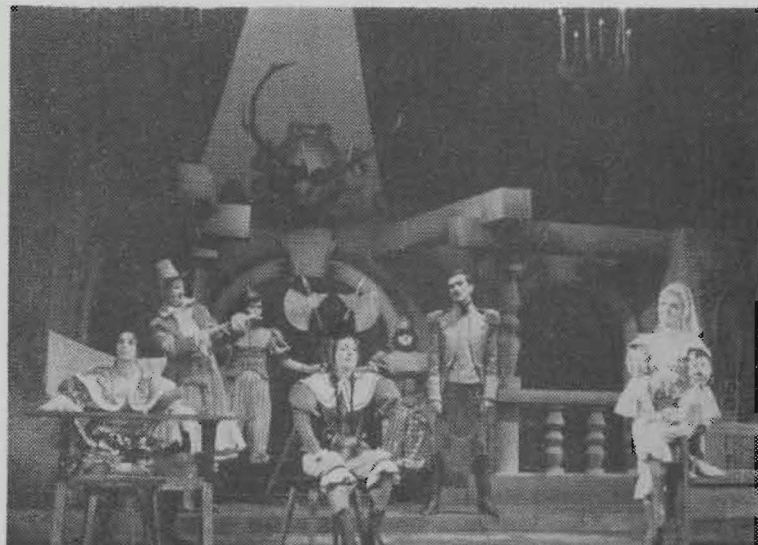
„Mój biedny Marik” Aleksego Arbuzowa, premiera 12 listopada 1966 r. Sidonia Błańska (Lika), Kazimierz Borowiec (Marik). Reżyseria: Izabella Cywińska-Adamska. Scenografia: Ryszard Kuzyszyn.

„Mój biedny Marik” Aleksego Arbuzowa. Jacek Brick (Leonek), Sidonia Błańska (Lika).



„Gwałtu, co się dzieje” Aleksandra Fredry, premiera 15 grudnia 1966 r. Danuta Rymarska (Urszula), Eugeniusz Dziekoński (Tobiasz), Tadeusz Kuduk (Filip Grzegotka), Barbara Bardzka (Barbara), Bogusław Hubicki (Kasper). Reżyseria: Teresa Zukowska. Scenografia: Teresa Targońska.

„Gwałtu, co się dzieje” Aleksandra Fredry. Danuta Rymarska (Urszula), Tadeusz Kuduk (Michał Grzegotka), Nina Czerska (Agata), Aleksander Iwaniec (Jan Kanty Doręba), Barbara Bardzka (Barbara).





„Trzy białe strzały” Jana Makariusza, premiera 1 stycznia 1967 r. Aleksandra Bonarska (Ciotka Anczida), Andrzej Karolak (Leniwy Burczymucha), Bogusław Marlen (Ryczący Bawół). Reżyseria: Stanisław Jaskowski. Scenografia: Elżbieta Chojak-Myško,



„Anioł na dworcu” Jarosława Abramowa. Marian Szul (Nieznajomy), Sidonia Błasińska (Dziewczyna), Kazimierz Borowiec (Podróżny).

„Anioł na dworcu” Jarosława Abramowa, premiera 28 stycznia 1967 r. Włodzimierz Kłopotki (Chłop), Kazimierz Borowiec (Podróżny), Ryszard Zieliński (Bagażowy), Sidonia Błasińska (Dziewczyna). Reżyseria: Roman Kordziński. Scenografia: Teresa Darocha.



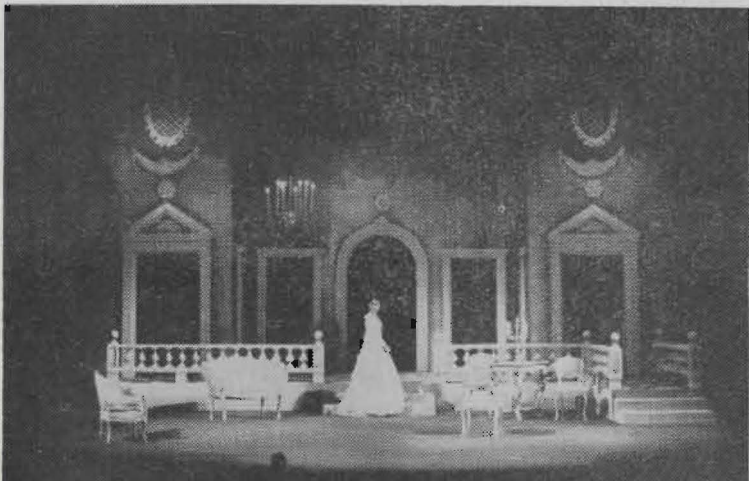
„Anioł na dworcu” Jarosława Abramowa. Włodzimierz Kłopotki (Chłop), Kazimierz Borowiec (Podróżny), Sidonia Błasińska (Dziewczyna), Ryszard Zieliński (Bagażowy).





„Anioł na dworcu” Jarosława Abramowa. Kazimierz Borowiec (Podróżny),
Włodzimierz Kłopotki (Chłop).

„Mizantrop” Moliera, premiera 25 lutego 1967 r. Irena Olecka (Celimena).
Reżyseria: Teresa Zukowska, Scenografia: Teresa Ponińska.



„Mizantrop” Moliera. Aleksander Iwaniec (Alcest), Irena Olecka
(Celimena).



„Mizantrop” Moliera. Bogusław Marlen (Woźny), Aleksander Iwaniec (Alcest), Marzena Gajewska (Pokojówka), Irena Olecka (Celimena).

jarzenia może budzić dowolne. Ma wieloznaczność metafory, która przez Teatr Współczesny została pieczołowicie zachowana. Dzięki temu „Tango” wydało się w paru wypadkach nowym „Weselem”, kiedy indziej mogło budzić skojarzenia z Witkacym — i w ciągu paru godzin urosło do rangi legendy. I nowe „Wesele”, i Witkacy, i legenda „Tanga” były widać bardzo potrzebne, skoro zostały przy tej okazji, wymyślone. Ale w te pułapki jest niebezpiecznie wpadać. Są to bowiem pułapki interpretacyjne, z których będzie nam się po pewnym czasie bardzo trudno uwolnić. Pies jest mianowicie gdzie indziej pogrzebany.

„Tango” jest pierwszą sztuką Mrożka w dużym stylu, w której, przy zachowaniu dawnej stylistyki, pojawiła się nowa jakość. Parabola straciła swą abstrakcyjną suchość, przestała być nagim schematem. Zamiast znanych dotychczas mechanizmów matematycznych i „czystych form” absurdu groteskowego otrzymaliśmy sztukę, w której mamy zwykłą motywację psychologiczną, normalnych bohaterów, z którymi widz może się bez większego trudu utożsamić, mamy też umoralniającą tragigroteskę, która posiada wszelkie cechy dramatu rodzinnego. W ten sposób Mroźek napisał swoją pierwszą normalną sztukę. Przez osiem lat wstydział się tego, pisał „Policję”, „Karola” i „Czarowną noc”. W „Tangu” wystrzelił nagle z wielkiej armaty, znakomitą tekstem pełnospektaklowej sztuki, precyzyjnie wyważonej, świetnie zbudowanej z trzema naraz dużymi rolami kobiecymi (czego, proszę zauważyć, nigdy w dramaturgii Mrożka dotąd nie mieliśmy, jeśli nie liczyć kobiety — symbolu, Laury, z „Indyka”). Dawna parodia dramatu stała się normalnym dramatem, o zamkniętej konstrukcji. Mroźek — satyryk, któremu doradzano kiedyś pisanie skeczy teatralnych, złapał oddech dramatopisarza dużego kalibru. Dawny Antosza Czechonte stał się Antonem Czechowem, który napisał swoją pierwszą dużą, normalną sztukę, ważną nie tylko w skali jednego sezonu. Naprawdę własną utrwalającą poprzednie odkrycia swojego teatru, wykrzystującą doświadczenia stylistyki parodystyczno-absurdalnej dla innych, nie ograniczających się do małego przedrzeźniania, celów. Zapowiedź tego bardzo wiele mówiącą, mieliśmy już w „Zabawie”, przy okazji której — na zasadzie mechanicznego odruchu — mówiło się więcej o Wyspiańskim niż o Mroźku. Pomawiano pisarza o przedrzeź-

nianie, podczas gdy ten wystąpił z własnym, polegającym na czymś zupełnie innym teatrem.

Mrożek miał tym razem szczęście. Trafił na reżysera, który zrozumiał bez pudła tekst, intencje autorskie i nową sytuację. Axer zachował się wobec „Tanga” jak Stanisławski kiedyś wobec „Mewy” Czechowa: potraktował dramaturpę w sposób poważny, umiał zaoponować przeciw dotychczasowej tradycji inscenizacyjnej. Po prostu chciał i potrafił rozpoznać nową stylistykę. Zakademizował go przy okazji, oczyścił z groteskowych elementów, wygładził i przycesał, ale za tę cenę włożył do przedstawienia maksimum logiki i umiaru czego Mrożkowi dotąd najczęściej brakowało. Nie mamy wątpliwości: w historii teatru Mrożka jest to najważniejsze dotąd przedstawienie. Nawet jeśli okaże się, że po latach trzeba będzie ten teatr oskrobywać z odczytanego na serio psychologizowania. Jest to w tej chwili już dramaturg, któremu i taki teatr się należy.

(„Współczesność” 15.X. 1965 r.)

WITOLD FILLER

ONI TAŃCZĄ „LA CUMPARSITE”

Kott napisał, że „Tango” dzieje się w Polsce, czyli wszędzie. To pięknie powiedziane. Tylko, że kluczem polskości odczytać można tę wielką sztukę jedynie jako zbiorek małych aluzji. Bowiem „Tango” — mimo iż natknąłem się gdzieś na takie porównanie — nie jest „Weselem”. Dzieje się w diametralnie innej sferze spraw. Choć nb. samo porównanie bardzo jest znamienne. Mieliśmy od lat chętkę na zbawienie świata, a nieodmiennie kończyliśmy na mniej lub bardziej udatnych próbach wyładowywania rodzinnych kompleksów. Wreszcie Pola-

kowi udało się napisać sztukę o świecie, to mu się wma-
wia, że rzecz jego tańczyć należy krakowiakiem, „La
Cumparsita”! — stoi w didascaliach. I słusznie stoi.

„Tango” dzieje się przede wszystkim wszędzie. Jest to najbardziej kosmopolityczna ze sztuk Mrożka, przy czym terminu „kosmopolityczna” używam tu w jego leksykalnym, nie obiegowym znaczeniu. Do „Zabawy” wstęp napisał Mrożkowi Wyspiański, do „Śmierci porucznika” — Pułkownik Załuski: „Czarowna noc” przyśnić się może jedynie w oparach absurdu Polski jeżdżącej „w delegacje”. „Policjanci” są pamfletem na nasze przedwczoraj, kiedy to Tykociński potępiał ucieczkę Światły. Inaczej, zupełnie inaczej „Tango”. Zakres groteskowej metafory jest tu uniwersalny, obejmuje bowiem temat tak powszechny jak kryzys wartości, którym dotknięte są oba półkule naszego globu, z tą może poprawką, że jedna połowa świata w kryzysie tym walczy gdy druga zdaje się go już przyjmować jako zło nieuniknione. Sztuka zatem uniwersalna, również i bohaterowie mają w kieszeni nansenowskie paszporty. Głosuje za tą tezą nawet ta skąpa rekwizytornia realiów, którymi zaludnił Mrożek salon państwa Stomilostwa, którymi ubarwił ich wspomnienia. Nic tu z polskiej prząsności, wszystko wypoliturowane na wielkoświatowy połysk. Babcia Eugenia „wygląda jak z Edgara Poe”, gdy rodzima moda nakazywałaby tu niewątpliwie użyć porównania z Kafką, który nad Wisłą kojarzy się nieodmiennie z wszystkim, co niesamowite. Wuj Eugeniusz nosi szorty koloru khaki, zamiast rogatywki, i uwielbia żołnierski dryl, ale umiłowań swoich nie zdobył chyba u boku Wieniawy, a raczej w jakiejś torysowskiej administracji kolonialnej. Mrożkowa Eleonora, dźwigając w łonie nienarodzonego Artura, biegła nago po lesie, śpiewając Bacha. Polskie Eleonory podczas leśnych biegów swej rówieśniczki piływały raczej:

*„A we mnie biało, biało, cicho jednostajnie —
bo noszę w sobie wszystkich barw skupioną tajemię,
o jakże się w białości mojej męczę
Chcę barwą być, a któż mnie rozbije na tęczę”.*

Tyle rekwizyty i wspomnienia, równie znamienne jest wykaz bieżących zainteresowań bohaterów „Tanga”. Ich

świat utkany jest z nastrojów, podsłuchanych w antyszambrach wielkich metropolii. Odbijają się tutaj groteskowym echem Osborne i Deutscher, jest coś zapewne i z naszych aur popaździernikowych, ale są też sztokholmscy ranggersi i studenckie dyskusje w Dzielnicy Łacińskiej. Z tych nastrojów wyprowadza Mrożek wielki bunt Artura. Bunt iście hamletyczny: szarża przeciwko umierającym formom, żalosne próby remontu starych konwencji. Ale Elsynor został tak skonstruowany, że bunt nie może się udać. Następuje jałowa pogoń za ulatającym motylem niezidentyfikowanej treści, jawi się śmierć jako ostatnia szansa na zachowanie twarzy. Bunt się nie powiódł. Artur nie wynalazł recepty na zbawienie swojego świata. Wydaje się przez chwilę, że i Mrożka zadowolili sama tylko groteskowa repetycja z uwspółcześnionej Apokalipsy. Wszystko jest wykpiene, bo wszystko do czegoś tam nie pasuje. Konwencja do życia, treść do formy, tylko Babcia pasuje do katafalku. I w tym momencie staje się jasne, że Mrożkowi nie o samą drwinę chodzi. Istnieje szansa na zbawienie świata. Jeśli do tego Elsynoru przybędzie dostatecznie groteskowy Fortynbras, może nastąpić skuteczny bunt nowych, odmienionych Arturów. I Mrożek wymyślił takiego Fortynbrasa. „Ma cios, pożartować może, i zabawić się lubi, tylko posłuch musi być”. Kurtyna zapada, Ciała Hamleta nie wynoszą na tarczach. Fortynbras tańczy nad nim „La Cumparsite”. Reszta należy do widzów. Inaczej, niż u Szekspira. Tam do widzów należało jedynie bicie braw.

„Tango” dzieje się przede wszystkim wszędzie. Ale tym samym dzieje się we Francji, Norwegii, Tunezji, Porto Rico. Nie dzieje się może w Wietnamie — tam wartości są dziś sprawdzalne i wymierne. Ale dzieje się w Ameryce. Nie zdziwiłbym się, gdyby amerykański widz dojrzał w Mrożkowym Edwardzie — Jacka Ruby. I cieszyłbym się, gdyby z własnego spostrzeżenia wyciągnął praktyczne wnioski. „Tango” dzieje się również w Polsce. Nie można przecież patrzeć na ojczyznę poprzez sztukę, należy na sztukę patrzeć poprzez ojczyznę. Jan Kott budując w kwietniowym numerze „Dialogu” swoją legendę o „Tangu” pracowicie i uparcie powypisywał Mrożkowemu bohaterom polskie metryki. Jeden uczynił wyłom: oto Stomilowi wyprowadza życiorys od lat urodzin Tzary (1896), Cocteau (1892), Eluarda (1895). Tak,

jakby w Polsce nikt się wówczas nie rodził, a przecież przychodził na świat w tych stomilowych latach Antoni Słonimski (1896), Jan Lechoń (1899), Julian Tuwim (1894). Bóg świadkiem, daleki jestem od tanich dowcipów: ale niektóre metody „analizy porównawczej” nasuwają podejrzenia, że pewni komentatorzy radzi by skorzystać z gwaru ogólnonarodowych zachwyty nad „Tangiem”, by po cichutku powymieniać w nowej sztuce Mrożka wartości. Wmówić nam na przykład nie naszych Fortynbrasów, a oszczędzić przy okazji swojskich Stomilów. Nie tych skamandryckich, przypadkowo urodzonych wówczas, co Tzara czy Cocteau, ale faktycznych prototypów Mrożkowego bohatera. Tych, tak dobrze znanych specjalistów od hucznych eksperymentów, od rozmamłanych piżam, od „przyjmowania najbardziej nawet drażliwych przesłanek, ale tylko na płaszczyźnie”. Ufni w omnipotencję oddanych im komentatorów rozsiedli się oto Stomilowie w pierwszych rzędach sali na Mokotowskiej, spokojni, że nikt ich nie rozpozna na scenie. Mało ich obchodzi, że dzięki tym zabiegom otumanionych nimi ten i ów gotów posądzać Mrożka o zdrożny nihilizm. Zapewne, nie ma groteski, nie ma tragizującej ironii (w jaką wyposażone jest „Tango”) bez odpowiedniej porcji „bluźnierstw”. Ale jest nihilizm i nihilizm. Młodzieńczy weltschmerz Mrożka należy przecież odróżnić od starczego „katza”. I nie dać go wmówić ani sobie, ani utworowi. [...]

(„Kultura” 25.VII. 1965 r.)

Kierownik techniczny — Wiktor Piórkowski, brygadler sceny — Józef Kościuczyk, główny elektryk — Zdzisław Tomaszewski, rekwizytor — Maria Korzeniewska, Kierownicy pracowni: stolarskiej — Michał Nosorowski, krawieckiej — Eugenia Mojsa i Henryk Żuk, perukarskiej — Edward Łaskowski, malarskiej — Romuald Druskont, tapicerskiej — Kazimierz Hołownia, modelarni — Leon Syty.



„Strip-tease”. Michał Rosiński (Pan I).

**„STRIP-TEASE I INNE” SŁAWOMIRA MROŻKA
W TEATRZE DRAMATYCZNYM IM. ALEKSANDRA WĘGIERKI**
Reżyseria Krystyna Weissner, scenografia Hilary Krzysztofiak, muzyka Jerzy Abratowski. Premiera dnia 22 lutego 1962 r.

„Na pełnym morzu”. Andrzej Karolak (Listonosz), Stanisław Jaskowski (Gruby rozbitek), Czesław Stopka (Średni rozbitek), Bohdan Czechak (Mały rozbitek).



Wydawca: Państwowy Teatr im. Al. Węgierki w Białymstoku.
Sezon teatralny 1966/67. Projekt afisza: Hilary Krzysztofiak. Na okładce Sławomir Mrozek w karykaturze Andrzeja Stopki.

Cena 3 zł

SŁAWOMIR MROŻEK

T A N G O

Utwór dramatyczny w 3 aktach

Obsada:

Babcia Eugenia — Nina Czerska
Stryj Eugeniusz — Włodzimierz Kłopotcki
Eleonora — Barbara Bardzka
Stomil — Jerzy Mędrkiewicz
Artur — Aleksander Iwaniec
Ala — Anna Korzeniecka
Edek — Bolesław Idziak

Reżyser:

JERZY ZEGALSKI

Scenograf:

TERESA PONIŃSKA

Inspicjent: Gaja Majewska

Sufler: Maria Jabłońska — Parowska

PREMIERA DNIA 22 KWIETNIA 1967 R.

**PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY
IM. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU SEZON 1966/67**

**Dyrektor Teatru — Jerzy Zegalski
Zastępca Dyrektora — Witold Różycki
Kierownik Literacki — Lech Piotrowski**