

Aleksandra Pluta

Mroźek i jego Tango w Brazylii

Postscriptum Polonistyczne nr 1(21), 161-172

2018

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDRA PLUTA
Universidade de Brasília
Brasília

Mrożek i jego *Tango* w Brazylii

Mrożek and his *Tango* in Brazil

Abstract: The article discusses Brazilian production of Sławomir Mrożek's *Tango* staged in 1972 in Rio de Janeiro, as well as Polish-Brazilian connections and relationships observed among the artists working on this play. A separate part of the article presents Mrożek's one-week stay in Rio de Janeiro and his contacts with the Brazilian press. The Polish author turned out to be a difficult interlocutor for Brazilian journalists. The article is based on the materials published in the local newspapers and interviews with the director and the actors.

Keywords: Mrożek, theatre, Brazil, Polish-Brazilian relations

Polskie korzenie brazylijskich artystów skupionych wokół *Tanga* (i inne drobne polskie epizody)

Kilka słów o Teresie Rachel

Brazylijska premiera *Tanga* Sławomira Mrożka miała miejsce 18 kwietnia 1972 roku w Rio de Janeiro (pokazy przedpremierowe odbyły się w stolicy stanu Espírito Santo – Vitorii). Była to pierwsza sztuka Mrożka¹, która została wystawiona w Brazylii. Tuż po sukcesie przedstawienia na brazylijskich scenach pojawiły się kolejne sztuki polskiego autora: w 1974 roku wystawiono *Cierpienia Piotra O'Heja* w bezpośrednim przekładzie z języka polskiego²,

¹ Jej tłumaczenia nie z języka polskiego, lecz z francuskiego, podjęli się Hélio Bloch i Elisabeth Konder.

² Sztuka w tłumaczeniu Yana Michalskiego (*Um tigre no banheiro*) została wyreżyserowana w 1974 roku przez Roberta de Cleto (spektakl wystawiono w Teatrze Glória, wystąpili w nim m.in. Jacqueline Laurance i André Valli).

następnie w tłumaczeniach już nie bezpośrednio z polskiego – *Strip-tease, Na pełnym morzu*³, trzy lata później *Emigrantów*, a w 1980 roku – *Policję*. Te same sztuki były jeszcze później wielokrotnie wystawiane w Brazylii w latach osiemdziesiątych i sporadycznie grywane są do dziś. Szczególnym powodzeniem cieszą się jednoaktówki (*Na pełnym morzu* i *Strip-tease*), które wymagają mniejszego nakładu finansowego ze względu na skromną scenografię i mniej liczną obsadę. Ale to właśnie *Tango* w reżyserii Amira Hadada w dużym stopniu przyczyniło się do wzbudzenia zainteresowania Mrożkiem w Brazylii.

Producentką i jedną z aktorek przedstawienia była Teresa Rachel (według innej pisowni – Tereza Raquel). Warto poświęcić trochę uwagi tej charyzmatycznej postaci. Urodzona w 1934 roku diwa brazylijskiego teatru i telewizji, założycielka *Teatro Teresa Rachel* (zwanego powszechnie *Terezão*), zanim zaproponowała brazylijskiej publiczności sztukę Mrożka, rok wcześniej wystawiła również w Rio de Janeiro *Matkę* Stanisława Ignacego Witkiewicza⁴. Rola matki przypadła Teresie, która otrzymała za nią prestiżową nagrodę teatralną dla najlepszej aktorki, Prêmio Molière. Sama chęć zaprezentowania w Brazylii sztuk autorów znanych za oceanem bardzo wąskiej publiczności jest godna podziwu. Te odważne inicjatywy mogłyby przecież okazać się niepowodzeniem i szybko zejść z afisza. Co powodowało Teresą Rachel, gdy decydowała się promować polską awangardę na brazylijskich scenach?

Nie można zapomnieć, że Teresa Rachel to tylko pseudonim Terezinhii Malki Brandwain Taiba de La Sierra, która urodziła się niedaleko Rio de Janeiro w żydowskiej rodzinie o polskich korzeniach (jej ojciec nazywał się Josef Mayer Brandwain, matka – Laya Brandwain). Polskich epizodów w życiu Teresy Rachel było kilka, warto wspomnieć także o tym, że w 1974 roku występowała w telenoweli produkowanej przez telewizję Globo pt. *Rebu*, w której u jej boku grał nie kto inny jak polski aktor i reżyser, przebywający w Brazylii od 1941 roku, Zbigniew Ziemiński⁵.

³ Te sztuki również zostały wystawione w 1974 roku.

⁴ Sztuka ta najpierw została zainscenizowana w 1970 roku we Francji przez francuskiego reżysera Claude'a Régy'ego. Został on zaproszony przez Teresę, która zachwyciła się jego spektaklem w Paryżu, do wyreżyserowania sztuki jeszcze raz, tym razem w Brazylii, z udziałem aktorów brazylijskich.

⁵ O tym, dlaczego w Brazylii Ziemiński znany jest jako ojciec współczesnego teatru brazylijskiego, pisałam szerzej w książce *Ten piekielny polski akcent. Ziemiński na brazylijskiej scenie* (Pluta 2015).

Reżyser i jego polskie przyjaźnie

Sam reżyser brazylijskiej inscenizacji *Tanga*, Amir Haddad (ur. 1937), który do pracy nad sztuką został zaproszony przez producentkę Teresę Rachel, przyznaje, że i jego z Polską sporo łączy. A to głównie za sprawą przyjaźni z Konradem Swinarskim. Na początku lat sześćdziesiątych, bodaj w 1962 roku, przez sześć miesięcy dzielili wspólne mieszkanie przy Park Avenue w Nowym Jorku. Obaj przebywali tam dzięki stypendium Fundacji Forda. „Swinarski stał się jednym z najlepszych przyjaciół mojego życia” – mówi Amir Haddad⁶. Wspomina:

To było sześć miesięcy intensywnej przyjaźni. Ja byłem bardzo młody, zaczynałem dopiero moją teatralną karierę, a Swinarski pracował już z Brechtem, opowiadał mi nawet, jak to był obecny przy jego pochówku, jak to dźwigał jego trumnę. Przy nim, tak znanym i cenionym, i ja zaczynałem czuć się sławny.

Kiedy Haddad wrócił do Brazylii, przez długi czas utrzymywał jeszcze korespondencję ze Swinarskim, a kiedy kilka lat później starał się o to, by zaprosić go do Brazylii, Swinarski zginął pod Damaszkiem w wypadku samolotu w drodze na festiwal teatralny.

Był kluczową postacią w moim życiu. Zbliżyło nas do siebie również to, że Swinarski, jeszcze zanim poznaliśmy się w Nowym Jorku, wyreżyserował sztukę *Testament psa*⁷ brazylijskiego autora Ariana Suassuny. To jest bardzo ważna sztuka, klasyka ludowego teatru brazylijskiego, a on wystawił to w Polsce! To było dla mnie bardzo ciekawe, w jaki sposób Polak postrzegał ten tekst. Swinarski mówił mi, że Polacy są jeszcze większymi katolikami niż Brazylijczycy i kiedy na scenie pojawiali się aktorzy w roli Chrystusa i Matki Boskiej, wiele osób wśród publiczności klękało.

⁶ Autorka artykułu przeprowadziła rozmowę z Amirem Haddadem 13 grudnia 2016 roku w domu reżysera w dzielnicy Santa Teresa w Rio de Janeiro. Wszystkie cytowane w artykule wypowiedzi Haddada pochodzą z tego wywiadu.

⁷ Haddad podaje ten tytuł po polsku, w oryginale to *Auto da Compadecida*. Sztuka pod pełnym tytułem *Historia o Miłosiernej czyli Testament psa* (przekład: Danuta Żmij i Witold Wojciechowski) miała premierę 14 września 1960 roku w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie. Tekst ukazał się w: „Dialog” 10/1959.

Brazylijskie *Tango*
– niedoszła rola Ziemińskiego
i polskie nazwiska w obsadzie

Kolejny mało znany epizod związany z brazylijską inscenizacją *Tanga* dotyczy aktora, który miał zagrać Stomila. Według Teresy Rachel w rolę tę powiniem był się wcielić sam Ziemiński (1908–1978), cieszący się w Brazylii wielką estymą i często nazywany „ojcem współczesnego teatru brazylijskiego”. Haddad wspomina:

Teresa zaprosiła mnie, bym wyreżyserował *Tango*. Byłem wówczas młodym reżyserem. Przeczytałem tekst. Spodobał mi się. Co ciekawe, mnie zaproponowała reżyserię, a Ziemińskiemu rolę Stomila. Ja miałem być reżyserem, a Ziemiński – aktorem. Ziemiński – ta święta polska bestia! Byłoby chyba stosowniej jemu zaproponować reżyserię tej polskiej sztuki. Bardzo się tego bałem, było to dla mnie kłopotliwe. Myślałem: jak ja będę reżyserował polską sztukę, w której polski wybitny reżyser miał zagrać jedną z głównych ról? On z pewnością też musiał sobie myśleć: jak ja mam pracować nad polską sztuką z jakimś młodym reżyserem brazylijskim, który ma niespełna trzydzieści lat? I to on ma mnie reżyserować? Zrezygnował. Powiedział, że nie będzie mógł się w to zaangażować. Taka była jego wola. Ale była to wielka ulga, zarówno dla mnie, jak i zapewne dla niego.

Wtedy właśnie Amir Haddad zaproponował tę rolę bardzo zdolnemu aktorowi, Sérgioowi Britto (1923–2011). Mamy tu do czynienia z kolejnym, czy to towarzyskim epizodem, który może posłużyć jako przykład złożonych stosunków polsko-brazylijskich. Mianowicie Sérgio Britto był dobrym znajomym polskiego poety i malarza mieszkającego od końca lat czterdziestych w Rio de Janeiro, Tomasza Łychowskiego. Obaj panowie poznali się za pośrednictwem innego polskiego artysty, malarza i scenografa, Zbigniewa Więckowskiego. W ten oto sposób nawiązała się przyjaźń, która zaowocowała cyklem programów dla brazylijskiej telewizji TV Brasil na temat polskiego kina i polsko-brazylijskich relacji na płaszczyźnie kultury i sztuki. Tomasz Łychowski, jako gość prowadzącego program Sérgio Britto, opowiadał brazylijskiej publiczności o filmach Wajdy, Polańskiego i Kiesłowskiego, o poezji Paula Leminskiego, o sztuce Brunona Lechowskiego i Fransa Krajeberga. „Sérgio często podkreślał, że ma do Polski bardzo szczególnie sentyment. Że to właśnie znakomite kreacje Ziemińskiego utwierdziły go

w powołaniu do aktorstwa. A przecież miał już ukończone studia medycyny!” – pisze Tomasz Łychowski⁸.

Można by się pokusić o jeszcze jeden drobny zabieg mający na celu odkrycie kolejnych polskich śladów obecnych w tym przedsięwzięciu, a mianowicie przeanalizowanie nazwisk dwojga aktorów, którzy wystąpili w *Tangu*, Ary’ego Coslova w roli Artura i Renaty Sorrah w roli Ali. Oba to pseudonimy artystyczne, które zostały utworzone od prawdziwych nazwisk aktorów: Sorrah od Sochaczewski (podwójne „r” w Brazylii wymawia się bowiem jak polskie „ch”, końcowe „h” jest nieme), a Coslov od Coslovski – nazwiska zostały zniekształcone, by nie brzmiały obco i wpadały w ucho. Młodym artystom zależało przecież na tym, by ich nazwiska łatwo zapadały w pamięć. W ten oto sposób Renata Sochaczewski (posiadająca korzenie polskie, żydowskie i niemieckie) stała się Renatą Sorrah, a Ary Coslovski – Arym Coslovem. Zatem szereg artystów o słowiańskim rodowodzie zaangażowanych w inscenizację brazylijskiego *Tanga* moglibyśmy uzupełnić o kolejne dwie osoby. I choć trudno dorównać sławą Teresie Rachel, która do końca życia była niekwestionowaną diwą brazylijskiego teatru, to jednak zarówno Renata Sorrah, jak i Ary Coslov (który grał między innymi w znanej polskim widzom telenoweli *Niewolnica Isaura*) są do dziś rozpoznawalnymi i cenionymi postaciami brazylijskiego teatru i telewizji. Ary Coslov, który w sztuce wystąpił w roli Artura, przynajmniej⁹, że *Tango* okazało się wielkim sukcesem. Nie schodziło z afiszy przez rok.

Kiedy Teresa Rachel zaprosiła mnie, bym zagrał Artura, nie wałęsam się ani chwili. Wiedziałem, że w paryskiej inscenizacji z 1967 roku rolę tę grał Laurent Terzieff, który był moim idolem. Muszę przyznać, że do dziś jeszcze zdarza się, że ludzie pytają mnie o *Tango*. A jego premiera odbyła się przecież ponad czterdzieści lat temu! Na pewno zawdzięczamy to w dużej mierze temu, że wystąpili w nim trzy pokolenia najważniejszych brazylijskich aktorów: Teresa Rachel, Sérgio Britto, Sadi Cabral, Roberto Bonfim, Elza Gomes, Renata Sorrah, Consuelo Leandro i ja.

⁸ Z korespondencji mailowej z 6 września 2017 roku między Tomaszem Łychowskim a autorką artykułu.

⁹ Rozmowę z Arym Coslovem w jego domu w Rio de Janeiro przeprowadziła autorka artykułu 16 grudnia 2016 roku. Wszystkie cytowane w artykule wypowiedzi Coslova pochodzą z tego wywiadu.

Tango jako krytyka prawicowej dyktatury w Brazylii i milczący Mrożek

Zbyt upolityczniony spektakl

Dzięki temu, że to jednak młodego Amira Haddada (a nie Ziemińskiego) Teresa Rachel wybrała na reżysera przedstawienia, *Tango* stało się sztuką idealnie wpisującą się w ówczesną sytuację polityczną kraju. Jak przyznaje reżyser, mógł on wystawić Mrożka tak, jak powinien w jego mniemaniu zostać on zainscenizowany w Brazylii:

Mrożek brazylijski, mówiący o brazylijskiej dyktaturze, o awangardzie brazylijskiej, o konieczności przybrania jasno określonej postawy politycznej, o latach siedemdziesiątych, o kontrkulturze, ruchu hippisowskim, o tym, jak dyktatura wojskowa rozpanoszyła się na całego.

I nie mogło być inaczej, ponieważ Haddad zawsze kiedy robi jakikolwiek spektakl, odnosi się do aktualnej sytuacji w Brazylii. Kiedy w 2016 roku wystawił *Burzę* Szekspira, była to sztuka, która nagle przeniosła się we współczesne realia brazylijskie, odzwierciedlając wszelkie problemy, którymi żył wówczas kraj. Tylko robienie takiego teatru zdaje się interesować reżysera. Tylko taki teatr ma dla niego sens.

Kiedy w 1972 roku Mrożek przyleciał do Rio de Janeiro, by zobaczyć brazylijską wersję swojej sztuki, zrobił na artystach wrażenie wielkiego milczka. Znana jest anegdota (Tumscitz 1972) o tym, jak to przed spektaklem, na którym był obecny Mrożek, Teresa Rachel w ferworze przygotowań zapomniała zarezerwować dla autora miejsce na widowni. Na spektakl przyszło więcej osób niż było dostępnych miejsc. W teatrze nie było numerowanych foteli, a z niektórych widoczność nie była zbyt dobra. Na kilka minut przed rozpoczęciem sztuki, kiedy Mrożek był jeszcze za kulisami, poproszono kilkoro usadowionych już na miejscach widzów, by ustąpili miejsca autorowi (trzeba było się przy tym niemal natrudzić), po czym zaproszono go do zajęcia uprzywilejowanego fotela. Autor, nie zdając sobie sprawy z trudu, z jakim udało się w ostatnim momencie znaleźć dla niego miejsce, odmówił, stwierdzając spokojnie: „Tutaj, z przodu, nie siadam. Jest kilka wolnych miejsc z tyłu na górze¹⁰. Wolę oglądać z daleka”. Pod koniec spektaklu ogłoszono

¹⁰ Z kolei według Renaty Sorrah, z którą autorka artykułu przeprowadziła rozmowę 17 grudnia 2016 roku, Mrożek miał oglądać spektakl z kabiny oświetleniowca.

obecność autora na widowni. Kiedy rozległy się głośne brawa, Mroźek schował się za kolumną i również zaczął bić brawo, żeby nie wyszło na jaw, że to on sam jest oklaskiwanym autorem.

Po obejrzeniu spektaklu miał podobno powiedzieć do Teresy: „zbyt upolityczniony”, stwierdził, że sam piętnował w swojej sztuce coś innego, niż to, co w inscenizacji potępił reżyser. I mimo że opinia samego Mroźka nie była miażdżąca, to Haddad odniósł wrażenie, jakby spektakl w ogóle mu się nie spodobał, lecz autor był zbyt uprzejmy, by skrytykować przedstawienie. Haddad wspomina:

Opowiadano, że Mroźek nie mówi za dużo, dlatego wcale nie zdziwiłem się, że jego komentarz był tak lakoniczny. Niczego więcej w sumie się nie spodziewałem. Mroźek mówił w *Tangu* o opresji, kontroli ze strony reżimu, alienacji artystów... A kiedy o tym mówił, to wydawało mi się, jakby był w Brazylii i mówił o Brazylii. Tylko że my tu mieliśmy reżim prawicowy, a w Polsce, rzecz jasna, lewicowy. Ja odczytałem *Tango* jako krytykę radykalnej prawicy brazylijskiej, faszystów brazylijskiego. Chyba nie za bardzo mu się to spodobało.

Być może jednak obawy reżysera były nie do końca uzasadnione. O możliwości wielorakich interpretacji sztuki wspominał w ciekawej recenzji Yan Michalski (Michalski 1972), zwracając uwagę na to, że Mroźek, mimo że posługuje się językiem jasnym, konkretnym i rygorystycznie logicznym, pozostawia jednak szeroki margines na swobodne interpretacje. Brutalna władza, która pojawia się na końcu sztuki w związku z pustką intelektualną, może być zarówno aluzją do hitleryzmu, jak i do stalinizmu, jak również wszelkich innych totalitaryzmów, które możemy według własnego uznania ulokować w tym miejscu.

Również wysłuchawszy opinii samego Mroźka, który po spektaklu rozmawiał z brazylijską prasą, można by dojść do wniosku, że Amir Haddad bardzo dobrze postąpił, przystosowując *Tango* do brazylijskich realiów. Sławomir Mroźek mówił w wywiadzie dla „Jornal do Brasil”:

Ja w *Tangu* chciałem właśnie stworzyć rzeczywistość teatralną, która mogłaby mieć różne interpretacje. Taka była moja intencja. Ponieważ nie można sobie wyobrazić zaledwie jednej publiczności i zaproponować jej wyłącznie jednej rzeczy. Trzeba mieć wiele różnych idei, ponieważ jest to w samej naturze teatru. Dla mnie musi on zawsze odpowiadać życiu, a życie, tak naprawdę, nigdy nie jest bardzo proste (*Autor de „Tango”... 1972*).

W wywiadzie dla Gilberta Tumscitza z dziennika „O Globo” Mrożek powiedział też coś, czego być może nie miał okazji powiedzieć osobiście po spektaklu samemu reżyserowi:

Obejrzałem spektakl z przyjemnością. Było dla mnie interesujące móc zobaczyć sztukę o intelektualnej konstrukcji wystawioną w tak cielesny sposób. Podobali mi się aktorzy, wszyscy spontaniczni, niezwykle żywi, energiczni. Ten kraj jest taki, mówicie w tym języku, reagujecie w ten sposób.

Po czym dodał w tonie bardziej krytycznym:

Spektakl był za długi¹¹. Jest kilka długich scen wymyślonych przez reżysera. Sztuka mogłaby trwać dwie godziny, a trwała prawie trzy. Podczas końcowego tańca, który uważam za dobrze zrealizowany, nie zgadzam się z wątkiem homoseksualnym, który reżyser włączył do sztuki, wprowadzając pocałunek między dwoma bohaterami. Taniec musi być alegoryczny, symboliczny. A homoseksualizm nie jest symboliczny, to życie. Scena traci przez to metafizykę (Tumscitz 1972).

Zaś na pytanie Yana Michalskiego, co sądzi o brazylijskiej wersji *Tanga*, Mrożek odpowiedział:

Moim zdaniem jest bardzo interesująca, nie tylko w odniesieniu do mojego tekstu, ale również dlatego, że wcześniej nigdy nie widziałem teatru brazylijskiego i myślę, że istnieje w nim pewien szczególny sposób gry i atmosfera, które wydały mi się bardzo pociągające. Ta szczególna cecha widoczna jest przede wszystkim w sposobie, w jaki aktorzy zachowują się na scenie, grają, ruszają się. Jest w tym łatwość gry cielesnej, nieprawdopodobna zwinność, elegancja, sposób na to, by być eleganckim i efektywnym jednocześnie, ten sposób sprawdza się nawet wtedy, kiedy jakieś określone działanie aktora nie odpowiada zbyt scenie, w której on gra. Niezależnie od sceny działanie i ekspresja aktora (nawet jeśli nie jest ona najodpowiedniejsza) ma wartość samą w sobie, wartość estetyczną. To, co robi aktor, nigdy nie jest martwe ani puste, zawsze jest pełne i żywe (Michalski 1972).

¹¹ Zgadza się z nim anonimowy recenzent, którzy pisze: „To długi spektakl nawet dla tych, którzy lubią teatr” (*Um tango internacional* 1972).

Trudności w nawiązaniu kontaktu z Mrożkiem

Nie mylił się jednak Haddad, gdy wspominał o małomówności, z której zasłynął w Brazylii Mrożek. Na podstawie kilku wywiadów, które udało się z nim przeprowadzić brazylijskim dziennikarzom, można zauważyć, że wylewny był on jedynie w rozmowie z Yanem Michalskim, bądź co bądź rodakiem, z którym prawdopodobnie konwersował swobodnie po polsku. Ponadto można odnieść wrażenie, że sposób prowadzenia rozmowy, niebywała znajomość teatru i erudycja Michalskiego pozwoliły Mrożkowi dostrzec w nim godnego rozmówcę, któremu nie odpowiadał, jak innym, równoważnikami zdań. W artykule Gilberta Tumscitza, którego sam tytuł zapowiada już trudności, z jakimi spotkał się dziennikarz podczas rozmowy z Mrożkiem (*Wywiad z małomównym autorem „Tanga”*), znajduje się wzmianka o pobycie polskiego dramaturga w Rio de Janeiro i jego specyficznym sposobie bycia:

Zamknięty w sobie, skryty, spokojny, o krok od apatii, Sławomir Mrożek jest mężczyzną niewiele słów. Podczas tygodnia spędzonego w Rio opuszczał hotel tylko wtedy, kiedy miał w programie coś zaplanowanego przez goszczącą go tutaj Teresę Rachel. Nie wydawał się być zainteresowany miastem, ludźmi, przyrodą. Nie lubi słońca. Zostawał w swoim pokoju, czytając, ale też nie ekscytuje się zbyt podczas rozmów o literaturze.

Po długim nieformalnym obiedzie w domu Darela¹², w towarzystwie sześciu czy siedmiu inteligentnych osób, rozpieszczających go swymi uprzejmościami i szczerze cieszących się jego obecnością, lecz przede wszystkim po długim wywiadzie w hotelu, podczas którego nie wiedziałem już dłużej, o czym z nim mówić, tak bardzo lakoniczne były jego odpowiedzi, mogę zagwarantować, że Mrożek rzeczywiście nie jest człowiekiem, który łatwo się emocjonuje. Wybitnie kulturalny, uprzejmy, lecz ekstremalnie zimny. Takiego zimna nie można było się spodziewać po tak elokwentnym i mającym tyle do powiedzenia autorze *Tanga* (Tumscitz 1972).

Gilberto Tumscitz zadaje sobie pytanie, na ile bogaty musi być wewnętrzny świat tak bardzo niekomunikatywnego człowieka, jakim był w jego mniemaniu Mrożek. Zapadła mu w pamięć scena z domu Darela, w którym odbył się wspomniany obiad wydany specjalnie z okazji pobytu Mrożka

¹² Darel Valença Lins (ur. 1924) – malarz brazylijski.

w Rio. Mroźek oglądał wówczas w towarzystwie zaproszonych gości, Brazylijczyków oraz Teresy Rachel, atelier malarza. Według relacji Tumscitza polski dramaturg odpowiadał ludziom grzecznie, ale szybko ucinął jakiegokolwiek rozmowy. Ktoś miał mu pokazać przez okno Hotel Nacional i zapytać, czy zna Niemeyera, który go zaprojektował. Mroźek miał odpowiedzieć, że tak. I koniec. Ktoś inny miał mu pokazać bananowce, tak zwyczajnie – z jednej strony Niemeyer, z drugiej bananowce, tak tylko, żeby o czymś porozmawiać. Mroźek miał milczeć. Wszyscy starali się zabawić go rozmową, ale on uparcie milczał. Oglądał obrazy Darela. Kiedy wyraźnie zaintrygowany stanął przed jednym z nich, który został namalowany pod wpływem sztuki *Cmentarzysko samochodów* Arrabala, dziennikarz pomyślał, że fakt ten może w końcu zainteresować polskiego gościa. Zbliżył się do niego i wyjawil mu, co było inspiracją do namalowania tego obrazu. Mroźek odpowiedział: „Nie znam tej sztuki. Nie znam żadnej sztuki Arrabala”. I natychmiast się oddalił. Natomiast sama próba przeprowadzenia wywiadu, której podjął się Gilberto Tumscitz, wyglądała następująco:

Pytam [Mroźka – A.P.], dlaczego wybrał teatr jako środek ekspresji.

– Nie wybrałem. Po prostu tak się stało.

– Czy lubi pan chodzić do teatru?

– Rzadko.

– Dlaczego?

– Męczy mnie to. Ja tworzę dla teatru, nie jestem odbiorcą. Wolę chodzić do kina.

– Kusilo już pana, żeby napisać coś dla filmu?

– W ogóle.

– Dlaczego?

– Nie widzę związku. Kino to obraz. Ja używam słów (Tumscitz 1972).

Jego odpowiedzi były zawsze lakoniczne. O innych dramaturgach Mroźek też nie chciał rozmawiać, ponieważ „albo ich nie zna, albo go nie interesują” (Tumscitz 1972). W swoim pokoju w hotelu Novo Mundo (Nowy Świat) czytał *Balkon* Geneta. Polecila i pożyczyła mu tę książkę Teresa Rachel. „To dobra sztuka” – miał odpowiedzieć Mroźek pytany o wrażenia z lektury. Na próżno dziennikarz mógłby oczekiwać od niego bardziej wyczerpującej odpowiedzi.

Inny dziennikarz, którego nazwiska nie znajdziemy pod artykułem opublikowanym 5 lipca 1972 roku w gazecie „Jornal do Brasil” (będzie tam za to fotografia lekko uśmiechniętego, czterdziestodwuletniego Mroźka w okularach), odnotował, co następuje:

Na zaproszenie producentów sztuki [Mrożek – A.P.] zostanie w Rio tydzień. Wczoraj, kilka godzin po wylądowaniu na lotnisku Galeão, pociał się, narzekał na upał i czuł się zmęczony w swoim pierwszym spotkaniu z Ameryką Południową. Mówi po polsku, rosyjsku, włosku, francusku i angielsku, przyciszonym głosem, lecz nie uważa się za człowieka dużej kultury. Nie interesuje się muzyką i nie lubi poezji (*Autor de „Tango”... 1972*).

Tyle o samym pobycie Mrożka w Rio. A jakie były reakcje widzów? Sztuka cieszyła się w Brazylii wielkim powodzeniem. Wystawiana była w teatrze w Rio de Janeiro, w dzielnicy Copacabana, przez ponad rok. W teatrze na sześćset osób miejsca na widowni były wypełnione podczas dwóch spektakli granych w każdy czwartek, dwóch w każdą sobotę i kolejnych dwóch w każdą niedzielę. W sumie spektakl grano dziesięć razy w tygodniu. „Widownia identyfikowała się z postaciami z tej sztuki” – wspomina Haddad, który za spektakl został uhonorowany nagrodą Gubernatora Stanu Rio de Janeiro dla najlepszego reżysera. Po okresie, w którym *Tango* było wystawiane w Rio, Teresa Rachel zmieniła obsadę i zaczęło się wielkie *tournée* spektaklu po różnych miastach w całej Brazylii, m.in. São Paulo, Porto Alegre i Brasília. Do tych wersji Amir Haddad podchodzi sceptycznie i nie pochwała decyzji Teresy Rachel, która jako jedyna z pierwotnej obsady nadal występowała w sztuce i była jej producentką. Zaprzeczyć jednak nie można, że dzięki takiemu działaniu sztuka dotarła do bardzo szerokiej publiczności również poza najważniejszymi ośrodkami teatralnymi, jakimi są Rio i São Paulo (nie da się ukryć, że poza tymi dwoma miastami, trudniej zobaczyć dobre spektakle). Dzięki temu *tournée* brazylijska publiczność mogła zapoznać się z Mrożkiem i być może właśnie dlatego w późniejszych latach tak chętnie wystawiano jego kolejne sztuki.

Literatura

- Autor de „Tango” aponta sua peça como exemplo do teatro sem limitações*, (bez nazwiska autora), „Jornal do Brasil”, 5.07.72, Rio de Janeiro.
- Błoński J., 1995, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, 2017, São Paulo <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa403044/slawomir-mrozek> [dostęp: 14.09.2017].
- Ferreira de Lima A., 1972, *Teatro*, „Gazeta de Notícias”, 4.06.1972, Rio de Janeiro.
- Michalski Y., 1972, *Universalidade e pulverização. Entrevista a Sławomir Mrożek*, „Jornal do Brasil”, 15.07.1972, Rio de Janeiro.
- Mrożek S., 2003, *Tango*, Warszawa.

Pluta A., 2015, *Ten piekielny polski akcent. Ziemiński na brazylijskiej scenie*, Warszawa.

Rozmowy przeprowadzone przez autorkę artykułu z: Amirem Haddadem (13 grudnia 2016 roku), Arym Coslovem (16 grudnia 2016 roku), Renatą Sorrah (17 grudnia 2016 roku).

Tumscitz Braga G., 1972, *Entrevista com o taciturno autor de "Tangó"*, „O Globo”, 12.07.72, Rio de Janeiro.

Um tango internacional, (bez nazwiska autora), „Jornal do Brasil”, 22.04.72, Rio de Janeiro.