

Autor opracowania: prof. dr hab. Marek Bernacki, ATH w Bielsku-Białej
Opracowania ukazały się drukiem w 2002 roku w warszawskim Wydawnictwie ADAMANTAN w serii "Przeczytaj Przed Maturą".

Sławomir Mrożek, *Tango*

Biogram autora

Sławomir Mrożek (ur. 1930) – dramatopisarz, pisarz, satyryk, autor scenariuszy filmowych, rysownik; uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnego dramatu na świecie.

Urodził się w Borzęcinie pod Brzeskiem (w Małopolskiem), jego ojciec był urzędnikiem pocztowym. Po wojnie uczęszczał do prestiżowego liceum im. Nowodworskiego w Krakowie, później studiował krótko architekturę i sztuki piękne. W latach 50. współpracował z eksperymentalnym teatrem studenckim Bim-Bom w Gdańsku, krakowskim kabaretem Piwnica pod Baranami oraz z kilkoma pismami, m.in. z „Przekrojem” (na łamach którego debiutował w roku 1950 reportażem z budowy Nowej Huty pt. *Młode miasto*), „Dziennikiem Polskim” oraz „Życiem Literackim”.

W latach 1963–1996 Mrożek przebywał poza krajem, najpierw we Włoszech, później okresowo w RFN i USA, następnie we Francji (mieszkał w Paryżu), a od 1990 r. w Meksyku, gdzie zamieszkał wraz z drugą żoną Susaną Osorio Rosas. W 1968 r. Mrożek zaprotestował publicznie przeciwko interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji; kiedy w odwecie władze PRL nie zgodziły się na przedłużenie jego paszportu, podjął decyzję o pozostaniu na emigracji. Przez wiele lat współpracował z paryską „Kulturą” Jerzego Giedroycia. W latach 1969–1971 jego twórczość znalazła się na indeksie cenzury peerelowskiej, później jednak sztuki Mrożka były wystawiane zarówno w kraju, jak i za granicą. Po powrocie do Polski w 1996 r. pisarz zamieszkał w Krakowie.

Twórczość S. Mrożka utrzymana jest w konwencji groteski. Autor przedstawia świat zniekształcony i absurdalny, w krzywym zwierciadle ukazując ułomności współczesnych ludzi, ulegających schematyzmowi myślenia i popadających w niewolę nowoczesnych mitów oraz stereotypów postępowania. Niemiłosiernie piętnuje też przywary polskiego charakteru i narodowe mrzonki, będące pogłosem fałszywie pojętych idei romantycznych. Charakterystyczną cechą jego pisarstwa jest też parodiowanie istniejących języków wypowiedzi oraz konwencji i gatunków literackich. Międzynarodową sławę przyniosły Mrożkowi zwłaszcza dwa dramaty: *Tango* oraz *Emigranci*; obie sztuki grywane były niemal na całym świecie.

Najważniejsze dzieła:

Dramat: *Policja* (1958), *Indyk* (1960), *Śmierć porucznika* (1963), *Tango* (1965), *Emigranci* (1974), *Ambasador* (1981), *Alfa* (1984), *Portret* (1987), *Miłość na Krymie* (1994).

Proza: *Półpancerze praktyczne* (1953), *Słoń* (1957), *Wesele w Atomicach* (1959), *Małe prozy* (1990).

Rysunki: *Polska w obrazach* (1957), *Rysunki* (1990).

Tango po raz pierwszy zostało opublikowane w piśmie „Dialog” 11/1964; wydanie książkowe – w 1973 r. w tomie *Utwory sceniczne*, t.2. Prapremiera polska *Tanga* miała miejsce w 1965 r. w teatrze w Bydgoszczy; prapremiera światowa – w 1965 r. w Belgradzie. Sztuka została przyjęta entuzjastycznie przez krytykę. Znany krytyk teatralny i znawca współczesnej dramaturgii, Jan Kott, pisał:

„Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz – jest obok, Mroźek – pierwszy raz przyszedł w samą porę. I to na obu zegarach: polskim i zachodnim”.

Warto wiedzieć:

1. *Tango*, uważane za najlepszy dramat S. Mrożka, tłumaczone było na wiele języków, m.in. na: angielski, francuski, niemiecki, hiszpański, włoski, rosyjski, estoński, węgierski i japoński.

2. Krytyka zestawiała *Tango* z takimi arcydziełami dramaturgii światowej, jak *Hamlet* Williama Szekspira¹ oraz *Kariera Artura Ui* Bertolda Brechta.

3. Dlaczego „Tango”?

Odpowiedzi na to pytanie udzieliła Małgorzata Sugiera, monografistka twórczości Sławomira Mrożka:

„«Czy wiesz, ile trzeba było odwagi, żeby zatańczyć tango?» – pyta Stomil narzekającego na ogólne rozprężenie Artura. Dlaczego Mroźek wybrał właśnie tango? Gdzieś w połowie drugiej połowy ubiegłego wieku marynarze i pasterze bydła zaczęli na własną modłę tańczyć hiszpańską habanerę w podmiejskich knajpach Buenos Aires. Potem nowy taniec wyruszył na podbój Europy. Już jako tango, wzbogacone w Londynie o stylizowane figury, przez kanał La Manche dotarł do Nicei, by wkrótce stać się przebojem francuskich salonów. Początek lat dwudziestych to czasy prawdziwej tangomanii. (...) Taniec argentyńskich pastuchów rzucił wyzwanie towarzyskim konwencjom swoją zmysłowością, graniczącą dla niektórych z bezwstydem. Po raz pierwszy partner tak blisko dotykał tancerki, czuł ciężar jej piersi i twardość bioder, rytmem krwi dyktował rytm kroków... Tańcząc tango, Stomil nie tylko drażnił poczucie przyzwoitości rozsiadłych na kanapach starszych ciotek i mam, co kryły rumieniec wstydu za wachlarzem. Rzucał wyzwanie całej europejskiej kulturze, zdzierając jednym ruchem zasłony wyszukanych, ideologicznych hipokryzji, za którymi ukryto prawdę o ludzkiej naturze. (...) Tango każdym swoim krokiem burzyło symboliczny porządek społecznego życia, który dotąd uwalniał od biologicznego determinizmu. Świątowało zwycięstwo nowego rozumienia wolności jako nieskrępowanej niczym ekspresji potrzeb i popędów organizmu.

Kiedy jednak plebejski Edek wprost wprasowuje kruche ciało Eugeniusza w pełne gracji pozy, z tańca wyparowuje cały sensualizm biologicznie uzasadnionej podległości. Zostaje czysty dyktat siły, zmieniając tango w wymowną figurę więzienia. Wyzwolona z okowów konwencji natura osiąga tu pełnię należnych jej praw i kończy okres przejściowej anarchii nową hierarchią, w której jedynym prawem wola silniejszego”.

Tematyka *Tanga*

¹ Jeśli w Arturze dostrzeżemy współczesnego polskiego Hamleta, to w Edku należałoby dojrzeć Fortynbrasa, którego imię po łacinie oznacza dosłownie „silna ręka” (*forte braccio*). O dylematach władzy, jaką przejmuje w państwie w sposób brutalny silniejszy reprezentant zwycięskiego pokolenia, mówi znakomity wiersz Z. Herberta *Tren Fortynbrasa*. (Jego analizę znajdziesz w książce *Jak analizować wiersze poetów współczesnych. Poradnik dla uczniów i nauczycieli*, Wydawnictwo Adamantan, Warszawa 2002, ss. 49-58).

Osią tematyczną dramatu, którego akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonym czasie (możemy się tylko domyślać, że to połowa lat 60. XX w.), w mieszkaniu awangardowego artysty Stomila „burzyciela wszelkich reguł, niezmordowanego buntownika i eksperymentatora” (Błoński), jest historia nieudanego buntu jego syna, Artura. Artur, dostrzegając absurd otaczającego świata, próbuje go zreformować i wydobyć z chaosu, nadać mu najpierw jakąś tradycyjną „formę” (w tym celu pragnie poślubić zgodnie z obowiązującym niegdyś ceremoniałem swoją kuzynkę, Alę), a następnie odnaleźć jakąś nową, ożywczą „ideę”.

Tango, nawiązując do konwencji dramatu rodzinnego i XIX-wiecznej komedii mieszczańskiej, jest zarazem utworem awangardowym, spokrewnionym z XX-wiecznym teatrem absurdu. Utwór odczytać można jako **współczesną parabolę (przypowieść, moralitet)**, w której autor zadaje fundamentalne pytanie: w co przerodziła się w połowie XX wieku oświeceniowa i pozytywistyczna idea postępu?

Postacie pierwszoplanowe

Artur – syn Stomila i Eleonory, „młody człowiek, najwyżej dwudziestopięcioletni, prawidłowo rozwinięty, dorodny i regularny”; Artur studiuje na uniwersytecie (jednocześnie trzy fakultety), pragnie zostać lekarzem i nienawidzi artystów, mówi o nich z pogardą: „Artyści to zaraza. Oni pierwsi nadgrzyźli epokę”.

Potępia warunki życia, jakie zgotowali mu jego rodzice; próbuje oswoić chaos, w którym żyje, nadać mu jakąś formę, ideę, sens, jednocześnie jednak myśli też o swoim własnym prawie do buntu:

„Tak długo byliście antykonformistami, aż wreszcie upadły ostatnie normy, przeciw którym można się było jeszcze buntować. Dla mnie nie zostawiliście już nic, nic! Brak norm stał się waszą normą. A ja mogę się buntować tylko przeciwko wam, czyli przeciwko waszemu rozpasaniu”.

W rozmowie z Alą Eleonora mówi o Arturze z ironią: „To pierwszy człowiek z zasadami od pięćdziesięciu lat”.

Artur chce być twardym mężczyzną, na siłę przywrócić porządek w domu rodzinnym, jednak w kluczowym momencie nie wytrzymuje napięcia, załamuje się i upija, a jego rolę przejmuje bezwzględny Edek.

Stomil – ojciec Artura, mąż Eleonory, „Tęgi, duży, olbrzymia siwa czupryna. Tak zwana «lwia»”. Artysta awangardowy, wieczny nonkonformista, poszukujący nowych eksperymentów formalnych („Dajcie mi Boga, a zrobię z niego eksperyment”) i gardzący tym, co było wcześniej; w rozmowie z synem stwierdza:

„Mój drogi, tradycja mnie nie obchodzi, twój bunt jest śmieszny. Sam widzisz, że nie przywiązujemy żadnej wagi do tych pomników przeszłości, do tych nawarstwień naszej rodzinnej kultury”.

Wierzy w misję, jaką ma do spełnienia sztuka nowoczesna, z dumą wypowiada się o roli, jaką odegrało jego pokolenie:

„Bunt to opoka, na której postępowanie buduje kościół swój. Im większy obszar buntu, tym rozleglejsza jest ta budowla. (...) My zawsze szliśmy tylko własną drogą. Ale poprzez negację wszystkiego, co było, torujemy drogę przyszłości”.

Stomil to człowiek o poglądach liberalnych – przymyka oczy na zdradę żony, która romansuje pod jego bokiem z Edkiem; jednocześnie uważa się za kogoś lepszego, mądrzejszego od innych:

„Jestem człowiekiem myślącym głębiej. Jeżeli już mamy dyskutować, to musimy sięgnąć do imponderabiliów. (...) Człowiek nie powinien żyć bezmyślnie, na zasadzie mechanicznych odruchów”.

Przy innej okazji wypowiada **credo relatywisty** (czyli człowieka, który uznając względność wszystkich pojęć zgadza się z każdym poglądem i nie ma żadnych zasad nadrzędnych poza poczuciem samozadowolenia):

„Jest tylko jedna zasada: nie krępować się i robić to, na co ma się ochotę. Każdy ma prawo do własnego szczęścia”.

Jednocześnie Stomil sprawia wrażenie człowieka niechlujnego, niezorganizowanego; chodzi po domu w porozpinanej piżamie, a innym domownikom (zwłaszcza Arturowi) trudno z nim wytrzymać.

Artur mówi o ojcu z pogardą:

„W eksperymentach ojciec jest gigant, ale w życiu – struchlały tatuś. (...) Stary pantoflarz, kieszonkowy Agamemnon²! (...) Malowany mężyk-wężyk!”

Eugeniusz – wuj Artura, „starszy pan, siwy, bardzo dobrze wychowany”; sam o sobie mówi, że jest „niedzisiejszy”; pozornie pozostaje w opozycji do rodziny artystów, ale jednocześnie, **niczym kameleon doskonale dostosowuje się do otoczenia**; histeryk, hipokryta, człowiek słaby, ulegający wpływom innych – reaguje jak chorągiewka na wietrze: najpierw popiera Artura, a później staje się zaufanym Edka. Artur mówi o nim z pogardą: „Ty pobielany trupie... (...) Ty wypchane nic, ty sztuczny organizmie, ty spróchniała protezo...”

Edek – kochanek Eleonory, mężczyzna z wąsikami, „osobnik w najwyższym stopniu mętny i podejrzany”, półinteligent, prostak, cham, wszystko kojarzy mu się z seksem; beka w towarzystwie, wyjada cukier, wypija innym kawę z filiżanek, niemal na oczach Stomila uprawia seks z Eleonorą, a jednocześnie uwodzi Alę, narzeczoną Artura. Domownicy często wypowiadają się na jego temat, jedni krytycznie, a inni znów łagodnie. Eugeniusz mówi: „to debil”, „pachoł”; Artur: „plebs”, „dureń”, „obrzydliva figura”, Ala: „Może on nie ma wykształcenia, ale ma ładne oczy”; Stomil: „Zabawny typ”, „To bardzo ciekawa postać. W pewnym sensie wyjątkowo nowoczesna. Właśnie przez swoją autentyczność”, a w innym miejscu:

„Edek to konieczność. To szczerza prawda, której tak długo szukaliśmy gdzie indziej, bo wyobrażaliśmy ją sobie inaczej. Trudno, Edek to fakt. Nie można nienawidzić tego, co konieczne. Trzeba polubić”.

Najwięcej o swoim kochanku ma do powiedzenia Eleonora, która zwierza się Ali:

² **Agamemnon** – mitolog. król Myken i Argos, jeden z najdzielniejszych dowódców achajskich oblegających Troję; kiedy tam walczył, jego żona Klitajmestra zdradziła go z Egistem, a następnie, gdy powrócił wreszcie do domu, zgładziła. W wypowiedzi Artura Agamemnon oznacza zdradzonego mężczyznę, rogowca.

„O, Edek jest taki prosty... Jak samo życie. Brutalny, ale w tym właśnie jest jego wdzięk. Nie ma kompleksów. Działa odświeżająco. On umie chcieć naprawdę, chcieć pięknie. Kiedy siada, siedzi jak samo siedzenie, zwyczajnie, lecz dogłębnie. Kiedy je albo pije, jego żołądek staje się symfonią natury. Lubię patrzeć, jak on trawi. Prosto i szczerze. Doznaję wtedy prawdziwej rozkoszy obcowania z żywiołem”.

W końcowej partii dramatu Edek przejmuje rolę dyktatora: zabija Artura i przejmuje kontrolę nad całą rodziną, teraz on „tu jest panem”.

Postacie drugoplanowe

Eugenia – babcia Artura, „stara, ale czerstwa i ruchliwa, czasem tylko cierpi na starcze zapaści,... krótkowzroczna”; kobieta wyemancypowana, nowoczesna; namiętnie gra w karty, pije kawę, toleruje obecność chamowatego Edka i bierze udział w eksperymentach artystycznych organizowanych przez Stomila; najbardziej lęka się Artura, który cały czas ją sztorcuje i każe wchodzić na katafalk, by leżąc na nim, opamiętała się i zaczęła myśleć o wieczności. Babcia w końcu umiera, a jej ostentacyjna „decyzja o zejściu z tego świata” pomaga Arturowi stworzyć nową, szaloną ideę.

Eleonora – „kobieta w apogeum wieku średniego”, żona Stomila, matka Artura; zdradza męża z Edkiem, artystka i nonkonformistka; podczas jednej z dyskusji rodzinnych przypomina: „Kiedy nosiłam go [Artura – przyp. M.B.] jeszcze w łonie, biegałam po lesie nago, śpiewając Bacha”.

Ala – kuzynka i narzeczona Artura, „dorodna, osiemnastoletnia, długie, proste włosy”; właśnie uciekła z domu rodzinnego i postanowiła zamieszkać u Stomila i Eleonory; kapryśna panna, przy tym harda, pewna siebie i bezczelna, także wulgarna; snuje się po mieszkaniu, ciągle niewyspana, ziewająca, zblazowana – nic nie jest dla niej ważne, istotne, a świat wokół niej pozbawiony jest jakichkolwiek wartości. Ala formalnie jest narzeczoną Artura (po dłuższym namyśle wyraża też zgodę na wzięcie z nim tradycyjnego ślubu), ale jednocześnie daje się podszczypywać Stomilowi, a na kilka godzin przed ślubem z Arturem oddaje się Edkowi.

Przegląd najważniejszych wydarzeń w poszczególnych aktach dramatu:

Akt I

W **rozbudowanych didaskaliach** autor prezentuje miejsce, w którym rozgrywa się akcja dramatu:

„Scena przedstawia wnętrze dużego pokoju o wysokim suficie. (...) W ścianie na wprost, środkowej, dwoje drzwi, na lewym i prawym skraju. Wszystkie drzwi identyczne, wysokie, ciemne, dwuskrzydłowe, ozdobne, w stylu starych, solidnych mieszkań. Między drzwiami w środkowej ścianie wnęka, zasłonięta kotarą. W pomieszczeniu znajdują się przede wszystkim następujące sprzęty: stół na osiem osób z kompletem krzeseł. Fotele. Duże lustro ścienne na lewej ścianie. Sofa. Małe stoliczki. Sprzęty ustawione niesymetrycznie, jakby tuż przed albo tuż po przeprowadzce. Bałagan”.

Dokonuje też wstępnej **charakterystyki bohaterów**, tj. informuje, jak wyglądają, jak się zachowują i w co są ubrani (zob. *Postacie...*).

Eugenia, Eugeniusz i Edek grają w karty; Edek pociąga piwko z butelki i dogadują sobie: „Ja go brzdęk, a on mi pękł”. Babcia odnosi się do Edka serdecznie: „Dziękuję, panie Edziu kochany. Nie wiem, co byśmy zrobili bez pana”.

Kiedy do pokoju niespodziewanie wchodzi Artur, Edek momentalnie podrywa się od stołu i zbiera do wyjścia (Artur krzyczy do niego „Won!”). Artur jest wściekły, strofuje babcię, że gra w karty z Edkiem, krytykuje też wujka, że zamiast pracować (tj. pisać pamiętniki) marnotrawi czas. Zaraz potem nakłada Eugeniuszowi na głowę popsutą klatkę dla ptaków, zaś babcię wypędza na katafalk. (**Uwaga:** to jedna z licznych w dramacie scen groteskowych).

Tymczasem Edek przegląda książkę Artura, którą wyjął mu spod pachy (można się domyśleć, że ogląda podręcznik do anatomii, gdzie znajdują się obrazki narządów płciowych człowieka). Artur, wyraźnie skonsternowany, wybuchą: „Ja nie mogę żyć w takim świecie!”. Następnie orientując się, że matka także wprowadza chaos panujący w domu, siada zrezygnowany. Eugeniusz pociesza Artura, najpierw tłumaczy Edka, później zaś wypowiada się o nim bardzo krytycznie.

Tymczasem Eleonora przynosi śniadanie Arturowi, dziwi się również, że Edek znów wygrywa, obiecał jej przecież, że przegra, bo ona potrzebuje pieniędzy na dom. Wchodzi Stomil. Zaspany, w niedopiętej piżamie; wita się z Edkiem, popija kawę Artura i wdaje się z nim w dyskusję, bez pardonu krytykuje zachowanie i sposób bycia ojca. Zarzuca mu, że nie przywiązuje wagi do tradycji: „Wyście wszystko zniszczyli i niszcycie ciągle, aż zapomnieliście sami, od czego się właściwie zaczęło”. W odpowiedzi Stomil i Eleonora wspominają lata młodości, kiedy byli zbuntowanymi artystami:

„Czas buntu i skoku w nowoczesność. Wyzwolenie z więzów starej sztuki i starego życia! Człowiek sięga po samego siebie, zrzuca starych bogów i siebie stawia na piedestale. Pękają skorupy, puszczają okowy. Rewolucja i ekspansja! – to nasze hasło. Rozbijanie starych form, precz z konwencją, niech żyje dynamika! Życie w stwarzaniu, wciąż poza granice, ruch i dążenie, poza formę, poza formę! (...)

Gdybyś żył w tamtych czasach, wiedziałbyś, ile zrobiliśmy dla ciebie. Ty nie masz pojęcia, jak wtedy wyglądało życie. Czy wiesz, ile trzeba było odwagi, żeby zatańczyć tango? (**Uwaga:** o symbolicznie tanga – zob. *Geneza dramatu*). Czy wiesz, że tylko nieliczne kobiety były upadłe? Że zachwycano się malarstwem naturalistycznym? Teatrem mieszczańskim? Mieszczański teatr! Ohyda! A przy jedzeniu nie wolno było trzymać łokci na stole. Pamiętam manifestację młodzieży. Dopiero w tysiąc dziewięćset którymś co śmielsi zaczęli nie ustępować miejsca osobom starszym”.

Artur krytykuje rodziców, że zabrali mu prawo do prywatnego buntu; po raz kolejny też bardzo negatywnie wypowiada się o otaczającej go rzeczywistości: „Wszystko jest w próżni”. Rodzice współczują synowi, nawet Edek po swojemu wzywa go do buntu: „Rźnij, Walenty!”. Zaraz potem Stomil ogłasza wszem i wobec swój nowy pomysł artystyczny (**eksperyment**). Rozpoczyna się przygotowywanie sceny. Nagle pojawia się Ala, która wyłania się ze stosu pościeli rozrzuconej w nieładzie na tapczanie. Stomil wyreżyserował nową wersję teatralnej opowieści o Adamie i Ewie – w chwili największego napięcia, kiedy Ewa zastanawia się, kto tak naprawdę był pierwszy na świecie: mężczyzna czy kobieta, słycać wystrzał, gaśnie też światło! Oto eksperyment Stomila, aby wstrząsnąć publicznością, „spalił stopki i wystrzelił z rewolweru”...

(**Uwaga:** ten motyw „teatru w teatrze”, to kolejna scena groteskowa, będąca jednocześnie aluzją do tzw. Czystej Formy w dramatach Witkacego). Edka nie interesują eksperymenty

teatralne, woli kino i grę w karty z babcią. Eugeniusz przymila się do Artura i obiecuje pomoc w ostatecznej rozprawie z Edkiem.

Akt II (wygląd sceny taki sam jak w akcie I)

Jest noc. Artur siedzi w fotelu. Nagle wchodzi wuj Eugeniusz. Obaj panowie wymieniają konspiracyjne „hasło-odzew” (jak na wojnie): „Odnowa-Odrodzenie”. Najwyraźniej przygotowują wspólnie jakąś **akcję wywrotową**. Artur jako dowódca mówi: „Czuwać, milczeć, na wszystko mieć oczy otwarte i być w pogotowiu”. Do pokoju wchodzi Ala, ma na sobie koszulę nocną. Artur pyta ją, czy wyjdzie za niego za męża, a ona odpowiada z beztróską, że nie widzi takiej potrzeby; jest jej wszystko jedno: „Dla mnie może być albo nie być. I tak, jeżeli będę miała dziecko, to z tobą, a nie z księdzem. Więc o co chodzi?” W odpowiedzi podenerwowany Artur strofuje Alę i poucza, jak powinno się żyć:

„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. (...) Przyjemność mamy z korzyści, a korzyść czerpiemy z osiągnięcia czegoś, co jest więcej warte od innych rzeczy, czyli trudniejsze, wyjątkowe, cenniejsze. Musimy więc stworzyć system wartości”.

Ala, którą nudzą mętne wywody i pouczenia Artura, zaczyna go „po kobiecemu” kokietać i kusić, wyciągając w jego kierunku gołą nogę. Artur nie wytrzymuje i rzuca się na nią, ich rozmowa kończy się wkrótce bezładną szamotaniną. W tej samej chwili do pokoju wchodzi Edek. Artur wyrzuca go. Tymczasem Ala zarzuca narzeczonemu, że zachował się jak zwierzę. Artur tłumaczy się pokrętnie, że był to „rodzaj praktycznych ćwiczeń z pragmatyki płci”. Następnie wygłasza **dłuższy monolog (orację)**, w którym daje się poznać jako krytyk męskiej dominacji. W tym samym czasie słychać gulgoty dochodzące z kuchni – to Edek żłopie wodę z kranu. Gdy Artur zaczyna przekonywać kuzynkę do swego planu, Ala zaczyna się rozbierać... na oczach Edka, który po raz kolejny, bez pukania, wszedł do pokoju. Artur jest wściekły („Ja go zabiję!”). Potem wraca do rozmowy z Alą, wyznając jej tajniki swego planu. Motywem przewodnim są następujące słowa: „Muszę odbudować świat i do tego potrzebny mi jest ślub”. Świadkiem jego przemowy jest Edek, przekradający się do pokoju obok.:

„Ślub jest mi potrzebny. I to nie jakiś tam ślub byle jaki, administracyjny, między śniadaniem a obiadem, ale ślub prawdziwy, z całym ceremoniałem, organami, orszakiem ślubnym i tak dalej. Stawiam szczególnie na orszak ślubny, to powinno ich zaskoczyć. Chodzi mi o to, żeby nie zdążyli się opamiętać, zorganizować oporu ani wpłynąć destrukcyjnie. Od razu trafimy ich w sam środek. Kiedy ich tak dopadniemy, zniecka, raz wzięci w formę, już później się z niej nie wydostaną. Wciągnę ich w ślub, a ślub będzie taki, że nie będą mieli innego wyjścia, jak tylko wziąć w nim udział na moich warunkach. Zrobię z nich orszak weselny i mój ojciec będzie się musiał nareszcie pozapinać. Co ty na to?”

(Uwaga: ten fragment *Tanga* – poprzez odniesienia do „formy”, która narzuca pewien sytuacyjny układ – stanowi wyraźną aluzję do twórczości i przemysłów Witolda Gombrowicza, szczególnie zaś do dramatu tego autora pt. *Ślub*).

Ala nie zgadza się od razu, ale i nie mówi też „nie”. Kiedy wychodzi z pokoju, Artur udaje się do Stomila i zmusza ojca do rozmowy. Pyta go, dlaczego toleruje Edka we własnym domu. Stomil odpowiada:

„A co mi szkodzi? Wzbogaca nasze środowisko, wnosi koloryt. Zdrowy powiew autentyczności. On mi nawet pomaga w ożywieniu wyobraźni. Wiesz, my, artyści, potrzebujemy trochę egzotyki”.

Artur nazywa ojca rogaczem, a następnie namawia, by przyłapał in flagranti Eleonorę i Edka; podsuwa mu też rewolwer, by w przypływie szału zabił kochankę żony. Ten jednak odmawia i mówi: „Przejrzałem Cię synu. Ty chcesz tragedii”. Następuje dłuższe przemówienie Stomila, w którym krytykuje syna:

„O, sprytnie to sobie wymyśliłeś. Tragedia – tego ci trzeba! Tragedia – od wieków najpełniejszy wyraz świata niewzruszonych pojęć. To ci jest potrzebne, chciałeś mnie zmusić do tragedii. (...) Wiesz, co ci powiem? Jesteś ordynarny, brudny formalista. Nie zależy ci ani na mnie, ani na twojej matce. Niech wszyscy giną, byle ocalić formę. A najgorzej, że nie zależy ci nawet na sobie. Fanatyk!”

Stomil posądza nawet Artura, że ma **kompleks Edypa**³ i pyta go, czy był u psychiatry; następnie wypowiada **ważne słowa o niemożliwości tragizmu w dzisiejszych czasach**:

„Czy nie wiesz o tym, że tragedia jest już dzisiaj niemożliwa? Rzeczywistość przeżre każdą formę, nawet taką. (...) Farsa i nic więcej. Dzisiaj tylko farsa jest możliwa. Trup tutaj nic nie pomoże. Dlaczego nie chcesz się z tym pogodzić? Farsa też może być piękną sztuką”.

A nieco później dodaje:

„Co robić... Kiedy tragedia jest już niemożliwa, a farsa nudzi, pozostaje tylko eksperyment”.

Stomil domaga się od syna logicznego uzasadnienia faktu, że zdrada żony (Eleonory) jest czymś złym. Potem bierze rewolwer i idzie (jednak!) rozprawić się z Edkiem. Kiedy po upływie kilku minut Artur wchodzi do pokoju, widzi, że Stomil gra w najlepsze w karty z Eleonorą, Edkiem i babcią. Artur wpada w szal. Zabiera ojcu rewolwer i zapędza wszystkich do salonu. Po chwili wchodzi tam także wuj Eugeniusz. Teraz on pilnuje całego towarzystwa. Artur udaje się po Alę. Wuj zaś wyżywa się na zebranych:

„Nienawidziłem was za wasz upadek, za waszą degrengoladę i milczałem. Byliście silniejsi. Teraz nareszcie nadeszła chwila, kiedy mogę wam to powiedzieć w oczy. Cóż to za rozkosz!”

Na pytanie Eleonory, co teraz nastąpi, Eugeniusz odpowiada z niekłamaną satysfakcją: „Przywrócimy wam godność, wy, upadłe społeczeństwo. Zrobimy z was z powrotem ludzi z zasadami”. Ala wraca ze spaceru i naciskana przez kuzyna, wyraża zgodę na ślub. Artur próbuje siłą narzucić formę uroczystej ceremonii ślubnej, ale jego zabiegi kończą się w sposób tragifarsowy, np. babcia Eugenia, do której młodzi udają się po tradycyjne błogosławieństwo podczas zaręczyn, mówi tak: „Błogosławię was, moje dzieci... A niech was wszyscy diabli!”

³ **Kompleks Edypa** – zob. *Konteksty* w: Sofokles *Antygona*

Akt III (zmiana scenerii – dawny nieład zastąpiony został porządkiem)

Ranek. Eugeniusz, Eleonora, Eugenia i Stomil pozują do zdjęcia, nagle do pomieszczenia wchodzi Edek ubrany jak lokaj. Eleonora traktuje go z ostentacyjną wyższością (niedługo okaże się, że to tylko poza), Stomil jest z tego bardzo zadowolony: „A jednak to miło zobaczyć tego człowieka na właściwym miejscu”.

Pierwsze skrzypce gra w całym towarzystwie wuj Eugeniusz (jako współnik i prawa ręka Artura). Każdy stara się mu przypodobać i nadsłuchiwać. Tymczasem Edek zamiast soli, o które prosi Eleonora, przynosi jej butelkę wódki. Eleonora udaje przed Eugeniuszem oburzenie i każe Edkowi wynieść wódkę; jej kochanek wychodzi z pokoju, ukradkiem pociągając łyk alkoholu. Wszyscy czekają na ślub, który ma się odbyć o 12.00. Nudzą się. Okazuje się, że aparat fotograficzny z samowyzwalaczem od dawna jest zepsuty, a Eugeniusz tylko pozorował wykonanie pamiątkowego zdjęcia („Dla zasady. Tak chce tradycja”). Klóć się, dogadują sobie nawzajem; Stomil strofuje Eugeniusza: „Coś mi się zdaje, Eugeniuszu, że popełniacie szaleństwo. Formalizm nie zbawi was od chaosu. Lepiej już pogodzić się z duchem czasu”.

Nagle w pokoju słychać dźwięk dzwonów weselnych. W tym samym momencie wchodzi Ala w sukni ślubnej i w welonie. Wszyscy są dla niej bardzo serdeczni i mili. Eleonora rozmawia z nią szczerze o Edku, własnym życiu i problemach małżeńskich. Tymczasem Edek-lokaj zaczyna nakrywać stół przed przyjęciem weselnym. Ala wyznaje Eleonorze, że Artur chce się z nią ożenić nie tyle z miłości, co... dla zasady. Później kobiety pytają Edka, czy ma jakieś zasady, ten zaś w odpowiedzi wyciąga z kieszeni notesik i odpowiada cytatami „jednego kolegi, co pracuje w kinie”: „Ja cię kocham, a ty śpisz” oraz „Zależy jak leży”.

Tymczasem Eugeniusz namawia Stomila, by włożył sznurowany gorset po pradziadku, który wyszczupła talię, nagabywany ucieka w popłochu do swego pokoju. W końcu przychodzi Artur: „*w rozpiętym płaszczu, wyblakły jakiś. Ruchy miękkie, nienaturalnie powolne, co świadczy o wielkim wysiłku opanowania ich*”.

Ala wyrzuca narzeczonemu, że się spóźnił. Artur rzuca się niespodziewanie na Eugeniusza, obrzucając go inwektywami i zarzucając oszustwo. Tymczasem Edek puszcza płytę z *Marszem weselnym* Mendelssohna.

Okazuje się, że **Artur jest kompletnie pijany**. Gdy Ala próbuje go cucić, ten kpi sobie z maskarady urządzonej przez Eugeniusza, następnie pada na kolana przed Stomilem. Przyznaje się publicznie do porażki i prosi ojca o wybaczenie: „Byłem szalony! Nie ma powrotu, nie ma teraźniejszości, nie ma przyszłości. Niczego nie ma!”

Artur przyznaje się do klęski. Dokonuje **samokrytyki**, nazywając się „żałosnym formalistą”, po czym twierdzi, że tylko idea może zbawić świat. Po chwili jednak zmienia się nie do poznania. Znowu jest zdecydowany i uparty. Tym razem na siłę chce znaleźć jakąś wyższą ideę i narzucić ją zebranym. Z pomocą przychodzi mu Edek.

Następuje dłuższa wymiana zdań między Arturem, Eugeniuszem i Stomilem.

Nagle do pokoju wchodzi babcia Eugenia, która kładzie się na katafalk i oznajmia zebranym, iż za chwilę umrze. Artur, który myśli, że babcia udaje, podchwytuje jej „pomysł”, mówi do siebie: „Śmierć... wspaniała forma”. Tymczasem Eugeniusz i Stomil krytykują Eugenię:

„Geńka, przynajmniej leż prosto, nie garb się, łokcie przy sobie! Albo najlepiej wstawaj w tej chwili! Tego się nie robi w towarzystwie. Umieranie nie jest naukowe. To humbug⁴ tych nowoczesnych!”

⁴ **Humbug** – bzdura, blaga, fikcja, oszustwo.

Eugenia umiera. Artur zaczyna dogadywać się po cichu z Edkiem, pyta go poufale, czy ma dobry cios. W chwilę później pijany Artur ogłasza się jedynym odkupicielem ludzkości, zachowując się równocześnie jak samowładca i tyran.

Uwaga: zacytowany poniżej fragment odczytać można jako parodię słynnych monologów bohaterów romantycznych, np. Konrada z *Dziadów* Adama Mickiewicza czy Kordiana z dramatu Juliusza Słowackiego:

„Ja jestem waszym odkupicielem, wy, bydło bezmyślne. Ja wznoszę się ponad doczesność, ja ogarniam was wszystkich, bo ja mam mózg, który wyzwolił się od wnętrzości. Ja! (...) Bez formy i bez idei toniecie w chaosie, i pustka by was pożarła, gdybym was nie uratował. Czy wiecie, co ja z wami zrobię? Ja stworzę system, w którym bunt zjednoczy się z porządkiem, a nicość z istnieniem. Ja wyjdę poza przeciwieństwa!”

Po chwili Artur kładzie na stół krzesło, siada na nim i kontynuuje swoją szaloną przemowę:

„Możliwa jest tylko władza! (...) Tylko władza da się stworzyć z niczego. Tylko władza jest, choćby niczego nie było. Oto jestem w górze, nad wami. W dole was widzę, w dole!”

Nieobliczalny Artur staje się niebezpieczny dla otoczenia, wzbudza strach u domowników. Kiedy oznajmia: „Mogę was zabić”, Stomil ostrzega go: „Zabraniam ci... wszystko ma swoje granice!”

Artur mianuje tymczasem Edka swoim „gwardzistą” („ramię mojego ducha. Ciało mojego słowa”) i proponuje, by „na początek rozwalić wujcia”. Dokonując przewrotu, czuje się czysty i wolny. Kiedy napięcie sięga zenitu, Ala wyznaje swemu przyszłemu mężowi, że zdradziła go rano z Edkiem. Informacja ta spada na Artura jak grom z jasnego nieba, jest całkowicie załamany i rozbity. Wyznanie Ali powoduje, że z dyktatora zamienia się w żałosnego mazgaja, prosi matkę o okazanie współczucia:

„Mamo, powiedz jej, że tak nie można. Zrób coś, pomóż mi, przecież ja tak nie mogę, powiedz jej... Za co ona mnie tak traktuje, za co... (placze)”.

Zaraz potem próbuje jednak wziąć się w garść. Szuka rewolweru, chcąc pomścić zdradę, ale Edek jest szybszy:

„zakrada się do niego od tyłu, wyjmuje z zanadru rewolwer i kolbą z rozmachem uderza Artura w kark. Artur osuwa się na kolana. Edek odrzuca broń, wprawnie popycha mu głowę do przodu i kiedy bezbronna głowa Artura jest prawie przy podłodze, Edek, splótnszy dłonie, unosi się na palcach i z góry, jak siekierą, bije jeszcze raz w odsłonięty kark, aż przysiadając od rozmachu. Artur osuwa się na czworaki, czołem dotykając podłogi”.

W chwilę później Artur umiera na oczach krewnych, którzy w żaden sposób nie potrafią mu pomóc. Teraz rządy w domu obejmuje Edek, oznajmiając przerażonym domownikom:

„Teraz moja kolej. Wy będziecie mnie słuchać. (...) 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 poartować mogę, i zabawić się lubię. Tylko posłuch musi być”.

Wuj Eugeniusz zostaje **szarą eminencją** nowego „wodza”. Tymczasem Edek ściąga marynarkę z trupa Artura, ubiera się w nią, staje przed lustrem i zaczyna się w nim

przełądać. W chwilę później przynosi magnetofon i puszcza tango *La Cumparsita*. Edek prosi do tańca wuja Eugeniusza. Razem suną po parkiecie w takt muzyki:

„(Ustawiają się w prawidłowej pozycji, czekają na takt i ruszają. Edek prowadzi. Tańczą. Eugeniusz siwy, dostojny, w czarnym żakiecie, sztucznych spodniach, z czerwonym goździkiem w butonierce. Edek w zbyt ciasnej marynarce Artura, z rękawów za krótkich wystają jego potężne ręce, obejmuje Eugeniusza w pół. Tańczą klasycznie, z wszystkimi figurami i przejściami tanga popisowego. Tańczą, dopóki nie spadnie kurtyna. A potem jeszcze przez jakiś czas słychać „La Cumparsitę” – nawet kiedy zapalą się światła na widowni – przez głośniki w całym teatrze).

Tak kończy się *Tango*.

Forma

Zwarta i zamknięta kompozycja *Tanga*, obecność „realistycznych” bohaterów (przypominających ludzi z krwi i kości), wprowadzenie dialogów i monologów jako tradycyjnych form wypowiedzi postaci, a w końcu, zarysowana w didaskaliach przez autora w sposób niezwykle precyzyjny scenografia – wszystko to sprawia, że sztukę Sławomira Mrożka uznać by można za „**dobrze skrojoną formę mieszczańskiego dramatu**”. Pisała o tym znawczyni twórczości Mrożka, Małgorzata Sugiera:

„Akcja *Tanga* nie dość, że przestrzega zasady jedności miejsca i czasu, to doskonale się mieści w klasycznych ramach dwudziestu czterech godzin: akt pierwszy rozgrywa się późnym ranem, akt drugi – w nocy, a akt trzeci – przed południem dnia następnego. Zdarzenia zgrabnie dopasowują się też do wymaganej przez ubiegłowieczne poetyki linii wzrastającego napięcia, kulminacji, perypetii i katastrofy”.

Z kolei Jan Błoński zauważał, że:

„*Tango* zachowuje do końca rysy **komedii obyczajowej i dramatu rodzinnego**, nad którymi nadbudowuje się dopiero społeczna parabola, Mroźek utożsamia bowiem rodzinę ze społeczeństwem”.

O tym jednak, że *Tango* można uznać za **utwór spokrewniony ze współczesnym teatrem awangardowym** (teatrem absurdu), decyduje w głównej mierze nagromadzenie w nim takich środków artystycznej ekspresji, jak: **absurd, groteska, parodia** oraz **tragifarsa**. (Zob. *Konteksty*).

Problematyka ideowa

„Tango” jako utwór alegoryczny

Dramat Mrożka można interpretować jako **utwór alegoryczny**, w którym pod maską poruszanej problematyki artystycznej (krytyka sztuki awangardowej, polegającej na nieustannym eksperymentowaniu i szokowaniu odbiorców) ukrywają się zagadnienia społeczno-polityczne (krytyka systemów totalitarnych, które korzystając z awangardowych

(postępowych) ideologii społecznych wywodzących się z oświeceniowej, racjonalistycznej idei postępu, odegrały tak wielką rolę na świecie w XX wieku).

Jak pisał Jan Błoński:

„Można także zobaczyć w *Tangu* przypowieść polityczną: spadek po wolnościowych i egalitarnych hasłach, które burzą porządek społeczny, przejmują często ciemni, mali ludzie, złaknieni cielesnej wygody i ordynarnej rozrywki. Ta ostatnia interpretacja przeważała wśród polskiej publiczności, choć nie mogła zostać jasno wysłowiona – publiczność ta widziała już przecież, jak rozmaici Edkowie urządzają się w życiu, zastępując stopniowo frazeologię postępu argumentami «nagiej» siły i faktów dokonanych”.

Zaś w innym miejscu ten sam krytyk stwierdzał:

„Bunt przeciwko konwencji – a raczej przeciw wartościom, które ograniczają pragnienia jednostek – skończył się w pieczarze jaskiniowca”.

„Tango” jako diagnoza współczesnego świata

Dramat Mrożka nie jest jednak **tylko antyutopią** czy **tylko satyrą polityczną**. Dzieło to, podatne na wiele możliwych odczytań, ma charakter uniwersalny i ponadczasowy. *Tango* opisuje w sposób niezwykle przenikliwy **istotę współczesnego świata: rzeczywistości wydrążonej z wartości i pogrążonej w absurdzie**, na gruncie której rodzą się demony totalitarnej czy terrorystycznej „nagiej siły”. Innymi słowy, autor ukazuje w nim świat, który po serii szalonych eksperymentów (artystycznych, społeczno-politycznych, ideologicznych, naukowych czy innych) – prowadzonych w imię źle rozumianej wolności człowieka – „wypadł z formy”. Stał się światem, w którym nie obowiązują już tradycyjne zasady postępowania, a dawny system wartości złożony został nieodwracalnie do lamusa historii. Niegdysiejszy porządek został zastąpiony chaosem, postępującym rozpadem i rozprzężeniem, które prowadzą do katastrofy zarówno w skali społecznej (na gruzach zbyt liberalnej demokracji pojawia się dyktatura siły), jak i jednostkowej (pozbawiona oparcia w świecie wartości jednostka nie potrafi uzasadnić sensu swego istnienia).

Jak pisał Jan Błoński:

„Bóstwem naszych czasów jest więc postęp, kapłanami – buntownicy, momentem epifanii (czyli objawienia sacrum, bóstwa – M.B.) – młodość. (...) Wszakże gdy nie ma już przeciw czemu się buntować, gdy wszystkie nowe wartości zostały równouprawnione – pozostaje siła. Wolność zamienia się w dowolność, równość w tyranie, a postęp rozplywa się w nihilizmie, którym upadająca elita bawi się estetycznie, zanim ustąpi miejsca tym, którzy mają celniejszy «cios»”.

Krytykę takiego właśnie „wypaczonego” świata autor dramatu włożył w usta Artura. Jednak podjęta próba naprawy kończy się dla niego katastrofą.

- „W tym domu panuje bezwład, entropia i anarchia”;
- „I coście stworzyli? Ten burdel, gdzie nic nie funkcjonuje, bo wszystko dozwolone, gdzie nie ma ani zasad, ani wykroczeń?”;
- „Już nic nie jest możliwe, ponieważ wszystko jest możliwe. (...) Wszystko jest w próżni”;
- „A kto wy jesteście? Bezkształtna masa, amorficzny stwór, zatimizowany świat, tłum bez formy i konstrukcji. Waszego świata już nie można nawet rozsądzić. Sam się rozlał”.

Tango jako „antytragedia”

Warto zauważyć, że w takim świecie, jaki opisuje Artur, niemożliwa jest prawdziwa tragedia. Jak wiemy, istotą tragedii antycznej był **konflikt tragiczny, czyli sytuacja bez wyjścia, w jakiej znajdował się bohater, który pod presją sił wyższych (los, prawo, historia) musiał dokonać wyboru między dwoma równorzędnymi wartościami** (np. Antygona musiała wybierać między nakazami serca oraz wiernością tradycji religijnej a prawem stanowionym przez władcę). W świecie, który pozbawiony jest wszelkich wartości i w którym dawny ład i porządek zastąpiony został anarchią i chaosem – taki konflikt jest po prostu niemożliwy. Innymi słowy, zakończony sromotną klęską dramat Artura, który chce się zbuntować w imię nieistniejących już wartości, nie nosi znamion prawdziwej tragedii, a co najwyżej przeradza się w **żałosną tragifarsę** (zob. niżej).

Problem Artura polega na tym, że od samego początku **jego bunt jest absurdalny i skazany na niepowodzenie**, gdyż świat, w jakim żyje, „wyszedł z formy”. Co więcej, on sam jest dzieckiem tego świata!

W nim się przecież wychował i przesiąkł mentalnością otoczenia – ludzi, dla których wszystko jest już tylko ponawianą w nieskończoność grą pozorów. Dlatego też Artur, który chce być przecież „mocnym człowiekiem”, ba, chce być nawet tyranem czy dyktatorem, w decydującym momencie zamiast przejąć władzę i zbudować „nowy świat”... upija się, oddając pole chamskiemu Edkowi. W końcu – w sposób zupełnie nieheroiczny – traci życie. Naga siła, która zapanuje na gruzach dawnego świata, to jedyna „wartość”, której nie można się nie podporządkować.

Konteksty

Teatr absurdu (inne nazwy: teatr szyderczy, antyteatr) – jeden z wiodących kierunków XX-wiecznego teatru awangardowego, którego najczęstszą formą wypowiedzi są różne odmiany dramatu groteskowego.

Główne wyznaczniki dzieł tego typu to:

- wysoce abstrakcyjna i czysto kreacyjna konstrukcja świata przedstawionego (**W Tangu niby wszystko rozgrywa się w świecie rzeczywistym, ale od razu wiadomo, że cała sytuacja jest „wymyślona” dla potrzeb teatru**);
- sprowadzenie występujących w nim postaci do roli bezwolnych marionet, miotających się w absurdalnych sytuacjach pozbawionych jasnego uzasadnienia, celu i logicznego rozwiązania (**w Tangu postacie co prawda myślą, mówią i działają samodzielnie, ale... nie do końca! Przykładem może być nieszczęsny Artur, który w krytycznym momencie całkowicie traci panowanie nad sytuacją, dając się zaskoczyć i obezwładnić Edkowi**);
- operowanie groteską jako dominantą kompozycyjno-ideową (zob. *Tragifarsa...*);
- zastosowanie na szeroką skalę elementów parodii, a zwłaszcza trawestacji (czyli prześmiewczego naśladownictwa cudzego stylu), polegające głównie na grze utartymi i istniejącymi już konwencjami artystycznymi i literackimi (**w Tangu takim przykładem jest scena eksperymentalnego „teatru w teatrze”, będąca aluzją do Czystej Formy Witkacego; prześmiewcze nawiązanie – w scenie finałowej – do „wielkich monologów” bohaterów znanych czytelnikowi z arcydzieł polskiego dramatu romantycznego; aluzja do *Ślubu* Gombrowicza; wyraźne nawiązanie w finale, poprzez motyw tańca-tanga, do *Wesela* Wyspiańskiego; powtórzenie wątków występujących w *Szewcach* Witkacego przez wprowadzenie postaci Edka, który do**

złudzenia przypomina zaprowadzającego porewolucyjny porządek Hiperrobociarza);

- wprowadzenie elementów absurda i surrealistycznych (zob. *Tragifarsa...*);
- posługiwanie się makabrycznym „czarnym humorem” z elementami purnonsensu (zob. *Tragifarsa...*);
- paraboliczny (czyli przenośny i pretendujący do roli uogólnienia) charakter dzieła, które odzwierciedlać ma sytuację egzystencjalną i duchową współczesnego człowieka, jako jednostki wyalienowanej, wydrażonej wewnątrz i poszukującej bezskutecznie uzasadnienia dla własnego istnienia, które jawi się jej jako absurda (zob. *Problematyka ideowa*).

Za prekursora współczesnego teatru absurdu uważa się Alfreda Jarry’ego, autora sztuki *Ubu król* (wyst. 1896), zaś do głównych przedstawicieli tego nurtu w dramaturgii XX wieku należą: Samuel Beckett (*Czekając na Godota, Końcówka, Ostatnia taśma Krappa*), Eugene Ionesco (*Lekcja, Łysa śpiewaczka, Krzesła*) oraz Jean Genet (*Balkon, Murzyni, Pokojówki*). Wśród polskich pisarzy sztukę dramatyczną bliską współczesnemu teatrowi absurdu uprawiali: S.I. Witkiewicz (Witkacy) (np. *Szewcy, W małym dworku*), W. Gombrowicz (np. *Iwona księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka*), S. Mrożek (*Policja, Tango*) oraz T. Różewicz (*Kartoteka, Akt przerywany*).

Groteska – (z wł. *grotta* – „grota, pieczara”); termin używany w odniesieniu do literatury, malarstwa, teatru i muzyki, oznaczający świadome i celowe łączenie przez twórcę w obrębie jednego dzieła (kompozycji) elementów przeciwstawnych, opozycyjnych względem siebie, nawzajem siebie znoszących i wykluczających, takich jak np. piękno i brzydota, wzniosłość i pospolitość, tragizm i komizm, styl wysoki i język wulgarny. Połączenie to rodzi zamierzony dysonans estetyczny, który pełni zazwyczaj także funkcję poznawczą.

Groteskę uznać można za **rodzaj tzw. metafory epistemologicznej** (wg określenia Umberto Eco), gdyż jest ona szczególnego rodzaju „zwierciadłem” rzeczywistości, w której nastąpiło rozchwianie i przewartościowanie wszystkich norm uznawanych wcześniej za powszechne i obiektywne.

Formy groteskowe pojawiały się w sztuce europejskiej już w epoce renesansu i baroku, wykorzystywane były także w czasach romantyzmu i modernizmu, jednak ich olbrzymi rozwój nastąpił dopiero w latach 50. XX w. (szczególnie widoczne są w tzw. **teatrze absurdu** – np. w sztukach Samuela Becketta, Eugene Ionesco).

W polskiej literaturze XX wieku, poza twórczością S. Mrożka, elementy groteski odnaleźć można m.in. w twórczości Karola Irzykowskiego (*Pałuba*), Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacego” (dramaty, powieści – np. *Pożegnanie jesieni*), Brunona Schulza (proza), Witolda Gombrowicza (powieści, dramaty – np. *Iwona księżniczka Burgunda*), Juliana Tuwima (*Bal w Operze*) czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (np. *Teatrzyk Zielona Gęś*).

Tragifarsa (tragikomedia) – gatunek dramatyczny obejmujący utwory powstałe z połączenia elementów właściwych tragedii z pierwiastkami o charakterze komediowym.

Rzeczywistość w tragifarsie ukształtowana jest tak, że obok siebie na równych prawach występują składniki kontrastujące ze sobą, przeciwstawne (np. płacz i śmiech, patos i komizm, styl wysoki i styl potoczny, a nawet wulgarny).

W *Tangu* Mrożka pełno jest **scen tragifarsowych** – oto trzy najbardziej charakterystyczne przykłady:

- Scena, w której powracający do domu Artur karci Eugeniusza i Eugenię za to, że grają w karty z Edkiem – wujowi zakłada na głowę zepsutą ptasią klatkę, a babcię wysyła na katafalk.
- Scena śmierci Eugenii – przykład „czarnego humoru”; do samego końca domownicy biorą autentyczne umieranie za „grę”.
- Scena „wielkiego monologu” Artura (będąca notabene parodią analogicznych scen znanych z dramatów wielkich romantyków: Mickiewicza i Słowackiego), kiedy to pijany bohater próbuje wziąć rząd dusz nad domownikami i zaprowadzić siłą nowy ład w domu.

Bibliografia i literatura zalecana

S. Mrożek *Tango, Woda*, Biblioteka Lektur Szkolnych, Kraków 1984;

J. Błoński *Mrozek i Mrozek w: Romans z tekstem*, Kraków 1981; A. Werner *Racjonalistyczna groteska w: Polskie, arcypolskie*, NOWA, Warszawa 1987; T. Nyczek *Obrona tradycji (Sławomir Mrozek) w: tegoż Emigranci*, Kraków 1988; J. Błoński *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995; M. Sugiera *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1986; H. Stephen *Mrozek*, Kraków 1996; „*Teatr absurdu*” w: M. Bernacki, M. Pawlus *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała, 2000.