
SŁAWOMIR MROŻEK

Ur. 1930 w Borzęcinie, w Krakowskiem.

Dramatopisarz, prozaik, publicysta i satyryk.

Urodził się w rodzinie urzędnika pocztowego pod Brzeskiem. Wkrótce po wojnie rodzina Mrozków przeniosła się do Krakowa. Tu Sławomir szybko stał się znany – szczególnie rozpoznawano go po fajce pod krogulczym nosem i po kozuchu.

Mrozkowi trudno było zdecydować, w jakiej dziedzinie chce zrobić karierę. W ciągu dwóch lat zmieniał kierunki studiów; architekturę porzucił dla orientalistyki, a tę z kolei dla historii sztuki.

Dwudziestoletni Mrozek zadebiutował w „Przekroju” jako rysownik i dziennikarz reportażem *Młode miasto*. Pracował też w „Dzienniku Pol skim”, w „Szpilkach”. Współpracował z eksperymentalnym teatrem studenckim Bim-Bom w Gdańsku i krakowskim kabaretem Piwnica pod Baranami. Jest autorem znakomitych skeczów i krótkich form scenicznych.

W 1959 r. przeniósł się do Warszawy i ożenił z plastyczką Marią Obrembą (zmarła dziesięć lat później). Od 1963 r. mieszkał we Włoszech, skąd w 1968 r. przeniósł się do Paryża. Tam zaprotestował publicznie przeciw interwencji polskiego wojska w Czechosłowacji, co spowodowało odmowę przedłużenia mu paszportu polskiego, a jego utwory objęto zakazem rozpowszechniania w PRL. Okresowo przebywał też w Niemczech i USA. Po uzyskaniu w 1979 r. obywatelstwa francuskiego (mieszkał we Francji i Meksyku) odwiedzał kilkakrotnie Polskę, zaczął też współpracować z polskimi czasopismami. Po grudniu 1981 r. współpracy tej zaprzestał, protestując przeciw wprowadzeniu stanu wojennego. W 1987 r. ożenił się po raz drugi – z Susaną Osorio Rosas.

Opublikowana w 1994 r. komedia tragiczna *Miłość na Krymie* zyskała światowy rozgłos, stając się wydarzeniem na deskach paryskiego Théâtre de la Colline. Umocniła ona międzynarodową renomę autora, wymienianego wśród najwybitniejszych dramaturgów naszych czasów.

Obecnie mieszka w Krakowie, którego jest honorowym obywatelem.

Najważniejsze utwory: opowiadania – np. tomy *Słoń*, *Wesele w Atomiacach*, *Deszcze*, *Dwa listy*, jednoaktówki – cykl o *Lisie*, *Karol*, *Na pełnym morzu*, *Zabawa*, *Męczeństwo Piotra Oheya*, *Strip-tease*, pełnospektaklowe – *Policja*, *Indyk*, *Tango*, *Ambasador*, *Emigranci*, *Garbus*, *Letni dzień*, *Pieszko*, *Portret*, *Miłość na Krymie*, słuchowisko *Rzeźnia*. Pisał wiele tekstów satyrycznych (najbardziej znane – cykle *Półpancerze praktyczne*, *Donosy*), felietonów (np. *Małe listy*), tworzył komentarze rysunkowe do rzeczywistości (np. *Polska w obrazach*, *Przez okulary Sławomira Mrożka*), scenariusze filmowe (np. *Wyspa róż*, *Amor*). Ostatnio została wydana korespondencja Sławomira Mrożka i Jana Błońskiego.

TANGO

Geneza

Mrozek przed napisaniem *Tanga* miał już w dorobku dziesięć dramatów, między innymi debiut dramatyczny z 1958 r. – *Policję*. *Tango* powstało we Włoszech w 1964 r. tuż po wyjeździe pisarza z Polski.

Problemy poruszane w dramacie zostały zapowiedziane już we wcześniejszych utworach scenicznych – alegorycznych w swej wymowie, szczególnie w *Indyku*. Wiele tu odwołań do romantyzmu, prześmiewczego traktowania polskiego niezgultwa i podtekstów politycznych. W przedstawianej w *Indyku* rzeczywistości panuje marazm i zastój, poczucie niemożności, wyczerpania się sztuki, nauki, idei. Książę wpada więc na pomysł, aby ożywić atmosferę miłością – nakazaną, narzuconą autorytetem władzy państwowej. Znajdziemy tu opozycję chama i mędrka, znajdziemy refleksję o frustracji i agresji, wreszcie – diagnozę współczesności.

Recepcja

„Od pamiętnej premiery *Wesela* nie było w Polsce sztuki, która by wzbudziła taki równie jednogłośnie aplauz” (Jan Błoński). O jej powodzeniu i ważności świadczyć może fakt, że już niedługo po wydaniu książkowym odbyła się prapremiera w Belgradzie, wyprzedzając o kilka tygodni prapremierę polską. W ciągu jednego roku – 1965 – w samej Polsce odbyło się sześć premier *Tanga!*

Sztuka grana w Polsce i Europie i aktualna przez cały czas. Wyjątkowa popularność na krajowych i zagranicznych scenach zaowocowała różnymi, czasami sprzecznymi interpretacjami. Zależały one od czasu i miejsca premiery, sytuacji politycznej, intencji reżysera, a także od oczekiwań i doświadczeń publiczności.

Konwencja

Mrozek sięgnął po konwencję dramatu mieszczańskiego, formę tradycyjną dla europejskiej dramaturgii. Zwykle w obrazie rodziny poszukiwało się ostoji wartości moralnych, patriotyzmu lub ostoji kołtuństwa, zepsucia pod płaszczykiem hołdowania tradycyjnym zasadom. Pisarz jednak pokazuje świat na opak, w krzywym zwierciadle, charakterystycznie odwraca formę dramatu rodzinnego. Nastąpiła zamiana ról. A jeśli nowe obyczaje rodzinne wyrażają prawidłowości historyczno-socjologiczne, to Stomilowy świat staną na głowie!

Pisarz wykorzystał także wątki i przemyślenia z bogatej tradycji literackiej. Znajdziemy tu kontynuację rozmyślań Witkacego nad zamieraniem uczuć metafizycznych i degeneracją form społecznych. Artur – główny bohater *Tanga* – chce wskrzesić przeszłość, chce przywrócić tragedię jako mocną formę, chce ujęcia życia w jakieś ramy logiki i ładu. Jego ojciec – Stomil – tłumaczy mu niemożność istnienia tragedii w czasie, kiedy tylko farsa sprawdza się intelektualnie i egzystencjalnie. Z chaosu i destrukcji form Artur wyławia więc wreszcie coś stałego: „Tylko władza jest, choćby niczego nie było”. A więc wzorem groteskowych tragikomedii Witkacego pojawi się Edek – jak „oni”, technokraci z Szewców.

Edek to także kontynuacja fascynującego prostaka z Gombrowiczowskich utworów traktujących o formie – konwencji; w *Tangu* znajdziemy też odwołanie do Młodziaków – nowoczesną rodzinę Stomilów.

Mrożek kończy swój dramat tańcem, który – podobnie jak taniec chochoły z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego – jest obrazem ludzi współczesnych czasów, przede wszystkim inteligencji. W obu też utworach znajdziemy parodię chłopomańskich zabiegów (zachwyt Ali i Eleonory nad witalnością Edka).

Artur wzorem romantycznych buntowników-prometeuszów desperacko wystąpi przeciw całemu światu. W swej bezkompromisowości i zapamiętaniu przekroczy granicę – zobaczyć tu można załączek totalitaryzmu. Wcześniej jednak, niczym Hamlet, będzie czuł obcość i sztuczność zastanego świata, będzie nieufny wobec amoralnego społeczeństwa i niepokodzony z ułomnościami człowieczymi. Jego bezkompromisowość, bezwzględność w żądaniu poprawy utoruje drogę silnemu i zdecydowanemu człowiekowi: Edkowi (jak Hamlet u Szekspira Fortynbrasowi).

Kompozycja

Mrożek nie dość, że sięgnął po formę dramatu mieszczańskiego, to jeszcze zamknął akcję w klasycznych rygorach trzech jedności. Zdarzenia przebiegają według klasycznego wzorca XIX-wiecznej poetyki: ekspozycja, rozwinięcie i narastanie napięcia, pozorna kulminacja, perypetie, podczas których Artur odzyskuje inicjatywę, wreszcie katastrofa.

Postaci – ich postawy, wiek, zajęcia – ujawniają się w toku akcji. Zdarzenia w utworze wskazują na nadrzędną rolę Artura – on jeden jest postacią czynu, on prze do buntu. Pozostali członkowie rodziny tkwią pogrążeni w inercji, stagnacji. I to bunt Artura – chęć zaprowadzenia porządku wśród domowników – powoduje narastanie dramatycznych sytuacji. *Tango* wykorzystuje także różne rodzaje komizmu. Śmieszność bohaterów uwypukla odwrócenie ról w rodzinie Stomila i zachowanie (nieliczące z wiekiem czy wykształceniem) poszczególnych osób.

Świat przedstawiony

Miejsce i czas

Akcja toczy się w mieszkaniu Stomilów, a jej czas nie przekracza dwudziestu czterech godzin: akt pierwszy rozgrywa się późnym ranem, akt drugi – nocą, a ostatni rankiem dnia następnego.

Akcja

Akt pierwszy – już od opisu wnętrza w didaskaliach – pokazuje, że nic tu nie jest na swoim miejscu. Wystrój pokoju jest absurdalną mieszaniną wszystkiego: „Sprzęty stoją niesymetrycznie, jakby tuż przed albo po przeprowadzce. Bałagan”. Znajdzie się tu „staroświecki, czarny wózek dziecienny, zakurzona ślubna suknia, melonik”. Na stole, na części niezajętej przez grających w karty, stoją „talerze, filiżanki, karafki [...], resztki jedzenia, a także kilka niedających się ze sobą połączyć logicznie przedmiotów [...] jak pusta klatka na ptaki bez dna, jeden bucik damski, bryczesy”. Także bohaterowie – jak choćby Babcia – to jakieś dziwacznie ubrane postaci, prezentujące niechlujną mieszankę stylów. Ten totalny nieporządek zewnętrzny doskonale uobecnia wewnętrzny bałagan – brak moralności, deficyt wartości.

W takiej scenerii pojawia się Artur, początkowo jako milczący obserwator. Za chwilę wyda dyspozycje, ukarze domowników za niewypełnianie zadań. W akcie drugim Artur bierze się za powracanie do konwencji, do świata sprzed rewolucji Stomila i Eleonory. Jego zabiegi kończą się zgodą Ali na ślub.

Akt trzeci rozpoczyna się pod nieobecność Artura. Mieszkanie zmienione jest zupełnie, wuj, napominany przez Artura w akcie pierwszym, teraz jest z nim sprzymierzony i po wojskowemu, brutalnie terroryzuje rodzinę. Jest egzekutorem powrotu do tradycji (scena ustawiania do rodzinnej fotografii). I znów, jak w pierwszym akcie, pojawia się milczący Artur, który obserwuje rodzinę, tym razem wypełniającą jego wolę. Teraz nastąpi pęknięcie potoczności, logiczności akcji. Artur oznajmia, że nie będzie ślubu, albowiem od tej chwili chce zbawiać świat. To oświadczenie jednoznacznie zmienia dramat rodzinny w metaforę społeczeństwa. Nie pokieruje nim jednak Artur – buntownik-prometeusz – lecz Edek. Arturowi pozostanie tylko wygłosić parę kwestii, obrazić się na Alę, wydać wyrok śmierci na Eugeniusza i samemu zginąć z ręki Edka.

I wreszcie finał: Edek prosi do tańca Eugeniusza. To Edek prowadzi – cham, prostak, brutal, dla którego nie ma świętości, który z bezwładu i chaosu wyprowadzi nowy porządek oparty na sile i pogardzie dla wszystkich. Eugeniusz poddaje się terrorowi, bo rozpaczliwie potrzebuje ładu – jakiegokolwiek, jakichś reguł, które by sztywno i konsekwentnie rządziły społecznością. Mimo że

gardzi prostackim Edkiem, podporządkuje się jemu. To powtórka, niejako parodia chocholego tańca z *Wesela*. Świat kręci się w kółko wedle woli bezmyślnego i brutalnego prostaka.

Bohaterowie

Bohaterowie *Tanga* członkowie inteligentkiej rodziny Stomilów: Stomil i Eleonora – średnie pokolenie, babcia Eugenia i wuj Eugeniusz – starsze pokolenie, oraz najmłodszy – Artur i jego kuzynka, narzeczona Ala. Przez relacje między członkami rodziny i Edkiem pokaże Mrozek – jak w krzywym zwierciadle – obraz współczesnego świata.

W swych utworach pisarz często tworzy chama – w *Tangu* jest nim **Edek**. To ktoś z zewnątrz – obcy, a jednak swój, bo zadomowiony i przez romans z Eleonorą, i przez ciągłą obecność w chaotycznym życiu Stomilów. Z łatwością znajduje sobie miejsce w ich domu pozorną układnością. Jednak Stomilowie, zaślepieni „naturalnością” Edka, nie dostrzegają niebezpieczeństwa płynącego z jego prymitywizmu, prostactwa, jego niezależności, nie widzą, jak nimi gardzi. Ten ćwierćinteligent, podobnie jak tego typu bohaterowie Mrożka, posługuje się swoistym językiem. U niego „śmieszny” oznacza sprośny, „nerwowy” – wrażliwy, „myśleć dobrze” to myśleć prawidłowo. Spoufala się z ludźmi, stosując mocno ugrzecznony ton, naśladowując maniery ludzi dobrze wychowanych. Wygłasza też powiedzonka z rynsztoka, przytacza uliczne złote myśli. Język Edka jest szczątkowy, sklejony z resztek starych sensów, pustych haseł, frazesów, niby-złotych myśli. Pokazuje tym samym sposób pojmowania świata: prostacki, czysto praktyczny, wyzbyty z uczuć wyższych. Uwypukla umiejętność dostosowywania się, przenikania do nieświadomych niczego inteligentów. Edek jest sprytny i zręczny.

Edek woli kino, na Biblii się nie zna (nie rozumie eksperymentu z pacynkami Adama i Ewy), bardziej podoba mu się strzelanina na ekranie niż w spektaklu Stomila. Jest pozbawiony uczuć wyższych – jest biologią z silnym instynktem przetrwania i dominacji.

Eugeniusz – pan starej daty, pogodził się z koniecznością przystosowania się do często zmieniającej się rzeczywistości. Nie rozumie języka, jakim posługują się domownicy (np. podczas gry w karty). Ale stara się dopasować do ogólnej konwencji. Nawet zadaje pytania, by zrozumieć, ale i tak nie pojmuje odpowiedzi – język nowego świata, w którym dawne zasady już nie obowiązują, nie wymaga racjonalności. Eugeniusz przyjmuje do wiadomości, że tak się mówi, że taka bezsensowna jest właśnie rzeczywistość.

Babcia – oddaje się żądzy byle jakiej rozrywki. Dopiero w chwili śmierci pojawi się u niej refleksja – bardzo ważne pytanie: „Kto wy jesteście?”. Ale rodzina zaprzęgnięta, jak zawsze, mówieniem obok siebie, a nie do siebie, zmienia tę scenę w farsę.

Eugenia i Eugeniusz, choć są najstarsi w tym domu, nie mają tu nic do powiedzenia. Ustąpili miejsca drugiemu pokoleniu, pokoleniu, które zrewolucjonizowało obyczajowość, przewartościowało dotychczasowe wartości.

To **średnie pokolenie** Stomilów podporządkowało swe życie nieustannej prowokacji artystycznej, potrzebie nowości (jak niegdyś futuryści). Chcieli, jak metafizyczni awangardiści, przeistoczyć codzienność w dzieło sztuki. Swoje rewolucyjne eksperymenty przeprowadzali w epoce „prawdziwych” skandali. Na przykład Stomil (stereotyp awangardowego artysty, liberalnego inteligenta) miał pościć swą narzeczoną na oczach rodziców.

Awangardyzm Stomila i Eleonory został posunięty do granic absurdu. Bohaterowie ci zostali poddani przez Mrożka najsilniejszej deformacji. Nie ustają w wysiłkach, by „wyzwolić się z więzów starej sztuki i starożytności”. By mieć poczucie robienia nieustannej rewolucji. Ale rewolucja w ich wykonaniu to już tylko parodia i degeneracja, to prowokacja dla prowokacji, rutyna, groteskowa próba powrotu do postawy odwiecznego buntu awangardy. Teraz rozpaczliwe „eksperymentowanie” jest formą ucieczki przed pustką myślową, która musiałaby przed nimi się obnażyć, gdyby przestali samych siebie oszukiwać.

Artur i Ala należą do trzeciego pokolenia. Artur ma dwadzieścia pięć lat i studiuje filozofię i medycynę.

Ala – ma osiemnaście lat, jest produktem obyczajowej rewolucji. Jej jest wszystko jedno, nie dyskutuje ze światem, nie komentuje go. Z nieufnością odnosi się do pomysłu ze ślubem – bo to pusty, niepotrzebny gest. Jeśli się godzi na niego, to raczej z kobiecej próżności, potrzeby adoracji. Nawet kiedy zdradzi narzeczonego, nie widzi w tym nic zdrożnego – nie ma bowiem w tym świecie pojmowania zdrady jako zła, nie ma w ogóle pojęcia zdrady, skoro człowiek ma działać bez ograniczeń i zgodnie ze swą wolą.

Artur – chce przywrócenia ładu sprzed czasów negacji jego rodziców. Musi więc znaleźć choć jeden element z dawnej konwencji – i wpada na pomysł ślubu. Nie jest bezgranicznie zakochany w Ali. To będzie dosłowny akt rytualny, uświęcony przez tradycję – rzecz poważna, narzucająca odpowiedzialność, głęboko symboliczna. Ma już program naprawczy świata.

Aby wcielić myśli w czyn i uciec od chaosu, musi wyrwać rodzinę z inercji. Wprowadza więc terror: bezpardonowo przerywa grę w brydża, znieważa babcię i posyła ją na katafalk. Pomiata lokajem – przyjacielem domu, krytykuje postępowanie matki, beszta ojca i go poucza. Nie chce pieniędzy, na początku nie chce też władzy. On potrzebuje porządku, ładu, idei. Chce poskromić „bezład, entropię i anarchię”. Przeciw czemu ma się jednak buntować młody człowiek, skoro wszystko to, co budzi sprzeciw, zostało już dawno obalone?

Artur nie jest już dzieckiem, ma dwadzieścia pięć lat, ale zachowuje się jak dziecko. Potrzebuje rodziny, jest niedojrzały. I nie osiągnie tej dojrzałości.

Dziesięcinnemu tyranowi ustępują wszyscy – zresztą niewychowywany w odpowiedni sposób, nie wie, co to opór, zakaz. Nie potrafi więc też sobie poradzić potem z Edkiem – niewzruszonym wobec naiwności Artura.

W trzecim akcie nie farsą, lecz tragedią kończy się próba ślubu z Alą. Artur chciał być zbawcą świata, Prometeuszem niosącym nowy ogień, a sam skazał się na śmierć, oddając tym samym świat w ręce chamskiego Edka.

Artur miał dyktatorskie skłonności, chciał „rządu dusz”, podobnie jak patetyczny Mickiewiczowski Konrad gotów był wadzić się z całym światem, choćby i siłą objąć nad nim władanie – nawet wbrew ludziom. Dopóki nie wpadł na pomysł ślubu, był „dość sympatycznym Hamletem po polsku, któremu co prawda żaden duch niczego nie nakazywał, ale który sam nie mógł znieść panujących nieporządków i co jakiś czas kazał, a to wujowi nakładać na głowę klatki na ptaki, a to babci włożyć za karę na katafalk” (Tadeusz Nyczek).

Artur jest mimo wszystko, mimo całego buntu, nieodrodnym synem swego ojca – tylko że realizuje to podobieństwo „na odwrót”. Stomil pragnął nieskrępowanej wolności i osiągnąwszy ją, zniewolił rodzinę. Artur żądał ładu za wszelką cenę – i zastosował terror, by go wprowadzić. Nie zbawił świata, bo nie od razu pojął, że wybór anachronicznej formy, „przedwojennej” konwencji z jej sztywnymi regułami obyczajowymi, musi prowadzić do farsy. Rozumie to, gdy spostrzeża, że aparat fotograficzny nie działa, kiedy ma uwiecznić w zastygłą w tradycyjnych pozach rodzinę, gdy widzi, że garnitury śmierdzące naftaliną i zdecydowanie za małe raczej nie dodają powagi zaślubinom, które miały przywrócić stary porządek. Tylko infantylny Eugeniusz jest zadowolony – odgrywa się tu coś, co przypomina czasy młodości. Natomiast upity Artur rozumie, że „Nie ma powrotu, nie ma teraźniejszości, nie ma przyszłości. Niczego nie ma!”.

Osobiste rozczarowanie, krach marzeń o „normalnym” świecie pchają go do desperackich kroków – Edka weźmie do pilnowania uwięzionych przez siebie członków rodziny. Przyda się mu szczególnie wówczas, gdy po śmierci Babci (śmierci niewyreżyserowanej, prawdziwej, obnażającej bezradność nawet takich nowatorów i eksperymentatorów jak Stomilowa rodzina) pojmie, że powinien objąć władzę dyktatora. Prostacki Edek, uosobienie siły i bezwzględności, ma mu w tym pomóc. A Artur tak się rozochoci władzą, tak rozzechwali się zdjęciem tabu ze śmierci, że każe zabić Eugeniusza.

Ale inteligent Artur poniesie klęskę. Wyznanie Ali (prawdziwe czy nie) o zdradzie z Edkiem obnaży jego słaby punkt – męską urażoną dumę. Alła nie chce zbawcy świata, bezkompromisowego idealisty. Chce mężczyzny – Artura. Lecz obrażony Artur myśli o zemście. Zemsta nie dokona się w intelektualnym pojedynku na słowa. Zemsta nie dokona się wcale, bo to Artur ulegnie, zamordowany brutalnie przez debilnego Edka.

Dlaczego Artur poniósł klęskę? Według prostaka Edka „myślał dobrze, tylko był za nerwowy. Taki się nie uchowa”. Zbyt uwierzył we wszechmoc władzy, a ta jest wzięta i ulotna i oddaje się zawsze silniejszemu.

Artur podjął się buntu dla samej idei buntu. Alę potraktował nie jak kobietę, lecz narzędzie do przywrócenia starego ładu. Bunt Artura od samego początku był paradoksalny. Świadczy o tym choćby jego rozmowa z ojcem:

Stomil: Czego ty chcesz właściwie? Tradycji?

Artur: Porządku świata!

Stomil: Tylko tyle?

Artur: I prawa do buntu.

Stomil: No masz! Przecież ja cię cały czas namawiam: buntuj się!

Młody człowiek musi przegrać, skoro pragnąc buntu, ma grać kartami zgranymi przez własnego ojca, w którym chciałby zobaczyć wroga z drugiej strony barykady. A ten tymczasem sam namawia syna do buntu!

Kłęska Artura jest kłęską inteligentkich wahań. Uwypukla brak pragmatyczności i niedojrzałość przy jednoczesnym dążeniu do „rządu dusz”. Intelktualiści nie mają ani porywających idei, ani nawet sensownych pomysłów na „normalne” życie.

Problematyka i wymowa ideowa

Tango dotyka spraw zarówno polskich, jak i uniwersalnych. Przez humorystyczną formę wyostrza problemy współczesnego świata. Jest **dramatem rodzinnym**, pokazującym odwieczne konflikty i prawidłowość przemienności pokoleń. Rodzina Stomilów jest charakterystyczna – tu wszelkie emocje, poza agresją, są wstydlive. Pozostaje im gra komunikatów i ironia losu.

Rodzina jest zwierciadłem całego, pogrążonego w anarchii, społeczeństwa. W tak czytany dramacie obyczajowym, **społecznym** dominują dwa wzorce zachowań: Artura – tradycyjny, Stomila – nowoczesny, wyrażający się w słowach: „Jest tylko jedna zasada, nie krępować się i robić to, na co ma się ochotę. Człowiek sięga po samego siebie, zrzuca starych bogów i siebie stawia na piedestale”. Mamy tu niemal Gombrowiczowskich Młodziaków, rodziców, którzy są nowocześni, a tym samym żyją w ułudzie wiecznej młodości. Paralelny z Gombrowiczowskimi bohaterami jest też zachwyty dla prostaka Edka: „Edek jest dzieckiem szczęścia. Urodził się taki, jakimi my wszyscy powinniśmy zostać. To, co jest u niego darem przyrodzonym, my osiągamy a cenę wysiłku, sztuką”.

Utwór jest też wyrazem rozczarowania **kulturą**. Stomil zawsze sądził, że buntuje się przeciw konwencjom, umowom utrwalonym w kulturze i dlatego tak niestrudzenie ją prowokował, niszczył, znieważał. Swe działanie uczynił wiecznym eksperymentowaniem i nawet kiedy syn zbuntował się przeciw buntowi ojca, ten sądził, że to właśnie potwierdza obecność konwencji buntowania się. W zakończeniu smutno wyznał: „Zdawało mi się, że to międzyludzkie rządzi nami i za to ludzkie mści się, zabijając nas. Ale widzę, że to tylko Edek”. To nie „ludzkie”, to Edek – zwierzęcość, to „sama natura” i siła.

Tango można czytać także jako **filozoficzny** dramat o dziejach wolności i kryzysie cywilizacji prężącej bezmyślnie tylko „naprzód”. Eugeniusz – anachronizm z dawnego świata – zrodził bunt Stomila, ten zaś Artura, szukającego drogi powrotu do ładu i konwencji. Edka zrodził romantyczny buntownik Artur, rozpaczliwie potrzebujący wsparcia w realizacji własnej wizji naprawy świata i w utrzymaniu dyscypliny, by nikt mu w misji nie przeszkadzał. Mimo to Artur ponosi klęskę, bo z jednej strony potrzebuje miłości (chce uzdrowić rodzinę, poprawić świat), z drugiej zaś nie dostrzega, że każdy tyran – aby osiągnąć cele – skazuje się na samotność. Ktoś, kto chce władzy absolutnej i wprowadza terror, nie znajdzie bezinteresownych przyjaciół i miłości. Artur nie rozumie, że nie będzie w stanie stać się bezwzględny dyktatorem, bo uwikłany jest w myślenie o racjach, wartościach, ważne są dla niego duma i uczucia (zdrada Ali pokazuje, że to zraniony kochanek). Zwycięży Edek, bo on żadnych myśli, żadnych skrupułów, żadnych wartości po prostu nie ma! I tak oto bunt przeciw wartościom, które ograniczają wolność jednostek, skończył się w pieczarze jaskiniowca Edka.

Dramat Mrożka czyta się również jako dramat **polityczny**. Edek ma swój program: „Widzieliście, jaki mam cios. Ale nie bójcie się, byle cicho siedzieć, nie podskakiwać, uważać, co mówię, a będzie wam ze mną dobrze”. Od anarchii do tyranii, nihilizmu i prymitywizmu... W chaosie idei, hasła, eksperymentów, w społeczeństwie pozbawionym autorytetów, kiedy dominują ambicje osiągnięcia wolności absolutnej wzrasta niebezpieczeństwo totalitaryzmów. Utwór był aktualny w czasach PRL. Jest też ostrzeżeniem dla sytych i konformistycznych mieszkańców Europy, którzy w swym liberalizmie mogą stracić z oczu to, co rzeczywiście stanowi o wartości człowieka i kultury.

Tę poważną komedię o wolności, która dialektycznie rozwija swe własne przeciwieństwo, odczytano jako metaforę totalitaryzmu i jako kpinę z intelektualistów. *Tango* jest przesłaniem – ostrzeżeniem zarówno przed skutkami konformizmu, jak przed nihilizmem i anarchią lub totalitaryzmem, będącym następstwem ślepego buntu. Pokazuje mechanizm dochodzenia do sytuacji, w której tępa siła, ambicje – mogą zawładnąć jakąkolwiek przestrzenią polityczną. Ostrzega przed zachodnimi intelektualnymi fascynacjami rewolucją sowiecką, a także przed liberalnym rozpasaniem, wieczną awangardowością, pogardą dla zasad i norm. Jest wciąż aktualny ze względu na polityczne paralele.

Mrożek dotyka fundamentalnych problemów kultury XX w. Awangarda rozbiła dotychczasowe normy kultury europejskiej opartej na tradycji grecko-rzymskiej. W miejsce stylu i konwencji zaproponowała program wiecznego ruchu – programowej nowości. Realizacja tego postulatu nie dała jednak wartościowych efektów. Skazała współczesnych artystów – snobów – na idiotyczne, przeintelektualizowane, oderwane od rzeczywistych wartości eksperymenty, same w sobie już wtórne, gubiące cel i wartości.

A skoro tradycyjne wartości (poważne, wzniosłe, święte i tragiczne) w *Tangu* przybierają kształt karykaturalny i groteskowy, to znaczy, że świat jest groźny, nieludzki – wszak sprofanowano, unieważniono w nim wartości.

Symbolika tytułu

„Czy wiesz, ile trzeba było odwagi, żeby zatańczyć tango?” – wyrzucał Stomil synowi jego obojętność na dokonania awangardy i rewolucji obyczajowej. Taniec ten, przyswojony w 2. połowie XIX w. przez marynarzy i pasterzy bydła w Argentynie, przywieziony potem do Europy, stał się symbolem wyzwania rzuconego towarzyskim konwencjom, symbolem wyzwolenia zmysłowości, bezwstydu – oto po raz pierwszy partner dotykał tak blisko tancerkę, obracając przy tym poczucie przyzwoitości.

Tango opowiada o odwiecznej walce płci o dominację. Ktoś musi tu prowadzić. I to Edek podporządkuje sobie bosego Eugeniusza, a tym samym wszystkich pozostałych. Rytm *La Cumparsity* – najbardziej ogranego, banalnego tanga – zapowiada charakter nowego „porządku”, opartego na miałości i chamskiej sile. Mrożek odwołuje się do bogatej tradycji tańca w literaturze polskiej, np. do *Dziadów części III* czy *Wesela*. Ale w rytm tanga porusza się nie tylko Eugeniusz – autor pokazuje szeroko rozumiane współczesne społeczeństwo. I tak oto historia, jak zawsze pełna paradoksów, zatacza koło. Tango, które było synonimem wyzwolenia, teraz wyraźnie prorokuje zniewolenie. Taniec staje się więc tu skrótem historii wszelkich rewolucyjnych dążeń do wolności, do nieskrępowania jednostki, dążeń kończących się tragicznie.

Inscenizacje

Najsłynniejsza inscenizacja *Tanga* miała miejsce w 1963 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie w reżyserii Erwina Axera i była wydarzeniem nie tylko literackim, ale i politycznym. „Tango odtańczone przez Edka i wiecznego konformistę Wujka Eugeniusza nad trupem Artura jest upiorną groźbą” – pisał w recenzji z tego spektaklu Jerzy Koenig.

(Oprac. E.O.-G.)