TANGO ŚMIERCI

Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne

TRYLOGIA TANATYCZNA TEATRU ABSURDU

I

Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis

II

Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu

III

Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne

„Śmiertelni to ludzie. Zwą się Śmiertelni, bo mogą umierać.
Umierać znaczy: podołać śmierci jako śmierci. Tylko człowiek umiera.
Zwierzę ginie. (…) Śmierć jako krypta nicości jest ukryciem (*Gebirg*) bycia.
Śmiertelnych nazywamy teraz Śmiertelnymi nie dlatego, że ich ziemskie życie
się kończy, ale dlatego, że mogą oni podołać śmierci jako śmierci.
Śmiertelni jako Śmiertelni są takimi, jakimi są, istocząc w ukryciu bycia".

Martin Heidegger, *Rzecz* 1950 (tłum. J. Mizera)

Dariusz Piotr Klimczak

TANGO ŚMIERCI

Sławomira Mrożka
rzeczy ostateczne

NARODOWE CENTRUM KULTURY

INSTYTUT WYDAWNICZY • „MAXIMUM"

KRAKÓW–WARSZAWA 2010

Recenzja naukowa
prof. dr hab. STEFAN SYMOTIUK

Projekt okładki, grafika
MARGARET LARYS
www.imagineallart.com

Redakcja wydawnicza, korekta
IWONA KOZŁOWSKA

Redakcja techniczna
TOMASZ PASTECZKA

© Copyright by DARIUSZ PIOTR KLIMCZAK, Kraków 2010

All rights reserved

ISBN 978-83-61714-32-3

Trylogia Tanatyczna Teatru Absurdu wyróżniona w 2005 roku w konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepszą rozprawę z dziedziny nauk o kulturze i rekomendowana do druku przez NCK

w 80-lecie urodzin Sławomira Mrożka

NARODOWE CENTRUM KULTURY
00-082 Warszawa, ul. Senatorska 12
tel. +48 (022) 210 01 00 fax +48 (022) 210 01 01
e-mail: nck@nck.pl www.nck.pl

INSTYTUT WYDAWNICZY „MAXIMUM"
30-960 Kraków, skr. poczt. nr 410
tel./fax +48 (012) 398 21 17 tel. kom. +48 (0) 511 833 410
e-mail: redakcja@maximum.org.pl www.maximum.org.pl

KRAKÓW–WARSZAWA 2010, Wydanie I

Tak więc zwycięstwo zmieniło się w tym dniu w żałobę dla całego ludu.

(2 Ks. Samuela 19, 1–4, *Biblia Tysiąclecia*)

Lepszy jest smutek niż śmiech, bo przy smutnym obliczu serce jest dobre. Serce mędrców jest w domu żałoby, a serce głupców w domu wesela. Lepiej jest słuchać karcenia przez mędrca, niż słuchać pochwały ze strony głupców.

(Ks. Koheleta 7, 3–5, *Biblia Tysiąclecia*)

Ofiarom Masakry Katyńskiej II
Prezydentowi Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej
Prof. Lechowi Aleksandrowi Kaczyńskiemu
i Pierwszej Damie Polski
Marii Helenie z Mackiewiczów Kaczyńskiej
(†10 IV 2010)

R.I.P.

Autor

OD WYDAWCY

Książka Dariusza Piotra Klimczaka pt. *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne* stanowi ostatnią, trzecią część „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu", ukazuje się również w 80. rocznicę urodzin autora *Miłości na Krymie*. W 2006 roku opublikowano książkę *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*, w 2008 roku część drugą pod tytułem *Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu*.

Wartość naukowych dociekań, analiz teatrologicznych oraz konstatacji filozoficznych Klimczaka została dostrzeżona nie tylko na etapie recenzji wydawniczych, ale również w postaci wyróżnienia w Ogólnopolskim Konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepszą rozprawę z dziedziny nauk o kulturze. Zmieniona wersja dysertacji pt. *Śmierć w dramacie absurdu. Motywy tanatyczne w wybranych sztukach S. Becketta, E. Ionesco i S. Mrożka* napisanej i obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugiery przybrała zatem formę „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu".

Konkurs na najlepszą pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze jest realizowany przez Narodowe Centrum Kultury od 2004 roku. Celem konkursu jest promowanie aktualnych i wartościowych prac z zakresu: teorii i historii kultury, antropologii kultury, komunikacji kulturowej, polityki kulturalnej, ekonomiki kultury, socjologii kultury, animacji społeczno-kulturalnej.

Nagrodą dla zdobywcy pierwszego miejsca jest wydanie pracy doktorskiej drukiem, nakładem Narodowego Centrum Kultury.

Konkurs na pracę doktorską dotyczącą problematyki kultury oraz konkurs dotyczący historii i nauk pokrewnych, obok studenckich staży w instytucjach kultury, podyplomowych studiów „Marketing Kultury" oraz szkoleń dla stażystów z zarządzania kulturą, tworzy program Narodowego Centrum Kultury – „Kurs na Kulturę".

REDAKCJA

***

Narodowe Centrum Kultury

Narodowe Centrum Kultury jest państwową instytucją kultury, której statutowym zadaniem jest podejmowanie działań na rzecz rozwoju kultury w Polsce. Cele placówki to: upowszechnianie tradycji narodowej i państwowej, promocja dziedzictwa kulturowego oraz historycznego, kreowanie zainteresowania kulturą i sztuką, wspieranie procesu ewaluacji sektora kultury w Polsce, promowanie nowoczesnych standardów zarządzania instytucjami kultury, stymulowanie współpracy kulturalnej, włączanie kultury do działań o charakterze społeczno-gospodarczym, prowadzenie prac badawczych i eksperckich w zakresie kultury i dziedzictwa narodowego.

Narodowe Centrum Kultury koncentruje swoje działania w trzech obszarach: dla podmiotów działających w sferze kultury, dla dziedzictwa narodowego oraz dla artystów, młodzieży szkolnej i przyszłych pracowników sektora kultury. Komunikaty o konkursie w 2010 roku oraz przyjętym regulaminie są dostępne na stronie www.nck.pl, www.regiony.nck.pl

Podziękowania

Na zakończenie trzeciej części *Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu* pragnę serdecznie podziękować Pani Promotorce Prof. Dr hab. Małgorzacie Sugierzance z Uniwersytetu Jagiellońskiego − znakomitej badaczce *Dramatów fekalnych* Wernera Schwaba, jak też sztuk Sławomira Mrożka − za cenne uwagi korektorskie udzielone podczas pisania doktoratu.

Autor

PRZEDMOWA

Trylogia Tanatyczna Teatru Absurdu Dariusza Piotra Klimczaka jest znakomitą analizą filozoficzno-teatrologiczną sztuk Samuela Becketta, Eugenio Ionesco i Sławomira Mrożka, stanowi również wyjątkowo cenne uzupełnienie bogatej już dziś w Polsce literatury tanatologicznej o charakterze etnologicznym czy kulturalistycznym. Przedstawia bowiem kwestie śmierci w aspekcie estetycznym, teatrologicznym, co zainteresuje znaczny krąg czytelniczy fascynujący się tą problematyką.

Całość pod względem erudycyjnym, kompozycyjnym i interpretacyjnym jest błyskotliwa i pasjonująca. Po zaprezentowaniu dzieła o teatrze Becketta (*Śmiertelnicy. Teatr absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortus*, Kraków–Warszawa 2006), teatrze Ionesco (*Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu*, Kraków–Warszawa 2008) wpisującymi się, wraz z ostatnią książką o dramaturgii Sławomira Mrożka, w „tryptyk estetyczno-tanatologiczny" – całość tego zamysłu stanowi impuls do uwag. Jest bowiem tak, że zarówno książka o Beckecie, jak i o Ionesco wpisują się w stan kultury i cywilizacji zachodniej II połowy XX wieku, ujętej z punktu widzenia tego stanu świadomości filozoficznej, jaki zdominował światopogląd zachodni (europejski), szczególnie po II wojnie światowej. Był to głównie egzystencjalizm. Ewenementem duchowym dziejów Europy stało się to, iż po zawrotnym sukcesie egzystencjalizmu runął on wręcz w niebyt znaczenia kulturowego, wyprany „do szczętu" najpierw przez strukturalizm, potem przez postmodernizm (w USA zabarwiony pragmatystycznie). Wraz z tą katastrofą również teatr Becketta i Ionesco praktycznie znikł ze scen teatralnych. Z Mrożkiem jest inaczej; publicystyczność, konteksty polityczne – choć uważane za słabość estetyczną jego sztuk – czynią go zjawiskiem mniej zdezaktualizowanym.

Profesja filozofa kultury i antropologa kulturowego każe mi zrelatywizować „doniosłość" czy nawet pompatyczność najbardziej nawet głębokich tez metafizycznych oraz mistycznych odnoszących się do przeżywania przez jednostkę i zbiorowość „śmierci", gdy tak

nietrwałe okazują się światopoglądy, które wysuwają ją do rangi priorytetowych zagadnień duchowości ludzkiej. Gdyby katastrofa egzystencjalizmu miała trwałe podstawy cywilizacyjno-kulturowe, to oznaczać by to mogło, iż w ogóle teatr Becketta i Ionesco nie wróci już nigdy, przynajmniej w sławie zjawiska odkrywczego, wstrząsającego, wartego nowych prezentacji.

Ponieważ nie można zupełnie przesądzać, czy takie fluktuacje historyczne rzeczywiście będą miały miejsce, warto się zastanowić nad tą kwestią.

Już strukturalizm przyniósł ideę „śmierci podmiotu", bynajmniej nie pojmowanej tragicznie, ale uznawanej za synonim naukowości myślenia humanistycznego. W postmodernizmie natomiast nastąpiło „zwielokrotnienie podmiotowości", inspirowane zasadą polifoniczności myślenia, ,,synkretyzmu i eklektyzmu multikulturalistycznego" itp. Najważniejsze jednak, mam wrażenie, jest wejście cywilizacji zachodniej w inne pojmowanie kwestii „realności" bytu, istnienia, egzystencji – znanych na przykład w tradycji tomistycznej, ku światom informatyczno-elektronicznym, wirtualnym, semiotycznym, które stanowią praktycznie ważne „środowisko życia" jednostki na początku XXI wieku.

Magia tej ontologii elektronicznej unicestwiła mistykę i metafizykę „istnienia", a poczucie sensu „bycia jednostkowego", śmierci i nieśmiertelności zblakło i rozmyło się w „pół-ontologii" tej najnowszej cywilizacji. Bohaterowie Becketta i Ionesco nie sięgający w chwilach samotności po „komórkę" są anachroniczni, ich wiedza o sobie i świecie ma coś z prymitywności mieszkańców Amazonii czy Polinezji. Samo „życie" w epoce rozszyfrowanego „kodu biologicznego" i inżynierii genetycznej wygląda reliktowo i staroświecko. Psychologia bohaterów tych sztuk daleka jest od „codzienności" dzisiejszego człowieka. Jest to poważny problem hermeneutyczny, którego w interpretacji i wartościowaniu dzieł artystycznych pominąć nie można. Interesujące, że teatr antyczny czy szekspirowski, mocno osadzone w swoich epokach dziejowych, są aktualne do dziś, bardziej niż teatr egzystencjalistyczny, który od historii chciał właśnie abstrahować ku „wieczystym" dylematom istnienia…

To, co w światopoglądzie egzystencjalistycznym było uznane za „absurd", „bezsens", „chaos" w aktualnej cywilizacji synkretycznej, eklektycznej i hybrydycznej uchodzi za „normę", stan pozytywny, „otwartość" na inność, pluralizm itp. W Europie od czasów antycznych mieszanie się nastrojowości pesymistycznej i optymistycznej mo-

gło w sztuce pojawiać się jako „tragifarsa" lub „heroizm", dziś jest zaś stanem rzeczy ujmowanych w aktach „ironii" (Richard Rorty). Śmierć odczuwa się tu tak, jak przedstawił to Jerzy Kosiński w powieści o samobójstwie francuskiego biologa J. Monda: bez rozdzierania szat.

Zauważmy przy okazji, że już w teologicznych rozbieżnościach cywilizacji Zachodu istnieją różne wyznaczniki „tragizmu śmierci". Dla katolicyzmu dusza jednostki jest nieśmiertelna, ale oddzielona od Boga, który „tchnął" ją w organizm biologiczny. Tchnął, ale wchłonąć z powrotem w siebie nie chce. W „Raju" ma ona tkwić wiecznie jak w poczekalni do lekarza. Rozdział jest definitywny. W tradycji augustyńsko-protestanckiej ideą jest „niespokojne serce, dopóki nie spocznie w Panu", połączenie się z Absolutem i rozpłynięcie się w nim nie jest wykluczone. Dla protestantów życia się nie kontempluje, tworzy się je i eksperymentuje z sobą i światem (stąd zbieżność protestantyzmu i pragmatyzmu). Cała zaś trójka artystów analizowanych przez Dariusza Piotra Klimczaka to twórcy z krajów katolickich. Już to – być może – ogranicza ich znaczenie dla kultury Zachodu w szerokim sensie.

Fakt, że teatr Europy kontynentalnej w połowie XX wieku tak silnie zaznaczony został twórczością Becketta i Ionesco ma jeszcze jeden ważny kontekst: rozkwita tu również idea „śmierci sztuki" w ogóle, jako fragmentu architektoniki kultury. Teatr śmierci przeplata się w swoich podtekstach ze „śmiercią teatru". Czy rzeczywiście nie ma taki proces miejsca? Czy nie pustoszeją sale teatralne (i kinowe zresztą również)? Czy nie jest tak, iż „interaktywność" internetowa, pozwalająca jednostce wkraczać w akcję dziejących się gier ekranowych i doznawać zaskoczeń w trakcie pasjonującego „serfowania" w oceanie „wirtualnej pamięci" elektronicznej zupełnie niszczy dawny status aktora, widza, fabuły dramatycznej. Kultura staje się wielkim archiwum, a nie „światem-teatrem". Utrwalanie się plastycznie „żywych" jednostek na prywatnych taśmach video pozwala odtworzyć najbardziej indywidualny temperament, charakter i osobowość osób fizycznie już zmarłych. Są to wszystko gigantyczne przemiany świata ludzkiego i trudno, aby dawni mistrzowie teatru nie wyglądali dziś reliktowo i archaicznie. Realizują się światy jeszcze wczoraj uznawane za całkowita utopię.

Mrożek jednak, powrócę do rzuconej już uwagi, ma w swojej twórczości taką więź z „duchem czasu", jaką miał Sofokles czy Szekspir, Molier czy Wilde. Jego „agitki" publicystyczne mogą pozwolić na oceny tanatologii Becketta czy Ionesco bardziej dogłębnie kulturo-

znawczo, niż pozwala na to tylko stosowanie „klucza filozoficznego" do ich zrozumienia.

Sądzę, że wskazane tu przeze mnie akcenty interpretacyjne pozwolą zamknąć zamierzoną przez Klimczaka *Trylogię Tanatyczną* w całość fascynującą i doniosłą dla „rozumiejącej humanistyki", a jednocześnie „diagnostyki" (a może i „terapeutyki") współczesności oraz dla antropologii filozoficznej w ogóle.

Trudno byłoby „krytykę immanentną" teatru egzystencjalistycznego uzupełniać „krytyką transcendentalną", gdyż „ostatnie słowo" może tu mieć właśnie trzeci tom tryptyku. Lecz sięgniecie po Mrożka stwarza do tego znakomitą okazję. Gdyby chcieć bardziej „rodzinnie" usytuować Becketta i Ionesco to partnerami byłby dla nich bardziej Antonin Artaud i Harold Pinter, zaś Sławomir Mrożek to przecież potomek Alfreda Jarry'ego i krewny Witolda Gombrowicza. Dylemat „przynależności" do egzystencjalizmu czy raczej do strukturalizmu dręczył tego ostatniego. Myślę, że odnosi się to też do Mrożka. A problem tu jest nie byle jaki, lecz jak najbardziej „polski" – wiąże się z pytaniem, „co u nas po Mrożku"? Na razie odpowiedzi na to pytanie nie widać. Może po wydaniu całości refleksji Klimczaka zarysuje się jakaś nowa perspektywa…

Stefan Symotiuk

OD AUTORA

Człowiek jako żywa istota śmiertelna (*homo mortalis*) jest istotą czasową (*homo temporalis*). Martin Heidegger za główną przyczynę znikomości bytu uznał właśnie jego czasowość (*Temporalität*) i doczesność (*Zeitlichkeit*) oraz bytowanie ku śmierci (*Sein-zum-Tode*). Póki jesteśmy wpisani w tę zależność, musimy być uważni na „ducha czasu".

Ale nie tylko czas jest ważny, ważne jest miejsce, w którym człowiek „bytuje". Sławomir Mrożek ma w swojej twórczości taką symbiozę z „duchem czasu", jaką mieli wielcy dramaturdzy od starożytności po współczesność: Sofokles czy William Szekspir, Molier czy Witkacy. Autor *Tanga* ma także swoistą więź z miejscem, w którym żyje i tworzy. Polska jako „Boże igrzysko" (określenie Normana Davisa) jest właśnie tym miejscem, na którym rywalizują od wieków wielkie siły dramaturgiczne splatając los bohaterów „bytujących" na scenie tego świata raz na sposób tragiczny, raz tragikomiczny czy wręcz groteskowy.

Sławomir Mrożek nie ogranicza się jednak do tego sztafażu czasowo-przestrzennego i obrazowania podstawowych antynomii oraz ludzkich namiętności. Mrożek patrzy na ową scenę z dystansem, komasując i kompensując w przestrzeni teatru rewolucyjne chichoty, „bebechy życiowe" (Witkacy), atawizmy i zwykłe ludzkie instynkty, kompleksy i wady. Nie jest apologetą, lecz prześmiewcą, ironistą („liberalną i filozofująca ironistką" – jakby określił Richard Rorty). Kreśli obraz losu współczesnego człowieka odzierając go z patosu i heroizmu. Najboleśniejszy jest kontrast, jaki pokazuje między typowymi postaciami „chama" i „inteligenta", oraz sytuacje, w których zawsze zwycięża sprytniejszy, bardziej chamski, bardziej podły i nienawistny, bardziej zawistny.

Ów „Edek-bolszewik" z *Tanga* jest bowiem ciągle żywy i aktualny, tak samo jak postać Śmierci ze sztuki pt. *Wdowy*. I to jest właśnie dramaturgiczna prawda Mrożka, uniwersalna i ponadczasowa, gdyż przenosi nas w *Universum* ludzkiego losu, od wymiaru horyzontalnego po wymiar wertykalny, u Mrożka nieodgadniony (a może po prostu nieistniejący), jednak przeczuwany obrazowaniem faktu śmierci i alegorią Śmierci.

Chociaż brak teatrowi Mrożka owej głębi i refleksji egzystencjalnej, jaką miał teatr Samuela Becketta i Eugenio Ionesco, to jednak jest to ten wymiar dramaturgii, która pyta o sens czasu i sens naszego istnienia w konkretnym czasie i miejscu. Jak zauważył Stefan Symotiuk w Przedmowie: „jego »agitki« publicystyczne mogą pozwolić na oceny tanatologii Becketta czy Ionesco bardziej dogłębnie kulturoznawczo, niż pozwala na to stosowanie tylko »klucza filozoficznego« do ich zrozumienia".

Takie osadzenie dziania scenicznego warunkuje określone rekwizyty i dekoracje. W zasadzie u Mrożka wszystko jest zwyczajne, nawet postać Śmierci z *Wdów* wydaje się pospolita. Po wstrząsie metafizycznym, jaki zaoferował Beckett, po odetchnieniu, jakie przyniósł Ionesco, przyszedł czas na zwyczajność, która się wiąże z dramaturgią Mrożka. Zwyczajność ta zaprawiona jest jednak gorzkim smakiem ostateczności. I jest to ostateczność, która rozgrywa się w codzienności i doczesności (*Zeitlichkeit*). Śmierć jako „wspaniała forma" (kwestia Artura z *Tanga*) – powraca w (do) treści życia, a także dziania scenicznego, które to życie obrazuje. Pojawia się zatem typowo Mrożkowa parabola ludzkiego losu.

A może po prostu bliżej Mrożkowi do barokowego teatru jezuickiego czy średniowiecznego *danse macabre*. „Zmieniłeś w taniec mój żałobny lament" (Ps 30) – słowa psalmisty wydają się adekwatnie określać ten wymiar refleksji nad rzeczami ostatecznymi, który przynosi teatr Mrożka. Jeśli jest to prawda, to owym tańcem, będzie nie inny taniec, jak właśnie tango…

Tak oto mamy do czynienia ze współczesnym tańcem Śmierci. Jest to także niechybny znak zakotwiczenia dramatu ludzkiej egzystencji w przestrzeni tanatycznej, w przestrzeni *Misterium Mortis*.

Trzeci tom tryptyku ukazuje się w konkretnym miejscu i czasie. 2010 rok przejdzie do historii jako *annus horribilis* (z łac. – „okropny rok"). Chociaż „okrągły", wydawało się, że „potoczy się gładko". Niestety, rok 2010 stoi pod znakiem katastrofy katyńskiej, która pochłonęła Głowę Państwa, Pierwszą Damę i całą świtę prezydencką, jest to także rok kataklizmu powodzi, konfliktów międzynarodowych. Co się jeszcze wydarzy w tym tańcu z „Panną Kostusią" (barokowa metafora Śmierci ojca Hilariona Fałęckiego)?

Cała *Trylogia tanatyczna Teatru Absurdu* to w sumie 12 lat pracy oraz refleksji nad dramatem absurdu. Nie trudno było mi zrozumieć reakcje ludzi na zetknięcie z tematyką dotyczącą Śmierci. Był to zawsze temat *démodé*, niezrozumiały, podejrzany, niezdrowy,

groteskowy, zawsze jednak podszyty strachem i lękiem przed tym, co nieuniknione i pewne. „Jak można pisać *non stop* o śmierci?" – pytano niejednokrotnie. Właśnie po to, aby się oswoić, a nawet pocieszyć. Gdyż jest to jedynie pewna sprawiedliwość dla każdego, nie ważne kogo, króla czy żebraka. Na marginesie dodam, iż w podobnym duchu wypowiadała się znana dziennikarka Mary Roach na kartach książki *Sztywniak. Osobliwe życie nieboszczyków*, wyznając:

> Pisanie o trupach jest jak konwersacyjna podkręcona piłka. Nie ma problemu, gdy mówisz o artykule na ten temat, jednak pełnowymiarowa książka sprawia, że stajesz się niejako naznaczony[1].

Jednakże jest jeszcze pewien naddatek tematyczny warty odnotowania. W teatrze absurdu autora *Tanga* można mieć sposobność (nie wiem, czy to jest właściwe słowo, może raczej powinno być: nieszczęście) zetknąć się z typowo mrożkowskim „mędrkiem i chamem", nie tylko na scenie, ale i w realnej rzeczywistości. Ten swoisty „*homo chamiens*", podbarwiony mętnym kolorytem postsowieckiego „inteligenta/ki", raz po raz objawia swoją zawiść, mściwość, prowincjonalizm oraz zwykłą ludzką podłość, zapominając, iż jest właśnie śmiertelny. Tak zwane „autorytety" niejednokrotnie zmieniają się bowiem w zwykłych „Edków w zbyt ciasnej marynarce Artura", szalejąc w morderczym wyścigu pod hasłem: „Kto, kogo bardziej opluje". Ta specyfika ludzkiej konduity chyba nie do końca wiąże się z miejscem, w którym człowiek żyje, lecz z wartościami, jakie wyznaje. Zrozumiałem zatem Mrożka, Gombrowicza i Witkacego, dla których przeżycia związane z obcowaniem z „Edkami" przeobraziły się w formę dramaturgiczną. Ten ostatni zwłaszcza przypłacił ich hegemonię samobójczą śmiercią, przewidując katastrofę, jaką dla cywilizacji i *conditio humana* niosło bolszewickie i komunistyczne barbarzyństwo.

Ale ułomność ludzką trzeba wybaczać. Są bowiem sprawy fundamentalne, imponderabilia – jakby to powiedział marszałek Józef Piłsudski. Wierzę jednak, że Życie, gdy przyzna rację Śmierci stanie się bardziej dostojne, godne, rozumne, pokorne, wybaczające, pouczające, miłujące… W sumie żałoba uszlachetnia (ta zasada chyba nie dotyczy zatwardziałych katów i oprawców, bowiem los Auschwitz powtarza się wielokrotnie…).

---

[1] M. Roach, *Sztywniak. Osobliwe życie nieboszczyków*, tłum. M. Sekerdej, Wyd. „Znak", Kraków 2010, s. 14.

Podjąłem się zatem zadania, które przyniosło mi w ostatecznym rozrachunku dużo satysfakcji, a zarazem duchowego spokoju. Refleksja tanatyczna wyrzeźbiła na mym obliczu „uśmiech Giocondy", będący reakcją na „wyścig szczurów", jaki oferuje współczesny świat. Niech się wszyscy pozagryzają. W końcu czeka na człowieka coś, o czym nie można zapomnieć, coś naprawdę fascynującego i wyzwalającego − cała wieczność.

Zanim całkowicie pochłoną nas kataklizmy, obrazi nas czy opluje kolejny „Edek", „mędrek i chamek" (szczególnie odmiana żeńska jest bardzo zjadliwa), odważmy się na chwilę zapomnienia i flirtu z „Panną Kostusią", ową „Smutną Panienką" i „Mistrzynią Życia", co powinno nas uczynić szczęśliwymi, gdyż − jak przekonywał Marek Aureliusz − „Być szczęśliwym to znaczy nie bać się śmierci, ani też jej nie pragnąć". W końcu „Śmierć to wspaniała forma" − pojemna i pewna dla wszystkich…

Dariusz Piotr Klimczak

Rozdział I

SŁAWOMIRA MROŻKA ABSURDYSTYCZNE *MISTERIUM MORTIS*

1. WPROWADZENIE. MROŻKA RZECZY OSTATECZNE

Twórczość dramaturgiczna Sławomira Mrożka wpisuje się w Absurdystyczne *Misterium Mortis*[1] na zasadzie dialektycznej triady: po Samuelu Beckettcie i Eugenio Ionesco obcujemy zatem z pewną syntezą absurdu, dla którego, jak mówi bohater *Tanga* – „Śmierć jest wspaniałą formą". Mrożek nie jest zarażony obsesją śmierci, diagnozując kontekst społeczny i związek z rzeczywistością, dąży do pokazania czterech rzeczy ostatecznych, pierwotnych, elementarnych czynników, wiążących wciąż jeszcze ludzi. Będą to właściwie tylko obrzędy. Mimo wszystko, w dalszym ciągu, jak pisał: ślub, narodziny i pogrzeb, albo grożenie śmiercią. Ośrodkiem Absurdystycznego *Misterium Mortis* Mrożka uczyniłem jego dwie sztuki: *Tango* i *Wdowy*.

Wpisanie dramaturgii Sławomira Mrożka w kreowany absurdystyczny makrokosmos *Misterium Mortis* mogłoby się wydawać zabiegiem ryzykownym. Krytycy z Martinem Esslinem na czele opisali jego twórczość jako kontynuację artystycznego ruchu awangardowego, wywodzącego się z dadaizmu czy ekspresjonizmu. Szczególnie uwidaczniają to jego wczesne satyryczne groteski wykorzystujące metody i pomysły teatru Samuela Becketta, Eugenio Ionesco, Arthura Adamova i Jeana Geneta czy idąc dalej, surrealne i ekstatyczne doświadczenia ekspresjonizmu Antoine'a Artauda

[1] Pojęcie Absurdystycznego *Misterium Mortis* wprowadzam w I części *Trylogii Tanatycznej*. Zob.: D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni* Misterium Mortis, Narodowe Centrum Kultury, Instytut Wyd. „Maximum", Kraków–Warszawa 2006, s. 75–80.

oraz, oczywiście, jego wielkich polskich prekursorów: Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego) i Witolda Gombrowicza. Absurystyczne *Misterium Mortis* Mrożka to szczególny fenomen, który odzwierciedla wielopłaszczyznowość i wieloznaczeniowość zjawiska zwanego Absurdem, kreowanym jednak z typowym Mrożkowskim sarkazmem i ironią.

Teatr Mrożka, jego imaginacyjne i pojemne alegorie, ezopowy język mają jednak zupełnie inne znaczenie aniżeli wspomniane „szkoły epatowania Absurdem". W chwili, kiedy dadaizm zwątpił w sens językowej interpretacji rzeczywistości, kiedy zniszczony został trwały i hermetyczny porządek, kiedy ruch Awangardy teatralnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, z wielkim jej reprezentantem Beckettem, wyraził głęboko pesymistyczną wizję świata, doprowadzając do całkowitego nihilizmu – Mrożek swoją dramaturgię opierał na bardziej stałych filozoficznych i intelektualnych założeniach. Małgorzata Sugiera w *Dramaturgii Sławomira Mrożka*, próbując odpowiedzieć na pytanie: „Dlaczego bardziej mu po drodze z Frischem i Dürrenmattem niż z Ionesco i Beckettem?"[2], sytuuje twórczość autora *Tanga* na marginesie Esslinowskiej etykiety „dramaturga absurdu". Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że Mrożek reprezentował całkowicie absurdalną rzeczywistość z wielką dokładnością i najostrzejszym wglądem. Jak przekonywał po latach M. Esslin:

> jego [Mrożka – dop. aut.] analiza elementów zewnętrznej rzeczywistości oraz otaczanie jej absurdalną formą równało się bardzo ostrej […] – konstruktywnej krytyce podstawowych błędnych pojęć leninizmu, stalinizmu i marksizmu[3].

Mrożek jednak nie do końca analizował problemy rzeczywistości państwa totalitarnego. To rzeczywistość okazała się absurdalna, a twórca pozostawił sobie swobodę własnej interpretacji rzeczywistości.

Patrząc dzisiaj na dramaturgię Mrożka powiedzielibyśmy, że w świetle panującego w PRL-u ustroju nie była to twórczość „politycznie poprawna", jak na ówczesne kanony politycznej poprawności państwa totalitarnego (od 1968 do 1972 roku obowiązywał w PRL zakaz publikacji utworów i wystawiania sztuk Mrożka. Ówczesna ekipa rządząca wyposażona w narzędzia cenzury jeszcze raz miała

[2] M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Wyd. „Universitas", Kraków 1997, s. 8.
[3] M. Esslin, *Mrożek, Beckett, and the Theatre of the Absurd*, [w:] "New Theatre Quarterly", vol. X, nr 40, Nov. 1994, s. 376. (tłum. D. K.).

skazać twórczość Mrożka na niebyt w okresie stanu wojennego). Dlatego najlepsze spojrzenie na dramaturgię Mrożka osiągnięto z pewnego dystansu czasowego i perspektywy historycznej. Mrożek stał się bardziej zrozumiały przez pryzmat doświadczeń egzystencjalnych, ogólnoludzkich refleksji. Chociaż jest pewnym paradoksem dramaturgii absurdu to, że publiczność warszawska na premierze *Czekając na Godota* widziała w sztuce Becketta symbol oczekiwania na wyzwolenie spod dyktatury proletariatu, z kolei za granicą sztuka Mrożka *Zabawa* została odebrana jako alegoria ludzkiego losu, jako egzystencjalny, iście heideggerowski obraz człowieka „wrzuconego w byt". Egzystencjalny motyw sztuki został wzmocniony przez autora motywem tanatycznym obrazującym, że w niepewnej „zabawie" ludzkiego losu – ostatecznie zawsze pewnym końcem i wynikiem gry będzie śmierć.

Sam Mrożek analizował relację człowieka do śmierci w *Małych Listach*, pisząc, m.in.:

> Strach przed śmiercią jest trudny do zniesienia, może dlatego, że w normalnych warunkach nieczęsto stoimy wobec swojej nagłej śmierci [...]. Nie jesteśmy do tego przyzwyczajeni, a nawet gdyby... Jest to strach wyjątkowy, że nie mieści się nam w głowie. Jeżeli więc komuś się zdarzy, to ten ktoś woli o nim jak najszybciej zapomnieć, przywrócić swój stan psychiczny do normy[4].

Chociaż dramaturg szczerze wyznawał, że „przeczucie niebezpieczeństwa" i wizja nieuchronnej śmierci zawsze go przygnębiały, to jednak tematyka tanatyczna nie była głównym motorem jego twórczości. Zaangażowany w rozrachunki z rzeczywistością społeczną, nie mógł Mrożek pozwolić sobie na *horror metaphisicus* obecny w dramaturgii Becketta czy Ionesco.

Zauważmy, że Esslin, patrząc z perspektywy ćwierćwiecza, jakie upłynęło od „wydarzeń grudniowych", pamiętnej wojny „polsko-jaruzelskiej", dostrzega jakby globalny rys „zaangażowanego" nurtu dramaturgii absurdu, pisząc, m.in.:

> Krytyka totalitaryzmu zaprezentowana przez Ionesco, Mrożka, i Havla była pełna głębokich wglądów, wskazywała właściwie logiczną konsekwencję trwania tamtych ideologii, będąc zarazem najbardziej konstruktywną krytyką ludzkości i jej kryzysów[5].

Ponadto, wspomina Esslin:

---

[4] S. Mrożek, *Małe listy*, „Dialog" 1976, nr 2, s. 118.
[5] M. Esslin, *Mrożek, Beckett, and the Theatre of the Absurd*, op. cit., s. 377.

> Zachodni absurdaliści wykorzystywali w swoich sztukach senne obrazy i fantazję, otwarcie odrzucając nie tylko socrealizm oraz realizm Brechta, ale też konwencję realistycznego teatru. Teatr Mrożka i jego kolegów z Europy Środkowej (jak Różewicz w Polsce, Havel i Klima w Czechosłowacji, Örkeny w Węgrzech), operując formą satyrycznej alegorii, był w gruncie rzeczy, szczytem realizmu[6].

Dlatego też satyra Mrożka odbierana była jako „polityczna i realistyczna w sensie brechtowskim", ale równocześnie – jako „fantastyczna i groteskowa".

Autor *The Theater of the Absurd* przyznawał, że teatr kreowany przez Mrożka „był nawet bardziej prawdziwy, bardziej otwarcie politycznie świadomy"[7]. Dzisiaj możemy dopowiedzieć, że był to teatr bardziej prawdziwy, ponieważ absurdalną rzeczywistość diagnozował z całą świadomością i odpowiedzialnością, oferując tragikomiczną wersję „pustoszenia istnienia".

Dramaturgia Mrożka daleko wyprzedziła absurd, chociażby w jego granicach czasowych wyznaczonych przez badaczy, może dlatego, że razem z Václavem Havlem – jest Mrożek obecnie nielicznym już żyjącym twórcą z pokolenia „absurdystów". W roku 2010 obchodzi swoje 80. urodziny. Niebywały i niezwykle imponujący jest też dorobek dramatopisarski Mrożka obejmujący ponad czterdzieści utworów scenicznych, pisanych bez mała w ciągu czterdziestu lat. Od *Policji* z 1958 roku, poprzez *Wdowy* z 1992 roku – aż po *Wielebnych* z 1998 roku rozpościera się obszar, w którym tradycja współgra z nowoczesnością, „historyczne" z „ponadhistorycznym". Oprócz utworów dramatycznych napisał też autor *Tanga* wiele utworów prozą o zabarwieniu satyrycznym (wspomnę chociażby: *Pół pancerze praktyczne* z 1953 roku, *Słoń* – 1957, *Wesele w Atomicach* – 1959). Ujawnione w formach prozatorskich zderzenie parodii czy nawet surrealne obrazowanie ujmowanej w języku groteski, dowcipu i paradoksów z całą mocą miało się ujawnić w jego dramatach. Osobne studium należałoby poświęcić analizie związków między opowiadaniami Mrożka a jego dramaturgią, na co zwrócił uwagę m.in. Jan Błoński[8].

Pierwsze dramaty S. Mrożka mają krótką formę, są to przeważnie jednoaktówki lub utwory złożone z dwóch, trzech krótkich aktów (wspomniana *Policja*, *Męczeństwo Piotra Ohey'a*, *Indyk*, *Na pełnym mo-*

---

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] J. Błoński, *Mrożek filozof. Próba interpretacji fantastyki współczesnej*, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3, s. 101.

rzu, *Strip-tease*, *Karol* etc.). Charakterystyczną cechą wczesnych dramatów jest sytuacja, w jakiej umieszcza dramaturg swoich bohaterów – z reguły są to pospolici ludzie postawieni w – jak to określił wspomniany Jan Błoński – „sytuacji osaczenia"[9]. Fatum działa u Mrożka nagle i albo przychodzi z zewnątrz, albo jest wytworem wewnętrznych napięć i urojeń bohatera (słynny tygrys czatujący w łazience Piotra Ohey'a, pochłaniająca wszystko wilgoć w słuchowisku *Woda*, czy też niemożność dotarcia na brzeg w sztuce *Na pełnym morzu*). Metaforą Śmierci – znamionującą brak jakiejkolwiek alternatywy wobec tego, co nieuchronne – są więc zjawiska ze świata realnego. Tak jak u Ionesco, grzyby w pokoju umierającego Króla – tak też mrożkowa woda – stała się synonimem fatumicznej siły wdzierającej się w obręb bytu. Ale Mrożek rozbudowuje swoje Absurdystyczne *Misterium Mortis* o metaforę bezsilności człowieka wobec własnej psychiki, wytworów wyobraźni i kompleksów. Najczęściej zagrożenie człowieka przychodzi z zewnątrz, a sprawcy są zawsze anonimowi – ma to swoje uzasadnienie w kreowaniu przestrzeni scenicznej, w którą wpisuje dramaturg *signum* odwiecznych zagrożeń, jakie niesie cywilizacja, społeczeństwo, polityka, ekologia etc.

Chociaż, generalnie Mrożek uważany jest za dramaturga specyficznie polskiego, co podkreśliła kiedyś Marta Fik[10], znającego meandry naszej narodowej mentalności, to jednak w zestawieniu z absurdystyczną dramaturgią zachodnioeuropejską, zajętą niezgłębionymi problemami alienacji, natury wszechświata i ludzkiej egzystencjalnej „nędzy", objawia się Mrożek jako rewelator oczywistych i odurzających absurdem warunków tej egzystencji. Rzeczywistość kreślona według ideologii totalitarnych wkradła się w fikcjonalną przestrzeń świata tekstowego. Tak oto zobrazowanie absurdu zyskało osobny, w istocie rzeczy, zdobyty przez doświadczenie, walor reprezentatywności – odbitej w krzywym zwierciadle struktury absurdalnego państwa i absurdalnej rzeczywistości (oddaje to m.in. alegoria pokoju Piotra Ohey'a). Autor *Tanga* w odróżnieniu od Becketta i Ionesco nie waloryzował sennych wizji, poetyckich i tanatycznych alegorii, ale stale przypominał o związkach z codzienną rzeczywistością, odartą z iluzji.

W dramaturgii Mrożka wątki egzystencjalne, tak wyraźnie obecne w dramaturgii absurdu za granicą, przeplatały się z wątkami

[9] Idem, *Romans z tekstem*, Wyd. Literackie, Kraków 1981, s. 173.

[10] M. Fik, *Co to znaczy Mrożek*, [w:] Idem, *Sezony teatralne. Szkice*, Wyd. „Czytelnik", Warszawa 1977, s. 170-171.

politycznymi i społecznymi na zasadzie mniej czy bardziej udanego wyzyskania spięć, konfrontacji – czy „dramatyczności czystej", o której pisał autor w listach do Jana Błońskiego[11]. Nie rozwodząc się zbytnio nad wspólnotą doświadczeń Mrożka, Becketta, Ionesco, Havla, Örkény'ego i innych, pragnę przywołać, zamykającą dyskusję nad dramaturgią Mrożka widzianą w pryzmacie: „społeczne/polityczne/egzystencjalne" wypowiedź Krzysztofa Pleśniarowicza:

> Samo wchłanianie absurdu oparte było zatem i na Wschodzie i na Zachodzie na paralelizmie analogicznych doświadczeń, wyniesionych z trwania na przeciwnych biegunach wrogo spolaryzowanego świata. Chodzi tu o absurd rozumiany tak, jak na ogół interpretowano hasło rzucone niegdyś przez egzystencjalistów – w kategoriach światopoglądowych, rodem z historii idei raczej niż estetyki czy poetyki[12].

Reasumując, wychwycenie różnic między teatrem Mrożka a teatrem Absurdu na Zachodzie nie nastręcza zbyt wielu trudności. W kreowanym Absurdystycznym *Misterium Mortis* twórczość Mrożka funkcjonuje nie na zasadzie różnic do twórczości Becketta i Ionesco, ale wyczuwalnym podobieństwie w obrazowaniu Śmierci, w sposobie mówienia o transgresyjnym doświadczeniu egzystencjalnym. Umieszczając dramaty Mrożka w Absurdystycznym *Misterium Mortis* zauważam na początku, że w teatrze Mrożka Śmierć wyobrażona jest *explicite*, ubrana dodatkowo w odwieczny kostium kobiecy, z trupią czaszką (*Wdowy*) czy też *implicite*, kiedy Artur każe włożyć Eugenii czarną żałobną suknię tuż przed spoczynkiem na katafalku (*Tango*). Najbardziej jednak poraża figura Śmierci w *Testarium* – pełnym biblijnych trawestacji i poobcinanych głów proroków. Absurdystyczne *Misterium Mortis* przeobraziło się w krwawy horror, w którym Śmierć objawia się w językowych kliszach, pomiędzy „zabić" a „zlikwidować".

Figura Śmierci obecna we *Wdowach* koresponduje z wyzyskanym najwyraźniej w *Tangu* motywem tańca jako symbolu konania, wpisanego w rekurencyjny topos *danse macabre*. Badacze dostrzegli również paralele ze skeczem *Le Maître* E. Ionesco (1951). W tym przypadku na pojawienie się tytułowego mistrza – charakterystycznego dla Ionesco motywu dynamicznego, obecnego m.in. w postaci Mówcy w *Krzesłach*, oczekuje bliżej nieokreślony tłum. W końcu pojawia się postać bez głowy. Jak instruuje zapowiadacz: „Głowa

[11] *Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego*, „Na Głos" 1991, nr 3, s. 186.

[12] K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedynego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu,* Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 31.

mu na nic, przecież to geniusz"[13] (podobne postaci bez głów widzimy w *Testarium* Mrożka). Zbieżność motywów tanatycznych u Mrożka i Ionesco jest jeszcze bardziej widoczna, gdy przyjrzymy się scenariuszowi baletu opublikowanym przez Maurice'a Lemaitre na łamach „Paris-Théâtre" w 1962 roku, w którym to Ionesco przedstawił upersonifikowaną Śmierć w postaci tajemniczej księżniczki, zapraszającej do tańca chorego króla. Zarówno zatem Mrożek, jak i Ionesco chętnie operują symbolem Śmierci-kobiety.

Nie będzie wielkim nadużyciem, jeśli na początku rozważań nad motywami tanatycznymi w dramaturgii Mrożka postawię tezę nie zbyt może odkrywczą: Mówienie o Śmierci jest u Mrożka zawsze wpisane w formę dekonstrukcji języka, wyeksponowaną za pomocą parodyjnej stylizacji, językowych *clichés*, stereotypów obyczajowych i społecznych *vel* narodowych. Mrożek nie identyfikuje Śmierci z Absolutem, chociaż – jak wskazuje jego późna twórczość – potrafi stworzyć jej wyrazistą alegorię we *Wdowach*. W postaci Wdowy z trupią czaszką porywającej w nowoczesny, jak zwykle latynoskiej proweniencji, *danse macabre* naiwnych Panów widzimy milczenie Śmierci, a zarazem jej „komiczne dostojeństwo". To dobrze znany w polskiej literaturze motyw dialogu ze Śmiercią obecny już w sławetnej, średniowiecznej *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Przewijający się w dramaturgii Mrożka *leitmotiv* tańca (*implicite*: tańca Śmierci) współgra z absolutną dominacją śmierci ściśle powiązaną z formą stosunków międzyludzkich. Tutaj trzeba zaznaczyć, że śmierć u Mrożka nie zawsze jest koniecznością biologiczną, tak wszechobecną i zapładniającą *ideą-fixe* dramaturgii Becketta i Ionesco. Dlatego chyba w teatrze Mrożka — inaczej niż u Becketta i Ionesco — nikt prawie nie umiera śmiercią naturalną. Rzeczywistość śmierci ujmuje Mrożek w modele sytuacyjne[14], ukazujące mechanizmy autentycznego życia, rozpiętego pomiędzy rozmaitymi antynomiami: kultura/natura, wysokie/niskie, dystyngowane/chamskie.

---

[13] Na podst.: M. Sugiera, *Dramaturgia...*, op. cit., s. 101. Badaczka widzi tutaj bardzo popularny motyw, wykorzystany również, jak wspomina, w argumencie do baletu, *Adame Miroir* Jeana Geneta z 1948, chociaż, jak zauważa znudzona: „Niewiele dla mnie z tych podobieństw interpretacyjnych w tym miejscu pożytków, dają jednak pewne tło dla swoistości rozwiązań Mrożka, który w swoich *Wdowach* postacią zawoalowanej śmierci posłużył się po ponad czterdziestu latach jak czytelnym cytatem", s. 101.

[14] Zob.: J. Kelera, *Mrożek – dowcip wyobraźni logicznej*, [w:] Idem, *Kpiarze i moraliści. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*, Wyd. Literackie, Kraków 1966.

Absurdystyczne *Misterium Mortis* Sławomira Mrożka umieściłem po analizie sztuk Samuela Becketta i Eugenio Ionesco w dialektyce absurdystycznego dyskursu nad Śmiercią, tą spersonalizowaną oraz śmiercią, tą realną i przedstawioną jako umieranie. Chociaż zwróciłem uwagę na podobieństwa pomiędzy nimi, warto również wychwycić charakterystyczne różnice.

Absurdystyczne *Misterium Mortis* dramatów Becketta czy Ionesco (przy wszystkich tanatycznych projekcjach, obrazach, motywach) to mikrokosmos lub fragment mikrokosmosu, w którym człowiek znajduje się w centrum. Śmierć i umieranie, dotykając go bezpośrednio, rysują bardzo ogólny makrokosmos wielkiej tragedii – Absurdu Narodzin i Absurdu Zgonu.

Absurdystyczne *Misterium Mortis* dramatów Mrożka to „mikrospołeczeństwo", w którym człowiek musi zmierzyć się najpierw z tym, co jest absurdalne w rzeczywistości (np. system polityczny), aby odkryć bezwzględne prawa nią rządzące. Generalnie, trzeba podkreślić wspólnotę refleksji Mrożka, Becketta i Ionesco wyrażającą się w przekonaniu, że tragedia człowieka, inscenizowana w dramacie i teatrze absurdu jest „zawieszona" między dwoma destrukcyjnymi i bezwzględnymi siłami: prawami natury a prawami metafizyki. Pomiędzy tymi dwoma biegunami rozpina się: po pierwsze, pragnienie podważenia zasady bytu w ten sposób, że żaden nadnaturalny ludzki lub boski czynnik nie jest w stanie uwiarygodnić sensu bytu, po drugie zaś – pragnienie pogodzenia się z absurdalną rzeczywistością – rzeczywistością człowieka, rozdartego między własną przypadkowością i skończonością a Absolutem, którym jest Śmierć, gdyż innego nie ma.

Determinizm biologiczny, któremu absurdyści przydali walor fabularyzujący strukturę dramatycznego konfliktu, odrzucając zarazem mimetyzm psychologiczny, raz po raz wymyka się, otwierając perspektywę ku doświadczeniu mistycznemu (Beckett, Ionesco). Jednakże to, co w dramacie absurdu wydaje się „międzyludzkie", „społeczne", określa ostatecznie skala relacji do podstawowego zagadnienia – sensu śmierci, sensu wpisanego w skończoność bytu. Zauważmy, że w najbardziej nawet społecznych czy politycznych dramatach Mrożka (*Policjanci*, *Męczeństwo Piotra Ohey'a* etc.) czy Ionesco (*Nosorożec*) związki międzyludzkie przestają być czysto ludzkie, przekształcając się w kalki społecznych mechanizmów, które zostają oddane za pomocą chociażby języka postaci oraz samych postaci celowo „uzwierzęconych". Los gatunku *Homo sapiens sapiens* jest losem poszczególnego „osobnika",

co w dramacie absurdu oznacza kreację absurdalnego *Everymana* – Człowieka Uniwersalnego. Ów „małpolud", „ledwo sapiens" jest śmiertelny i skończony, przypadkowy i rozdarty między ciałem a duszą, której być może nie ma. Los jego w dramacie absurdu ostatecznie zostaje dookreślony śmiercią i śmiertelnością. Dlatego śmierć jest największym tematem ich trzech: Becketta, Ionesco i Mrożka. „Śmierć wspaniała forma" – mówi Artur w *Tangu*. To dalekie echo mistycznej kontemplacji śmierci, zaprezentowanej przez Ionesco w dramacie *Król umiera, czyli ceremonie*. Śmierć jest wyprana z treści, ponieważ tę treść unicestwia. Pozostaje więc Forma, która zamyka egzystencję, skupia w sobie wszystkie antynomie, prawdy i półprawdy.

Naturalność i absurdalność śmierci zarazem w przestrzeni dramatów Mrożka zostają oddane poprzez realne wręcz pokazanie owych „najemników Śmierci" – morderców, owych Edków, Woźnych, Kluczników, Dziadków etc. Realni i konkretni bohaterowie giną jednak śmiercią nienaturalną i to właśnie jest absurdem. Nawet w sztuce, której tytuł jest już motywem tanatycznym, w *Śmierci Porucznika*, widzimy umierającego na zawał serca Orsona, który nie wytrzymał ciśnienia narodowego mitu śmierci bohaterskiej, jakie cały romantyzm narzucił literaturze polskiej. Jakże tragikomicznie zabrzmią słowa towarzyszy Porucznika – „Niech nie żyje!", aby w ostatniej scenie typowo mrożkowska „zasada odwróconego banału" zyskała swoją wiarygodność w słowach Klucznika: „Oto, jak nareszcie z wielkim trudem znika narodowy problem śmierci porucznika"[15].

U Mrożka, podobnie jak u Ionesco w *Lekcji*, stereotyp języka i mit, *par excellence* mit romantyczny, a nie biologia, zabijają bohatera. Ohey zostanie zastrzelony, Mały Rozbitek przeznaczony do konsumpcji (*Na pełnym morzu*), Karol da się upolować Dziadkowi (*Karol*), w *Zabawie* dwaj parobcy niemal powieszą trzeciego, Skrzypek walcząc ze swoimi edypalnymi kompleksami zrozumie po jungowsku, że „mężczyzna staje się mężczyzną, kiedy zabije w sobie matkę" – popełniając w ostateczności samobójstwo (*Rzeźnia*). Mężowie uczynią swoje żony wdowami, biorąc sobie za kochankę upersonifikowaną Śmierć. Jedynie stara, poczciwa babcia Eugenia w *Tangu* umrze śmiercią naturalną; umrze tylko po to, aby jej wnuczek Artur odnalazł w końcu „wspaniałą formę".

Dramaty Mrożka diagnozując społeczeństwo, jak również żądną krwi naturę człowieka, ukazują bezwzględność międzyludzkich rela-

[15] S. Mrożek, *Śmierć porucznika*, [w:] Tenże, *Teatr 5. Dzieła zebrane*, t. X, Wyd. „Noir Sur Blanc", Warszawa 1998, s. 249.

cji opartych na prymitywnych odruchach, instynktach, atawizmach. Związki międzyludzkie w teatrze Mrożka stają się niemal Absolutem – przekonywała Marta Piwińska. Bezwzględność wyznaczona przez układ sił oraz rzeczywistość ujęta w kategorie ostateczne jest w końcowym rozrachunku – na planie tekstowym i na planie ontologii − mistyczna albo groteskowa. Pomiędzy kontemplacją a obłędem przebiega cienka granica, wszystko zaś poddane jest raz względności, a drugi raz bezwzględności. Niemożliwy kompromis jest tutaj Absolutem, nie tylko graniczącym z Absurdem rozumianym fenomenologicznie, ale przede wszystkim pułapką, w jaką wpada każdy byt. Heideggerowskie *Geworfenheit* znaczy u Mrożka „wrzucenie w pułapkę", „zakleszczenie" i unieruchomienie. Refleksja nad istotą *Dasein* nie prowadzi jednak Mrożka do epifanii mistyki, ale bardziej do racjonalizmu doprowadzonego do kategorii ostatecznych. To zasadniczy rys Mrożkowskiego Absurdu i jego Absurdystycznego *Misterium Mortis*. Jakość owej Tajemnicy określa, nie jak u Becketta czy Ionesco, pożądane zbawienie przed prawami natury otwierające perspektywę eschatologiczną, ale społeczny układ sił, dominacja „silniejszego", Grubego, Edka, Okulisty, w których dominację trzeba nie tylko uwierzyć (ponieważ jest absurdalna), ale przekonać się o prawdziwości mechanizmów społecznych i poza-społecznych konfliktów. Konflikty te dotyczą także psychiki, przede wszystkim zaś odartych z iluzji, sennych wizji. Symbolicznie sens odkorowanej z irracjonalności onirycznej konwencji oddaje ostatnia scena *Czarownej nocy*:

> DROGI PAN KOLEGA: Słucham najuprzejmiej pana kolegę?
> PAN KOLEGA: ... Pan śpi?
> DROGI PAN KOLEGA: Jeszcze nie.
> PAN KOLEGA: Niech mi pan powie łaskawie: śniło się panu co? (*pauza*)
> DROGI PAN KOLEGA: Nie. (*pauza*) A panu (*pauza*)
> PAN KOLEGA: Mnie także nie.
> DROGI PAN KOLEGA (*z ulgą*): No to dobranoc!
> PAN KOLEGA (*z ulgą*): Dobranoc! (*gasi światło*). Kurtyna[16].

Mrożek-realista patrzy na rzeczywistość bez „zmrużonych powiek"; wie, że jedynie prawdziwa jest rzeczywistość pozbawiona złudzeń i fantasmagorii.

W Absurdystycznym *Misterium Mortis* Mrożka trzeba dostrzec tę siłę fatalną, która „zwykłych zjadaczy chleba" przemieniła w ogarniętych „apostolskim szałem" frustratów, trzeba dostrzec także –

[16] S. Mrożek, *Czarowna noc*, [w:] *Teatr 5*, op. cit., s. 196.

mówiąc słowami Eugeniusza – „umieranie, które nie jest naukowe", a które stało się „humbugiem tych nowoczesnych" (s. 152). Wtedy też zrozumiemy, że kiedy Mrożek mówi o śmierci i umieraniu zawsze wyraża pewien fatalizm świata; siłę, która nie pozwala zmieniać natury człowieka, pozwala jednak zmieniać warunki i zmieniać rzeczywistość, w której człowiek żyje.

U Mrożka Absurdystyczne *Misterium Mortis* jest wymyślone i „ubrane" w kostium mieszczański, robotniczo-chłopski, parciano-inteligencki, jest „mitologią społeczną", w której rolę Thanatosa odgrywa zwykły, typowo mrożkowski „cham". Trzeba podkreślić, że sieć motywów tanatycznych splata się u Mrożka w swoistą parabolę – rodem z przypowieści ewangelicznych. Z tym jednak obwarowaniem, że posiada wymiar „po absurdystycznemu rozumianej" – „Dobrej Nowiny", która została skarykaturalizowana w *Testarium*. Spadające głowy proroków, szczególnie ta, która przypadkowo spada na niesioną przez fryzjera brzytwę – przypominają o tej „filozoficznej" brzytwie Ockhama, aby nie mnożyć bytów ponad konieczność. Dlatego, jak religijny przesąd zabrzmią wszystkie próby „naprawy świata", trywializowania śmierci pod pretekstem dominacji funkcji układów społecznych – prawdziwe zawsze okaże się „odzieranie", „zdejmowanie kapeluszy", „odrąbywanie głów" czy „silny lewy sierpowy".

Absurdystyczne *Misterium Mortis* Mrożka oferuje zatem swoiście pojętą „mitologię społeczną", w której miejsce bogów zajęli prostacy, decydując o losie tych „zdegenerowanych inteligentów". Autora *Tanga* interesuje też wyrażanie odwiecznych lęków człowieka wobec śmierci i umierania, co w przestrzeni wielu utworów scenicznych przybiera – niespotykane nigdzie indziej – rewelacje. Oto sam fakt obecności śmierci i umierania wydaje się złagodzony obecnością zbawiennego śmiechu, zbawiennej kpiny i ironii, pozbawionej jednak tego tragicznego piętna, jakie przydali mu Beckett i Ionesco. Bez tegoż „czystego śmiechu" byłaby dramaturgia Mrożka uboga w mechanizmy, będące w istocie projekcjami funkcji konsolacyjnych, katarktycznych, jakie przynosi próba „oswojenia Śmierci". Oswojenie następuje poprzez przyjęcie absurdu i dowcipu, owej absurdystycznej mitologii – czyli rzeczywistości odartej ze złudzeń.

Od *Karola* przez *Zabawę* i *Śmierć porucznika* zaczyna się co prawda zarysowywać proces odwrotny: absurd staje się nadbudową rzeczywistości. To jednak fatumiczny układ sił i mechanizm „wrzucenia w pułapkę" obrazują to, co było już obecne w tragedii antycznej –

Śmierć jako *Deus ex machina* objawia się nie tylko po to, aby służyć mitologii, ale aby tę mitologię uwiarygodniać – także wyzyskaniem nieustannie obecnego w wielu dramatach absurdu *Memento!*

Jak zauważyła Marta Piwińska:

> Ze związków prawdziwego układu sił i mitologii u Mrożka powstaje literacka dialektyka magiczna. Jego wyobraźnia jest zawieszona między matematyką a niesamowitością. Jego dramaty dziwnieją w sposób ścisły, a z układów społecznych wynikają pastisze[17].

Motywy tanatyczne w dramaturgii Mrożka odsłaniają mniej czy bardziej jego zainteresowanie rzeczywistością zmitologizowaną, magiczną. To one organizują układ sił w *Zabawie*, *Garbusie*, *Portrecie...* W tej ostatniej zwłaszcza sztuce stworzył dramaturg metaforę ludzkiego losu – labiryntu „życia wewnętrznego", poplątanego z labiryntem „życia zewnętrznego", co obrazuje, m.in. następująca scena:

> OKTAWIA: [...] Wszystko dla ciebie, a mnie co zostało? Życie wewnętrzne! (*Pauza*)
> BARTODZIEJ: Masz rację.
> OKTAWIA: Co?
> BARTODZIEJ: Masz rację. Tylko jakie wyjście?
> OKTAWIA: To ty nie widzisz?
> BARTODZIEJ: Wyjścia? To labirynt.
> OKTAWIA: Chyba go zabiję.
> BARTODZIEJ: Co można zrobić. Pójść dokąd...
> OKTAWIA: A! uciec!
> BARTODZIEJ: Wszędzie jest tak samo.
> OKTAWIA: Ale w tobie, w środku...
> BARTODZIEJ: To właśnie jest to samo, wszędzie jest w środku, a środek jest wszędzie[18].

Powyższa scena jest metaforą Mrożkowego filozofowania. Zawsze gdzieś istnieją obrzeża i centra, i odwrotnie – centra, które stają się obrzeżami i obrzeża, które są centrami. Tak pojmowana dramaturgia pozwala na wielokrotne ponawianie prób odnalezienia sensu i bezsensu, które wymieniają się wzajemnie: sens staje się bezsensem, a bezsens sensem.

Od zderzenia pomiędzy: zewnętrzne/wewnętrzne zależy jakość dramaturgii, od relacji ze światem zewnętrznym zależy jakość ludzkiego funkcjonowania w społeczeństwie – w nim lub poza nim. Choć jak pisał Jan Kott: „Mrożek jest realistą nad polskim absurdem", to jego

---

[17] M. Piwińska, *Mrożek, czyli słoń a sprawa polska*, „Dialog" 1966, nr 5, s. 105.

[18] S. Mrożek, *Portret*, [w:] *Teatr 1. Dzieła zebrane*, t. III, Wyd. „Noir Sur Blanc", Warszawa 1995, s. 241.

parabole, karykatury, a przede wszystkim na swój sposób kreowany i rozumiany makrokosmos eschatologiczny, są w istocie realistycznym mikrokosmosem napięć, jakie właśnie zderzenie dwóch światów oferuje. Nawet wtedy, gdy jest to świat starych ludzi i niemodnego surdutu Eugeniusza i świat eksperymentów Stomila – zawsze pojawi się ukryty w scenicznych rytuałach, archetypach ludzkich zachowań i instynktów – Prześwit – ów heideggerowski *Lichtung* odwołujący się do tego, co Nienazywalne, Niepoznawalne i Niewidzialne.

Śmierć u Mrożka jest, parafrazując Artura, „słowikiem w klatce" – i jest w nas. Od nas też zależy, czy pozwolimy owemu „słowikowi" śpiewać czy zdychać. Sam Mrożek pisał o tym *implicite*, intuicyjnie wyczuwając, że:

> Jeżeli więc nie ma już [...] presupozycji o charakterze socjalnym, trzeba sięgnąć jeszcze dalej, jakby do przed-społeczeństwa, do czterech rzeczy ostatecznych do pierwotnych, elementarnych czynników, wiążących wciąż jeszcze ludzi. Będą to właściwie tylko obrzędy. Mimo wszystko, w dalszym ciągu: ślub, narodziny i pogrzeb [...], albo grożenie śmiercią"[19].

To jeden z zasadniczych rysów Absurdystycznego *Misterium Mortis* Mrożka, które jest też *Misterium Vitae* – zamkniętym w cyrkulacyjnym *continuum* wyznaczonym rolami, jakie przyszło grać człowiekowi na scenie Życia.

Analizując motywy tanatyczne najważniejszych sztuk Mrożka, wpisanych w Absurdystyczne *Misterium Mortis* mam świadomość, że z powodzeniem można było rozszerzyć analizę o dramaty, które przybierają formę moralitetu: *Kontrakt*, *Testarium*, *Portret*… Wybrałem jednak najwyraźniejsze manifestacje tematyki mortualnej w moralitetach, które silnie wpisują się w tradycję literacką, a więc na pierwszy plan Absurdystycznego *Misterium Mortis* Mrożka wysuwam jego dwie reprezentatywne w tym wymiarze sztuki: *Wdowy* i *Tango*.

[19] *Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego*, op. cit., s. 179–181.

Rozdział II

Tango SŁAWOMIRA MROŻKA ABSURDYSTYCZNY *DANSE MACABRE*

Na temat *Tanga*[1] napisano wiele, zazwyczaj problematykę sztuki Mrożka sytuując w kontekście politycznym czy społecznym. Zaledwie dostrzeżono wymiar filozoficzny czy eschatologiczny tej sztuki. Zwłaszcza ten ostatni nieśmiało podkreślali: Marta Piwińska, Jan Kott, Jan Błoński, Józef Kelera. Tuż po opublikowaniu *Tanga* J. Kott pisał:

> [...] babcia na katafalku jest z poetyki absurdu, trupy są witkacowsko-ionescowskie, ale odmiany czasu są rzeczywiste[2],

co po latach konstatowała autorka *Dramaturgii Sławomira Mrożka*, pisząc m.in.:

> [...] choć przede wszystkim z Witkacego zrodził się świat Mrożka, jego eschatologia nie ma w sobie grozy zbliżającej się apokalipsy[3].

---

[1] Sławomir Mrożek w 1963 roku opuścił kraj zniewolony przez reżim komunistyczny, następne pięć lat spędził we Włoszech, w miejscowości Chiavari, gdzie napisał właśnie *Tango*, które opublikowano po raz pierwszy w czasopiśmie teatralnym „Dialog" w 1964 roku, w 11 numerze pisma. Zaledwie po pół roku od publikacji sztukę wystawiono w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (w czerwcu 1965 roku, w ciągu tego roku miało miejsce jeszcze sześć premier). Premiera bydgoska wyprzedziła premierę warszawską (sztukę wyreżyserował Erwin Axer w Teatrze Współczesnym również w 1965 roku). Jednak światowa prapremiera miała miejsce w Jugosławi, w Belgradzie. Za najsłynniejszą zagraniczną inscenizację *Tanga* uznaje się interpretację Toma Stopparda z 1966 roku w Royal Shakespeare Company. W 1969 roku sztuka trafiła na deski nowojorskiego Pocket Theater. Warto wspomnieć jeszcze, iż do Polski powrócił Mrożek (po pobycie na emigracji w USA, Niemczech, Paryżu, Meksyku) dopiero w 1996 roku, kiedy już utrwaliła się transformacja ustrojowa i został obalony komunizm, aby znów z niej wyjechać do Nicei w 2008 roku.

[2] J. Kott, *Rodzina Mrożka*, „Dialog" 1965, nr 4, s. 72.

[3] M. Sugiera, *O Mrożku i o Mrożku*, [w:] *Dramat i teatr po roku 1945*, red. J. Popiel, „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1994, s. 128 [Seria: *Dramat w Teatrze − Teatr w Dramacie. Studia, rozprawy, artykuły*, nr 13].

Jak to zazwyczaj bywa z analizą twórczości dobrze zapowiadających się autorów, wielu badaczy popełniło ten sam grzech, zakotwiczając wczesną twórczość Mrożka w epigońskim kontekście, w spadku odziedziczonym po prekursorach absurdu – Witkacym i Witoldzie Gombrowiczu. Ale i w dalszym czytaniu i odczytywaniu Mrożka widoczny jest „płodozmian" interpretacyjny, zapoczątkowany swoistą krytyczną podorywką, „odkopującą" ukryte sensy pracy intertekstualnej czy metatekstualnej autora *Tanga*.

Systemem „trójpolowym", zaprogramowanym na tematyczną i ideową analizę współczesnej dramaturgii, czy (znów posiłkując się metaforyką agrarną) zasiewem tematycznym, posługiwał się wspomniany wyżej J. Kott (w prawie „heglowskiej triadzie") umieszczając trzech wielkich „oraczy jałowej gleby polskiej dramaturgii": Witkacego, Gombrowicza i Mrożka. Z takiego ustawienia wynika, że Mrożek byłby zatem „syntezą" dwóch poprzedników, skoro, jak pisał autor *Teatru czytanego*:

> Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz jest obok, Mrożek przyszedł w samą porę. Nie za wcześnie i nie za późno. I na obu zegarach: polskim i zachodnim. Z Witkacego w *Tangu* jest salon, rewolwer, drań w salonie i trupy w salonie. Z Gombrowicza język i podstawowe opozycje filozoficzne i psychologiczne. Ale ma w sobie coś z Młodziakówny, Stomil jest po gombrowiczowsku nie zapięty. Z Witkacego wywodzi się przeświadczenie, że artysta jest papierkiem lakmusowym swojego czasu: »Artyści to zaraza. Oni pierwsi nadgryźli epokę«. Przeświadczenie to dzieli ze Stomilem wielu wybitnych mężów stanu, [...]. Z Gombrowicza jest walka formy z nijakością, konwencji z rozmamłaniem. Gombrowiczowska jest absolutna niemożność, w którą zapada Artur, po gombrowiczowsku jest upojony wujcio Eugeniusz, niemal z powrotem zapędzony do szkoły w swoich krótkich spodenkach. [...] Gombrowicz i Witkacy siedzą w Mrożku, jak w Witkacym siedział Przybyszewski i Wyspiański[4].

Perspektywa i dystans czasowy pozwalają ogarnąć to, co w danej twórczości najważniejsze. Na taki krok zdobył się J. Kelera w szkicu *Mrożek da capo* z 1977 roku, a więc prawie piętnaście lat po opublikowaniu *Tanga*, kreśląc prehistorię dramaturgii Mrożka:

> Mieści się tam zatem miłosny stosunek do Absolutu w podwójnym obliczu: racjonalistycznym i romantycznym, ustanawiającym (porządek w perspektywie najdoskonalszy) i przekształcającym (zastaną rzeczywistość), porządkującym i burzycielskim, logicznym i eschatologicznym[5].

---

[4] J. Kott, *Pisma wybrane. Teatr czytany*, t. II, wybór i układ T. Nyczek, Wyd. „Krąg", Warszawa 1991, s. 234-235.

[5] J. Kelera, *Mrożek da capo*, „Dialog" 1977, nr 5, s. 98.

Właśnie o absolutystyczny porządek obrazowania podstawowych problemów ostatecznych tutaj idzie.

Wpisując jedną z najważniejszych sztuk Mrożka w Absurdystyczne *Misterium Mortis*, pragnę zwrócić uwagę na zasadniczy element tego obrazowania, jakim jest pierwiastek misteryjny oraz obecny w nim *explicite et implicite* potencjał teatru zawarty w obrzędowości. Obrzędowość służy w *Tangu* nie tylko zobrazowaniu czy nazwaniu Śmierci, ale przede wszystkim ukazuje teatralny wymiar tego, co powstaje przed i po misterium – sposobu istnienia, *hic et nunc*. Ów sposób istnienia wyraził Mrożek najwyraźniej w liście do Jana Błońskiego, pisząc m.in.:

> Teorię mam taką: Co ma zrobić dzisiejszy dramaturg, jeżeli chce, żeby po odsłonięciu kurtyny ukazała się na scenie grupa osób związana już jakoś *a priori*, [...], jako zespół o pra-ustalonych znaczeniach, w których obrębie dopiero autor rozegra swoją partię, wychodząc od danych oczywistych? [...] Czego się czepić, z czego wywieść jakąś podstawową, prymitywną choć wspólnotę postaci. [...] Jeżeli więc nie ma już takich presupozycji o charakterze socjalnym, trzeba sięgnąć jeszcze dalej, jakby do przed-społeczeństwa, do czterech rzeczy ostatecznych, do pierwotnych, elementarnych czynników, wiążących wciąż jeszcze ludzi. Będą to właściwie tylko obrzędy. Mimo wszystko, w dalszym ciągu: ślub, narodziny i pogrzeb [...], albo grożenie śmiercią[6].

Intuicja każe Mrożkowi cofać się do archetypów i utrwalonych w kulturze norm i zachowań kształtujących religijny, a także teatralny wymiar każdej refleksji nad rzeczami ostatecznymi czy zwykłymi – posłużę się terminem Karla Jaspersa – sytuacjami granicznymi. Na ukazanie dramatu ludzkiej egzystencji wybiera Mrożek przestrzeń rodzinnego piekiełka. W każdym razie, sceneria wykorzystująca sztafaż dramatu mieszczańskiego dobrze pomieściła wszystkie antynomie, konflikty i paradoksy, jakie wobec finalnego tańca – tańca Śmierci – mieszczą się w układach relacji międzyludzkich.

Deszyfrację Absurdystycznego *Misterium Mortis Tanga* oparłem o następujące składowe: 1. Odwrócenie porządku – czyli jedyna realność misterium absurdu; 2. Katafalk – absurdystyczny *castrum doloris*; 3. Eugenii *Ars bene moriendi* i moralność *homo sovieticusa*; 4. Topos *Theatrum Mundi*: katafalk – scena – język ironii; 5. Tańczyć tango – dotyk Śmierci; 6. Lustro – topos *Theatrum Icona Mundi*; 7. Wędrowny topos gry; 8. Śmierć wspaniała forma.

---

[6] *Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego*, op. cit., s. 179-181.

1. ODWRÓCENIE PORZĄDKU – CZYLI JEDYNA REALNOŚĆ MISTERIUM ABSURDU

Już pierwsze wzmianki w didaskaliach tchną duchem *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego czy *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. Podobne konstruowanie prawej i lewej strony sceny pozwoliło ukazać mechanizmy funkcjonowania dwóch światów: świata tradycji i świata „nowoczesności". Scena u Mrożka:

> przedstawia wnętrze dużego pokoju o wysokim suficie [...] sofa, małe stoliczki. Sprzęty ustawione niesymetrycznie. Bałagan. Cała scena przyrządzona draperiami [...] staroświecki, czarny wózek dziecinny na wysokich i cienkich kołach, zakurzona suknia ślubna, melonik. Aksamitny obrus, [...]. Na stole talerze, filiżanki, karafki, sztuczne kwiaty [...] duża, pusta klatka na ptaki bez dna, jeden bucik damski, bryczesy. Ten stół, jeszcze bardziej niż całe wnętrze, sprawia wrażenie pomylenia, przypadkowości, niechlujstwa. Każdy talerz, przedmiot pochodzi z innego serwisu, z innej epoki i z innego stylu [...] (s. 83–84)[7].

Pomieszanie i stylowy eklektyzm znaczą tutaj bardzo wiele – kreują mikrokosmos sceniczny, oddający chaos aksjologiczny i pozbawioną tradycyjnej hierarchii strukturę zdegrengolowanych pokoleń. Topika przestrzeni chaosu koresponduje, jak wspomniałem z twórczością Zapolskiej – z jej *Żabusią*, jak się rzekło *Moralnością pani Dulskiej*, ale także ze współczesną dramaturgią absurdu spod pióra Harolda Pintera.

U Zapolskiej na przykład:

> Scena przedstawia salon w burżuazyjnym domu. Dywany, meble solidne – na ścianach w złoconych ramach premia i Bóg wie, jakie obrazy. Rogi obfitości, sztuczne palmy, landszaft haftowany za szkłem. Pomiędzy tym stara, piękna serwantka mahoniowa i empirowy ekranik – lampa z abażurem z bibuły, stoliki, a na nich fotografie. Rolety pospuszczane. Na scenie ciemno[8].

Bałagan, nagromadzenie kiczowatych rekwizytów w obu przypadkach miały oddać podstawowe antynomie pomiędzy owymi moralnymi „brudami", które należało „prać we własnym domu", a pozornie czystym – zepsutym i brudnym światem mieszczańskiego salonu. To świat chaosu, z którego ma się wyłonić pozorny porządek

---

[7] S. Mrożek, *Teatr 5. Krawiec. Tango. Czarowna noc. Śmierć porucznika. Dzieła zebrane*, t. 10, Wyd. „Noir Sur Blanc", Warszawa 1998, s. 79-165. Wszystkie cytaty z *Tanga* na podstawie powyższego wydania, w nawiasie numer strony.

[8] G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, oprac. T. Weiss, Wyd. „Ossolineum", Wrocław 1986, s. 3.

– porządek odwrócony jak w karnawałowym obrzędzie. Całe dzianie sceniczne ogniskuje się wokół postawy ekspresywnej i kontemplacyjnej („leżeń"– jak poetycko powiedziałby Miron Białoszewski) oraz horyzontalnego portretowania paradoksów bycia, tego codziennego zmagania z własnym istnieniem i otaczającym światem, który skupia się w mikrokosmosie „dużego pokoju o wysokim suficie".

Postawa horyzontalna, która w dramacie mieszczańskim kształtowała cały jego sens i znaczenie, u Mrożka zostaje przeobrażona nie tylko w regresywną wartość, lecz przede wszystkim (jak u Zapolskiej) staje się źródłem dystansu, rodzącego nieprzebrane pokłady zbawiennej drwiny i ironii. Uprawiając swój „teatr mikrospołeczeństw", Mrożek nie zapomina o konieczności karnawałowego odwrócenia porządku, po którym jednak nie wracają zmącone uprzednio proporcje świata. Przywracanie ładu dla Mrożka nie będzie już jednak p o w t ó r z e n i e m, lecz zawsze re-de-konstrukcją, czyli przywróceniem – paradoksalnie – chaosu z przedwstępnego „chaotycznego porządku".

Rzeczy, zjawiska, ludzie pojawiające się w przestrzeni intersemiotycznej, w przestrzeni *Misterium Mortis*, obdarzone niezmiennie wysokim wskaźnikiem Absurdu, powracają w nowych konstelacjach sensu i znaczenia, z nowym ładunkiem emocjonalno-aksjologicznym. Ów znany wszak w historii literatury proceder reinterpretacji symboliczno-archetypicznej przeszłości posiada cechy gdzie indziej niespotykane: „No... po prostu ryp" – powie Eugeniusz, a dopowie jąkającemu się konformiście Edek: „Ryp w pip".

To, co budowało zręby zachodnioeuropejskiego modelu myślenia, gdy tylko zaczyna tracić swoje bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości, podlega naturalnej erozji. Autor *Tanga* pomaga jedynie rozpaść się starym „bożkom". Nie jest to jednak wyłącznie destrukcja. Artysta buduje gmach sensu z tego, co przetrwało dekonstrukcję, z tego, co ważne i wartościowe mimo upływu czasu, dodając barw i smaków z własnej faktyczności, a czego symbolem jest środek świata, nie tylko scenicznego, katafalk.

Olśnienia nie będziemy zatem szukać w dialogu Artura z Edkiem, lecz w najprostszych szczegółach, które zyskują rangę ceremoniału. Właśnie „życia drobiazgi" – ponieważ sprawdzone sobą, ponieważ są bliżej krwiobiegu, ponieważ obdarzone przez wyobraźnię szczególną mocą estetyzacji i niezwykłym walorem swoiście pojętego mitycznego obrazowania – stają się fundamentem tożsamości i sensu tak pojętej dramaturgii. Jest to dramaturgia odwróconego

porządku, w którym, jak zauważa Artur: „Nawet babcia zestarzała się już w świecie, który wypadł z normy" (s. 97).

Kwestia Artura, współgrając z ukształtowaniem przestrzeni scenicznej *Tanga*, najlepiej oddaje specyfikę dramatu absurdu. To świat poza porządkiem (*abs ordine*), ale także świat absurdalny, a więc realny. W nim to absurdystyczne *Misterium Mortis* ukonkretnia się: pojawiają się trupy, a milcząca Śmierć zaprasza swoimi rekwizytami do Umierania.

2. KATAFALK – ABSURDYSTYCZNY *CASTRUM DOLORIS*

Nazwa katafalk pochodzi z języka greckiego. Przedrostek κατα występuje również w wyrazie katastrofa (z gr. dosł. „niebezpieczeństwo spadające z gwiazd"). Katafalk – to nazwa swoistego rusztowania, na którym się umieszcza trumnę ze zwłokami ludzkimi. Umieszczanie ciała na katafalku wiąże się z funkcję ekspozycyjną (wystawieniem trumny z ciałem) oraz komemoratywną (upamiętnieniem w szczególny sposób zmarłego). Katafalki zaczęły funkcjonować w chrześcijańskiej obrzędowości pogrzebowej począwszy od XIII wieku – jak przekonuje Philippe Ariès[9].

Najczęściej katafalk miał charakter monumentalny, wyrażał *implicite et explicite* nieustające *Memento*, potęgowane wizualnymi elementami wanitatywnymi: kirem, zapalonymi woskowymi świecami, wieńcami, krucyfiksem etc. Katafalk nosi zatem znamiona teatralności. Rozumieli to Francuzi, którzy ideę katafalku wiązali z koniecznością reprezentowania zmarłego w sposób wyniosły. Mówi o tym Stomil z *Tanga*: „Chodzi o fenomen teatralny. Dynamika faktu sensualnego. To na ciebie nie działa?" (s. 104), po czym rzuca rewolwer na katafalk, aby jeszcze bardziej wzmocnić efekt teatralny.

Motyw katafalku wykorzystuje literatura i teatr. Nie sposób wymienić tutaj wszystkich literackich nawiązań, symboli, metafor, które w warstwie semantycznej skupia właśnie katafalk. Wspomnę o najważniejszych. Szczególnego charakteru nabiera katafalk w *Romeu i Julii* Szekspira, stając się miejscem szczególnego uwypuklenia toposu snu, w którym przenika się życie i śmierć, doprowadzone do tragicznej pomyłki Losu i człowieka.

[9] Na podst.: Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989, s. 169–174.

Na tle czarnych draperii wyraźnie widać stojący na przedzie sceny katafalk nakryty białą płachtą w *Murzynach* Jeana Geneta. Murzyni tańczą dookoła niego przy muzyce Mozarta, „którą nucą i pogwizdują", odpinają kwiaty od sukni oraz klap fraków i składają na katafalku. To charakterystyczny motyw absurdystycznego *danse macabre*, wzmocnionego dodatkowo obecnością katafalku. Rytuał Śmierci zyskał swoje apogeum, a zarazem został usankcjonowany funkcją *Numinosum*, które niewątpliwie *implicite* ów rekwizyt funeralny przywołuje.

Katafalk ujawnia dostojeństwo Śmierci, wyznacza jednocześnie granicę, jaka dzieli świat żywych od świata umarłych, jest w pewnym sensie dosłownym wywyższeniem tego ostatniego, przeniesieniem z poziomu horyzontalnego do poziomu wertykalnego. Trumna umieszczona na katafalku jest jakby na chwilę oderwana od ziemi. W ten sposób następuje jej symboliczne polecenie Bogu, zanim ostatecznie zostanie zasypana w czeluści grobu. Opozycja Życie-Śmierć to najbardziej podstawowa antynomia, którą katafalk harmonizuje poprzez swoistą sakralizację. Katafalk jest w istocie symbolem śmiertelności, która domaga się nieśmiertelności. Jest to ekspresja tego, do czego człowiek dąży w całym życiu. Katafalk mówi wręcz: „jestem ponad", ale również „będę zaraz w dole". Bieg tego, co doczesne i skończone zawsze rozgrywa się na tej podstawowej płaszczyźnie – nie tylko metafizycznej.

Zwróćmy uwagę na swoiste *Vorgeschichte*[10] katafalku. Katafalk w domu Eleonory i Stomila stoi od czasu śmierci dziadka. Artur próbując określić czas pojawienia się katafalku, zapytuje, bijąc pięścią w stół:

> Kiedy umarł dziadek? Dziesięć lat temu. Nikt nie pomyślał od tego czasu, żeby usunąć katafalk! To nie do pojęcia! Dobrze żeście usunęli chociaż dziadka! (s. 93).

Rzeczywiście, katafalk Mrożka jest pusty. Pustka jest symboliczna i znacząca (tak ja pusty jest kamień, na którym zasiada Estragon w *Czekając na Godota*, tak jak pusty jest biblijny grób Jezusa z Nazaretu). W ten sposób katafalk z *Tanga* nabiera alegorycznego znaczenia. Ale u Mrożka nie ma Beckettowskiej eschatologii. Jest Absurd.

[10] Przedakcja (niem. *Vorgeschichte*) − opis wydarzeń, które miały miejsce przed rozpoczęciem właściwej fabuły utworu, najczęściej zawarte w prologu, ale także w toku rozwijającej się fabuły [dop. red.].

Absurdalny rytuał pogrzebowy, którego reliktem jest właśnie pusty katafalk, zostaje dopełniony w warstwie werbalnej przez Stomila, który spoglądając na ten funeralny rekwizyt mówi: „Czy wreszcie ktoś usunie to pudło?" (s. 93).

Katafalk-pudło zyskuje funkcję miejsca nie tyle do refleksji, zadumy i kontemplacji tajemnicy Śmierci, ale również jest miejscem do leżenia, spełnia więc zupełnie trywialną i pragmatyczną funkcję. Stomil peroruje:

> Formalnie nie mam nic przeciwko niemu. Nawet, powiedziałbym, wzbogaca rzeczywistość, pobudza wyobraźnię. Ale ta wnęka by mi się przydała do eksperymentów (s. 93).

W trzecim akcie z kolei katafalk zmienia się w kredens:

> Katafalk stoi wprawdzie jak przedtem (wnęka odsłonięta), ale nakryty serwetkami i zastawiony bibelotami, jak zwyczajny kredens (s. 135).

Ta wielofunkcyjność katafalku wpisuje się w szeroki kontekst dehumanizacji Śmierci, odarcia jej z *Numinosum*. Miejsce do leżenia i katafalk, katafalk i kredens w jednym, to u Mrożka współczesne symbole Śmierci.

W kulturze neo-hedonistycznej czy też *quasi*-hedonistycznej, której zagrożenia widzieli już Witkacy i Gombrowicz, towarzyszącej cywilizacji konsumpcyjnej zanikło *Numinosum* – święta groza związana z tajemnicami ostatecznymi człowieka. Mrożek intuicyjnie wie, że Śmierć próbuje się dostosować do egzystencji człowieka, który ceni wyłącznie to, co namacalne, mierzalne, policzalne, co daje się sprzedać czy w jakiś sposób ponownie odzyskać.

Rupieciarnią jest w istocie dom Eleonory i Stomila. Katafalk-pudło to jeszcze jeden rupieć, skazany na swoisty niebyt w świadomości mitycznej czy religijnej człowieka. Można katafalk zamienić na wnękę, która przydałaby się do eksperymentów – w ten sposób Mrożek, podobnie jak Ionesco, poradził sobie nie tylko z dylematem Hamleta: „*to be or not to be?*", ale i z jego Frommowską transkrypcją: „Być czy mieć?". Innymi słowy, katafalk-wnęka nie powinien ewokować metafizycznych pytań, skoro stał się zwykłym przedmiotem.

Katafalk-pudło to w świadomości Stomila, Eugenii, Eleonory, jak też Edka – czyli antagonistów Artura – zwykła skrzynia tak naprawdę pusta. Nie ma na niej trumny dziadka, chwilami i to na skutek dyspozycji wydawanych przez Artura, pojawia się na nim Babcia. Mrożek w świecie absurdu, próbując połączyć katafalk z miejscem

do wypoczynku, chce powiedzieć, że w pierwszym przypadku w tej przestrzeni ludzkiego dramatu, którą właśnie to połączenie wyobraża, następuje trywializacja miejsca, dotychczas zarezerwowanego dla sfery *sacrum*, w drugim zaś wystawia się – haniebną powłokę – czyli zewłok mieszczący się w sferze *profanum*. W ten sposób odczarowanie świata sięgnęło zenitu. W Świecie-Rupieciarni nie ma miejsca na cud zmartwychwstania. Katafalk to zbyteczne pudło, które równie dobrze można sprzedać. Katafalk, który przechodzi rozmaite metamorfozy, staje się w końcu kredensem, symbolem uchylenia świata, sankcji, jaką nakłada archetyp.

W uchylonym świecie redukcji do absurdu ulega symbol, archetyp. Jednak w odwróconym porządku następuje ponowne wejście w perspektywę ładu, odzwierciedlającego porządek rzeczy. Znaczące staje się wyjście Eugenii tuż po scenie z fotografowaniem zepsutym aparatem. „Jak sobie chcecie wszystko mi jedno. I tak zanudzę się na śmierć. (wychodzi)" (s. 140), aby powrócić po to tylko, aby umrzeć na scenie. Eugenia zatem chce celebrować swoją śmierć nie w samotności, ale w towarzystwie. W dodatku tę celebrę potęguje dźwięk dzwonów, które zaczynają bić o godzinie dwunastej. Weselne dzwony w absurdystycznej przestrzeni za chwilę staną się dzwonami żałobnymi.

Dzwony były ściśle związane z życiem człowieka, także należałoby im poświęcić osobną wzmiankę. Dzwon był bowiem jak żywa istota, o czym przekonywał Tomasz Mann[11], jego ton wyrażał bądź radość, bądź smutek, nawoływał do modlitwy, ogłaszał czas mszy świętej, śmierć i pożar. Zawsze przemawiał zrozumiałym dla wszystkich kodem.

Odwrócenie konwencji to charakterystyczny element absurdystycznej „zasady odwróconego banału". Dzwon zapowiadający pogrzeb czy wesele byłby czymś banalnym. Dlatego u Mrożka pogrzeb i wesele to jedno. Dźwięk dzwonu w kontekście rozwoju akcji staje się także jednym z elementów absurdystycznego krajobrazu tanatycznego, zapowiadając śmierć, współgrając z rekwizytami funeralnymi: katafalkiem i trumiennym kostiumem Eugenii, który, przypomnę, w drugim akcie składał się z długiej, ciemnoszarej albo brunatnej sukni, zapiętej wysoko pod szyją, w koronkowych mankietach i koronkowym żabociku oraz czepka, kontrastując w ten sposób z kwiecistą suknią z aktu pierwszego.

[11] Zob.: T. Mann, *Wybraniec*, tłum. A. M. Linke, Wyd. „Czytelnik", Warszawa 1988, s. 5–8.

Dzwony nadal dzwonią, jak informują didaskalia, nawet po wyjściu Eugenii. Odwróceniu o sto osiemdziesiąt stopni ulega nawet uruchomiony przez Edka symboliczny *Marsz weselny*, który *implicite* mógłby funkcjonować jako absurdystyczna wersja *Marsza żałobnego* rozumianego w wersji *á rebour*. Usłyszeć bowiem dźwięk *Marsza żałobnego* na uroczystości weselnej i *vice versa* (*Marsza weselnego* na pogrzebie), to jest dopiero szczyt i majstersztyk absurdu.

3. EUGENII *ARS BENE MORIENDI* ORAZ MORALNOŚĆ *HOMO SOVIETICUSA*

W Absurdystycznym *Misterium Mortis Tanga* ważkie wydaje się pytanie, jaka jest przyczyna śmierci Eugenii? Na to *explicite* nie ma odpowiedzi. Perspektywa, z jaką Eugenia spogląda na scenę, która rozegrała się podczas jej niebytności, pozwala na całościowe objęcie sytuacji konfliktowej. W ten sposób wyjście i ponowne przyjście Eugenii stanowi klamrę kompozycyjną zamykającą podstawowy motyw dynamiczny sztuki Mrożka. Pomiędzy tymi dwoma działaniami Eugenii wyróżniam zatem ogarniający motyw dynamiczny. Jest to scena rozmowy matki z przyszłą synową, Eleonory z Alą. W tym czasie też Eugeniusz terroryzuje Stomila, próbując nałożyć mu (bezskutecznie) sztywny gorset.

Rozmowa kobiet jest w gruncie rzeczy typową rozmową matki z córką w sytuacji mającego niebawem dopełnić się obrzędu ślubu. Eleonora czesze Alę, zanim ta nałoży welon ślubny. Ala zapytuje: „Pytam, czy mama jest szczęśliwa. Co w tym dziwnego?". Wydawałoby się, że to Eleonora, jako teściowa, powinna zapytać Alę, czy będzie szczęśliwa z przyszłym mężem, a jej synem. Jednak Ala jest bardziej zainteresowana życiem małżeńskim swojej świekry, dotykając przede wszystkim problemu zdrady, jakiej nie raz dopuściła się Eleonora. Winnym okazują się, jak zwykle, mężczyźni, którzy nie reagują na „przystawienie rogów". Stomil – jako mąż Eleonory zdaje się nie dostrzegać zdrady żony, natomiast bardziej wyczulony na rozbrat pomiędzy nimi jest syn Artur. Paradoksalnie, brak reakcji zdradzanych mężczyzn – to siła napędowa konfliktu dramaturgicznego, który zyska swoje apogeum w ostatniej scenie, kiedy to Ala objawi Arturowi, że miała romans z Edkiem. Zrobiła to celowo, aby sprawdzić reakcję swojego niedoszłego męża.

W istocie, Mrożek dotyka problemu odpowiedzialności i zasad, ale gdyby tak było rzeczywiście – widz umarłby z nudów, co dostrzegła już wcześniej Eugenia. Kiedy Ala nakłada na głowę welon, wchodzi odmieniony już Artur. Rozlegają się dźwięki *Marsza weselnego* Mendelssohna, jak informują didaskalia „na pełną orkiestrę", z uruchomionego przez Edka patefonu. Artur puszcza Eugeniusza, którego trzymał za krawat, krzycząc – „Ty, pobielany trupie", bierze karafkę ze stołu i rzuca nią za kulisę, gdzie karafka rozbija się z wielkim hukiem, po chwili pada na fotel wyczerpany.

Rozbita karafka to kolejny absurdystyczny motyw „wesela Śmierci". Zazwyczaj państwo młodzi po spełnieniu weselnego toastu tłuką kieliszki, wyrzucając je za siebie. Odwrócony ceremoniał to, jak krzyczy, zamykający się w sobie Artur: „Oszustwo, wszystko oszustwo...". Działanie Artura, motyw zdrady – dynamizuje akcję *Tanga*. Jego zachowanie przypomina somnambuliczne rojenia schizofrenika:

> ARTUR (*uwalniając Stomila, z emfazą*): Ja wam przyszyłem fałszywe epolety przebrzmiałych godności i ja wam je zrywam! Ta dłoń jest ta sama. I jeśli pokajania żądacie, otoście mnie mieli na kolanach! W rozumie był mój grzech i w abstrakcji, córce-wszetecznicy jego. Teraz rozum mój zamroczeniem pokonałem, ja nie zwyczajnie się upiłem, ale rozumnie, chociaż chciałem mistycznie. Upojenie ogniste mnie oczyściło. Dlatego wybaczyć mi musicie, bo czysty już stoję przed wami. Ja w szaty was odziałem i ja z was je zdarłem, bo całunami były. Ale nie zostawię was nago na wietrze historii, choćbyście przeklinać mnie mieli aż do wnętrzności moich! (wchodzi Edek) Zamknij wszystkie drzwi (s. 149).

To symboliczne zamknięcie drzwi stwarza iluzję, że rzecz dzieje się w zamkniętym świecie wewnętrznych rojeń bohatera. Świat na zewnątrz dopomina się jednak swojej daniny krwi od „zbawicieli", których los jest zawsze z góry przesądzony, nawet wtedy, gdy rewaloryzacji ulega sama wartość wolności bycia.

> Swobód wam się zachciało? Nie ma wolności od życia, a życie to synteza. Wy byście się chcieli zanalizować na śmierć! Na szczęście ja tu jestem. […] A teraz znajdziemy ideę. […] Nikt tu nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei" (s. 149–150)

– krzyczy bohater *Tanga*, Artur.

W miejsce konfliktu pokoleń, wyważania egzystencjalnych racji, Eugeniusz proponuje Boga. „Boga zaproponowałem dla formy" – powiada. Stomil zaś proponuje eksperyment i sięganie po nowe życie. Kobiet Artur nie pyta, ponieważ, jak twierdzi, „nie ma o co".