

■ Tekst

Wszystko zaczęło się od impresjonistów. Najpierw pokazali, że można namalować drzewo w szesnastu kolorach, a renesansowa perspektywa, obowiązująca w europejskiej sztuce od trzech stuleci, może być całkiem zaprzepaszczone. Kubiści z kolei udowodnili, że przedmiot można pokazać nie tylko od przodu, ale także – jednocześnie – z każdej innej strony, nie wyłączając tyłu. Abstrakcyjniści doszli do wniosku, że w ogóle malowanie przedmiotów jest zbędne i wystarczą czyste formy kompozycyjne. Surrealiści i dadaiści odkryli, że sztuka może polegać również na prowokacyjnej grze między artystą a odbiorcą, gdzie liczy się nie tylko dzieło, ale właśnie sama gra. Kiedy wreszcie pewien malarz umówił się z zaprzyjaźnionym krytykiem, że pokaże na publicznej wystawie obraz namalowany ogonem przez osła, a tamten opisze obraz jako odkrywcze dzieło nieznanego autora, po czym cała mistyfikacja świetnie się udała – granice artystycznego eksperymentu w sztuce dwudziestowiecznej wydały się otwarte na nieskończoność.

Były to już lata trzydzieste. Potem zaczęło się powtarzanie gestów, naśladowanie prowokacji, wymyślanie wariacji na tematy już ograne. Sztuką zaczęły rządzić nie style i konwencje, ale poszczególne chwytły, jednorazowe pomysły. Zaczęły się, krótko mówiąc, Wielkie Powtórki, trwające notabene do dziś.

W Polsce międzywojennej też eksperymentowano [...]. Nieszczęście zaczęło się po drugiej wojnie, kiedy to dalsze losy naszej kultury zaczęły się dramatycznie rozchodzić z drogami rozwoju kultury europejskiego Zachodu, dotąd naszej naturalnej przestrzeni duchowej [...].

Szczęśliwie nie na długo. Już w połowie lat pięćdziesiątych, po śmierci Stalina i z nadejściem politycznej odwilży, artyści odzyskali dawny wigor i rzucili się odrabiać straty; zaczęła się kolejna faza gwałtownych eksperymentów. [...] Symbolem tamtych lat stał się tasyzm, prąd malarski, w którym przypadek odgrywał równie wielką rolę, co kontrolowany gest artysty. Farbę można było rozchlapywać na rozłożonym na ziemi płótnie, a chwilową sławę uzyskiwała mała, która jeżdżąc na rowerze po takim właśnie materiale, wykonała utwór okrzyknięty dziełem sztuki. Było to co prawda w Ameryce, ale polscy artyści nie mieliby nic przeciwko temu, by zyskiwać podobny aplauz.

Osobną sprawą było to, co się stało po wojnie z polskimi tradycyjnymi normami życia na każdej właściwie płaszczyźnie, od politycznej po obyczajową. Komunizm dużo tu zmienił, a jeśli nie zmienił, to przynajmniej doprowadził wiele z tych norm do ich własnej karykatury. Życie codzienne było więc groteskowym melanżem „przedwojennych” zasad i tradycji – z tym, co zaczęto narzucać w postaci nowych obyczajów socjalistycznych. [...]

Tango zostało zbudowane na tych dwóch motywach: sytuacji w polskim życiu obyczajowym i równoległych przemianach w sztuce. Rzecz dzieje się w domu artystów awangardowych w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych.

Nic tam nie jest na swoim miejscu. Fizycznie i mentalnie. Wnętrze pokoju, który poznajemy w pierwszym akcie, jest absurdalną mieszanką wszystkiego ze wszystkim. Na stole stoją „talerze, filiżanki, karafki, sztuczne kwiaty, resztki jedzenia, a także klika niedających się ze sobą logicznie połączyć przedmiotów, jak duża, pusta klatka na ptaki bez dna, jeden bucik damski, bryczesy” [...]. Tak jest w całym pomieszczeniu, przypominającym raczej to, co się składa na przypadkową zawartość każdej piwnicy, gromadzoną przez lata, a nie wyposażenie współczesnego mieszkania. Ludzie tam mieszkający też są ubrani co najmniej dziwnie: babcia chodzi w sukni z trenem i w trampkach, Stomil w piżamie, z którą się nie rozstaje także w dzień, Eleonora, żona Stomila, nosi dziecinne pajacyki.

Od norm odstaje też język, jakim się posługują. Zaraz w pierwszej scenie babcia Eugenia gra w karty z wujem Eugeniuszem, swoim bratem, niejakim Edkiem, tak zwanym ciemnym typem; najważniejsze są odzywki sygnalizujące ruch; wuj Eugeniusz najwyraźniej nie rozumie tego języka, choć bardzo stara się podporządkować ogólnej konwencji. Zadaje nawet pytania o sens takiej czy innej odzywki, chce zrozumieć. Ale język nowego świata, w którym wszelkie normy uległy rozprężeniu, nie wymaga racjonalności. „To tak się mówi” – odpowiada Edek, przedstawiciel „nowej rzeczywistości”. Można tak, można inaczej, nie ma znaczenia. Sam Edek odzywa się za pomocą języka szczątkowego, sklejonego z resztek starych sensów, pustych haseł i „złotych myśli”, będących czystymi frazesami.

Trzeba dodać, że wuj Eugeniusz jest reliktem epoki racjonalistycznego oświecenia i kołaczą się w nim resztki dawnych nawyków – by świat traktować jako pole naukowych i logicznych rozpoznań. Ale obecny świat nie jest racjonalny, wręcz przeciwnie, i nie domaga się porządku, tylko podporządkowania jego logice, polegającej na braku logiki.

Eugenia i Eugeniusz, choć są najstarszymi mieszkańcami tego domu, pozostają w istocie na drugim planie i nie oni tu rządzą. Naturalnym trybem o naturze domu decyduje pokolenie średnie: Eleonora i Stomil. To oni narzucili charakter pomieszczeniu, gdzie nic nie jest na swoim miejscu. Są oboje artystami-eksperymentatorami, przy czym to Stomil jest artystą „prawdziwym”; Eleonora należy do typowego gatunku satelitów sztuki krążących wokół artystów. [...] Stomil urządza seanse parateatralne, mające wywołać szok, Eleonora i pozostali odgrywają role zachwyconych widzów. Zwykły dom mieszkalny żyje rytmem sztuki awangardowej, polegającej na wyzwalaniu się, jak mówi Stomil, „z więzów starej sztuki i starego życia”. Nieustanna rewolucja, „życie w stwarzaniu, wciąż poza granice, ruch i dążenie, poza formę, poza formę!” –

entuzjazmuje się Stomil. Brzmi to jak echo manifestów futurystycznych z lat dwudziestych. Futuryści, najbardziej radykalni ze wszystkich, żądali generalnej rewizji wszelkich pojęć i zasad, to oni chcieli spalić muzea i zacząć świat na nowo.

Tyle tylko, że w wydaniu Eleonory i Stomila jest to już – choć sami przed sobą nie chcą się do tego przyznać – degeneracja rewolucji, prowokacja dla prowokacji, rutyna awangardyzmu, bezsilne powtórki dawnych wielkich gestów. Stomil w pidzianie, z grubym brzuchem starzejącego się mężczyzny, choć stara się swój strój uzasadnić pełną wolnością od jakichkolwiek kanonów obyczajowych, to przecież parodia prawdziwego awangardzisty, tatuś eksperymentu, zdiadziały nowator. Już i pamięć obojgu nie dopisuje. Mylą daty, wspomnienia, czyny i miejsca. [...]

Powiedzieliśmy wyżej, że *Tango* zbudowane zostało wokół dwóch głównych tematów: konsekwencji dwudziestowiecznej awangardy i przemian w polskim życiu, powstałych wskutek zaprowadzenia socjalizmu. Pierwszy temat jest uniwersalniejszy i dotyczy fundamentalnych problemów kultury europejskiej i światowej ostatniego stulecia. Drugi jest węższy i obejmuje powojenne doświadczenia Europy Środkowej, której częścią był ówczesny twór ustrojowy zwany Polską Rzeczpospolitą Ludową. Mroźek w obu tych antyporządkach dostrzegł głębokie podobieństwa strukturalne i na nich oparł konstrukcję dramatu. Awangarda rozbiła dotychczasowe normy kultury europejskiej, wywodzące się jeszcze z grecko-rzymskich tradycji śródziemnomorskich, proponując w miejsce stylu i konwencji – program „wiecznego ruchu” form, z których każda następna ma na celu obalenie poprzedniej. Odrzucenie tradycji było tu jednoznaczne z wprowadzeniem antytradycji, czyli programowej „nowości”.

Socjalizm (komunizm) miał identyczne ambicje. Też bardzo chciał być „nowy”, pod każdym względem inny. Dom Stomila i Eleonory jest więc figurą nie tylko awangardy artystycznej, ale i nowego stylu życia w socjalizmie. Z jednym ważnym zastrzeżeniem: ani Stomil, ani Eleonora nie są socjalistami czy komunistami, podobnie jak *Tango* nie jest sztuką tylko o PRL-u. Oni na swój dosyć bezmyślny sposób tylko pomogli socjalizmowi w osobie ponurego osobnika zwanego Edkiem [...]. Edek niepostrzeżenie już mieszka w tym domu. Jest jak zaraza, która najskuteczniej szerzy się tam, gdzie twarde zasady uległy korozji i nic nie chroni odsłoniętego mechanizmu życia w bezładzie. Edek nie musiał na radzieckich czołgach wjeżdżać do Stomilowego domu. On po prostu skorzystał z okazji, że drzwi były otwarte i nikt nie pytał, kto zacz.

Wiele lat zastanawiano się nad fenomenem *Tanga*: jak to jest, że sztuka tak bardzo polska i o Polakach traktująca jest tak zdumiewająco czytelna wszędzie, od Moskwy po Reykjavik. Otóż mechanizm poznawczy tego niezwykłego dramatu jest po prostu szerszy niż partykularna kwestia usocjalizowanej Europy Środkowej. To nie jest sztuka o gwałcie dokonanym na niewinnym narodzie przez naród zaborczy. To jest sztuka o wewnętrznym przyzwoleniu na gwałt wskutek rozprzężenia reguł i zasad rządzących nie tylko sztuką, ale życiem zbiorowym po prostu. I takie właśnie niebezpieczeństwo groziło sytym i zadowolonym z siebie krajom zachodniego świata, które z wolności absolutnej, wzorowanej na awangardzie wolności sztuki samo-się-zwalniającej od jakichkolwiek form i norm, uczyniły moralny wzór nowoczesnego społeczeństwa. [...]

W finale Edek prosi do tańca Eugeniusza. Sztuka kończy się w rytm tanga tańczonego przez terrorystę nowego ładu i starego racjonalistę, dla którego najważniejsze były jakiekolwiek, byle sztywne i konsekwentne, reguły rządzące społecznością (pamiętamy, z jaką gorliwością wcielał w życie pomysł Artura powrotu do „dawnych porządków”). Nieważne, co Eugeniusz myśli o Edku, a myśli, nietrudno zgadnąć, jak najgorzej. Edkowi jednak nie zależy, co kto o nim myśli. „A gardźże sobie pan!” – mówi do Eugeniusza. Byłeś ze mną zatańczył. Czyli legitymizował moje prawo do władzy.

Tango kończy się powtórką, więc i poniekąd parodią chocholego tańca z *Wesela*. Świat doszedł do pewnego kresu i teraz może się już tylko kręcić w kółko. Przyszłości żadnej nie widać. Teraźniejszość zagarnął Edek i szybko jej nie odda.

W 1964 roku, kiedy *Tango* powstawało, teraźniejszość pozateatralna w Polsce od lat należała już do Edka i nie zanosilo się na jakiejkolwiek zmiany. Ale uniwersalność *Tanga* [...] polegała także na tym, że pokazywało mechanizm dochodzenia do sytuacji, w której Edek mógł zawładnąć jakąkolwiek przestrzenią polityczną. *Tango* było pierwszą sztuką napisaną przez Mroźka za granicą, we Włoszech, tuż po wyjeździe pisarza z Polski. Przybysz ze Wschodu wnosil ją niejako w wianie Zachodowi, mądrzejszy o całą wiedzę nabytą po tej stronie żelaznej kurtyny. Miała być ostrzeżeniem zarówno przed zachodnimi (intelektualnymi) fascynacjami rewolucją sowiecką, jak przed liberalnym rozpasaniem („wieczna awangarda” Stomila), znoszącym jakiekolwiek bariery i systemy ochronne, choćby przed ekspansją sowieckiej polityki kolonizacji świata. Tak czytane, *Tango* było modelem samobójczych zachowań Zachodu, który mógł czekać los podbitego już Wschodu.

Przed wszystkim jednak pozostało opowieścią o ideach i pokoleniach, ich przemienności i nieustającym, organicznym konflikcie. Dlatego wydaje się wciąż zdumiewająco czytelne, bo wystarczy przyłożyć do jego schematu aktualny stan rzeczy i przeświecić nim podstawowe wątki.

Tadeusz Nyczek, *Tańcząc tango* [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: po roku 1918*, pod red. Jana Ciechowicza, Zbigniewa Majchrowskiego, Gdańsk 2001, s. 246–261.