

## Teatr absurdu w Polsce

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Prezentacja multimedialna](#)
- [Sprawdź się](#)
- [Dla nauczyciela](#)

### Bibliografia:

---

- Źródło: Jakub Z. Lichański, *Władca pierścieni*.
- Źródło: Albert Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] Albert Camus, *Eseje*, tłum. J. Guze, wybór J. Guze, Warszawa 1971, s. 93.
- Źródło: Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 438.
- Źródło: Jan Błoński, *Powtórka z „Tanga”*, „Życie Literackie” 1967, nr 44.
- Źródło: Sławomir Mrozek, *Tango*, Kraków 2014, s. 208.
- Źródło: Sławomir Mrozek, *Tango*, „Wybór dramatów i opowiadań” Kraków 1975, nr 1, s. 102–103.



*Tango*

Źródło: Léo Mabmacien, Flickr, licencja: CC BY-SA 2.0.

Pojęcie absurdu jako miary losu człowieka zaczęło być łączone z filozofią i literaturą w połowie XX wieku. Ukazały się wówczas ważne powieści twórców związanych z egzystencjalistycznym nurtem dyskursu filozoficznego – *Mdłości* Jean-Paula Sartre’a i *Obcy*, *Dżuma* oraz *Upadek* Alberta Camusa. W odniesieniu do dzieł scenicznych termin pojawił się w 1961 roku jako tytuł książki Martina Esslina *The Theatre of the Absurd* (*Teatr absurdu*), w którym krytyk analizował dramaty Samuela Becketta, Arthura Adamova i Eugène’a Ionesco – europejskich dramatopisarzy, publikujących swoje utwory pod koniec lat 50. Była to intelektualna gra z absurdalną, powojenną rzeczywistością oraz nowy styl teatralnej inscenizacji – często o akcji bez znaczącego początku i końca, wypełniony irracjonalnymi dialogami, ukazujący świat pozbawiony logiki, a nawet ograniczający komunikację między postaciami do milczenia.

### Twoje cele

- Rozpoznasz środki wyrażające ironię, autoironię, komizm, humor oraz patos w dramacie Sławomira Mrożka *Tango*. Wyjaśnisz ich funkcje w utworze.

- Zinterpretujesz *Tango* Mrożka jako zapis życia człowieka w społeczeństwie zdominowanym przez totalitaryzm i propagandę.
- Wyjaśnisz, na czym polega absurd w sztuce Mrożka.
- Rozpoznasz elementy groteski w wybranych tekstach epoki.

# Przeczytaj

---

Biblioteka pisarzy zmagających się z poczuciem absurdu istnienia jest obszerna. Znajdziemy w niej literaturę najwyższych lotów: *Albo-albo* Sørensa Kierkegaarda, którego uważa się za protoplastę [egzystencjalizmu](#) w nowożytnej filozofii, *Zbrodnię i karę* oraz *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, *Proces* Franza Kafki, *Miłość i pedagogikę* Miguela de Unamuno, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* Luigiiego Pirandella, wreszcie dramaty i powieści Samuela Becketta i Eugena Ionesco.

W *Micie Syzyfa* – którego figura wydaje się najpowszechniejszym symbolem absurdu życia – Albert Camus pisał:

” Albert Camus

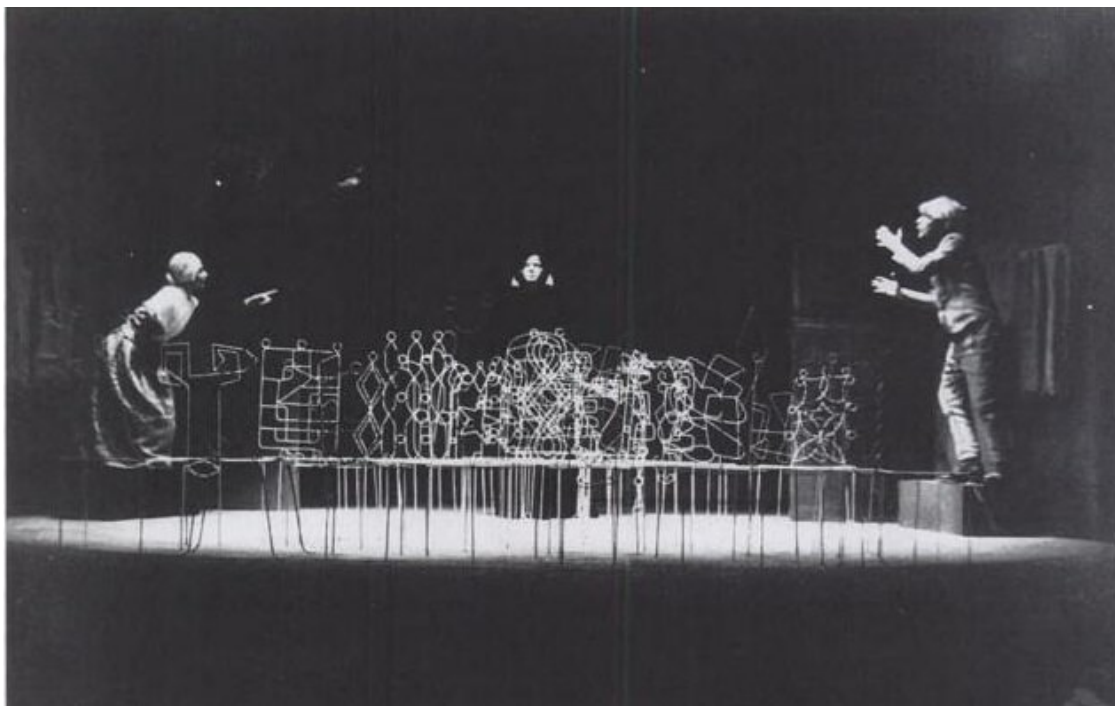
## *Mit Syzyfa*

[...] w świecie pozbawionym nagle złudzeń i światła człowiek czuje się obcy. [...] Ta niezgodność pomiędzy człowiekiem a jego życiem, pomiędzy aktorem a dekoracją, jest właśnie poczuciem absurdu.

Źródło: Albert Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] Albert Camus, *Eseje*, tłum. J. Guze, wybór J. Guze, Warszawa 1971, s. 93.

Dramaty wybitnych twórców tzw. teatru absurdu ukazywały widzowi bohatera żyjącego w świecie bez znaczenia, człowieka-marionetkę, człowieka-kartotekę. Karty jego życia można dowolnie przekładać, a los nie układa się w sensowną narrację przyczyn i skutków – jak opisali to Tadeusz Różewicz w swoim słynnym dramacie *Kartoteka* (1960) czy Sławomir Mrożek w równie popularnym *Męczeństwie Piotra Oheya* (1958) i *Tangu* (1964). W Polsce po II wojnie światowej „teatr absurdu” – wywodzony od dzieł Alfreda Jarry’ego – odrzucał estetykę dawnego dramatu mieszczańskiego. Wiele scen przypominało także dzieła Stanisława Ignacego Witkiewicza. Stosowano również nowy język w kinie (np. *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego, 1958) i tzw. nowej powieści (w Polsce *Góry nad czarnym morzem* Wilhelma Macha, 1961).

Dramat absurdu wykorzystywał wiele doświadczeń kultury popularnej XX wieku, afirmujących szaloną rzeczywistość ery atomu – zmiana języka muzyki, ekspansja piosenki poetyckiej, kontestujący burżuazyjny styl życia *rock and roll*, powstanie autorskiej Nowej Fali we francuskiej kinie. Artyści stosowali język poetyckiej autorefleksji, ale i formalnej spontaniczności. Pojawił się nowy typ bohatera.



Inscenizacja jednej ze sztuk Eugena Ionesco

Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.

Małgorzata Sugiera, recenzując książkę Anny Krajewskiej o polskim teatrze absurdu, pisała:

” Sławomir Mrożek

### ***Tango***

[...] tak w twórczości Mirona Białoszewskiego i Tadeusza Różewicza, jak Sławomira Mrożka i Zbigniewa Herberta pamięć dramatycznych gatunków, niemożliwych już dzisiaj z wielu względów do zrealizowania, staje się synonimem zagubionej harmonii świata i utraconego centrum, a [intertekstualne](#) gry z [genologią](#), tak typowe dla postmodernistycznej „literatury wyczerpania”, zarysowują już

w samym dramacie – albo też pozostawiają wyłącznie odbiorcy do wypełnienia – projekt nostalgii jako jedyny dostępny obszar metafizyki.

Wyraźny gest [dekonstrukcji](#) wszystkich dotychczasowych metod scenicznej reprezentacji prowadzi do efektu, który Krajewska w drugiej części *Dramatu i teatru absurdu w Polsce* nazywa [fenomenologicznie](#) „uchyleniem świata”. Współczesny dramat przestał udawać, że zgodnie ze swoim założeniem chce stanowić i stanowi wierne odbicie czy też wiarygodny model pozateatralnej rzeczywistości. Rozwiązania teatralne i dramaturgiczne konwencje na równi z opcjami światopoglądowymi zaczęły raczej pełnić w nim nową funkcję [epistemologicznych](#) klisz, poręcznych półfabrykatów do produkcji jawnie „sztucznych światów”. Współczesny dramat mówi zatem przede wszystkim o sobie jako o świadomej konstrukcji, równoprawnej z tymi wszystkimi sztucznymi konstrukcjami rzeczywistości, jakie dotąd proponowała filozofia czy tzw. zdrowy rozsadek, najczęściej przy tym aspirując do niekwestionowanego obiektywizmu. Od „złudnego obrazka świata” Witkacego przez ceremonie teatralne Witolda Gombrowicza i „wymazywanie świata” Tymoteusza Karpowicza aż po „zapadanie świata” Mariana Pankowskiego oraz emigrację z rzeczywistości Janusza Głowackiego i Sławomira Mrożka opisuje Krajewska postępujący w polskim dramacie proces rugowania tradycyjnego realizmu – a wraz z nim świata – ze sceny teatralnej, który doprowadził do tego, że rzeczywistość pozostała na niej jedynie jako ślad odcisnięty w języku.

Źródło: Sławomir Mrożek, *Tango*, „Wybór dramatów i opowiadań” Kraków 1975, nr 1, s. 102–103.

## Słownik

dekonstrukcja

(łac. *de-* – w zwrotach przysłówkowych „na nowo”; *construere* – budować, tworzyć) – analiza tekstu, która polega na rozwarstwieniu jego semiotyczno-językowej struktury; wyszukanie w tekście elementów dezorganizujących pierwotne, oczywiste sensy; także poglądy filozofa Jacques’a Derridy na temat wielości możliwych interpretacji tekstów kultury

### **egzystencjalizm**

(fr. *existentialisme* < łac. *existentia* – istnienie) – kierunek w kulturze, filozofii i literaturze XX wieku, analizujący ludzką egzystencję na tle wyborów moralnych i ról życiowych wobec determinacji miejsc, w których żyjemy, czyli człowiek nadaje sens życiu, definiując swoją naturę, jako jedyna istota ma bezpośredni wpływ na to, kim jest; egzystencjalizm uznawał wolność za oznakę człowieczeństwa

### **epistemologia**

(gr. *episteme* – wiedza) – dyscyplina filozoficzna opisująca m.in. ludzką wiedzę, przekonania, pojęcie prawdy; niegdyś po prostu teoria poznania

### **fenomenologia**

(gr. *phainómenon* – to, co się zjawia, pokazuje) – powstały na początku XX wieku ruch filozoficzny (m.in. E. Husserl), zmierzający do nowego uzasadnienia naukowości (zwłaszcza naukowej filozofii); metoda umożliwiająca badaczowi wydobywanie właściwego rzeczom statusu ontologicznego, czyli zjawisk fizycznych i psychicznych będących przedmiotem postrzegania

### **genologia**

(gr. *génos* – pochodzenie, gatunek; *logia* – zbiór, *lógos* – myśl) – dziedzina poetyki, której przedmiotem badań są rodzaje, gatunki i odmiany literackie

### **intertekstualność**

(łac. *intertexti* – wplatać, przeplatać < *inter* – pomiędzy, *textum* – tkanina, sukno, spajanie, budowa) – badanie połączeń tekstu z innymi tekstami; niekiedy

interakcja tekstowa, wytworzona wewnątrz jednego tekstu; także aspekt ogółu własności i relacji tekstu, wskazujący powinowactwa z innymi tekstami

# Prezentacja multimedialna

---

## Polecenie 1

Na podstawie zebranych w prezentacji fragmentów tekstów wynotuj podobieństwa i różnice w opiniach krytyków na temat bohaterów dramatów Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka.

## Polecenie 2

Na podstawie fragmentów tekstów zamieszczonych w prezentacji opracuj tablicę edukacyjną opisującą cechy teatru absurdu jako innowacyjnej w latach 60. XX wieku sztuki scenicznej.

## Teatr absurdu w polskim teatrze – interpretacje i konteksty

# Sprawdź się

---

” Sławomir Mrożek

## *Tango*

ARTUR – Babcia przekracza granice.

ELEONORA – Jakie granice?

ARTUR – Już ona wie, o co chodzi.

ELEONORA – Ale po co zaraz na katafalk?

ARTUR – Niech pomyśli chociaż o wieczności. Niech poleży, niech się opamięta.

ELEONORA – (zauważając Edka) A, Edek!

EDEK – Cześć.

ARTUR – Jak to, to wy się znacie?

EUGENIUSZ (do siebie) Teraz się zacznie.

ELEONORA – Edzia wszyscy znają. Co w tym dziwnego?

ARTUR – Ja oszaleję. Wracam do domu, zastaję jakichś podejrzanych osobników,

rozprężenie, chaos, dwuznaczne stosunki, i okazuje się, że mama też... Nie, nie, skąd się to bierze, do czego to wszystko prowadzi...

ELEONORA – Może byś co zjadł?

ARTUR – Ja nie chcę jeść, ja chcę zapanować nad sytuacją!

ELEONORA – Ja śpiam z Edkiem od czasu do czasu. Prawda. Edek?

EDEK – (roztargniony) Co? Ach, tak, owszem, (rozkłada plansze) No, proszę, wszystko w kolorach.

ARTUR – Co? Co mama powiedziała?

ELEONORA – Zaraz przyniosę ci coś do jedzenia. (wychodzi drzwiami na wprosi, po lewej. Artur siada bezmyślnie)

EUGENIUSZ – (do siebie) Co prawda ona powiedziała to trochę za mocno (do Artura) Mogę już to zdjąć? (pauza) Arturze! (pauza) Arturze, pytam, czy mogę już sobie zdjąć to z głowy?

ARTUR – A niech wujcio sobie zdejmie, (do siebie) Teraz i tak wszystko jedno.

EUGENIUSZ – (oswobadzając sobie głowę z klatki) Dziękuję, (siada obok Artura) Coś tak posmutniał, Arturku?

EUGENIA – Ależ tu twardo.

EUGENIUSZ – Ja rozumiem, że ta historia z mamą zrobiła na tobie wrażenie. Ja rozumiem, ja jestem niedzisiejszy... Edek nie jest taki zły. Ma dobre serce, choć nie wygląda bardzo inteligentnie. (ciszej) Między nami mówiąc, to debil... (głośniej) No cóż, mój drogi, trzeba życie brać, jakie ono jest... (ciszej) Albo i nie. (głośniej) No, Arturku, głowa do góry. Edek ma swoje zalety, zresztą, mój Boże... Twoja mama to już nie to samo, co dawniej, (ciszej) Trzeba ją było widzieć, kiedy była młoda, przed twoim urodzeniem oczywiście, jeszcze zanim pojawił się Stomil... (zamyśla się, potem przysuwa się razem z krzesłem do Artura, mówi cicho) Co zamierzasz zrobić z Edkiem? Będę z tobą szczery: to wredna postać. I paznokcie ma brudne, i w ogóle ciężki, co? Jestem przekonany, że oszukuje w kartach. Siorbie przy jedzeniu, rządzi się tutaj jak u siebie. Gdyby nie Genia, nie podawałbym mu ręki. Czy ty wiesz, co on zrobił wczoraj? Przychodzę do Geni i powiadam: „Słuchaj siostrzyczko. Ja rozumiem, że pan Edek nie myje zębów, ale jeżeli już używa mojej szczoteczki, to niech

choć używa jej do mycia zębów, a nie do czyszczenia butów”. A on na to: „Zęby

mam zdrowe. Jak ugryzę, to odgryzę, a buty mi się kurzą”. Wyrzucił mnie za drzwi. Słuchaj, nie chcę ci niczego sugerować, ale ja na twoim miejscu zrobiłbym z nim porządek. Może by go tak zrzucić ze schodów, co?

ARTUR – Ach, nie w tym sedno.

EUGENIUSZ – No to może by go chociaż po pysku?

ARTUR – Zagadnienie nie na tym polega.

EUGENIUSZ – Ale po pysku nie zaszkodzi. Chcesz, to mu powiem, żeby się przygotował, (tymczasem Eugenia siada na katafalku i podsłuchuje. Eugeniusz, zorientowawszy się, odsuwa się od Artura i podnosi głos) Pan Edek to prosty i bardzo porządny człowiek. W życiu nie widziałem takiego prostego.

EUGENIA – Co mu jest?

EUGENIUSZ – Nie wiem, nie reaguje.

EUGENIA – A co ty mu tam szepczesz do ucha?

EUGENIUSZ – Nic. Opowiadam mu o życiu pszczoł.

ELEONORA – (wchodzi z tacą. Na tacy filiżanka i herbatniki)  
Śniadanie gotowe.

ARTUR – (budząc się z zamyślenia, machinalnie) Dziękuję, mamó.  
(przesiada się do stołu. Eleonora kładzie przed nim tacę, odgarniając niedbale inne przedmioty. Artur miesza w filiżance łyżeczką, taca stoi krzywo, Artur wyciąga spod tacy bucik i rzuca go ze złością w kąt)

EDEK – Pożycz mi pan to do wtorku.

ARTUR – Nie mogę, w poniedziałek mam egzamin.

EDEK – Szkoda. Tam są ładne kawałki.

ELEONORA – Niechże mama już zejdzie. Wygląda mama jak z Edgara Poe. [...]

STOMIL – Mój drogi, tradycja mnie nie obchodzi, twój bunt jest śmieszny. Sam widzisz, że nie przywiązujemy żadnej wagi do tych pomników przeszłości, do tych nawarstwień naszej rodzinnej kultury. Ot, tak sobie to wszystko leży. Żyjemy swobodnie, {zaglądając do filiżanki) Gdzie moja kawa?

ARTUR – Ach, nie, nie, ojciec mnie zupełnie nie rozumie. Nie o to chodzi, nie o to!

STOMIL – Wytłumacz się więc jaśniej, mój drogi. (do Eleonory) Nie ma już kawy?

ELEONORA – Może być, ale pojutrze.

STOMIL – Dlaczego dopiero pojutrze.

ELEONORA – Sama nie wiem.

STOMIL – Dobrze, niech będzie.

ARTUR – Słuchajcie, mnie nie chodzi akurat o tę tradycję. Tu już nie ma w ogóle żadnej tradycji ani żadnego systemu, są tylko fragmenty, proch! Bezwładne przedmioty. Wyście wszystko zniszczyli i niszcycie ciągle, aż zapomnieliście sami, od czego się właściwie zaczęło.

ELEONORA – To prawda. Stomil, pamiętasz, jak rozbijaliśmy tradycję? Posiadłeś mnie w oczach mamy i papy, podczas premiery „Tannhausera”, w pierwszym rzędzie foteli, na znak protestu. Straszny był skandal. Gdzie te czasy, kiedy to jeszcze robiło wrażenie. Staraleś się wtedy o moją rękę.

STOMIL – Mnie się zdaje, że to było raczej w Muzeum Narodowym, podczas pierwszej wystawy Nowoczesnych. Mieliśmy entuzjastyczne recenzje.

ELEONORA – Nie, to było w operze. Na wystawie to albo nie byłeś ty, albo nie byłam ja. Wszystko ci się pomyliło.

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

ELEONORA – Stomil, jak ty odmłodziłeś, nie poznaję cię.




STOMIL – Tak, byliśmy młodzi.

ELEONORA – Stomil, co ty mówisz! Przecież nie zestarzeliliśmy się ani trochę, nigdy nie zdradziliśmy tamtych ideałów. Dzisiaj także, wciąż naprzód, naprzód!

STOMIL – (bez entuzjazmu) A tak, rzeczywiście.

# ELEONORA – Czy poddajemy się przesądom? Konwencjom krępującym ludzkość? Czy nie walczymy wciąż ze starą epoką? Czy nie jesteśmy wolni?

Źródło: Sławomir Mrożek, *Tango*, Kraków 2014, s. 208.

Pokaż ćwiczenia:   

Ćwiczenie 1



Ćwiczenie 2



Ćwiczenie 3



Ćwiczenie 4



## Ćwiczenie 5

Przeczytaj zamieszczony fragment dramatu, a następnie wyjaśnij, jakie przyczyny i skutki przemian społecznych dostrzegają Artur i Stomil w *Tangu* Mrożka. Porównaj je. W odpowiedzi wykorzystaj wiedzę o całym utworze.

” Sławomir Mrożek

### *Tango*

ARTUR – Tamtego wszystkiego już nie ma.

Eleonora chodzi po scenie, nie mogąc wybrnąć z rachunków. Ciągłe liczy.

STOMIL – Czego?

ARTUR – Tych więzów, okowów, skorup i tak dalej. Nie ma, niestety.

STOMIL – Niestety? Sam nie wiesz, co mówisz! Gdybyś żył w tamtych czasach, wiedziałbyś, ile zrobiliśmy dla ciebie. Ty nie masz pojęcia, jak wtedy wyglądało życie. Czy wiesz, ile trzeba było odwagi, żeby zatańczyć tango? Czy wiesz, że tylko nieliczne kobiety były upadłe? Że zachwycono się malarstwem naturalistycznym? Teatrem mieszczańskim? Mieszczański teatr! Ohyda! A przy jedzeniu nie wolno było trzymać łokci na stole. Pamiętam manifestację młodzieży. Dopiero w tysiąc dziewięćset którymś co śmielsi zaczęli nie ustępować miejsca osobom starszym. My twardo wywalczyliśmy sobie te prawa i jeżeli dzisiaj możesz sobie robić z babcią, co chcesz, to dzięki nam. Ty sobie nie zdajesz sprawy z tego, ile nam zawdzięczasz. I pomyśleć, że po tośmy walczyli, żeby ci stworzyć tę swobodną przyszłość, którą ty teraz pogardzasz.

ARTUR – I coście stworzyli? Ten burdel, gdzie nic nie funkcjonuje, bo wszystko dozwolone, gdzie nie ma ani zasad, ani wykroczeń?

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

ELEONORA – Stomilu, mam, mam! Już obliczyłam. To było w tysiąc dziewięćset

dwudziestym ósmym!

STOMIL – Co?

ELEONORA – (stropiona) Już zapomniałam.

ARTUR – Zatruliście tą swoją wolnością pokolenia w przód i wstecz. Spójrzcie na babcię. Wszystko jej się w głowie pomieszało. Czy wam to nic nie mówi?

EUGENIA – Przeczuwałam, że znowu mnie się będzie czepiał.

STOMIL – Mama jest zupełnie w porządku. O co ci chodzi?

ARTUR – No, pewnie. Was oczywiście nie razi to starcze rozwyrzenie. Ale kiedyś

była czcigodną, szanującą się babcią. A teraz co? Poker z Edkiem!

EDEK – O, przepraszam. Czasem gramy też w brydżyka.

ARTUR – Ja nie do ciebie mówię, ty, plebsie.

STOMIL – Każdy ma prawo wyboru, z kim i w co. Starsze osoby także.

ARTUR – To nie jest prawo. To jest moralny przymus do niemoralności.

STOMIL – Doprawdy dziwię się tobie, masz jakieś zmurszałe poglądy. Kiedy byliśmy w twoim wieku, każdy konformizm uważaliśmy za hańbę. Bunt! Tylko bunt miał dla nas wartość!

ARTUR – Jaką?

STOMIL – Dynamiczną, czyli zawsze pozytywną, choćby negatywnie. Czy myślisz, że byliśmy wyłącznie ślepyimi anarchistami? Byliśmy także marszem ku przyszłości, ruchem, procesem dziejowym. Bunt to postępowanie w fazie potencjalnej. Nie jesteśmy bez zasług wobec historii. Bunt to opoka, na której postępowanie buduje kościół swój. Im większy obszar buntu, tym rozleglejsza jest ta budowla. I możesz mi wierzyć, myśmy przygotowali spory kawałek gruntu.

ARTUR – Wobec tego... po co te nieporozumienia? Jeżeli ojciec jest także za konstrukcją? Czy nie lepiej razem?

STOMIL – Nic podobnego. Wyjaśnijmy to lepiej od razu. Ja tylko obiektywnie przedstawiłem naszą rolę w historii, niezależnie od naszych zamiarów. My zawsze szliśmy tylko własną drogą. Ale poprzez negację wszystkiego, co było, torujemy drogę przyszłości.

ARTUR – Jakiej?

STOMIL – To już nie do mnie należy. Moja rzecz - wychodzić poza formę.

ARTUR – A więc jednak zostajemy wrogami.

STOMIL – Po co od razu tak tragicznie? Wystarczy, żebyś przestał martwić się o zasady.

Źródło: Sławomir Mrożek, *Tango*, „Wybór dramatów i opowiadań” Kraków 1975, nr 1, s. 102–103.

### Ćwiczenie 6



Na podstawie zacytowanej sceny z *Tanga* Sławomira Mrożka opisz mechanizmy budowania groteski w dramacie absurdu.

### Ćwiczenie 7



### Ćwiczenie 8



### Praca domowa

Zinterpretuj wypowiedź badacza literatury:

” Jan Błoński

### ***Powtórka z „Tanga”***

W dyskusji o wolności (albo w krytyce pojęcia wolności jako „wolności od”) Mrożek zdaje się więc milcząco opowiadać po stronie Camusa; nie przestawał on powtarzać, iż wszelki bunt, aby nie wyrodzić się w nieobliczalną tyranię, musi nieść w sobie miarę i granicę, którą stanowi inny człowiek.

Źródło: Jan Błoński, *Powtórka z „Tanga”*, „Życie Literackie” 1967, nr 44.

# Dla nauczyciela

---

**Autor:** Anna Grabarczyk

**Przedmiot:** Język polski

**Temat: Teatr absurdu w Polsce**

**Grupa docelowa:**

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy i rozszerzony

**Podstawa programowa:**

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

Zakres podstawowy

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

1. Czytanie utworów literackich. Uczeń:

3) rozróżnia gatunki epickie, liryczne, dramatyczne i synkretyczne, w tym: gatunki poznane w szkole podstawowej oraz epos, odę, tragedię antyczną, psalm, kronikę, satyrę, sielankę, balladę, dramat romantyczny, powieść poetycką, a także odmiany powieści i dramatu, wymienia ich podstawowe cechy gatunkowe;

4) rozpoznaje w tekście literackim środki wyrazu artystycznego poznane w szkole podstawowej oraz środki znaczeniowe: oksymoron, peryfrazę, eufonię, hiperbolę; leksykalne, w tym frazeologizmy; składniowe: antytezę, paralelizm, wyliczenie, epiforę, elipsę; wersyfikacyjne, w tym przerzutnię; określa ich funkcje;

- 6) rozpoznaje w tekstach literackich: ironię i autoironię, komizm, tragizm, humor, patos; określa ich funkcje w tekście i rozumie wartościujący charakter;
- 7) rozumie pojęcie groteski, rozpoznaje ją w tekstach oraz określa jej artystyczny i wartościujący charakter;
- 9) rozpoznaje tematykę i problematykę poznanych tekstów oraz jej związek z programami epoki literackiej, zjawiskami społecznymi, historycznymi, egzystencjalnymi i estetycznymi; poddaje ją refleksji;
- 10) rozpoznaje w utworze sposoby kreowania: świata przedstawionego (fabuły, bohaterów, akcji, wątków, motywów), narracji, sytuacji lirycznej; interpretuje je i wartościuje;
- 13) porównuje utwory literackie lub ich fragmenty, dostrzega kontynuacje i nawiązania w porównywanych utworach, określa cechy wspólne i różne;
- 14) przedstawia propozycję interpretacji utworu, wskazuje w tekście miejsca, które mogą stanowić argumenty na poparcie jego propozycji interpretacyjnej;

#### Zakres rozszerzony

##### I. Kształcenie literackie i kulturowe.

1. Czytanie utworów literackich. Uczeń: spełnia wymagania określone dla zakresu podstawowego, a ponadto:

- 3) rozpoznaje w utworach cechy prądów literackich i artystycznych oraz odczytuje ich funkcje;
- 4) rozróżnia grupę literacką i pokolenie literackie; rozpoznaje założenia programowe w utworach literackich różnych epok;

##### Teksty polecane do samokształcenia

29) Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*;

#### **Kształtowane kompetencje kluczowe:**

- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji;

- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;
- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje obywatelskie;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej.

### **Cele operacyjne. Uczeń:**

- rozpozna środki wyrażające ironię, autoironię, komizm, humor oraz patos w dramacie Sławomira Mrożka *Tango*; wyjaśni ich funkcje w utworze;
- zinterpretuje *Tango* Mrożka jako zapis życia człowieka w społeczeństwie zdominowanym przez totalitaryzm i propagandę;
- wyjaśni, na czym polega absurd w sztuce Mrożka;
- rozpozna elementy groteski w wybranych tekstach epoki.

### **Strategie nauczania:**

- konstruktywizm;
- konektywizm.

### **Metody i techniki nauczania:**

- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- mapa myśli;
- dyskusja za i przeciw.

### **Formy pracy:**

- praca indywidualna;
- praca w parach;

- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego.

### **Środki dydaktyczne:**

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda.

### **Przebieg lekcji**

#### **Przed lekcją:**

1. Uczniowie przed lekcją przygotowują refleksje na temat pojęcia absurdu jako miary losu człowieka. Przypominają sobie także, czym jest groteska. Dyskusja zostanie przeprowadzona podczas zajęć.

#### **Faza wprowadzająca:**

1. Uczniowie zapoznają się z treścią sekcji „Wprowadzenie” i „Przeczytaj”. Następnie wymieniają się obserwacjami i przemyśleniami w formie dyskusji (na temat podany przed zajęciami).
2. Nauczyciel zapoznaje uczniów z tematem lekcji i wspólnie z uczniami ustala cele zajęć i kryteria sukcesu.

#### **Faza realizacyjna:**

1. Uczniowie w parach przygotowują mapę myśli podsumowującą informacje z sekcji „Wprowadzenie” i „Przeczytaj”. Następnie zapoznają się z treścią sekcji „Prezentacja multimedialna”. Na podstawie zebranych w prezentacji fragmentów notują w parach podobieństwa i różnice w opiniach krytyków na temat bohaterów dramatów Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka.

Następnie dzielą się na kilkusobowe grupy i opracowują tablicę edukacyjną opisującą cechy teatru absurdu jako innowacyjnej w latach 60. XX wieku sztuki scenicznej. Chętne osoby przedstawiają gotowe odpowiedzi.

2. Nauczyciel inicjuje debatę „za” i „przeciw” na temat: *Tango* Mrożka jako zapis życia człowieka w społeczeństwie zdominowanym przez totalitaryzm i propagandę. Zadaniem uczniów jest zaprezentowanie argumentów „za” i „przeciw” oraz przekonanie innych do swoich poglądów. Uczniowie uzyskują od nauczyciela informacje, jak należy dyskutować, wyrażać swoje zdanie bez prowokacji i osobistych ataków. Każda grupa musi mieć taki sam czas na wypowiedź.

Przebieg:

- Podział uczniów na dwie grupy.
- Wyznaczenie czasu na przygotowanie argumentów.
- Prezentacja argumentów.
- Podsumowanie wyników debaty oraz ocena jakości i siły argumentów.

### **Faza podsumowująca:**

1. Uczniowie indywidualnie wykonują ćwiczenia z sekcji „Sprawdź się” - 1-4. Pozostałe zadania uczniowie wykonują w parach. Po zakończeniu pracy nauczyciel weryfikuje poprawność odpowiedzi.

### **Praca domowa:**

1. Zinterpretuj wypowiedź badacza literatury:

Jan Błoński

Powtórka z „Tanga”

„W dyskusji o wolności (albo w krytyce pojęcia wolności jako „wolności od”)

Mrozek zdaje się więc milcząco opowiadać po stronie Camusa; nie przestawał on powtarzać, iż wszelki bunt, aby nie wyrodzić się w nieobliczalną tyranię, musi nieść w sobie miarę i granicę, którą stanowi inny człowiek.”

Źródło: Jan Błoński, *Powtórka z „Tanga”*, „Życie Literackie” 1967, nr 44.

### **Materiały pomocnicze:**

- A. Brillant-Annequin, *Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki*, „Ruch Literackie” 1995.
- Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Wyd. Nauk. UAM, Poznań 1996.

### **Wskazówki metodyczne**

- Uczniowie mogą przed lekcją zapoznać się z multimediami z sekcji „Prezentacja multimedialna”, aby aktywnie uczestniczyć w zajęciach i pogłębiać swoją wiedzę.