

MACIEJ KAŁUŻA
PIOTR MRÓZ

MOTYW NONSENSU I ABSURDU
W AWANGARDZIE TEATRALNEJ
LAT PIĘĆDZIESIĄTYCH I SZEŚĆDZIESIĄTYCH

Artykuł jest próbą eksplikacji zjawiska, pojęcia i doświadczenia absurdu jako kategorii filozoficznej oraz estetycznej. Autorzy na przykładzie wybranych dzieł tzw. teatru absurdu ukazują, jak świat sceny teatralnej w dwudziestym stuleciu wpływał na uwyrażnienie koncepcji filozoficznych, które z kolei wzmacniały teoretycznie to, ciągle fascynujące, doświadczenie.

W opinii teoretyków dramatu europejskiego XX wieku odnajdujemy stale powracający motyw – nonsensu i absurdu jako naczelných kategorii eksplikacyjnych przesłania artystycznego takich twórców, jak Sartre, Camus, Adamov, Stoppard, Albee, Ionesco czy Beckett. Jednym z powodów przywoływania tych filozoficznych bądź co bądź terminów zdaje się rosnący wpływ doktryn egzystencjalistycznych, które to osiągnęły – głównie za sprawą Sartre'a i Camusa, apogeum popularności po zakończeniu II wojny światowej. Na fali ogólnego kryzysu wartości, pojawia się w Europie wielu pisarzy, chcących dokonać rewizji wartości, zapytać, wraz ze społeczeństwami dotkniętymi wojną, jak mogło dojść do hekatomb w cywilizacji zbudowanej na chrześcijańskich normach. Doświadczenie absurdu wojny każe zakwestionować twórcom wszystko to, co do tej pory wydawało się mieć sens, ukazać rozbitcie, długo skrywane pod maską tzw. racjonalnego postępu. Przykładem takich działań jest twórczość m.in. Becketta, Ionesco i Stopparda. Dramaturdzy ci podejmują wyzwanie ukazania absurdu w jego pełni, po-

szukują go we wszystkich aspektach życia człowieka. Odcinają się od wszystkiego, co miało tylko pozorny sens, ukazują powagę kryzysu. Język twórców teatru absurdu zostaje skażony nonsensem, przypadkowością. Sartre, ujmując fenomen absurdu, pisał: „Poczucie absurdu to poczucie niemożności myślenia świata za pomocą pojęć i słów”¹. „Słowa nie mogą ująć tego, co powinno być powiedziane”². Jednakże pisał nadal w języku, który krytykował. Pisząc o przypadkowości świata, odczuwanej przez indywidualium, o dostrzeżeniu otwartości człowieka, wyróżniającej go wśród innych bytów, zamknął to odkrycie w tradycyjnych ramach dziennika (*Młodości*), nadając tym samemu fenomenowi zbędności i absurdu pewien porządek estetyczny. Także dramaty Camusa i Sartre’a zbudowane są w tradycyjny sposób, brak tu, w części formalnej, środków pozwalających widzowi odczuwać pełnię nonsensu. W najbardziej znanym dziele na temat teatru absurdu Martin Esslin stwierdza, iż egzystencjaliści przedstawiają zjawisko absurdu za pomocą logicznego dyskursu, natomiast teatr absurdu odrzuca metody racjonalne i logiczną myśl. Jaki jest cel takiego działania? Sądzymy, że celem jest tu bardziej dramatyczne, wyrazistsze oddanie problemu absurdalności, a nie tylko poszukiwanie nowych, awangardowych środków wyrazu. W artykule „Język i absurd” Halloran pisze:

Rzeczywistość absurdystów zafalszowują założenia logiczne, udające, że można precyzyjnie zakreślać pole znaczeniowe – *Piećło to Inni* brzmi fałszywie, bo rzeczywistość absurdalna może potwierdzić prawdziwość wszystkich odczuć („Niebo to Inni”, „Samotność to piećło”). Rzeczywistość jest zbyt gęsta, by dała się wyrazić w słowach – należy ukazać środkami językowymi, że objawia nam się jej jedno oblicze, i że ma ich niezliczoną ilość. Jednostką znaczeniową jest tu obraz, jednostką syntaktyczną – metafora³.

Sartre, który niezrozumienie, kryzys komunikacji międzyludzkiej łączy z niemożliwością przekazania własnej wolności Innemu, ukazuje w zrozumiałym sposób przyczynę takiej sytuacji. Opisując obfitość świata, jego nadmiarowość (*de trop*) w stosunku do naszych możliwości poznawczych, ukazuje ten problem na gruncie zegzystencjalizowanej fenomenologii. Absurdalność u Sartre’a i Camusa jest pokonywana przez człowieka przynajmniej na poziomie opisowym, problem zostaje nazwany, mamy złudzenie, że nawet jeśli jesteśmy skazani na porażkę, wiemy dlaczego. Jednakże już Camus zauważył, że pojęcie absurdu nie jest tożsame z poczuciem absurdu, że właśnie to drugie stanowi problem, stąd skupienie się egzystencjalistów na badaniu ludzkiego konkretnego, wyjście od przeżyć jednostki (Roquentin, Mersault). Jeżeli tak, jeśli „świat

¹ J.P. Sartre „Wyjaśnienie Obcego” w: *Czym jest literatura?* Warszawa 1968 s. 121.

² Tamże, s. 122.

³ S.M. Halloran „Język i absurd” w: *Groteska* M. Głowiński (red.) Gdańsk 2003 s.100.

wyjaśnień i racji nie jest światem istnienia”, przy akceptacji tezy absurdystów o kryzysie komunikacji, musimy zastanowić się w tym miejscu, czy wiedzę o stwierdzonej przez egzystencjalistów absurdalności kondycji ludzkiej można przekazać inaczej, być może lepiej.

Teatr absurdu stwarza właśnie taką alternatywę. Język nie jest tu narzędziem komunikacji między widzem a twórcą, przeciwnie, zostaje on użyty, by wzmocnić w nas to poczucie absurdalności w trakcie oglądania spektaklu. Sprowadzony do oklepanych formuł, niedający porozumienia między bohaterami, język staje się jeszcze jedną kulą u nogi jednostki. Oderwany od rzeczy, które miał nazywać, pełen pustych frazesów, rani rozmówców, staje się źródłem cierpienia, czy jak w *Lekcji* Ionesco – narzędziem zbrodni. O języku teatru absurdu trafnie pisał Jan Błoński:

Coraz lepiej widać, że prawdziwą nowością było odnowienie języka, bardziej niż zerwanie z „postępującą” budową sztuk. I rzeczywiście – po co, jak egzystencjaliści, bardzo zwarcie i logicznie tłumaczyć, że „piekłem są inni”, skoro można to po prostu pokazać dialogiem, w którym nikt nikogo nie rozumie? Jak mocniej odsłonić alienację człowieka, niż językiem, który nieustannie zdradza ludzkie istnienie, skazując mówiącego na mlócenie zużytych formułek, powtarzanie ukutych przez społeczność zwrotów, gubienie jednostkowości w zamarłej formie?⁴

Poczucie nonsensowności w teatrze awangardy wywołane jest zarówno przez to, co się widzi, jak i przez to, co się słyszy lub czego nie słyhać. Jeżeli dokonuje się tu ujęcie problemu absurdalności, to na poziomie emocji, głębokiego przeżycia, o którego istocie znakomicie pisze Artaud:

Każde prawdziwe uczucie jest w rzeczywistości nieprzetłumaczalne. Wyrazić je, to zdradzić. Lecz można je przetłumaczyć, ukrywając. Prawdziwy wyraz skrywa to, co manifestuje. (...) Dlatego obraz, alegoria, figura, która maskuje to, co pragnie objawić, więcej ma znaczenia dla umysłu niż jasność, przyniesiona przez słowną analizę⁵.

Oczywiście, nowa forma przekazu nie neguje tez zawartych w dziełach Sartre’a i Camusa – problem pozostaje ten sam, próby jego przewyciężenia pojawiają się tylko na poziomie filozoficznym, zresztą, jak pisze Anick Brillant-Annequin: „Teatr absurdu nigdy nie miał ambicji wyjaśniania czy porządkowania realnego świata”⁶. Jeśli zgodzimy się z tą tezą, rola opisu teatru absurdu w tej pracy polegać będzie jedynie na ukazaniu środków, za pomocą których, na poziomie indywidualnym,

⁴ J. Błoński „Drugi rzut awangardy” *Dialog* 1958 nr 8 s. 155.

⁵ A. Artaud *Teatr i jego sobowtór* Warszawa s. 91.

⁶ A. Brillant-Annequin „Dramaturgia Ionesco i Becketta” *Ruch Literacki* R. XXXVI 1995 z. 4(211) s. 487.

możliwe jest pełne doświadczenie absurdalności egzystencji, obudzenie w widzu świadomości, iż trzeba ponownie zapytać o sens. Jednakże, naszym zdaniem, w teatrze absurdu jest coś więcej niż tylko większa adekwatność języka i formy służącej do ukazania kryzysu. Na scenie Becketta czy Ionesco możemy ujrzeć odbicie absurdalności naszego życia – wszystko, co dzieje się na scenie, jest tak otwarte na naszą własną interpretację, iż jesteśmy tu blisko realizacji koncepcji sztuki Sartre'a, w której wolność artysty nie ingeruje w wolność odbiorcy dzieła. Esslin opisuje spektakl *Czekając na Godota*, który odbył się w więzieniu w Stanach Zjednoczonych. Skazańcy bardzo łatwo przełożyli wymowę tego dzieła na własne realia; jeden z nich zamknął recepcję sztuki w zdaniu: „Godot to społeczeństwo”⁷. Ponadto, teatr absurdu pokazuje, iż jeśli zgodzimy się na niemożliwość istnienia jednej prawdy, jednego sensu w egzystencji człowieka, dzieło, które ma nam ten fakt przedstawić, samo powinno się charakteryzować wielowarstwowością, brakiem jednego sensu, metaforyką bardziej niż klarownością. Mamy tu więc połączenie tematu i formy jego przekazu. Być może teatr absurdu nie pretenduje do roli wyjaśnienia świata, lecz ukazując go przez pryzmat nonsensu, groteski i szyderstwa, budzi w nas troskę o to, co jest, wyrывa z metafizycznej drzemki, kieruje ponownie ku pytaniu o sens, zgodnie z uwagą Ionesco: „Światło dodaje cieniom głębi, a cień podkreśla blask światła”.

Ukazanie pełnej specyfiki teatru absurdu należy rozpocząć od najważniejszego dzieła związanego z powojenną awangardą. *Czekając na Godota* Samuela Becketta jest sztuką powszechnie znaną, a zarazem będącą, w kontekście naszych rozważań, znakomitym przykładem ukazującym, jak można połączyć absurdalną treść z absurdalną formą. Protagonisci, o skontrastowanych charakterach, siedzą przez prawie cały czas trwania sztuki pod drzewem, czekając na Godota. Codziennie spotykają te same osoby – Pozza i Lucky'ego, codziennie chłopiec oznajmia im, że Godot nie przyjdzie. Fakt nieefektywności czekania pogrąża Vladimira i Estragona, którzy chcą się rozstać i myślą o popełnieniu samobójstwa, jednak rankiem wracają pod drzewo, by nadal czekać. Stagnacja bohaterów kontrastuje z dynamiką Pozza i Lucky'ego,

⁷ Fakt otwartości interpretacyjnej sztuk teatru absurdu zdaje się potwierdzać zachowanie Becketta podczas prób przed pierwszą premierą *Czekając na Godota* – artysta nie przekazał bowiem aktorom, poza wskazówkami formalnymi dotyczącymi sposobu gry, żadnych informacji co do wydźwięku dzieła, jakby jego treść nie była istotna. Tezę przeciwną przedstawia Antoni Libera w swojej interpretacji tego dzieła. Odwołując się do związku Becketta z Proustem, ukazuje on precyzyjnie symbolikę utworu, widząc w każdym elemencie sztuki znaczenie dla całości. Wielość interpretacji *Czekając na Godota* jak i milczenie autora co do „właściwego” sensu ukazują, że dla Becketta ważniejsze są jednak odczucia widza niż zgodność analizy z jego intencjami.

przechodzących obok drzewa. Pozzo w pierwszym dniu ciągnie na sznurze Lucky'ego z zamiarem sprzedania go na targu Zbawiciela, jest zdrowy i pełen buty, w drugim przychodzi ślepy, prowadzony przez nagle niemego sługę. Beckett, poprzez swoje milczenie, wrzuca nas w dramata bez klucza; pierwszą reakcją jest bardzo często niezrozumienie⁸. Ujawniający się jednak powoli sens otwiera przed widzami obraz absurdalności, odbijający nasze własne życie uchwycone w wielu wymiarach. Czekanie Vladimira i Estragona jest nadzieją, być może wiarą. Egzystencja bohaterów zostaje sprowadzona tylko do tego czekania, a nadejście Godota ma sprawić, że pojawi się sens. Być może Godot jest Bogiem, być może człowiekiem, nie jest to jednakże tak istotne jak fakt, że Vladimir i Estragon czekają nań. Kiedy Godot nie przychodzi, bohaterowie myślą o samobójstwie – życie traci nagle sens – nasuwa się tu skojarzenie z postawą Kiryłowa z *Biesów* Dostojewskiego. Jednakże żaden zwerbalizowany projekt bohaterów nie zostaje zrealizowany, są oni porażeni, niezdolni do działania. Vladimir i Estragon niewiele pamiętają – gubią się w czasie i przestrzeni, rzeczy i osoby każdego dnia wydają im się inne, raz rozpoznają Pozzo i Lucky'ego, innym razem nie są zdolni do tego. Jednak wiedzą, że czekają i że czekali już wcześniej. Nadejście Godota ma wszystko zmienić. Dopóki w naszej kulturze czekanie miało uzasadnienie, dopóty nasza więź z transcendencją była żywa i potwierdzona, czekanie miało sens. Vladimir i Estragon mają tylko słowa pozbawione sensu a sam akt czekania zostaje pozbawiony sensu i wiedzy o tym, na kogo się czeka. Mają też siebie, lecz wzajemnie się nie rozumieją; uzupełniają swoje braki i różnią się od siebie, chcą się rozstać, lecz zostają razem. Nawet przedmioty wymykają się stałości – buty są raz za ciasne, raz pasują doskonale. Pojawia się tu problem tożsamości, trwałości wobec nieustannej zmiany czasu. Z jednej strony, nic się nie zmienia, bohaterowie czekają, codziennie przychodzi chłopiec, z drugiej strony, wszystko dąży do upadku – Pozzo i Lucky upadają, ślepną, tracą głos, Vladimir zaczyna wątpić w przyście Godota. Człowiek w tym świecie znajduje się w napięciu, rozdarty między dychotomie: dusza–ciało, władanie–zniewolenie, stałość–przemijanie, czekanie–działanie. Cykliczność zdarzeń nie daje się pogodzić z linearnością istnienia, czekanie z ciągłym rozczarowaniem, próby znalezienia zajęcia ze zniechęceniem, nudą, potrzeby intelektualne z potrzebami ciała. We wszystkim tym przejawia się absurd, o którym pisał Camus, jednak ani Vladimir, ani Estragon nie widzą potrzeby buntu, czekają, właściwie z przyzwyczajenia, czy jakby powiedział Heidegger, bo „się” czeka. Beckett stwierdza:

⁸ Z powodu niejasności i przeintelektualizowania sztuki prawie wszystkie teatry paryskie odmówiły Beckettowi inscenizacji dzieła.

Przyzwyczajenie to balast, który przykuwa psa do własnych wymiocin. Oddychanie jest przyzwyczajaniem. Życie jest przyzwyczajaniem. Nasze życie to sukcesja przyzwyczajzeń, tak jak indywiduum jest sukcesją indywiduów (...) Okresy przejściowe oddzielające następujące po sobie przystosowania się reprezentują niebezpieczne sfery życia człowieka, w których nuda życia zmienia się w cierpienie bycia⁹.

Wspomniane przejściowe okresy, to dla Władimira i Estragona pojawianie się chłopca; wraz z kolejnym odwołaniem przyjscia Godota rodzi się rozpacz, myśl o samobójstwie. Rutyna czekania zasłania jednak absurd, bohaterowie wracają do niej, z nową nadzieją na sens; ponownie oddają się płytkiemu modusowi bycia. Powyższy szkic sytuacji z dramatu współgra z Sartre'owską „Złą wiarą”, Camusowskim nieświadomym absurdem. Zatopieni w czekaniu bohaterowie są metaforą zdegenerowanej kondycji ludzkiej; kultury dającej nadzieję na sens w ideach, których znaczenie zostało zapomniane. Nie rozumiemy, dlaczego ani po co, ale czekamy na sens, powtarzając schemat, tak jak nasi rodzice i rodzice naszych rodziców. Beckettowskie czekanie jest niczym wiara w zbawienie, zbudowana na przekonaniu o konieczności codziennego, bezrefleksyjnego klepania pacierza. Widza tak ukazany absurd musi porazić; zaczynamy rozumieć, słuchając dialogu Władimira i Estragona, że coś jest nie tak już w samym języku. Dialogi, słowa nie oddziałują na odbiorcę tak, jak powinny:

Władimir: Uroczy wieczór.
Estragon: Niezapomniany.
Władimir: I jeszcze się nie skończył.
Estragon: Tak jakby.
Władimir: Dopiero się zaczyna.
Estragon: To straszne.
Władimir: Zupełnie jak widowisko.
Estragon: W cyrku.
Władimir: W music-hallu.
Estragon: W cyrku¹⁰.

Na banał trzeba odpowiedzieć banałem, sens rozmowy jest nieistotny, często w ogóle go nie ma. Rozmowa staje się tylko formą zabicia czasu, grą bez reguł. Wywody na temat naszej sytuacji w świecie są również skażone absurdem, jak ukazuje to monolog Lucky'ego:

⁹ Tłumaczenie na podstawie tekstu, zamieszczonego w: M. Esslin *The Theatre of the Absurd* London 1964. Cytat pochodzi z eseju o Prouście S. Becketta.

¹⁰ S. Beckett *Czekając na Godota* A. Libera (tł.) Warszawa 1985 s. 36.

Lucky (monotonnie): Ujmując egzystencję tak jak to zrobiono w wydanych ostatnio pracach Poincona i Wattmanna Boga osobowego plepleplepleple z siwą brodą pleple pozostającego poza przestrzenią i czasem który z wyżyn swojej boskiej apatii swojej boskiej atambii swojej boskiej afazji kocha nas bardzo z paroma wyjątkami nie wiadomo dlaczego, ale o tym później...¹¹

Język odpowiedzi udzielanych jednostce przez społeczeństwo stał się bełkotem, rozdarta rzeczywistość, codziennie ta sama, lecz inna, staje się niezrozumiała. Co się dzieje z człowiekiem w obliczu takiego, językowego i obrazowego zetknięcia z absurdem? Czy szok wywołany wizją świata, przedstawioną w groteskowej formie, może się przyczynić do zrozumienia sytuacji, przezwyciężenia życia zniewolonego przyzwyczajeniami? Esslin uważa, że nowy język i metaforyczne ujęcie ludzkiego losu mają na celu, paradoksalnie, komunikację z widzem. Język przesycony parodią, bełkotem, banałem ukazuje według badacza iluzoryczność gotowych odpowiedzi, ma zainicjować pojawienie się świadomości, szukającej drogi do wolności nie w racjonalnym wywodzie i filozoficznych kategoriach, lecz w zrozumieniu, że samo nazwanie problemu go nie rozwiązuje. Celem Becketta jest ukazanie czegoś, co w języku racjonalnego wyvodu jest nieprzekazywalne; nie można przekazać komuś poczucia absurdalności, tak jak na gruncie koncepcji Sartre'a niemożliwe jest przekazanie innemu własnej wolności. Można jednak, co starał się robić Sartre, a przed nim Heidegger, podjąć próbę ukazania jednostce drogi do wolności. Ukazanie absurdu, obejmującego całość wydarzeń na scenie, pozwala widzowi, zanurzonemu w codzienności, doświadczyć wprost gorzkiej prawdy, opisanej przez egzystencjalistów. Pozbawiony dawnych przyzwyczajzeń, być może zawróci on ku świadomości wolności, by samodzielnie dokonywać wyborów co do własnego losu.

Problem kryzysu komunikacji ukazany przez Becketta oraz jego poszukiwanie nowej drogi przekazywania informacji zostały podjęte przez innego znakomitego dramaturga, Eugène'a Ionesco. Dramaturg ten przyznaje otwarcie, iż nie dąży do stworzenia całościowego obrazu świata; jego sztuka nie pretenduje do funkcji dydaktycznej. Wskazuje na społeczeństwo (w którym żyjemy) jako źródło wyznaczania barier, uniemożliwiających, wręcz wykluczających, komunikację międzyludzką. Jeżeli twórczość Ionesco związana jest z absurdem, to głównie w aspekcie problemów relacji międzyludzkich, niezrozumienia drugiego człowieka. Autor *Ejsey śpiewaczki* stwierdza:

By odkryć fundamentalny problem dla całej ludzkości, muszę zapytać siebie, jaki jest mój fundamentalny problem, jaki jest mój najbardziej nieusuwalny lęk. Wtedy mogę dopiero zrozumieć problemy i lęki dosłownie wszystkich. To jest

¹¹ Tamże, s. 45.

prawdziwa droga do mojej własnej ciemności, naszej ciemności, którą chcę wyprowadzić na światło dzienne (...) Dzieło sztuki jest ekspresją niekomunikowalnej rzeczywistości, którą artysta stara się przekazać – i która czasem może być przekazana. To jest jego paradoks i jego prawda¹².

Ponownie wracamy więc do problemu komunikacji; wychodząc od uczuć jednostki, w celu nawiązania pozajęzykowego porozumienia z widzem, za pomocą syntezy absurdalnego języka i absurdalnego obrazu. Sztuki Ionesco ukazują „wnętrze” współczesnego człowieka w epizodach scenicznych, które burzą poczucie spokoju, wywołujących stany zdziwienia, lęku i niepokoju. W dziełach tych wszystko narasta wraz z przekonaniem widza o pogłębiającej się grozie; lęk nie jest tu jednak wywołany przypadkowością świata, lecz przypadkowością współczesnego społeczeństwa, jego odrealnieniem i absurdem języka, którym się posługuje. Przyjrzyjmy się pierwszemu z dramatów Ionesco, *Łysej śpiewaczce*. Bohaterowie sztuki, pan i pani Smith, siedzą w angielskim, mieszczańskim salonie. Pozornie rozmawiają, w rzeczywistości jednak wymieniają po prostu niezwykle „odkrywcze” zdania, wyrwane z podręcznika do nauki języka obcego:

Pani Smith: Popatrz, już dziewiąta. Na kolację była zupa, ryba, kartofle ze słoniną, angielska sałata. Dzieci napiły się angielskiej wody. Dobrą mieliśmy dzisiaj kolację. Wszystko dlatego, że mieszkamy niedaleko Londynu i że nazywamy się Smith¹³.

Efekt zdań wypowiedzianych przez panią Smith do pana Smith można porównać do efektu bodźca działającego na psa Pawłowa, odpowiada on truizmem na truizm, przysłowiem na przysłowie. Konkluzje wyciągane z tej dyskusji, błyskotliwość uwag bohaterów z początku śmieszą widza:

Pan Smith: Sumienny lekarz umiera razem z chorym, jeśli nie potrafi go wyleczyć. Kapitan statku ginie w falach razem ze statkiem. Nie przeżywa go.

Pani Smith: Nie można porównywać chorego do statku.

Pan Smith: Dlaczego nie? Statek również ma swoje choroby, a zresztą twój doktor jest zdrow jak okręt. I właśnie dlatego powinien być zginąć razem z chorym, tak jak doktor i jego statek.

Pani Smith: Rzeczywiście, nie przyszło mi to do głowy... Może i masz rację... Ale jaki z tego wyciągasz wniosek?

¹² E. Ionesco „The playwright's Role” *The Observer* 1958 nr z 29 czerwca.

¹³ E. Ionesco „Łysa śpiewaczka” w: Ionesco *Teatr* t. 1 1967 s. 43.

Pan Smith: Taki, że wszyscy doktorzy to szarlatani. I wszyscy chorzy też. Tylko marynarka jest uczciwa w Anglii.

Pani Smith: Ale nie marynarze.

Pan Smith: Oczywiście¹⁴.

Jednak, wraz z pojawieniem się państwa Martin, rozmowa, w której pusty frazes rodzi pusty frazes, rozumowanie oparte jest na przesądach i mieszczańskich stereotypach, staje się dla rozmawiających udręką. Zamierzona satyra na mieszczaństwo staje się pod koniec dramatu ukazaniem coraz poważniejszego problemu, bohaterowie nie mogą wyzwoić się z pustego języka, powtarzają, to co „się” mówi; słowa sprawiają im fizyczny ból. Zdania rozbijają się na słowa, które wchodzą na miejsce innych nonsensownych słów, a te rozbijają się w końcu na sylaby, dźwięki, wyrzeczane przez mówiących. Eskalacja napięcia nie prowadzi jednak do przewyciężenia języka, państwa Smith zastępują państwo Martin, powtarzając ich pierwsze wersy ze sztuki; błędne koło nie zostaje przerwane.

Podobnie dzieje się w innym dramacie Ionesco – *Lekcji*, gdzie słowa profesora ranią uczennicę. Wzrost napięcia, przesyconego pod koniec erotyzmem prowadzi profesora do kolejnej zbrodni, stopniowo pozbawia on uczennicę energii, zyskując władzę poprzez fakt nadawania znaczeń. Przemoc zastosowana w komunikacji przez nauczyciela kończy się zamordowaniem dziewczyny; ostatnie zdanie z lekcji „Nóż zabija” zostaje potwierdzone w czynie. Słowa, mające pozornie służyć do nazywania i systematyzowania wiedzy o rzeczywistości, stają się bronią, pozwalającą zdominować Innego. Co ukazuje w ten sposób Ionesco? *Łysa śpiewaczka* ukazuje niemoc języka jako narzędzia komunikacji. Bombardowani tysiącami znaczeń, przysłów, zdań z gazet i telewizji, nie jesteśmy w stanie dopasować ich do rzeczywistości, słowa piętrzą się i nawarstwiają w naszej świadomości, tworząc chaos, z którego bohaterowie przypadkowo wybierają nic nieznaczące frazesy. Język odcina się od funkcji ostensywnej, staje się celem sam w sobie, nie pozwala na komunikację. Słowa u Ionesco nie nazywają rzeczy, nie wyrażają emocji, są tylko dźwiękami, których związek z rzeczywistością zaginął gdzieś po drodze. Komunikowalność prawdy na gruncie tego języka nie jest możliwa, Ionesco ucieka się więc do metafory, ukazuje zbędne cierpienia rozmówców z coraz większą determinacją posługujących się językiem, by cokolwiek przekazać. W *Lekcji* z kolei ukazany zostaje problem przemocy języka – profesor, reprezentujący ważny i wpływowy sektor społeczeństwa burżuazyjnego, instytucje związane z edukacją, dzięki wiedzy o języku dominuje nad, początkowo energiczną

¹⁴ Tamże, s. 45.

i niezależną, uczennicą. Wraz z przekazywanymi znaczeniami przejmuję kontrolę nad dziewczyną, wprowadza ją w absurdalny system słów, dręcząc ją i karząc za próbę wymknięcia się pod pretekstem bólu zęba. W rozmowie z Janem Błońskim Ionesco stwierdza w odniesieniu do swych pierwszych sztuk:

Humor *Eysey śpiewaczki* nazwałbym raczej humorem oddalenia (...) myślę o oddaleniu, rozłączeniu świadomości – mnie samego – i świata. Byłem jak widz w teatrze, który nic nie rozumie, ale ocenia, sądzi i oczywiście wszystko, co widzi, uważa za nierozumne. Tak właśnie rodzi się poczucie absurdu: z obcości, oddalenia (...) Zna Pan to uczucie: świat staje się obcy, przypadkowy, dziwny; bierze Pan do ręki ołówek, wizytówkę i nie może pan wyjść z podziwu, że ten biały czy podłużny przedmiot istnieje, że jest taki a nie inny, że dźwięki o, ł, u... znaczą właśnie coś takiego...¹⁵.

W tym oddaleniu znajduje się widz teatru absurdu, oglądając na scenie refleks własnego życia – sparodiowany, pozornie obcy, jednakże bliski jak otaczające nas przedmioty. Nabyty dystans sprawia, że widzimy samych siebie, zanurzonych w świecie, jak za Camusowską szybą z *Obcego*, obraz wywołuje w nas przeczucie, że ta groteskowa wizja ze sceny nie jest abstrakcją. Słuchając zdań pana i pani Smith, przypominamy sobie zdziwienie z pierwszej lekcji angielskiego, gdy ktoś z powagą oświadczył nam, że tydzień ma siedem dni, a Tom jest synem pana Jones; oglądając profesora, przypominamy sobie programy edukacyjne, w których słowa przy akompaniamencie muzyki określały różne przedmioty. Zabieg Ionesco z *Eysey śpiewaczki* nasuwa skojarzenie z popularnym w Polsce *Latającym cyrkiem Monty Pythona*, gdzie grupa komików nieustannie buduje absurdalne mury pomiędzy jednostką a otaczającym ją społeczeństwem, uświadamiając nam, za pomocą parodii i groteski, jak dziwna i bezsensowna jest nasza współczesna kultura. Oglądając przygody człowieka w Ministerstwie Śmiesznych i Głupawych Kroków, widzimy absurd naszych instytucji i urzędów; śledząc relację z meczu pomiędzy filozofami niemieckimi a presokratykami, z większym dystansem patrzymy na telewizyjne zmagania 22 panów z piłką. Wraz z uświadamianym absurdem pojawia się tu jednak śmiech; komizm sytuacji ukazanych przez Monty Pythona i dialogów wypowiedzianych przez bohaterów Ionesco sprawia, że nabyty dystans do własnego życia nie przeraża nas tak bardzo, jak Camusowska wizja z *Mitu Syzyfa*. Krytyka języka, obnażenie kryzysu komunikacji, dokonane przez Ionesco, nie wyczerpują spektrum tematów, podjętych w dziełach tego znakomitego artysty.

W dramacie *Krzesa* ukazano dwoje ludzi, Starego i Starą, w domu na wyspie. Stary ukończył właśnie pracę nad własną filozofią, zaprasza

¹⁵ J. Błoński „Spotkanie z Ionesco” *Dialog* 1967 nr 7 s. 100.

więc do domu całą ludzkość, wraz z Cesarzem, aby objawić swój system. Nie wierząc we własne siły, zatrudnia Mówcę, na którym spoczywa obowiązek przedstawienia rezultatów dzieła jego życia. Podczas trwania spektaklu na scenę znoszone zostają kolejne rzędy krzeseł dla gości – ci z kolei przybywają tłumnie, słyszymy ich szepty, jednak, co bardzo istotne, samych gości nie ma. Pod koniec widzimy więc szeregi pustych krzeseł, wraz z fotelem dla Cesarza, „wpatrujące” się w Starego, Starą i Mówcę. Stary dziękuje wszystkim za przybycie, po czym wraz ze Starą, uznając, że cel i sens ich życia kończy się właśnie w tym momencie, popełniają samobójstwo. Osamotniony mówca próbuje przekazać publiczności tezy Starego, jednak okazuje się niemy, próbuje jednak napisać coś na tablicy,

(...) zwraca się ku sali, uśmiecha się pytająco, jakby miał nadzieję, że został zrozumiany, że udało mu się coś powiedzieć, wskazuje palcem pustym krzesłem to, co napisał, nieruchomy czeka chwilę, dosyć zadowolony, z niejakim namaszczeniem, po czym, wobec braku spodziewanej reakcji, jego uśmiech pomału gaśnie, twarz mu się zasepia, czeka jeszcze chwilę. Nagle kłania się ze złością, opryskuje i schodzi z estrady (...) Po raz pierwszy słuchać ludzkie odgłosy niewidzialnego tłumu. Są to wybuchy śmiechu, szepty, syki, ironiczne chrząkania¹⁶.

Na pierwszej płaszczyźnie wydźwięk tego dramatu jawi się jako trafna metafora ludzkiego losu, poszukiwania sensu, możliwości jego przekazywania. Oto człowiek, który stworzył coś wielkiego, zaprasza ludzkość, by objawić swe dzieło. Ludzkość przybywa, ale jej nie ma; przekaz nie trafia do niej, nie tylko ze względu na niemoc przekazania treści przez Mówcę, ale i niemoc recepcji zaproszonych gości. Sens, w którego odkrycie do końca życia wierzył Stary, okazuje się koszmarnym absurdem – pozostawiony światu staje się milczeniem wobec pustej sali. Potęgą tego obrazu, wzmocniona przez eskalację napięcia podczas gromadzenia się krzeseł wypełniających powoli scenę, dociera do widza, przenosząc widownię w świat absurdu. W rosnącej liczbie krzeseł widzimy narastającą nadzieję na przybycie widzów, w milczeniu ich oraz Mówcy – niemożliwość przekazania sensu. Odczuwany przez widza strach i poczucie absurdalności muszą tu iść w parze z odczuciami Ionesco z pierwszych spektakli, gdy na *Krzeseła* nie przychodził prawie nikt, a pustka rzędów ze sceny przenosiła się na widownię. Na tym poziomie interpretacyjnym sztuka zdaje się mówić o kłęsce każdego projektu, niemożliwości dotarcia do Innego. Jednak Ionesco przekazuje znacznie więcej – widać to na podstawie listu do reżysera spektaklu:

¹⁶ E. Ionesco *Krzeseła* w: Ionesco *Teatr* t. 1 wyd. cyt. s. 216.

Tematem sztuki nie jest przesłanie, ani porażki życia, ani moralna katastrofa dwojga starych ludzi, lecz same krzesła; to znaczy, nieobecność ludzi, nieobecność cesarza, nieobecność Boga, nieobecność materii, nierealność świata, metafizyczna pustka. Tematem sztuki jest nicość... niewidzialne elementy muszą być coraz bardziej obecne, coraz bardziej rzeczywiste, aż do osiągnięcia punktu – niedopuszczalnego, nieakceptowalnego dla rozumującego umysłu – gdy nierealne (nierzeczywiste) elementy mówią i ruszają się... i nicość może być usłyszana, uczyniona konkretną...¹⁷

Pierwsza płaszczyzna sztuki, przesłanie, nie jest dla twórcy tak istotne, jak fakt, że poprzez *Krzesła* widz może doświadczyć nicości, stanąć wobec problemu, zarysowanego przez Sartre'a w *Le Etre et le Néant*. Nicość nie zostaje tu nazwana, nie wskazuje się jej miejsca, tłumacząc jej „prześwity” poprzez nieobecność Piotra w restauracji. Wprowadza się ją na scenę, wraz z krzesłami; wnosi do świata wraz z tym, w czym szukamy sensu, Boga, nadziei – naszą świadomością istnienia. Szepty i śmiechy nicości ukazują jej obecność, konkretność, pustka krzesel – jej nieuchwytność. Sztuka *Krzesła* odsyła naszą wyobraźnię do próby uchwycenia tego, czego nie ma, pomimo zrozumiałego krzyku rozumu. Wszystko to czyni z dramatu Ionesco wykładnię dramaturgiczną egzystencjalizmu Sartre'a, ukazuje nową, artystyczną metodę przybliżania fenomenowi nicości.

Pozostaje w tym miejscu zadać pytanie, czy Ionesco rzeczywiście proponuje nam artystyczną wizję egzystencjalizmu? Czy jego projekty, uświadamiające nam z taką siłą absurd, nie mają tych samych źródeł co dzieła Camusa i Sartre'a? Ionesco przyznaje, że jego twórczość wyrasta ze zdziwienia. Podobnie jak Camus, pyta „Dlaczego...?”, podobnie jak Sartre – widzi nadmiarowość świata, wykraczającą poza nasze zdolności poznawcze. Pojawia się jednak różnica – artysta uchyla się tu od odpowiedzi; jego rolą jest przede wszystkim przedstawianie. Jest tu jednak niezgoda, bunt wobec akceptacji gotowej wizji świata, znakomicie ukazany w *Nosorożcu*. Bohater, Berenger, zauważa, że wszyscy otaczający go ludzie zamieniają się w nosorożce. Dzieje się tak w wyniku pojawienia się choroby, która nie tylko zmienia ludzi w nosorożce, ale i powoduje, że chcą się nimi stać. Ostatecznie, Berenger zostaje sam, nawet jego ukochana chce zrobić to, co inni. Bohater nie poddaje się jednak, żyje nadal jako człowiek. W omawianym tu dziele Esslin dopatruje się odbicia przeżyć Ionesco, który widział coraz więcej znajomych, przyłączających się przed wojną do ruchu faszystowskiego. Postawa Berengera odzwierciedla, w naszym mniemaniu, zamierzenie Ionesco, by iść dalej własną drogą, ukazywać przez pryzmat sztuki własne zdziwienie i lęki, poszukiwać nowych metod komunikacji, nie pod-

¹⁷ M. Esslin *The Theatre of the Absurd* London 1964 s. 114.

dając się chęci uczynienia z własnej drogi gotowej odpowiedzi. Artysta rozszyfrowuje fenomen absurdu, pisząc: „Atak na absurdalność ludzkiej kondycji jest metodą stwierdzenia możliwości nieabsurdalności”¹⁸. Nie zgadzając się na doświadczoną absurdalność, poszukując sensu przez demaskację kryzysu w komunikacji, krytykę gotowości do przyjmowania najbardziej niedorzecznych wytłumaczeń, Ionesco poprzez swoją postawę stwarza jeszcze jedną drogę ku autentycznej wolności.

Na zakończenie tych rozważań chcielibyśmy zaproponować analizę dzieła, przedstawiającego w tym nurcie problem wolności ludzkiej. Beckett ukazał problem absurdalności, związany z Sartre'owską „złą wiarą” poprzez metaforę czekania. Ionesco zobrazował problem komunikacji i poszukiwania sensu w egzystencji. W tym miejscu należałoby zapytać, co ma zrobić człowiek doświadczający pozornie scenicznego absurdu; uświadamiający sobie swoją sytuację, a więc człowiek wolny. Odpowiedź na to pytanie pojawia się w dramacie Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, jednak, podobnie jak inne odpowiedzi dotyczące kondycji ludzkiej, uczy ona bardziej, jak żyć, wbrew nadziei na sens.

Postaci stworzone przez Stopparda przypominają Vladimira i Estragona z Becketta – są obdarzeni odmiennymi charakterami, nie pamiętają również, co robili wcześniej. Podróżują przez las, nie są jednak pewni, dokąd mają dojechać. Mają przeczucie, że wszystko, co ich otacza, jest inne, jakby magiczne – potwierdza to dziwne zachowanie monety, która zawsze ląduje orłem do góry. Guildenstern – jako bardziej filozoficznie nastawiony do życia – szuka wytłumaczenia, Rosencrantz cieszy się z pobicia poprzedniego rekordu, traktuje rzuty monetą jako zabawę. Język bohaterów nosi wszystkie cechy języka absurdalnego – ponownie słyszymy w nim wytarte frazesy, ponownie zdumiewa nas absurdalność konkluzji w dyskusjach. Jednakże, pomiędzy grą słowną pojawiają się przebliski sensu; bohaterowie Stopparda nie są jedynie marionetkami absurdu, ich świadomość jest bliska autentyczności:

Rosencrantz (wybucha): Nie zapomniałem! Świetnie pamiętałem swoje imię – i twoje, tak jest! Gdziekolwiek człowiek spojrzeł, była odpowiedź. Nie było wątpliwości – każdy wiedział, kto ja jestem, a jeśli nie wiedział, to pytał – i mówiłem mu.

Guildenstern: Mówiłeś, owszem, tylko szkopał w tym, że wszystko jest... prawdopodobne, ale nie można tego wyczuć. Całe życie jesteś tak blisko prawdy, jak gdyby wzrok zachodził ci mgłą i jeśli coś z zewnątrz działa tak, że mgła się rozwiewa i nagle widzisz ostro, to masz wrażenie, że to jakaś groteska¹⁹.

¹⁸ M. Esslin *The Theatre of the Absurd* wyd. cyt. s. 148.

¹⁹ T. Stoppard „Rosencrantz i Guildenstern nie żyją” *Dialog* 1969 nr 1 s. 40.

Jednakże jaka jest prawda bohaterów? Gdy docierają do zamku, zdajemy sobie sprawę z tego, że scenariusz do ich życia został już napisany – w końcu to szekspirowscy bohaterowie *Hamleta*. Wiemy więc, jaki czeka ich koniec, znamy ich historię. Jednakże nie tylko my, bowiem w swojej podróży do zamku Rosencrantz i Guildenstern napotykać aktorów, którzy „pokazują na scenie rzeczy, które powinny się dziać poza sceną”²⁰. Pierwszy aktor, przywódca trupy, jest świadomy swojej sytuacji – „Rzecz już się dzieła, już były dwa trupy”²¹, zna prawdę: „Jesteśmy aktorami – nie ludźmi!”²². Prawda ta, choć dotycząca naszych bohaterów, nie trafia do nich jeszcze. Aktorzy wiedzą – grali już wcześniej swe role, znają scenariusz, uświadomili sobie jednak, że nikt ich nie ogląda – jakby akcja sztuki toczyła się nieustannie od momentu jej napisania przez Szekspira do dziś, zataczając nieustanne kręgi, w których to tryby nieustannie wpadają nieświadomi bohaterowie. Być może aktorzy, których śmierć nie została przez nikogo dopisana do dramatu, uwięzieni są w nim na zawsze, ich rola sprowadza się więc do błędzenia, uświadamiania tym, którzy mają zginąć, ich losu. Potrafią oni tylko grać swoje role, bardzo przekonywająco, jednak, jak ukazuje próba zabójstwa pierwszego aktora na statku, nie potrafią oni umierać prawdziwie. Pierwszy aktor odkrywa przed Rosencrantzem i Guildensternem swoje karty; ukazuje, że dzieła na dwóch płaszczyznach, mówiąc językiem Sartre’a, żyje i opowiada. Gdy świadomość sytuacji dociera do bohaterów, wpadają w panikę:

Guildenstern: Ale na litość boską – co robić?!

Pierwszy aktor: Panowie, tylko spokój może was uratować. Zachowujcie się jak ludzie. Nie można przy byle okazji pytać o rzeczy ostateczne²³.

Dwaj rycerze jednak pytają, docierają w rozmowie do problemu śmierci, zamykając go w niezwyklej konkluzji:

Zanim się dowiadujemy, że istnieją słowa, przychodzimy na świat we krwi i z wrzaskiem, wiedząc, że mimo wszystkich kompasów na świecie, kierunek jest tylko jeden, a jego miarą jest czas²⁴.

Rosencrantz przedziera się więc do uchwycenia problemu kondycji ludzkiej, staje wobec problemu skończoności. Wobec nieuniknionego, ukazanego przez aktorów wyroku, wobec nieuniknionego faktu, iż wsiadając na statek do Anglii, płyną ku zagładzie, bohaterowie pojmują

²⁰ Tamże, s. 43.

²¹ Tamże, s. 53.

²² Tamże, s. 53.

²³ T. Stoppard „Rosencrantz i Guildenstern nie żyją” wyd. cyt. s. 54.

²⁴ Tamże, s. 57.

absurdalność sytuacji. Statek, który wiezie ich ku przeznaczeniu, staje się zarazem trafną metaforą wolności, co także dostrzegają rycerze:

Guildenstern: Tak, bardzo lubię statki. Podoba mi się sposób, w jaki są... zawarte w sobie. Człowiek nie musi się zastanawiać, w którą stronę iść czy w ogóle iść – nie ma problemu, bo jest się na statku. Mógłbym całe życie spędzić na statku (...) Na statku człowiek jest wolny. Do czasu. Względnie (...) Oczywiście na statku ma się swobodę ruchu, można zmieniać kierunek, można chodzić tu i tam, ale to poruszanie się nie wpływa na ogólny kierunek, w którym płyniemy nieodwracalnie, podobnie jak fale i prąd. Co to wszystko miało znaczyć? I kiedy to się zaczęło? Czyśmy upadli, czy nas pchnięto? Czy też było za późno, zanim się zaczęło?²⁵.

W ostatnim akcie dramatu Stopparda nieświadome kukielki zyskują wiedzę – gorzką, odbierającą nadzieję, jednak dającą wolność. Wiedzą, że są niewinni, jednakże niczego to nie zmienia – muszą umrzeć. Pojawia się tu spokój, podobnie jak w zakończeniu *Obcego*. Obserwujący wydarzenia widzą nagle z całą siłą rozumie, że nie tylko scenariusz życia szekspirowskich postaci został już napisany, że każdy człowiek, pomimo swej niewinności, płynie na jakimś statku. Grozę tej sytuacji ratuje tylko fakt wolności, wynikający z pewnej swobody, jaką posiadamy podczas rejsu, oraz świadomość naszego losu. Nie wszystkie pytania znajdują jednak odpowiedzi; wyraża się to w zwątpieniu Guildensterna – „Czyśmy upadli, czy nas pchnięto?” Wychodząc z przedstawienia, zastanawiając się nad absurdalną wolnością, nie wiemy nadal jednego – czy scenariusz naszego życia jest naszym własnym projektem, czy też ktoś napisał go dla nas, pchnął nas ku śmierci. U Stopparda wolność jest więc ograniczona niemożnością przebicia się przez milczenie transcendencji – jesteśmy na statku, mamy pewną swobodę, jednak czy na nim zostaniemy, czy wyskoczymy za burtę, czeka nas ten sam koniec, bez możliwości poznania mechanizmów zarówno wolności jak i przeznaczenia.

Dramat *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Stopparda ukazuje absurdalność naszej egzystencji w obliczu skończoności bytu ludzkiego. Dramaturg dokładnie obrazuje Camusowską definicję absurdu jako niezgodności między aktorem a dekoracją, podsycając w widzu poczucie absurdalności za pomocą języka bohaterów, pełnego nonsensu, gry bez reguł, pustych frazesów. Bohaterowie grają – uczestnicząc w dziejących się na drugim planie wydarzeń i intryg *Hamleta*, ale i żyją – są świadomi, szukają prawdy na temat własnego istnienia. Widząc niezgodność pomiędzy Szekspirowską „dekoracją” a przekonaniem o realności własnej egzystencji, doświadczają absurdu, który każe im pytać, „Dlaczego...?”. To pomieszanie fikcji literackiej z egzystencjalnymi poszuki-

²⁵ Tamże, s. 68, 78.

waniami w momencie przeniesienia na grunt filozoficzny stawia nas ponownie przed pytaniem o sens. Widzimy tu otwartość naszej wolnej egzystencji (tak jak ujmował ją Sartre), ale i wiszące nad nami przeznaczenie w postaci tekstu nieznanego pisarza, zamykającego nasze życie w ramy opowieści – opowieści o ostatecznej porażce naszych projektów. Metafora Stopparda nie ukazuje rozwiązań, nie opisuje korzyści płynących z buntu, nie dotyka problemu wykorzystania wolności przeciwko sobie (Kirillow), przedstawia jednak problem egzystencji w niezwykle otwarty i poruszający sposób, kierując nasze myślenie ponownie ku pytaniom fundamentalnym. Zaczynamy też rozumieć, że odwołanie się Camusa do aktorstwa jako metafory życia bynajmniej nie było przypadkowe.

Konkluzje

Badanie zagadnienia absurdalności kondycji ludzkiej w dziełach filozoficznych i literackich wskazuje na wielość sposobów rozumienia problemu absurdu. Filozofowie przed Sartre'em i Camusem widzą w nim barierę poznawczą, za którą znajduje się obejmujący wszystko sens, jednak dotarcie do niego na gruncie rozumowym jest niemożliwe. Camus traktuje absurdalność naszej sytuacji jako aksjomat, wobec niezgody na transcendencję skupia się na poszukiwaniu w człowieku siły do życia wbrew nadziei. Sartre z kolei widzi przyczynę naszych porażek w poszukiwaniach sensu w ontologicznej odmienności człowieka i świata, niemożliwości syntezy. Różne także mogą być źródła poczucia absurdalności na poziomie indywidualnym – może to być lęk przed śmiercią, alienacja w społeczeństwie, niemożność pełnego zrozumienia świata i naszego w nim miejsca, doświadczana przypadkowość zdarzeń. Lista owa jest otwarta, tak jak różne są nastawienia poznawcze ludzi. Być może nigdy nie uda się wyczerpać większości opisów sytuacji, w jakich człowiek doświadcza absurdu. Zagadnienie to, jak długo nie jest nam dany jeden sens lub pewność jego nieistnienia, pozostaje zagadnieniem otwartym, wymagającym dalszego badania. Bardzo istotną kwestią jawi się tutaj problem wiary. Osoba wierząca w sens, na przekór absurdowi, przypadkowości świata, pokonuje barierę, woli to, co tylko prawdopodobne (i jak w wypadku Kierkegaarda czy Szestowa, niezrozumiałe dla człowieka), niż pogodzenie się z faktem, że nasze życie kończy się wraz z ostatnim oddechem. Być może, zamiast skupiać się na irracjonalności tego skoku, należałoby docenić odwagę tych, którzy wierzą, modlą się, pomimo ciszy niebios. Camus i Sartre

koncentrują się na tym, co jest, widzą zło, jakiego doświadcza człowiek, przypadkowość zdarzeń w świecie. Uczą nas, jak żyć na przekór nadziei, pokazują drogę tym, dla których wiara w Boga czy w sens życia jest tylko nostalgią po czasach, w których świat wydawał się jeszcze do opanowania. Postawa ta, w świetle wydarzeń II wojny światowej, nie może zostać pominięta. Jak pokazano, absurd staje się też wyrazem świadomości artysty. Na deskach teatralnych twórcy tacy, jak Beckett, Ionesco, Stoppard, czy nieomawiani w tym artykule Genet, Pinter i Adamov, ukazują absurd w celu przywrócenia naszego zdziwienia, powrotu do pytań, jakich nie zadaje „się” w codziennym życiu. To odcierwanie dokonuje się, gdy uświadamiamy sobie, jak dziwne jest czekanie u Becketta, jak straszliwa jest cisza Mówcy w *Krzestach*, jak absurdalne są zwroty państwa Smith w *Łysej śpiewaczce*. Rozumiemy, że ludzie, którzy śpią spokojnie, gdyż nie zastanawiają się nad swoim losem, to potencjalni kandydaci na nowe nosorożce, że tylko pełna świadomość sytuacji może nauczyć nas mówić „nie”, gdy pojawi się kolejna dzuma, kolejny szarlatan, który w imię ludzkości będzie deptał wolność jednostek. Czy jest coś wspólnego w tych wszystkich koncepcjach ujmujących absurdalność? Odpowiedź na to pytanie streszcza się w zdaniu Alberta Camusa „Absurd ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy”. Każda próba zmierzenia się z absurdem w życiu, świecie, społeczeństwie jest nakierowana na poszukiwanie czegoś, co stanowić będzie wartość ogólną. Dla Pascala była to wiara, dla Camusa bunt, dla Sartre’a – wolność. Egzystencjaliści teistyczni uczą nas, jak wykorzystać absurd dla wzmocnienia nadziei, laicy – jak nauczyć się żyć bez niej. Także twórcy teatralni przez sam fakt ukazania absurdalności, zobrażenia cieni, ukazują światło; sens, który tkwi w niezgodzie, wątpliwości, poszukiwaniu. Prawie wszystkich autorów łączy też jeszcze jedna cecha – powaga, z jaką podchodzą do problemu, świadcząca o tym, że potrzeba sensu była, jest i będzie nierozzerwalnie złączona z kondycją ludzką. Postawa ta, w świetle wniosków, do jakich docierają badacze absurdu, wydaje się jedynie słuszną. Jednakże ważną cechą absurdalności, zauważoną przez Ionesco, jest fakt, iż ukazanie jej w dystansie, sparodiowanie, może doprowadzić do chwilowego uśmierzenia bólu istnienia. W śmiechu zbudowanym na grozie absurd zostaje chwilowo pokonany. Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze o jednej postawie; bohaterze, którego nie wymienia Camus, będącym jednak osobą konieczną w każdych czasach i wobec każdej doświadczonej grozy. Postacią tą jest, opisany w eseju Jeana Onimusa²⁶, kłown. Jego duch widoczny jest w dramatach Ionesco, gdy szydzi z naszej absur-

²⁶ J. Onimus J. „Groteskowość a doświadczenie świadomości” w: *Groteska* M. Głowiński (red.) Gdańsk 2003.

dalnej komunikacji. Podobnie jak aktorzy u Stopparda, charakteryzuje się on, według Onimusa, podwojonym istnieniem – żyje i opowiada. Jego funkcja (ukazania rzeczywistości pod płaszczem groteski, komizmu, szyderstwa) wywołuje w nas reakcję śmiechu, jednakże efekt tego działania na nas jest ten sam co w teatrze – „Śmiech [klowna] jest chrztem życia”²⁷. Czujemy się dzięki niemu wyzwoleni, uświadamiamy sobie absurd codzienności, ujawnionej w karykaturalnej formie. W komizmie i grotesce czeka jednak ta sama prawda: groza, o tyle silniejsza, iż wydobyta w momencie odprężenia. Ponownie budzi się w nas niepokój, poszukiwanie sensu zajmujące miejsce przekonania, że wszystko jest w porządku. Sam kłown staje się w moich oczach postacią absurdalną, on wie, podobnie jak Camus, że kamień zawsze stoczy się z góry. Jego śmiech podszyty jest buntem, czuje on grozę sytuacji, „rozśmieszając, kłown traci wszelkie powody do śmiechu”²⁸. Jednak, na przekór doświadczanemu absurdowi, śmieje się dalej, a jego wesołość dobiega do milczącej transcendencji. Zarysowana przez Onimusa postawa ukazuje ostatnie istotne zagadnienie, jakie chcielibyśmy tu poruszyć. Śmiejąc się z własnego losu, świadomi jednak powagi sytuacji, realizujemy jeszcze jedną z wielu dróg wolności człowieka. Bez względu na to, czy śmiech ten prowadzi nas do bram raju, czy do nicości, lądujemy tam na pewno o wiele zdrowsi. Być może w owej postawie, łączącej powagę z lekkością, ducha buntu z pogodzeniem, prawdziwe stają się słowa Goethego:

Chwałę więzów tylko ten niech głosi
Kto świadomość wyzwolenia ma
Kto beztrąsko absurdowi gra
Absurdalność pewnie i też znosi.

Bez względu na to, czy rozważania nad absurdem rozpoczyna się z głęboką wiarą w sens życia, czy też w przekonaniu o jego braku, sądzimy, iż spektrum ukazanych w powyższym szkicu myśli ilustruje fakt, jak bardzo zagadnienie to jest istotne w naszej kulturze. Każda epoka, od momentu pojawienia się sofistów po filozofię postmodernistyczną, pozostawia po sobie dzieła ludzi, dla których wiara w istnienie jednego, całościowego sensu jest nie do przyjęcia, dopóki nie odpowie się na wszystkie pytania, jakie zadaje sobie człowiek. Istnienie w filozofii nurtu zajmującego się badaniem kondycji ludzkiej, odzwierciedlającego wewnętrzne obawy skonfrontowanego ze skończonością człowieka, wydaje się konieczne, szczególnie w obliczu klęsk wielkich systemów

²⁷ Tamże, s. 84.

²⁸ J. Onimus „Groteskowość a doświadczenie świadomości” wyd. cyt. s. 83.

i ideologii. Badanie absurdalności, myśli ludzi poszukujących odpowiedzi na pytanie o sens, uczy nas sceptycyzmu, nieprzyjmowania bezrefleksyjnie gotowych wizji świata bez sprawdzenia ich wiarygodności. Dociekania te ukazują świat cieni, sprzeczności, paradoksów, który współczesny humanista musi mieć na uwadze w nieustannej wędrówce człowieka ku swej istocie.

eik@iphils.uj.edu.pl