

# Lech Sokół

---

"Le théâtre de l'absurde = The Theatre of the Absurde", Martin Esslin, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, France Frank, Paris 1963, wyd. I w r. 1961, Buchet/Chastel... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/2, 633-641

---

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przy wszystkich niedociągnięciach i mieliznach metodycznych (najmniej ich, przynajmniej lojalnie, w zasadniczej części pracy) książka Hutnikiewicza wypełnia dotkliwą lukę w naszej literaturze popularnej traktującej o sztuce XX wieku. Trzeba zresztą dodać, że niedociągnięcia są w znacznej mierze wynikiem braku polskich opracowań tego typu, a także rezultatem maksymalistycznej próby indywidualnego opracowania haseł niezwykle skomplikowanych, nastęrczających sporo kłopotów nawet badaczowi specjalście „od” dadaizmu czy ekspresjonizmu. Uwagi powyższe, które eksponują głównie minusy pracy, a nierównie mniej jej zalety (te drugie podkreślałem we wspomnianej na wstępie recenzji), może będą pomocne przy dalszych, koniecznych wydaniach książki. Idzie wszak o to, aby straciły aktualność wygłoszone przed pół wiekiem z górą słowa Witkacego: „Na temat tego, czym jest futuryzm, formizm, ekspresjonizm, kubizm i inne kierunki, panuje wśród publiczności zamieszanie wprost piekielne”<sup>23</sup>.

Michał Sprusiński

Martin Esslin, LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE. (THE THEATRE OF THE ABSURDE [wyd. I w r. 1961]). Traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, France Frank. Paris [1963]. Buchet/Chastel, s. 456, 8 nlb.

George E. Wellwarth, THE THEATER OF PROTEST AND PARADOX. DEVELOPMENTS IN THE AVANT-GARDE DRAMA. (New York) 1964. New York University Press, s. XVI, 316, 2 nlb.

Podstawowe znaczenie słowa „absurd” to nieharmonijność w sensie muzycznym. Słowniki na ogół określają znaczenie tego słowa jako niezgodność z rozumem i przyzwoitością, niestosowność, niedorzeczność, nielogiczność. W języku potocznym „absurdalny” znaczy także czasami śmieszny. Ale Martinowi Esslinowi, autorowi kapitalnej książki o teatrze absurdu, nie o te rozumienia słowa chodziło. Esslin przypomina, co w swoim eseju o Kafce pisze Eugène Ionesco: „Absurdem jest to, co nie ma celu... Odcięty od swoich korzeni religijnych czy metafizycznych człowiek czuje się zagubiony, wszelka jego działalność staje się bezsensowna, daremna, tłumiona”<sup>1</sup>.

Ten właśnie niepokój metafizyczny płynący z poczucia absurdalności doświadczeniem jest, ogólnie rzecz biorąc, tematem sztuk wielu różniących się bardzo od siebie, bardzo indywidualnych twórców, zaliczonych przez Esslina do teatru absurdu. Teatr ten, do którego autor włączył przede wszystkim Becketta, Ionesco, Geneta i Adamova, różni się w sposób istotny od innego teatru, reprezentowanego przez Camusa czy Sartre'a. Jeżeli ci w swoich błyskotliwych, nienagannie skonstruowanych sztukach prezentują widzowi w czasie spektaklu dyskursywne tezy i przekonują o słuszności swojej filozofii, to autorzy teatru absurdu odwołują się do instynktu, do

sadniczymi składnikami naszej poezji. Aż do dziś literatura sławiła nieruchome zamyślenie, ekstatę i marzenie sennie. My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, *salto mortale*, policzek i pięść”.

<sup>23</sup> S. I. Witkiewicz, *Parę zarzutów przeciwko futuryzmowi*. „Czartak” 1922, z. 1.

<sup>1</sup> E. Ionesco, *Notes et Contre-Notes*. Paris 1962, s. 232.

intuicji, i nie przedstawiają żadnego racjonalnie sformułowanego poglądu. Jeżeli Camus czy Sartre postępują właściwie jak XVIII-wieczni moralisci, to dramaturdzy teatru absurdu konstruują na scenie obraz, który pokaże egzystencję ludzką z jej niepokojem i absurdalnością. Jest między nimi ta różnica, która odgranicza filozofa i poetę. Aby jak najdokładniej uzmysłowić ją czytelnikowi, Esslin przywołuje wszystko wyjaśniający przykład. Różnica między tymi dwoma typami teatru jest taka jak między pojęciem Boga u św. Tomasza czy Spinozy a intuicją, mistycznym doświadczeniem Boga, u św. Jana od Krzyża; jak między teorią a doświadczeniem.

W dziełach teatru absurdu dochodzi do głosu jeszcze inny, niezwykle istotny problem: kryzys języka. Deprecjacja języka jako środka porozumienia występuje u wszystkich autorów z tego kręgu. Maurice Nadeau, pisząc o Beckettcie, mówi o drodze „od mowy do milczenia”<sup>2</sup>. Inny stosunek do języka, a także zachowywanie tożsamości postaci, często którejs z trzech jedności klasycznego dramatu, poetyckość, mniejsza brutalność, mniej burleski — oto cechy charakterystyczne twórczości kilku wybitnych autorów, których Esslin także wyłącza, ze względu na te właśnie cechy, z teatru absurdu, nazywając ich dramaturgami „*l'avant-garde poétique*”. Nie znaczy to wcale, że dramat teatru absurdu nie jest poetycki. Jego poezję łatwo odczuć, ale nie leży ona w języku, lecz w scenach i sytuacjach danych wprost. Podług Esslina do awangardy poetyckiej mieliby wejść Ghelderode, Audiberti, Neveux oraz młodszy: Schehadé, Pichette i Vauthier.

W ten sposób Esslin dość ściśle odgraniczył dramaturgów absurdu od innych autorów współczesnego teatru, zaliczając twórczość tych pierwszych do tzw. antyliteratury.

Teatr absurdu ma, jak twierdzi Esslin, dawne i szacowne tradycje. W swojej formie współczesnej jest powrotem do tradycji starożytnych, a nawet archaicznych, nowość zaś jego polega na kombinacji, w różnych proporcjach, idei przewijających się od wieków w kulturze i stworzeniu ich nowej syntezy. Nie może być mowy — pisze — o dokładnym zbadaniu i zrozumieniu jakiegoś zjawiska bez poznania jego źródeł i dziejów. W bardzo różnorodnej i szerokiej tradycji teatru absurdu dadzą się wyróżnić cztery jej typy, które w różnych proporcjach mieszają się i przenikają wzajemnie w jego formie obecnej. Są to: 1) teatr „czysty”, to znaczy efekty sceniczne „czyste”, takie jak np. popisy żonglerów, akrobatów czy mimów; 2) występy kłownów, błaznów, sceny burleskowe; 3) tradycja nonsensu (w angielskim znaczeniu tego terminu); 4) literatura marzeń i wyobraźni.

Element teatru „czystego” jest w teatrze absurdu bardzo istotny, ponieważ określa jego generalnie antyliterackie nastawienie oraz stanowi znak nieufności do języka jako instrumentu ekspresji sensu i ludzkiego doświadczenia życiowego. W charakterystycznych dla poszczególnych dramaturgów chwytach, w których realizują oni, każdy na swój sposób, element „czysty” teatru, dość łatwo dostrzec powrót do dawnych i niewerbalnych form. Obiekt opisany to lektura, podczas gdy prawdziwy teatr powinien być przedstawieniem przy pomocy środków właściwych teatrowi, gdzie język jest tylko jednym z tworzyw, i to wcale nie najważniejszym. Wielu autorów traktuje język jako zło konieczne, a najśmielsze eksperymenty (Jean Tardieu) wykluczają go całkowicie na korzyść nieartykułowanych, imitujących ni to śpiew, ni to muzykę odgłosów.

---

<sup>2</sup> M. Nadeau, *Le Chemin de la parole au silence*. „Cahiers Renaud-Barrault” 1963, nr 44.

Przedstawienie teatralne posiada metafizyczną nośność. Jeżeli weźmiemy pod uwagę najdawniejszą tradycję, kiedy teatr był jeszcze bliski swoim obrzędowym i religijnym źródłom, okaże się, że mit, obrosły w martwe dziś dla nas znaczenia, nigdy nie znajdzie w mowie, w języku, swojej adekwatnej obiektywizacji. Następstwo scen, środki wizualne potrafią sięgnąć głębiej, niż jest to zdolny uczynić poeta przy pomocy słów. Podobny cel — wyrażenie niewypowiedzialnych, metafizycznych uczuć — postawiono przed teatrem w XX wieku.

Bezsłowne spektakle żonglerów, akrobatów, linoskoczków i trapezistów wykazują zadziwiające pokrewieństwo z występami kłownów. Esslin, powołując się na fundamentalną książkę Hermanna Reicha *Der Mimus* (Berlin 1903), wywodzi te efekty, tak dobrze znane z teatru absurdu, aż z tradycji rzymskich mimów. Łaciński *moros* albo *stupidus* czy arlekin lub inna postać z komedii *dell'arte* dają przykład myślenia absurdalnego przez swoją niezdolność do posłużenia się choćby najprostszą logiką. Mim, arlekin, błazen dworski, rola błazna w twórczości Szekspira — Esslin zbliża się z wolna do współczesności. Bardzo interesujące są jego uwagi o filmie, który tak wielki wywarł wpływ na literaturę i teatr naszych czasów. Od niezapomnianych postaci kreowanych przez Charliego Chaplina czy Bustera Keatona już tylko krok do teatru absurdu.

Wiele uwagi poświęca Esslin sprawie dla problematyki absurdu niesłychanie ważnej, a u nas, jak się zdaje, nie docenianej — sprawie nonsensu. W Anglii, ale także i poza nią, można mówić o całej literaturze nonsensu, pokrewnej teatrowi absurdu. Przyjemność płynąca z percepcji nonsensu zasadza się przede wszystkim na uczuciu wyzwolenia: człowiek zrzuca z siebie jarzmo logiki i rozumu krytycznego. Jednak „wyzwolenie przez nonsens” to jeszcze nie wszystko. Literatura nonsensu, wychodząc poza logikę, atakuje przeszkody na drodze życia człowieka; jest metafizycznym zrywem, prowadzącym do poszerzenia i przekroczenia granic świata materialnego i jego logiki.

Jednym z największych mistrzów nonsensu był Rabelais, który daje w swoim dziele wizję świata o wolności bez granic. Najwięksi mistrzowie nonsensu w Anglii, Lewis Carroll i Edward Lear, zaważyli na wykrystalizowaniu się współczesnej problematyki absurdu w literaturze i teatrze, a także (Carroll) wpłynęli na jednego z ciekawszych autorów współczesnego teatru angielskiego, Normana Frederica Simpsona. Warto tu za Esslinem przypomnieć, że angielska literatura nonsensu to nie tylko nieodparty wdzięk *Alicji w Krainie Czarów*; nonsens posiada swoją stronę brutalną, okrutną i destrukcyjną, widoczną dokładnie u Leara. Jego świat, podobny podświadomości, jest wypełniony poezją i okrucieństwem, łagodnością, ale także instynktami destrukcyjnymi. Bohaterowie limeryków Leara są na różne sposoby unicestwiani. Problematyka nonsensu dotyka w istotny sposób sprawy języka, tak ważnego dla teatru absurdu. U Carrolla w *Through the Looking-Glass* Alicja wchodzi do lasu, gdzie nic nie ma nazwy. Ona sama zapomina swoje imię; napotkany przez nią jelonek też nie wie, kim jest, i pozwala się wziąć na ręce. Gdy czar pryska, oboje odzyskują swoją tożsamość i jelonek ucieka. Dwie istoty zostają odizolowane od siebie przez język. Fakt posiadania nazwy staje się źródłem naszej izolacji i trudności w „zjednoczeniu się z bytem”, natomiast jej utrata, destrukcja języka, przyczynia się do stworzenia harmonii między bytem a człowiekiem oraz wzajemnej miłości między ludźmi.

Do tradycji nonsensu Esslin zalicza oczywiście dadaistów. Píše też o olśniewającym słowniku komunałów (*Le Dictionnaire des idées reçus*), który jest dziełem Flauberta i który umieszczono jako aneks do *Bouvarda i Pecucheta*. Dzieło Flauberta poprowadził dalej Joyce w *Uliście*, dając całą encyklopedię komunałów

angielskich w epizodzie z Gertie McDowell. Te „słowniki” komunałów wypranych ze wszelkiego sensu przywodzą natychmiast skojarzenia z teatrem absurdu. Posługiwanie się sklerotycznymi schematami językowymi jest charakterystyczne w mniejszym lub większym stopniu dla wszystkich autorów teatru absurdu. Jako przykład wystarczy przypomnieć *Łysą śpiewaczkę* Ionesco. Pomysł utworu jest oparty, jak wiadomo, na schemacie dialogów z podręcznika języka angielskiego opracowanego według metody Assimila.

Ostatnim typem tradycji teatru absurdu, wyróżnionym przez Esslina, jest literatura oniryczna. Marzeniu sennemu, wizji, towarzyszą często elementy alegoryczne. W literaturze tego typu występuje myślenie symboliczne, tak znamienne dla marzenia. I znowu już z tych kilku sformułowań widać, jak starą tradycję posiada taka literatura. W teatrze często niełatwo ustalić granicę między przedstawieniem poetyckim w istocie realistycznym a przejściem w świat oniryczny. Esslin rozpoczyna tu swoje rozważania od teatru elżbietańskiego, który wykorzystywał w pewnym stopniu ideę gabinetu luster, stosowaną w naszych czasach przez Geneta: świat jest widziany jako teatr, życie zaś jako marzenie. Życie porównane jest do marzenia u Calderona w dramacie *Życie snem*, ale refleks idei gabinetu luster spotykamy u niego także w *El Gran Teatro del Mundo*, gdzie świat jest sceną, na której każda postać gra rolę przydzieloną jej przez Stwórcę, Autora Świata. Postaci odgrywają życie na scenie świata jak we śnie i dopiero śmierć obudzi je i przeniesie do innej rzeczywistości, wiecznego zbawienia lub mąk piekielnych. Podobne idee obserwuje się u wielu autorów baroku, który jest tu epoką o szczególnej wadze. W baroku występuje jeszcze inny typ dramatu onirycznego, gdzie przewijają się koszmary, cierpienie, zemsta i — wielki temat tej epoki — śmierć.

Jeśli świat oniryczny alegorii barokowych był symboliczny, ale w istocie racjonalny, to marzenie w literaturze w. XVIII i początków XIX wzbogaca się tematami naglej metamorfozy, przemieszczenia w czasie i w przestrzeni (E.T.A. Hoffmann, G. de Nerval, Barbey d'Aurevilly i inni). Pierwszym dramaturgiem, który ukazał na scenie świat oniryczny w duchu psychologii nowoczesnej, był August Strindberg (*Sonata widm* i kilka sztuk wcześniejszych). Twórczość Strindberga wywarła bezpośredni i widoczny wpływ na teatr absurdu. Wielbicielem i tłumaczem jego sztuk był Arthur Adamov. Bardzo istotne, jeśli idzie o pisarzy nowszych, okazuje się oddziaływanie Franza Kafki, i to nie tylko jako prozaika, ale także poprzez teatr; 10 października 1947 wystawiono w Paryżu jego *Proces* w adaptacji André Gide'a i Jean-Louis Barraulta, które to przedstawienie dało po raz pierwszy pełny obraz całkowicie współczesnego teatru absurdu i bezpośrednio poprzedziło wystawienie dzieł Ionesco, Adamova i Becketta.

Nieco miejsca poświęca Esslin twórczości Alfreda Jarry'ego, pisząc, że *Król Ubu* wywołał skandal i dyskusję, podobną jak wystawienie *Hernaniego* w roku 1830. *Król Ubu* dał początek istnieniu osobowości w skali mitu i groteskowemu światu zaludnionemu postaciami-archetypami. W *Doktorze Faustrollu* Jarry sformułował definicję patafizyki, która określała późniejszą tendencję teatru absurdu do wyrażania stanów psychicznych poprzez ich obiektywizację na scenie<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Teoria patafizyki nadaje wyobraźni swobodę, nie kontrolowaną przez logikę czy jakąś ideę estetyczną. Patafizyka to także jakby monstualna parodia fizyki, to „wiedza wyższa”, to nauka o epifenomenach. Ścisłej, zgodnie z definicją Jarry'ego (*Gestes et opinions du Docteur Faustroll*. Paris 1955, s. 32): „Patafizyka jest nauką rozwiązań imaginacyjnych, która symbolicznie przyznaje zarysom przedmio-

Przywołanych z okazji analizy tradycji angielskiej literatury nonsensu dadaistów Esslin omówił szeroko, jako bezpośrednio oddziałujących na teatr absurdu. Dadaści oraz ich sukcesorzy, nadrealiści, są ważni jako twórcy zarówno manifestów jak i tekstów literackich oraz jako realizatorzy absurdu w życiu. Słynne ekscesy dadaistów dostarczają wielu przykładów.

Esslin przypomina także dwie sztuki Apollinaire'a — słynne *Cycki Tyrezjasza* (*Les Mamelles de Tirésias*) i mniej znaną sztukę *Koloryt czasu* (*Couleur du Temps*). Bohema paryska tamtych lat realizowała w praktyce współżycie i oddziaływanie wzajemne malarstwa, poezji i teatru. Wpływ malarstwa daje się dostrzec także w teatrze absurdu, czego jaskrawym przykładem jest dziewczyna o trzech nosach u Ionesco (*Jacques ou la Soumission*). Tenże Ionesco jest przyjacielem Maxa Ernsta, Beckett — autorem studium o malarstwie abstrakcyjnym Van Velde'a, a Picasso — autorem dwóch sztuk awangardowych<sup>4</sup>. Oskar Kokoschka to nie tylko malarz, ale także dramaturg *etc., etc.*

Tak prowadzona linia tradycji, przechodząc przez ekspresjonizm niemiecki i twórczość wielu innych omawianych pokrótce autorów, zatrzymuje się dopiero na pierwszych dramatach Ionesco, Becketta, Geneta i Adamova.

Teatr absurdu jako pewien ruch literacki objął obecnie wielu autorów i wykroczył poza granice Francji, gdzie się narodził. Jego żywotność oraz fakt, że przyniósł wiele dzieł znaczących, choć oczywiście nie obejmuje wszelkich współczesnych poczynań teatralnych, wskazują, że musiał w jakiś sposób odpowiadać sytuacji w kulturze po dwóch wojnach światowych. Zachwianie wiary w postęp i w sens życia, kryzys religii, poszukiwanie nowych punktów oparcia, rosnąca izolacja i osamotnienie człowieka w świecie są bazą teatru absurdu. Wyraża on tragiczne poczucie utraty fundamentalnych pewników dotyczących sensu i interpretacji świata. Poszukiwania teatru absurdu wskutek dziwnego paradoksu sąsiadują ze współczesnymi autentycznymi poszukiwaniami religijnymi. Już Zaratustra u Nietzschego mówił, że Bóg umarł; Adamov zaś, że wskutek nadużycia imię Boga nie ma żadnego sensu. Teatr absurdu zwalcza fałszywy optymizm i usiłuje postawić człowieka twarzą w twarz z rzeczywistością kondycji ludzkiej, usiłuje dać mu jasną świadomość jego prawdziwej sytuacji. Stawia widza przed podwójnym absurdem: z jednej strony nielitościwie odsłania nieuświadomioną prawdę o egzystencji ludzkiej, z drugiej — występuje przeciwko odrętwieniu i mechanicznej głupocie produkowanej przez współczesne życie. Teatr absurdu nie stawia problemów w sposób dyskursywny i nie szuka rozwiązań, jest intuicją autora, wyrazem osobistej wizji świata. Wszystko to w formie scenicznej, która zasadniczo różni się od realistycznej. Jest to teatr sytuacji, posługujący się językiem konkretnych obrazów, a nie argumentacją i rozumowaniem. W świadomości widza ma się wytworzyć impresja ogólna i kompleksowa fundamentalnej, statycznej sytuacji egzystencjalnej człowieka. Tu występuje wyraźna analogia do poematu symbolistycznego.

---

tów właściwości przedmiotów określonych przez ich potencjalność. Zamiast wygłaszać prawo ciężenia ku środkowi [czyli prawo grawitacji], dlaczego nie głosimy prawa wznoszenia się próżni ku peryferii, przyjmując, że próżnia jest »jednostką nie-gęstości«.

<sup>4</sup> Ostatnio prasa doniosła, że Picasso, który jest także autorem wielu poematów, napisał dramat pt. *Pogrzeb hrabiego Orgaza*. Artysta miał oświadczyć, że „nie jest to dokładnie utwór dramatyczny i nie ma nic wspólnego z pogrzebem” („Trybuna Ludu” 1966, nr 312).

Teatr absurdu odbija także kryzys języka i jego roli zarówno w życiu codziennym jak i w filozofii. Język bywa coraz częściej w sprzeczności z rzeczywistością. Między nimi otworzyła się przepaść. Stąd w dziełach tego teatru porozumienie między ludźmi przez język, o ile się nawiązuje, szybko zostaje zerwane; w istocie w ogóle nie istnieje.

Teatr absurdu znajduje się poza kategoriami tragedii czy komedii w klasycznym ich rozumieniu. Sztuki teatru absurdu robią największe wrażenie w realizacji teatralnej, w lekturze często okazują się nużące. Ich prezentacja teatralna różni się znacznie od tradycyjnej. Akcja rozgrywa się na wielu planach, postaci nie są do końca opisane ani zrozumiałe, wydarzenia i działania są skomplikowane. Akcja nie rozwija się w sposób liniowy, lecz jest narastaniem i konstruuje z wolna rysunek kompleksowego obrazu poetyckiego. Wszystko to sprawia, że wszelka próba bezpośredniego i racjonalnego rozumienia akcji i poszczególnych rozwiązań musi być trudna, jeżeli nie niemożliwa. To, co Esslin pisał o analogiach między sztuką teatru absurdu a symbolistycznym poematem, należy — jak sądzę — rozszerzyć. Percepcja sztuki teatru absurdu i symbolistycznego poematu winna być bardzo zbliżona.

Teatr absurdu współdziałający z metafizycznymi tendencjami współczesnej filozofii na Zachodzie i może być traktowany jako próba przeniesienia eksperymentu metafizycznego, który wynika z doktryn naukowych, na teren sztuki i rozwinięcia jego wizji częściowej w całościową. Doceniać „myśl poetycką”, opartą na intuicji, przecuciu — słusznie zauważa Esslin — to nie znaczy koniecznie zwracać się do irracjonalizmu, przeciwnie, pozwala to często na zajęcie stanowiska prawdziwie racjonalnego.

Jeżeli Esslin, bazując na wspólnocie ogólnych założeń u bardzo różnych autorów, proponuje zamknąć awangardę teatralną w formule „teatr absurdu”, to George E. Wellwarth proponuje formułę inną, nieco pojemniejszą: protest i paradoks. Wspominając Esslina, do którego się kilkakrotnie odwołuje i którego myśl tu i ówdzie kontynuuje, idzie Wellwarth własną drogą, z konieczności czasami zbliżoną.

Dla Wellwartha podstawowe podobieństwo, które pozwala połączyć i rozpatrywać wspólnie znaczną część współczesnych pisarzy dramatycznych, zasadza się na wspólnym temacie: protest, i wspólnej technice: paradoks. Wybuch pierwszej wojny światowej spowodował powstanie ekspresjonizmu, dadaizmu i nadrealizmu, a wybuch drugiej wojny doprowadził do wykrystalizowania się filozofii protestu przeciwko porządkowi społecznemu (w sztukach angielskiego i niemieckiego obszaru językowego) i przeciwko kondycji ludzkiej (w sztukach pisanych po francusku i w kilku angielskich). Dla Wellwartha sprawa tradycji teatru protestu i paradoksu sprowadza się do tradycji bezpośredniej i do dwóch jedynie nazwisk: Alfreda Jarry i Antonina Artaud. Podług Wellwartha teatr awangardy współczesnej zaczął się 10 grudnia 1896 wieczorem, w Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poëgo na przedstawieniu *Króla Ubu*. Decydujące fakty o znaczeniu dla współczesnego teatru, poza przedstawieniem sztuki Jarry'ego, to: założenie przez Artauda i Rogera Vitrac Teatru Alfreda Jarry w r. 1927, w 1938 — powstanie *Teatru i jego sobowtóru* Artauda oraz utworzenie Collège de Pataphysique w r. 1948.

Takie postawienie sprawy wydaje się pewnym uproszczeniem. Jarry'ego i Artauda, zwłaszcza tego pierwszego, Esslin nie docenił, Wellwarth zaś chyba ich rolę i wagę przecenił. Sprzeciwia się on wynajdywaniu tradycji dla awangardy, zwłaszcza tradycji tak daleko sięgającej w przeszłość jak u Esslina. Stawia sobie pytanie, jak mogło dojść do powstania takiego fenomenu jak *Król Ubu*. W jego rozumieniu twórczość Jarry'ego jest pozbawiona poprzedników i należy ją traktować jako anomalię.

W niektórych partiach sztuki Jarry'ego przypominają dziecinadę, co jednak nie dyskredytuje autora. Jarry nigdy nie sformułował koherentnej filozofii czy teorii teatralnej. Spostrzegł, że nie poradzi sobie z teoretycznymi elaboratami i swoje intuicje prezentował po prostu w swoim dziele. Znaczenie jego twórczości, znaczenie spektaklu w Théâtre de l'Oeuvre da się porównać, pisze Wellwarth, ze znaczeniem inscenizacji *Hernaniego* Hugo. I chociaż echa premierowego wieczoru przycichły i zdawałoby się, że został on zapomniany, zrobiono pierwszy krok i ziarno wydało plon (rozdział o Jarry'm nosi tytuł: *Siewca awangardowego dramatu*).

Na przykładzie *Króla Ubu* można zaobserwować te cechy, które Wellwarth uznał za charakterystyczne dla współczesnej awangardy: protest i paradoks. *Król Ubu* wyraża protest nie tylko przeciwko zastanym konwencjom ówczesnego dramatu, ale przeciwko absolutnie wszystkiemu, przeciwko wszelkiej realnie istniejącej rzeczywistości. Ten totalny bunt był jednocześnie aktem budowy nowego świata, opartego na osobistej wizji. Szok, jaki wywołało to przedstawienie, był przez Jarry'ego jak najbardziej zamierzony. Miał to być policzek wymierzony społeczeństwu, autor chciał podeptać zasady zarówno teatralnego jak i życiowego „dobrego smaku” i przyzwoitości. Inna rzecz, że w efektach szoku nieco przeszarżował. Szok z natury swej jest czymś trwającym krótko, a ciągnące się prawie trzy godziny, jak podaje Boy, przedstawienie — zaczęło pod koniec nieco nużyć. Bunt Jarry'ego był impulsywny i bazował na nihilizmie. Był buntem integralnym. Ojciec Ubu jest okrutny i złośliwy — Wellwarth twierdzi, że kosmiczna złośliwość, która przesyca atmosferę dramatów awangardowych, jest już obecna namacalnie w sztukach Jarry'ego.

Historia o królu Ubu jest w swoim zębnie fabularnym naiwną dziecinną fantazją. Jest celowo wypaczoną historyjką, jakimi często karmi się dzieci: król, zabity przez niegodziwego uzurpatora, młody i szlachetny spadkobierca tronu jako mściciel, walka pomiędzy wojskami, przypominającymi ołowianych żołnierzy, *etc., etc.* Boy we wstępie do swojego przekładu *Króla Ubu* słusznie pisze o pewnym podobieństwie do *Makbeta*, tyle że nie napisanego, a jakby „napačkanego na ścianie” przez nieznośne dziecko.

Inne sztuki o Ubu to *Ubu Cocu* (r. 1897 lub 1898) i *Ubu Enchainé* (opublikowana w r. 1900). W pierwszej Ubu jawi się jako prywatny człowiek, a poza tym jest niezmienny, chce robić, co mu się podoba. W sztuce tej znajduje się oślniewająca scena satyryczna między Ubu a jego Świadomością. Efekty humorystyczne są tu osiągnięte, jak zwykle u Jarry'ego, przez mariaż cynicznej satyry i ostrej farsy. Bezkształtność i nielogiczność akcji przypomina późniejszy dramat absurdu. W *Ubu Enchainé* autor skłania się do formy satyry społecznej. Jarry pokazuje — i to przejęli późniejsi dramatopisarze — że człowiek nie jest zdolny do obiektywnego myślenia i w konsekwencji myślenie jego jest paradoksalne. W punkcie finałowym sztuki jeden z bohaterów krzyczy: „Wolność — to niewolnictwo!” Ubu ma teraz dość wolności, schlebiana ludowi; nie chce być już królem, lecz niewolnikiem, chce własnymi rękami pracować. W sztuce jest mnóstwo wolnościowej frazeologii, która ma ukryć inną zgoła rzeczywistość.

Naga intryga sztuk Jarry'ego nie daje pojęcia o ich bogactwie i wartościach. Tak samo nowoczesne dramaty awangardowe wprowadzają w błąd pozorną prostotą intrygi. Zwodzi ona podobnie jak prostota *Alicji w Krainie Czarów*.

Bardzo ważne jako źródło inspiracji są pomysły inscenizacyjne Jarry'ego. Jarry, skoro buntował się przeciwko oficjalnie panującej manierze teatralnej, musiał oprzeć się na jakiejś innej tradycji. Wellwarth pisze, że uwielbiał on Ibsena (*Peer Gynt*), interesował się teatrem elżbietańskim i komedią *dell'arte*. I tutaj, wbrew



Wellwarthowi, stajemy na ścieżce wiodącej wstecz, do tego, co Esslin nazywał tradycją teatru absurdu. Teza o abstrakcyjnej wyjątkowości i anomalii, jaką był Jarry, o braku tradycji tego typu pisarstwa musi być, jak sądzę, podważona. Nie chodzi o ujmowanie czegokolwiek geniuszowi autora *Króla Ubu*, ale o sprzeciwienie się twierdzeniu Wellwartha, jakoby pisarstwo francuskiego dramaturga narodziło się samo z siebie. Koncepcje inscenizacyjne zawarte w słynnym liście Jarry'ego do Lugné-Poëgo, wskazują na dbałość przede wszystkim o maksymalne odrealistycznienie inscenizacji, o barwność, groteskowość i efekty humorystyczne.

Ziarno, które rzucił ten „siewca awangardowego dramatu”, weszło w dzieło jego następcy, Antonina Artaud. Artaud podjął pomysły zawarte w spuściźnie Jarry'ego, umiał je zrationalizować, przedzierzgnąć w teorię i podjąć próby jej realizacji. Ojciec Ubu okazał się ojcem ekspresjonistycznych *Übermarionetten*, ekscesów dadaizmu i teatru Artauda. Po *Ubu* teatr powrócił do swych pierwotnych źródeł — dzięki wysiłkowi autora *Teatru i jego sobowtóra*.

Wszystko, co było dotąd złe w teatrze, pisze Artaud, to „kultura”, czyli gruba warstwa sztuczności, konwencji, nałożona przez cywilizację na naturę człowieka. Ta sztuczność musi być zerwana z człowieka, a godne uwagi artysty są tylko nagie ludzkie instynkty. Artysta nie może respektować glazury porządku czy prawa, musi protestować przeciwko konwencji i sztuczności, zwalczać je i ośmieszać. A jeżeli coś raz zostanie skutecznie ośmieszone, nie może już nigdy być traktowane poważnie. Funkcja dramatu, jak twierdzi Artaud, jest podwójna: musi on protestować przeciwko sztucznej hierarchii wartości narzuconych przez „kulturę” i musi być „dramatem okrucieństwa”, tzn. demonstrować prawdziwą rzeczywistość ludzkiej duszy i bezlitosne warunki bytowania. Człowiek zaś jest w istocie barbarzyński, tak jak barbarzyński był ojciec Ubu.

Teatr jako sztuka musi odzyskać utraconą autonomię i oczyścić się z literackich naleciałości. Język jest nieteatralny i nie ma dla niego, ściśle mówiąc, miejsca w teatrze. Przedstawienie teatralne ma oddziaływać na instynkty ludzkie przede wszystkim dzięki środkom ściśle teatralnym; porozumienie z widownią przez język ma być odrzucone, gdyż sztuka ta winna powrócić do form rytualnych, pierwotnych, ekstatycznych. Czyli Artaud robił świadomie to, co Jarry instynktownie w *Królu Ubu*: powracał do najprymitywniejszych form teatralnych. Punktem wyjścia Artauda (także Jarry'ego) było zniszczenie współczesnego, zdegenerowanego przez wieki istnienia, teatru, który w dawnej formie był, jak sądził autor *Teatru i jego sobowtóra*, bezpośrednim, impulsywnym wyrazem ludzkiej kondycji. Tę właśnie jakość chciał mu przywrócić. Artaud i inni awangardyści uważali, że dola człowiecza to niepokój i niestałość, że człowiekiem rządzą nieskończenie złośliwe i niezrozumiałe siły kosmiczne. Dlatego teatr, który tę sytuację odbija, musi być „teatrem okrucieństwa”. Wymaga on, oprócz nowych, czy też odnowionych, środków inscenizacyjnych, także nowego dramatu. Jeżeli teatr, co Artaud z takim naciskiem podkreśla, ma być ekstatyczny, impulsywny, ma działać bezpośrednio na ludzkie uczucia, to dramat musi oddziaływanie tego typu maksymalnie ułatwić. Czyli musi być dla wszystkich zrozumiały, jego idea musi być odsłonięta. Artaud propagował modernizację dzieł dawnych, nawet za cenę zniekształceń. Nie dramat jest tu celem, ale teatr, a taki cel uświęca wszelkie środki. Dramat powinien być przez reżysera napisany na nowo. Reżyser („*metteur en scène*”) uzyskuje od Artauda nadzwyczajne prawa, jest właściwie niczym nie ograniczonym współtwórcą widowiska. „*Metteur en scène*” nie tylko wystawia sztuki, ale może także dokonywać swoistych

adaptacji, czy raczej „sklejania” widowiska z różnych wątków kulturowych, i wtedy wyręcza całkowicie autora. Artaud podaje program takich widowisk, gdzie sąsiadują ze sobą rzeczy najdziwniejsze.

W ten mniej więcej sposób interpretowane poglądy Artauda, pojęte jako kontynuacja pomysłów Jarry’ego, stają się dla Wellwartha teoretyczną podstawą teatru protestu i paradoksu. W kolejnych studiach o poszczególnych autorach Wellwarth raz po raz przypomina o takim czy innym aspekcie danego dramatu, dla którego tradycją są teorie Artauda. Sporo miejsca poświęcił Artaudowi Esslin, doceniając wagę jego działalności, ale nie przeceniając go, czego nie uniknął Wellwarth. Rację ma tu bez wątpienia Martin Esslin.

Szczegółowe studia, obejmujące twórczość różnych pisarzy, u obu autorów rozpoczynają się oczywiście od omówienia sztuk najwybitniejszych dramaturgów teatru współczesnego: Ionesco, Becketta, Geneta i Adamova. Ale odmienne formuły ogólne, w które chcą obaj zamknąć awangardę, powodują, że dobór nazwisk jest inny. Wellwarth zajmuje się twórczością pisarzy, których Esslin umieścił w grupie „*l’avant-garde poétique*” (np. Ghelderode czy Audiberti) lub uznał za autorów realizujących jeszcze inny typ twórczości (np. nie ma u niego Dürrenmatta czy Osborne’a). Formuła Wellwartha jest pojemniejsza, gdyż obejmuje 27 dramaturgów, gdy tymczasem u Esslina jest ich 18. Ale też formuła Esslina wydaje się bardziej spójna i obejmuje dramatopisarzy rzeczywiście sobie pokrewnych. Trzon jego książki stanowią studia o Beckettcie, Adamovie, Ionesco i Genecie. Inni autorzy omówieni są łącznie w obszernym rozdziale pt. *Współcześni i prozelici*. Praca Wellwartha, niezależnie od wielu bardzo interesujących, przynoszących nowe interpretacje studiów, jest zbyt mało zwarta. Ambicją autora było objąć wszystkie najciekawsze zjawiska we współczesnym dramacie, i stąd w jednej książce znaleźli się pisarze tak różni, jak Ghelderode, Dürrenmatt, Osborne czy autorzy amerykańscy. Twórcy nie tylko różni, ale należący do odmiennych tradycji i w żadnym razie nie mieszczący się wyłącznie w kręgu oddziaływania, zapewne niesłychanie ważnego, Jarry’ego i Artauda. Na dobro Wellwartha trzeba zapisać, że już we wstępie mówi o różnicy między rozumieniem formuły protestu i paradoksu w teatrze francuskim, najbliższym tradycji Jarry’ego i Artauda, a rozumieniem w teatrze angielskim czy niemieckim. Umieszczone przed każdą grupą autorów należących do jakiegoś obszaru językowego krótkie omówienia ogólne też nieco wzmacniają zwartość ogólnej formuły. Jednakże podporządkowanie tak różnych pisarzy jednej zasadzie i ustalenie dla tylu autorów jedynej i wąskiej tradycji, uznanej za zasadniczą, wydaje się niesłuszne.

Te zastrzeżenia natury ogólnej nie powinny przysłonić faktu, że książka Wellwartha zawiera wiele bardzo wnikliwych i interesujących spostrzeżeń oraz przynosi szeroką panoramę współczesnej dramaturgii.

Martin Esslin postawił sobie nieco inne cele. Był w swojej książce nie tylko krytykiem, ale i historykiem dramatu. Jego badania pozwalają zobaczyć teatr absurdu na tle wielowiekowej tradycji i poprzez tę tradycję należy go zrozumieć. Nie można — że przypomnę tu raz jeszcze sformułowanie autora — należy go zrozumieć jakiegokolwiek zjawiska bez poznania jego źródeł i prześledzenia dziejów jego rozwoju.