

# Martin Esslin

---

## Znaczenie absurdu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/3, 261-283

---

1976

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.

MARTIN ESSLIN

### ZNACZENIE ABSURDU

Gdy Zaratustra Nietzschego wyszedł z gór, aby nauczać ludzi, napotkał w lesie świętego pustelnika. Starzec ten namawiał go, aby zamieszkał raczej w dziczy, niż szedł do ludzkich osiedli. Kiedy Zaratustra zapytał pustelnika, jak spędza czas w samotności, ten odrzekł: „Pieśni składam i śpiewam je; a gdy pieśni składam, śmieję się i płaczę, i pomrukuję z cicha; tak Boga chwale”. Zaratustra odrzucił propozycję starca i ruszył w dalszą podróż. Ale gdy został sam, rzekł do swego serca: „Czyżby to było możliwe! Wszak ten święty starzec nic jeszcze w swym lesie nie słyszał o tym, że Bóg już umarł”<sup>1</sup>.

*Zaratustra* opublikowany został po raz pierwszy w 1883 roku. Liczba ludzi, dla których Bóg okazał się martwy, wzrosła znacznie od czasów Nietzschego, a cała ludzkość dostała gorzką lekcję fałszu i zła zawierających się w niektórych tanich i wulgarnych substytutach, które zajęły jego miejsce. Po dwóch straszliwych wojnach wciąż jest wielu, którzy próbują pogodzić się ze znaczeniem słów Zaratustry, poszukując sposobu, w jaki mogliby z godnością stanąć twarzą w twarz ze wszechświatem pozbawionym tego, co kiedyś było jego centrum oraz jego ludzkim celem, ze światem pozbawionym ogólnie przyjętej zasady integrującej, który stał się chaotyczny, bezcelowy — absurdalny.

Teatr absurdu jest jedną z form tego poszukiwania. Śmiało stawia czoło faktowi, że dla tych, dla których świat utracił swe zasadnicze wytłumaczenie i znaczenie, nie jest już możliwa akceptacja form w sztuce, wciąż jeszcze opartych na kontynuacji standardów i koncepcji, które

---

[Martin Esslin, urodzony w Budapeszcie, wychowany w Wiedniu, w 1938 r. wyemigrował do Anglii. Teatrológ, krytyk, dyrektor wydziału słuchowisk w British Broadcasting Corporation, gdzie pisze scenariusze i reżyseruje sztuki. Jest autorem monografii *Brecht: The Man and His Work* oraz głośnej, wielokrotnie wznawianej i tłumaczonej na wiele języków książki *The Theatre of the Absurd* (1961).

Przekład według: M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. New York 1969, rozdz.: *The Significance of the Absurd*, s. 350—377.]

<sup>1</sup> F. W. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Przekład i wstęp W. Berenta. Toruń—Warszawa—Siedlce [1905], s. 6.

utraciły swą ważność, tzn. możliwość poznania praw rządzących przewodnimi i podstawowymi wartościami, praw wyprowadzalnych z solidnych podstaw wyjawionej pewności o sensie ludzkiego istnienia we wszechświecie.

Wyrażając tragiczny sens straty, w braku podstawowych pewników, teatr absurdu w paradoksalny sposób okazuje się symptomem czegoś, co jest prawdopodobnie najbliższe stania się autentycznym poszukiwaniem religijnym naszych czasów: próba, choć nieśmiała i początkująca, śpiewania, śmiania się, płakania — i mrużenia — jeśli nawet nie na cześć Boga (którego imię, mówiąc słowami Adamova, tak długo degradowało się w użyciu, że utraciło swoje znaczenie), to w każdym razie w poszukiwaniu wymiaru dla Niewypowiedzianego; próba uświadomienia człowiekowi podstawowych prawd jego istnienia, wpojenia mu od nowa utraconego sensu cudu kosmicznego i pierwotnego cierpienia, wytrącenia go z egzystencji, która stała się szablonowa, mechaniczna, pełna samozadowolenia i pozbawiona godności, wynikającej ze świadomości. Bo, przede wszystkim, Bóg jest martwy dla nas, które żyją z dnia na dzień i utraciły wszelki kontakt z podstawowymi faktami — i tajemnicami — ludzkiego istnienia, z którymi, w dawniejszych czasach, komunikowano się za pośrednictwem rytuału lub religii, przez co stawano się częstkami prawdziwej społeczności, a nie tylko cząsteczkami w zatomi-zowanym społeczeństwie.

Teatr absurdu stanowi część nieustających usiłowań podejmowanych przez prawdziwych artystów naszych czasów, które mają na celu obalenie tej martwej ściany samozadowolenia i zautomatyzowania i stworzenie na nowo świadomości sytuacji człowieka wobec konfrontacji z podstawowymi prawdami jego istnienia. Jako taki, teatr absurdu spełnia podwójną rolę i obdarza swą publiczność dwojakim absurdem.

Po pierwsze piętnuje, za pomocą satyry, absurdalność życia w nieświadomości rzeczywistości podstawowej. Jest to właśnie uczucie martwoty i mechanicznego bezsensu na pół nieświadomego życia, uczucie „ludzi ukrywających nieludzkość”, których Camus opisuje w *Micie Syzyfa*:

W momentach jasności widzenia mechaniczność ich gestów, ich pozbawiona sensu pantomima głupim czyni wszystko, co ich otacza. Człowiek rozmawia przez telefon za szklaną przegrodą: nie słysząc go, ale widząc jego mimikę bez znaczenia; i zadajemy sobie pytanie, dlaczego on żyje. Ten niepokój wobec nieludzkości samego człowieka, to niewymierne zachwianie wobec obrazu tego, czym jesteśmy, te „młodości”, jak to określa współczesny autor, to absurd<sup>2</sup>.

Jest to doznanie, które Ionesco wyraża w sztukach takich, jak *Łysa śpiewaczka* czy *Krzesta*, Adamov w *La parodie* czy N. F. Simpson

<sup>2</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa*. W: *Eseje*. Wybór i przekład J. Guze. Wstęp napisał J. Kossak. Warszawa 1971, s. 101.

w *Dźwięcznym dzwonieniu*. Reprezentuje ono aspekt satyryczny i parodystyczny teatru absurdu, jego krytykę społeczną, jego chłostanie nieprawdziwego, małopolskiego społeczeństwa. Jest to najłatwiej przyswajalna i stąd najszerszej rozpoznawana idea przekazywana przez teatr absurdu, ale nie jest bynajmniej jego najistotniejszą i najbardziej znaczącą cechą.

W swoim drugim, pozytywniejszym aspekcie, pod warstwą satyrycznego ukazywania absurdu nieautentycznego stylu życia, teatr absurdu staje wobec głębszych pokładów absurdalności — absurdalności samego ludzkiego istnienia w świecie, w którym upadek wiary religijnej pozbawił człowieka pewników. Gdy już niemożliwe staje się zaakceptowanie pełnych, zamkniętych systemów wartości i objawień boskiego celu, trzeba stanąć twarzą w twarz z życiem w jego podstawowej sztywnej rzeczywistości. Oto dlaczego w analizach utworów dramaturgów absurdu w tej książce zawsze widzieliśmy człowieka odartego z przypadkowych warunkowań pozycją społeczną lub kontekstem historycznym, zmuszonego do dokonania zasadniczych wyborów, zderzonego z podstawowymi dla swojej egzystencji sytuacjami; człowieka stojącego twarzą w twarz z czasem i dlatego trwającego w oczekiwaniu — w sztukach Becketta i Gelbera — w oczekiwaniu pomiędzy narodzinami a śmiercią; człowieka uciekającego przed śmiercią, wspinającego się coraz wyżej — w sztuce Viana; lub pasywnie opadającego w kierunku śmierci u Buzattiego; człowieka buntującego się przeciwko śmierci, stojącego z nią oko w oko i akceptującego ją — w *Mordercy nie do wynajęcia* Ionesco; człowieka zaplątanego bez wyjścia w miraż złudzeń, w lustra odbijające lustra, i wiecznie ukrywającego podstawową rzeczywistość — w sztukach Geneta; człowieka usiłującego ustalić swoją sytuację lub wyrwać się na wolność tylko po to, aby znów znaleźć się w kolejnym więzieniu — w przypowieściach Manuela de Pedrolo; człowieka próbującego wyznaczyć skromne miejsce dla siebie w otaczających go ciemnościach i zimnie — w sztukach Pintera; człowieka daremnie usiłującego pojąć prawo moralne na zawsze pozostającego poza zasięgiem jego rozumienia — u Arrabala; człowieka, który doszedł do beznadziejnego przekonania, że żmudny wysiłek prowadzi do takiego samego rezultatu, co pasywna indolencja — do całkowitej jałowości i nieuchronnej śmierci — we wcześniejszych utworach Adamova; człowieka na zawsze samotnego, zamurowanego w więzieniu swojej subiektywności, niezdolnego osiągnąć drugiego człowieka — w ogromnej większości tych sztuk.

Zajmując się podstawowymi prawdami ludzkiego istnienia, stosunkowo niewielką ilością podstawowych problemów życia i śmierci, izolacji i porozumienia, teatr absurdu bez względu na to, jak bardzo by się wydawał groteskowy, frywolny i niedorzeczny, reprezentuje powrót do oryginalnej, religijnej funkcji teatru: konfrontacji człowieka ze sferą mitu i rzeczywistości religijnej. Podobnie jak starożytna tragedia grec-

ka, średniowieczne misteria i barokowe alegorie, teatr absurdu stawia sobie za cel uświadomienie swojej publiczności przypadkowego i tajemniczego miejsca człowieka we wszechświecie.

Różnica polega po prostu na tym, że zarówno w starogreckiej tragedii i komedii, jak i w średniowiecznym misterium i barokowym *auto sacramental* te podstawowe prawdy były powszechnie znanymi i ogólnie przyjętymi systemami metafizycznymi, gdy tymczasem teatr absurdu wyraża nieobecność takiego ogólnie przyjętego kosmicznego systemu wartości. Tak więc zachowując znacznie większą skromność, teatr absurdu nie pretenduje do tłumaczenia człowiekowi istoty Boga. Może po prostu przedstawić, z niepokojem lub drwiną, intuicyjne rozumienie podstawowych prawd przez jednostkę, tak jak ich ona doświadcza; owoce zstąpienia człowieka do głębi swojej osobowości, jego sny, fantazje i senne widziadła.

O ile poprzednie próby skonfrontowania człowieka z prawdami podstawowymi jego istnienia ukazywały spójną i ogólnie znaną wersję prawdy, teatr absurdu po prostu przekazuje najbardziej intymne i osobiste rozumienie intuicyjne sytuacji ludzkiej przez poetę, jego własne poczucie istnienia, jego indywidualną wizję świata. Jest to tematyka poruszana przez teatr absurdu i określająca zarazem jego formę, która z konieczności musi reprezentować konwencje sceny zasadniczo różniące się od teatru „realistycznego” naszych czasów.

Jako że teatr absurdu nie zajmuje się przekazywaniem informacji ani prezentacją problemów czy przeznaczeń postaci, które istnieją poza światem wewnętrznym autora, jako że nie objaśnia też, ani nie rozważa propozycji ideologicznych, nie zajmuje się więc przedstawianiem zdarzeń, opowiadaniem losu czy przygód postaci, ale w zamian pokazuje zasadniczą sytuację jednostki. Jest to teatr sytuacji, w przeciwieństwie do teatru następujących po sobie zdarzeń, i dlatego używa raczej języka opartego na wzorach konkretnych obrazów niż argumentu i dyskursywnego dialogu. A skoro próbuje przedstawić sens istnienia, nie może badać ani rozwiązywać problemów zachowań i moralności.

Ponieważ teatr absurdu przedstawia osobisty świat autora, brakuje w nim obiektywnie prawdziwych postaci. Nie jest w stanie ukazać zderzenia przeciwstawnych temperamentów ani badać ludzkich namiętności uwikłanych w konflikt, nie jest zatem dramatyczny w powszechnie przyjętym znaczeniu tego słowa. Nie zajmuje się także opowiadaniem fabuły dla przekazania jakiejś moralnej czy społecznej nauki, co jest celem narracyjnego, „epickiego” teatru Brechta. Akcja w sztukach teatru absurdu nie ma na celu opowiadania fabuły, ale przekazywanie układu obrazów poetyckich. Dla przykładu: szereg rzeczy dzieje się w *Czekając na Godota*, ale zdarzenia te nie tworzą wątku ani fabuły; są one obrazem intuicyjnego odczucia Becketta, że nic się właściwie nigdy nie dzieje w egzystencji człowieka. Cała sztuka jest

złożonym obrazem poetyckim utworzonym ze skomplikowanego zestawu obrazów i tematów pobocznych, które przeplatają się jak tematy kompozycji muzycznej, a nie — jak w większości dobrze skonstruowanych sztuk — w celu ukazania linii rozwoju, ale aby wywołać w umyśle widza totalne, złożone wrażenie elementarnej i statycznej sytuacji. Pod tym względem teatr absurdu jest podobny do symbolistycznego lub imaginistycznego wiersza, który również prezentuje układ obrazów i skojarzeń we wzajemnie zależnej strukturze.

Gdy epicki teatr Brechta próbuje poszerzyć zakres dramatu przez wprowadzenie elementów narracyjnych, epickich, teatr absurdu ma na celu skupienie i głębię esencjonalnie lirycznego, poetyckiego układu. Dramatyczne, narracyjne i liryczne elementy są, rzecz jasna, obecne w każdym rodzaju dramatu. Teatr Brechta, podobnie jak Szekspira, zawiera liryczne dodatki w postaci songów; nawet najbardziej dydaktyczne utwory Ibsena i Shawa bogate są w momenty czysto poetyckie. Jednakże teatr absurdu przez odrzucenie psychologii, subtelności charakteryzacji i wątku w konwencjonalnym znaczeniu nadaje elementowi poetyckiemu nieporównanie większą siłę wyrazu. O ile sztukę o wątku linearnym określa rozwój w czasie, to w formie dramatycznej, która prezentuje skonkretyzowany obraz poetycki, rozciągłość sztuki w czasie jest czysto przypadkowa. Wyrażając intuicję w głębi, rozciągłość powinna być idealnie osiągalna w pojedynczym momencie i jedynie dlatego, że jest fizycznie niemożliwe przedstawienie tak złożonego obrazu w jednej chwili, musi to być rozłożone na pewien czas. Dlatego struktura takiej sztuki jest po prostu środkiem do wyrażenia złożonego, totalnego obrazu przez odkrywanie go w sekwencji wzajemnie na siebie oddziałujących elementów.

Dążenie do przekazania pełnego sensu istnienia jest próbą zaprezentowania prawdziwszego obrazu samej rzeczywistości, rzeczywistości takiej, jak ją percypuje jednostka. Teatr absurdu jest ostatnim ogniwem w łańcuchu rozwoju zapoczątkowanego przez naturalizm. Idealistyczna, platoniczna wiara w niezmienność rzeczy samych w sobie — idealne kształty, których ukazanie w czystszej postaci, niż można było kiedykolwiek znaleźć w naturze, było zadaniem artysty — stała się podstawą filozofii Locke'a i Kanta, którzy opierali rzeczywistość na percepcji i wewnętrznej strukturze ludzkiego umysłu. W ten sposób sztuka stała się naśladownictwem zewnętrznej natury. Jednakże takie naśladownictwo musiało okazać się niezadowolające, a to nieuchronnie wiodło do następnego kroku — eksploracji rzeczywistości umysłu. Ibsen i Strindberg potwierdzają ten rozwój swoimi trwającymi przez całe życie próbami zgłębienia rzeczywistości. James Joyce zaczynał od drobiazgowo realistycznych opowiadań, a skończył na ogromnej, złożonej strukturze *Finnigans Wake*. Twórczość dramaturgów absurdu kontynuuje ten sam rozwój. Każda z tych sztuk jest odpowiedzią na pytania: jak czuje się

jednostka postawiona w sytuacji człowieka? w jaki sposób staje twarzą w twarz ze światem? jak to jest być kims? A odpowiedzią jest jedyny, cały, ale złożony i sprzeczny obraz poetycki — jedna sztuka — lub seria takich obrazów uzupełniających się wzajemnie — dzieło dramaturga.

Starając się pojąć świat w jakiejś jednej chwili, odbieramy jednocześnie cały kompleks różnych wrażeń i odczuć. Tę chwilową wizję możemy przekazać jedynie w ten sposób, że rozbijemy ją na różne elementy, które mogą być potem zestawione w sekwencje w czasie, w zdanie lub w serię zdań. Aby przełożyć nasze wrażenia na terminy pojęciowe, na logiczną myśl i język, dokonujemy operacji analogicznej do tej, którą przeprowadza analizator przetwarzający obrazy w kamerze telewizyjnej na rzędy pojedynczych impulsów. Obraz poetycki odznaczający się wieloznacznością oraz zdolnością jednoczesnego wywoływania różnorodnych elementów asocjacji zmysłowej, jest jednym ze sposobów, dzięki którym możemy przekazywać, choć niedoskonale, rzeczywistość naszego intuicyjnego rozumienia świata.

Ekscentryczny filozof niemiecki, Ludwig Klages — prawie całkiem i niesłusznie zapoznany na całym obszarze języka angielskiego — sformułował psychologię percepcji opartą na stwierdzeniu, że nasze zmysły obdarzają nas obrazami (*Bilder*) utworzonymi z wielu różnych jednoczesnych wrażeń, które są kolejno analizowane i dezintegrowane w procesie transponowania ich na myślenie pojęciowe. Dla Klagesa jest to część zdradliwego oddziaływania krytycznego umysłu na element twórczy — jego filozoficzne *magnum opus* nosi tytuł *Der Geist als Widersacher der Seele* [*Intelekt jako antagonistą duszy*] — ale jakkolwiek jego próba przekształcenia tej sprzeczności w kosmiczną bitwę między elementem twórczym i analitycznym mogłaby okazać się błędną, to jednak zasadnicza idea, że myśl pojęciowa i dyskursywna zuboża niewysłowioną pełnię percypowanego obrazu, pozostanie niezbita, choćby tylko jako ilustracja tego, co przekazywane jest za pośrednictwem poetyckiego obrazowania.

I właśnie to dążenie do przekazania pierwotnej, nie rozproszonej jeszcze całości percepcji oraz intuicyjne rozumienie bytu pozwala zrozumieć dewaluację i dezintegrację języka w teatrze absurdu. Bo jeśli to przekładanie całego intuicyjnego rozumienia bytu na logiczną i czasową sekwencję myśli pojęciowej jest tym, co pozbawia owo rozumienie jego pierwotnej złożoności i prawdy poetyckiej, to zrozumiałe się staje, dlaczego artysta próbuje odnaleźć sposoby uwolnienia się spod wpływu mowy dyskursywnej i logiki. Na tym zresztą polega główna różnica między poezją i prozą: poezja jest wieloznaczna i asocjacyjna, usiłuje zbliżyć się do całkowicie niekonceptualnego języka muzyki. Teatr absurdu, wnosząc te same usiłowania poetyckie w konkretną obrazowość sceniczną, może zajść znacznie dalej w eliminowaniu logiki, dys-

kursywnej myśli i języka niż czysta poezja. Scena jest wielowymiarowym środkiem; pozwala na jednoczesne użycie elementów wizualnych, ruchu, światła i słowa. Dzięki temu szczególnie się nadaje do przekazywania złożonych obrazów cechujących się wzajemnym, kontrapunktowym oddziaływaniem na siebie wszystkich tych elementów.

W teatrze „literackim” język pozostaje składnikiem dominującym. W antyliterackim widowisku cyrkowym czy estradowym język sprowadza się do roli bardzo podrzędnej. Teatr absurdu odzyskał swobodę posługiwania się językiem jako jednym — czasem dominującym, czasem podporządkowanym — ze składników swojej wielowymiarowej wyobraźni poetyckiej. Dzięki wprowadzeniu zasady kontrastu między językiem scenicznym a akcją i zredukowaniu go do gadaniny bez znaczenia lub odrzuceniu logiki dyskursywnej na rzecz poetyckiej logiki skojarzeń i współbrzmień, teatr absurdu nadał scenie nowy wymiar.

W swoim dewaluowaniu języka teatr absurdu pozostaje w zgodzie z ogólnym trendem naszych czasów. Jak zaznaczył George Steiner w dwóch felietonach radiowych zatytułowanych *The Retreat from the Word* [Odwrot od słowa], dewaluacja języka charakteryzuje nie tylko rozwój współczesnej poezji czy myśli filozoficznej, ale co więcej, nowoczesnej matematyki i nauk przyrodniczych.

Nie jest paradoksem twierdzić — mówi Steiner — że wielka część rzeczywistości zaczyna się dziś poza językiem<sup>3</sup>. (...) Duże obszary znaczących doświadczeń zawierają się dziś w językach niewerbalnych, jak matematyka, formuły i symbolizm logiczny. Inne należą do „anty-języków”, takich jak praktyka sztuki niefiguratywnej lub muzyki atonicznej. Świat słowa skurczył się<sup>4</sup>.

Co więcej, odrzucenie języka jako najlepszego narzędzia notacji w sferze matematyki i logiki symbolicznej idzie ręką w rękę z zaznaczającym się osłabieniem powszechnego przekonania o jego praktycznej użyteczności. Język coraz bardziej chyba pozostaje w sprzeczności z rzeczywistością. Wszystkie kierunki myśli, które mają największy wpływ na współczesny sposób codziennego myślenia, wykazują te tendencje.

Weźmy dla przykładu marksizm. Tu odróżnia się pozorne stosunki społeczne od kryjącej się za nimi rzeczywistości społecznej. Obiektywnie pracodawca jest uważany za wyzyskiwacza, a co za tym idzie, za wroga klasy pracującej. Jeśli zatem pracodawca mówi do robotnika: „Podzielam wasz punkt widzenia”, może nawet wierzyć w to, co mówi, ale obiektywnie jego słowa są bez znaczenia. Jakkolwiek by zapewniał o swej sympatii dla robotnika, pozostaje jego wrogiem. Język należy tutaj do sfery czysto subiektywnej i dlatego jest pozbawiony obiektywnej rzeczywistości prawdy.

<sup>3</sup> G. Steiner, *The Retreat from the Word: I*, „Leistener” (London), 14 VII 1960.

<sup>4</sup> *Ibidem*, II, „Listener” 21 VII 1960.



To samo stosuje się do współczesnej psychologii głębi i do psychoanalizy. Każde dziecko dziś wie, że istnieje wielka przepaść między tym, co jest świadomie pomyślane i stwierdzone, a psychologiczną rzeczywistością kryjącą się za wypowiedzianymi słowami. Syn, który mówi swemu ojcu, że go kocha i szanuje, obiektywnie musi być przepełniony edypową nienawiścią do niego. Może o tym nie wiedzieć, ale myśli coś zupełnie innego, niż mówi. A podświadomość jest bardziej rzeczywista niż świadoma wypowiedź.

Główną tendencją we współczesnej filozofii jest również relatywizacja, dewaluacja i krytyka języka, co znalazło potwierdzenie w przeświadczeniu Wittgensteina z końcowej fazy jego rozmyślań, że filozof musi czynić wysiłki, aby wyplątać myśli z konwencji i zasad gramatyki, które pomyłone zostały z zasadami logiki.

Wzięliśmy nas pewien obraz. Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać. (...) Skąd bierze się doniosłość takich rozważań, skoro zdają się one jedynie burzyć wszystko, co interesujące, tzn. co wielkie i ważne? (Niejako wszelkie budowle, zostawiając jedynie gruzy i rumowiska.) Burzymy jednak tylko zamki na lodzie, odsłaniając podłoże językowe, na którym stały<sup>5</sup>.

Przez zasadniczą krytykę języka następcy Wittgensteina udowodnili, że liczne kategorie twierdzeń są pozbawione obiektywnego znaczenia. „Gry słowne” Wittgensteina mają wiele wspólnego z teatrem absurdu.

Ale nawet bardziej znaczący niż te tendencje w myśli marksistowskiej, psychologicznej i filozoficznej, jest dzisiejszy trend pojawiający się w codziennym świecie pracy szarego człowieka. Wystawiony na nieustanny i nieubłagany gadatliwy atak środków masowego przekazu, prasy i reklamy, szary człowiek staje się coraz bardziej sceptyczny wobec języka, z jakim się spotyka. Mieszkańcy państw totalitarnych wiedzą doskonale, że większość tego, co im się mówi, to pustosłowie, pozbawione rzeczywistego znaczenia. Nauczycieli czytania między wierszami, tzn. odgadywać rzeczywistość, którą język raczej skrywa, niż odsłania. Na Zachodzie eufemizmy i omówienia przepelniają prasę i rozbrzmiewają zza pulpity. A reklama, przez nieustanne używanie superlatywów, zdołała zdevaluować język aż do punktu, w którym stało się ogólnie przyjętym aksjomatem, że większość słów eksponowanych na tablicach ogłoszeń czy na kolorowych stronicach ogłoszeń w magazynach jest tak samo pozbawiona znaczenia, jak brzęczące rymy handlowych reklam telewizyjnych. Ziejąca przepaść rozwarła się między językiem a rzeczywistością.

Poza powszechną dewaluacją języka w przepływie masowej komunikacji wzrastająca specjalizacja życia uniemożliwiła wymianę myśli między przedstawicielami odmiennych środowisk, które wykształciły

<sup>5</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 73—74.

swoje własne żargony. Jak mówi Ionesco, podsumowując i rozwijając poglądy Antonina Artaud:

Jako że nasza wiedza oddziela się od życia, nasza kultura przestaje nas samych zawierać (lub też zawiera jedynie nieznaczną część nas samych), ponieważ formuje kontekst „społeczny”, do którego nie jesteśmy włączeni. Tak więc problemem staje się odnowienie kontaktu życia z kulturą, stworzenie z niej ponownie żywej kultury. Aby to osiągnąć, będziemy najpierw musieli zabić „respekt przed tym, co napisane czarno na białym” (...), skruszyć nasz język, tak żeby można go było złożyć od nowa w celu powtórnego stworzenia kontaktu z „absolutem”, czy też, jak wolałbym to sformułować, „z wielokrotną rzeczywistością”; koniecznie trzeba „zmusić ludzi z powrotem do widzenia siebie takimi, jacy są naprawdę”<sup>6</sup>.

Oto dlaczego teatr absurdu tak często pokazuje upadek porozumienia między ludźmi. Jest to po prostu satyryczne wyolbrzymienie istniejącego stanu rzeczy. W epoce komunikacji masowej język wymknął się spod kontroli. Musi zostać sprowadzony do swej właściwej funkcji — wyrażania autentycznej treści, a nie jej przemilczania. Ale będzie to możliwe tylko wtedy, gdy przywrócony zostanie szacunek dla pisanego i mówionego słowa jako środka komunikacji i kiedy skostniałe frazesy, które dominują nad myślą (jak np. w limerykach Edwarda Leara czy w świecie Humpty Dumpty), zostaną zastąpione przez żywy język, który służy myśli. To zaś można będzie osiągnąć jedynie pod warunkiem wyznaczenia i respektowania granic języka logicznego i dyskursywnego oraz uznania korzyści języka poetyckiego.

Środki, którymi dramaturdzy absurdu wyrażają swoją krytykę — w znacznym stopniu instynktowną i nie zamierzoną — naszego rozpadającego się społeczeństwa, oparte są na gwałtownym zderzeniu widowni z groteskowo wyolbrzymionym i wykrzywionym obrazem świata, który stracił rozum. Jest to terapia wstrząsowa, dzięki której osiągnąć można to, co doktryna „efektu obcości” Brechta postulowała w teorii, ale czego nie osiągnęła w praktyce — powstrzymanie publiczności przed identyfikowaniem się z postaciami na scenie (co jest wiekową i bardzo skuteczną metodą teatru tradycyjnego) i przyjęcie zamiast tego postawy niezależnej i krytycznej.

Jeśli identyfikujemy się z główną postacią dramatu, automatycznie przyjmujemy jej punkt widzenia, świat, w którym się ona porusza, widzimy jej oczami, odbieramy jej wrażenia. Z pozycji dydaktycznego teatru socjalistycznego Brecht twierdził, że ta uświęcona przez wieki psychiczna więź między aktorem i publicznością musi być przerwana. W jaki sposób mogłaby widownia krytycznie śledzić poczynania postaci w sztuce, jeśliaby miała przyjmować ich punkt widzenia? Dlatego Brecht, w swym okresie marksistowskim, próbował wpro-

<sup>6</sup> E. Ionesco, *Ni un dieu, ni un démon*. „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault” (Paris), nr 22/23, maj 1958, s. 131.

wadzić szereg środków mających na celu przezwycięzenie tej sytuacji. Mimo to nigdy nie osiągnął w pełni swego celu. Publiczność, mimo wprowadzenia songów, sloganów, abstrakcyjnych dekoracji i innych tego typu środków, w dalszym ciągu utożsamia się ze znakomicie przez Brechta nakreślonymi postaciami i dlatego często nie potrafi wobec nich zająć krytycznej postawy, postulowanej przez autora. Stara magia teatru okazuje się zbyt silna; pociąg do identyfikacji, który wywodzi się z podstawowej cechy psychiki ludzkiej, jest nadal nieprzeparty. Gdy widzimy Matkę Courage płaczącą po stracie swojego syna, nie możemy oprzeć się współczuciu dla niej, a tym samym nie jesteśmy w stanie potępić jej za to, że traktuje wojnę jako interes, który w konsekwencji doprowadza do utraty przez nią dzieci. Im doskonalsza charakterystyka postaci ludzkiej na scenie, tym bardziej nieunikniony jest ów proces identyfikacji.

Natomiast w teatrze absurdu widownia ogląda postacie, których motywy i postępowanie pozostają w znacznej mierze niezrozumiałe. Utożsamienie się z takimi postaciami jest prawie niemożliwe; im bardziej tajemnicze jest ich postępowanie i charakter, im mniej ludzkie się stają, tym trudniej spojrzeć z ich punktu widzenia na świat. Postacie, z którymi widownia nie jest w stanie się utożsamić, są nieuchronnie komiczne. Jeślibyśmy utożsamili się z bohaterem farsy, który gubi spodnie, odczulibyśmy zakłopotanie i wstyd. Ale jeśli naszą chęć identyfikacji powstrzyma groteskowość takiej postaci, śmiać się będziemy z jej kłopotliwego położenia. To, co się jej przytrafia, widzimy raczej z zewnątrz niż z jej punktu widzenia. Skoro zatem niejasność motywów i często niezrozumiała oraz tajemnicza natura poczynań postaci w teatrze absurdu skutecznie zapobiegają utożsamianiu się, teatr taki musi być teatrem komicznym, mimo że tematyka jego jest ponura, gwałtowna i gorzka. Oto dlaczego teatr absurdu przekracza kategorie komedii i tragedii i łączy śmiech z grozą.

Ale nie jest zdolny, co wynika z jego natury, sprowokować nas do zajęcia postawy dogodnej dla przeprowadzenia obiektywnej krytyki społecznej, co było celem Brechta. Brecht nie przedstawia swej publiczności zestawu faktów społecznych ani przykładów postaw politycznych. Przedstawia publiczności obraz rozpadającego się świata, który utracił swą jednoczącą zasadę, swój sens i swój cel — ukazuje wszechświat absurdalny. Co ma wynieść widz z tej oszałamiającej konfrontacji z prawdziwie wyalienowanym światem, który utraciłszy swoją racjonalną zasadę, w pełnym tego słowa znaczeniu oszalał?

Tutaj napotykamy główny problem oddziaływania, estetycznej skuteczności i wagi teatru absurdu. Jak potwierdza praktyka, najlepsze sztuki z tego gatunku, mimo zerwania z większością przyjętych zasad dramatycznych, skutecznie funkcjonują jako teatr — teatr absurdu oddziałuje swoją konwencją. Ale dlaczego oddziałuje? Odpo-

wiedź w pewnej mierze wynika z powyższych rozważań o charakterze efektów komicznych i farsowych. Niepowodzenia postaci, które obserwujemy chłodnym, krytycznym, wolnym od utożsamiania się okiem, śmieszają nas. Głupi bohaterowie, którzy postępują w sposób szalony, zawsze byli pośmiewiskiem w cyrku, w *music-hallu* i w teatrze. Lecz takie postacie komiczne pojawiały się zawyczaj w sztukach o przemyślanej budowie i równoważone były postaciami pozytywnymi, z którymi widz mógł się utożsamić. W teatrze absurdu całość akcji jest tajemnicza, nie umotywowana i na pierwszy rzut oka nonsensowna.

Efekt obcości w teatrze Brechta ma na celu zaktywizowanie postawy krytycznej i intelektualnej. Teatr absurdu przemawia do głębszych warstw umysłu widza. Aktywizuje siły psychiczne, uwalnia i wyzwala ukryte lęki i tłumione agresje, a przede wszystkim — konfrontując publiczność z obrazem rozpadu — uruchamia żywy proces sił integracyjnych w umyśle każdego pojedynczego widza.

Eva Metman pisze w swym znakomitym eseju o Beckettcie:

W czasach panowania religii (sztuka dramatyczna) ukazywała człowieka chronionego, prowadzonego za rękę i czasem karanego przez siły (archetypiczne), ale w innych epokach ukazywała widzialny, namacalny świat, w którym człowiek przesiąknięty demonicznymi esencjami swego niewidzialnego, niedotykającego istnienia wypełnia swoje przeznaczenie. W dramacie współczesnym krystalizuje się nowa, trzecia orientacja, w której człowiek ukazany jest nie w świecie, w którym działają boskie czy demoniczne siły, ale sam na sam z tymi siłami. Ten nowy rodzaj dramatu wytrąca publiczność z jej zwykłego nastawienia. Tworzy próżnię pomiędzy sztuką a publicznością, tak że ta ostatnia zmuszona jest doświadczyć czegoś sama, czy będzie to przebudzenie świadomości sił archetypicznych, czy reorientacja *ego*, czy też obie te rzeczy na raz (...) <sup>7</sup>.

Nie trzeba reprezentować szkoły Junga, ani stosować Jungowskich kategorii, aby dostrzec moc tej diagnozy. Ludzie, którzy w życiu codziennym stykają się ze światem rozszczepionym na serię odrębnych fragmentów, ze światem, który utracił swój sens, ludzie, którzy nie zdają już sobie sprawy z tego stanu rzeczy ani z jego dezintegrującego wpływu na ich osobowość, postawieni są twarzą z twarzą z wyolbrzymionym obrazem tego schizofrenicznego wszechświata.

Próżnia pomiędzy tym, co pokazano na scenie, a widzom stała się tak nie do zniesienia, że widz nie ma innego wyjścia, jak tylko bądź odrzucić [sztukę] i wycofać się, bądź dać się wciągnąć w zagadkę sztuki, nie zawierającej niczego, co przypominałoby którekolwiek z jego celów i z jego reakcji na otaczający go świat <sup>8</sup>.

Raz wprowadzony w tajemnice sztuki, widz musi rozważyć swe przeżycia. Ze sceny otrzymuje szereg rozłączonych szyfrów, które należy

<sup>7</sup> E. Metman, *Reflections on Samuel Beckett's plays*. „Journal of Analytical Psychology” (London), styczeń 1960, s. 43.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

ułożyć w sensowną całość. W ten sposób zmuszony jest do własnego twórczego wysiłku, wysiłku interpretacji oraz integracji. Czas ma sprawiać wrażenie wyrwconego do góry nogami; publiczność teatru absurdu jest powołana do uporządkowania go, czy też może raczej do spostrzeżenia, że świat stał się absurdalny; potwierdzenie tego faktu stanowi pierwszy krok do pogodzenia się z rzeczywistością.

Szałeństwo naszych czasów polega na istnieniu tuż obok siebie ogromnej ilości nie pogodzonych ze sobą wierzeń i postaw — dla przykładu konwencjonalna moralność z jednej strony a wartości reklamowe z drugiej; pozostające w konflikcie twierdzenia nauki i religii lub też głośno proklamowane dążenie wszystkich warstw do wspólnego celu, kiedy w gruncie rzeczy każda z nich broni swoich bardzo wąskich i egoistycznych interesów. Na każdej stronie gazety zwykły szary człowiek spotyka odmienne i sprzeczne systemy wartości. Nic więc dziwnego, że sztuka takiej epoki wykazuje duże podobieństwo do objawów schizofrenii. Ale jak powiedział Jung w swoim eseju o *Ulissesie* Joyce'a, to nie artysta jest schizofrenikiem:

Z medycznego opisu schizofrenii wynika jedynie analogia polegająca na tym, że schizofrenik ma skłonność do traktowania rzeczywistości tak, jakby była mu obca, lub też — odwrotnie — do wyobcowywania się z tej rzeczywistości, a u współczesnego artysty skłonność ta nie jest spowodowana przez żadną chorobę, ale stanowi objaw naszych czasów<sup>9</sup>.

Dlatego usiłowanie odnalezienia sensu w tym, co wydaje się działaniem bezsensownym i pozbawionym ciągłości, chęć zrozumienia faktu, że źródłem cech współczesnego świata, które oszalamiają i niszczą duszę, jest to, iż utracił on swą zasadę jednoczącą, staje się więc czymś więcej niż tylko doświadczeniem intelektualnym; może mieć skutek terapeutyczny. W tragedii greckiej widzom pokazywano beznadziejną ale heroiczną walkę człowieka z siłami losu i wolą bogów — wywierało to na nich wpływ oczyszczający i uczyło, jak lepiej stawić czoła swoim czasom. W teatrze absurdu widz zderzony z obłędem ludzkiej sytuacji ma możliwość dostrzec najbardziej ponure i rozpaczliwe strony swego położenia. Pozbawiony złudzeń i uwolniony od niejasno przedtem odczuwanych obaw, może teraz świadomie stawić czoła tej sytuacji zamiast kryć swój lęk przed nią pod płaszczykiem uspokajających i optymistycznych iluzji. Widząc, iż ten lęk został ujawniony, może dzięki temu uwolnić się od niego. Podobną funkcję spełnia czarny humor i humor wisielczy w literaturze światowej; ostatnią jego odmianą jest teatr absurdu. Ów lęk spowodowany obecnością złudzeń, nie pasujących do rzeczywistości, rozładowany zostaje przez wyzwalający śmiech towarzyszący poznaniu istoty absurdu wszechświata. Im większe niepokoje,

---

<sup>9</sup> C. G. Jung, *Ulysses*, cyt. według: E. Metman, *op. cit.*, s. 53.

im silniejsza pokusa oddawania się złudzeniom, tym skuteczniejszy jest ten efekt terapeutyczny — stąd właśnie powodzenie sztuki *Czekając na Godota* w San Quentin. Dla więźniów ulgą było rozpoznanie w tragicomicznej sytuacji włóczęgów własnego beznadziejnego oczekiwania cudu. Śmiali się z włóczęgów i z siebie samych.

Skoro rzeczywistość, którą ukazuje teatr absurdu, jest rzeczywistością psychologiczną wyrażoną w obrazach, będących projekcją stanów umysłowych, lęków, marzeń i koszmarów sennych oraz konfliktów wewnętrznych autora, napięcie dramatyczne wytwarzane przez ten rodzaj sztuk różni się zasadniczo od tego, które wywołuje teatr zajmujący się głównie przedstawianiem obiektywnych postaci w toku rozwijającego się wątku narracyjnego. Obowiązujący w nim schemat ekspozycji, konfliktu i końcowego rozwiązania odzwierciedla pogląd na świat, który zakłada możliwość różnych rozwiązań, pogląd opierający się na łatwym do rozpoznania i powszechnie akceptowanym schemacie rzeczywistości obiektywnej, której sens jest do uchwycenia, a sens ludzkiego istnienia oraz związane z nim zasady zachowania mogą być z niej wyprowadzone.

Dzieje się tak nawet w przypadku najbliższej komedii salonowej, której akcja opiera się na dość jednostronnym poglądzie na świat, że jedynym celem wszystkich biorących w niej udział postaci jest to, aby każdy chłopiec dostał swoją dziewczynę. Nawet w najbardziej ponurych, pesymistycznych tragediach teatru naturalistycznego czy ekspresjonistycznego kurtyna końcowa pozwala publiczności rozejść się do domów z przekazaniem morałem czy filozofią: rozwiązanie mogło być smutne, było jednak konkluzją racjonalnie sformułowaną. Stosuje się to nawet do teatru Sartre'a i Camusa, teatru opartego na filozofii absurdu ludzkiej egzystencji. Takie sztuki jak *Przy drzwiach zamkniętych*, *Diabeł i Pan Bóg* oraz *Caligula* pozwalają publiczności wynieść z teatru rozmową sformułowaną lekcję filozofii.

Jednakże teatr absurdu, który nie wspiera się na intelektualnych koncepcjach, ale odwołuje się do zasady poetyckiego obrazowania, odrzuca ów schemat: nie stawia problemu intelektualnego we wprowadzeniu, nie proponuje żadnego jasno zarysowanego rozwiązania, które sprowadzałyby się do pouczeń lub sentencji. Wiele sztuk teatru absurdu ma strukturę kołową i kończy się dokładnie tak, jak się zaczynały; inne rozwijają się jedynie przez potęgowanie napięcia sytuacji początkowej. Ponieważ teatr absurdu odrzuca także pogląd, że możliwe jest umotywowanie każdego ludzkiego zachowania i że charakter człowieka oparty jest na nieziennej esencji, nie wywołuje on tego efektu niepewności, który w innych konwencjach dramatycznych rodzi się z oczekiwania na rozwiązanie dramatycznego równania opartego na rozwoju problematyki wynikającej z jasno określonego systemu wartości, wyłożonego już w scenie początkowej. W większości konwencji dramatycznych publiczność nieustannie zadaje sobie pytanie: „Co się stanie dalej?”

W teatrze absurdu publiczność widzi działania pozbawione wyraźnych motywów, widzi postacie ulegające ciągłym zmianom i nierzadko zdarzenia, które najoczywściej znajdują się poza sferą racjonalnego doświadczenia. Tutaj także publiczność może zadawać pytanie, co się dalej stanie. Ale tutaj wszystko może się stać, tak więc odpowiedzi na to pytanie nie sposób udzielić, biorąc pod uwagę tylko możliwość zwykłego prawdopodobieństwa wynikającego z motywów i charakterystyk, które nie zmieniają się przez cały czas sztuki. Dlatego właściwsze jest tutaj pytanie nie tyle o to, co się dalej stanie, ale co się dzieje właśnie teraz, co znaczy akcja sztuki.

Stwarza to inny, ale wcale nie mniej ważki rodzaj dramatycznego stanu niepewności. Zamiast dać widzowi gotowe rozwiązanie prowokuje się go do formułowania pytań, które musi postawić, jeżeli chce zrozumieć znaczenie sztuki. Cała akcja sztuki zamiast rozwijać się od punktu A do punktu B, jak w innych konwencjach dramatycznych, stopniowo tworzy złożoną kompozycję obrazu poetyckiego, który sztuka ma przekazać. Stan niepewności u widza polega na oczekiwaniu stopniowego dopełnienia tej kompozycji, które z kolei umożliwi mu ujrzanie obrazu jako całości. I dopiero kiedy ten obraz jest już pełny — po zapadnięciu kurtyny — widz może rozpocząć analizę nie tyle jego znaczenia, ile jego struktury, budowy i wpływu.

Oczywiście można dyskutować, czy ten nowy rodzaj stanu niepewności reprezentuje wyższy poziom napięcia dramatycznego i czy wywołuje u publiczności bardziej zadowolające — skoro bardziej prowokujące — estetyczne przeżycie. Rzecz jasna, wartości poetyckie wielkich dramatów Szekspira, Ibsena czy Czechowa zawsze dostarczały publiczności głębokiego, złożonego systemu poetyckich skojarzeń i znaczeń; jakkolwiek proste mogą wydawać się powierzchowne motywacje, głęboka intuicja, z jaką zarysowane są postacie, wielorakie plany, na których rozwija się akcja, wielorakie wartości. prawdziwie poetyckiego języka tworzą model, który umyka wszelkim próbom prostego i racjonalnego zrozumienia akcji i jej rozwiązania. Stan niepewności w sztukach takich jak *Hamlet* czy *Trzy siostry* nie polega na niecierpliwym czekaniu, jak się te sztuki zakończą. Ich wieczna świeżość i siła tkwi w niewyczerpanych walorach poetyckiego i wieloznacznego obrazu sytuacji człowieka, którą przedstawiają. W sztuce takiej jak *Hamlet* faktycznie zadajemy sobie pytanie: „Co się dzieje?” I odpowiedź, oczywiście, musi być taka, że nie jest to jedynie konflikt dynastyczny ani seria mordów i pojedynków na miecze. Stajemy wobec projekcji rzeczywistości psychologicznej i wobec ludzkich archetypów spowitych wieczną tajemnicą.

Jest to element, z którego teatr absurdu próbował uczynić rdzeń swojej konwencji dramatycznej (nie roszcząc sobie żadnych pretensji do wyżyn, które wielcy dramaturdzy osiągnęli dzięki intuicji i bogactwu swych zdolności twórczych). Jeżeli Ionesco, próbując nakreślić tradycję,

do której należy, wybiera sceny osamotnienia i poniżenia Ryszarda II, to dlatego, że są one poetyckimi obrazami sytuacji człowieka:

Wszyscy ludzie umierają w samotności; wszystkie wartości są degradowane do stanu nędzy: tak mówi mi Szekspir. (...) Być może, Szekspir chciał opowiedzieć historię Ryszarda II: gdyby opowiedział to po prostu jako historię innej istoty ludzkiej, nie poruszyłoby to mnie. Ale więzienie Ryszarda II nie jest prawdą, która przepadła wraz z falą historii. Jego niewidzialne mury wciąż stoją, gdy tymczasem tak wiele filozofii, tak wiele ideologii wykruszyło się na zawsze. Wszystko to trwa, ponieważ język ten jest językiem żywego świadectwa, a nie językiem myśli dyskursywnej i prezentującej. To teatr umożliwia jego wieczną i żywą obecność; nawiązuje bez wątpienia do podstawowej struktury prawdy tragicznej, rzeczywistości scenicznej. (...) Jest to kwestia archetypów teatru, istoty teatru, języka teatru<sup>10</sup>.

To właśnie ten język obrazów scenicznych, które ucieleśniają prawdę pozostającą poza zasięgiem zwykłego myślenia dyskursywnego, teatr absurdu umieszcza w centrum swoich dążeń, aby zbudować nową konwencję dramatyczną, podporządkowując jej wszystkie inne elementy sztuki scenicznej.

Lecz jeśli teatr absurdu koncentruje się na sile obrazu scenicznego, na projekcji wizji świata wyłowionych z głębin podświadomości; jeżeli lekceważy racjonalnie wymierne składniki teatru — gładko polerowane rzemiosło intrygi i przeciwintrygi dobrze skonstruowanej sztuki, imitację rzeczywistości, która może być mierzona w stosunku do samej rzeczywistości, rozsądnego umotywowania postaci — to czyż może być sądzony na podstawie racjonalnej analizy? Czyż może być poddawany krytyce opartej na obiektywnie słusznych kryteriach? Jeżeli jest czysto subiektywnym wyrażeniem wizji i emocji autora, to jakże publiczność może odróżnić oryginalne, głęboko przeżyte dzieło sztuki od zwykłych szalbierstw?

Są to stare pytania, które zadawano w każdej fazie rozwoju współczesnej sztuki i literatury. To, że są to pytania rzeczywiście ważne, staje się jasne dla każdego, kto był świadkiem rozpaczliwych prób zawodowych krytyków pogodzenia się z dziełami którejkolwiek z tych nowych konwencji — krytyków sztuki, którzy nie dostrzegają jakości „piękna klasycznego” w bardziej ponurych obrazach Picassa, jak i krytyków teatralnych, którzy zbywają krótko Ionesco i Becketta, ponieważ postaciom z ich sztuk brak pozorów rzeczywistości lub naruszają zasady dobrego zachowania, których wymaga się w komedii salonowej.

Ale każda sztuka jest subiektywna i kryteria, według których krytycy mierzą sukcesy i niepowodzenia, wypracowywane są *a posteriori* z analiz dzieł zaakceptowanych i wypróbowanych. W przypadku takiego zjawiska, jak teatr absurdu, który jest wynikiem nie świadomego dą-

<sup>10</sup> E. Ionesco, *Expérience du théâtre*. „Nouvelle Revue Française” (Paris), 1 II 1958, s. 226.



żenia do zbiorowo wypracowanego programu czy teorii (jakim był np. ruch romantyczny), ale spontanicznej reakcji wielu niezależnych autorów na tendencje właściwe ogólnej myśli okresu przejściowego, musimy najpierw przeanalizować same te dzieła i odszukać kierunki i sposoby myślenia, które są w nich zawarte, aby uzyskać obraz ich sensu artystycznego. A kiedy już wypracujemy sobie jasny pogląd na ich ogólną tendencję i cel, będziemy mogli pokusić się o przekonującą ocenę tego, jak przystają one do swoich założeń.

Jeżeli jednak w książce tej ustaliliśmy, że teatr absurdu zajmuje się przede wszystkim wywoływaniem konkretnych obrazów poetyckich mających za zadanie przekazanie widowni uczucia zmieszania, jakie odczuwają autorzy w momencie zetknięcia się z sytuacją egzystencjalną człowieka, musimy oceniać sukces i niepowodzenie tych dzieł na podstawie stopnia, do jakiego udało się im przekazać tę mieszaninę poezji oraz groteskowej, tragikomicznej grozy. A to z kolei zależy od jakości i siły wyrazu stworzonych obrazów poetyckich.

Jak możemy oszacować jakość obrazu poetyckiego czy też złożonego układu takich obrazów? Oczywiście, podobnie jak w krytyce poezji, zawsze będzie istniał element subiektywnego gustu czy też indywidualnej zdolności reagowania na określone skojarzenia, ale ogólnie rzecz biorąc, istnieje możliwość przyjęcia kryteriów obiektywnych. Te kryteria opierają się na takich elementach, jak siła sugestii, oryginalność inwencji i prawda psychologiczna owych obrazów; ich głębia i uniwersalność; stopień sprawności, z jaką przełożone są na język sceny. Wyższość takich wizji, jak np. obraz włóczków czekających na Godot czy rozmnażania się mebli w sztuce Ionesco, nad niektórymi infantylnymi fantazjami wczesnego teatru dadaistycznego jest tak oczywista, jak wyższość *Czterech kwartetów* Eliota nad nieudolnym wierszem na kartce świątecznej i to z tych samych oczywistych i czysto obiektywnych powodów — większego stopnia komplikacji, większej głębi, bogatszej i trwalszej inwencji i nieskończenie lepszego rzemiosła. Sam Adamow słusznie przedkłada sztukę taką jak *Profesor Taranne* ponad sztukę o zbliżonym temacie, jak *Les Retrouvailles*, ponieważ pierwsza zrodziła się z autentycznego obrazu sennego, gdy tymczasem druga została sztucznie wymyślona. Mamy tu do czynienia z kryterium prawdy psychologicznej i nawet gdybyśmy nie dysponowali własnym świadectwem autora, z analizy obrazów moglibyśmy wykryć większą prawdę psychologiczną i — co za tym idzie — przyznać większą wartość sztuce *Profesor Taranne*. Jest ona zdecydowanie bardziej skondensowana, mniej symetryczna i mniej mechanicznie skonstruowana, a jej obrazowość znacznie bardziej intensywna i koherentna niż tej drugiej sztuki.

Być może takie kryteria oceny, jak głębia, oryginalność inwencji, prawda psychologiczna, nie mogą być traktowane jako kategorie kwalifikujące, ale są one nie mniej obiektywne niż kryteria, jakie stosuje się

do rozróżnienia Rembrandta i malarstwa manierystycznego czy też wiersza Pope'a i Settle'a.

Z pewnością istnieją przekonujące kryteria szacowania jakości wewnątrz kategorii teatru absurdu. Trudniej jest umieścić największe dzieła powstałe w tej konwencji w ogólnej hierarchii sztuki dramatycznej; jest to w każdym wypadku przedsięwzięcie niemożliwe. Czy Rafael jest większym malarzem niż Brueghel, a Miró większym niż Murillo? Skoro czcze są spory, które tak często wybuchają w dyskusjach nad malarstwem abstrakcyjnym, czy nad dziełami teatru absurdu, nad tym, czy te twory wyobraźni zasługują na miano dzieł sztuki, ponieważ pozbawione są nakładu pracy i pomysłowości, które składają się na portret grupowy, czy dobrze napisaną sztukę, warto podważyć kilka z tych popularnych, a bałamutnych koncepcji.

Nie jest prawdą, że nieskończenie trudniej jest skonstruować racjonalny wątek, niż poskładać irracjonalne obrazy sztuki teatru absurdu, tak samo jak zupełną nieprawdą jest, że każde dziecko może rysować równie dobrze jak Klee czy Picasso. Jest zasadnicza różnica między nonsensem dramatycznym i artystycznym a zwykłym nonsensem. Każdy, kto poważnie próbował napisać wiersz nonsensowny lub obmyślić nonsensowną sztukę, potwierdzi prawdziwość tej opinii. Przy konstruowaniu wątku realistycznego, tak jak przy malowaniu z modelu, istotne znaczenie ma zawsze sama rzeczywistość i własne przeżycie autora oraz jego obserwacje, na których można się oprzeć — postacie, które się znało, zdarzenia, których było się świadkiem. Natomiast pisanie w warunkach, w których istnieje całkowita swoboda inwencji, wymaga zdolności tworzenia obrazów i sytuacji nie mających odpowiednika w naturze oraz jednoczesnego ustanawiania odrębnego świata, mającego swoją własną logikę i konsystencję, które powinna natychmiast zaakceptować publiczność. Zwykle kombinacje bezsensowności prowadzą do zwykłego banału. Każdy, kto będzie próbował tworzyć w tym duchu, zapisując po prostu wszystko, cokolwiek przyjdzie mu do głowy, przekona się, że spontaniczna inwencja, która miała wzlecieć, nigdy nawet nie oderwała się od ziemi, że wzloty te składają się z niespoistych ułamków rzeczywistości, które nie zostały przetransponowane w przekonującą całość. Nieudane przykłady z teatru absurdu, podobnie jak nieudane malowidła abstrakcyjne, charakteryzują się zwykle tym, że przejrzyście widać w nich fragmenty rzeczywistości, z których utwory te powstały. Nie zaszła w nich ta zasadnicza zmiana, dzięki której negatywna wartość braku logiki lub pozorów rzeczywistości zostaje przetworzona na wartość pozytywną nowego świata, mającego swój własny imaginacyjny sens.

Mamy tu do czynienia z jednym ze znamion doskonałości w teatrze absurdu. Tylko wtedy, gdy jego inwencja wyrasta z głębokich pokładów w pełni doznanych wrażeń, tylko wtedy, gdy odzwierciedla prawdziwe

obsesje, sny i sugestywne wyobrażenia powstałe w podświadomości autora, takie dzieło sztuki osiągnie cechy prawdy, cechy natychmiast rozpoznawalnej, ogólnej — w przeciwieństwie do po prostu prywatnej — ważności, która odróżnia wizje poety od przywidzeń umysłowo chorego. Ta cecha głębi i jedności wizji jest natychmiast rozpoznawalna i poza wszelkim oszustwem. Żaden poziom dokonań technicznych i zwykłej mądrości nie jest tu w stanie, podobnie jak w sferze przedstawiania sztuki czy dramatu, pokryć ubóstwa wewnętrznego rdzenia kwestionowanego dzieła.

Napisanie sztuki trafnie stawiającej jakąś tezę lub zręcznej komedii obyczajowej może się istotnie okazać bardziej pracochłonne i wymagające większego stopnia pomysłowości czy inteligencji. Z drugiej jednak strony, stworzenie trafnego obrazu poetyckiego sytuacji człowieka wymaga niezwykłej głębi uczucia i intensywności wrażeń oraz znacznie wyższego stopnia czysto twórczej wizji — krótko mówiąc — natchnienia. Szeroko rozpowszechnione ale błędne jest mniemanie, że hierarchia osiągnięć artystycznych zależy od zwykłej trudności lub pracochłonności procesu tworzenia. Pomijając już fakt, że spór na temat hierarchizacji wartości jest błędny z założenia, to skala wartości mogłaby powstać w wyniku uznania za ważne jedynie walorów immanentnych samego dzieła, bez względu na to, czy powstało ono w ciągu dziesięcioleci znojnnej harówki, czy też w olśnieniu natchnienia.

Kryteriami dokonań w teatrze absurdu są nie tylko wartości inwencji, złożoność wywołanych obrazów poetyckich i sprawność ich połączenia oraz ich trwałość, ale również — i to przede wszystkim — rzeczywistość i prawda zawarte w wizji ucieleśnianej w tych obrazach. Mimo całej swobody inwencji i spontaniczności teatr absurdu polega na przekazywaniu doświadczenia bytu i jako taki stara się być bezkompromisowo uczciwy i nieulekniorny w przedstawianiu rzeczywistego położenia człowieka.

Jest to okoliczność, która umożliwia rozstrzygnięcie kontrowersji między teatrem „realistycznym” a teatrem absurdu. Kenneth Tynan słusznie podkreślał w swym sporze z Ionesco, że oczekuje od artysty, aby to, co on przekazuje, było prawdą. Ale Ionesco, twierdząc, że obchodzi go tylko przekazywanie swojej osobistej wizji, wcale nie zaprzeczał postulatowi Tynana. Ionesco także dąży do wypowiedziania prawdy — prawdy o swoim intuicyjnym rozumieniu sytuacji człowieka. Prawdziwe zgłębianie psychologicznej, wewnętrznej rzeczywistości nie jest wcale mniej prawdziwe niż badanie obiektywnej rzeczywistości zewnętrznej. Prawdę powiedziawszy, realność wizji jest bardziej bezpośrednia i bliższa istocie przeżycia niż jakikolwiek opis rzeczywistości obiektywnej. Czy obraz Van Gogha przedstawiający słońce jest mniej rzeczywisty, obiektywnie mniej prawdziwy niż rysunek słońca w podręczniku botaniki? W pewnym sensie — być może — tak, ale

z pewnością nie w każdym. Obraz Van Gogha będzie reprezentował wyższy poziom prawdy i rzeczywistości niż jakakolwiek naukowa ilustracja, choćby nawet słonecznik Van Gogha miał niewłaściwą ilość płatków.

Rzeczywistość wizji i percepcji są tak samo prawdziwe, jak posiadające sprawdzalne parametry rzeczywistości zewnętrzne. Nie istnieje żadna sprzeczność między tym, co określa się jako teatr obiektywnej rzeczywistości, a tym, co nazywa się teatrem rzeczywistości subiektywnej. Oba są równie realistyczne — ale zajmują się innymi aspektami rzeczywistości w całej jej ogromnej złożoności.

Odnosi się to także do pozornego konfliktu między teatrem politycznym, ideologicznym, a pozornie apolitycznym, a ideologicznym teatrem absurdu. *Pièce à thèse* [sztuka z tezą] na temat tak ważny, jak kara śmierci, będzie próbować przedstawiać zestaw argumentów i okoliczności mających na celu zilustrowanie sprawy. Jeżeli przedstawione okoliczności będą prawdziwe, sztuka będzie przekonująca. Jeżeli będą w sposób oczywisty tendencyjne i zafałszowane, sztuka poniesie klęskę. Ale sprawdzian prawdziwości sztuki musi polegać na jej zdolności przekazywania prawdy przeżyć występujących w niej postaci. I w tym wypadku sprawdzian jej prawdziwości i realności będzie się pokrywał z jej rzeczywistością wewnętrzną. Bez względu na to, jak poprawne będą dane statystyczne i szczegóły opisu zawarte w sztuce, jej prawdziwość dramatyczna będzie zależeć od umiejętności przekonania o strachu ofiary przed śmiercią, o ludzkiej prawdzie jej położenia. I tutaj również sprawdzian prawdziwości zależeć będzie od zdolności twórczych i poetyckiej wyobraźni autora. I jest to właśnie to kryterium, na podstawie którego możemy sądzić o prawdziwości całkowicie subiektywnych kreacji teatru nie zajmującego się realiami społecznymi.

Sprzeczność tkwi nie między teatrem realistycznym a nierealistycznym, obiektywnym a subiektywnym, ale po prostu między wizją poetycką, prawdą poetycką i rzeczywistością wyobrażeniową z jednej strony a jałowo mechanicznym, pozbawionym życia, poetycko nieprawdziwym pisaniem z drugiej. *Pièce à thèse* napisana przez tak wielkiego poetę jak Brecht jest tak samo prawdziwa, jak zgłębianie prywatnych koszmarów w *Krzesłach* Ionesco. A paradoks polega na tym, że jakaś sztuka Brechta, w której prawda poety okazuje się silniejsza od postawionej tezy, może się okazać politycznie mniej skuteczna niż sztuka Ionesco, atakująca absurdalność układowego społeczeństwa i mieszczańskiej rozmowy.

Usiłując traktować podstawowe fakty dotyczące ludzkiego istnienia w kategoriach nie rozumienia intelektualnego, lecz przekazywania prawdy metafizycznej poprzez żywe doświadczenie, teatr absurdu wkracza w sferę religii. Zachodzi ogromna różnica między wiedzą, że coś istnieje w sferze pojęciowej, a doświadczeniem tego jako żywej

rzeczywistości. Cechą wszystkich wielkich religii jest to, że posiadają one nie tylko całość wiedzy, która może być nauczana w formie informacji kosmologicznej lub zasad etycznych, ale również to, że przekazują istotę tej całości doktryny za pomocą żywego, powtarzającego się rytuału. Utratę tej ostatniej sfery, która zaspokaja głębokie potrzeby wewnętrzne wszystkich ludzi, spowodował schyłek religii i głęboko odczuwany jest jej brak w naszej cywilizacji. Posiedliśmy przynajmniej coś zbliżonego do spoistej filozofii w teorii, ale brak nam środków do uczynienia z niej żywej rzeczywistości, doznanego skupienia losów ludzi. Oto dlatego teatr, miejsce, w którym ludzie zbierają się, aby doświadczyć poetyckiej czy artystycznej intuicji, różnymi sposobami przyjął na siebie funkcje zastępczego kościoła. Stąd wypływa też przywiązywanie wielkiej wagi do teatru przez systemy totalitarne, w pełni zdające sobie sprawę z potrzeby uczynienia ze swych doktryn żywej, doznanej rzeczywistości dla swoich wyznawców.

Choć na pierwszy rzut oka może się to wydać paradoksalne, teatr absurdu może być uważany za próbę przekazania przeżycia metafizycznego, pozanaukowego i — zarazem — uzupełnienia go przez zaokrąglenie fragmentarycznego obrazu świata, który przedstawia, i integrowanie go w szerszą wizję świata i jego tajemnicy.

Jeśli bowiem teatr absurdu przedstawia świat jako pozbawiony sensu i jednoczącej zasady, czyni tak w kategoriach tych filozofii, które biorą swój początek z idei, że myśl ludzka jest w stanie sprowadzić całość wszechświata do kompletnego, spoistego, logicznie powiązanego systemu. Jedyńie z punktu widzenia tych, którzy nie są w stanie znieść świata, gdzie niepodobieństwem jest dowiedzieć się, dlaczego został stworzony, jaką rolę przypisano w nim człowiekowi i co stanowi o słusznym postępowaniu, a co o niesłusznym, obraz wszechświata pozbawionego tych wszystkich jasno zarysowanych definicji wydaje się pozbawiony sensu i rozsądku i tragicznie absurdalny. Jednakże współczesna nauka odrzuca postulat całkowicie spójnego i uproszczonego wytłumaczenia, które odnosiłoby się do wszystkich zjawisk, celów i zasad moralnych świata. Koncentrując się na powolnych, starannych badaniach ograniczonych obszarów rzeczywistości metodą prób i błędów — przez konstruowanie, sprawdzanie i odrzucanie hipotez — nauka chętnie przyjmuje pogląd, że musimy umieć żyć ze świadomością, że duże partie wiedzy i doświadczenia pozostaną na długo — może na zawsze — poza zasięgiem naszego umysłu; że sens ostateczny nie może być i nigdy nie będzie poznany i że musimy wobec tego pogodzić się z faktem, że wiele z tego, co chciały wytłumaczyć wcześniejsze systemy metafizyczne, mityczne, religijne czy filozoficzne, musi pozostać niewyjaśnione na zawsze. Z tego punktu widzenia każde uciepienie się systemu myśli, który udziela lub rzekomo udziela całkowitego wytłumaczenia świata i miejsca przeznaczonego w nim człowiekowi, musi wydać się dziecinne i niedoj-

rzałe, musi wydać się ucieczką od rzeczywistości w dziedzinę złudzeń i oszukiwania samego siebie.

Teatr absurdu wyraża strach i rozpacz, które biorą się z uświadomienia sobie, że człowiek otoczony jest obszarem nieprzeniknionych ciemności, że nigdy nie może poznać swej prawdziwej natury i celu i że nikt nie dostarczy mu gotowych zasad postępowania. Camus pisze w *Micie Szyzyfa*:

Pewność istnienia Boga, który przydaje sens życiu, jest nieporównanie bardziej kusząca niż bezkarność w czynieniu zła. Wybór nie byłby trudny. Ale nie ma wyboru i zaczyna się gorycz<sup>11</sup>.

Ale przez stawienie czoła strachowi i rozpaczcy i brakowi cudownie objawionych alternatyw, strach i rozpacz można przezwyciężyć. Poczucie bezradności wskutek rozpadu łatwych rozwiązań i rozwiania się kulturowanych złudzeń pozostawia skazę tylko wtedy, gdy umysł wciąż jeszcze trzyma się tych złudzeń. Kiedy już zostaną odrzucone, musimy przystosować się do nowej sytuacji i stanąć twarzą w twarz z samą rzeczywistością. A ponieważ złudzenia, z powodu których cierpieliśmy, utrudniały nam kontakt z rzeczywistością, ich utrata da się natychmiast odczuć jako coś radosnego. Według słów Demokryta, którego lubi cytować Beckett, „Nic nie jest bardziej realne niż Nic”.

Stanąć oko w oko z granicami ludzkiego bytu jest nie tylko równoznaczne ze stawieniem czoła filozoficznym podstawom nauki, ale jest również głębokim doznaniem mistycznym. Jest to dokładnie to samo doznanie niewysłowienia, pustki, nicości u podstaw wszechświata, które stanowi treść zarówno wschodnich, jak i chrześcijańskich doznań mistycznych. Jeżeli bowiem Lao-tzu mówi:

Niebo i ziemia powstały z nie nazwanego, imię swoje ma jedynie matka wychowująca dziesięć tysięcy stworzeń, każde według swojego gatunku (...)<sup>12</sup>.

— to Święty Jan od Krzyża mówi o intuicji duszy, „która wcale nie może pojąć Boga”<sup>13</sup>, a Meister Eckhart wyraża to samo doznanie w słowach

Bóstwo jest biedne, nagie i puste, jak gdyby go nie było; nie ma, nie pragnie, nie chce, nie pracuje, nie dostaje... Bóstwo jest tak puste, jak gdyby go nie było<sup>14</sup>.

Innymi słowy, w stawianiu czoła ludzkiej niemożności zrozumienia wszechświata, w poznawaniu totalnej transcendencji Bóstwa, jego całkowitej odmienności od wszystkiego, co możemy zrozumieć za pomocą

<sup>11</sup> Camus, *op. cit.*, s. 146.

<sup>12</sup> Lao-tzu, cytowany przez A. Huxleya w: *The Perennial Philosophy* London 1946, s. 33.

<sup>13</sup> Sw. Jan od Krzyża, cytowany przez A. Huxleya (jw.).

<sup>14</sup> Meister Eckhart, cytowany przez A. Huxleya (jw.).

naszych zmysłów, wielcy mistycy doznawali uczucia radości i wolności. Ta radość bierze się również ze świadomości, że język i logika myśli poznawczej nie może oddać sprawiedliwości zasadniczej naturze rzeczywistości. Stąd głęboka filozofia mistyczna, jak Zen Buddyzm, opiera się na odrzuceniu samego myślenia pojęciowego:

Zaprzeczenie rzeczywistości jest dowodzeniem jej istnienia. A dowodzenie istnienia pustki jest jej zaprzeczeniem<sup>15</sup>.

Ostatnio wzrost zainteresowania Zenem w krajach Zachodu jest wyrazem tych samych tendencji, które tłumaczą powodzenie teatru absurdu — zaabsorbowanie prawdami podstawowymi i świadomość, że nie są one dostępne na drodze samej myśli pojęciowej. Ionesco cytowany był jako przykład kreślenia paraleli między Zen Buddyzmem a teatrem absurdu<sup>16</sup> i istotnie metody nauczania przyjęte przez mistrzów Zen, stosowanie przez nich kopniaków i uderzeń w odpowiedzi na pytania o naturę oświecenia oraz ich sposób formułowania nonsensownych problemów bardzo przypominają niektóre sposoby postępowania teatru absurdu.

Widziana pod tym kątem detronizacja języka i logiki formuje część z gruntu mistycznej postawy wobec podstaw rzeczywistości jako zbyt złożonych i zarazem zbyt spoiwych, zbyt jednocznościowych, by mogły być wyrażone w analitycznych kategoriach uporządkowanej składni i pojęciowego myślenia. Jak mistycy, tak i teatr absurdu, uciekają się do obrazów poetyckich. Ale jeżeli teatr absurdu przedstawia analogie do metod i sposobów obrazowania mistycyzmu, jakże może jednocześnie być uważany za wyraziciela sceptycyzmu, pokornej odmowy poszukiwań wytłumaczenia absolutów, która charakteryzuje postawę naukową?

Po prostu dlatego, że nie ma nic sprzecznego między rozumieniem ograniczenia ludzkich możliwości ujęcia rzeczywistości w pojedynczy system wartości a rozumieniem tajemniczej i niewypowiedzianej jedności, pozostającej poza wszelkim rozumieniem racjonalnym, jedności, która raz doznana koi myśli i daje siły, by stawić czoła losowi ludzkiemu. Są to, w zasadzie, dwie strony tego samego medalu — mistyczne doznanie absolutnej inności i niewypowiedzialności prawdy podstawowej jest religijnym, poetyckim odpowiednikiem racjonalnego poznania ograniczoności ludzkich zmysłów i intelektu, co prowadzi człowieka do powolnego badania świata metodą prób i błędów. Obie te postawy pozostają w zasadniczej sprzeczności z systemami filozoficznymi, religijnymi czy ideologicznymi (np. marksizm), które twierdzą, że udzielają odpowiedzi na wszystkie pytania dotyczące podstawowych celów i postępowania w życiu codziennym.

<sup>15</sup> Seng-t'san, *On believing in mind*, cytowany w: Suzuki, *Manual of Zen Buddhism*. London 1950, s. 77.

<sup>16</sup> E. Ionesco, cytowany w: Towarnicki, „Spectacles”, Paris, nr 2, lipiec 1958.

Zdanie sobie sprawy z tego, że myślenie obrazami poetyckimi jest tak samo słuszne, jak myślenie pojęciowe i naleganie na czyste poznanie funkcji i możliwości każdego z tych sposobów postępowania, nie jest równoznaczne z powrotem do irracjonalizmu; przeciwnie, otwiera drogę w kierunku postawy prawdziwie racjonalnej.

Ostatecznie, zjawisko takie jak teatr absurdu nie oznacza rozpaczki ani powrotu do ciemnych sił irracjonalnych, ale wyraża usiłowania człowieka w kierunku pogodzenia się ze światem, w którym żyje. Próbuje skłonić go do stawienia czoła losowi ludzkiemu takiemu, jakim jest, uwolnić człowieka od złudzeń, które powodują nieustanne niedostosowanie się i rozczarowanie. Istnieją w naszym świecie olbrzymie naciski mające za cel skłonić ludzkość do znoszenia utraty wiary i pewników moralnych przez narkotyzowanie się do niepamięci rozrywką masową, płytkimi satysfakcjami materialnymi, pseudowytlumaczeniami rzeczywistości i tanimi ideologiami. Na końcu tej drogi leży Piękny Nowy Świat Huxleya, zaludniony euforycznymi i bezsensownymi automatami. Dziś, kiedy śmierć i starość coraz bardziej są skrywane za eufemizmami i dziecinną gadaniną, a życiu grozi zmiążdżenie w masowej konsumpcji hipnotycznej, zmechanizowanej wulgarności, potrzeba skonfrontowania człowieka z rzeczywistością jego położenia jest większa niż kiedykolwiek. Godność człowieka leży bowiem w jego zdolności stawienia czoła rzeczywistości w całym jej bezsensie, swobodnego jej zaakceptowania, bez strachu, bez złudzeń — i śmiania się z niej.

Oto jest sprawa, której na przeróżne indywidualne, skromne i donkiszotowskie sposoby, poświęcają się dramaturdzy teatru absurdu.

Przełożył *Piotr Bikont*