

Stephen M. Halloran

Język i absurd

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/4, 329-338

1979

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STEPHEN M. HALLORAN

JĘZYK I ABSURD

Absurd odnosi się do wybitnie osobistego doświadczenia, z którego wzięła się różnorodność systemów filozoficznych i dzieł literackich, a być może niejedno samobójstwo. Istotą tego doświadczenia w znacznej mierze stanowi spostrzeżenie, że rzeczywistość stale okazuje się bogatsza nad ludzkie wysiłki, by ogarnąć ją racjonalnymi systemami myślowymi, że — by zacytować Sartre'a — „świat wyjaśnień i racji nie jest światem istnienia”¹. Rzeczy są *de trop* [zbyt wiele] — zbyt liczne, nieprzydatne, całkowicie niewytłumaczalne — a przeto ludzka potrzeba wynajdywania sensu rzeczy zakrawa na żart. Świat nie jest domem człowieka, człowiek bowiem musi szukać racji, a dostatecznych racji nigdy nie znajdzie. Jego życie to ciągły niepokój i wyobcowanie. Stąd termin „absurd”, ukazujący ten zasadniczy brak harmonii między człowiekiem a światem, w którym człowiek musi żyć.

Jest godne uwagi, iż to doświadczenie, nazwane przez Sartre'a i Camusa „absurdem”, z wielu względów przypomina ekstatyczne przeżycia mistyków religijnych. Poczucie przebicia się przez powierzchnię powszednich zjawisk i dotknięcie rzeczywistości w jej najgłębszym bycie, a co za tym idzie, przekonanie, iż rzeczy widziane, tak jak je normalnie postrzegamy, są w jakiś sposób nieprawdziwe — to elementy wspólne doznaniom zarówno mistyków, jak i absurdystów. Zasadnicza różnica między tymi dwiema kategoriami doświadczenia zdaje się polegać na tym, że absurdysta nie wierzy w dobrotliwego Boga, z którego woli panuje ponadrozumowa harmonia między rozumnym człowiekiem a bezrozumnym światem; zatem postrzeganie, które wywoływało ekstazę u wierzącego, dla absurdysty jest źródłem strachu lub niesmaku bądź obu tych odczuć jednocześnie. Kierkegaard, który Abrahama z Boskiego

[Stephen M. Halloran — amerykański badacz młodszej generacji, wykładowca literatury i języka w Rensselaer Polytechnic Institute.

Przekład według: S. M. Halloran, *Language and the Absurd*. „Philosophy & Rhetoric”, t. 6, 1973, nr 2, s. 97—108.]

¹ J. P. Sartre, *Młodości*. Przełożył i wstępem opatrzył J. Trznadel. Warszawa 1974, s. 182.

przykazu prowadzącego syna Izaaka na śmierć widział jako człowieka postawionego w obliczu absurdu², zdaje się zaprzeczać temu rozróżnieniu. Lecz Abraham jest dla Kierkegaarda „rycerzem wiary”, wierzy bowiem „siłą absurdu”. Stał on, innymi słowy; twarzą w twarz z absurdem i przekroczył go, wybierając wiarę w Boga, wobec którego nie stosują się kategorie rozumowe. Kierkegaard jest absurdystą jedynie o tyle, że desperacko pragnie, by jego Bóg był racjonalny, a jednak wie, iż jest on irracjonalny. Kierkegaard jest tak przepojony racjonalizmem, że cierpi głęboki niepokój, uświadamiając sobie, iż Bóg nie jest stworzony na podobieństwo człowieka, że jego postępowanie z Abrahamem i z całym rodem człowieczym nie poddaje się racjonalnej analizie.

Camus zauważa, że niezachwianie konsekwentną reakcją na absurd byłoby milczenie i inercja³. Opowiadając się za egzystencjalnym buntem, przekracza absurd, tak jak „rycerz wiary” Kierkegaarda przekracza absurd w inny sposób, wybierając wiarę. Mówić w obliczu tego doświadczenia to zawsze w jakimś sensie przekroczyć absurd, owo doświadczenie bowiem jest nieodłącznie związane z pojmowaniem języka jako rażąco nieodpowiedniego do wyrażenia tego, co dla absurdysty i mistyka stanowi jedyne znaczące ludzkie przeżycie. Kierkegaard stwierdza, że Abraham „nie może mówić”⁴. Św. Teresa pisze całe strofice o niemożności słownego zapisu swoich doznań⁵. Sartre’owski Roquentin toczy beznadziejną walkę ze słowami, usiłując wypowiedzieć to, co przedtem myślał „o rzeczach, z rzeczami”⁶. Św. Tomasz z Akwinu, przeżywszy mistyczną ekstazę pod koniec życia, odrzucił skomplikowany system stworzonej przez siebie racjonalistycznej teologii, mówiąc o niej: „tyle mierzwy”⁷.

Tak więc absurd stanowi poważne wyzwanie retoryczne. Człowiek ma do dyspozycji jedynie słowa, lecz doświadczenie mówi mu, że te mizerne świadectwa rozumu nie mogą powiedzieć tego, co powinno być powiedziane. Stanowi to fundamentalną sprzeczność, na którą zwrócił uwagę Martin Esslin⁸, w tzw. „teatrze egzystencjalistycznym” Sartre’a,

² S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1969, s. 39 n.

³ A. Camus, *The Rebel*. Tłum. A. Bower. New York, Vintage Books, 1956, s. 8.

⁴ Kierkegaard, *op. cit.*, s. 63.

⁵ *The Complete Works of Saint Theresa of Jesus*. Tłum. i red. E. A. Peers. London, Sheed and Ward, 1949, *passim*. Już przy bardzo pobieżnym przeglądzie można znaleźć parę stosownych fragmentów.

⁶ Sartre, *op. cit.*, s. 183.

⁷ F. C. Copleston, *Aquinas*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd., 1955, s. 10.

⁸ M. Esslin, *The Theater of the Absurd*. Garden City, Doubleday and Company, Inc., 1969, s. 6.

Camusa i Gabriela Marcela; w istocie jest to sprzeczność właściwa ogólnie całemu egzystencjalistycznemu pisarstwu filozoficznemu. Pisarz usiłuje wypowiedzieć to, co jest zasadniczo niewypowiedziane. W procesie tym język „świętuje”⁹, jak wyraził się Wittgenstein, a pisarz z całą powagą wygłasza zdania w rodzaju: „Świadomość jest bytem z natury świadomym nicości swego bytowania”¹⁰. Tutaj Sartre usiłuje powiedzieć to, co Ernestowi Hemingwayowi o wiele wymowniej udało się pokazać w opowiadaniu *Czyste, dobrze oświetlone miejsce*, gdy stary kelner myśli sobie: „Wszystko jest nicością, człowiek jest niczym”¹¹. Słowa nie usiłują tu przekazać niczego o naturze świadomości, ukazują raczej świadomość określonego człowieka.

Jedną z możliwych reakcji na spostrzeżenie, że język nie może wypowiedzieć tego, co powinno być wypowiedziane, jest usunięcie się w milczenie i poleganie na czysto wizualnych środkach przekazu — ruchu, geście i metaforze wizualnej — tak jak niektórzy mistycy sięgali po rysunek jako sposób wyrażenia swoich przeżyć. Samuel Beckett np. napisał dwie sztuki, które są czystą pantomimą (*Akt bez słów I*, *Akt bez słów II*). A w *Radosnych dniach*, sztuce, którą na pewnym poziomie analizy można ujmować jako konstrukcję czysto językową, niekończącą się, bezładną przemowę głównej bohaterki przytłacza groteskowa wizualna metafora zakopywania jej w ziemię — po pas w akcie I i po szyję w akcie II. W *Krzesełach* Ionesco mowa ponownie podporządkowana zostaje metaforze wizualnej: tłum gości, którzy przychodzą do domu starożony małżeństwa i do których skierowana jest większość „dialogu”, publiczność widzi jedynie jako narastające nagromadzenie pustych krzeseł.

Choć dramaturdzy absurdystyczni od czasu do czasu pogrążają się w całkowitym milczeniu, częściej posługują się nim jako znakiem przestankowym i kontrapunktem. Zarówno np. *Końcówka* Becketta, jak i *Dozorca* Harolda Pintera rozpoczynają się długotrwałą ciszą, podczas której jeden z bohaterów dokładnie przygląda się pewnym szczegółom scenografii, skierowując uwagę publiczności na wizualne metafory sztuki. A ulubionym chwytem Pintera jest milczenie jednej postaci, podkreślające nerwową gadatliwość drugiej, która w ten sposób broni się przed stawieniem czoła temu, co się kryje za tym milczeniem.

Jeśli już język pojawia się w teatrze absurdu, często jest oderwany od rzeczywistości¹²; języka używa się nie dla jego właściwości przeka-

⁹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem i przypisaniami opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 1972, s. 32.

¹⁰ J. P. Sartre, *Being and Nothingness*. Tłum. H. E. Barnes. New York, Philosophical Library, 1956, s. 47.

¹¹ E. Hemingway, *49 opowiadań*. Przełożyła M. Michałowska. Warszawa 1964, s. 384.

¹² Myśl, że język odrywa się od rzeczywistości, została w pewnym stopniu rozwinięta w książce: I. Hassan, *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. New York, Alfred A. Knopf, 1967.

zywania — to, co można powiedzieć, nie ma znaczenia. Idzie raczej o to, co język może ukazać, a często właśnie na pustce języka zasadza się istota doświadczenia zwanego „absurdem”. Języka używa się, by wyszydzić język, ukazać beznadziejność posługiwania się w nim w próbie uporania się z poważnymi ludzkimi problemami. W procesie tym słowa uwalniają się od reguł, które powinny rządzić ich użyciem i mocno wiążąc je z rzeczywistością, zapanowuje duch czystej zabawy. Satyra językowa staje się farsą werbalną.

Język może oderwać się od rzeczywistości na rozmaite sposoby. Np. wyrażen przeczących można używać, jakby były twierdzącymi, jak w tym urywku z *Po drugiej stronie lustra*:

Widzę, że nikogo nie ma na drodze — powiedziała Alicja.

— Jakże chciałbym mieć takie oczy — powiedział Król strapionym głosem. — Widzieć, że Nikogo nie ma na drodze! I to z takiej odległości! Przy tym świetle zaledwie jestem w stanie stwierdzić, że nie ma tam prawdziwych osób!¹³

Ta sama technika, tym razem z odcieniem groteski, pojawia się w sztuce innego prekursora absurdystów, E. E. Cummingsa:

(...niezmiernie wysoki, zielonkawy postrzępiony kształt wyrzuca swą postać w górę)

KSZTAŁT: Jestem głodny.

DZENTELMEN: Masz coś do jedzenia?

KSZTAŁT: Nie.

DZENTELMEN: W takim razie niemądrze z twojej strony jest być głodnym — natomiast gdybyś znalazł coś do jedzenia, twój głód miałby pewien sens.

(Wysoki zielonkawy postrzępiony kształt omdlewająco opada z powrotem w tłum, wylania się DRUGI KSZTAŁT, niebieskawy, o ostrych konturach)

DRUGI KSZTAŁT: Co mam do jedzenia? — nic.

DZENTELMEN: Dlaczego więc nie jesz nic?¹⁴

To traktowanie wyrażen przeczących, jakby były twierdzeniami, jest świadomie błędnym użyciem banału, prowadzącym do sprzeczności, co stanowi punkt wyjścia wielu sposobów odrywania języka od rzeczywistości. Celowo błędne posługiwanie się narzędziami logiki i retoryki kryje właściwie nieograniczone możliwości. Dalej w tej samej scenie z *Him* Cummingsa — dzentelmen, rozmawiając teraz z Czwartym Kształtem, przeprowadza błędne sylogistyczne rozumowanie, by odrzucić argument, który sam w sobie mógłby być parodią słynnego dowodu Kartezjusza na swe własne istnienie:

DZENTELMEN (*Gniewnie, do CZWARTEGO KSZTAŁTU*): Kim jesteś?

CZWARTY KSZTAŁT: Ludzką istotą.

DZENTELMEN (*Surowo*): Istotą, przyjacielu, jest ktoś, kto istnieje, istotą jest ktoś żywy. Dlaczego uważasz, że żyjesz?

¹³ L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1972, s. 98—99.

¹⁴ e. e. cummings, *Him*. New York, Livewright, 1955, s. 75—76.

CZWARTY KSZTAŁT: Jestem głodny.

DZENTELMEN: W takim razie pozwól, że ci coś powiem: to, co mówisz, to czysty nonsens. Spójrz na mnie — nie jestem głodny. A żyję¹⁵.

Podnosząc swój satyryczny celownik o kreskę ponad prostą logikę dedukcyjną, Norman Frederick Simpson w scenie sądowej z *Wahadła jednokierunkowego* igra z pojęciem prawdopodobieństwa. Pan Groomkirby złożył zeznanie, że w określonym dniu o określonej godzinie przeprowadzał z pewną kobietą wywiad w sprawie ubezpieczenia na życie:

OSKARZYCIEL: Zgodzi się pan, panie Groomkirby, że w czasie, o którym mowa, w Chester-le-Street przebywało kilka tysięcy mieszkańców, którzy również mieli odpowiednie warunki do udzielenia Panu lub komukolwiek innemu wywiadu w sprawie ubezpieczenia na życie?

PAN G.: Zaryzykuję twierdzenie, że tak było, owszem, panie prokuratorze.

OSK.: Z tych kilku tysięcy osób tylko z jedną przeprowadzono wiadomego popołudnia wywiad i na skutek ciekawego niewątpliwie zbiegu okoliczności była nią ta kobieta, Myra Gantry?

PAN G.: Jeśli pan prokurator ujmie rzecz w ten sposób, to będzie niewątpliwie prawda.

OSK.: Mimo że szanse przeciwko takiemu zdarzeniu obliczać należy jak kilka tysięcy przeciwko jednemu?

PAN G.: Nie myślałem o tym jako o zbiegu okoliczności¹⁶.

Pani Gantry nie miała oczywiście nic wspólnego z toczącą się rozprawą i fakt, iż pan Groomkirby przeprowadził z nią wywiad, nie jest większym zbiegiem okoliczności niż jakiegokolwiek inne wydarzenie w naszym nieprawdopodobnym świecie. Jednak prokurator zaczyna dowodzić, że którykolwiek z kilku milionów mężczyzn mógł przeprowadzić wywiad, że wywiad ten mógł się odbyć o wielu zupełnie innych porach niż podana godzina, że pytanie, które według swego oświadczenia zadał pan Groomkirby, i odpowiedź, której, jak on utrzymuje, udzieliła mu pani Gantry, mają nieograniczone alternatywy — krótko mówiąc, że pan Groomkirby musi kłamać, ponieważ jest tak absolutnie nieprawdopodobne, że zrobił właśnie to, co twierdzi, że zrobił, a nie żadną z nieograniczonego mnóstwa innych rzeczy, których w związku z tym nie mógł zrobić.

Innym chwytem retorycznym wykpionym przez absurdystów są wypowiedzi nakłaniające [*hortative speech*]. W II akcie *Czekając na Godota* Beckett posługuje się tym językiem, by wykazać jego nicość. Pozzo upadł na ziemię. Wzywa pomocy, a Vladimir i Estragon dyskutują za udzieleniem i przeciw udzieleniu mu tej pomocy. Nagle Vladimir postanawia, iż jest to okazja, by coś zrobić, by podejmując zdecydowane działanie, przerwać niekończące się przeciekanie czasu. Zaczyna małe

¹⁵ *Ibidem*, s. 77—78.

¹⁶ N. F. Simpson, *Wahadło jednokierunkowe*. Przełożył A. Rumiński. „Dialog”, 1961, nr 4, s. 73.

przemówienie, chcąc przekonać Estragona, że powinni działać. Zwróćmy uwagę, jak mowa ta sprzeniewierza się swojej tezie, odwołując to, co Vladimir początkowo zamierzał powiedzieć:

Nie traćmy czasu na próżne debaty! *(pauza. Gwałtownie)* Zróbmyż coś, skoro nadarza się sposobność. Nie co dzień ktoś nas potrzebuje. Inni zrobiliby to tak samo, jeśli nie prędeż. Usłyszeliśmy zew i kto wie, czy to nie cała ludzkość wzywa nas właśnie. A w tym miejscu i w tym momencie ludzkość — to my, czy nam się to podoba, czy nie. Skorzystajmy więc, nim będzie za późno! Ten raz jeden reprezentujemy godnie plemię, w które wpakowało nas nieszczęście. I cóż ty na to?

ESTRAGON: Nie słuchałem.

VLADIMIR: To prawda, że rozważywszy na zimno wszystkie za i przeciw, przynosimy w równej mierze zaszczyt naszej kondycji. Tygrys rzuca się bez chwili namysłu na pomoc swoim współbraciom. Albo też zaszywa się w najgłębszy gąszcz. Ale nie o to chodzi. Trzeba się zastanowić nad tym, co tutaj robimy. Teraz mamy sposobność się dowiedzieć. Tam, wśród tych olbrzymich mroków, jedno jest jasne: czekamy, póki nie przyjdzie Godot.

ESTRAGON: To prawda.

VLADIMIR: Albo póki noc nie zapadnie. *(Pauza)* Jesteśmy w miejscu spotkania i basta. Nie jesteśmy święci, ale przyszliśmy na spotkanie. Iluż ludzi może to powiedzieć?

ESTRAGON: Cała masa ¹⁷.

Echo Hamletowskiego monologu „Być albo nie być” podkreśla temat przemowy — ruch i bezruch. I ta paralela uwydatnia ironię sztuki Becketta: Hamlet panował, jeśli nie nad swym przeznaczeniem, to przynajmniej nad swymi słowami, rozważał kwestię aktywnego oporu lub biernego cierpienia. Vladimir jest na łasce własnych słów, zamierzając nakłonić Estragona do działania, w rezultacie wmawia sobie konieczność czekania.

Język Vladimira ma własną wolę, ponieważ zdominowany jest przez frazesy. Jeden wyświechtany zwrot czy wytarty obraz podsuwa następny w systemie skojarzeń, budowanym przez pokolenia posługujące się konwencjonalną myślą i mową, i zanim Vladimir pojął, co się stało, jego napuszona oracja wywróciła się do góry nogami. „Cliché” i ściśle z nim spokrewnione żargon zawodowy i język reklam w rozmaity sposób dostarczyły absurdystom obfitego materiału. Np. w *Amerykańskim ideale* Edwarda Albeego *clichés*, którymi posługuje się Babcia, by wytłumaczyć Pani Baker, dlaczego Mamusia i Tatuś zawiedli się na swym adoptowanym dziecku, nabierają groteskowo dosłownego znaczenia:

BABCIA: Przede wszystkim okazało się, że zawayjtko nie przypomina żadnego z rodziców. To już był cios. Ale co się stało potem! Jednej nocy tak płakało, aż mu serce pękło, o ile może pani to sobie wyobrazić.

PANI BAKER: Serce pękło! Ho, ho.

¹⁷ S. Beckett, *Czekając na Godota*. Przetłumaczył J. Rogoziński. W antologii: *Teatr*. Warszawa 1973, s. 106.

BABCIA: Ale to dopiero początek. Potem okazało się, że ma oczy tylko dla swego Tatusia.

PANI B.: Tylko dla Tatusia! Toż każda szanująca się kobieta wydrapałaby mu za to te oczy z głowy.

BABCIA.: Otóż to. Właśnie to zrobiła. Potem wiecznie zadzierał nosa.

PANI B.: Uf. To obrzydliwe!¹⁸

Kronika przewinień dziecka i usuwanie występnych części ciała ciągnie się dalej do jego kastracji i śmierci.

Pinter szczególnie chętnie posługuje się tą odmianą samouwieczniającego się języka gotowych formułek. W poniższej scenie ze sztuki *Lekki ból* Edward, średnio zamożny mieszkaniec podmiejskiej dzielnicy willowej, staje przed obliczem złowieszczonego sprzedawcy zapalek, który pojawił się w jego domu. Nerwowa paplanina Edwarda ostro kontrastuje z milczącą biernością sprzedawcy zapalek, który nie odzywa się ani słowem przez całą sztukę:

EDWARD: ...Tak, ja... ja byłem wówczas w bardzo podobnej sytuacji co pan teraz, rozumie pan. Walczyłem, żeby się wybić. Też zajmowałem się handlem. (ze śmiechem.) O, dobrze wiem, jak to wygląda — pogoda pod psem, ulewa, tułaczka od Annasza do Kajfasza, przez góry i doliny... za parę groszy... zimy w ruderach... do rana nad książkami... tak, znam to wszystko. Dam panu jedną radę. Niech pan sobie znajdzie dobrą kobietę. Nieważne, co ludzie powiedzą. I trzymaj się pan. Nie oszczędzać się. To przyniesie owoce.

P A U Z A.

(ze śmiechem.) Niech mi pan wybaczy tę gadaninę. Nie mamy wielu gości o tej porze roku. Wszyscy nasi znajomi wyjeżdżają na lato za granicę. Ja nie jestem wędrownym ptaszkiem. Mógłbym pojechać do Azji Mniejszej, uważa pan, albo w pewne niższe rejony Kongo, ale Europa? Wykluczone. Za dużo hałasu. Z pewnością się pan zgodzi. Zaraz, a czego się pan napije? Kufelek jasnego? Curacao Fockink Orange? Piwo imbirowe? Tia Maria? Wachenheimer Fuchsmantel Reisling Beeren Auslese? Gin z tym? Chateauf-du-Pape? Odrobinę Asti Spumante? A co by pan powiedział po prostu na zwykły Piesporter Goldtropfschen Feine Auslese (Reichsgraf von Kesselstaff)? Na co ma pan ochotę?¹⁹

Sprzedawca zapalek nie reaguje ani na egzotyczne ponęty, które wylicza Edward, ani na erotyczne awanse jego żony Flory. Przybył jako anioł śmierci, by zabrać Edwarda. Sztuka ukazuje po prostu, jak słowa służą zaślepieniu człowieka wobec prostego i przerażającego faktu śmierci, ostatecznej rzeczywistości, która życie ludzkie czyni absurdalnym.

W świecie pozbawionym znaczenia czas jest ciężarem, a więc postaci teatru absurdu wynajdują rozmaite metody zabijania czasu. Jednym ze sposobów, by czas szybciej płynął, są gry lingwistyczne, w których słowa nie udają nawet, że mają jakiś związek z rzeczywistością. W na-

¹⁸ E. Albee, *Amerykański ideał*. Przełożyła K. Jurasz-Dąbbska. „Dialog”, 1964, nr 3, s. 73—74.

¹⁹ H. Pinter, *Three Plays*. New York, Grove Press, Inc., 1962, s. 24—25.

stępującym np. fragmencie z *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Rosencrantz i Guildenstern czekają wokół pałacu w Elsynorze, nie wiedząc, po co ich wezwano. Czekając rozmawiają:

ROSENCRANTZ: Moglibyśmy się bawić w pytania.
 GUILDENSTERN: Co by nam z tego przyszło?
 ROS.: Wprawa!
 GUIL.: To nie było pytanie. Jeden do zera.
 ROS.: To oszustwo.
 GUIL.: Bo co?
 ROS.: Jeszcze nie zacząłem.
 GUIL.: To też nie było pytanie. Dwa do zera.
 ROS.: To się liczy?
 GUIL.: Co?
 ROS.: To się liczy?
 GUIL.: Faul! Nie wolno powtarzać. Trzy do zera. Pierwszy punkt dla...
 ROS.: Nie będę grał, jeśli nie przestaniesz.
 GUIL.: Czyj serw?
 ROS.: Hm.
 GUIL.: Faul. Nie wolno chrząkać. Jeden do zera.
 ROS.: Kto teraz?
 GUIL.: Czemu?
 ROS.: Czemu nie?
 GUIL.: Po co?
 ROS.: Faul! Nie wolno używać synonimów. Jeden do jednego.
 GUIL.: Co tu się dzieje, do jasnej cholery?
 ROS.: Faul! Nie wolno zadawać retorycznych pytań. Dwa do jednego²⁰.

Gra ciągnie się przez półtorej stronicy dialogu, niezwykle zawikłanego i zabawnego, lecz nie mającego żadnego związku z tym, co się dzieje. W istocie bohaterowie nie wiedzą, co się dzieje, i zabawiają się grą, by odciągnąć myśli od tego faktu. Język niemal całkowicie oderwał się od rzeczywistości.

Abstrakcyjne znaczenia słów mogą już tylko zaniknąć, pozostawiając w miejsce języka czysty, nieartykułowany dźwięk. Ten ostateczny krok zrobił Ionesco. W *Łysej śpiewaczce* państwo Smith i państwo Martin w końcowej scenie wykrzykują nic nie znaczące zwroty, niepowiązane słowa, a nawet litery alfabetu w orgii nie umotywowanego, nieartykułowanego obrzucania się obelgami. Gdy nadchodzi pora, by Mówca z *Krzesel* wygłosił mowę, która ma wyrazić ostateczną mądrość, jaką Starzec zgromadził w swym długim życiu, wszystko, na co może się on zdobyć, to pokasywania, pojękiwania i chrząknięcia. W *Lekcji* Profesor usiłuje zmusić Uczennicę, by prawidłowo powiedziała słowo „nóż”, i powtarzania dźwięk stopniowo zamienia się w broń, którą Profesor atakuje Uczennicę:

²⁰ T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*. Przełożył G. Gottesman. „Dialog”, 1969, nr 1, s. 44–45.

PROFESOR (*prawie śpiewając, melopea*): A więc, mów: „nóż” jak nóż, en jak en, u jak u, żet jak żet... Patrz, patrz, jeszcze bliżej, jeszcze lepiej...

UCZENNICA: Po jakiemu to jest? Po francusku, po włosku, po hiszpańsku?

PROFESOR: To już nie ma znaczenia... To cię nie obchodzi. Mów: nóż.

UCZENNICA: Nóż.

PROFESOR: Nóż... Patrz. (*wymachuje nożem przed oczami Uczennicy*)

UCZENNICA: Nóż...

PROFESOR: Jeszcze... Patrz.

UCZENNICA: Nie! Dosty tego! Zęby mnie boją, nogi mnie boją, głowa mnie boli...

PROFESOR (*urywanym głosem*): Nóż... nóż... patrz... nóż... patrz...

UCZENNICA: Uszy już od pańskiego gadania rozbolały. Ależ pan ma głos! Taki przesywający...²¹

Jego głos istotnie stał się „przeszywający”. Słowo nie jest już narzędziem myśli, zmieniło się raczej w narzędzie fizycznej brutalności. Tortura trwa dalej i na koniec Profesor uderza Uczennicę nożem trzymanym w ręce, tak jak poprzednio atakował ją głosem. O ileż wyraziście Ionesco pokazuje to, co Sartre jedynie usiłował powiedzieć w sztuce *Przy drzwiach zamkniętych* — że „Piekło to są Inni”²².

Podsumujmy zatem: istnieją dwa uzupełniające się elementy w retoryce języka oderwanego od rzeczywistości, jakimi posługują się dramaturdzy absurdu: satyra językowa, której najlepszą ilustrację stanowi przytoczony fragment *Czekając na Godota*, i farsa werbalna, ukazana w najczystszej formie we fragmencie z *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*. Te dwa aspekty języka absurdystów odpowiadają dwóm aspektom absurdu jako doznania. W satyrze językowej pisarz wyraża daremność ludzkiego wysiłku, by objąć rzeczywistość racjonalnymi systemami myślowymi. W farsie werbalnej pisarz prezentuje swój sposób postrzegania rzeczywistości, wykraczający poza konwencjonalne wzorce rozumowania i zachowania, które rządzą codziennym doświadczeniem. Wyzwalając słowa z konwencjonalnych reguł składni, logiki i retoryki, prezentuje możliwość rzeczywistości nieskończonej różnorodnej, całkowicie pozbawionej podstawy racjonalnej, a przeto „bardziej rzeczywistej” niż systemy konwencji, w których obrębie obracamy się codziennie.

Wniosek płynący stąd dla retoryki jako dyscypliny jest taki, iż mówienie musi być dopełnione pokazywaniem. Rzeczywistość dostępną absurdystom zafałszowują założenia logiczne, udające, iż mogą precyzyjnie zakreślać pole znaczeniowe. Dlatego właśnie Sartre brzmi fałszywie, gdy mówi, iż piekło to są Inni, tym samym przecząc, że Niebo to również mogą być Inni, a dla niektórych Piekłem mogłaby być samotność. Rzeczywistość absurdalna może potwierdzić równoczesną prawdziwość wszystkich tych odczuć. Jest po prostu zbyt gęsta, by ją całkowicie wyrazić w słowach. Należy raczej ukazać środkami językowymi, że objawia się nam tylko jedno oblicze rzeczywistości, posiada-

²¹ E. Ionesco, *Lekcja*. Przetłóżył J. Błoński. „Dialog”, 1957, nr 7, s. 49—50.

²² J. P. Sartre, *Dramaty*. Przetłóżył J. Kott. Warszawa 1956, s. 176.

jącej niezliczoną ich ilość. Jednostką znaczeniową w tym języku przedstawiającym jest obraz, jednostkę syntaktyczną stanowi metafora.

Doświadczenie absurdu nie podcięło całkowicie korzeni języka; spokorniał on, a jednocześnie uległ odnowie. Dramaturdzy absurdu ukazali nam ubóstwo naszych usiłowań, by stworzyć i utrzymać świat w słowach, lecz przypomnieli także o prymitywnej sile u korzeni tych kłamliwych abstrakcji. Bowiem metafora, jak wykazał m. in. Martin Foss, jest podstawą znaczenia²³. Metafora powstaje, gdy konkretny obraz znanej rzeczywistości nagle zostaje postrzeżony w nowy i nieznajomy sposób, który łączy ów obraz z nieznaną rzeczywistością, tą drogą pozwalając nam przynajmniej częściowo uchwycić nieznaną i dodając wymiar tajemnicy do rzeczy znanych. Proces fałszowania abstrakcji — Foss nazywa go „redukcją symboliczną” — zostaje zakończony, gdy częściowe uchwycenie nieznanego, umożliwione przez metaforę, zostaje odebrane jako uchwycenie całkowite, przy czym zanika poczucie tajemniczości rzeczy znanych. Tę część prawdy, która jest nam dostępna, można znaleźć jedynie w zachodzącej dialektyce metafory i abstrakcji, dialektyce, która podkreśla uchwytność abstrakcji przez eksponowanie jej metaforycznych korzeni²⁴. Retoryka absurdu byłaby zatem bardziej skłonna przyznać metaforze pozycję centralną, niż odsunąć ją na pozycję zwykłego ozdobnika stylistycznego.

Rozwinięcie zarysowanej tu teorii retorycznej wykracza jednak poza ramy tego artykułu.

Przełożyła Grażyna Cendrowska

²³ M. Foss, *Symbol and Metaphor in Human Experience*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, rozdz. 4 i 5. Zob. także teorię o pochodzeniu języka rozwiniętą przez E. Cassirera w *The Philosophy of Symbolic Forms* (t. 1: *Language*. Tłum. R. Manheim. New Haven and London, Yale University Press, 1953, rozdz. 2 n.).

²⁴ J. Bronowski (*The Abacus and the Rose*. W: *Science and Human Values*. New York, Harper and Row, 1965) sugeruje, że postęp w nauce dokonuje się właśnie dzięki tej dialektyce. Foss (*op. cit.*, s. 103) również przytacza współczesną naukę jako ilustrację dialektyki między „redukcją symboliczną” a „ekspansją metaforyczną”.