

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra slavistiky**



MGR. AGATA TARNAWSKA-GRZEGORZYCA

DOKTORSKÁ DISERTAČNÍ PRÁCE

Program:

Srovnávací slovanská filologie

Obor:

Srovnávací slovanská literární věda

**Kategoria absurdu jako obraz niekoherencji świata
w twórczości**

**Eugène Ionesco, Samuela Becketta,
Sławomira Mrożka i Václava Havla**

The category of the Absurd as a picture of world incoherence in works by

Eugène Ionesco, Samuel Beckett,

Sławomir Mrożek and Václav Havel

Kategorie absurdity jako obraz inkohherentního světa v tvorbě

Eugène Ionesca, Samuela Becketta,

Sławomira Mrożka a Václava Havla

Školitelka: Prof. PhDr. Marie Sobotková, CSc.

Olomouc 2012

Oświadczam, że niniejsza praca została przeze mnie napisana samodzielnie. Materiały, z których korzystałam, zostały podane w spisie literatury.

Katowice, 15.04.2012

.....

Pragnę podziękować wszystkim, którzy służyli mi radą i pomocą w trakcie pisania niniejszej pracy. Szczególne podziękowania należą się *Pani Profesor Marii Sobotkovej* za jej wsparcie, cenne uwagi i ciepłe słowa. Zgoda *Pani Profesor* umożliwiła mi odbycie staży naukowych na Uniwersytecie Jagiellońskim i Śląskim, co dało mi możliwość konsultacji u *Pani Profesor Małgorzaty Sugiery*, *Pani Profesor Ewy Wąchockiej* i *Pana Profesora Tadeusza Sławka*, którym tym samym chciałabym serdecznie podziękować za rozmowy i spostrzeżenia.

Praca ta wreszcie nie mogłaby powstać bez wsparcia ze strony mojego Męża i całej Rodziny.

Dziękuję.

1. WSTĘP	6
1.1. Addendum	10
1.1.1. O pojawiającym się w pracy sformułowaniu Europa Środkowa	10
1.1.2. Biografie twórców jako integralna część ich spojrzenia na kategorię absurdu	12
2. KATEGORIA ABSURDU A FILOZOFIA EGZYSTENCJALNA	16
2.1. Wprowadzenie do zagadnienia	16
2.2. Cztery spojrzenia na kategorię absurdu w odniesieniu do filozofii egzystencjalnej	19
2.2.1. Życie w oczekiwaniu na śmierć – absurdalne aspekty życia wg św. Augustyna	19
2.2.2. Egzystencjalista Jean-Paul Sartre	21
2.2.3. Najważniejsze aspekty rozważań Lwa Szestowa	25
2.2.4. Quasi – filozof Albert Camus o absurdzie	31
3. O ABSURDZIE WCZORAJ I DZIŚ	41
4. ABSURDYŚCI MARTINA ESSLINA. O JAKIM TEATRZE PISAŁ ESSLIN?	50
5. KATEGORIA ABSURDU A JEJ PREKURSORY	60
5.1. Anton Pawłowicz Czechow - praojciec Godota	60
5.2. Maurice Maeterlinck – symbolista zagładający w głąb ludzkiej egzystencji	67
5.3. Król Ubu, czyli Polacy Alfreda Jarry jako antycypacja dramatu absurdu	72
5.4. Świat Franza Kafki. Pomiędzy jawą a snem	77
6. GROTESKA A ABSURD. KOMPILACJA POJĘĆ SOBIE BLISKICH	85
7. KRÓTKO O AUTORACH	91
7.1. Samotnik Eugène Ionesco	91
7.2. Małomówny Samuel Beckett	94
7.3. Sławomir Mrożek – baczny obserwator świata	99
7.4. Václav Havel – humanista	103

8. KATEGORIA ABSURDU, JEJ OBLICZA I SPECYFIKA OCZAMI SAMUELA BECKETTA, EUGÈNE IONESCO, SŁAWOMIRA MROŻKA I VÁCLAVA HAVLA	109
8.1. Farsy ontologiczne Eugène Ionesco	109
8.2. Przywiązani do jednego miejsca. O bohaterach Samuela Becketta	138
8.3. Resentyment bohaterów Sławomira Mrożka	161
8.4. Václava Havla osadzenie w krainie absurdu	194
9. KATEGORIA ABSURDU A NIEKOHERENTNY ŚWIAT. TOŻSAME I DYFERENCYJNE ASPEKTY W TWÓRCZOŚCI SAMUELA BECKETTA, EUGÈNE IONESCO, SŁAWOMIRA MROŻKA I VÁCLAVA HAVLA	224
SHRNUTÍ	251
SUMMARY	254
ABSTRACT	256
BIBLIOGRAFIA	257

1. Wstęp

„Absurd nie jest koniecznością egzystencji, jest konsekwencją zaprzepaszczenia wartości Życia”¹.

Jedną z idei towarzyszących całej pracy jest teza Jeana-Paula Sartre’a o tym, że „absurd jest koniecznością egzystencji”².

Jeśli owe twierdzenie uznać za słuszne, okazuje się, że absurd dotyczy każdego człowieka, chociaż niektórzy z całą pewnością nie zdają sobie z niego sprawy. Ten, który jednak dostrzega go wokół siebie, określany jest przez Alberta Camus mianem *człowieka absurdalnego*³.

Praca, której charakter można by określić jako literaturoznawczo-filozoficzny, ukazuje różne aspekty kategorii absurdu, badając go na przykładzie twórczości zachodnioeuropejskich i środkowoeuropejskich dramatopisarzy. Dzięki temu spojrzenie na kategorię absurdu jest pełniejsze i pozwala rozpatrywać ją pod wieloma względami. I chociaż Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco, Václav Havel i Sławomir Mrożek są przedstawicielami różnych narodowości, łączy ich fakt, że twórczość każdego z nich pokazuje człowieka nieszczęśliwego, którego tożsamość gdzieś się zagubiła, podobnie zresztą jak relacje między ludźmi. Wszystko to jest bądź źródłem absurdu albo jego konsekwencją. Absurd ma bowiem wiele postaci. Począwszy od irracjonalnych zachowań, niezrozumiałych wypowiedzi, oddalenia się od siebie ludzi, kiedyś sobie bliskich, odkładania wszystkiego na „jutro”, życia w sztywnych ramach, które ograniczają wolność człowieka i jego autorytatywność a na śmierci, będącej naturalną konsekwencją życia, kończąc. Początkowe rozdziały pracy ukazują, jak dyferencjalne może być spojrzenie na kategorię absurdu i jakie jego aspekty człowiek uważa za kluczowe dla

¹ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.17.

² Ibidem, s.17.

³ CAMUS, A., *Mit Syzyfa i inne eseje*. Warszawa: Muza, 2004, s.120.

ludzkiej egzystencji. Przytaczane są rozważania św. Augustyna, Jean-Paul-Sartre'a, Lwa Szestowa i Alberta Camus. Rozdział *O absurdzie wczoraj i dziś* traktuje o konotacjach absurdu z innym elementami poetyki i estetyki literackiej. Pokazuje również, jak zmieniało się to pojęcia i jak było odbierane przez literaturoznawców.

Kategoria absurdu nieodłącznie wiąże się z Esslinowskim pojęciem *teatr absurdu*, za którego przedstawicieli Esslin uznał właśnie omawianych w pracy autorów. Zagadnienie teatru absurdu jest kolejnym z punktów omawianych w pracy. Rozdział czwarty poświęcony jest teorii Martina Esslina, która do dziś budzi żywe dyskusje wśród teoretyków literatury jak i samych twórców. Następnie ukazane są związki pomiędzy spostrzeżeniami Esslina a autorami, których twórczość uznać można za inspirację dla absurdystów. Poświęcono tu miejsce dorobkowi Maurice'a Maeterlincka, Alfreda Jarry, Franza Kafki i Antoniego Czechowa. Wszyscy wymienieni literaci w swych dziełach podejmowali tematy związane z ogarniającą człowieka beznadzieją i językiem, który poprzez mnożenie w nim nic nieznaczących klisz i frazesów nie pomaga ludziom w komunikacji, przez co żyją obok siebie a nie z sobą.

Rozdział dotyczący groteski jest próbą usystematyzowania tego pojęcia i jego powiązań z parodią, ironią, sarkazmem czy wreszcie z kluczowym dla niniejszego studium pojęciem absurdu. Wszystkie wymienione kategorie odnaleźć można w utworach omawianych twórców. Warto jednak zastanowić się nad ich funkcją i możliwością wykorzystania i temu ma służyć ta właśnie część pracy.

Poszczególne zagadnienia dotyczące bezsensów, będących udziałem człowieka są przedstawione na podstawie wybranych dzieł Ionesco, Becketta, Mrożka i Havla⁴. Rozważania te poprzedza zwięzły życiorys każdego z nich, bowiem często miał on zasadniczy wpływ na postrzeganie przez nich świata i ocenę zachowań człowieka, a co za tym idzie na ich działalność twórczą. Część tę uważam za niezmiernie ważną. Powody takiego jej postrzegania przedstawione zostały w krótkim addendum do *Wstępu*.

Fundamentalną część pracy stanowią rozdziały analizujące sposób patrzenia na świat przez pryzmat kategorii absurdu w tekstach wymienionych

⁴ Na kolejność omawianych autorów miały wpływ ich daty urodzenia. Reguła ta dotyczy także prekursorów poetyki absurdu.

twórców. Poszczególne części prezentują to, co wydaje się być najistotniejsze dla interesującego mnie zagadnienia. Ze względu na bogatą twórczość wszystkich autorów, wspomniane są niektóre z ich tekstów czy to dramatycznych, prozaicznych czy wreszcie tych o charakterze eseistycznym. Wybór poszczególnych utworów miał charakter subiektywny i w dużej mierze podyktowany był eksplicytną prezentacją kategorii absurdu i jej obliczem w dramatach.

I chociaż absurdalne sytuacje, które są udziałem człowieka a twórczości Samuela Becketta i Eugène Ionesco mogą się wydawać różne od tych, o których traktują utwory Sławomira Mrożka czy Václava Havla, to warto zwrócić uwagę także na to, co je łączy a przede wszystkim, czy mówienie o zachodnioeuropejskim i środkowoeuropejskim dramacie absurdu z punktu widzenia ontologii jest uzasadnione. Komparatystyka tego zagadnienia jest celem rozdziału *Kategoria absurdu a niekoherentny świat. Tożsame i dyferencyjne aspekty w twórczości Samuela Becketta i Eugène Ionesco, Sławomira Mrożka i Václava Havla*.

Praca ma na celu zestawienie różnorodnych teorii mówiących o kategorii absurdu a także przedstawienie ich w poszczególnych tekstach zachodnioeuropejskich i środkowoeuropejskich. Jej zamiarem jest również konfrontacja rozważań na temat absurdu zachodnioeuropejskiego i środkowoeuropejskiego jako heterogenicznych. Dodatkowo poprzez syntezę przedstawionych w pracy elementów składających się na ludzką egzystencję, pozwala przyrzeć się dokładniej absurdowi, który obecny jest w życiu człowieka. Czasem być może także uzmysłowić sobie, że to, co uważamy za racjonalne wcale nie musi takim być. Pewne zachowania i sytuacje stały się bowiem dla człowieka na tyle sztapowe, że przestał on zauważać ich sens bądź jego brak. Przechodzi obok nich i wykonuje je bez zastanowienia. Spostrzeżenia te nie muszą mieć jednak pesymistycznego wydźwięku, ponieważ „absurd, chociaż chorobliwie zakaźny, toksyczny i momentami chorobliwie przygnębiający, działa jak szczepionka. Jeśli cię nie zabije – to wzmochni”⁵.

⁵ Ibidem, s.17.

Być może lektura tej pracy, pomoże dotrzeć do absurdów, które człowiek nieustannie powiela i które stają się, czasem bezwiednie, jego udziałem. Być może ponadto sprawi, że chociaż niewielkiej części z nich uda się uniknąć a jeśli nie, to przynajmniej stanie się bodźcem do uzmysłowienia sobie ich obecności. Jak miało to miejsce w moim przypadku.

1.1. Addendum

1.1.1. O pojawiającym się w pracy sformułowaniu Europa Środkowa

Sławomir Mrożek i Václav Havel są w pracy określani jako autorzy środkowoeuropejscy. Użycie przeze mnie tego przymiotnika wymaga kilku słów komentarza, bo występuje on zamiast oznaczenia *wschodnioeuropejski*, którym posługiwał się m.in. Martin Esslin – postać znacząca dla tematyki absurdu.

Kwestia nazewnictwa rejonu europejskiego, o którym jest mowa, wydaje się być wciąż otwarta i pozostaje zagadnieniem spornym. Z określeniem Europa Środkowa nie zgadza się na przykład Aleksander Kaczorowski, stwierdzając, że nie jest ono pojęciem adekwatnym, bo utożsamia Europę Środkową z Zachodem a co więcej jest powodem wykluczeń krajów jak Litwa, Rumunia czy Słowacja. Kaczorowski proponuje termin Europa Środkowowschodnia⁶. Przypomina, że Europa Środkowa

(...) nie była niczym innym jak wytrychem propagandowym, wynalezionym przez niemieckiego historyka Friedricha Naumanna, który w 1915 roku uzasadniał za pomocą tego pojęcia ekspansję niemieckiego imperializmu na wschód i południe kontynentu⁷.

Jednak Europa według Milana Kundery zawsze podzielona była na dwie części: tę pozostającą pod wpływami Rzymu i Kościoła Katolickiego i tę powiązaną z Bizancjum i prawosławiem. Po II wojnie światowej terytorium Europy dziś określane jako Europa Środkowa stało się częścią bloku komunistycznego i przez to uznane zostało za Europę Wschodnią. Kundera, zastanawiając się nad kwestią europejską, zwraca uwagę na kulturalną odmienność Europy Środkowej od Wschodniej i jej bliskość z kulturą zachodnioeuropejską. Cechuje ją także specyfika dotycząca ludzkiej mentalności czy wreszcie wydarzeń historycznych, z którymi przyszło jej się zmierzyć. W eseju *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* zauważa

⁶ KACZOROWSKI, A., *The Great Central European Swindle* [w:] *Europa z płaskostopiem. Rozmowy*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006, s.222.

⁷ Ibidem, s.212.

ponadto, że narody środkowoeuropejskie charakteryzuje m.in. poczucie przynależności do konkretnej krainy geograficznej, która bynajmniej nie jest przez nie pojmowana jako Wschód Europy. Ze wspólnotą pomiędzy krajami leżącymi po środku kontynentu europejskiego polemizuje natomiast wspomniany Aleksander Kaczorowski, który akcentuje, że teoria ta nosi znamiona mitu⁸.

Zagadnieniem ważnym dla Europy Środkowej jest według Kundery również to, że tworzą ją małe kraje, które łatwo jest bezpodstawnie klasyfikować, używając określeń adekwatnych do ich większych sąsiadów⁹ a František Palacký, konstatając o istocie małych narodów Europy, w ich wolności widział stabilność całego kontynentu¹⁰.

Bezspornie trzeba pamiętać o tym, że istnieją polityczne i kulturalno-historyczne aspekty definiujące Europę Środkową. Josef Kroutvor zwracając uwagę na to, że kraje dziś zaliczane do Europy Środkowej kiedyś tworzyły Monarchię Austro-Węgierską, będącą strukturą ponadnarodową¹¹, rozpatruje kwestię Europy poprzez podział na

(...) Zachód, gdzie rozgrywa się rzeczywista historia, Wschód, gdzie historii nie ma wcale, i Europę Środkową, gdzie historia jawi się jako absurd, rozpada na pojedyncze, pozbawione sensu wydarzenia¹².

Powyższy cytat odpowiada na pytanie, dlaczego zdecydowałam się na używanie w pracy określenia *środkowoeuropejskie* w odniesieniu do krajów, które po II wojnie światowej tak jak Polska czy Czechy stały się satelitami Związku Radzieckiego. Wszak absurd, który Kroutvor łączy z historią tego obszaru Europy jest fundamentem niniejszego studium.

Dodatkowo przy wyborze tego właśnie określenia kierował mną powód natury subiektywnej. Uważam jednak, że nie pozostaje on bez znaczenia i warto o nim wspomnieć. Gdybym była zapytana i miała odpowiedzieć na

⁸ KACZOROWSKI, A., *The Great Central European Swindle* [w:] *Europa z płaskostopiem. Rozmowy*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006, s.218.

⁹ KUNDERA, M., *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*. „Zeszyty Literackie”, nr 5, 1984, s.23-38.

¹⁰ KROUTVOR, J., *Europa Środkowa: anegdota i historia*. Izabelin: Świat Literacki, 1998, s.10.

¹¹ KACZOROWSKI, A., *Czy Czechy są samotną wyspą?* [w:] *Europa z płaskostopiem. Rozmowy*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006, s.134.

¹² *Ibidem*, s.132.

pytanie, z jakiej części Europy pochodzę, odpowiedziałabym, że z Europy Środkowej.

1.1.2. Biografie twórców jako integralna część ich spojrzenia na kategorię absurdu

Zdając sobie sprawę z kontrowersji, jakie budzi analiza twórczości autora poprzez jego biografię a także przytaczanie jej w pracach naukowych, czuję się w obowiązku przywołać kilka powodów, dla których zdecydowałam się zawrzeć w pracy związane noty biograficzne Samuela Becketta i Eugène Ionesco, Sławomira Mrożka, Václava Havla.

Wybrani przeze mnie twórcy w życiu prywatnym stykali się z wieloma dylematami, które nieobce są także wykreowanym przez nich postaciom. Czasem są one bardziej widoczne, innym razem implicytne.

O inspiracji własnym życiem u Ionesco pisze na przykład Alena Štěrbová, która analizując twórczość zachodnioeuropejskich absurdystów, stwierdza:

(...) Ionesco przez czeskich recenzentów charakteryzowany jest jako wyraźny autobiografista, w jego sztukach akcentowany jest element tragiczny, wyrażenie sceptycyzmu, niepokoju, deziluzji¹³.

Ionesco opuszczony przez ojca, wychowywany przez matkę, ciągle podróżujący, szukający swego miejsca na ziemi, nieodparcie kojarzy się z bohaterami, którzy nie są w stanie zaznać chwili spokoju. Wciąż czegoś im brak. Bohaterowie *Krzesel* nie zgadzają się między sobą, co do faktu, czy mieli dziecko. Matka twierdzi, że tak, natomiast ojciec zaprzecza. Łatwo odnaleźć tu konotacje z biografią autora. Postaci często mają pewne cechy pokrewne z usposobieniem autora, zdarza się jednak, że są syntezą tych charakterów, które autor obserwował, co potwierdza sam Ionesco:

¹³ ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.87. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza.

(...) moje postacie nie są zawsze *alter ego*. Są także innymi osobami, są również wymyślone. Są także moją karykaturą, tym czym bałem się, że się stanę, czym mogłem być, a czym szczęśliwie się nie stałem¹⁴.

Samuel Beckett opisywany jest przez tych, którzy go znali jako człowiek małomówny, patrzący z przerażeniem na to, co go otacza. Zmagał się z niewyjaśnionymi sytuacjami, które zasadniczo wpływały na jego życie, jednak nie miały logicznego wytłumaczenia. W roku 1938 został zaatakowany nożem przez nieznanego człowieka, co tylko pogłębiło jego przeczucie o kryzysie świata, w którym zdarzyć się może wszystko i w którym człowiek nie może czuć się bezpiecznie. Podobnie jak Hamm, który odmawia Nagowi słodczy, tak otaczający bohatera ludzie, przejawiali okrucieństwo wobec siebie nawzajem. Złe emocje dotyczyły także przeznaczenia i śmierci, z którą boleśnie przyszło mu się zetknąć w momencie, gdy jego brat umierał na nowotwór a ojciec na problemy z sercem.

Imiona bohaterów *Czekając na Godota* mogą kojarzyć się z narodowością rosyjską i francuską. To natomiast można łączyć z życiorysem autora, który w czasie wojny spędził okres swojego życia z uciekinierami obcokrajowcami, którzy próbowali odnaleźć się w wojennej rzeczywistości. Czuli się zagrożeni i pozostawieni samym sobie, podobnie jak bohaterowie czekający na wybawienie w postaci Godota. Sam Beckett zaznaczył, że historie, których bohaterami są ludzie samotni, zagubieni i czujący niepewność są w pewnym stopniu zbudowane z jego osobistych doświadczeń¹⁵.

Beckett borykał się z biedą, poczuciem bycia niepotrzebnym i niechcianym. To, co chciał przekazać w swych tekstach zostało zrozumiane dopiero po pewnym czasie. Musiało to wzbudzić w nim uczucia nihilistyczne, które odnaleźć można w *Czekając na Godota* czy *Ostatniej taśmie Krappa*.

Emigracja jest tym, co nieodzownie łączy bohaterów Sławomira Mrożka z nim samym. Wyjazd Mrożka z Polski spowodowany był przede wszystkim sytuacją polityczną w kraju. Był na pewno formą ucieczki od systemu, który zniewalał człowieka. Stanisław Gębala twierdzi:

¹⁴ IONESCO, E., *Między jawą a snem*. Kraków: 2006, Zielona Sowa, s.41.

¹⁵ PAŁLASZ, A., *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*. Warszawa: Iskry, 1989, s.151.

Wiemy przed jakimi demonami uciekał z kraju Mrozek w roku 1963, ale nie chcemy wiedzieć, że uciec przed nimi nie sposób, bo tkwią w samym człowieku. Mrozek swoje demony egzorcyzmuje nieustannie¹⁶.

Bohaterowie jak AA, XX także uciekają. Dlatego konotacje pomiędzy jego twórczością a życiem narzucają się niemal samoczynnie. Dodatkowo Tadeusz Nyczek zwraca uwagę na fakt, że chociaż w pewnym stopniu można odczytywać *Emigrantów*, *Kontrakt* czy *Letni dzień* jako sztuki autobiograficzne, to warto nad postaciami a samym autorem chwilę się zastanowić. Być może chodzi o różne wcielenia jednej osobowości. Kojarzenie Mrożka z AA jest dla wielu oczywiste. Jednak Nyczek zauważa, że:

(...) serce każe widzieć Mrożka oczywiście w Nieudzie. Ale autor tej sztuki mieszkał już wtedy na Zachodzie od 20 lat, miał pozycję, sukces i jednak w miarę przyzwoite pieniądze, przynajmniej w porównaniu z pisarzami rodakami w ojczyźnie. Bez obawy błędu można zatem uznać, że Ud to także trochę on¹⁷.

Spostrzeżenie to odnieść można także do pozostałych wymienionych sztuk. Autor w każdej postaci zawarł większą lub mniejszą część siebie. Obawy i dylematy każdej z jego postaci są więc po trosze jego własnymi.

Patrząc na biografię Havla i jego twórczość, skojarzenia autobiograficzne są niemal automatyczne. I nie chodzi tu tylko o ostatni z napisanych przez niego dramatów *Odejścia*, ale także o postać Wańka (pracuje w browarze, pisze sztuki teatralne, zna osoby o nazwiskach, z którymi Havla łączyły bliskie stosunki), występującego w kilku tekstach czy utworze *Largo desolato*, względem którego Havel sam przyznaje:

Dramat ten jest rzeczywiście inspirowany moimi własnymi doświadczeniami w sposób dużo bardziej bezpośredni niż inne dramaty¹⁸.

Warto przypomnieć, że dramat powstał w roku 1984 po czteroletnim pobycie autora w więzieniu, który spowodowany był otwartym sprzeciwem wobec systemu. Podobna kara grozi Koprzivié – bohaterowi *Largo desolato*.

¹⁶ GĘBALA, S., *Trzy monografie* [w:] *Teatralność I Dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2005, s.237.

¹⁷ NYCZEK, T., *Mrozek zza Mrożka*, „Przekrój” nr 38, 2010, s.54.

¹⁸ ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.65.

Havel, nawet, jeśli jak w przypadku powyższego tekstu przyznaje, że jego twórczość zawiera autobiograficzne fragmenty, zastrzega, że łączenie konkretnego bohatera z jego osobą nie jest stosowne. Warto mieć na uwadze zastrzeżenia autora, jednak czytając jego teksty, nie sposób zapomnieć o tym, co Havel przeżył. Dodatkowo tym, co pozwala pod poszczególnymi postaciami dopatrywać się Havla jest fakt, że są oni raczej ascetyczni, małomówni, to inni o nich opowiadają. Znając usposobienie Havla a przede wszystkim jego skromność, nietrudno tu wpaść w schemat wyobrażeń i skojarzeń.

Drugim, bardziej osobistym powodem, dla którego zdecydowałam się zawrzeć noty biograficzne autorów jest charakter, jaki chciałam nadać tej pracy. Ponieważ ma ona rysy literacko - filozoficzno - egzystencjalne może być także lekturą dla tych, którzy nie obracają się wyłącznie w kręgu literaturoznawców. Założeniem było, by każdy, kto do tej pracy dotrze, mógł skorzystać z dociekań w niej zawartych. Praca ta ma mieć charakter uniwersalny. By nawet ten, kto nie orientuje się w życiorysach omawianych twórców, mógł zrozumieć, jakie pobudki kierowały nimi przy tworzeniu świata pełnego absurdu. Uważam, że ich biografie wiele wnoszą w spojrzenie na kwestię kategorii absurdu i są istotne dla zrozumienia ogółu ich przemysłów.

Chciałam wreszcie, by moja Rodzina, która była mnie nieopisanym wsparciem podczas tworzenia tej pracy, mogła wziąć ją do ręki i zapoznając się z barwnym życiem a następnie z twórczością Mrożka, Becketta, Havla i Ionesco, pojęciem groteski czy wreszcie problemami egzystencjalnym, dotarła do jej istoty. By to, nad czym pracowałam, mogło być dla niej lekturą a zarazem podziękowaniem.

2. Kategoria absurdu a filozofia egzystencjalna

2.1. Wprowadzenie do zagadnienia

Kategoria absurdu jest pojęciem szerokim. Można je odczytywać jako naruszenie zasad, brak logicznego wytłumaczenia danej sytuacji, zjawiska, zachowania czy wypowiedzi. Generalnie rzecz ujmując, jest tym, co człowiekowi jawi się jako dziwne, nienaturalne czy wręcz nieludzkie a ponadto może być odbierana jako „wszelka przemoc wobec jednostki”¹⁹. To, co kojarzy się od razu z absurdem to także sprzeczność i bezsens. Kategoria absurdu związana jest więc nieodzownie z logiką. Zdanie absurdalne to takie, które pozostaje we sprzeczności z logicznym rozumowaniem. Wypowiedź absurdalna, zatem jest więc

wypowiedzią nie liczącą się z prawidłami logiki oraz zdrowego rozsądku, niepojętą dla umysłu ze względu na fakt niespójności wewnętrznej. W szerszym kontekście absurd został skojarzony z uczuciem, jakie towarzyszy człowiekowi w relacji do otaczającego go świata, pozbawionego pewników i *principiów*²⁰.

Trzeba także nadmienić, że absurd jest bezpośrednio związany z interpretacją. Może mieć charakter subiektywny. Od tego bowiem, jak analizujemy poszczególne aspekty, będące składowymi ludzkiej egzystencji, zależy, czy ma ona dla nas charakter absurdalny czy też nie. Uwaga ta sprowadza się do tego, że to, co dla jednych jest absurdalne, nie musi wywoływać poczucia absurdu u innych. Ten dysonans, który może pojawiać się w odbiorze tekstów absurdystów ma również absurdalny charakter²¹. Oleg Sus w *Teorii absurdu i humorze absurdalnym* wymienia trzy typy absurdu: dialektyczny – związany z subiektywizmem i obiektywizmem patrzenia na

¹⁹ KRAKOWIAK, J. L., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010. s.284.

²⁰ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.40.

²¹ KRAKOWIAK, J. L., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010. s.363.

świat i jego działaniem – ma charakter przypadkowy, egzystencjalny i antropocentryczny, odnoszący się głównie do ludzkiego życia²².

Absurd związany jest z tajemnicą, chaosem i brakiem związków przyczynowo-skutkowych.

Absurd jest także kategorią estetyczną. Jej istotnymi cechami są rezygnacja z mimetyzmu jako kopiowania rzeczywistości i ograniczenie kwestii logicznego prawdopodobieństwa. Maciej Kucia zwraca uwagę na właściwości i środki ekspresji, które odnajdujemy, mówiąc o kategorii absurdu, jak parodia, formy trawestacji i fantastyki, formy wyolbrzymione, odrażające i zdeformowane, paradoksy rządzące ludzkim życiem, które sprawiają, że logiczne wytłumaczenia nie są zasadne a także przeplatający się w utworach nastrój, który sprawia, że utwór wywołuje śmiech i grozę jednocześnie²³. Poprzez wykorzystanie tych środków estetycznych absurd obnaża pozory działania i języka rzekomo mające sens.

Jasnym jest, że jakiegokolwiek aspektu europejskiej kultury XX wieku nie można analizować ani tym bardziej zrozumieć bez uwzględnienia filozofii absurdu. XX wiek był okresem nie tylko geniuszy, przełomowych osiągnięć, dotyczących tak naprawdę wszystkich dziedzin życia, ale także czasem bezdusności i okrucieństwa, bo człowiek wynalazł także to, co przyczyniło się do jego późniejszej zagłady i tragedii milionów. Rewolucje, dwie wojny światowe, Holocaust, bomba atomowa i konsekwencje tego wszystkiego musiały wyrzucić wpływ na całą ludzkość. Człowiek przestał naiwnie wierzyć w ideały, którymi żył do tej pory. Wielkie idee stały się tylko teorią a wygłaszane manifesty pusto brzmiącymi banałami.

Doświadczenia XX wieku były główną przyczyną niepokoju i poczucia osamotnienia, które zaczęło ogarniać ludzki, sprawiły, że zaczęli oni bardziej sceptycznie patrzeć na swoją egzystencję. Szukając w niej sensu, napotykali coraz to nowe i nielogiczne sytuacje, które nie tylko nie rozwiewały ich wątpliwości, ale nawet je pogłębiały. Racjonalne wytłumaczenia i filozofie już człowiekowi nie wystarczały. Zaczęto zastanawiać się, czy aby życie

²² Sus w tej kategorii widzi twórczość Mrożka. Zwraca uwagę na różnice pomiędzy filozofią egzystencjalną, której dotyczą Beckett i Ionesco a utworami Mrożka, które uważa za nieakceptujące podobnej poetyki. Zauważa, że dla Mrożka ważniejsze od dylematów egzystencjalnych są normy i stabilizacja, które destabilizuje.

²³ KUCIA, M., *Absurd jako kategoria estetyczna*. [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, red. R. Różanowski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998, s.26.

człowieka w obliczu tego, co przeżył i groźby atomowej zagłady nie można by nazwać życiem bezsensownym i przypadkowym²⁴. Myśliciele jak: Karl Theodor Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) czy Jean-Paul Sartre (1905-1980) analizowali sprawę ludzkiej egzystencji w kategoriach tragizmu, chociaż ich spojrzenia na problem ludzkiej egzystencji nie były we wszystkich kwestiach zbieżne. Człowiek jest dla nich skazany na samotność, pozostawiony sam sobie. Zawieszony pomiędzy przeszłością a przyszłością, obezwładniony przez poczucie przemijalności i niemożności spełnienia. Istotnym jest, że chociaż jest wolny, to jego wolność wewnętrzna jest wciąż zagrożona utratą autentyczności i urzeczowieniem. Inaczej mówiąc, człowiek boi się podejmować decyzje, które będą go określać, bo nie chce za nie ponosić odpowiedzialności. Nie ma jednak wyboru. Egzystencjaliści mówili o istnieniu wszystkich rzeczy, że „ich esencja stanowi o ich egzystencji”²⁵, czyli o tym, kim jesteśmy, decydujemy sami. Człowiek najpierw jest a dopiero potem się definiuje. Robi to przez swoje czyny, które podejmuje on sam, bo pozostawiony jest samemu sobie. Doprowadza go to do wewnętrznego rozdarcia. Absurd najczęściej nie jest obrazem rzeczywistości, ale podświadomości człowieka. Ukazuje jego wewnętrzne problemy.

Tym właśnie w skrócie jest filozofia egzystencjalna, której jednym z zasadniczych aspektów jest absurd w znaczeniu absurdu ludzkiego życia. Najdobitniej chyba związek: człowiek a absurd określił Sartre, mówiąc, że: „Absurdem jest (...) żeśmy się urodzili, i absurdem jest, że umrzemy”²⁶.

²⁴ Ibidem, s.33.

²⁵ TATARKIEWICZ, W., *Historia filozofii. Tom III*. Warszawa: PWN, 1993, s.271.

²⁶ Ibidem, s.237.

2.2. Cztery spojrzenia na kategorię absurdu w odniesieniu do filozofii egzystencjalnej

2.2.1. Życie w oczekiwaniu na śmierć – absurdalne aspekty życia wg św. Augustyna

Kwestie egzystencjalne, które stanowią fundament ludzkiego życia nie pozostały niezauważone przez św. Augustyna (354-430), o czym traktował początek pracy.

Święty Augustyn przypomina, że wątpliwości, dotyczące wszelakich dziedzin życia, które dręczą człowieka są sprawą naturalną. Zauważa, że człowiek, który żyje – myśli, a jeśli wątpi to wie, że nic nie wie, co czyni z niego człowieka z *krwi i kości*. Wątpliwości i analiza własnego życia są zatem nieodłącznym elementem ludzkiej egzystencji, co ujmuje w słowach: „Jakaż to głupota buntować się przeciwko przyrodzonej człowiekowi doli!”²⁷ Umysł człowieka dodatkowo nie jest w stanie zrozumieć wszystkiego, co dzieje się wokół i dlatego też człowiek czuje się niepewnie i towarzyszy mu poczucie absurdu. Bóg, który jest jedyną sprawą wieczną i jego istnienie jest niepodważalne sprawia, że świat ludzki można nazwać idealnym. Wszystko, co człowiek widzi i jak się zachowuje jest dziełem Bożym. Bóg jest źródłem prawdy i przyczyną wszystkiego. Jest jedyną pewną kwestią dla człowieka. Ten pogląd różni się od tego, co głosili egzystencjaliści, mówiąc o braku Boga i porzuceniu człowieka, który nie ma żadnej ostoji, na której mógłby się oprzeć. Augustyn zaprzecza temu słowami, które odnajdziemy w *Wyznaniach*:

Kochasz, a nie spalasz się; troszczysz się, a nie lękasz; żałujesz, a nie bolejesz; gniewasz się, a spokojny jesteś, dzieła zmieniasz, a nie zmieniasz zamysłu, przygarniasz co napotkasz, chociaż nigdy nie utraciłeś²⁸.

Bóg jest dla św. Augustyna synonimem dobra. Wszystko, co zostało stworzone musi być dobre, bo pochodzi od Boga. Człowiek, który potrzebuje Boga chce się do niego zbliżyć i dlatego też nie jest do końca spełniony dopóki

²⁷ ŚW.AUGUSTYN., *Wyznania*. Kraków: Znak, 1994. s.79.

²⁸ Ibidem, s.25.

się to nie stanie. Tutaj odnaleźć można pewien punkt styczny dla egzystencjalistów i św. Augustyna. Można bowiem stwierdzić, że życie w oczekiwaniu na coś - na spotkanie z Bogiem czy z Godotem, nie może być życiem, które uznać można za pełne. Św. Augustyn mówi, że dopiero spotkanie z Bogiem - śmierć ciała da człowiekowi pełnię szczęścia:

Pragnie Cię słać człowiek, cząsteczka tego, co stworzyłeś, On dźwiga swą śmiertelną dolę, świadectwo grzechu... (...) Stworzyłeś nas bowiem skierowanych ku Tobie. I niespokojne jest serce nasze, dopóki w Tobie nie spocznie²⁹.

Taka teza rodzi pytanie, czym zatem jest życie do momentu połączenia się człowieka z Bogiem? To czekanie na życie właściwe. Wędrowka, u kresu której czeka na człowieka wszystko to, czego pragnie. Życie doczesne pełne cierpień wydaje się być tylko jednym z elementów życia prawdziwego. Absurdem jest życie bez świadomości śmierci, którą można uznać za wybawienie od udręk dnia codziennego.

Inną kwestią mającą dla św. Augustyna znamiona absurdu jest pragnienie szczęścia i ciągle dążenie do niego. Zadaje pytanie: „Lecz czymże jest to szczęście?”³⁰ i dodaje:

Przecież to chodzi o owo życie szczęśliwe, którego wszyscy pragną, tak powszechnie, że nie ma nikogo, kto by go nie pragnął. Gdzież je poznali, że tak go zapragnęli? Gdzież je ujrzeli, że tak się w nim rozmiłowali?³¹

Święty Augustyn doczesnemu szczęściu, które tak trudno zdefiniować, przeciwstawia życie wieczne będące synonimem szczęścia, bo szczęściem jest Bóg a życie wieczne to spotkanie z nim. Szczęście dodatkowo nie ma być związane ze sprawami materialnymi, ale ma mieć charakter radowania się prawdą – Bogiem³². Mówi o ludziach, którzy się trapią i nie są w stanie cieszyć się życiem zmierzającym do spotkania z Bogiem. Zauważa, że zamiast rzeczy istotnych zajmują się absurdalnymi sprawami, które nie powinny mieć dla nich żadnego znaczenia. To poświęcanie uwagi czemuś innemu niż Bogu, rozprasza człowieka i prowadzi do zła.

²⁹ Ibidem, s.23.

³⁰ Ibidem, s.231.

³¹ Ibidem, s. 229.

³² Ibidem, s. 232.

Śmierć nie jest dla Augustyna końcem. Wręcz przeciwnie – jest początkiem nowego, lepszego życia – bo życia z Bogiem. Bóg to nieskończoność, świat natomiast jest jego przeciwieństwem – nicością. O nicość nie warto dbać. Dlatego też oczy Augustyna zwrócone są w stronę spotkania z Nieskończonością i zaleca, by na tym właśnie się skupiać.

Tym, co łączy św. Augustyna z Albertem Camus jest na pewno ich podejście do kwestii dobra i zła³³. Człowiek jest dla obu w ciągłym rozdarciu pomiędzy dobrem i złem. Dobro, jak pisał Camus, bywa zwalczane przez zło. Zło to zwątpienie w dobroć, zło to także milczenie o Bogu. Dobrem jest wszystko, co wypływa z miłości do Boga. Warto przypomnieć, że według świętego Augustyna dobro pochodzi od Boga właśnie, natomiast zło od człowieka, w związku z czym, człowiek ponosi odpowiedzialność za zło na świecie.

2.2.2. Egzystencjalista Jean-Paul Sartre

Egzystencjalizm zrodził się w Niemczech po I wojnie światowej. Egzystencjaliści jak Martin Heidegger, Karl Jaspers czy Jean-Paul Sartre pytali o ludzką egzystencję i wolność, na którą człowiek jest skazany. Wolność ta związana jest z ciągłymi wyborami. To natomiast napędza go strachem, bo wybór związany jest z konsekwencjami, których się obawia.

Na podstawie wyżej wymienionych kwestii, widać wyraźnie, że przyjrzenie się kategorii absurdu nie może odbyć się bez wspomnienia o filozofii egzystencjalnej. Jednym z jej przedstawicieli jest między innymi laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury z roku 1964 – J e a n - P a u l S a r t r e (1905-1980). W swych rozważaniach zawartych w dziele *Byt i Nicość* zwraca uwagę na fenomenologiczną metodę pojmowania świata. Powinniśmy na niego patrzeć nie przez spekulacje a to, co człowiek chciałby widzieć, ale brać go takim, jakim jest. Właściwym jest więc spoglądanie na

³³ Warto przytoczyć to koncepcję manichejską mówiącą o wzajemnym zwalczaniu się elementów dobra i zła.

życie z perspektywy tego, co jest teraz. Służyć temu na idea fenomenologicznej redukcji – epoché, której głównym założeniem jest powstrzymanie się od określania zjawisk i spraw jako pewne i trwałe. Metoda fenomenologiczna zakłada więc, by widzieć świat takim, jakim on jest. Zatem, jeśli jest w nim coś absurdalnego i niedorzecznego, usprawiedliwianie tego nie jest postępowaniem właściwym. Absurdyści, o których jest mowa w pracy nie starają się tłumaczyć irracjonalnych kwestii, które są częścią życia ich bohaterów.

Według Sartre'a człowiek wrzucony w przestrzeń, nie wie, jak powinien się w niej zachowywać. Wolność, którą ma, jest dla niego brzemieniem, jak zwykł mawiać Erich Fromm³⁴. Zatem człowiek do tematu wolności podchodzi jako do elementu ludzkiej egzystencji, która wymaga od niego działania: „Być tym, czym się uczynię jest dla człowieka sprawą nie do zniesienia. Paradoksalnie odbiera swoją wolność jako konieczność, jako więzienie”³⁵. Człowiek nic nie musi, ale nie wie, jakie decyzje powinien podejmować. Odpowiedzialność za swoje czyny przeraża go. Nie ma żadnego absolutu, autorytetu, który mógłby mu wskazać drogę. Jego życie i czyny definiują jego egzystencję. W związku z tą tezą Sartre pisze o podwójności bytu. Rozróżnia *byt świadomości* i *byt rzeczy* lub też *byt dla siebie* i *byt w sobie*, kiedy to w znaczeniu pierwszego mówić można o tym, że „egzystencja poprzedza esencję”, która jest przed nią. Jednak to esencja o niej stanowi³⁶. Kreowanie własnego *ja* związane jest z wyborami, których człowiek dokonuje. Wspomniane byty wzajemnie się przenikają. Byty w sobie są faktem, który człowiek może wykorzystać poprzez świadomość i nadać im znaczenie. Natomiast człowieka określa jego wnętrze – byt w sobie. Egzystencja równa się świadomości egzystencji a także wspomnianej już wolności, bo:

Niemożliwość autentycznej komunikacji i współdziałania ludzi określa też samotność każdego człowieka w jego wyborach moralnych, niemożliwość zbudowania jakiegokolwiek niefikcyjnego, ponadsubiektywnego systemu wartości, który obowiązywałby jednostki. Jedyłą podstawą wszelkich wartości moralnych może

³⁴ Erich Fromm (1900-1980) – niemiecki filozof, psycholog i socjolog. Zajmował się psychologią społeczną.

³⁵ ŠTERN, J., *Paradox a jeho sestra absurdita z hlediska filosofie lidské existence*. “Revue Prostor.” *Absurdity a paradoxy současného světa*, nr 72, 2006, s.172.

³⁶ Ibidem, s.171.

być tylko nasza wolność. Wszelkie poczucie obowiązku jest tylko projekcją naszego wyboru³⁷.

Wolność jest zatem nieodzownie związana z ludzką egzystencją, stanowi jej zasadniczy przymiot, z którym człowiek zostaje skonfrontowany.

Byt dla siebie – byt świadomości jest byciem, które określa pewien stosunek do swojej egzystencji, które podsumować można zdaniem: „Wszystko, czym nie jestem ja, jest światem.” Dla tego bycia charakterystyczna jest zaś samoświadomość, która prowadzi do świadomości otaczającej człowieka nicości. Świadomość ta może być destrukcyjna. Człowiek bowiem starając się osiągnąć wyznaczony przez siebie cel, na swojej drodze napotyka przeciwności losu, z którymi nie jest w stanie wygrać. Wywołuje to w nim poczucie rozdarcia i frustracji. Sartre pisze: „Poprzez byt na świat przychodzi także nicość, przez co musi on być także nicością”³⁸.

Nicość odgrywa w filozofii Sartre’a zasadniczą rolę. Pomaga patrzeć na swoje życie z dystansem. Na ludzką egzystencję nie patrzy jako na coś niezwykłego. Przygląda się jej raczej z zasadniczą dozą sceptycyzmu. Wpływ na to na pewno ma założenie dotyczące istoty człowieczeństwa i jej fizyczności, o której była już mowa. Definicja życia człowieka i jego samego nie jest jednak oczywista, bo jak mówi:

Człowieka w pojęciu egzystencjonalnym nie można zdefiniować dlatego, że jest on pierwotnie niczym. Będzie on czymś później, i to będzie takim, jakim się sam uczyni. A więc nie ma natury ludzkiej, ponieważ nie ma Boga, który by ją w umyśle swym począł³⁹.

Temat nicości łączy z Bogiem. Poprzez stwierdzenie, że Bóg nie istnieje, zaprzecza temu, jakoby to on nadawał człowiekowi charakter i prowadził go. Człowiek jest jedynie projektem, który funkcjonuje według tego, co uzna za stosowne. Za wszystko, co się dzieje odpowiedzialny jest wyłącznie on. Bez znaczenia, czy działania te są intencjonalne czy też nie. Nie ma zakazów i poleceń, bo nie ma kto ich wydawać. Sartre stwierdza:

³⁷ <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,7399> Przeglądane 20.03.2012

³⁸ ŠTERN, J., *Paradox a jeho sestra absurdita z hlediska filosofie lidské existence*. „Revue Prostor.” *Absurdity a paradoxy současného světa*. 2006, nr 72, s. 171. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

³⁹ SARTRE, J. P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Warszawa: De Agostini, 2001, s.131.

Dostojewski napisał: „Gdyby Bóg nie istniał, wszystko byłoby dozwolone.” To właśnie jest punktem wyjścia dla egzystencjalistów. W rzeczy samej wszystko jest dozwolone, jeżeli Bóg nie istnieje, i w konsekwencji człowiek jest osamotniony, gdyż nie znajduje ani w sobie, ani poza sobą oparcia⁴⁰.

Oparcia tego nie stanowi Bóg, ani człowiek. Jednak, jak zauważa Sartre, istotną cechą ludzkiej egzystencji jest także to, że człowiek istnieje w świecie wśród ludzi. Poznaje zatem świadomość bycia nie tylko w odniesieniu do własnej osoby, ale także innych. To jednak nie jest mu pomocne na tyle, by nie czuć się samotnym. Pomiedzy ludźmi brakuje więzi, która pozwalałaby na zbliżenie się i wspólne przeżywanie życia pełnego niepewności i lęku. Nie ma mowy o wzajemnym zrozumieniu i pomocy. Towarzysz życia jest jednak koniecznym elementem, który buduje jego świat:

Drugi człowiek jest nieodzowny tak dla mego istnienia, jak i dla mego poznania siebie samego. W tej sytuacji odkrycie mojego własnego wnętrza odkrywa mi jednocześnie wnętrze drugiego człowieka, który jest wolnością postawioną wobec mnie, wolnością, której myśl i wola może mnie bądź aprobować, bądź mi się przeciwstawiać⁴¹.

Człowiek obok jest dla nas lustrem, w którym możemy zobaczyć siebie a on nas. Według Sartre’a drugi człowiek jest takim samym bytem jak ja. Ze wszystkimi przywilejami i wadami tego faktu. Życie jest dla wszystkich swoistym bytowaniem ku śmierci.

Na bytowanie to mają wpływ zewnętrzne siły i ład, który został sztucznie stworzony. Sartre nie zgadza się na mieszczańską grę pozorów, która ma uspić prawdziwe *ja* człowieka. Materializm, który ogarnia świat stanowi zagrożenie dla człowieczeństwa. W żaden sposób nie jest natomiast w stanie „wynagrodzić” człowiekowi pewności i permanentności wartości w jego życiu. Jest jedynie marnym zamiennikiem tego, czego człowiek potrzebuje.

⁴⁰ Ibidem, s.138.

⁴¹ Ibidem, s.154.

2.2.3. Najważniejsze aspekty rozważań Lwa Szestowa

Adam Sawicki, analizując pojęcie filozofii absurdu Lwa Szestowa (1866-1938), pisze:

Łacińskie słowo *absurdus* znaczy tyle co płaski, nedorzeczny, niezrozumiały, bez sensu i zawiera w sobie składnik *surdus* oznaczający głuchy, nieczuły. (...) Natomiast w logice (...) nazwy absurdalne są to nazwy wewnętrznie sprzeczne, a zdania absurdalne to zdania wewnętrznie sprzeczne⁴².

Te dwie definicje pozwalają lepiej zrozumieć, czym jest absurd a co za tym idzie także filozofia absurdu. Autor książki o Szestowie bada jego filozofię ze stanowiska etymologicznego, to znaczy, że filozofia absurdu jest filozofią, której przedmiotem zainteresowań jest to, co nedorzeczne i wszystko to, czego człowiek nie może pojąć, co stanowi dla niego nielogiczną zagadkę. Absurd należy badać w dwóch kwestiach: jako absurd obiektywny i subiektywny. Ten obiektywny jest, można by powiedzieć, głębszy, bo jest powiązany z tym, jak zbudowany jest świat a mówiąc dokładniej z tym, że światem nie rządzi logika. Absurd subiektywny to taki, który wewnętrznie odczuwa dana jednostka, mogą to być jej osobiste problemy czy rozterki. Da się zauważyć, że obie te możliwości mogą istnieć w połączeniu ze sobą, z absurdem obiektywnym może istnieć sens subiektywny i na odwrót. Następnie można dyskutować, czy wymienione wyżej dwa rodzaje absurdu mogą istnieć osobno, czy są od siebie zależne i czy są jednością. Warto także zauważyć, że absurd odbierany jest w zasadzie bardziej jako przeżycie a nie jako logiczny tok rozumowania.

Filozofia absurdu stwierdza subiektywny bądź obiektywny brak racjonalnego sensu. To filozofia, której przedmiotem zainteresowania jest absurd i jego konsekwencje. Niewłaściwym jest twierdzenie, że filozofia absurdu równa się filozofii absurdalnej. Absurd to rzeczywistość, która chociaż różni się od rzeczywistości pełnej racjonalności, ma charakter realny.

⁴² SAWICKI, A., *ABSURD - ROZUM - EGZYSTENCJALIZM w filozofii Lwa Szestowa*. Kraków: Nomos, 2000, s.11.

W filozofii absurdu Szestowa istotną rolę pełni wizja świata jako chaosu. Szestow pisze: „Idea chaosu przeraża ludzi, ponieważ z jakiegoś powodu zakłada się, że w chaosie, braku porządku, nie można żyć”⁴³.

Szestow zakłada jednak, że uporządkowana rzeczywistość jest jedynie złudnym wyobrażeniem człowieka a tak naprawdę tworzy ją chaos. Chaos ten Szestow porównuje do wolności. Tu więc nasuwa się skojarzenie z filozofią egzystencjalistów, dla których właśnie owa wolność człowieka miała być źródłem jego rozterek i absurdu, który był częścią jego życia. Wolność daje także człowiekowi możliwość działania. Jednak działanie to powinno zmierzać tylko w kierunku unicestwienia zła. Wolność nie powinna być pojmowana jako wybór pomiędzy kategorią dobra i zła. Powinna być wymierzona w to, by złu przeciwdziałać i z nim walczyć⁴⁴. Idea świata u Szestowa to inaczej brak jednej wspólnej wizji świata, który dałoby się ująć w logicznych kategoriach. Chaos jest dla Szestowa źródłem absurdu. Absurd ten ma charakter epistemologiczny. Głosi on relatywizm poznania. Uważa, że nie ma jednego kryterium prawdziwości. Ludzkie poznanie jest względne, czyli nieoczywiste i paradoksalne, więc także w nim wyraża się absurd otaczającego nas świata. Jednak ten relatywizm widzenia nie ma charakteru sceptycznego. Na odwrót - pozwala na odebranie rzeczywistości w całej jej kompleksowości. Rzeczywistością dla człowieka jest fakt, że nie ma jednej oczywistej prawdy a on sam żyje w ciągłej niewiedzy i niepewności. Poznanie więc jest ciągłym dotykaniem absurdu. Wynika z tego, że poszukiwanie ogólnie obowiązujących prawd i odpowiedzi na dręczące człowieka pytania jest potrzebą znalezienia lekarstwa i pewnego zabezpieczenia przed światem – chaosem - absurdem. Trzeba jednak zaznaczyć, że Szestow mówiąc o prawdzie, ma na myśli głównie prawdę teologiczną tzn. religijną związaną z Bogiem. Bóg jest Bogiem ukrytym i dlatego prawda także jest ukryta. Mówi o prawdzie, która jest pełna sprzeczności. Jest ona pełna absurdów i paradoksów, bo odsyła człowieka do rzeczywistości ponadnaturalnej, gdzie prawa logiki nie obowiązują.

Filozofia absurdu Szestowa ma także charakter etyczny. Zagadnienia etyki są istotne, bo dotyczą ludzkiej egzystencji. Szestow proponuje

⁴³ Ibidem, s.14.

⁴⁴ KRAKOWIAK, J. L., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010. s.233.

opuszczenie kryterium dobra i zła, bo pojęcia te charakterystyczne są dla filozofii racjonalistycznej a racjonalizm w świecie, który jest chaosem nie wystarcza. To, co jest poza dobrem i złem stanowi ocalenie dla człowieka. Szestow mówi: „Trzeba szukać Boga”⁴⁵. Zauważa również, że wyjście poza dobro i zło dzieje się z powodu jakiegoś tragicznego przeżycia i to właśnie jest powodem, dla którego racjonalne i zakorzenione zasady dobra i zła zaczynają mieć charakter paradoksu.

Wolność człowieka, o której pisze nie jest synonimem moralnej samowoli, ale pewnego rodzaju przejściem w tzw. wyższy stan, religijne przeobrażenie. Etyka jest dla niego konsekwencją grzechu pierworodnego. Uważa, że trzeba ją przewyciężyć dzięki przejściu w absurdalną wiarę. Wynikiem pojmowanej przez niego filozofii absurdu jest subiektywizm i samotność⁴⁶. Ta samotność jest samotnością wobec Boga. Poza tym samotność ta oznacza u Szestowa pewnego rodzaju indywidualizm, który jest jednocześnie negacją przeciętności. Szestow chce, by człowiek sam niósł ciężar swego losu i decydował o nim.

Określając absurd w filozofii Lwa Szestowa trzeba zaznaczyć, że ma on przede wszystkim egzystencjalny wymiar. Zauważa on, że filozof nie może analizować kwestii absurdu ludzkiego w oderwaniu od kategorii antropologicznej, bo również ten, który analizuje jest życiowo uwarunkowany i sam jest bytem konkretnym. Abstrakcyjne opisy ludzkiej egzystencji pełnej absurdu są fałszywe. Jednostkowy byt jest tym, gdzie należy szukać przeżycia absurdu.

Swoją filozofię nazywa również filozofią tragedii. Jest to filozofia, która łączy absurdalną wiarę i koncepcję tragicznego losu człowieka. Istnieje w niej również pojęcie śmierci z perspektywy egzystencjalizmu. By nakreślić to, co ma na myśli Szestow, jako postaci tworzące filozofię tragedii wymienić można Abrahama, Hioba czy Blaise’a Pascala. Szestow pisze: „Przed wszystkim tragedia pojawia się nagle. Spada na człowieka jak fatum

⁴⁵ SAWICKI, A., *ABSURD - ROZUM - EGZYSTENCJALIZM w filozofii Lwa Szestowa*. Kraków: Nomos, 2000, s.54.

⁴⁶ *Ibidem*, s.59.

w antycznym dramacie, nie można tragedii zapobiec, oddalić od siebie. Trzeba ją przyjąć⁴⁷.

Warto zapamiętać ten cytat, gdyż omawiany w dalszej kolejności Albert Camus podchodzi podobnie do sprawy absurdu. Pozwala to twierdzić, że tragedia może być jednocześnie absurdem i na odwrót. Trzeba dokonać jednak rozróżnienia pomiędzy tymi dwoma pojęciami. Poczucie absurdalności świata ma charakter poznawczy i rodzi się z tego, że pewne sprawy, sytuacje są dla człowieka niezrozumiałe, bo świat pozbawiony jest struktury, przez co staje się dla człowieka miejscem obcym. Przeżycie tragiczności natomiast powstaje z nastawienia nie tylko na sferę poznawczą, ale także na przeżyciową i emocjonalną. Zauważa on, że doświadczenie tragedii wymaga przewartościowania dotychczasowych wartości, prawd i poglądów. Wszystko, co do tej pory było oczywiste i pewne, nagle staje się czymś obcym i nieużytecznym. To samo można powiedzieć o absurdzie. W sytuacji tragicznej czy też absurdalnej, która jest doświadczeniem jedynym w swoim rodzaju i takim, na które człowiek z reguły nie jest przygotowany, dotychczasowe zasady przestają być pomocne i aktualne. Oto przykład:

Utrata wszelkiej nadziei to najbardziej uroczysty i najważniejszy moment w naszym życiu. Dotychczas nam pomagano, teraz jesteśmy zdani na samych siebie. Dotychczas mieliśmy do czynienia z ludźmi i ludzkimi prawami, teraz z wiecznością i brakiem jakichkolwiek praw⁴⁸.

Tak zwana „utrata gruntu pod nogami” jest dla Szestowa źródłem filozofii tragedii. W miejscu tragedii panuje absurd. Chodzi tu przede wszystkim o przeżycie absurdu, czyli znalezienie się w strefie życia, egzystencji i realnej śmierci. To wszystko ma wymiar spotęgowany, bo człowiek nie wie, co go czeka potem. Nowe doświadczenie budzi w nim lęk.

Autor opisując absurd, wymienia słowa: szaleństwo, obłąd, anormalność⁴⁹. Twierdzi jednak, że nie są to właściwie określenia i cechują one ten świat, gdzie racjonalizm i logika stoją na pierwszym miejscu, zapominając jednocześnie, że sztywne ramy myślenia nie są w stanie określić wszystkich uczuć i przeżyć człowieka. Szestow pisze, że przeżycie tragedii

⁴⁷ Ibidem, s.64.

⁴⁸ Ibidem, s.64.

⁴⁹ Ibidem, s.66.

pozwała człowiekowi dostrzec nowy wymiar myślenia. W tragedii rodzi się wiara.

W swoich rozważaniach o absurdzie Szestow poświęca również uwagę kwestii śmierci. Ma ona bowiem bliski związek z jego filozofią. Uważa, że: „Śmierć jest wydarzeniem absurdalnym, nie dającym się ująć w ramy żadnej logiki”⁵⁰.

Śmierć to dla niego ukoronowanie ludzkiej tragedii. Racjonalne argumenty, dotyczące życia po śmierci nie są w stanie człowieka uspokoić, pomóc mu może natomiast absurdalna wiara w Boga, która nie opiera się na żadnych pewnikach i dlatego ma znamiona ryzyka. Absurd u Szestowa nie jest tym ostatecznym, czego człowiek doświadcza. Przeżycie absurdu łączy się z wiarą. Absurd prowadzi tu do Boga.

Właśnie z tematem śmierci i tragicznej egzystencji człowieka, egzystencjaliści poddają analizie sens ludzkiego życia, szukając jednak nie ogólnej prawdy, ich rozważania mają charakter bardziej jednostkowy.

Warto przyrzeć się wierze, którą Szestow określa jako absurdalną. Łączy się go w związku z tym z Tertulianem, którego poglądy na wiarę można określić często przypisywanym mu zdaniem: „wierzę, ponieważ to absurd”⁵¹. Wiara również dla Szestowa jest absurdem a z punktu widzenia rozumu niedorzecznością. Ma charakter irracjonalny i niesie ze sobą ciągły niepokój. Jej absurdalność wynika z tego, że nie poprzedzają jej żadne widoczne znaki⁵², pojawia się tam, gdzie kończy się rozum a zaczyna zwątpienie. Wiara jest absurdem. Jest także przeciwieństwem wszystkiego, co racjonalne.

Patrząc na powyższe aspekty filozofii absurdu u Szestowa, jasno widać, że ich wspólnym mianownikiem jest fakt braku zakorzenienia człowieka w świecie, a co za tym idzie poczucie wyobcowania i braku trwałych wartości i prawd. Jest kontynuatorem tradycji tertuliańskiej.

Absurd u Szestowa nie ma charakteru nihilistycznego. Według niego człowieczeństwo i godność człowieka to wspomniana wcześniej umiejętność dźwigania ciężaru własnego losu i indywidualizm. Adam Sawicki zauważa, że takie stanowisko ciężko odnaleźć w kulturze Zachodu, gdzie silnie akcentuje

⁵⁰ Ibidem, s.71.

⁵¹ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Tertulian>. Przeglądane 29.9.2008

⁵² SAWICKI, A., *ABSURD - ROZUM - EGZYSTENCJALIZM w filozofii Lwa Szestowa*. Kraków: Nomos, 2000, s.79.

się przekształcanie rzeczywistości i aktywny udział jednostki w życiu społecznym. I chociaż również zachodnia Europa wspomina o absurdzie, to nie w kategoriach indywidualizmu.

Szestow dystansuje się od filozofii racjonalnych, uważając, że racjoniści uciekają od zdefiniowania absurdu. Szestow nie poświęca w swych pracach za dużo miejsca pozytywnym emocjom i wartościom pomiędzy ludźmi ze względu na zbyt dużą przypadkowość, tragizm i absurd ludzkiej egzystencji. U Szestowa Boga i człowieka łączy wolność a ten drugi odwracając się od świata, zbliża się do Boga.

Ogólnie rzecz ujmując filozofię Lwa Szestowa można określić jako biblijną postawę Koheleta. Kohelet, którego można nazwać jednym z pierwszych egzystencjalistów łączony jest z teorią, że *vanitas vanitatum, et omnia vanitas – marność nad marnościami i wszystko marność*. Podstawowym elementem rozważań Koheleta jest przekonanie o bezsensowności ludzkiego życia. Byt jest dla niego nicością, przemija. Przykładem niech będzie cytat: „Widziałem wszelkie sprawy, jakie się dzieją pod słońcem. A oto: wszystko to marność i pogoń za wiatrem”⁵³.

Zdania te opisują dokładnie to, co później mówił Sartre a mianowicie, że absurdem jest zarówno nasze narodzenie jak i nasza śmierć. Szestowa z Koheletem łączy z całą pewnością opinia na temat Boga. W obu przypadkach Bóg ten jest odległy a człowiek nie potrafi przewidzieć jego zamiarów. Podobnie jak u rosyjskiego filozofa człowiek do śmierci tkwi więc w niepewności. Bóg określany jest jako Sędzia a jego nieznanne wyroki napawają człowieka lękiem.

Warto także zauważyć, że cała filozofia Szestowa jest swego rodzaju protestem przeciwko nieprawidłowościom losu ludzkiego czy też po prostu przeciwko niesprawiedliwości, jaka człowieka dotyka.

Wszystkie powyższe tezy i rozważania autorstwa Lwa Szestowa miały na celu przybliżenie definicji samego absurdu. Warto jednak przytoczyć jeszcze jedno stanowisko filozofa egzystencjalisty, który w swoich dziełach podejmuje temat absurdu. Zaryzykuję tezę, że kolejny z omawianych

⁵³ <http://online.biblia.pl/rozdzial.php?id=570> Przeglądne 29.9.2008

myślicieli ma kluczowe znaczenie przy omawianiu problematyki utworów podejmujących temat absurdu.

2.2.4. Quasi – filozof Albert Camus o absurdzie

By dokładnie przyjrzeć się kwestii absurdu we wszechświecie a co za tym idzie w literaturze, z szeroko pojętej twórczości omawianych autorów z pewnością warto sięgnąć do przemyśleń francuskiego laureata Literackiej Nagrody Nobla z 1957 – quasi - filozofa A l b e r t a C a m u s (1913-1960), który w *Micie Syzyfa* z 1942 roku zastanawia się nad ludzką egzystencją, która według niego nieodzownie związana jest z absurdem. I chociaż nad absurdem zastanawiało i zastanawia się wielu, pojęcie absurdu właśnie tego filozofa, wydaje się być niezmiernie adekwatne do tematyki, o której traktuje ta praca.

Albert Camus opisywany jest jako egzystencjalista nurtu ateistycznego i chociaż wydawać by się mogło, że filozofia Szestowa z jego religijnym nastawieniem nie może mieć wiele wspólnego z filozofem o ateistycznych poglądach, podobieństwa istnieją. Nietrudno znaleźć u Camus inspiracje filozofią Szestowa. Na pewno łączy ich to, że oboje nie traktowali filozofii jako nauki. Camus przecież był przede wszystkim pisarzem i na temat egzystencji ludzkiej pełnej sytuacji absurdalnych wypowiadał się głównie w dziełach literackich. Wojciech Natason napisał o nim:

Zdawał więc sobie całkowicie sprawę z tego, że jest przede wszystkim pisarzem. Że nie tworzy „systemów” filozoficznych, że nie pisze traktatów moralnych. Myślał słowami i obrazami⁵⁴.

Niemniej jednak jego rozważania bez zawahania można nazwać filozofią absurdu. Dla Camus absurd jest kategorią podstawową. Jest ona dla niego swoistym rozdźwiękiem pomiędzy tym, co realne a ludzkimi oczekiwaniami. W jego pojęciu tragizm w życiu człowieka wywołany jest poprzez absurd. Nie tworzy konkretnej teorii, czym jest absurd, mówi

⁵⁴ SAWICKI, A., *ABSURD - ROZUM - EGZYSTENCJALIZM w filozofii Lwa Szestowa*. Kraków: Nomos 2000, s.244.

natomiast, podobnie jak Szestow, że świat jako chaos pełen jest absurdów. Absurd to także odbieranie świata jako pełnego chaosu z założeniem, że chaos jest jedną z jego właściwości. Można przytoczyć tu pojęcie greckiego *fatum* jako nieuchronnego, nieodwracalnego losu, na który człowiek nie ma wpływu. *Fatum* jest bezpośrednią przyczyną końcowej klęski i tragedii człowieka. Owe *fatum* ma znaczenie losu a w zasadzie jego przypadkowości. Ludzie doświadczają absurdu, bo są częścią świata pogrążonego w chaosie. Absurd jak wiadomo nie jest pojęciem racjonalnym i nie można go w żaden sposób wymierzyć. Camus uważa, że człowiek jest zmuszony, by w owym absurdzie funkcjonować. Absurd jest zderzeniem ładu świata z chaosem.

Albert Camus, autor wielu esejów filozoficznych, w jednym z nich przytacza postać Syzyfa jako tego, który musi zmagać się z przeciwnościami losu. Syzyf, król Koryntu, ulubieniec bogów, często zapraszany przez nich na Olimp, któregoś dnia zdradził ludziom tajemnicę Zeusa, za co chciano go uśmiercić. On jednak uwięził boga śmierci Tanatosa, co jeszcze bardziej rozwścieczyło bogów. Ukarano go więc mozolną i bezcelową pracą. Miał wtoczyć na szczyt góry głaz. Ten jednak, gdy Syzyf już prawie kończył zadanie, zawsze staczał się w dół. Jego praca, a tym samym także życie, z góry skazane są na niepowodzenie. Albert Camus porównuje życie człowieka do życia mitologicznego Syzyfa. W swoim eseju pisze o beznadziejności otaczającego człowieka wszechświata, o usilnej próbie nadania życiu sensu. Praca Syzyfa jest symbolem życia człowieka. Absurdalność jego zadania i ciągłego zmagania się z niezależnym od siebie to alegoria otaczającej nas rzeczywistości, w której tak wiele jest absurdów i sytuacji niezależnych od nas. Camus pisze, że mit o Syzyfie jest „tragiczny, bo bohater jest świadomy. Bo też na czym polegałaby jego kara, jeśli na każdym kroku podtrzymywałaby go nadzieja zwycięstwa?”⁵⁵

Innymi słowy dla Camus to nie życie samo w sobie jest tragiczne, prawdziwy tragizm pojawia się w momencie, gdy człowiek uświadamia sobie absurdalność swoich czynów i sytuacji, w której się znalazł. Absurd pojawia się wtedy, gdy uświadamiamy sobie tragizm sytuacji i nie możemy bądź nie chcemy się z niej wycofać. Pisze:

⁵⁵ CAMUS, A., *Mit Syzyfa i inne eseje*. Warszawa: Muza, 2004, s.167.

Współczesny robotnik poświęca wszystkie dni życia jednemu zadaniu i ten los nie mniej jest absurdalny [niż los Syzyfa]. Ale nie jest tragiczny prócz tych rzadkich chwil, kiedy robotnik osiąga sobie świadomość swego losu⁵⁶.

Ciekawym jest jednak podejście do kwestii szczęścia w tej, jak można by rzec, beznadziejnej sytuacji. Camus twierdzi bowiem, że jedyną możliwością, by osiągnąć namiastkę szczęścia jest właśnie nieustanna walka z przeciwnościami losu. Nawet wtedy, gdy sytuacja wydaje się być bez wyjścia a jej absurdalność nie do pokonania. Człowiek bądź próbuje ją zmienić albo przynajmniej znosić, co pokazuje tragizm i absurd ludzkiego losu. Jak już wspomniałam wyżej, życie samo w sobie nie jest tragiczne, jest jednak pełne absurdów. Bo oto człowiek rzucony w przestrzeń musi zmagać się z przeciwnościami losu i nikt nie zamierza mu pomóc. I chociaż nasza sytuacja wygląda beznadziejnie możemy się przeciw niej buntować. Takim buntem jest właśnie wtaczanie kamienia na wierzchołek góry, chociaż i tak wiadomo, że za chwilę trzeba będzie zejść na jej dół i wykonać to zadanie od nowa. Świat jednak dzieli się na tych, którzy próbują i na tych, którzy się poddają (samobójców). Camus zauważa:

(...) Los staje się sprawą ludzką i określaną przez ludzi. Stąd płynie milcząca radość Syzyfa. Los jest jego własnością, kamień jego kamieniem. Podobnie człowiek absurdalny: gdy zgłębi swoją udrękę, zamilkną bogowie. (...) Od chwili, gdy człowiek absurdalny mówi „tak”, jego wysiłkom nie będzie końca⁵⁷.

Absurd u Camus staje się rzeczywistością, kiedy człowiek zaczyna sobie uświadamiać tragizm swej sytuacji. Jego zadaniem jest jednak próba jej przewyciężenia, chociaż już na początku tej drogi zdaje sobie sprawę z bezcelowości tego działania. Camus każe czytelnikowi widzieć Syzyfa jako szczęśliwego, bo stanowi sam o sobie a określenie „los jest jego własnością” ma świadczyć o jego decyzji, by wbrew przeciwnościom, próbować osiągnąć swój cel.

Autor podejmuje kwestię pojęcia absurdu nie tylko w *Micie Syzyfa*. W wielu esejach zastanawia się nad jego aspektami i próbuje ustosunkować się

⁵⁶ Ibidem, s.167.

⁵⁷ Ibidem, s.168.

do zagadnień egzystencjalizmu i absurdu. Porusza problem rozumowania absurdalnego. Zastanawia się, czy samobójstwo może okazać się lepszym rozwiązaniem niż życie. Wielu stwierdza, że rzecz „niewarta jest trudu”⁵⁸, z czym można by polemizować, warto jednak obiektywnie zauważyć, że życie samo w sobie nie niesie wyłącznie łatwych rozwiązań i decyzji. Camus słusznie zauważa, że absurd należy łączyć z gestami, które egzystencja narzuca, a które wykonywane są w większości z przyzwyczajenia. Człowiek, czasem świadomie, czasem nie, powiela absurd, którego ktoś go nauczył. Egzystencja przez to nie tylko nosi znamię absurdu, ale jest nim silnie naznaczona. Tutaj właśnie wspomniane wyżej samobójstwo jest pewnego rodzaju sprzeciwem i wyrwaniem się schematowi pełnemu bezsensu i sztuczności. Człowiekowi jednak taki znany świat, nawet ze swoimi śmiesznymi regułami, jest bliższy niż każdy inny. W świecie pozbawionym schematów i złudzeń, zaczyna się czuć obco. Poczucie absurdu to właśnie owe rozdarcie pomiędzy tym, za czym człowiek tęskni a jednocześnie boi się nieznanego, a tym, co już ma, co jednak go nie zaspokaja. Camus, pisząc o związku absurdu z samobójstwem, zauważa, że może właśnie ono jest jedynym wyjściem z absurdalnej sytuacji. Píše: „(...) zdarza się często, że ci co się zabijają, byli pewni sensu życia”⁵⁹, z czego można wysnuć ryzykowną tezę, że porównując człowieka, który decyduje się na samobójstwo i tego, który chce żyć, dałoby się stwierdzić, że to właśnie ten, który się zabija postępuje logiczniej. Wie, że otacza go absurdalna rzeczywistość, zupełnie inna od tej, w której chciałby żyć i odbiera sobie życie, by przeciwko tej egzystencji zaprotestować. Drugi natomiast wie, że niczego nie zmieni, ale postanawia jak Syzyf pchać kamień pod górę. Jedna z postaw rezygnuje z życia pełnego absurdu, druga wie, że tylko trwanie przy nim daje możliwość zbadania go i próby odpowiedzi na dręczące człowieka pytania. Autor konstatuje:

Wytrwałość i przenikliwość to najlepsi obserwatorzy tej gry nie ludzkiej, w której absurd, nadzieja i śmierć wymieniają swoje repliki. I wówczas umysł może zbadać figury tego tańca elementarnego i skomplikowanego jednocześnie, zanim je sam wykona⁶⁰.

⁵⁸ Ibidem, s.69.

⁵⁹ Ibidem, s.69.

⁶⁰ Ibidem, s.72.

Inaczej mówiąc, warto kontynuować walkę z przeciwnościami losu, nawet, jeśli czujemy, że nasze działanie nic nie zmieni ani w naszej ani w sytuacji kogokolwiek. Walka ta ma sens, bo jest *esencją* ludzkiej egzystencji.

Camus porównuje człowieka do aktora a otaczającą go rzeczywistość do dekoracji. Ma tu na myśli życie codzienne, czynności wykonywane z przyzwyczajenia, często pozbawione celu bądź sensu. Pisze, że „czasem rozsypuje się dekoracja”⁶¹. Człowiek nie zastanawiający się nad swoim życiem, funkcjonuje normalnie, problem ma jednak ten, który zaczyna zadawać sobie pytanie „dlaczego” i wtedy właśnie owa dekoracja się rozsypuje. Nie potrafi odpowiedź na większość zadawanych sobie pytań, które dotyczą najtrudniejszych aspektów jego egzystencji. Wtedy właśnie rozpoczyna się proces przewartościowywania wielu życiowych spraw a w międzyczasie zaczyna dostrzegać bezcelowość i absurd swego działania. Zaczyna być znużony tym, co ma, co widzi, pyta więc o sens tego wszystkiego. Pytanie „dlaczego” jest kluczowym pytaniem zagadnienia absurdu.

Czym ponadto jest absurd według Camus? Absurdem jest fakt, że człowiek żyje przyszłością, mówiąc „jutro”, chociaż każda chwila, każde jutro zbliża go do końca. Żyjemy tym, co będzie później, pragniemy tego później, podczas gdy powinniśmy je odwlekać najbardziej jak jest to możliwe. Absurdalne jest życie bez świadomości końca, który każdego czeka.

Absurd to z całą pewnością także obcość świata, w którym się żyje. Dekoracja, która nas otacza, staje się z dnia na dzień bezosobową makieta, która wpędza nas w poczucie wyobcowania i zupełnego zagubienia. Przyzwyczajenie powoduje, że pewne rzeczy zamiast stawać się nam bliższe, oddalają się od nas. Camus, powołując się na myśli innego filozofa – Jean-Paul Sartre’a, stwierdza, że absurdem jest już samo poczucie niepokoju, które towarzyszy człowiekowi, który patrząc w lustro, zdaje sobie sprawę ze swojej nieludzkości, z tego, że czasem w tym lustrze widzi obcą twarz. Egzystencjalizm głosi, że człowiek jest pozostawiony we wszechświecie sam sobie, Camus idzie dalej, mówi, że człowiek na zawsze pozostanie obcy

⁶¹ Ibidem, s.74.

samemu sobie. I chociaż żyjąc, poznajemy świat nas otaczający, to nigdy nie możemy żywić przekonania, że ten świat należy do nas, nie mogąc go ogarnąć. Camus stwierdza: „Absurd zależy tyle od człowieka, ile od świata”⁶².

By jednak mógł istnieć absurd, potrzebna jest relacja człowieka ze światem, ich wspólna obecność we wszechświecie. Absurd nie może istnieć bez człowieka, istnieje w umyśle ludzkim. Kończy się wraz z jego śmiercią. Mówi także, że „żyć to sprawić, by żył absurd. Sprawić, by żył absurd, to przede wszystkim patrzeć mu w twarz”⁶³.

Warto zauważyć, że człowiek do momentu, gdy nie uświadamia sobie absurdu, żyje w poczuciu wolności, tego, że może sam decydować o swoim losie, wszystko to jednak są uczucia złudne.

Człowiekowi nie jest łatwo żyć w świecie, w którym pozostawiony jest sam sobie. W świecie tym nie ma Boga, który mógłby nim pokierować. Zdaje sobie sprawę, że na końcu jego drogi czeka śmierć. Nie łatwo jest być świadomym i żyć w świecie pozbawionym racjonalności. Człowiek jednak nie ma się do kogo zwrócić z tymi rozterkami. Camus stwierdza nawet, że „absurd to grzech od Boga”⁶⁴.

W kwestii Boga i absurdu pomiędzy omawianym wcześniej Szestowem a quasi-filozofem odnaleźć można pewne różnice. U Camus fakt, że nie ma Boga nie jest powodem, dla którego życie ludzkie staje się absurdalne. Dzieje się tak, ponieważ świat jest zbudowany z absurdu. Nie ma tu mowy o absurdalnym Bogu Szestowa. Dla Camus ważny jest punkt oparcia w świecie. Wiara w absurdalnego Boga według Camus nie rozwiewa wątpliwości, ale je wzmacnia. Bóg u Szestowa to coś, co istnieje poza rozumem i ma to charakter absurdalny. Warto tu zauważyć, że jedną z głównych różnic pomiędzy Szestowem a Camus jest to, że ten pierwszy nie opowiadał się za potrzebą buntu a ten drugi owszem. Szestow przeciwstawia absurdowi racjonalizm i moralność, natomiast dla Camus zmaganie z absurdem jest najważniejsze.

⁶² Ibidem, s.81.

⁶³ Ibidem, s.109.

⁶⁴ Ibidem, s.98.

Charakterystycznym dla absurdu jest to, że jest powszechny. Camus pisze o nim: „Są absurdalne małżeństwa, wyzwania, urazy, milczenia, wojny a także pokoje”⁶⁵.

Widać tu, że Camus mówi o codzienności absurdu a nie tylko jak Szestow o wyjątkowości jego przeżycia. Francuz tak pisze o podejściu do kwestii racjonalności i jej braku w świecie według Szestowa:

(...) rozświetla i gloryfikuje bunt ludzki przeciw temu, co nieodwracalne. Odmawia rozumowego racji i krok jego staje zdecydowany dopiero na bezbarwnej pustyni, gdzie wszystkie pewności przemieniły się w kamienie⁶⁶.

Absurd to także pasja. Absurdalność staje się największą pasją człowieka, zaczynamy dostrzegać ją w otaczającym nas świecie. Umysł się budzi a wokół siebie odnajduje tylko sprzeczności, szuka dalej i nadal widzi tylko mury bezsensu. Świat bowiem wypełnia irracjonalność. Ja także jestem irracjonalny, skoro nie potrafię zrozumieć świata wokół mnie. W wyniku konfrontacji pomiędzy wołającym człowiekiem a światem, który milczy, rodzi się absurd. Absurd powstaje z porównania a poczucie absurdu to nic innego jak rozdźwięk między tym, co jest a tym, co jest, mogłoby być realne. Dla pełnej definicji absurdu, warto jednak zacytować Camus: „Absurd ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy”⁶⁷.

Istotnym jest jednak, że człowiek, który uświadomił sobie, że ma do czynienia z absurdem, jest z nim na zawsze związany.

Absurd związany jest z buntem. Świadomość i bunt, który może mieć różną formę to wrogowie absurdu. To przeciwieństwa rezygnacji a zarazem konsekwencje absurdu. Camus przytacza tu rozważania Szestowa, że akceptując absurd człowiek jednocześnie go niweczy, bo odrzuca rozum, który jest swoistą opozycją dla owego absurdu.

Absurd uczy, że wszystkie działania są bezcelowe, a jednocześnie pcha nas do jak największej ilości doświadczeń. Stąd omawiane wcześniej dwie postawy wobec niego.

⁶⁵ Ibidem, s.89.

⁶⁶ Ibidem, s.85.

⁶⁷ Ibidem, s.90.

Przeciętny człowiek zanim uświadomi sobie absurd, z którym się styka, myśli, że jest wolny. Że może sam decydować o swoich planach, życiu. Myśli o wspomnianej już wcześniej przyszłości. Wolność jest jego atrybutem. Wierzy w nią.

Podsumowując dotychczas omówione podejście Camus do kwestii absurdu, warto zauważyć, że dla tego filozofa, konsekwencjami absurdu są: pasja, bunt i wreszcie wolność. Camus w efekcie odrzuca samobójstwo, wie jednak, że jego zagadnienie jest konieczne w życiu każdego myślącego i świadomego człowieka, bo jest ono jedna z możliwości, jak można podejść do kwestii życia i absurdu w nim obecnego. Camus odrzucając samobójstwo kończy jeden ze swoich esejów słowami: „Teraz chodzi o to, aby żyć”⁶⁸.

Camus porusza również temat człowieka absurdalnego, którego określa jako tego, „który nie negując wieczności, nie czyni nic dla niej. Nie dlatego, żeby nostalgia była mu obca. Ale woli od niej swoją odwagę i rozumowanie”⁶⁹.

Inaczej mówiąc, człowiek absurdalny od przeciętnego człowieka różni się tym, że ma on świadomość swego losu, ograniczeń i swej kruchości. Jego los w momencie, w którym zostaje zaakceptowany staje się jego własnością, jak było to w przypadku Syzyfa. Ten, może wbrew oczekiwaniom bogów, pchając kamień pod górę pokazać, że to jego decyzja i że chociaż jego działanie nie przynosi skutku, to on decyduje o tym, czy je przerwać, czy kontynuować. Camus mówi o trzech rodzajach człowieka absurdalnego: jeden z nich to ten, który nie wierzy już w nic, żadne zmiany losu nie są dla niego realne, przykładem jest tu Don Juan, który stosując za każdym razem tę samą technikę przy uwodzeniu kobiet, powiela zachowania, dzięki którym chce zostać zapamiętany. Żyje chwilą. Drugi z ludzi absurdalnych żyje jak aktor – odgrywa swą rolę w *Theatrum Mundi*, przywdziewając za każdym razem inną maskę, nigdy nie jest sobą. O ile postaci, które cechują poprzednie dwa określenia człowieka absurdu nietrudno znaleźć w dramatach Ionesco (*Stary, Stara, Kubuś*) czy Becketta (*Winnie, Estragon, Vladimir*). Trzecia postać człowieka absurdalnego jest rzadsza i w zasadzie, jeśli już się pojawia, to raczej w dramaturgii środkowoeuropejskiej a przykładem może być Artur

⁶⁸ Ibidem, s.119.

⁶⁹ Ibidem, s.120.

z *Tanga*, Starzec z *Jelenia* czy Koprziva w *Largo desolato*, bo człowiek absurdalny to także ten, który podejmuje walkę i

odrzuca swe śmiertelne przeznaczenie i rzuca się w życie jak w złudzenie: w złudzenie namiętnej miłości; w złudzenie sławy; w złudzenie sprawności umysłu, który dokonuje podbojów, panuje, jest skuteczny⁷⁰,

mając jednak świadomość absurdalności wszystkich swych poczynań. Jego życiu towarzyszy świadomość, że do pewnego momentu żył skrępowany poczuciem złudnej wolności. Wolność ta pozwalała mu snuć marzenia, wyznaczać sobie kolejne cele, do których zmierzał. Człowiek absurdalny jest w pełni świadom swoich ograniczeń, chociaż innym może się on wydawać ideałem. On jasno widzi, kim jest, jednak stara się być zdobywcą i wojownikiem, który mimo świadomości klęski, walczy - jak Syzyf. O wspomnianych trzech wcieleniach człowieka absurdalnego Józef Krakowiak pisze następująco: „Kochanek, aktor, awanturnik to figury, które doskonale wcielają absurd, chcą być w swych działaniach konsekwentni (...) Żyją tym, co w ich mocy, nie rozpaczają, choć nie mają nadziei”⁷¹.

Człowiek absurdalny to zatem człowiek świadomy, pozbawiony złudzeń, ale jednak nie obojętny na świat zewnętrzny.

Tym, co najogólniej określa filozofię Camus jest bunt przeciwko temu, co absurdalne i nieludzkie.

W przytoczonych wyżej kwestiach jasno widać, że podejście do kwestii absurdu nie jest jednoznaczne. Myślę, że przywołanie stanowisk Alberta Camus jako przedstawiciela Europy Zachodniej i Lwa Szestowa, który reprezentuje rosyjską filozofię, może stać się pomocne dla zrozumienia kategorii absurdu w szerszym ujęciu. Czasem podejście jednego ze wspomnianym myślicieli wyklucza rozwiązanie drugiego, jednak bywa, że są oni zgodni w niektórych kwestiach. By stworzyć pewnego rodzaju definicję tejże kategorii warto pogrupować dotychczasowe rozważania na temat absurdu.

⁷⁰ GOUTIERRE, M.D., *Człowiek w obliczu własnej śmierci. Absurd czy zbawienie?* Kraków: eSPE, 2001, s.86.

⁷¹ KRAKOWIAK, J. L., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010. s.295.

Absurdem – pojęciem, które można badać jako subiektywne i obiektywne jest:

- pod względem etymologicznym coś niezrozumiałego, bez sensu i logiki, natomiast w logice to wyrażenie, którego człony są sprzeczne,
- poszukiwanie szczęścia jako czegoś niezdefiniowanego,
- chaos,
- egzystencja pozbawiona esencji,
- świat pozbawiony racjonalnych zasad,
- wolność,
- ludzkie poznanie,
- ludzka egzystencja w ogóle,
- tragedia człowieka,
- śmierć,
- wiara i Bóg,
- rozdźwięk pomiędzy oczekiwaniami człowieka a jego realnym światem,
- odbieranie chaosu świata jako jednej z jego właściwości,
- zderzenie ładu świata z chaosem,
- uświadomienie sobie tragizmu swej egzystencji i pozostanie wobec niego biernym,
- nic nieznaczące gesty wykonywane z przyzwyczajenia,
- bunt ciała,
- myślenie w kategoriach przyszłości,
- życie bez świadomości zbliżającego się końca,
- obcość rzeczywistości, w której się żyje,
- życie,
- pasja,
- absurdalny może być wreszcie sam człowiek.

3. O absurdzie wczoraj i dziś

Analizując kategorię absurdu warto zadać sobie pytanie, czy i jak zmieniło się samo jej pojmowanie od czasu użycia jej przez Martina Esslina w kontekście teatru absurdu. Adam Tarn zauważa, że teatr absurdu jest nurtem, który czerpie z osiągnięć literackich wielu epok i ma charakter międzynarodowy⁷². Kiedyś jednak kategoria absurdu miała inne oblicze. Ukazywali ją na swój sposób symboliści⁷³, futuryści⁷⁴, dadaiści⁷⁵, surrealiści⁷⁶ czy groteskowcy. Poczucie absurdu nie zrodziło się przecież dopiero w drugiej połowie XX wieku wraz z książką Esslina. Kwestię tę szczegółowo omawia zbiór artykułów dotyczących dramatu absurdu i samej kategorii absurdu *Teatr absurdu. Teatr stary czy nowy*⁷⁷, który został wydany pod redakcją Małgorzaty Sugiery i Mateusza Borowskiego. Tym, co wiele wnosi w rozważania na temat absurdu, jest z całą pewnością uwaga, że samo określenie *dramat absurdu* budzi dziś wiele kontrowersji, bo teksty, które przeznaczone są dla teatru, mające wiele cech tekstów, które stanowią kanon tekstów określanych jako dramat absurdu, wcale nie muszą mieć cech dramatu. Często brakuje im

⁷² TARN, A., *Czy teatr absurdu ma przyszłość?* „Dialog”, nr 5, 1965, s.107.

⁷³ Symbolizm – prąd literacki, który miał swój rozkwit pod koniec XIX we Francji. Zadaniem utworu było wyrażanie tego, co niewyraźalne za pomocą symboli, przez co docierało się do istoty rzeczy. Utwory miały mieć swoistą atmosferę, nic nie miało być dane *explicite*. Ważną rolę odgrywały metafory i alegorie. Realizm został zastąpiony tym, co symboliczne a język stał się wolny od konkretności. Z symbolizmem związane jest wprowadzenie do poezji *wiersza wolnego*.

⁷⁴ Futuryzm – nurt w sztuce, który zaczął rozwijać się na początku XX wieku. Futuryści chcieli rozliczyć się z konwencjami, obyczajami, które blokowały artystów i człowieka. Łamali do tej pory znane zasady i reguły literackie, by na ich miejsce wprowadzić to, co aktualnie człowieka interesuje i opisuje bardziej adekwatnie jego świat. Zafascynowani byli techniką i jej wpływem na ludzkie życie.

⁷⁵ Dadaizm – awangardowy kierunek rozwijający się w latach 1916-1924 w Europie i Stanach Zjednoczonych. Poprzedzał surrealizm. Dadaizm zakładał wolną grę fantazji, posługiwał się czarnym humorem i szyderstwem. Utwór nie musiał cechować spójność, ale całkowite swoboda artystyczna. Dadaizm był reakcją na przemiany cywilizacyjne i wojnę.

⁷⁶ Surrealizm – kierunek odnoszący się do niemal wszystkich dziedzin sztuki. Zaczął kształtować się we Francji po zakończeniu I wojny światowej. Autorzy sprzeciwiali się zasadom panującym w otaczających ich świecie. Utwory cechowała dowolność, bunt wyrażany na wiele sposobów a także ukazanie świata jako obrazów ze sobą połączonych. Najważniejsze było to, co miało być przekazane, sposób, w jaki będzie to zrobione znajdował się na drugim planie.

⁷⁷ BOROWSKI, M., SUGIERA, M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2008.

bowiem na przykład tradycyjnego podziału na tekst główny i poboczny, czy wręcz akcji i dialogu.

Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski we wstępie do wspomnianej pozycji sugerują w związku z tym potrzebę zastanowienia się nad dotychczas obowiązującym podziałem na rodzaje i gatunki literackie. Warto jednak zaznaczyć, że dramat absurdu opisywany przez Esslina to dramat negujący wszystkie konwencje, burzący to, co do tej pory stanowiło o dramacie. Od czasu Becketta pojawiło się wiele tekstów niebędących dramatami, ale wykorzystujących techniki i zabiegi literackie charakterystyczne dla twórczości Becketta czy Ionesco. Przykładem niech będą utwory pisane prozą, których autorzy zasłynęli także jako autorzy dramatów absurdu. Dramat absurdu jest zatem pewnym pomostem pomiędzy tym, co było (tradycyjnym) a tym, co nowe. Enoch Brater⁷⁸ stwierdził nawet, że po teatrze absurdu nie będzie już niczego nowego, bo wszystko będzie z nim w pewien sposób związane i będzie z niego czerpać. Do pewnego stopnia na pewno trzeba mu przyznać rację. Dramat absurdu pokazał, że nie ma spójności pomiędzy tym, co człowiek mówi a co robi, gesty są bezcelowe podobnie jak ewentualne działania bohaterów, bo w tradycyjnym (tym, o którym pisał Esslin) dramacie absurdu i o nie czasem trudno. Słowo jako medium od czasu powstania *Końcówki* czy *Krzesel* nie niesie już tak ważnej funkcji. Po co słowa, skoro ludzie i tak wzajemnie się nie słuchają?

Dramat absurdu pokazał najsmutniejsze, ale być może i najbardziej prawdziwe oblicze ludzkiej egzystencji i komunikacji międzyludzkiej, opartej na frazesach i braku chęci wzajemnego zrozumienia. I chociaż zasadniczą rolę w sztukach Becketta i Adamova odgrywa filozofia egzystencjalna, to późniejsze teksty pokazują nie tylko brak wiary w świetlaną przyszłość. Uwydatniają fakt, że nie ma przyszłości. Co więcej nie ma nawet teraźniejszości. Człowiek żyje przeszłością, rozpamiętując to, czego doświadczył. A doświadczenia te mają w większości dramatyczny przebieg. To, co było, napawa człowieka takim samym przerażeniem, jak to, co będzie. Za Sugierą i Borowskim warto przypomnieć, że już dramaty Antoniego Czechowa czy Maurice'a Maeterlincka dotykały problemu alienacji człowieka,

⁷⁸ Enoch Brater – profesor Uniwersytetu w Michigan zajmujący się dramaturgią Samuela Becketta i współczesną dramaturgią.

jednak ich wymowa była bardziej realistyczna. Odzwierciedlały bowiem konkretne nastroje społeczne. Można by je zatem określić jako wspaniałe źródło inspiracji dla dramatów (i nie tylko dramatów) absurdu autorstwa Sławomira Mrożka czy Václava Havla. We wspomnianych tekstach pewne działania, zachowania ludzkie warunkowane są innymi. W utworach Becketta na próżno szukać logiki i powiązania przyczyna-skutek, słowo-działanie.

Wszystko to pokazuje, że pojęcia absurdu i dramatu absurdu mają wiele znaczeń i wiele twarzy, przez co są bogatym materiałem do badań, bo chociaż wydawać by się mogło, że o dramacie absurdu powiedziano i napisano już wszystko, to nowe utwory, konteksty i ponowne odczytanie klasyki może przynieść dodatkowe spostrzeżenia. Dramat absurdu i kategoria absurdu nie są bowiem tematem zamkniętym a kolejne artykuły analizujące te zagadnienia pokazują, że słowa Bratera mają swe pokrycie. Dramaty absurdystów posiadające jeszcze didaskalia i podział na role stały się bazą dla późniejszych tekstów traktujących o szeroko pojętym absurdzie, w których o didaskalia już trudno.

Esslin swoją teorią dramatu absurdu wywodzącą się z teatru poetyckiego i symbolicznego, dał podwalinę pod wszystkie późniejsze teksty dotyczące tematu braku logiki, komunikacji pomiędzy ludźmi i wzajemnego zrozumienia. Absurdyści tworzyli sytuacje, które w większości trzeba rozpatrywać w sposób symboliczny. Piotr Dariusz Klimczak stwierdza:

Swoistość zjawiska zwanego Dramatem i Teatrem Absurdu, rozumianego jako ciągłość określonego przez epokę kodu kulturowego, rozciąga się właśnie w sferze symbolicznej⁷⁹.

Kategoria absurdu może być pojmowana w sposób dwojaki. Z jednej strony patrzymy na absurd jak na zjawisko filozoficzne a drugiej jest to z całą pewnością kategoria estetyczna. Dramat absurdu stoi u początku nowej estetyki. Dzięki teatrowi absurdu przypomniła o sobie farsa. Ewa Partyga w artykule *Melodramatyczne farsy absurdystów*⁸⁰ zauważa, że innowacyjność absurdu i chęć zbuntowania się przeciwko staremu porządkowi teatru są nie

⁷⁹ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.38.

⁸⁰ PARTYGA, E., *Melodramatyczne farsy absurdystów* [w:] BOROWSKI, M., SUGIERA, M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka. 2008, s.105.

tylko wspólnym mianownikiem dla twórców określanych przez Martina Esslina jako absurdyści, ale tym, co ich łączy jest również wykorzystanie w swych tekstach farsy jako elementu komediowego opartego na komizmie sytuacyjnym. Partyka przypomina, że język nowego teatru, wykorzystując doświadczenia teatru starego, zrehabilitował go i przypomniał o jego wcześniejszych atrybutach. Nurt absurdu w dużej mierze czerpie na przykład ze wspomnianej już farsy czy też z melodramatu. Co łączy absurd z tymi pojęciami? Na pewno to, że farsa, jako rodzaj komedii, jest zasadniczo związana z komizmem sytuacji. Pojawiają się w niej naiwne postaci, które wierzą, że są w stanie coś zdziałać. Farsa ukazuje ludzkie ułomności i wady w zabawnym świetle. W melodramacie natomiast obserwować można uczucia, które nie mają możliwości spełnienia się. Pokazuje to, co nie możliwe do zrealizowania, bo na drodze ku realizacji pojawiają się coraz to nowe przeszkody. Pomiędzy absurdem a farsą i melodramatem nietrudno zatem o punkty wspólne.

Tym, co charakteryzuje farsę i melodramat jest konflikt pomiędzy dobrem i złem. To on buduje akcję. Melodramatyczne emocje oddziałują na widza tak silnie, że świat przedstawiony uważa za swój. Farsa określana jako żart stworzony dla teatru czy też jako skomercjalizowana komedia⁸¹. Farsa sięga do najprostszych uczuć, świat farsy jest światem zabawy, która może mieć charakter okrutny, ale zawsze pozostaje tylko zabawą. Ironia i sarkazm są tym, co w znacznej mierze łączy farsę z dramatem absurdu. W farsowej zabawie jednak bardzo ważną rolę odgrywa panowanie nad poszczególnymi działaniami, by nic nie wymknęło się spod kontroli. Z reguły zwycięża w niej dobro. Gra ma zatem pewien ustalony schemat. Inaczej jest w przypadku tekstów absurdystów. Tu nie ma żadnych reguł. I tak jak w farsie widz bardzo często wie, czego może się spodziewać, w dramacie absurdu nie ma logicznej konsekwencji działań bohaterów, a to, co czeka na odbiorców na końcu sztuki rzadko kiedy jest tym, czego oczekują. Farsa nie wyklucza niepewności i przewidywalności świata jednak ukazuje sposoby, w jaki można się z nimi zmierzyć. Takiego rozwiązania w dramacie absurdu nie znajdziemy. Odbiorcy farsy czy melodramatu śledząc wydarzenia, według własnego

⁸¹ Ibidem, s.110.

uznania i wrażliwości odnajdują w nich kategorie zła i dobra. W dramacie absurdu sytuacja ta zmienia się diametralnie. Zagubienie i konsternacja są tym, co towarzyszy podczas odbioru dramatu absurdu. Bohaterowie, którzy nie wiedzą, jak mają postępować, kręcąc się bez celu wokół własnej osi, stają się odzwierciedleniem myśli czytelników i widzów. Absurd nie jest jedynie częścią tekstu dramatycznego czy sceny. Niepostrzeżenie przechodzi na odbiorców, którzy chociaż podobne sytuacje znają z życia codziennego, w momencie zaprezentowania ich przez osoby trzecie, brutalnie uświadamiają sobie swoje położenie i absurd, których stali się udziałem. Ewa Partyga dostrzega zasadniczą różnicę pomiędzy farsą a dramatem absurdu, pisząc:

Dramat absurdu przestaje operować jedną logiczną ogniskową, która obejmowałaby całość świata przedstawionego.(...) Z tego wynika, że elementy strukturalne dramatu można łączyć ze sobą na kilka sposobów, w różnych porządkach, a dzięki temu jedną z ogniskowych, tę ufundowaną na emocjach, można przerzucić także pomiędzy światem przedstawionym a światem doświadczenia widzów oraz potraktować ten pierwszy jako paraboliczny obraz drugiego⁸².

Zatem w pewien sposób hermetyczny, zamknięty świat farsy, nawet pełen dziwnych i śmiesznych zdarzeń jest bezpieczny. Komizm osiąga się poprzez wprowadzenie elementów nieznanymi dla odbiorcy. Jednak nie ma on poczucia osaczenia przez sytuację. Natomiast świat absurdu pełen jest niespodzianek, z których nie wszystkie muszą skończyć się dobrze. W dramacie absurdu oprócz szyderczego śmiechu, słychać także jęk przerażenia.

Farsa ukazuje ludzi, którzy odpowiadają za błędy, których nie popełnili. Często są to sprawy błahe. Mogą przeżywać kryzys, ale u kresu zawsze czeka ich pozytywne rozwiązanie. Odbiorcy farsy po jej zakończeniu mają poczucie przeżycia dobrej zabawy, czasem dramatycznej, ale jednak zawsze zabawy. Nie jest tak w przypadku dramatu absurdu. Obawy odbiorców i ich lęki często nabierają jeszcze większego rozmiaru po zetknięciu z dramatem absurdu. W przypadku farsy widz jest wyłącznie odbiorcą. W dramacie absurdu staje się częścią absurdalnych wydarzeń. Widać zatem, że dramat absurdu dużo bardziej ekspansywnie wpływa na odbiorcę. Ma go

⁸² Ibidem, s.116.

poruszyć i czyni to, wykorzystując także wcześniejsze elementy farsy i melodramatu.

Sposób ukazywania ludzkiej kondycji i absurdu interesował również futurystów i groteskowców. Ci pierwsi zwracali uwagę na konieczność zostawienia ze sobą przeszłości i skupienie się na tym, co człowieka czeka. Odrzucali wszelkie konwencje i tradycje, by pokazać to, czym tak naprawdę jest człowiek i czego pragnie. Nie interesowała ich psychologiczna analiza postaci. Dużo bardziej skupiali się na pokazaniu człowieka jako postaci, która nie musi mieć wzniosłych celów. Człowiek futurystów jest często prymitywny, co nie znaczy, że nieszczęśliwy. Czasem przesadzając, prowokowali do myślenia i zastanowienia się nad wartościami, którymi człowiek kieruje się w życiu. Właśnie owa prowokacja zbliża ich do absurdystów. Warto zauważyć, że prace futurystyczne można uznać za poprzedzające dramat absurdu. Przykładem niech będzie tekst *Filozof Odludek* Bruna Corry i Emilia Settimellego. Bohater, mając do wyboru lekturę gazety albo samobójstwo, decyduje się na śmierć. Już sam wybór, przed którym postawiło go życie, wydaje się być banalnie absurdalny. Jego decyzja jest również bliska temu, jak mogliby zachować się bohaterowie Becketta czy Ionesco. Chociaż z drugiej strony trzeba zwrócić uwagę na to, że bohaterowie absurdalni incydentalnie decydują się na tak radykalne kroki. Z reguły zachowują się jak Syzyf – wciąż pchają kamień, chociaż nie zmieni to ich sytuacji. To, co łączy Filozofa ze Starym, Starą, Gogo czy Ireną z *Odejść* to fakt, że zarówno dla niego jak i dla pozostałych wymienionych bohaterów decyzja o zakończeniu życia czy bezsensownym w nim tkwieniu, jest decyzją, która nie niesie za sobą żadnych refleksji. Bohaterowie działają mechanicznie. I o to większy jest absurd, w którym uczestniczą.

Tomasz Kireńczuk zwraca uwagę, że kolejnymi elementami łączącymi futurystów z absurdystami są środki pozawerbalne, które dla obu grup stanowiły podstawę ukazania ekspresji⁸³. Natomiast u groteskowców odnaleźć można podobne użycie elementów farsy czy groteski, podkreślające ludzkie wady i błędy. Pojawia się tu także temat miłości i zdrady, które mają miejsce

⁸³ KIREŃCZUK, T., *Absurdyzowanie rzeczywistości. O związkach groteski z absurdem we włoskim dramacie awangardowym*. [w:] BOROWSKI, M., SUGIERA, M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka. 2008, s.138.

głównie w sferze mieszczańskiej. Tym samym ukazana zostaje wątpliwa moralność całego społeczeństwa. Nowatorskie sztuki groteskowców *pièce bien faite* charakteryzowały się zabawną, często irracjonalną fabułą, w której łatwo ukazać można było ludzkie słabości prowadzące do życia pozbawionego większego sensu, które opiera się w dużej mierze na doczesnych uciechach. Pokazali, że życie codzienne może nieść w sobie więcej absurdalnych elementów niż człowiek przypuszcza.

Istotną rolę w twórczości groteskowców i absurdystów odgrywa również *mimesis* jako sposób odtwarzania świata. Świat przedstawiony nie naśladuje dosłownie historii z życia, jednak jest ich metaforą. Odrzucali niezgodny z rzeczywistością i idealistyczny obraz świata. Ukazywali również istotną kwestię tego, iż język i konwencjonalny sposób ukazania świata nie są wystarczające – potrzebne będą nowe środki wyrazu, groteska a czasem i karykatura, by uwidocznić problemy dzisiejszego świata i by przedstawienie ich było bardziej sugestywne. Ukazując świat bardziej zdeformowany niż jest w rzeczywistości, docierali do wszystkich, nie tylko tych najbardziej wrażliwych, odbiorców.

Dla absurdystów wszystko to, co nielogiczne wokół nas nie wzięło się znikąd a jest efektem działania człowieka. Nie zakładają fantastycznych wytłumaczeń dla kwestii samotności, bólu, starości i wreszcie dla umierania. Wszystko to jest dla nich bardziej ludzkie niż cokolwiek innego. Absurdyści, a przed nimi groteskowcy zauważali, że za traumy człowieka i działanie wbrew logice w dużej mierze odpowiada środowisko, w którym żyje. To ludzie i konwencje, w których się poruszają doprowadzają do zatracenia się w swych własnych pragnieniach i potrzebach, przez co bohaterowie dramatów absurdu wyglądają jak marionetki pozbawione własnego zdania, czekające jedynie na działanie sił z zewnątrz. Siłą tą może być Godot czy ludzie, dla których ustawiane są krzesła. To oni mają wprowadzić zmianę. Jednak z reguły tak się nie dzieje i wszystko kończy się fiaskiem. Istotne jest jednak to, że to otoczenie wywiera wpływ na bohaterów. Są oni od niego uzależnieni i zachowują się według przyjętych reguł, które w znacznym stopniu ich ograniczają, bo nie są kompatybilne z ich potrzebami.

Groteskowcy i absurdyści pokazując najprostsze czynności, które człowiek wykonuje każdego dnia, są większym źródłem nienaturalnych

zachowań niż świat fantastyki, dlatego też za punkt wyjścia w swoich tekstach wybierają historie, które można by uznać za banalne. Przerysowując to, co znane, ukazują nienaturalność zachowań i patrzenia na świat.

To, co łączy groteskowców, futurystów jako ukazujących absurd *wczoraj* i absurdystów, to na pewno fakt, że dotychczasowe, konwencjonalne działania teatralne przestały być wystarczające do ukazania prawdziwego oblicza ludzkości, w której pełno jest ludzi-marionetek. Wszyscy chcieli skrócić czy nawet zatrzeć granicę pomiędzy widzem a aktorem i pokazać życie ludzkie jako farsę. Ludzie mieli pozbyć się złudzeń co do idylli życia. Dodatkowo trzeba wspomnieć o grze skojarzeń, którą wykorzystywali zarówno absurdyści, groteskowcy jak i futuryści. Różnic można doszukiwać się na przykład w sposobie prezentacji postaci. U futurystów odnaleźć można zdecydowanie więcej elementów modernistycznych, redukcji i kompilacji. Odrzucając przekonanie, że sztuka teatralna ma odzwierciedlać rzeczywistość, przenosili swoje postaci do świata fantastycznego, w którym warto jest zaznaczyć wpływ modernistycznych rozwiązań i nowych środków komunikacji, które pozwalają na bardziej szczegółowe opisywanie rzeczywistości, przez co jej nie uogólniają. Absurd *dziś* miewa realistyczny charakter. Dotykać może spraw rzeczywistych, które jednak nigdy nie są przedstawiane *explicite*. Wymagają tym samym od odbiorcy dopowiedzenia sobie konkretnych elementów niezbędnych do właściwego zrozumienia całości przekazu.

Dla futurystów istotne były przemiany nie tylko w teatrze, ale także w świecie zewnętrznym i zwrócenie uwagi na triumf ludzkości nad naturą dzięki nowym technologiom. Ich teksty były często przepelnione brutalnością i niekonwencjonalnymi rozwiązaniami. Absurdyści, chociaż również stosujący oryginalne rozwiązania w swej twórczości, nie byli w swych działaniach tak radykalni. Co więcej nowe technologie, zmechanizowanie świata budziły raczej ich trwogę niż fascynację, bo były synonimem odczłowieczenia życia i funkcjonowania w świecie.

Małgorzata Sugiera zauważa, że dramat absurdu, bazujący na tytułowej kategorii absurdu, można wpisać zarówno w ramy Wielkiej Reformy, jak i w nurt modernistyczny, który wykorzystywał właśnie szeroko pojętą

wyobraźnię i porzucenie dotychczasowego podejścia do rzeczywistości. Sam Martin Esslin pisał:

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 widza⁸⁴.

Korzenie absurdu, sposób jego przedstawiania czy wreszcie elementy, które są z nim związane są zagadnieniem wielowątkowym. I chociaż podejście do absurdu mogło zmieniać się na przestrzeni lat, to istotnym jest, że nie zostało wyparte z ludzkiej świadomości i życia, a co za tym idzie ze sztuki. Absurd *wczoraj* i *dziś* z całą pewnością łączy fakt, że stanowi nieodłączny element ludzkiej egzystencji i nic nie wskazuje na to, by miało się to zmienić.

⁸⁴ ESSLIN, M., *Znaczenie absurdu*. „Pamiętnik Literacki” nr 3, 1976, s.271.

4. Absurdyści Martina Esslina. O jakim teatrze pisał Esslin?

Terminu teatr absurdu jako pierwszy użył węgierski tłumacz, dziennikarz i krytyk Martin Esslin, który nazwał w ten sposób zjawisko w dramacie i teatrze w powojennej Europie. Na nazwę użytą przez Esslina dla nowego zjawiska z całą pewnością miała wpływ twórczość Alberta Camus, który jako jeden z pierwszych zdefiniował absurd jako część ludzkiej egzystencji. Nowopowstałe zjawisko Esslin nazwał teatrem absurdu w roku 1962 i od tego czasu nazwa ta funkcjonuje jako trwałe określenie dla utworów dramatycznych z elementami groteski, antyteatralności i filozofii egzystencjalizmu. Martin Esslin w swojej pracy zatytułowanej *The Theatre of the Absurd* zawarł charakterystykę Teatru Absurdu wraz z jego prekursorami, epigonami i następcami. Zajął się w niej również znaczeniem samego absurdu.

Teatr absurdu ukazując ludzką egzystencję, jej tragizm z komizmem zarazem, posługuje się farsą, grą i groteską, by „dopiero stamtąd, strącony w przepaści pokutnego samozaprzeczenia, przetopiwszy ten najpodlejszy materiał w piekielnych kotłach groteski, móc spojrzeć z nadzieją na szczyty tragiczne”⁸⁵.

Istotną kwestią, o której pisał autor pracy *The Theatre of the Absurd* jest fakt, że wymienieni przez niego absurdyści prezentują kategorię absurdu w różny sposób. Żaden z nich nigdy nie deklarował swojej przynależności do nurtu zwanego dramatem absurdu. Jakie cechy według Esslina łączyły twórczość Becketta, Ionesco, Adamova, Pintera?

Język i jego niedoskonałości są zdecydowanie jednym z ważniejszych zagadnień, których dotyczą twórcy dramatu absurdu. Istotnym jest, że brak właściwej komunikacji między ludźmi powoduje, że przestają oni być dla siebie ważni i powoli oddalają się od siebie, bo język dramatów absurdu to

⁸⁵ PIWIŃSKA, M., *Przedmowa* [w:] IONESCO, E., *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.25.

„język potoczny, nieskładny, nielogiczny, a więc naznaczony piętnem dezintegracji”⁸⁶.

Stosując technikę *reductio ad absurdum*, potęgują do maksimum absurdalność spraw, gestów, wydarzeń, które budują świat.

Streszczając przyczyny powstania dramatu absurdu, warto sięgnąć do tekstu Anny Krajewskiej⁸⁷, która wymienia między innymi przyczynę ontologiczną i metafizyczną, koncentrującą się na prostym zauważeniu absurdalności w codziennej egzystencji. Druga przyczyna odnosi się do społecznego i historycznego wpływu na nowy teatr, cytując Johna L. Styan'a:

Nagły wybuch francuskiego absurdu, może być częściowo wytłumaczony jako nihilistyczna reakcja na niedawne okrucieństwa, komory gazowe i bomby atomowe. Teatr Absurdu odkrywa negatywną stronę egzystencjalizmu Sartre'a i uwidacznia bezradność i bezsensowność świata, który wydaje się, że utracił swój cel⁸⁸.

Trzecią przyczyną jest bezpośrednio stosunek do dotychczasowej formy teatru, uważanego przez wielu za skostniały i wymagający innowacji. Dramat absurdu taką innowacją z całą pewnością był.

Teatr absurdu korzystał z wielu innowacji i tak jak teatr surrealistyczny w dużej mierze opiera się na łamaniu konwencji, na większości dziwnych połączeniach a to w każdym ze swych aspektów. Jednak wspomniany teatr surrealistyczny nie zyskał sobie takiej popularności jak teatr absurdu.

Absurdyści zwracają uwagę na wewnętrzne rozbicie człowieka, którego przyczyny można doszukiwać się także w niemożności przekazywania własnych myśli, a które dotyczyć może jego samopoczucia a zarazem tego, co widzi wokół siebie. Ionesco na przykład charakteryzuje nihilistyczne podejście do rzeczywistości. Istotną rolę odgrywa tu język, który autor ukazuje jako bezproduktywny. Jego postaci przepełnione są poczuciem braku sensu życia i znaczenia wszystkiego, co dzieje się wokół nich. Są obojętni wobec tego, co widzą i czują. Nie wierzą w to, że mogą mieć wpływ na własny los. Podobnie jest u Becketta, jednak ten autor w dużej mierze skupia się na rozbiciu relacji

⁸⁶ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.29.

⁸⁷ KRAJEWSKA, A., *Dramat i Teatr Absurdu w Polsce*. Poznań: UAM, 1996, s.11 – 17.

⁸⁸ www.teatrdlawas.com Przeglądane 20.03.2007

międzyludzkich, których człowiek nie jest w stanie odbudować. To brak porozumienia między ludźmi rodzi absurdalne sytuacje, które wywołują w człowieku lęk i poczucie samotności, które uznać możemy za jeden z głównych problemów, których dotyka dramaturgia Becketta.

Pomimo tych charakterystycznych dla poszczególnych autorów cech, które u innych pojawiają się rzadziej lub nie stanowią podstawy ich tekstów, Esslin zwraca także uwagę na to, co łączy wspomnianych twórców. Człowiek ukazany jest jako marionetka „znajdująca się pomiędzy różnorodnymi sprzecznościami”⁸⁹. Przypomina o tym, że wbrew temu, do czego czytelnicy i widzowie byli przyzwyczajeni do tej pory, teksty absurdystów ciężko definiuje się pod względem fabuły. I tak jak dotychczas trudności nie dostarczało opowiedzenie, o czym jest dany tekst dramatyczny, w przypadku dramatu absurdu jest to wyjątkowo trudne, bo dramaty te w znacznym stopniu pozbawione są dynamicznej akcji a obserwujemy jedynie mozaikę sytuacji, które nie muszą składać się na logiczną całość. Są to zdecydowanie utwory bardziej statyczne niż dynamiczne. Od słów ważniejszy jest obraz. Na próżno szukać tu jednowątkowej fabuły, w której pojawia się główny konflikt a zdarzenia zmierzają do punktu kulminacyjnego. Podobnie nie znajdziemy tu także jedności miejsca, czasu i akcji. Sekwencje przenikają się bez względu na to, czy się łączą czy też są od siebie oderwane. Ciężko jest zatem szukać w wyżej wymienionych tekstach początku i końca wydarzeń. Bohaterowie Ionesco, Becketta i Pintera to raczej marionetki niż ludzie z krwi i kości, którzy zamiast porozumiewać się i tym samym budować fabułę i konflikt dramatyczny, poprzestają na wypowiedaniu słów bez znaczenia. Bohaterowie dramatu absurdu są uwięzieni w swoich ciałach i nie mogą się z nich wydostać. To ograniczenie, z którym już nawet nie usiłują walczyć sprawia, że czują się nieszczęśliwi⁹⁰.

Esslin odrzuca racjonalizowanie rzeczywistości. Ważną rolę w tekstach absurdystów grają także didaskalia, dzięki którym autor jest projektantem tego, co dzieje się na scenie. Rozbudowane didaskalia są zatem kolejną z charakterystycznych cech dramatu absurdu. Świat przedstawiony nieustannie

⁸⁹ KLIMCZAK, D., P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.57.

⁹⁰ ESSLIN, M., *The Theatre of the Absurd*. London: Harmondsworth: Penguin, 1968, s.20.

wiąże się ze światem przedstawiającym⁹¹. Dodatkowym elementem charakteryzującym ten typ dramatu jest przenikanie się didaskaliów i tekstu głównego. Komentarze odautorskie pełnią w dramacie absurdu niezmiennie ważną funkcję informowania o wyglądzie i zachowaniach bohaterów. Związane jest to z ograniczoną do minimum dynamiką wydarzeń.

To, co na scenie, nadbudowuje iluzyjność dramatu. Świat przedstawiany, wypowiedziane słowa, pojawiające się na scenie postaci, są przez czas trwania sztuki, żywe. Dramat absurdu kroczy po cienkiej linii rzeczywistości i snów. Jest metaforą tego, czym człowiek żyje na co dzień. Z jednej strony są to wydarzenia będące gdzieś daleko, na jakiejś samotnej wyspie, otoczonej z każdej strony wodą, z drugiej wydają się być nadzwyczaj blisko. Zatem bliskość świata przedstawionego poprzez zwrócenie się do publiczności, korzystanie z dostępnych jej przedmiotów, pozwala zatracić granicę *mimesis*. Odwołanie do świata poza sztuką odbywa się na podstawie znanych kodów, nie jest jednak odwołaniem bezpośrednim. Wypowiedź na temat otaczającego świata nie jest dana wprost. By ją poznać trzeba znać istniejące kody. Warto za Małgorzatą Sugierą przypomnieć, że:

W sztukach teatru absurdu wszakże nie tyle widzowie odnajdują się w przeżyciach scenicznych bohaterów, ile sceniczni bohaterowie zostają tam umieszczeni właśnie po to, by stali się świadomi mechanizmów doświadczenia estetycznego, które stało się ich udziałem, oraz własnych kognitywnych procesów⁹².

Ważną kwestią przy analizie pojęcia dramatu absurdu jest również spojrzenie na pojęcia tragizmu i komizmu, które w znacznej mierze budują dramat absurdu. Granica pomiędzy tymi pojęciami jest zasadniczo wyczuwalna, jednak w świecie, który nie funkcjonuje na zasadach racjonalnych ta granica staje się płynna. Komiczne zbieranie krzeseł zawiera w sobie także znaczną dawkę tragedii – przecież nikt nie przyjdzie. Działanie Starego i Starej jest więc bezcelowe a przez to także tragiczne.

Václav Havel zauważa jednak, że dramaty absurdu określa także to: „(...) Często się w nich milczy, a często idiotycznie bredzi. Kto chce, może

⁹¹ Ibidem, s.182.

⁹² Ibidem, s.185.

odbierać je jako puste komedie. Te sztuki nie są - i to jest rzeczą ważną – nihilistyczne. Są jedynie ostrzegawcze”⁹³.

Alienacja człowieka i poczucie niemożności działania zdecydowanie łączą twórczość wymienionych absurdystów.

Wszystko to pokazuje pewnego rodzaju połączenie eksperymentów charakterystycznych dla teatru z przełomu XIX i XX wieku z tym, co zaobserwować można w wieku XX czy też XXI, gdzie konsekwentnie negowane jest konwencjonalne podejście do sztuki dramatycznej czy też sztuki w ogóle. Dramat absurdu z całą pewnością ma sobie wiele z dramatu modernistycznego, pełnego groteski, symbolizmu i ekspresjonizmu, jak i z dramatu najbardziej współczesnego, który często podejmując tematykę egzystencjalną, nie cofa się przed wykorzystaniem nowych technologii czy technik multimedialnych, będących nowymi środkami wyrazu. Jest więc ogniwem łączącym oba te nurty.

Jak więc widać na wyżej wymienionych pojęciach związanych z tematyką dramatu absurdu, jest to pojęcie bardzo szerokie, co z jednej strony stanowi plus z drugiej jednak może stanowić problem przy analizowaniu kwestii, co tak naprawdę rozumie się pod pojęciem kategoria absurdu i które utwory należy do tego nurtu zaliczać. Małgorzata Jarmułowicz określa nawet pojęcie dramatu absurdu jako „niewystarczające i nieprecyzyjne”⁹⁴. W tekście, z którego pochodzi owy „zarzut” względem dramatu absurdu, stwierdza jednocześnie, że nie można nie zauważyć, że nawet, jeśli określenie to nie jest idealne to wyparło inne jemu podobne jak na przykład antyteatr czy teatr szyderyczy⁹⁵. Na pewno również dramatu absurdu jest zjawiskiem, którego nie da się pominąć przy spojrzeniu na powojenną historię sztuk teatralnych. Mateusz Borowski pisze o kategorii absurdu w sposób następujący:

Można zatem odpowiadając na postawione przez mnie pytanie o miejsce teatru absurdu w rozwoju dramatu XX wieku, stwierdzić że to wybitnie przejściowy typ pisania dla sceny. Jeśli spojrzeć nań z punktu widzenia konstrukcji świata przedstawionego, jak czynił to Esslin, wtedy teatr absurdu zamyka stary

⁹³ HAVEL, V., *Zaoczne przesłuchanie. Urywki wywiadu-rzeki*. [w:] „Literatura na świecie,” nr 8-9. Warszawa 1989, s.35.

⁹⁴ SUGIERA, M., *Metateatralność absurdystów (między antyteatralnymi projektami modernistów a teatrem multimedialnym.)* [w:] BOROWSKI, M., SUGIERA, M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2008, s.189.

⁹⁵ *Ibidem*, s.189.

paradygmat dramatyczny. Natomiast z perspektywy kategorii l'insolite, opisującej relacje scena-widownia i sytuację odbioru, teatr absurdu otwiera nowy paradygmat pisania dla sceny⁹⁶.

Kategoria absurdu jest zatem pojęciem bogatym co do interpretacji a przez to ciekawym, bo rodzącym wiele pytań. Chyba nie da się jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czym tak naprawdę jest absurd, o którym pisał Esslin.

Co do określenia, którzy z twórców winni być zaliczani do grona absurdystów, trzeba zauważyć, że autor pojęcia teatr absurdu naznaczył nim zarówno autorów z Europy Zachodniej (Ionesco, Beckett)⁹⁷ jak i z Europy Środkowej (Mrożek, Różewicz, Havel). Podział ten wydaje się być zasadny. Jedną z pierwszych kwestii, w których uwidacznia się owy podział jest na pewno tło świata przedstawionego. Zachodni dramat absurdu pytał o sens życia, o jego cel a w międzyczasie w środkowej Europie twierdzono, że zna się odpowiedź na wszystkie pytania i wątpliwości. Chciano zbudować świat – utopię. Niektórzy uwierzyli w założenia marksizmu, odrzucali wszystko, co nie jest materialne i wszelkiego rodzaju transcendencję. Zachód zwracał uwagę na psychologiczny aspekt życia, Europa Środkowa wskazywała na istotę kwestii materialnych i praktycznych. Obawy i strach twórców w obu częściach Europy były podobne, ale miały różne podłoże. Sławomir Mrożek zwrócił uwagę, że jedna z istotniejszych różnic pomiędzy patrzeniem na życie na Zachodzie Europy a w jej środkowej części polegała na tym, że Zachód był życiem znużony, podczas gdy twórcy z republik radzieckich chcieli żyć, ale nie mieli prawa do tego, by żyć według swoich reguł a te, które im proponowano, były nie do przyjęcia.

U Becketta rzecz dzieje się gdzieś, na pustyni, w miejscu, które tak naprawdę wcale nie musi istnieć. Inaczej jest u Mrożka czy Havla. Tu świat przedstawiony dosłownie przesiąknięty jest tym, co znane z życia codziennego.

⁹⁶ BOROWSKI, M., *Teatr absurdu a kategorie l'insolite i comedy of mence*. [w:] BOROWSKI, M, SUGIERA, M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2008, s.261.

⁹⁷ Jan Kott zauważył jednak kiedyś, że jedynym, co łączy tych dramaturgów jest to, że żaden z nich nie pochodził z Francji. Ogólnie rzecz ujmując, jako utwory zaliczane do nurtu dramatu absurdu Esslin zalicza się te powstałe w latach pięćdziesiątych, które różnią się od dramatu egzystencjonalnego (w którym widoczne były klasyczne rozwiązania dramatyczne w postaci związków przyczynowo-skutkowych) i poetyckiego (dramat absurdu to dramat w większości statyczny, pełen obrazów)

Akcja dramatów rozgrywa się w miejscach, które w większości nie muszą być odizolowane od świata realnego, chociaż czasem wydają się być odległe (*Na pełnym morzu*). Można nawet stwierdzić, że o ile dramat zachodnioeuropejski był w dużej mierze metafizyczny, to dramaty Havla i Mrożka ukazują raczej realistyczną odmianę dramaturgii⁹⁸. Oba te nurty łączy jednak wspólny mianownik w postaci kategorii absurdu. Absurd u Ionesco czy Becketta ma zasadniczy związek z ludzkimi tęsknotami, obawami i samotnością, na którą człowiek jest skazany. U Mrożka absurd w dużej mierze wypływa z działania człowieka, które wpływa na jego życie. Życie pełne paradoksów stało się najlepszym bodźcem do tworzenia tekstów o ludzkich ułomnościach i pragnieniach. Mroźek to bezapelacyjnie jeden z najbardziej wnikliwych polskich obserwatorów otaczającej człowieka rzeczywistości, który poza błyskotliwym ukazaniem problemu, potrafi go jeszcze trafnie skomentować. Ironia i sarkazm, których pełne są dramaty autora były i są swoistą odskocznią od szarości dnia codziennego. I chociaż jego dramaty są obrazami o charakterze realistycznym, to właśnie dzięki tej ironii odbiorca dzieł Mrożka ma szansę, by zdystansować się do tego wszystkiego, co traktuje się śmiertelnie poważnie. Absurd u Mrożka i Havla połączony jest z realizmem. Natomiast u Becketta i Ionesco z metafizyką.

Mroźek i Havel wiedza, że język może zdziałać cuda i jego właściwe użycie jest w stanie zmienić myślenie człowieka. Wiedzą to, bo z takimi sytuacjami stykali się w powojennym świecie na co dzień. Inaczej ta kwestia wygląda u Becketta i Ionesco. Oni pokazują, że język nic nie może, że nie jest adekwatnym narzędziem komunikacji. Mroźek przeciwnie. Alarmuje, że właściwe użycie określonych zwrotów może mieć katastrofalne skutki. Narzędziem dla Mrożka i Havla jest język a w zasadzie nowomowa, podczas gdy w dramatach zachodnioeuropejskich wszystko związane jest z ruchem,

⁹⁸ Mateusz Borowski w cytowanej wcześniej pozycji. *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary* zauważa, że Esslin nie wymienia wśród zachodnioeuropejskich absurdystów Harolda Pintera właśnie z powodu widocznych w jego tekstach wątków realistycznych, których na próżno szukać u Ionesco czy Becketta. Sytuuje tym samym twórczość Pintera gdzieś pomiędzy realistami a absurdystami. Borowski w związku z dramatem absurdu przytacza również kategorię l'insolite jako coś niecodziennego i niezwykłego, czegoś co uznawane jest za doświadczenie subiektywne i zależne od dotychczasowych doświadczeń odbiorcy. BOROWSKI, M., *Teatr absurdu a kategorie l'insolite i comedy of mence*. [w:] BOROWSKI, M., SUGIERA M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka. 2008. s.252.

gestem i obrazem. Słowa nie muszą padać, by można było odczytać znaczenie poszczególnych sytuacji. Przy rozważaniach nad językiem warto zaznaczyć specyfikę didaskaliów, które w dużej mierze pojawiają się w dramaturgii Mrożka czy Havla. Nie są natomiast tak częste u Becketta.

Środkowoeuropejski absurd komunistycznych realiów to przede wszystkim propaganda i ograniczanie w sposób zasadniczy ludzkich praw. Absurdalnym jest pomysł, by działania uderzające w wolność i godność człowieka maskować językiem propagandy i w ten sposób próbować je usprawiedliwiać. Istotnym jest, że doświadczenia lat powojennych w Europie Środkowej ukazywane często w groteskowy i metaforyczny sposób nie mogły być odbierane w ten sam sposób w Europie Zachodniej, co na gruncie rodzimym. Często dramaty te odczytywano z naciskiem na egzystencjalne problemy, nie zauważając realiów bez trudu dostrzeganych przez Czechów czy Polaków. Na pewno wpływ na to miało stereotypowe podejście do kwestii Europy Środkowej, czego efektem było dodawanie politycznych aluzji w miejscach, w których ich nie było. Trzeba jednak zaznaczyć, że sytuacja była podobna, co do recepcji dramatów zachodnioeuropejskich twórców przez czytelników z Europy Środkowej. Ci w tematyce czysto egzystencjalnej doszukiwali się metafory ideologii komunistycznej. I na ich interpretację zasadniczy wpływ miała perspektywa tego, co przeżywano po II wojnie światowej w Europie Środkowej. Ważną rolę w propagowaniu i zrozumieniu niełatwych przecież sztuk zachodnioeuropejskich absurdystów odgrywało w Polsce czasopismo „Dialog”, na łamach którego publikowano i komentowano dzieła Becketta czy Ionesco. Dodatkowo trzeba wspomnieć o krakowskim Teatrze 38, który w latach pięćdziesiątych wiodł prym w przybliżaniu polskiej publiczności dramatów zachodnioeuropejskich absurdystów. Warto zaznaczyć, że komentarze i oceny ich twórczości bywały rozbieżne i teatrologzy spierali się do określeń najlepiej pasujących do nowatorskich dramatów. Mówiono o tragikomicznych farsach, o psychologii postaci czy wreszcie o złamaniu wszystkich dotychczasowych konwencji dramatu⁹⁹. Jak bardzo zagorzałe by nie były dyskusje na temat twórczości

⁹⁹ JARMOŁOWICZ, M., *Kategoria absurdu i jej polska recepcja* [w:] BOROWSKI, M., SUGIERA M., *Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2008, s.195.

absurdystów z zachodu Europy ich sztuki spełniały bardzo ważne funkcje dla wówczas przytłoczonego komunistycznymi realiami czytelnika zza żelaznej kurtyny. Z jednej strony jak już wspomniano doszukiwał się on kontekstów politycznych w *Krzesłach* czy *Godocie*, z drugiej miał okazję, by na chwilę oderwać się od realistycznych wizji i przenieść się w metafizyczne rejony, gdzie ideologia przestawała istnieć. Kontekst historyczny był jednak na tyle silny, że w interpretację dramatów zachodnioeuropejskich nierzadko wkradały się odniesienia do zdarzeń znanych z życia codziennego. Jako specyfikę odbioru zachodnioeuropejskich dramatów warto przytoczyć polską recepcję dramatu *Czekając na Godota*. W recenzjach odnaleźć można było elementy optymistyczne pojawiające się w sztuce, co nota bene chyba nie przyszło do głowy samemu autorowi wspomnianego tekstu. Zwracano uwagę na to, że bohaterowie czekają na coś, co daje im nadzieję na lepsze jutro. Dodatkowo akcentowano fakt, że chociaż czują się samotni to są razem i mają siebie¹⁰⁰. Trudno wyobrazić sobie, by filozofia egzystencjalna, która stała się punktem wyjścia dla Becketta prowadziła do takiej interpretacji. Patrząc natomiast z perspektywy czasu na dramaty z nurtu absurdu, można stwierdzić, że komunistyczne realia dostarczały tak wielu źródeł absurdu, że nie dziwi odczytywanie dramatów zachodnioeuropejskich absurdystów przez pryzmat środkowoeuropejskich powojennych realiów.

Wspomniane uwagi pokazują, jak różne może być odczytanie tego samego tekstu i jak wiele zależy od dotychczasowych doświadczeń czytelnika i pryzmatu, przez jaki patrzy na świat czy odczytuje dany utwór. Z drugiej jednak strony zdarzały się również interpretacje, w których beznadzieja i tragedia bohaterów wychodziły na pierwszy plan i nikt nawet nie próbował doszukiwać się akcentów optymistycznych. Interpretacje i analizy dramatów Becketta i Ionesco były więc zróżnicowane. Nikt jednak nie miał wątpliwości, że utwory te są swego rodzaju przełomem w dotychczasowym pojmowaniu egzystencji człowieka i specyficzną próbą zrozumienia tego, co człowieka niepokoi czy wręcz przeraża. Małgorzata Jarmułowicz zwraca uwagę, że dramat absurdu, który w Polsce został przyjęty na tyle entuzjastycznie, na ile pozwalały na to ówczesne realia, został inaczej odczytany w NRD.

¹⁰⁰ Ibidem, s.200.

Zarzucano mu propagowanie nieopanowanego chaosu i zapomnienie o ideach socjalizmu, który kapitalistyczny chaos jest w stanie uporządkować¹⁰¹.

Jasno więc widać, że nurt zdefiniowany przez Martina Esslina na początku lat 60-tych XX wieku dostarczał wielu czasem osobliwych interpretacji. Esslin pisał o specyfice jego zachodnioeuropejskiej i środkowoeuropejskiej odmiany, jednak nie wyczerpał tym wszystkich wątpliwości. Na pewno jednak jego teoria przyczyniła się do wielu rozważań natury teatrologiczno – literacko - filozoficznej. Ze względu na swoją symbolikę i mnogość możliwych skojarzeń, odczytywany był i jest na wiele sposobów. A na pytanie o jego znaczenie trafną jest odpowiedź, że „jest (...) pytaniem o kondycję rozumu, myśli ludzkiej”¹⁰² a jego podstawą jest „opozycja pomiędzy tym, co konieczne a tym, co przypadkowe”¹⁰³.

¹⁰¹ Ibidem, s.202.

¹⁰² KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.54.

¹⁰³ Ibidem, s.54.

5. Kategoria absurdu a jej prekursorzy

5.1. Anton Pawłowicz Czechow - praojciec Godota

Sławomir Mrożek powiedział: „Z Czechowem zaczęło się „czekanie”. On jest praojcem Godota”¹⁰⁴.

Anton Czechow (1860-1904) był autorem, którego koncepcja literacka w znaczny sposób wpłynęła na współczesny dramat, w tym na dramat absurdu a także na obszar prozy, bo przecież Czechow to autor większej ilości utworów prozaicznych niż dramatów. W czym tkwi fenomen jego twórczości i dlaczego mówi się o niej w kontekście dramatu absurdu? Czechow to autor, który jest głęboko zainteresowany człowiekiem, jego egzystencją, potrzebami i tym, co stoi na przeszkodzie do ich osiągnięcia. Podobnie jak Maurice Maeterlinck posługuje się symbolami w celu ukazania tego, co niewyjaśnione i paradoksalne. Jak zauważa Jovan Hristić:

(...) dramat realistyczny, który jest obrazem rzeczywistości, obrazem życia w całej jego wielopostaciowości i różnorodności, potrzebuje czegoś, co pokaże podstawowe punkty w barwnej i chaotycznej gmatwaninie na pierwszy rzut oka często niekoherencyjnych wydarzeń, którym brakuje widzialnego wewnętrznego związku i nadania im jakiegoś znaczenia. Tym właśnie jest symbol¹⁰⁵.

Wiśniowy sad czy zabita mewa jednoznacznie kojarzą się ze zniszczeniami, które dodatkowo nie mają racjonalnych podstaw. Stanowią efekt błędnego i irracjonalnego działania ludzi. Tragizm polega na tym, że raz przedsięwzięte działania często nie mają swego końca a ich konsekwencje są nieodwracalne.

Irina Giennadievna w pracy poświęconej autorowi przytacza rozważania na temat punktów wspólnych dla poetyki absurdu i twórczości Czechowa. Cytuje amerykańską profesor, pisarkę i eseistkę Joyce Oates, która odnajduje:

¹⁰⁴ MROŻEK, S., *Dziennik I, 1962-1969*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2010, s.472.

¹⁰⁵ HRISTIĆ, J., *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003, s.140.

artystyczną metodę Czechowa jako „drobiazgowy symboliczny naturalizm, próbujący opisywać wszystko niewyjaśnione, nienamacalne i paradoksalne”, udowadnia hipotezę o Czechowie jako duchowym poprzedniku Ionesco i Becketta. Na długo przed nimi Czechow wykorzystywał określone chwyt dramaturgiczne, które w późniejszym czasie staną się niezwykle popularne w teatrze absurdu¹⁰⁶.

Czechow wykorzystywał metodę twórczą podobną do tej, w jaki sposób absurduści ukazują ludzką egzystencję¹⁰⁷. To, co uderza przy lekturze tekstów autora to szeroka gama postaci, których charaktery kreśli w sposób niezwykle precyzyjny. Dodatkowym elementem jest przejrzystość języka, jakim posługują się jego bohaterowie. Czechow w nieprzebranej ilości osobowości, profesji i grup społecznych ujawnia skryte ludzkie pragnienia, obawy i zmartwienia. Jarosław Iwaszkiewicz w przedmowie do *Opowiadań* Czechowa stwierdza: „Życie, które Czechow ukazuje, nie jest łatwe, a pytania, które stawia czytelnikowi, najczęściej pozostają nierozstrzygnięte. Przygnębia go ludzka bieda, lęk, ludzka złość – a przede wszystkim ludzka głupota”¹⁰⁸.

Powyższe zdanie umiejscawia Czechowa blisko Sławomira Mrożka, dla którego również brak logicznego myślenia i działanie wbrew zdrowemu rozsądkowi jest jedną z przyczyn nieszczęścia i rozczarowań, które wywołują poczucie absurdu. Czechow zwraca uwagę na bezmyślne działanie, które prowadzi do zniszczeń, których nie można już odbudować. Zabicie mewy czy wykarczowanie wiśniowego sadu, który wprawdzie nie daje już owoców, ale jest symbolem piękna i natury są przykładami bezwzględnych działań, które mogą doprowadzić do nieusuwalnych zmian a wśród nich do „pogrzebania” ludzkich relacji i wspomnień. Obaj autorzy wiedzą, że za większość błędów człowieka odpowiada on sam, ale z drugiej strony z góry narzucone konwencje, w których próbuje się odnaleźć nie ułatwiają mu podejmowania właściwych decyzji. Pewne ramy (czy jak mówi Mroźek „forma”), w które zostaje wrzucony najzwyczajniej nie są tym, w czym czuje się swobodnie i tym samym nie potrafi zachowywać się racjonalnie. Z tego właśnie rodzi się

¹⁰⁶ GIENNADIEVNA, I., Преодоление абсурдности бытия в художественном мире А.П. Чехова. ДИПЛОМНАЯ РАБОТА. Государственный педагогический университет.1998, s.9. Przekład: Joanna Szczepańska-Ochal

¹⁰⁷ GIENNADIEVNA, I., Преодоление абсурдности бытия в художественном мире А.П. Чехова. ДИПЛОМНАЯ РАБОТА. Государственный педагогический университет.1998, s.9. Przekład: Joanna Szczepańska-Ochal

¹⁰⁸ IWASZKIEWICZ, J., *Wstęp* [w:] CZECHOW, A., *Wybór opowiadań*. Warszawa: Czytelnik, 1971, s.7.

absurd. Czechow podobnie jak autorzy zaliczani do grona absurdystów wie, że ludzka egzystencja pełna jest niepewnych chwil i wysiłków, które czasem idą na marne. Szczęście u bohaterów Czechowa jest celem, który rzadko kiedy udaje się osiągnąć.

Świat pełen jest niejasności, bohaterowie cierpią, są samotni w tłumie, mają poczucie klaustrofobii, które ich przytłacza, jednak nie są w stanie wyrwać się z sytuacji, w której znaleźli się często bez swojej woli.

Specyfiką twórczości Czechowa jest wrażenie braku akcji i namnożenie sytuacji, które nic nie wnoszą do wydarzeń czy to w dramacie czy w opowiadaniu. Ma się dosłownie wrażenie, że nic się nie dzieje. Podobnie odebrać można na przykład *Czekając na Godota*, *Audiencję* czy *Na pełnym morzu*. Ten brak zawrotnej akcji jest jednak odzwierciedleniem samego życia, w którym wiele jest sytuacji, niemających na nic wpływu i nieprowadzących do żadnych konsekwencji. Z drugiej strony warto zauważyć, że czechowski brak akcji można uznać za tożsamy z biernością bohaterów dramatu absurdu. Przykładem niech będzie Pirs z *Wiśniowego sadu*, który pozostawiony sam po tym, jak wszyscy opuszczają dwór, kładzie się i bez ruchu i czeka na śmierć. Analogie do takich zachowań, życia bez nadziei na lepsze jutro i zwykłego przeżycia każdego dnia, który zbliża nas do śmierci, nietrudno jest znaleźć w dramatach Becketta czy Ionesco.

Śmierć jest niezmiernie ważnym elementem czechowskiej poetyki. Przedstawiana jest z reguły w świetle groteskowym. Może mieć humorystyczny kontekst, jak w *Śmierci urzędnika*, gdy dowiadujemy się, że po dręczących bohatera wyrzutach sumienia z powodu przypadkowego kichnięcia na głowę dyrektora departamentu komunikacji i próbach przeprosin, które nota bene dyrektor uważał za niepotrzebne, urzędnik „machinalnie wrócił do domu, położył się w swym galowym mundurze na kanapie i... umarł”¹⁰⁹.

Autor stara się ukazać śmierć jako coś co człowieka dotyczy i dlatego tabuizowanie jej nie ma sensu. Świadomy jest jej przypadkowości a zarazem tragizmu w znaczeniu końca życia, co ukazuje w *Dramacie*. Może stanąć na drodze człowieka, w chwili, gdy zupełnie się tego nie spodziewa. W tym kontekście można mówić o absurdalnym aspekcie śmierci. Bohater zabija

¹⁰⁹ CZECHOW, A., *Śmierć urzędnika* [w:] *Opowiadania wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979, s.11.

kobietę, która przysłała do niego po opinię w sprawie napisanego przez siebie tekstu. Pani Muraszki, przychodząc do Pawła Wasilewicz, z całą pewnością nie brała pod uwagę możliwości, że wizyta ta skończy się dla niej tak tragicznie. Ufała mu, wierzyła w jego szczerą intencję, ale mężczyzna okazał się być innym niż podejrzewała, gdy w afekcie: „(...) rozejrzał się dziko dokoła, wstał, wrzasnął nienaturalnie głębokim głosem, chwycił ze stołu ciężki przycisk i, niepamiętny na nic, z rozmachem uderzył panią Maruszkę w głowę”¹¹⁰.

Zabójstwo kobiety jest świadectwem kruchości ludzkiego życia. Czechow pokazuje tym samym, jak niewiele trzeba, by pozbawić człowieka życia. Jak jest ono nietrwale i jak niewiele potrafi znaczyć dla drugiego człowieka. Dodatkowo pokazuje także, że śmierć może być zupełnie niepotrzebna, że może wydarzyć się przez przypadek i być uważana za daremną.

Zwraca uwagę na fakt, że doświadczenie śmierci wydaje się człowiekowi niepełne i powierzchowne, bo nie jest w stanie doświadczyć jej osobiście. Zawsze chodzi o śmierć innych.

Wspólnym mianownikiem dla twórczości Czechowa i omawianych w pracy dramaturgów jest również rola komunikacji międzyludzkiej czy w zasadzie jej brak, bo pomiędzy postaciami nie ma porozumienia. Odnajdziemy tu niezliczoną ilość wypowiedzianych słów, ale jego dramaty są także pełne pauz, które nie pozostają bez znaczenia. Pauzy te mają charakter psychologiczny, kiedy to możemy zajrzeć w głąb duszy bohatera, poznać jego najskrytsze lęki i pragnienia. Pauzy u Czechowa są sposobem zaakcentowania tej czy innej kwestii, o której była mowa. Pauzy, których serbski autor monografii o Czechowie – Jovan Hristić w *Mewie* naliczył czterdzieści dwie, w *Wiśniowym sadzie* – trzydzieści pięć a w *Trzech siostrach* – siedemdziesiąt pięć¹¹¹. Pauzy to innymi słowy obraz opuszczenia i poczucia wewnętrznej pustki, które odczuwają poszczególni bohaterowie i nawet ich chwilowa nadmierna gadatliwość nie jest w stanie ich przysłonić. To, że bohater przestaje mówić, może mieć większe znaczenie niż to, co do tej pory powiedział. Dialog

¹¹⁰ CZECHOW, A., *Dramat*. [w:] *Opowiadania wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979, s.191.

¹¹¹ HRISTIĆ, J., *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003, s.112.

podobnie jak u Havla, Mrożka, Becketta czy Ionesco nie musi być synonimem komunikacji, co więcej rzadko nim jest. Padające zdania, dotyczące wszystkich dziedzin życia bardzo często stanowią jedynie sposób na „przegadanie” przytłaczającej człowieka rzeczywistości czy też na odwrócenie uwagi od stagnacji i braku działania, bo „bohater Czechowa nie potrafi przejść do działania”¹¹². Czechow obraca akcję w słowa.

Kolejną kwestią pozostaje także fakt, że wypowiedzi poszczególnych bohaterów nie zawsze na siebie nawiązują, nie słuchają się i nie nawiązują kontaktu, czego przykładem jest poniższa sytuacja, w której Dorn zajęty swoimi myślami, lekceważy pytanie Trioplewa:

TRIEPLEW: Przepraszam pana, gdzie jest Nina?

DORN: I jeszcze jedno. Każdy utwór powinien zawierać jasno sprecyzowaną myśl, musi pan wiedzieć, po co pisze...¹¹³

Trudno mówić tu o komunikacji pomiędzy bohaterami. Odnajdujemy zatem kolejny punkt styczny pomiędzy absurdystami a Czechowem. U absurdystów przecież postaci, chociaż mówią do siebie nie zawsze ze sobą rozmawiają. Dodatkowo słowa, które wypowiadają wcale nie muszą odzwierciedlać stanu ich ducha, co powiedzieć możemy natomiast o wspomnianych wcześniej częstych pauzach. To raczej one pozwalają nam dotrzeć w głąb bohatera i poznać jego prawdziwe odczucia.

Jacy jeszcze są bohaterowie Czechowa i co łączy ich z Wańkiem czy XX? Żyją iluzjami, budują swoją rzeczywistość bez względu na to, jaka jest ona naprawdę. Zapominają o tym, co jest i funkcjonują w nierealnym świecie. Z całą pewnością są to karykatury, jeśli już działające, to w sprawach, które dla nich samych wydają się być śmiertelnie ważne a tak naprawdę są pozbawione jakiegokolwiek sensu i szansy na realizację. Są egoistami, którzy koncentrując się na błahostkach sprawiają, że prawdziwe życie mija obok nich, czego przykładem jest rodzina opuszczająca *Wiśniowy sad* i zapominająca o swym oddanym słudze. Zaniedbanie to powiązane z zamknięciem się w ich życiu

¹¹² BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.249.

¹¹³ CZECHOW, A., *Mewa* [w:] *Wybór dramatów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979, s.372.

pewnego okresu jest świadectwem tego, jak wyglądało ich życie do tej chwili¹¹⁴.

Ważnym jest jednak, że tak samo jak Mrozek nie ocenia swych *Emigrantów*, tak i Czechow nie jest skory do jednoznacznego określenia zachowań swych bohaterów. Wspomniany wyżej Hristić przytacza w tej kwestii świętego Augustyna, który wyraził pogląd, że Bóg jako jeden z nielicznych ma prawo oceniać nas jako swe stworzenia. Czechow Bogiem nie jest i dlatego daleki jest od oceniania. Co więcej stara się pokazać człowieka z różnych punktów widzenia i jako postać, która się zmienia, bo przecież okoliczności i czas powodują zmiany w zachowaniu i sposobie myślenia.

Olbrzymią rolę w dramatach Czechowa odgrywa czas. Można powiedzieć, że czas jako okres prowadzący do pewnych zmian a jednocześnie zbliżający człowieka do nieuniknionego – śmierci. U Becketta bohaterowie czekają na Godota – na to, co ma nadejść. Bohaterowie *Wiśniowego sadu* dzielą swoje życie na to przed przyjazdem do dworku i na to, które rozpoczyna się po sprzedaniu majątku i wykarczowaniu lasu. Wiedzą, że nic nie będzie już takie same, że pewien okres ich życia został bezpowrotnie zamknięty a mimo to mówią o przyszłości. Podejście to połączyć można z absurdem „życia jutrem”, o którym pisał Albert Camus czy też pojęciem *kairos* jako czasu, który nadchodzi i związany jest z ważnymi przyszłymi wydarzeniami. Czas u Czechowa ma również znaczenie powtarzalności pewnych zachowań. W grecki powtarzalny *chronos*, który mija wplecione są konkretne stany czy wydarzenia jak zmieniające się pory roku, które tworzą cykl, będący dla człowieka jakimś pewnym elementem egzystencji. Z jednej strony przyszłość jest jedną wielką niewiadomą zarówno dla bohaterów absurdystów jak i Czechowa, ale z drugiej upływający czas, powtarzalność pór roku, cyklu dzień noc są swego rodzaju stałymi, których nie da się zmienić, a co ważniejsze nie da się z nimi wygrać. Upływający czas to fakt, na który bohaterowie są odgórnie skazani, jednak za wybór życia w czasowej próżni zamiast cieszenia się dniem aktualnym odpowiedzialni są sami. Krzysztof Pleśniarowicz o ich bytowaniu mówi: „Pozostaje życie we wspomnieniu

¹¹⁴ STYAN, J.L., *Partytura dramatu „Dialog”* nr 3, 1976, s.209.

(w powrotach do utraconego raju dzieciństwa) i utopii (w tęsknocie odrywającej od nudy terażniejszości)”¹¹⁵.

Czechow bardzo precyzyjnie określa czas wydarzeń w dramatach. Jest świadomy tego, że to, ile czasu upłynie od jednego spotkania bohaterów do następnego może w zasadniczy sposób zmienić relacje między nimi. W tym także spoczywa psychologiczny rys jego historii. Postaci zmieniają się pod wpływem czasu, wydarzeń i przeżytych sytuacji. Zmieniają się także ich potrzeby. Jednak bardzo rzadko udaje im się osiągnąć sukces i dopiąć celu. Przykładem może być historia Konstantego Trepleva z *Mewy*, gdzie obserwujemy nieszczęśliwego i niepokodzonego z sobą pisarza (alter ego samego Czechowa), który pomimo upływu czasu nie był w stanie wyzbyć się miłości do Niny i postanawia odebrać sobie życie, czy Niny, która chociaż wydawało się, że może być szczęśliwa, nie odnalazła się w związku z mężczyzną, którego kochała. *Mewa* jest zatem przykładem egzystencjalnej pustki bohaterów, którzy nie są w stanie sprostać zadaniom, które sami przed sobą postawili. Ani czas ani zmiana otoczenia nie są w stanie pomóc im w rozwiązaniu swych wewnętrznych rozterek, z którymi muszą walczyć.

Patrząc na wyżej wymienione elementy tragiczne, będące częścią składową ludzkiej egzystencji, nie dziwi określenie Lwa Szestowa, który uznał Czechowa za „poetę beznadziei”¹¹⁶. Uogólniając można zatem powiedzieć, że w poetyce Czechowa istotną rolę odgrywa odejście od tradycji, tęsknota za minionym i wszechogarniająca człowieka beznadzieja. Wszystko to sprawia, że przez wielu uznawany jest za praojca absurdystów.

¹¹⁵ PLEŚNIAROWICZ, K., *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000, s.151.

¹¹⁶ Ibidem, s.5.

5.2. Maurice Maeterlinck – symbolista zaglądnący w głąb ludzkiej egzystencji

Maurice Maeterlinck (1862-1949) będący belgijskim dramaturgiem i eseistą piszącym w język francuski, związany był z symbolizmem a w swoich utworach skupiał uwagę na człowieku i jego wnętrzu, czyli na tym, co go martwi, czym żyje i co go przeraża. Nie jest on jednak rozpatrywany jako indywidualna jednostka, ale jako zbiór pewnych cech.

U Maeterlincka

osoby występujące pozbawione są wszelkich rysów indywidualnych, są to marionetki, nie żywi ludzie, działają pod wpływem jakichś niezbadanych instynktów, a nie na podstawie pobudek psychologicznych i logicznych skojarzeń myślowych. Istota ludzka jest tu bezbronną igraszką nieznanym człowiekowi, niesamowitych, pozaświatowych potęg¹¹⁷.

Właśnie z tych powodów można uważać go za autora tekstów, którego wiele łączy z tematyką poruszaną przez Becketta, Ionesco, Mrożka czy Havla. Wystarczy przytoczyć esej o znamionym tytule *Tragizm codzienności*, w którym autor poświęca uwagę temu, co dla zachodnioeuropejskich dramaturgów związanych z nurtem absurdu było sprawą kluczową a mianowicie losowi człowieka we wszechświecie. Maeterlinck pisze o ludzkiej egzystencji, jako o czymś, co samo w sobie może mieć znamiona tragedii. Zauważa, że tragizm nie musi odnosić się do wydarzeń, które związane są z nieszczęśliwym wypadkiem czy przykrą sytuacją. Życie samo w sobie ma charakter tragiczny. Człowiek musi zmagać się ze sprawami, których nie rozumie i nie chce zaakceptować, bo kłóć się one z jego przekonaniami a zatem tragizm jego codzienności jest: „(...) bardziej rzeczywisty, głębszy i zgodniejszy z naszą istotą prawdziwą, niż tragizm wielkich wydarzeń”¹¹⁸.

¹¹⁷ PŁAŻEK, F., *Nota wydawcy* [w:] MAETERLINCK, M., *Ślepcy* [w:] *Trzy dramaty*. Kraków: M.KOT, 1951, s.129.

¹¹⁸ MAETERLINCK, M., *Tragizm dnia powszedniego*. [w:] *Skarb ubogich*. Lwów: Wydawnictwo Polskie, 1926, s.109.

Tragiczne a zarazem absurdalne jest życie, w którym raz po raz wydaje się człowiekowi, że poznał odpowiedzi na dręczące go pytania, co po chwili wydaje się być już tylko złudzeniem. Egzystencja pełna jest dramatyzmu, z którego człowiek nie zdaje sobie sprawy, zaprzatając sobie głowę tylko pozornie istotnymi sprawami. Prawdziwy dramat kryje się jednak za nimi. To, co ważne, kryje się pod przykryciem rzeczy błahych, których znaczenie człowiek przecenia. W świecie pełnym hałasu i zabiegania, zapomina się o tym, co tak naprawdę tworzy ludzką egzystencję, koncentrując się na sprawach nieistotnych. Maeterlinck celnie akcentuje to, o czym później pisać będzie Ionesco, którego krzesła ustawiane obok siebie czy pełne rupieci mieszkanie Artura u Mrożka będą właśnie symbolami podobnego pojmowania świata. Przedmioty niemające znaczenia, zapełniają przestrzeń życiową człowieka, by zagłuszyć jego wewnętrzne „ja”. Może się to dzieć na jego życzenie lub też może się on stać ofiarą otaczającego świata i nieświadomie pozbawiać się możliwości wsłuchania się w siebie, we własne potrzeby i odnalezienia tego, co naprawdę stanowi o jego egzystencji. Niezależnie od tego, jak przebiega ten proces, ma on zawsze charakter tragiczny.

Rozmowy bohaterów najprościej można by określić jako monotonne i pozbawione emocji. To, co wprowadza do utworów element dynamiczny to świat ich otaczający. Mroczne i pełne tajemnic miejsca czy przyroda. Postaci nie mówią za wiele a

milczenie odpowiada u Maeterlincka zarówno stanowi złowrogiego oczekiwania, jak i samej istocie tej głębi wewnętrznej, którą pragnął ukazać. (...) Dialogi Maeterlincka nie rozwijają się w normalnym znaczeniu tego słowa; krążą w przerośniętych wokół zdarzenia losu, które rozgrywa się na drugim planie; drepcą w miejscu – a że pokazują postaci Maeterlincka w stanie ciągłego oczekiwania, więc wyprzedzają w zaskakujący sposób rozmowy osób oczekujących w sztukach Samuela Becketta¹¹⁹.

Podobnie także jak u Becketta, bohaterowie Maeterlincka nie są szczęśliwi. To ludzie zagubieni w świecie, niepotrafiący odnaleźć się w jego pogmatwanych regułach. Takimi są symboliczni *Ślepcy*. Chociaż fizycznie różnią się od siebie, to łączy ich kalectwo - ślepotą. Można ją odczytywać dosłownie, ale przede wszystkim ma ona znaczenie symboliczne. Ludzie

¹¹⁹ KESTING, M., *Czy Maeterlinck zrewolucjonizował dramat?* „Dialog” nr 2, 1964, s.126.

siedzący obok siebie nie poznają się, nie wiedzą, jak wyglądają. Jest to zatem odniesienie do całego społeczeństwa, w którym pełno jest egoistów i egocentryków, którzy nie słuchają drugiego człowieka i nie zwracają na niego uwagi. Nie ma miejsca na zażyłość, bo ludźmi zawładnęła ignorancja i zobojętnienie. Świadectwem tego jest rozmowa bohaterów:

TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA: Nie możemy się zetknąć!

PIERWSZY ŚLEPY OD URODZENIA: A jednak nie jesteśmy daleko od siebie¹²⁰.

Nie ma więc mowy o porozumieniu między ludźmi. Życie obok drugiego człowieka nie oznacza życia z nim. Dokładnie tak samo relacje międzyludzkie opisują Ionesco, Beckett, Mrożek i Havel. To właśnie poczucie osamotnienia stanowi jeden z kluczowych motywów ich twórczości.

Sytuacja, w której ślepcy czekają na księdza – przewodnika, nieodzownie kojarzy się natomiast z bezskutecznym czekaniem na Godota u Becketta. Ponadto z dramatem Becketta utwór ten łączą pojawiające się elementy jak kamień, droga i drzewo, pod którym siedzą bohaterowie¹²¹. Ślepcy czekają na człowieka, który obiecał przyjść, zastanawiając się jednocześnie nad tym, czy aby na pewno dotrzyma on słowa. Nie wiedzą, w którą stronę poszedł, bo jak przyznają nie słuchali go i dopiero teraz zdają sobie sprawę ze swego błędu. Wolą pozostać w przytułku niż być skazanym na niepewność, która związana jest z jakąkolwiek aktywnością. Bierność wygrywa zatem z działaniem, które związane jest z możliwością niepowodzenia. W dramacie niewiele się dzieje, a Alojzy Pałasz stwierdza, że twórczość Maeterlincka: „(...) na długo przed Beckettem hołdowała przekonaniu, że dramat akcji i fabuły jest przestarzały i przesłania konflikty głębsze i ciekawsze”¹²².

Bohaterowie w bezruchu przeżywają swoje rozterki, które określają ich stan zagubienia w świecie. Kiedy okazuje się, że ksiądz nie żyje, wiedzą już, że nie ma dla nich nadziei. Ich jedyna szansa na odnalezienie drogi powrotnej

¹²⁰ MAETERLINCK, M., *Ślepcy* [w:] *Trzy dramaty*. Kraków: M.KOT, 1951, s.7.

¹²¹ W *Ślepcach* można także odnaleźć konotacje z filozofią św. Augustyna. Pies, który przychodzi do czekających na przewodnika bohaterów symbolizuje dualizm świata i jego podział na anioły, których symbolem jest ksiądz i na zwierzęta.

¹²² PALŁASZ, A., *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*. Warszawa: Iskry, 1989, s.17.

bezpowrotnie umarła. Warto jednak zwrócić uwagę na postać dziecka – jedyne widzącego bohatera. Dziecko widzi to, co dzieje się wokół i co dla innych pozostaje tajemnicą, jednak jest za małe by cokolwiek powiedzieć. Być może kiedyś będzie mogło ich prowadzić, tak jak do tej pory robił to ksiądz. Jednak póki co, są skazani na samych siebie.

Ślepcy nie są w stanie poruszać się bez przewodnika, są na niego skazani. Podobnie jak człowiek skazany jest na śmierć, której Maeterlinck także poświęca uwagę w swych tekstach. We *Wnętrzu* ukazuje problem mówienia o śmierci. Bohaterowie zmagają się z dylematem, jak powiedzieć rodzinie o śmierci bliskiej. Strach człowieka przed śmiercią spowodowany jest zbyt wielkim przyzwyczajeniem do myśli, że żyć się będzie wiecznie i że zawsze jest czas na pewne rzeczy. Tymczasem jutro jest niepewnością. Rodzina siedząca w domowym zaciszu łądzi się, że nic jej się nie może przytrafić. Dom ma stanowić twierdzę, w której śmierć nie jest w stanie ich znaleźć. Autor kontrastuje pewność człowieka ze śmiercią, której fakt jest absurdalnie pewniejszy niż przypuszczenia, że dożyją jutra. Ludzie żyjąc, sprawiają wrażenie nieobecnych, umarłych. O tym mają świadczyć słowa starca: „(...) Nieraz miesiące całe żyjemy obok istot, które już nie należą do świata, a duszy ich do życia nie nakłonisz... Podobne są do lalek nieruchomych, pomimo, że w ich duszach dzieją się dziwne rzeczy...”¹²³.

Autor zwraca uwagę na tych, dla których życie stało się rutyną i przestało mieć znaczenie to, co się w nim wydarzy. Ogarnęło ich zubożenie i uciekający czas nie robi na nich wrażenia. Przez to życie przemija i trudno w nim o chwile i działania, które miałyby jakiegokolwiek znaczenie.

Śmierć jest u Maeterlincka nieodzowną koniecznością życia. Ma jednak charakter mroczny i fatalny. Jest pojmowana jako to, co czyha na człowieka: „Jest to śmierć ślepa i bezlitosna, błądząca trochę po omacku, porywająca zazwyczaj najmłodszych i najszcześniejszych, czujących się o wiele bezpieczniej od nieszczęśników”¹²⁴.

¹²³ MAETERLINCK, M., *Wnętrze* [w:] *Trzy dramaty*. Kraków: M.KOT, 1951, s.46.

¹²⁴ MAETERLINCK, M., *Przedmowa do „Teatru”* [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskiej teorii dramatycznych*. Pod red. E.Udalskiej. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1993, s.234.

Podstawowy problem, z którym mamy więc do czynienia w aspekcie śmierci to fakt, że wypiera się ją ze swej świadomości, przez co jej nadejście uważane jest za zdarzenie, którego człowiek nie powinien doświadczyć. Przez bohaterów śmierć uważana jest za intruza jak w dramacie o tym właśnie tytule. O śmierci się nie mówi. Udaje się, że jej nie ma i uważa za coś nienaturalnego. W tym tkwi podstawowy absurd obcowania z kwestią śmierci. Ludzie jak najdalej starają się odsunąć od siebie myśl o jej nadejściu, czyniąc ją tym samym wydarzeniem przerażającym, czymś, co nie powinno ich dotyczyć. Śmierć jednak ma charakter uniwersalny i tak samo jak położnica u Maeterlincka, umrze i król u Ionesco. W *Tragizmie dnia powszedniego* pisze: „Kiedy człowiek czuje się bezpiecznym od śmierci, z zewnątrz, bramy jego teatru rozwiera przedziwny i cichy tragizm bytowania i nieskończoności”¹²⁵.

Maeterlinck przekonuje, że jeśli ludzi naprawdę coś różni, to jest to właśnie stosunek do nieskończoności i ci, którzy zmierzili się z myślą o nadchodzącym końcu są w pewien sposób uprzywilejowani¹²⁶.

Utwory poruszające w sposób symboliczny tematykę spraw ostatecznych mają ją człowiekowi przybliżyć i uświadomić fakt, że tak jak naturalne dla ludzkiej egzystencji są narodziny człowieka, tak samo powinna być pojmowana i śmierć, jako jej koniec.

Bohaterowie Maeterlincka funkcjonują w przestrzeni tajemniczej, w której dominują ciemne barwy i niewyjaśnione zjawiska. Wszystko to dodatkowo napawa odbiorcę grozą, tak jak grozą napawa go ludzka egzystencja, jej konsekwencje i poszczególne aspekty.

¹²⁵ MAETERLINCK, M., *Tragizm dnia powszedniego* [w:] *Skarb ubogich*. Lwów: Wydawnictwo Polskie, 1926, s.111.

¹²⁶ MAETERLINCK, M., *Głębia życia* [w:] *Skarb ubogich*. Lwów: Wydawnictwo Polskie, 1926, s.111.

5.3. Król Ubu, czyli Polacy Alfreda Jarry jako antycypacja dramatu absurdu

Jeden z przedstawicieli paryskiej bohemy żyjący na przełomie XIX i XX wieku Alfred Jarry (1873–1907) przez wielu uważany jest za ojca dramatu absurdu. Jako jeden z pierwszych zauważył, że dzięki kategorii absurdu można ukazać nie tylko to, co śmieszne, ale także to, co przerażające. *Król Ubu, czyli Polacy*¹²⁷ został okrzyknięty parodią tego, co klasyczne i dotąd znane. Kolejne historie o Ubu pokazują absurdy piętrzące się w życiu człowieka. Jarry był znanym prześmiewcą konwenansów i norm społecznych, które zostały stworzone sztucznie, przez co człowiek nie potrafi się z w nich odnaleźć. Jarry, o życiu którego krążą legendy, stworzył w wieku piętnastu lat postać Ubu – człowieka opętanego rządzą władzy. Jean-Marie Domenach zauważa:

„Za akt narodzin współczesnej tragedii przyjąć należy żart licealisty Jarry’ego z roku 1888. Trzeba było całkowitego zerwania z wszelką tradycją humanistyczną, trzeba było groteskowej ekshibicji, aby świadomość tragiczna odnalazła ten punkt działalności mitotwórczej, od którego poczynając nasz rozczłonkowany świat ujawnia ową nieznośną prawdę”¹²⁸.

Wyznawał zasadę, że jedyną bronią przeciwko okrucieństwu otaczającego nas świata mogą być groteska, ironia i parodia, które wywołują śmiech. Jego twórczość związana jest z dadaizmem i surrealizmem. W jednym ze swych tekstów napisał, że chciał pod każdym względem sparodiować i ukazać w groteskowym świetle konwencjonalne zasady klasycznego teatru¹²⁹.

Paryż, w którym dramat został pierwszy raz wystawiony nie był przygotowany na ekstrawagancje, które zafundował mu Jarry. Pierwszym słowem, które zebrani usłyszeli ze sceny był neologizm „merdre” – „gróówno.” Tradycjoniści nie chcieli dopuścić do siebie myśli o tym,

¹²⁷ Postać Króla Ubu pojawia się także w kolejnych dramatach: *Ubu Rogacz*, *Ubu Skowany*.

¹²⁸ ŻELEŃSKI BOY, T., *Od tłumacza* [w:] JARRY, A., *Ubu Król, czyli Polacy*. Bydgoszcz: Pomorze, 1993, s.35.

¹²⁹ http://archive.vaclavhavel-library.org/kvh_search/itemDetail.jsp?id=589
Przełądane 11.03.2012

że awangarda mogłaby zatriumfować. Stało się to jednak i bez ich aprobaty a według koncepcji Jarry'ego, który stwierdził, że:

Trzymać się uporczywie jakiejś – choćby znaczącej – tradycji, znaczy kazać obumierać przekształcającej się w trwaniu myśli; jest bowiem czymś bezsensownym pragnienie wyrażania nowych uczuć w „konserwatywnej” formie¹³⁰.

Jarry, posługując się pastiszem, ukazuje prostaka – Ubu, który zostaje królem i tym samym zaspokaja swoją żądzę władzy i pieniądza. Mówi: „Mam zaszczyt oznajmić wam, że dla wzbogacenia królestwa, postanowiłem zgładzić wszystką szlachtę i zabrać jej dobra”¹³¹. Chęć wzbogacenia się nie jest też obca jego małżonce – Ubicy.

Autor poddaje także pod wątpliwość bezmyślne działanie i brak reakcji na karygodne zachowanie. Pokazuje absurdalne przyzwolenie na czynienie zła, które wprowadza w ludzką egzystencję chaos i zatracenie się najważniejszych wartości. Krytyce zostaje zatem poddana nie tylko osoba Ubu jako prymitywa, któremu przypadkowo udało się dojść do władzy, ale także naiwność i głupota tych, którzy do momentu, gdy nie brakuje im jedzenia, nie podnoszą buntu. Autor zwraca uwagę na absurdalne podejście do życia, w którym człowiek pozwala sobie manipulować i traktować się jak marionetkę, myśląc jedynie o rzeczach przyziemnych. Nie jest w stanie skoncentrować się na wartościach, których nie można przeliczyć na pieniądze. W groteskowy sposób ukazane są także rewolucyjne zmiany, które Ubu wprowadził. Państwo nie było jednak na nie przygotowane, dlatego też szybko okazało się, że wdrożenie nieprzemyślanych decyzji było błędem. Chwilowe zadowolenie ludu, szybko zmienia się w rozczarowanie a bunty zostają siłą stłumione. Sędziowie, którzy nie zgadzają się na pracę w proponowanych im warunkach, zostają wtrąceni do jamy. Ubu nie znosi sprzeciwu i jak w przypadku każdej władzy absolutnej, ci, którzy się z nią nie zgadzają, ponoszą surowe konsekwencje wyrażonej dezaprobaty.

Jarry kreśli obraz człowieka okrutnego i nielojalnego. Kiedy Ubu pytany jest o udział w spisku mającym na celu zabicie króla Wacława,

¹³⁰ JARRY, A., *Dwanaście argumentów o teatrze*. [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. Pod red. E.Udalskiej. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1993, s.237.

¹³¹ JARRY, A., *Ubu Król, czyli Polacy*. Bydgoszcz: Pomorze, 1993, s.104.

obludnie zaprzecza, zrzucając całą winę na Ubicę i rotmistrza Bardiora. Jest tchórzem, który nie zamierza działać, ale sprawić, by inni wykonywali jego polecenia. Dla niego najważniejszy jest efekt końcowy – wolny tron. Kiedy zostaje królem Polski, zapomina o wszystkich obietnicach, które wcześniej składał. Jest nikczemnym kłamcą a Jarry na jego przykładzie zwraca uwagę na typowe dla władzy działanie, która po zwycięstwie z reguły nie spełnia przedwyborczych obietnic. Poza założeniami, które miał wprowadzić po objęciu tronu, lekceważy także tych, którzy pomogli mu w objęciu władzy, o czym świadczy jego reakcja na spostrzeżenie Ubicy:

UBICA: Winni jesteście wielką wdzięczność księciu Litwy.

UBU: Komu takiemu?

UBICA: No, rotmistrzowi Bardiorowi.

UBU: Proszę cię, Ubico, nie mów mi o tym bawole. Teraz, kiedy go już nie potrzebuję, może się obejść smakiem¹³².

Autor ukazuje ludzką niesprawiedliwość i tyranie, które nie mogą pozostać niezauważone. Krytykuje rozgrywki na szczycie władzy. Ludzie, którzy zostali wybrani po to, by reprezentować interesy całego społeczeństwa, myślą jedynie o korzyściach dla siebie.

Związek Ubicy i Ubu jest świadectwem kryzysu relacji międzyludzkich. Nie ma między nimi zaufania i miłości. Pojawiają się natomiast manipulacje i egoizm, które zatruwają ich życie. Nie rozmawiają ze sobą jak powinni rozmawiać kochający się ludzie. Rzucane w obie strony obelgi pokazują jak bardzo są od siebie oddaleni. Słowa są pustymi dźwiękami, których znaczenia człowiek nie pamięta a może i nie rozumie. Krytyka języka jest jednym z bardziej zauważalnych problemów twórczości autora. Ubu funkcjonuje według zasady „prymatu nagich instynktów i braku samokontroli: *co w głowie, to na języku*”¹³³. Posługuje się wulgaryzmami, utartymi zwrotami, które w połączeniu z innymi nie niosą żadnej treści a mają wyłącznie wydźwięk groteskowy. Używa określeń, których nie rozumie, jak w sytuacji, gdy rzekomo zabijając niedźwiedzia, stwierdza, że zabił go ciosem Pater

¹³² JARRY, A., *Ubu Król, czyli Polacy*. Bydgoszcz: Pomorze, 1993, s.102.

¹³³ GONDOWICZ, J., *Opera grówno* [w:] JARRY, A. *Teatr Ojca Ubu*. Warszawa: CIS, 2006, s.47.

Noster¹³⁴ czy też opowiadając o wojnie, gdy stwierdza: „(...) Rosjanie są niedaleko, i niedługo będziemy musieli użyć naszej broni, tak grównianej, jak finansowej i fizycznej”¹³⁵.

Jego zachowanie doskonale wpisuje się w schemat postępowania chama, o którym pisał Mrozek. Cham, w tym wypadku Ubu, domaga się zauważenia go i dlatego posługuje się językiem, który brzmi wzniosłe, którego jednak on sam nie rozumie. To czyni go pseudointelektualistą, którego parodiują autorzy dostrzegający absurd towarzyszący temu zabiegowi.

Ubu charakteryzuje brak logicznego myślenia, a co za tym idzie jego działania mają rys absurda. Jarry demaskuje ludzką naiwność, głupotę i brak odpowiedzialności za swe czyny. Poprzez groteskowe sytuacje stara się zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo dopuszczenia do władzy ludzi, którzy się do tego nie nadają. Ma świadomość tego, że władza jest nieodzownie związana z ponoszeniem konsekwencji swego zachowania, a konsekwencje te mają wpływ na życie wielu osób. Dlatego też decyzje podejmowane przez rządzących powinny być wyważone i przemyślane. Ubu jest z jednej strony karykaturą dobrego władcy, z drugiej natomiast typem człowieka, który nie musi zdradzać, którego kraju jest przedstawicielem, bo przyglądając się historii i wydarzeniom dzisiejszym, widać, że może on należeć do jakiegokolwiek narodu. Podobnie można interpretować fakt, że wydarzenia, o których pisze Jarry dzieją się „(...) w Polsce, to znaczy nigdzie”¹³⁶. Nigdzie może oznaczać także wszędzie. Stąd także uniwersalizm historii o Ubu.

Jak zauważa Tadeusz Boy Țeleński odrealnienie przedstawianej historii poprzez przedmioty, groteskowe sytuacje i ogólne niedookreślenie sprawy, że tekst ten ma znamiona wiecznego¹³⁷.

Jarry ukazuje groteskowy obraz władcy, który nieodzownie kojarzyć się może z Makbetem, którego władza całkowicie pochłonęła. Sprawiała, że zapomniał, gdzie leży granica pomiędzy dobrem a złem. Podobnie jak w dziele Szekspira i tu mamy do czynienia z postacią kobiety, która podjudza głównego bohatera i w dużej mierze odpowiada za bieg wydarzeń. Zarówno

¹³⁴ Ibidem, s.170.

¹³⁵ JARRY, A., *Ubu Król, czyli Polacy*. Bydgoszcz: Pomorze, 1993, s.134.

¹³⁶ Ibidem, s.21.

¹³⁷ ȚELEŃSKI BOY, T., *Od tłumacza [w:] JARRY, A., Ubu Król, czyli Polacy*. Bydgoszcz: Pomorze, 1993, s.6.

Ubica jak i Lady Makbet naiwnie wierzą w to, że władza może dać człowiekowi szczęście. Są przykładami absurdalnego myślenia o tym, że pieniądze i dobra doczesne są w stanie zastąpić jakiegokolwiek wartości. Dla zdobycia upragnionego celu są w stanie wyrzec się wszystkiego i zapomnieć o czystym sumieniu.

Świat Ubu pełen jest kolorów, dziwnych miejsc, paplaniny, która zagłusza myśli człowieka, jednak nie jest to „dadaistyczna improwizacja, lecz wielowarstwowy palimpsest”¹³⁸. Odnaleźć w nim można Bachtinowską karnawalizację, w której wszystko jest możliwe i nic nie wydaje się być nie na miejscu a także „gloryfikację życia swobodnego, różnorodnego i twórczego, myśli niepodległej wobec wszelkiego dogmatu”¹³⁹.

W historii o Ubu padają wszystkie normy a to, czego człowiek jest świadkiem stanowi przeciwieństwo tego, co podpowiada logiczna konwencja.

Postać Ubu zapisała się na trwałe w kanonie literatury światowej i stała się symbolem władzy, która nie licząc się z nikim i z niczym, pogrąża świat w absurdzie. To, co kiedyś uważane było za niesmaczne i mało wyrefinowane zostało zrozumiane i zaakceptowane. Król Ubu natomiast „z obsceniczej satyry awansował do miana demaskacji politycznego terroru”¹⁴⁰. Po latach okazało się także, że to, przed czym Alfred Jarry w swej absurdalnej grotesce przestrzegał nie było bezpodstawne. Światem zawładnęli wszakże ci, którzy za wszelką cenę starali się zagarnąć jak najwięcej, nie zważając zupełnie na to, jakie konsekwencje mają ich brutalne rządy. Świat ogarnął „ubizm”, który okazał się jeszcze bardziej tragiczny w skutkach niż ten, o którym w XIX wieku pisał francuski a za którym stali i stoją *potomkowie Króla Ubu*¹⁴¹.

¹³⁸ GONDOWICZ J., *Opera grówno* [w:] JARRY, A., *Teatr Ojca Ubu*. Warszawa: CIS, 2006, s.34.

¹³⁹ MARKIEWICZ, H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa: PWN, 1989, s.121.

¹⁴⁰ <http://kulturaonline.pl/alfred,jarry,seksistowski,cyklista,tytul,artykul,11200.html>

Przeładowane 11.03.2012

¹⁴¹ Określenie zapożyczone z tytułu książki autorstwa Małgorzaty Sugiery, traktującej o dramacie francuskim.

5.4. Świat Franza Kafki. *Pomiędzy jawą a snem*

F r a n z K a f k a (1883-1924) uznany został przez Jana Grossmana za klasyka realizmu o charakterze realistycznym¹⁴². W swej twórczości posługuje się wieloznaczną symboliką i parabolą. Nierzadko jego teksty wymagają kilkakrotnej lektury i za każdym razem odnaleźć w nich można dodatkowe elementy, wprowadzające czytelnika na trop kolejnych interpretacji. Niecodzienne historie przedstawione językiem pozbawionym zbędnych ozdobników, są bliższe człowiekowi niż można by przypuszczać. W tym właśnie tkwi majstersztyk Kafki. Mówi o strachu, opuszczeniu, winie człowieka i poczuciu niesprawiedliwości. Jego postaci cechuje labilność emocjonalna, którą wywołują sytuacje, w których czują się jak marionetki niemogące w żaden sposób zatrzymać pędzącego biegu wydarzeń, który zwiastuje nieszczęście.

Autor, przyglądając się I wojnie światowej i temu, jak niewiele potrzeba, by zgładzić miliony osób, jest pisarzem dotykającym między innymi problemu niepewności i przypadków, które decydują o ludzkim losie, a na które człowiek nie ma żadnego wpływu. Ukazując absurdalne sytuacje, z którymi muszą zmagać się jego bohaterowie, pokazuje incydentalność sytuacji, które mają zasadniczy wpływ na ludzkie życie. Jego teksty dotyczą więc problematyki, która bliska jest dramatowi absurdu. Człowiek Kafki to człowiek poszukujący rozwiązania problemu, który przeszkadza mu w poczuciu koherencji w odniesieniu do własnej egzystencji. Autor mówi o najważniejszych sprawach w życiu człowieka, wymagając od bohatera a także czytelnika odnalezienia się w często mocno zagmatwanych historiach, które są

(...) labiryntem, ale labirynty istnieją przecież po to, aby uświadomić, że droga do wyjścia – innymi słowami, droga do przybliżania się do celu, być może do prawdy – jest skomplikowana i wymaga nieprzerwanego wysiłku¹⁴³.

¹⁴² GROSSMAN, J., *Texty o divadle. První část*. Praha: Pražská scéna, 1999, s.139.

¹⁴³ KASPERSKI, E., *Słowo o książce [w:] Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*. Pod red. E. Kasperskiego, T. Mackiewicza. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2004, s.8.

Autor stara się dotrzeć do najgłębiej schowanych w człowieku myśli, pragnień i obaw. Na jego twórczość miały wpływ przemyślenia prekursora egzystencjalizmu Sørensa Kierkegaarda.

Bohaterowie Kafki żyją w ciągłej niepewności, obawiają się jutra i tego, co przyniesie. Nie potrafią cieszyć się życiem, bo z każdej strony czują zagrożenie. Ich świat jest mroczny i pełen pułapek, których nie da się uniknąć. Józef K. – bohater *Procesu* spotyka obcych ludzi, którzy się nim interesują, wiedzą o nim rzeczy, których im nie mówił. Zaczyna więc patrzeć na otaczający go świat z coraz to większą podejrzliwością. Jeszcze bardziej się w sobie zamyka.

Kafka w swoich utworach dotyka problemu absurdu ludzkiej egzystencji, w którym na próżno szukać sprawiedliwości i logicznych konsekwencji działań. W życiu nic bowiem nie jest pewne i chociaż można by przypuszczać, że subiektywne odczucia mają znaczenie i powodują, że człowiek jest w stanie kierować swym życiem, to Kafka zwraca uwagę na to, że myślenie takie jest błędne. Ewa Szczęsna zauważa:

Tak jak ludzie w Platońskiej jaskini nie mogą poznać świata idei, tak bohaterowie opowiadań Kafki nie mają dostępu do reguł rządzących nieznanym im porządkiem świata. Jest to porządek, którego nie rozumieją, ale któremu podlegają, w którym uczestniczą i który decyduje o ich losie¹⁴⁴.

Człowiek, który żyje swoim życiem, uważa je za poukładane i czuje się szczęśliwy w sytuacji, w której się znajduje, absurd rodzi się w momencie zderzenia wewnętrznej satysfakcji ze światem zewnętrznym, którego reguły nie współgrają z jego potrzebami. Człowiek wrzucony w system, który go przytłacza, staje się zniechęcony, czuje się oszukany, traci zdolność komunikacji.

U Kafki świat jest bezsensowny, ale ta cecha nigdy nie jest bohaterowi znana *a priori*. Poznanie jej następuje zawsze *a posteriori*, gdy przebieg

¹⁴⁴ SZCZĘSNA, E., *Fenomenologia sensu w krótkich formach Kafki* [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*. Pod red. E. Kasperskiego, T. Mackiewicza.. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2004, s.149.

wydarzeń w coraz mniejszym stopniu przypomina wszystko to, czego się nauczyliśmy i do czego zdążyliśmy przywyknąć¹⁴⁵.

Autor akcentuje niebezpieczeństwo biurokratycznej maszyny, która człowieka przytłacza i stosuje praktyki, których nie rozumie. Kafka, jako urzędnik, wykonywał niezrozumiałe dla siebie zadania i podpisywał dokumenty, których zasadności nie widział. Stał się trybikiem w maszynie, podobnie jak bohater *Procesu*. Józef K. chce stać się obrońcą w swej sprawie, jednak nie ma pojęcia, o co jest oskarżony, dlatego też nie wie, z czego powinien się wytłumaczyć. Próba udowodnienia swojej niewinności stała się najważniejszą kwestią jego życia, przez co zaczął zaniedbywać pozostałe obowiązki. To, co było irracjonalne i niedorzeczne wygrało z rzeczywistością i faktami, których powinien się trzymać. Stał się ofiarą manipulacji i gry pozorów. Jan Grossman zauważa:

K. jest ofiarą absurdu, ale także jego współtwórcą. Stracony jest w chwili, kiedy zaczyna odpowiadać na pytanie, które mu było zadane. Nie rozumie, że miał na nie odpowiadać, bo zostało zadane w sposób fałszywy¹⁴⁶.

Jego bunt wobec zaistniałych sytuacji nie ma sensu, dlatego też życie jest beznadziejne i zmuszony jest do oddania swego losu w ręce innych ludzi. Tym, co ma absurdalny charakter jest także prawo, które nie działa dla człowieka, ale przeciwko niemu. Kafka ukazuje fakt, jak łatwo jednym słowem zmienić zapis całej reguły czy przepisu, który tym samym zaczyna uderzać w człowieka. Natomiast, jeśli zasady regulujące życie człowieka są absurdalne, nietrudno się domyślić, że cały jego byt jest taki sam. W ustroju, który zniewala człowieka, wszystko jest absurdem:

Absurd to aresztowanie Józefa K. we własnym domu, kancelarie sądowe na prawie wszystkich strychach domów czynszowych, potworny zaduch na korytarzach sądowych, rozprawy sądowe w pokojach prywatnych¹⁴⁷.

¹⁴⁵ ŁAZARZ, R., *Pykając fajkę nad Newskim Prospektem*. [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*. Pod red. R. Różanowskiego, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998, s.81.

¹⁴⁶ GROSSMAN, J., *Kafková divadelnost* [w:] *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s.357.

¹⁴⁷ KRAKOWIAK, J. L., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010. s.339.

W *Zamku* bohater próbuje wpłynąć na swój los, chce żyć nadzieją na zmianę, bo wie, że ta zmiana jest logiczna i naturalna. Problem jednak w tym, że świat absurdu nie rządzi się prawami logiki. Usilnie chce dostać się do zamku, by otrzymać pozwolenie na osiedlenie się we wsi, jednak wszystkie drogi okazują się być kręte i tworzą pewnego rodzaju labirynt, w którym ciężko jest się odnaleźć. Skonfundowany K. błądzi po ulicach, szukając właściwej drogi, jednak

(...) główna ulica wsi, nie prowadziła do góry zamkowej. Wiodła jedynie w jej sąsiedztwo, potem wszakże jakby nieumyślnie skręcała w bok i chociaż nie oddalała się od zamku, to przecie nie przybliżała się do niego¹⁴⁸.

Kwestia zagubienia w mieście, w którym budynki wyglądają tak samo, pojawia się również w *Procesie*. Bohater idąc na przesłuchanie, nagle uświadamia sobie, że wszystko wokół ma taką samą formę, wszystkie domy są do siebie podobne i w związku z tym ciężko jest odnaleźć się w mieście. Sytuacje te obrazują egzystencjalne zagubienie się człowieka we wszechświecie, w którym nie ma żadnych pewników, które mogłyby służyć człowiekowi za oparcie. Dodatkowo przygnębiająco wpływają na człowieka także barwy i kolorystyka tego, co widzi i co go otacza. Niebo jest pochmurne, pokoje i korytarze ciemne. W opowieści Kafki łatwo wyczuć pesymizm i nihilizm, które budzą w bohaterach poczucie beznadziei.

K. jako nowo przybyły do wsi czuje się obco, nie zna ludzi, których spotyka a wszystkim jego działaniom towarzyszy aura zagadkowości. Dojście do tytułowego zamku można odczytywać jako cel, który człowiek sobie stawia, jednak osiągnięcie go skazane jest na porażkę. Na drodze do upragnionego punktu pojawiają się absurdalne zakazy i zasady, których trzeba przestrzegać, przez co rozwiązanie zagadki coraz bardziej się oddala. Bohater nie może decydować o sobie, jest ograniczony przez tajemnicze siły, które muszą wyrazić zgodę na jego osiedlenie się w wiosce. Jest to więc obraz zniewolenia jednostki przez władzę i reguły, które narzuca. Pogrążony w niepewności i ograniczeniach człowiek czuje się zagrożony przez bliżej nieokreślone postaci i systemy. Warto zaznaczyć, że owiany aurą tajemniczości zamek

¹⁴⁸ KAFKA, F., *Zamek* [w:] *Dzieła wybrane II*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994, s.321.

pozostaje dla niego nieosiągalny. Być może zatem to, czego szuka w ogóle nie istnieje. Wtedy sytuacja staje się beznadziejna i tragiczna zarazem. Możliwe, że to, co nadaje sens życiu bohatera jest jedynie złudzeniem.

Świat Kafki to z całą pewnością świat znajdujący się pomiędzy snem a jawą. Albert Camus w eseju poświęconym twórczości Franza Kafki, stwierdza ponadto „u Kafki dwa światy to codzienność z jednej strony, nadnaturalny niepokój z drugiej”¹⁴⁹.

Światy te wzajemnie się przenikają. Człowiek więc z jednej strony znajduje się w znanych mu miejscach, z drugiej emocje i elementy pojawiające się w nich, budzą jego lęk i poczucie wątpliwości, czy aby na pewno znajduje się w miejscu, które do tej pory uważał za znane. Okazuje się, że zaczyna ogarniać go poczucie wyobcowania.

W przestrzeni, w której poruszają się postaci mnóstwo jest elementów tajemniczych, które na zawsze pozostają dla człowieka nieodgadnione. To świat, którego bohaterowie ponad wszystko pragną, by sytuacje, które są ich udziałem, miały wytłumaczenie i sens. Józef K. pokazuje dowód tożsamości, mając nadzieję, że to uratuje go od absurdalnych zarzutów. Jednak racjonalne wytłumaczenia nie mają u Kafki miejsca. Józef Leszek Krakowiak w książce poświęconej absurdowi, jako elementowi ludzkiej egzystencji stwierdza:

Kafka ukazał, w jak niebywałym stopniu to, co prywatne, opanowane zostało przez to, co publiczne. Komizm jego świata polega na tym, że ukazuje jako zjawisko naturalne *rozdeptywanie* przez wszechobecną zbiorowość sfery intymnej człowieka, i to w społeczeństwie uchodzącym za wzorzec realizacji indywidualizmu oraz poszanowanie sfery tego, co wewnętrzne¹⁵⁰.

Bohaterowie, którym przyszło zmagać się z okrutnym światem, pozostają w tych zmaganiach samotni i w tym także tkwi ich dramat. Ludzie nie wiedzą, czym jest współczucie czy solidarność. Najlepiej określają ich egoizm i poczucie braku odpowiedzialności za drugiego człowieka.

Józef K. jest samotnikiem i chociaż ma kochankę, to nie łączą go z nią żadne głębokie uczucie. Nie ma w niej oparcia i wszystkie dylematy zmuszony jest rozwiązywać sam, co wpędza go w dodatkowe konfuzje. Dopiero

¹⁴⁹ CAMUS, A., *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki* [w:] *Mit Syzyfa i inne eseje*. Warszawa: MUZA SA, 2004, s.172.

¹⁵⁰ Ibidem, s.41.

w ostatnich momentach swego życia zdaje się dostrzegać absurd samotności, w którym trwał. Na chwilę przed śmiercią, widząc człowieka w oknie zastanawia się: „Kto to był? Przyjaciół? Dobry człowiek? Ktoś, kto współczuł? Ktoś, kto chciał pomóc? Byłże to ktoś jeden? Czy byli to wszyscy? Byłaż jeszcze możliwa pomoc?”¹⁵¹

Widać zatem, że moment ostateczny, w którym nie było już odwrotu był jednocześnie tym, w którym Józef K. zatęsknił za drugim człowiekiem. Zaczął analizować to, co przeżył i prawdopodobnie zdał sobie sprawę z błędów, które popełnił.

Bohater sam poprzez porzucenie wszystkiego poza pracą doprowadził do tego, że jego życie stało się puste i bezwartościowe. Stał się ofiarą konsumpcjonizmu. Chęć awansu przysłoniła mu wszystko to, co mogło sprawić, że swoje rozterki mógłby dzielić z drugim człowiekiem.

Problemy poruszane przez Kafkę mogą być także interpretowane jako ostrzeżenie przez władzę totalitarną, która gwałci ludzkie prawa, oskarżając obywateli o działania niezgodne z polityką władz i wymierzając im surowe kary. Można je zatem interpretować jako szeroko pojęty problem władzy, która sprowadza rolę człowieka do wyznawcy swej polityki i nie zamierza godzić się na krytykę i ewentualne sprzeciwy. Kafka ukazuje władzę bezgraniczną, która nie traktuje człowieka jako jednostki i dlatego nie liczy się z jego prawami. Chce natomiast mieć nad nim całkowitą kontrolę. Poprzez właściwe manipulacje jest w stanie udowodnić mu jakiegokolwiek przewinienie i skazać na śmierć. Wobec takiej władzy człowiek pozostaje bezbronny. Chociaż myśląc racjonalnie, wydaje się, że poprzez takie działanie nie jest w stanie odnieść sukcesu, Kafka przekonuje, że świat nie rządzi się racjonalnymi zasadami i dlatego właśnie Józef K. ginie. Dodatkowy absurd spoczywa w tym, że bohater, chociaż do ostatniej chwili nie wie, jakie zarzuty są mu stawiane, poddaje się karze. Co więcej przed ludźmi udaje, że nic nie dzieje się wbrew jego woli i gdy mężczyźni siłą wyprowadzają go z domu, widząc kobietę – pannę Bürstner, zaczyna odgrywać rolę, którą przyszło mu grać. Paradoksalnie więc przyjmuje nienaturalne i dziwne kwestie jako normalne. Tym samym mnoży absurd, który zawładnął jego życiem. Zauważa, że w tej sytuacji lepiej

¹⁵¹ KAFKA, F., *Proces* [w:] *Dzieła wybrane II*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994, s.308.

bohatersko pogodzić się z sytuacją. Prostuję się i stwierdza: „Jedyne, co teraz mogę zrobić (...) to zachować do końca spokój, rozwagę i rozsądek”¹⁵².

Egzekucję można więc zatem interpretować jako śmierć, która i tak nadchodzi, pomimo tego, że człowiek nie wie, kiedy i stara się, jak król Bérenger u Ionesco, zmienić bieg wydarzeń. Walka z przeznaczeniem człowieka, jakim jest śmierć jest walką z góry spisaną na straty. Podobnie jest właśnie z wyrokiem, na który czekał bohater. Egzekucja podobnie jak śmierć jest dla człowieka niewiadomą, wiadomo jednak, że nadejdzie. Obie mają charakter absurdalny – jedna dzieje się bez podania przyczyny, druga jest przypisana człowiekowi od momentu jego narodzin.

Warto jednak zwrócić uwagę na kwestię podniesioną przez Tomasza Mackiewicza, dotyczącą różnic pomiędzy absurdem pojmowanym przez Alberta Camus, który przytaczał postać Syzyfa, który bezskutecznie stara się wtoczyć na górę głaz a bohaterami Kafki. Bohater Camus wykonuje swoją pracę, bo jest konsekwentny, buntuje się w ten sposób przeciwko temu, co niemożliwe, natomiast Józef K. zmagają się z ciągłym brakiem odpowiedzi na stawiane pytania, nie wie, jaka przyszłość go czeka, nie otrzymuje żadnych wyjaśnień. Jakikolwiek działanie w takim duchu staje się bezcelowe, bo nie można określić efektu, który ma być osiągnięty¹⁵³. Żyje złudzeniami, co zasadniczo odróżnia go od świadomego swego losu Syzyfa. Józefa K. nie można zatem uznać za człowieka absurdalnego. Bowiem w przeciwieństwie do Syzyfa żyje marzeniami sennymi pomiędzy snem a jawą. Jego umysł pełen jest sprzeczności, z których nie jest w stanie się wyplątać, bo każde pytanie i każda nowa kwestia dostarczają kolejnych niewiadomych. Wierzy w to, że uda mu się dojść do rozwikłania zagadki i znalezienia odpowiedzi na pytanie, w co został wplątany. Chce doprowadzić do rozwiązania, które byłoby zgodne z założeniami logiki. Zapomina jednak o tym, że świat nie zawsze opiera się na zdroworozsądkowych regułach. Znacznie częściej bowiem funkcjonuje wbrew im, co czyni go absurdalnym.

Albert Camus zauważa, że podobnie jak u Szestowa także u Kafki bunt związany jest z ciągłą nadzieją na zmianę tego, co jest. Dlatego właśnie Józef

¹⁵² Ibidem, s.305.

¹⁵³ MACKIEWICZ, T., *Kafka a filozofia absurdu* [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*. Pod red. E. Kasperskiego, T. Mackiewicza. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2004, s.8.

K. stara się walczyć w swojej sprawie a K. wciąż poszukuje drogi do zamku. Wierzą, że uda im się odnaleźć klucz do zagadki, która wpływa na ich los a to, że „(...) bohaterowie Kafki idą jedną drogą i z jednakim uporem i wytrwałością, świadczy w sposób szczególny, że ta pewność ma w sobie moc krzepiącą”¹⁵⁴.

Nadzieja jest powodem do buntu, który nie pozwala bohaterom, pozwolić na to, by ich życie znalazło się w rękach innych. Bohaterowie Kafki walczą z przeznaczeniem, nie widząc powodu, dla którego mieliby się godzić na stawiane im zarzuty czy odwlekanie uzyskania pozwolenia na osiedlenie się w nowym miejscu. Starają się myśleć racjonalnie i w tym można dopatrywać się przyczyny ich tragizmu. Realia pokazują, że nawet najbardziej usilne starania, by osiągnąć zamierzony cel, który mógłby się wydawać bezdyskusyjny, skazane są na porażkę.

¹⁵⁴ CAMUS, A., *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki* [w:] *Mit Syzyfa i inne eseje*. Warszawa: MUZA SA, 2004, s.179.

6. Groteska a absurd. Kompilacja pojęć sobie bliskich

Termin *groteska* pojawił się na przełomie XV i XVI wieku. Używany jest zarówno jako określenie dla kategorii estetycznej, nazwy gatunkowej czy wreszcie dla specyfikacji nurtu w sztuce. Groteskę odnaleźć można w utworach każdej epoki. Natomiast wiek XX stał się tym, w którym groteska miała niebotyczne zastosowanie. Jak zauważa Lech Sokół: „Groteska jest akceptowana, a nawet wysoko ceniona, gdy posiada praktyczne cele, gdy jest środkiem prowadzącym do komizmu; gdy odświeża nasze zainteresowania dla tego, co normalne, piękne itp.”¹⁵⁵.

Poprzez wprowadzenie groteski autorzy starają się unaocznić tragikomiczność, błahość, absurd świata i problemów, które mogą wydawać się śmiertelnie ważne. Groteska ma charakter prześmiewczy, ale także dydaktyczny. Krytykuje i deformuje rzeczywistość, łączy w sobie to, co tragiczne i komiczne, zabawne i poważne. Jej funkcją jest katharsis, które ma doprowadzić do zmierzenia się z przeciwnościami losu i odnalezienia swojego miejsca we wszechświecie. By jednak do owego oczyszczenia mogło dojść, trzeba daną kwestię zdegradować, doprowadzić do ośmieszenia, które sprawi, że ujrzymy ją z innej perspektywy. To, co groteskowe nie musi być śmieszne i nic nieznaczące.

Świat groteskowy nosi znamiona świata niepewnego, niebezpiecznego, w którym szaleństwo bierze górę nad zdrowym rozsądkiem. To świat, w którym człowiek czuje się nieswojo. Groteska, jako środek ukazania rzeczywistości stała się popularna w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, co Halina Stephan wiąże ją ze świadomością szeroko rozumianych zniszczeń dokonanych w czasie wojny i realizmem socjalistycznym, który piętrzył się w Europie Środkowo-Wschodniej¹⁵⁶.

Groteska, której podstawowym zadaniem jest deformowanie istniejącego, stała się kwestią poruszaną przez niezliczoną rzeszę badaczy

¹⁵⁵ SOKÓŁ, L., *O grotesce*. „Przegląd humanistyczny” nr 2, 1971, s.98.

¹⁵⁶ STEPHAN, H. *Mroźek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, s.99.

i teoretyków literatury. Nie sposób przytoczyć wszystkie rozważania, jakie w tym temacie miały miejsce. Warto na pewno poświęcić uwagę teoriom Wolfganga Kaysera, który starał się odpowiedzieć na pytanie o istotę groteskowości. Świat groteskowy jest zarazem światem obcym człowiekowi. To, co do tej pory mogłoby wydawać się znane, nagle staje się czymś niedopowiedzianym. Kayser zwraca uwagę na motywy, które sprawiają, że rzeczywistość jawi się jako tajemnicza i napawająca człowieka grozą. Mówi o zwierzętach, które budzą lęk człowieka, połączonych ze sobą roślinach, tworzących rodzaj ściany labiryntu, przez którą człowiek nie może przejść, urządzeniach, które mogą zawładnąć człowiekiem, chociaż to on je skonstruował czy kukłach przedstawiających człowieka. Mówi także o szaleństwie i motywach fanatycznych, które budują świat będący światem obcym, ale jednocześnie tym, z którym człowiek chce się oswoić, bo tylko to mu pozostało. Kayser odnajduje dwa oblicza groteski. Jednym z nich jest groteska fantastyczna odnosząca się do wyobrażeń, świata nieistniejącego, drugim natomiast groteska satyryczna, mająca charakter bardziej realistyczny i dlatego bliższy człowiekowi¹⁵⁷. Groteska jest jednym z podstawowych elementów poetyki absurdu. Poprzez groteskowe ukazanie zjawisk, działań czy postaci, odbiorcę ogarnia poczucie absurdu i dane sytuacje zaczyna definiować jako absurdalne.

Marta Piwińska widzi groteskę jako dodatkowy element świata, który łączy w sobie to, co znane z tym co obce:

Groteska to osobna rzeczywistość, samodzielna struktura, w której elementy znane łączą się w zdeformowane całości – hybrydy – złożone z obcych sobie elementów. Jest dziełem nieświadomości, czyli snu. Łączy kontrasty i wywołuje sprzeczne wrażenia. Estetycznie kombinuje piękno z brzydotą, myślowo – idyllę z apokalipsą, w odbiorze zaś – śmiech ze zgrozą....¹⁵⁸.

Groteska kojarzone jest przez Michaiła Bachtina z pojęciem karnawalizacji. Termin stworzony przez rosyjskiego literaturoznawcę pochodzi od okresu karnawału, gdy wszystko jest dozwolone a człowiek przybiera różne wcielenia i nic nie jest uznane za niemożliwe i niewłaściwe. Właśnie w takich

¹⁵⁷ KAYSER, W., *Próba określenia istoty groteskowości*. „Pamiętnik Literacki” nr 4, 1979, s.248-276.

¹⁵⁸ PIWIŃSKA, M., *Przedmowa* [w:] IONESCO, E.. *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.14.

realiach odnaleźć można zastosowanie groteski jako elementu burzącego pewien ład, wyolbrzymiającego to, co nienaturalne i niedorzeczne. Głównym elementem karnawalizacji jest śmiech, który ma charakter oczyszczający, bo pozwala odnaleźć się na nowo w sytuacji, która człowieka przerasta. Michaił Bachtin dotyka kwestii karnawalizacji jako przeniesienia karnawału na obszar literacki w celu odnalezienia istoty rzeczy¹⁵⁹.

Rosyjski literaturoznawca zwraca także uwagę na groteskową trywializację pojęć, którym od zawsze nadaje się cechy wzniosłości, co powoduje spojrzenie na nie z pewnym dystansem, dzięki któremu dokonać można przewartościowania elementów tworzących ludzką egzystencję.

Anna Janus-Sitarz przytacza kwestię groteskowości jako elementu, który jest subiektywny i zależny od odczuć każdego człowieka. Uogólnianie nie jest więc działaniem trafnym. Odbiór danej sytuacji jako groteskowej (podobnie zresztą będzie z poczuciem absurdu) zależeć będzie od

(...) percepcji odbiorcy, a ta, jak wiadomo, zdeterminowana jest licznymi warunkami, począwszy od możliwości intelektualnych, doświadczenia, nastawienia emocjonalnego, aż po warunki zewnętrznego odbioru¹⁶⁰.

By zrozumieć przesłanie groteski konieczne jest utożsamienie się z nią a następnie odnalezienie właściwej jej metafory.

Tworzenie świata groteskowego polega na zniekształcaniu już istniejących elementów rzeczywistości a także na łączeniu tego, co nielogiczne. To natomiast, przywołując teorię Kaysera, jest grą z absurdem¹⁶¹. Absurd może być dodatkowo ukazany poprzez ironię czy błędne rozumowanie a także przez pojęcia, z którymi często łączy się go jak i groteskę – satyrą, karykaturą, parodią czy ironią. Chociaż pojęcia te są sobie bliskie, to trzeba zaznaczyć, że nie są tożsame.

Satyra pojmowana jest jako ukazywanie konkretnych spraw w celu wyrażenia własnego na nie spojrzenia. Związana jest ze światem zewnętrznym. Pokazuje przerysowaną rzeczywistość i jej aspekty obyczajowe, społeczne.

¹⁵⁹ BACHTIN, M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, s.194.

¹⁶⁰ JANUS-SITARZ, A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków: Universitas, 1997, s.14.

¹⁶¹ SINIC, B., *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, s.100

Wyraża krytyczny stosunek do przedstawianych spraw. Groteska natomiast jest postrzegana jako gra z zastanymi już elementami świata. Groteska jest swoistym narzędziem satyry. Jednak nie musi być z nią nierozzerwalnie związana. Może natomiast, w zależności od kontekstu, wywoływać satyryczny efekt¹⁶². Arnold Heidsieck zauważa, że w przypadku satyry w podtekście zawsze znajduje się forma doskonała, której przedstawiana kwestia jest przeciwieństwem, podczas gdy w grotesce niedoskonałość wydaje się być czymś zwyczajnym i w tle nie widać odniesienia do tego, jak dana kwestia mogłaby wyglądać¹⁶³.

Karykatura ma zasadniczo żartobliwy charakter, który dodatkowo nie budzi wielu dyskusji interpretacyjnych. Może stanowić część groteskowego obrazu świata. Karykatura pokazuje świat w krzywym zwierciadle a w grotesce świat ten zaczyna żyć własnym życiem. Kojarzona jest zawsze z konkretnym pierwowzorem, podczas gdy groteska łączy w sobie to, co naturalne z tym, co niebywałe.

Parodia, która funkcjonuje podobnie jak karykatura jest jednak dużo bardziej realna niż groteska. Parodia ukazuje to, co znane z właściwą sobie przesadą, która uwydatnia wszystkie niedociągnięcia i pęknięcia. Istotną rolę pełni także różnica pomiędzy zastosowaniem metafory w grotesce, gdzie tworzy ona nowy element świata przedstawionego, podczas gdy w parodii jest ona wyłącznie podniesiona do elementu parodiowanego.

Bliska grotesce jest także ironia. Oba pojęcia mogą być środkami wyrazu tego, co satyryczne. Zasadnicza różnica pomiędzy nimi tkwi w fakcie, że groteska ma charakter bardziej obiektywny niż ironia, której atrybutem jest przecucie nadawcy komunikatu o swej wyższości wobec przedmiotu swojej wypowiedzi. Ironia jest także sygnałem zdystansowania się do omawianej kwestii. To sposób patrzenia na świat, który stanowi formę obrony przed tym, co człowieka martwi i przeraża¹⁶⁴. Stoi blisko cynizmu, który definiowany może być jako podejście określające stosunek do tego, o czym mówimy. Bycie cynikiem może się okazać zbawienne w świecie pełnym absurdu. Wiedzieli o tym autorzy teatru absurdu, którzy poprzez cyniczne, ironiczne podejście do

¹⁶² Ibidem, s.121.

¹⁶³ Ibidem, s.122.

¹⁶⁴ *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*. Pod red. R. Cudaka, M. Pytasza. Katowice: Videograf II, 2000, s.154.

spraw, które określa się mianem „śmiertelnie poważnych” starali się przekazać błahość tego określenia i kwestii tak nazywanych. Nawet śmierć traktowali z przymrużeniem oka. Ironia i cynizm jak pisze Tomasz Tadeusz Brzozowski są w stanie dotrzeć do istoty rzeczy i ukazać ją w prawdziwym świetle¹⁶⁵.

Patrząc na wyżej wymienione terminy i kategorie trzeba zaznaczyć, że chociaż groteskę wiele łączy z ironią, satyrą i karykaturą, to jest ona „kategorią bardziej autonomiczną artystycznie może dlatego, że wykracza poza płaszczyznę uwarunkowań stylistycznych zyskując aspekt funkcjonalności”¹⁶⁶.

Warto także zauważyć, że groteskowe sytuacje mnożące się w życiu człowieka powinny raczej wywoływać nasz niepokój niż nic nieznaczący śmiech. Im więcej bowiem groteski w życiu, tym bardziej zagrożona jest kondycja człowieka. Bo oznacza to, ni mniej ni więcej to, że elementy budujące ludzką egzystencję bywają nielogiczne, śmieszne i niedorzeczne.

Groteska ma także funkcję moralizującą¹⁶⁷. Tym, na co warto zwrócić uwagę jest fakt, że posługuje się ona metaforą a także, że poprzez deformację, pokazane obrazy, choć mogą mieć upiorny charakter, pozostają w stosunku do nas w bezpiecznej odległości. Przerysowanie ma zatem charakter zabezpieczenia przez przedstawionymi sprawami. Dzięki temu groteska, chociaż momentami przerażająca, nie przeradza się w koszmar czy makabrę a to, co absurdalne zostaje tylko lub aż zauważone i wyśmiane. Chociaż przez chwile opisywane sprawy mogą budzić lęk to poprzez wyolbrzymienie problemów wywołują śmiech, będący oznaką katharsis. Janus-Sitarz dodaje: „Grać absurdem w walce z demonami to tak, jakby postawić zwierciadło przed Meduzą: skamienieje na widok własnej brzydoty”¹⁶⁸.

To, co jawi się jako absurdalne i groteskowe ma na celu zmierzenie się ze wszystkimi lękami, które człowiekowi towarzyszą. Przez to stają się mniej przeraźliwe i pozwalają się szybciej oswoić. Groteskowe przedstawienie świata pomaga w pozbyciu się iluzji i życiu zgodnie z tym, jakim ono jest a nie, jakim byśmy je chcieli widzieć.

¹⁶⁵ BRZOZOWSKI, T.T., *Absurd – modus ludzkiego trwania. Problem niespójności w egzystencji człowieka*. [w:] *Bezsens ludzkiej egzystencji: Friedrich Dürrenmatt – Samuel Barclay Beckett – Fiodor Michalowicz Dostojewski*. Warszawa: WSiFZ, 2009, s.9.

¹⁶⁶ *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*. Pod red. R. Cudaka, M. Pytasza. Katowice: Videograf II, 2000, s.131.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s.23.

¹⁶⁸ JANUS-SITARZ, A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków: Universitas, 1997, s.63.

Groteska, która ma charakter tragikomiczny jest kategorią pokazującą sprawy bez sensu. To, co powinno mieć znaczenie, powinno nosić konkretny sens, jest go pozbawione. Patrząc na to wszystko, pierwszą reakcją bywa śmiech, który jednak szybko przeradza się w poczucie grozy, bo to, co to wydaje się być śmieszne i prawie niemożliwe, okazuje się być naszą rzeczywistością, która chociaż często bywa mocno przerysowana, zawsze daje się rozpoznać. Nawet, jeśli realia są ukazane w niewiarygodny sposób to groteska „jest tyleż schyłkową mieszaniną kontrastów, co powrotem do ich pierwotnej jedności”¹⁶⁹.

Groteska niszczy mistyfikację, mity i stereotypy. Wszystko to, co jest iluzją i działa na człowieka jak ograniczenie. Uczy kpić z wszystkiego, co odczłowiecza i na co człowiek nie ma wpływu. W tym ze śmierci będącej koniecznością i atrybutem ludzkiej egzystencji. Groteskowe ujęcie poszczególnych problemów świata przedstawionego pokazuje jego niespójność¹⁷⁰. Dlatego też groteska stała się jednym z najistotniejszych elementów twórczości absurdystów, którzy dzięki ironicznemu i karykaturalnemu ukazaniu świata zwracali uwagę na absurdy się w nim istniejące.

Reasumując, chcąc odpowiedzieć na pytanie, w czym spoczywa różnica pomiędzy groteską a absurdem, warto posłużyć się stwierdzeniem Alojzego Pałlasza, który uznał, że:

(...) groteska jest kategorią szerszą, bo oprócz absurdu czy komizmu absurdalnego posługuje się jeszcze parodią odbijającą zło istniejące faktycznie i rzeczywistość obiektywną w krzywym zwierciadle¹⁷¹.

¹⁶⁹ PIWIŃSKA, M., *Przedmowa* [w:] IONESCO, E., *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.27.

¹⁷⁰ PLEŚNIAROWICZ, K., *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000, s.146.

¹⁷¹ PAŁLASZ, A., *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*. Warszawa: Iskry, 1989, s.11.

7. Krótko o autorach

7.1. *Samotnik Eugène Ionesco*

Jeden z czołowych twórców XX wieku wykorzystujących w swych tekstach kategorię absurdu Eugène Ionesco (1909-1994) urodził się w Rumunii. Jego życie do okresu studiów związane było jednak głównie z Francją – matka Ionesco była z pochodzenia Francuzką. Autor jako dziecko zafascynowany był teatrem lalkowym Guignol¹⁷². W dzieciństwie chorował, matka zatem zadbała o to, by mógł przebywać w sprzyjających warunkach. Pobyt w La Chapelle-Anthemoise w północno-zachodniej Francji autor wspominał jako jeden ze wspanialszych w swoim życiu. Miejsce to z sentymentu odwiedził w dorosłym życiu. Życiu, które nigdy go nie rozpieszczało. Chociaż w Paryżu urodziło się jego rodzeństwo: siostra i brat, to zmarł on w wieku 18 lat. Warto zaznaczyć, że śmierć towarzyszyła jego rodzinie nieustannie. Ojciec w roku 1916 wyruszył do Rumunii a po zakończeniu wojny został uznany za zmarłego. Później okazało się, że jego udział w wojnie i śmierć były jedynie mistyfikacją. Pracował w służbach bezpieczeństwa i nie bacząc na rodzinę, uciekł od niej i ponownie się ożenił. Wykorzystując swoją pozycję, udało mu się dostać rozwód, pozbawił żonę prawa do opieki nad dziećmi i sprowadził je do Rumunii. Eugène po zdaniu matury rozpoczął studia, co było możliwe dzięki wpływom ojca. Nie spełnił on jednak jego oczekiwań, by zostać inżynierem. Autor ukończył romanistykę. W międzyczasie do Rumunii powróciła jego matka, do której przeprowadziła się siostra autora, nie mogąc znieść sytuacji w nowym domu ojca. Również Eugène wyprowadził się od ojca, który umierając, nie zostawił mu żadnego spadku.

W roku 1930 opublikował swój pierwszy artykuł w piśmie „Zodiac”. W kolejnych latach nieustannie publikował teksty w najróżniejszych

¹⁷² Guignol – lalka teatralna autorstwa Laurenta Mourgueta powstała na początku wieku XIX we Francji. Przedstawienia zawierały elementy ludowe a zarazem miały groteskowy charakter i służyły rozśmieszeniu publiczności. Stanowiły swoisty komentarz życia w Lyonie, gdzie Guignol powstał.

rumuńskich czasopismach. Jest autorem kontrowersyjnego cyklu esejów *Nie*, będących próbą rozrachunku z ówczesnymi rumuńskimi literackimi autorytetami. Otrzymał za nią nagrodę królewskiej fundacji kulturalnej.

Ślub w roku 1936 z poznaną na studiach Rodicą Burileanu zbiegł się ze śmiercią matki.

W latach 1936-1938 pracował w liceum jako nauczyciel francuskiego, jednocześnie angażując się w literackie życie poprzez artykuły publikowane w pismach literackich. W kolejnych latach na ich łamach określał swój stosunek do sztuki teatralnej, mówiąc: „Chciałbym niekiedy móc oczyścić akcję teatralną ze wszystkiego, co w niej odrębne”¹⁷³.

W roku 1938 po otrzymaniu stypendium doktoranckiego we Francji, wyjechał do Paryża, by zająć się tematem śmierci i grzechu we francuskiej poezji. Z doktoratu jednak zrezygnował. W kręgu jego zainteresowań pozostali autorzy jak egzystencjalista Gabriel Marcel czy filozof Emmanuel Mounier. Po wybuchu wojny wrócił do Rumunii, by jednak w roku 1942 znów powrócić do Francji. Wraz z żoną próbowali radzić sobie z kłopotami finansowymi. Pracował jako korektor tekstów, przełożył powieść rumuńskiego pisarza Pavla Dana *Ojciec Urcan*. Udało mu się znaleźć pracę w ambasadzie Królestwa Rumunii. Pracował jako kulturalny attaché. W roku 1944 został ojcem Marie-France.

W drugiej połowie lat czterdziestych tłumaczył poezję surrealisty i absurdysty Urmoza a także napisał dramat, który uznawany jest dziś za jego sztandarowe dzieło - *Łysą śpiewaczkę* (1948). Premiera sztuki nie tyle przeszła jednak bez echa, co wywołała skandal. Ionesco bowiem stworzył według krytyki coś, „co nie ma nic wspólnego z teatrem”¹⁷⁴. Podobnie nieprzychylnie ze strony krytyki rzecz się miała z *Lekcją* (1951), poprzez którą Ionesco starał się zerwać ze sztywnymi ramami teatru, ponieważ

(...) teatr europejski miał za sobą doświadczenia Wielkiej Reformy Teatralnej, meiningeńczyków, Craiga, Meyerholda, Piscatora i wielu innych. Przeszedł przez realizm, naturalizm, przez zasady Stanisławskiego, teatr polityczny i próby

¹⁷³ SURER, P., *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramaturgowie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, s.232.

¹⁷⁴ STRZEMŻAŁSKI, J., *Eugène Ionesco [w:] Polubić lektury. Współczesna dramaturgia europejska*. Warszawa: Współczesność, 1990, s.17.

Wachtangowa, ale nadal był jedną z niewielu dziedzin twórczości, która trzymała się tradycyjnego, XIX-wiecznego modelu¹⁷⁵.

Ionesco nie został zrozumiany także w *Krzyszłach* (1952). Wreszcie mniej znane dziś *Ofiary obowiązku* (1953), *Amadeusz albo Jak się go pozbyć* (1954) czy *Nowy lokator* (1955) przekonały krytykę i publiczność do poetyki Ionesco. Poetyki, dla której inspiracją na pewno miało wstąpienie w roku 1950 do Kolegium Patafizyki, której ojcem był słynny absurdysta Alfred Jarry. Na popularność autora wpływ miał także na pewno pochlebny odzew ze strony Samuela Becketta, który zwykle ascetycznie podchodził do komentowania tego, co dzieje się w literaturze. Kolejno pojawiały się utwory: *Improwizacja* (1956), *Morderca nie do wynajęcia* (1957) czy *Nosorożec* (1960). Pojawiająca się w *Mordercy...* postać króla Bérengera stała się słowem kluczem kojarzonym z twórczością autora. Kolejny raz spotykamy go na przykład w dramacie o trudnym procesie pogodzenia się z własnym losem *Król umiera, czyli ceremonie* (1962). W międzyczasie autor wziął udział w konferencji w Helsinkach dotyczącej teatru awangardowego, którego przykładami z całą pewnością są jego sztuki. Wraz ze światową sławą autor zyskał także kolejne nagrody za swą twórczość. W roku 1970 został przyjęty do Akademii Francuskiej¹⁷⁶. W tym samym roku sparafrazował dzieło Szekspira swym dramatem *Mackbett*, w którym zawarł wątki znane z pierwowzoru. W roku 1973 powstała powieść *Samotnik*, której bohater pozornie posiadający wszystko, co może zapewnić mu życie w dobrobycie, odczuwa zniechęcenie i nudę. Wolność, którą posiada staje się dla niego udręką. Przypomina zatem egzystencjalny dylemat dotyczący nieograniczonej wolności, która zaczyna człowiekowi ciążyć¹⁷⁷. Wszystkie egzystencjalne lęki i spostrzeżenia, których temat porusza Ionesco w swej dramatycznej twórczości odnaleźć można także w jej epickiej odmianie. Ostatnią napisaną przez autora sztuką jest *Człowiek z walizką*, która powstała w roku 1977.

¹⁷⁵ Ibidem, s.20.

¹⁷⁶ Paryskie towarzystwo naukowe założone w roku 1635. Do jej zadań należy przyznawanie nagród literackich a także dbanie o kulturę francuską, kształt i normy języka francuskiego.

¹⁷⁷ Podobnych kwestii dotyka Milan Kundera (ur. 1929). W powieści *Nieznosna lekkość bytu* (1985) daje dowody na to, że poczucie wolności i braku ograniczeń nie jest jednoznaczne ze spełnieniem i satysfakcją. Życie zbudowane na powtarzalności i czerpaniu z niego jedynie prostych przyjemności, chociaż może być uznawane za „lekkie” okazuje się być ciężarem, który nie pozwala o sobie zapomnieć.

Paul Surer dzieli twórczość Ionesco na trzy okresy, z których pierwszy stanowią jednoaktówki, gdzie pojawiają się mechaniczne postaci, posługujące się utartymi zwrotami. Okres ten wraz z *Krzestami* przeradza się w drugi etap twórczości autora – sztuk bogatszych, z większą ilością dekoracji. Więcej tu przemyśleń natury egzystencjalnej, które wynikają z uzmysłowienia sobie niewytłumaczalnych i nieodwracalnych elementów ludzkiej egzystencji. Trzeci etap otwierają dramaty z królem Bérengerem jako postacią, która „(...) nie jest już statyczna, bo podlega przemianom, nie jest już pasywna, bo walczy”¹⁷⁸.

Ionesco przeciwstawiał się niesprawiedliwości i przemocy. Krytycznie wypowiadał się w sprawie wprowadzenia w Polsce stanu wojennego. Protestował razem z córką przed polską ambasadą.

W 1992 roku otrzymał tytuł doktora honorowego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Z powodów zdrowotnych autora uroczystość odbyła się w jego mieszkaniu w Paryżu, gdzie, jak czytamy w publikacji wydanej z tej okazji, Ionesco „(...) wspominał swe kontakty z polskimi twórcami: Jerzym Grotowski, Janem Kottem (pod jego wpływem napisał sztukę pt. *Macbett*), Krzysztofem Zanussim, Andrzejem Wajdą i Tadeuszem Kantorem”¹⁷⁹.

Ionesco zmarł dwa lata później w Paryżu. Został pochowany na jednym z najsławniejszych paryskich cmentarzy - Cmentarz Montparnasse, gdzie znajduje się także grób Samuela Becketta.

7.2. Małomówny Samuel Beckett

Samuel Beckett (1906-1989) jest autorem nietuzinkowym. Patrząc chociażby już na kwestię jego daty urodzenia, na pewno nie można mówić o nim jako o jednym z wielu. Jedna z hipotez mówi o tym, że sam stworzył mit o swojej dacie urodzenia. Niektóre źródła wskazują, że Beckett urodził się 13 kwietnia w Wielki Piątek 1906 roku, natomiast jego świadectwo

¹⁷⁸ SURER, P., *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, s.229.

¹⁷⁹ UDALSKA, E., *Eugène Ionesco. Doctor Honoris Causa Universitatis Silesiensis*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993, s.8.

urodzenia sugeruje datę 13 maja a kolejne dokumenty mówią nawet o 13 czerwca. Osobie Becketta więc od początku towarzyszy aura tajemniczości i zjawisk niewyjaśnionych. Czytając jego biografię, można nawet odnieść wrażenie, że jest ona tak nieprawdopodobna, że wątpi się w jej autentyczność. Podobnie zresztą jest z życiorysem nomen omen innego przedstawiciela zachodnioeuropejskiego dramatu absurdu - Alfreda Jarry. Ich życie, jeśli wierzyć temu, co o nim wiadomo, było tak samo niebanalne jak ich twórczość.

Pomijając wątpliwości dotyczące daty urodzenia, jako miejsce urodzenia Becketta we wszystkich źródłach figuruje Dublin. Autor urodził się rodzinie dublińskiego geodety. Za młodu poświęcał się sportowi. Pływał, grał w rugby i krykieta. W roku 1923 mając siedemnaście lat Beckett zaczął studia romanistyczne w Trinity Collage od razu wzbudzając zainteresowanie wykładowców. W latach 1928-1930 pracował jako lektor języka angielskiego w Paryżu, gdzie poznał Jamesa Joyce'a, którego został przyjacielem i sekretarzem. To właśnie James Joyce i Dante Alighieri wywarli największy wpływ na jego twórczość. Warto jednak zaznaczyć, że Beckett swoją uwagę kierował nie tylko na nich, ale także na Diderota, Stendhala czy Balzaka, przez co cechowała niebywała erudycja. W Paryżu Beckett spotykał wielu z tych, których nazwiska w późniejszym czasie będą znane na całym świecie, jak na przykład Jeana Beaufreta – wybitnego znawcę filozofii Heideggera. Po trzech latach spędzonych w Paryżu, Beckett wrócił do Dublina, gdzie wykładał literaturę francuską. W 1930 roku zadebiutował wydaniem w formie druku bibliofilskiego poematem pod nieprzetłumaczalnym tytułem *Whoroscope*, będącym monologiem Kartezjusza - filozofa, którego Beckett cenił i wnikliwie studiował. W roku następnym opublikował studium krytyczne *Proust*. W roku 1931 Beckett zdając sobie sprawę z powagi podejmowanej decyzji, opuścił Dublin i wyjechał w głąb Niemiec, nie informując o swoim wyjeździe Trinity Collage. Po śmierci ojca w roku 1933 wyprowadził się do Londynu, gdzie zajmował go kurs psychoanalizy a potem skierował się do Paryża, gdzie osiadł na stałe. Istotnym jest, że Beckett swoje dzieła tłumaczył z angielskiego na francuski i odwrotnie. Tłumaczenia te były jednak dość swobodne, dlatego też w różnych wersjach językowych dostrzec można pewne rozbieżności.

Ze względu na problemy z depresją w latach 1934-1935 poddał się terapii w klinice psychiatrycznej. Był pod wpływem dzieł Schopenhauera i Nietschego.

W roku 1936 skończył swą powieść *Murphy*, miał jednak problemy z jej wydaniem. Doceniano wprawdzie nowatorską formę i język, ale nie wrócono jej sukcesu. Ostatecznie książka ukazała się drukiem w roku 1938. W roku 1937 poznał w Paryżu tu Ernesta Hemingwaya jednak z powodu jego negatywnej oceny ostatniej książki Joyce'a ich kontakt pozostał powierzchowny.

Po wybuchu II Wojny Światowej Beckett działał w Ruchu Oporu, za co w 1945 roku przyznano mu Złoty Krzyż Wojenny, uciekł z rąk Gestapo i po latach powiedział: „Wolałem Francję w stanie wojny niż Irlandię w stanie pokoju”¹⁸⁰.

W czasie wojny działał pod pseudonimami jako łącznik, sekretarz i tłumacz materiałów wywiadowczych na język angielski.

W czasie okupacji napisał powieść *Watt*, która ukazała się dopiero w 1953 roku. Tytuł utworu to gra słów: „what” po angielsku „co”, tak więc Watt - nazwisko bohatera, poszukującego rozumnych rozwiązań w irracjonalnym świecie odzwierciedla pytanie o znaczeniu egzystencjalnym¹⁸¹.

Po wojnie w latach 1945-1946 przystąpił do napisania swojej pierwszej powieści w języku francuskim *Mercier i Camier*. W języku francuskim napisał trzy nowele: *Koniec*, *Narkotyk* i *Wygnyany* oraz powieść *Pierwsza miłość*. Następnie Beckett pracował jako tłumacz dla UNESCO i napisał *Molloya* (1951), który jest pierwszą częścią trylogii francuskiej (*Malone umiera* (1951) oraz *Nienazywalne* (1953)). Trylogię tę stworzył Beckett w nieprzeciętnym tempie. „Najdłużej” pisał bowiem pierwszą część liczącą około 300 stron. Zajęła mu ona niecałe cztery miesiące. Tworzenie jej połączone było z bezsennością i skrajnym wycieńczeniem. Całość ma charakter filozoficzno-psychologiczny. Autor podejmuje tu problem przestrzeni, czasu.

¹⁸⁰ LIBERA, A., *Posłowie* [w:] BECKETT, S., *Czekając na Godota..* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s.106.

¹⁸¹ <http://noblisci.bnet.pl/61-70/1969/1969.html> Przeglądane 07.01.2009

Chociaż wydano już kilka jego książek Beckett nadal miał problemy ze znalezieniem wydawców dla swoich kolejnych utworów. Razem z żoną roznosił rękopisy po wydawnictwach.

Postanowił zwrócić się w stronę sztuki dramatycznej. W roku 1937 powstała *Eleutheria* mająca cechy autobiograficzne (po grecku *eleutheria* znaczy *wolność*), opowiadająca o poszukiwaniu wolności i wyzwoleniu się z ograniczających zależności społecznych i rodzinnych. Dwa lata później wpadł na pomysł sztuki *Czekając na Godota*¹⁸². Jak powiedział sam autor, zrobił to: „(..) żeby odetchnąć od straszliwej prozy, jaką wtedy pisałem”¹⁸³.

Dramat ten stał się jego wizytówką. Anouilh powiedział o niej: „(...) Wielkość wyczucie gry, styl, oto prawdziwy teatr... Jest to jedna z trzech lub czterech kluczowych sztuk teatru współczesnego”¹⁸⁴.

Jednak musiało upłynąć wiele lat, by ktoś zechciał wystawić sztukę opisywaną później w samych superlatywach. Po napisaniu *Godota* sytuacja finansowa Becketta była na tyle zła, że postanowił on zająć tłumaczeniami. Poszukiwaniem sceny dla *Godota* zajęła się jego żona *in spe* – Suzanne. Nie były to poszukiwania od początku owocne. Większość reżyserów teatralnych odmawiała. Beckett zaczął wątpić w swój dramaturgiczny talent. Ratował się alkoholem. Sytuacja ta trwała niecałe trzy lata. Po tym czasie jednak szczęście wreszcie zaczęło sprzyjać planom związanym z *Godotem*. Z pomocą przyszedł Jean-Marie Serreau, który chciał na swojej scenie wystawić sztukę groteskową z elementami politycznymi. *Godot* nie był wprawdzie tematycznie zbliżony do tego, czego oczekiwał Serreau, ale miał charakter groteski. Samuel Beckett tak przejął się długo oczekiwaną premierą swej sztuki, że każdego dnia doglądał prób. I choć premiera *Czekając na Godota* w roku 1952 odbyła się w iście spartańskich warunkach (teatr nie posiadał reflektorów, scena pokryta była

¹⁸² Warto zaznaczyć, że motywy, które odnajdujemy w *Czekając na Godota*, można zauważyć na obrazach nie tylko Friedricha. Dramat ten ma bowiem głęboki sens filozoficzny, którego szukać należy w dziełach Kartezjusza, Kanta czy Schopenhauera. Widać, że chociaż fabuła całego dramatu do bardzo skomplikowanych nie należy, to nie można odczytywać go tylko powierzchownie, bo w jego treści kryje się wiele płaszczyzn, od inspiracji w literaturze, przez malarstwo, na filozofii kończąc.

¹⁸³ LIBERA, A., *Posłowie*. [w:] BECKETT, S., *Czekając na Godota*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s.108.

¹⁸⁴ SURER, P., *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, s.213.

pianką znaną na ulicy), nie przeszkodziło to krytyce, by określić tę sztukę wydarzeniem epokowym.

W 1957 roku napisał dramat *Końcówka*. Z Godotem łączy ją temat poczucia nicości i opuszczenia. Bohaterem jest ślepy paralytyk, który wraz z rodziną i służącymi siedzi w zamkniętym pokoju i czeka na koniec świata. Następnie powstała jednoaktówka *Ostatnia taśma Krappa* (1959), która przyniosła autorowi sławę. Dwa lata później powstały *Szczęśliwe dni* (1961). Kolejne sztuki m.in. *Komedia* (1964), *Oddech* (1970), *Nie ja* (1973), *Kroki* (1976) Becketta utrzymane były również w konwencji poetyki absurdu, z którą Martin Esslin połączył jego twórczość.

W roku 1969 Beckett będąc w Tunezji, dowiedział się o przyznaniu mu Literackiej Nagrody Nobla. Jako argument podano fakt, że „w nowych dla dramatu i prozy formach ukazuje wzniosłość człowieka w jego skrajnym opuszczeniu”¹⁸⁵. Ekstrawertyczny laureat zgodził się przyjąć nagrodę pod warunkiem, że nie będzie uczestniczył w ceremonii jej wręczenia.

W latach 70-tych Samuel Beckett sam wystawiał swoje sztuki w Anglii i Niemczech, pisał również słuchowiska dla radia i sztuki dla telewizji. Cechą charakterystyczną jego utworów jest zwięzłość. W roku 1980 ukazał się najdłuższy od kilkunastu lat utwór *Towarzystwo*. Przez cały okres twórczości Beckett pozostał wierny słowom, które umieścił w swym studium o Prouście, gdzie powiedział: „Sztuka to apoteoza samotności. Nie ma porozumienia, ponieważ nie ma środków porozumienia”¹⁸⁶.

Protestował przeciwko niesprawiedliwości, ograniczaniu praw człowieka. W systemach totalitarnych widział zagrożenie dla humanizmu. Protestował przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce.

Zmarł w 1989 r. w Paryżu. Był jednym z twórców, których do dziś nazywa się prekursorami dramatu absurdu. Harold Pinter o jego twórczości bardzo dosadnie powiedział: „Jest on najodważniejszym, najbardziej bezlitosnym spośród współczesnych pisarzy i im bardziej wpycha mi nos w gówno, tym bardziej jestem mu wdzięczny”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ <http://noblisci.bnet.pl/61-70/1969/1969.html> Przeglądane 07.01.2009

¹⁸⁶ Ibidem, przeglądane 07.01.2009

¹⁸⁷ Ibidem, przeglądane 07.01.2009

7.3. Sławomir Mrożek – baczny obserwator świata

Sławomir Mrożek (1930) określany jako bard sponiewieranego życia¹⁸⁸ urodził się w Borzęcinie k. Krakowa. Jest autorem dramatów, rysunków satyrycznych, esejów, trzech scenariuszy filmowych i opowiadań. Syn urzędnika pocztowego. Jego wiek młodzięczy przypadł na lata wojny i okupacji. Po wojnie zamieszkał w Krakowie, gdzie zdał maturę a następnie zaczął studia, trzykrotnie zmieniając ich kierunek. Na początku była to architektura, później orientalistyka a na końcu zdecydował o studiowaniu historii sztuki. Matka Mrożka zmarła na gruźlicę, gdy miał dziewiętnaście lat. Ze względu na fakt, że z ojcem nie łączyły go ciepłe relacje, został pozostawiony sam sobie. Chłopskie pochodzenie rodziny budziło w nim dodatkowo poczucie prowincjonalności i przeciętności.

Został jednak doceniony. Rok 1950 zaczął pasmo jego sukcesów. Za satyryczne rysunki, z których do dziś słynie, otrzymał nagrodę tygodnika „Szpilki.” Rok później został członkiem Związku Pisarzy Polskich. Współpracował kolejno z „Dziennikiem”, „Życiem literackim” i „Przekrojem”, który jak zdradza do dziś prenumeruje. W „Przekroju” ukazywał się cykl rysunków o wymownym tytule „Przez okulary Sławomira Mrożka”, w którym komentował otaczającą go rzeczywistość. Jako pisarz zadebiutował w roku 1953 zbiorami opowiadań – *Opowiadania z Trzmielowej Góry* i *Półpancerze praktyczne*. Współpracował z Piwnicą pod Baranami, Teatrem Satyryków, Bim-Bom czy kabaretem Szpak.

Jednocześnie kontynuował tworzenie nowych dzieł i tak w roku 1956 ukazała się powieść *Małeńkie lato* a następnie doceniony przez „Przegląd Kulturalny” zbiór opowiadań *Słoń* (1957). Rok później na scenie warszawskiego Teatru Dramatycznego miała miejsce premiera debiutu dramatycznego Mrożka – *Policji*, której wymowa jest symboliczna. Dzięki zakonspirowanej przez autora rzeczywistości, która w sposób dyskretny odwoływała się do ówczesnych komunistycznych realiów, udało się sztukę wystawić.

¹⁸⁸ Określenie użyte przez Tadeusza Nyczka w *Tangu z Mrożkiem*. [w:] *Sławomir Mrożek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.13.

W roku 1959 w Katowicach ożenił się z Marią Obrembą. W tym samym roku powstał zbiór opowiadań *Wesele w Atomicach*, po którym następowały kolejne znaczące utwory dramatyczne jak *Męczeństwo Pana Oheya* (1959), *Na pełnym morzu* (1961) czy *Strip-tease* (1961). W roku 1963 Mrożek otrzymawszy możliwość wyjazdu z kraju opętanego komunizmem, opuścił Polskę. Małżeństwo Mrozków przedłużyło swój pobyt we Włoszech i tym samym autor stał się wiecznym emigrantem. Jak sam mówi, jego wyjazd z Polski spowodowany był tęsknotą za życiem prawdziwym¹⁸⁹. Wtedy już wiedział, że komunizm nie jest tym, za co go brał. Idee komunizmu jako systemu zniewalającego człowieka, które wyśmiewa w tej i innych swych tekstach z początku wydawały mu się być szczerze. W roku 1953 wraz z Wisławą Szymborską i innymi członkami Związku Literatów Polskich poparł stalinowską władzę i podpisał rezolucję w sprawie aresztowania duchownych katolickich. Dowody w tej sprawie okazały się być sfalszowane. Zbigniew Mentzel pisze: „Piętno komunizmu paliło Mrożka bardzo długo, zarówno przed wyjazdem z Polski (...), jak i po wyjeździe na Zachód”¹⁹⁰.

W roku 1962 jako jeden z pierwszych laureatów otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich w Szwajcarii¹⁹¹.

Na emigracji tworzył nadal. Pojawiają się głosy jakoby jego teksty powstałe poza granicami Polski były „bardziej różnorodne pod względem tematycznym i formalnym niż sztuki wcześniejsze”¹⁹². We Włoszech napisał *Tango* (1964), które jest deklaracją jego przywiązania do tradycji a które przyniosło mu światową sławę. Jest obrazem, w którym brakuje zasad organizujących życie ludzi, przez co jest ono chaotyczne i nielogiczne.

Po pobycie we Włoszech zamieszkał we Francji. Próbował rozliczyć się z przeszłością i romansem z komunizmem, protestując w roku 1968 przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację:

Wobec czynnego udziału Rządu PRL w zbrojnej agresji na Czeską Socjalistyczną Republikę Ludową i okupacji wojskowej tego kraju, oświadczam, co następuje: Protestuję przeciwko tej akcji. Jestem solidarny ze wszystkimi Czechami

¹⁸⁹ MROŻEK, S., *Dziennik. Tom I 1962-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s.404.

¹⁹⁰ <http://www.teatry.art.pl!/inne/ksiazki/variai.htm> Przeglądane 09.03.2012

¹⁹¹ Polska nagroda literacka przyznawana od roku 1962.

¹⁹² STEPHAN, H., *Mrożek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, s.26.

i Słowakami, którzy się tej akcji sprzeciwiają. Szczególnie z moimi towarzyszami, pisarzami czeskimi i słowackimi, którzy są prześladowani i więzieni (...) ¹⁹³.

Oświadczeniem tym zamknął sobie prawo do powrotu do ojczyzny. Dodatkowo w Polsce wprowadzono zakaz publikacji jego utworów.

W roku 1969 żona Maria po ciężkiej chorobie zmarła. Samotny Mrozek rozpoczął życie samotnika - podróżnika. W Stanach Zjednoczonych pracował jako wykładowca na Penn State University. W związku z odwilżą polityczną w latach 70-tych zniesiono zakaz dotyczący jego twórczości. W kolejnych latach pojawiło się wiele dramatów do dziś uważanych za wizytówki autora. Wśród nich znalazły się: *Rzeźnia* (1973), *Emigranci* (1974) i dramat epicki *Pieszko* (1980). W miesięczniku „Dialog” autor w latach 1974-1982 umieszczał zbiór felietonów *Małe listy*. W latach 1976-1980 napisał trzy scenariusze. Filmy *Wyspa Róż*, *Powrót* i *Amor* powstały w niemiecku studiu telewizyjnym. Mrozek był także reżyserem dwóch ostatnich.

Kolejny raz został zakazany przez cenzurę po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego po wyrażeniu swojego sprzeciwu.

Jednym z utworów Mrozka, który inspirowany był faktycznymi wydarzeniami jest dramat *Alfa* (1984), którą nazwać można by nawet tekstem o charakterze publicystycznym – bohaterem jest Lech Wałęsa.

W roku 1987 otrzymał austriacką Nagrodę im. Franza Kafki poznał swoją przyszłą żonę Meksykankę Susanę Osario. Przeprowadzili się do Meksyku, gdzie kupił rancho. Autor przeszedł operację tętniaka aorty i długą rekonwalescencję. Do ponownego pisania namówiła go Susana i w roku 1992 powstały *Wdowy* – dramat ukazujący śmierć jako naturalną część ludzkiej egzystencji:

(...) Po roku odbudowy i budowy Rancho przebyłem ciężką i niebezpieczną operację, coś dziedziny kardiologii i rekonwalescencja zabrała mi następny rok. Po rekonwalescencji, między styczniem a kwietniem 1992 roku napisałem *Wdowy* ¹⁹⁴.

W Polsce i na świecie odbywały się festiwale poświęcone jego twórczości. W roku 1993 napisał *Miłość na Krymie*, która jest wyrazem

¹⁹³ ŻAKOWSKI, J., *Co dalej Panie Mrozek?* Warszawa: Iskry, 1996, s.17.

¹⁹⁴ SIERADZKI, J., *Wdowy Mrozka. Coś bardzo osobistego i bolesnego. Tylko tyle.* „Polityka” nr 5, 1993 s.10.

fascynacji poetyką Czechowa¹⁹⁵, po czym zamilkł jako dramaturg. Na skutek zmian politycznych w Meksyku, Mroźkowie w roku 1996 wrócili do Polski. Rok później został odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. W kraju autor przeżył udar mózgu, który spowodował afazję. Nie był w stanie pisać. Po trzyletniej rehabilitacji odzyskał sprawność. O swoich zmaganiach z chorobą pisał w książce *Baltazar* (2006). Współpracował z „Gazetą Wyborczą”, napisał dwa kolejne dramaty *Wielebni* (2000) i *Piękny widok* (2000), by znów, w roku 2008 opuścić ojczyznę i osiąść jak mówi „na stałe” we Francji.

W roku 2010 z okazji jego 80-tych urodzin w Krakowie odbył się festiwal mu poświęcony. Rok później Wydawnictwo Literackie opublikowało jego korespondencję ze Stanisławem Lemem, za którą autor otrzymał Nagrodę Polskiego PEN Clubu im. Jana Parandowskiego. W tym samym roku ukazał się pierwszy z trzech obszernych tomów *Dzienników Mroźka*, zawierający przemyślenia z lat 1962-1969. Kolejny wyszedł na początku roku 2012. W marcu 2012 kolejny raz przybył do Polski. Został mu nadany tytuł doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Mroźek spotkał się z licznie zgromadzonymi czytelnikami a także był gościem honorowym na premierze napisanego w roku 1986 *Kontraktu* w katowickim Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego.

Zainteresowanie jego przyjazdem do Polski i rzesze czytelników zabiegających o spotkanie z nim jednoznacznie potwierdzają, że jest pisarzem, którego twórczość nie jest łączona tylko z groteskowym ukazaniem rzeczywistości PRL-u. Teksty te dotyczą najgłębszych uczuć i pragnień człowieka, które niezależne są od tego, na jakiej szerokości geograficznej żyje. Jest twórcą ponadczasowym, bo, jak powiedziała prof. Małgorzata Sugiera argumentując nadanie mu tytułu doktora Honoris Causa UŚ:

przez wiele lat i w licznych dziełach używał swoich talentów i dostępnych Mu środków artystycznych, by nazwać i ujawnić mechanizmy tworzenia

¹⁹⁵ Fascynacja ta przejawia się także w dramacie *Pieszko*, w którym pojawiają się motywy znane z *Wiśniowego sadu* jak oczekiwanie na coś, co nigdy nie nadejdzie, problem czasu w życiu człowieka i spotkania ludzi sobie obcych, którzy jednak skazani są na swoje towarzystwo.

i osławiania świata, których odbiorcy bez jego pomocy nie potrafiliby dostrzec i zrozumieć¹⁹⁶.

Dramaty Mrożka zyskały uznanie w świecie i były tłumaczone na wiele języków. Aktualnie pracuje nad kolejnym tekstem. Nie zdradza jednak, kiedy zostanie on opublikowany.

W życiu pozaliterackim autor słynie z ascetycznych komentarzy i skromności. Świadomość wagi słów, które wypowiada ma wpływ na wyważenie swych wypowiedzi. Bez wątpliwości jest jednym z najbardziej znaczących współczesnych autorów polskich. Dla wielu stanowi autorytet. Dlatego jego zdanie na temat świata, o którym niedawno powiedział, że zmienia się „w tempie zatrważającym”¹⁹⁷ nie powinno pozostać niezauważone.

7.4. Václav Havel – humanista

„Mieszam się do wszystkiego – a w niczym właściwie nie jestem specjalistą”¹⁹⁸ - tak opowiadał o sobie Václav Havel (1936-2011) czeskiemu pisarzowi i dziennikarzowi Karlovi Hvižďali. Ich rozmowy ukazały się w 1986 roku w książce *Zaoczne przesłuchanie*, wydanej przez emigracyjną oficynę *Rozmluvy*. Słowa te charakteryzują postać Havla pod wieloma względami i pokazują jedną z jego najniezwykleszych cech – skromność.

Ostatni prezydent Czechosłowacji a zarazem pierwszy prezydent Republiki Czeskiej urodził się w Pradze w 1936 roku w rodzinie przez wielu określanej jako „burżuazyjna”¹⁹⁹. Przymiotnik ten stał się powodem jego wielu dyskryminacji, z którymi nigdy nie był w stanie się pogodzić. Po szkole podstawowej z powodów pochodzenia uniemożliwiono mu naukę w wybranej

¹⁹⁶<http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/537493,wzruszony-slawomir-mrozek-doktorem-honoris-causa-zdjecia-i,6,28,id,t,sm,sg.html#galeria-material> Przeglądane 23.03.2012.

¹⁹⁷ Ibidem. Przeglądane 23.03.2012.

¹⁹⁸ HAVEL, V., *Zaoczne przesłuchanie. Urywki wywiadu-rzeki*. [w:] „Literatura na świecie,” nr 8-9. Warszawa 1989, s.54.

¹⁹⁹ Dziadek Havla skończył architekturę i wybudował w Pradze kilka budynków w tym pałac Lucernę. Natomiast ojciec Havla wybudował willową dzielnicę Barrandov. Rodzina Havla z całą pewnością należała więc do bogatych, sam autor wspomina w rozmowie z Karlem Hvižďalą o służbie, szoferze i własnej wychowawczyni.

przez siebie szkole. Pracował jako laborant, po czym po zdanych egzaminach na praską politechnikę, chciał przenieść się do szkoły teatralnej, jednak bezskutecznie. Drzwi na politechnikę okazały się jednak bezpowrotnie zamknięte. Po odbyciu służby wojskowej związał swój los z teatrem. Pracował jako montażysta sceniczny w *Teatrze ABC (Divadlo ABC)* a następnie w *Teatrze na Balustradzie (Divadlo Na zábradli)*, w którym po pewnym czasie został dyrektorem literackim. W międzyczasie studiował zaocznie na DAMU. Rok 1963 stał się datą premiery pierwszej ze sztuk Havla *Garden party*, która miała miejsce w *Teatrze na Balustradzie*. Rok później ożenił się z Olgą Spichlovą. W latach 60-tych, pisząc kolejne sztuki²⁰⁰ i zbiór eksperymentalnej poezji *Antikódy* (1964), stał się członkiem redakcji miesięcznika „Twarz”²⁰¹ a także Komitetu Centralnego Związku Pisarzy Czechosłowacji. Współpracował z czasopismami literackimi a w czasie Praskiej Wiosny silnie angażował się w działania antykomunistyczne. Na łamach czasopism i magazynów literackich otwarcie protestował przeciwko monopolowi władzy, za co po okresie odwilży został wpisany na listę pisarzy zakazanych. W międzyczasie jego teksty odnosiły sukcesy na europejskich scenach. Został laureatem OBIE²⁰² za dramaty *Powiadomienie* i *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji*. Jednak jego zagraniczne sukcesy nie przekładały się na bezproblemowe życie w kraju. Podpisując kolejne petycje, w tym o uwolnienie więźniów politycznych, skazał się na niebyt literacki w oficjalnym obiegu.

W roku 1975 założył samizdatowe wydawnictwo *Edice Expedice*. W tym samym roku Andrej Krob wyreżyserował dramat *Opera żebracza* (1972), nie podając nazwiska autora a Havel w liście otwartym do sekretarza generalnego KPCZ – Gustava Husáka kategorycznie stwierdzał:

²⁰⁰ Wśród nich *Powiadomienie* (1966) oraz *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji* (1969) a także słuchowisko radiowe *Anioł stróż*, (1968)

²⁰¹ „Tvář” – miesięcznik wydawany przez Związek Pisarzy Czechosłowackich o charakterze krytyczno-literackim. Głównym założeniem redakcji było pokazanie, że kryzys czeskiej literatury spowodowany jest zatraceniem się humanizmu i filozofii. Najbardziej ceniono w nim literaturę odbiegającą od założeń socrealizmu, w tym B.Hrabala. Czasopismo zlikwidowano w 1969 roku.

²⁰² OBIE – austriacka, doroczna nagrody przyznawana za najlepsze przedstawienia nowojorskich teatrów *off-Broadway*.

(...) Ośmielam się twierdzić, że wbrew wszelkim faktom zewnętrznym, sprawiającym przyjemne wrażenie – wewnętrznie nasze społeczeństwo nie tylko wcale nie jest skonsolidowane, ale przeciwnie, pograża się w coraz głębszym kryzysie, w kryzysie pod pewnymi względami niebezpieczniejszym od wszystkich, jakie pamiętamy w naszej nowożytnej historii²⁰³.

Sytuacja polityczna w kraju zmusiła go do pracy fizycznej. Został zatrudniony w browarze. W roku 1977 stał się jednym z sygnatariuszy Karty 77²⁰⁴, w której razem m.in. z Janem Patočką i Jiřim Hájkem domagali się poszanowania praw człowieka. Patočka „wytyczył Karcie kierunek działania w sferze moralnej i wychowawczej. Orientacja na prawa człowieka miała stanowić dowód na to, że także z władzą totalitarną można prowadzić spór, w którym nie dochodzi do głosu przemoc i materialna przewaga”²⁰⁵. To podejście okazało się jednak w znacznym stopniu idealistyczne a Havel został na początku roku 1977 aresztowany na cztery miesiące.

Lata 70-te przyniosły także znane jednoaktówki *Audiencja* (1975) i *Wernisaz* (1975) z typowym dla Havla bohaterem, nonkonformistą Wańkiem. Po nich Havel tworzył kolejne teksty dramatyczne *Górski hotel* (1976), *Protest* (1978), *Largo desolato* (1984) czy *Kuszenie* (1985). Lata 70-te były także początkiem aresztowań za działalność przeciwną propagowanej. Więziony był trzykrotnie. Łącznie pozbawiony był wolności na niecałe pięć lat. Jego przemyślenia na temat teatru i teksty o charakterze nierzadko filozoficznym odnaleźć można w książce *Listy do Olgi* (1983).

Aresztowania Havla były żywo komentowane w Polsce. Spowodowane to było głównie kontaktami z Jackiem Kuroniem i KOR-em a także z Solidarnością.

Jego literacka walka z reżimem poskutkowała pozycją rzecznika manifestu *Kilka zdań*, (1989) który był sygnałem walki o wprowadzenie zmian demokratycznych w zniewolonym państwie. W okresie Aksamitnej Rewolucji, która stała się symbolem końca władzy komunistycznej w kraju, stanął na czele stworzonego przez opozycję Forum Obywatelskiego, stając się jednocześnie

²⁰³ HAVEL, V., *List otwarty do sekretarza generalnego KPCZ*. [w:] *Sila bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.57.

²⁰⁴ Karta 77 była inicjatywą ludzi z różnych środowisk, których łączyła troska o podstawowe prawa człowieka. Z tą ideą związany jest jeden z najbardziej znaczących esejów Havla *Moc bezmocnych (Sila bezsilnych)* (1978).

²⁰⁵ KOSATIK, P., *Olga Havlova. Opowieść o niezwykłym życiu*. Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003, s.140.

jedną z najważniejszych postaci tego okresu. W roku 1989 został wybrany na prezydenta Czechosłowacji, sytuacja ta powtórzyła się w roku 1990. Josef Škvorecký powiedział: „Václav Havel był pierwszym godnym naśladowcą tragicznie przerwanej tradycji T.G. Masaryka. (...) W osobie Havla na Hrad z woli ludu dostał się wreszcie myśliciel humanista”²⁰⁶.

W roku 1993 po podziale kraju na niezależne republiki – Czeską i Słowacką, kolejny raz objął urząd prezydenta. W Parlamencie Republiki Czeskiej Havel powiedział wtedy: „Mimo że podział był dla wielu z nas bolesny, to z czeskiej strony nie towarzyszyło mu poczucie krzywdy, pretensje, czy niechęć do Słowacji i Słowaków. Zrozumieliśmy, że mają oni prawo do niepodległości”²⁰⁷.

Wypowiedź ta koresponduje z postawą życiową Havla, dla którego zawsze szacunek dla drugiego człowieka i jego prawo do samodzielnego decydowania o sobie, stały na pierwszym miejscu, czego przejaw dawał w swych wystąpieniach i działalności literackiej.

Lata sukcesów politycznych jako prezydenta Republiki Czeskiej przyniosły jednak dramat życiu prywatnym - w roku 1996 po długiej chorobie zmarła Olga Havlová, która stanowiła dla niego oparcie w najtrudniejszych chwilach. Była pierwszą adresatką jego przemysłów. Zarówno tych, które pisał podczas pobytu w więzieniu, które miały charakter manifestów i filozoficznych rozważań, jak i tych najprostszych, codziennych.

Havel musiał ułożyć sobie życie na nowo. Rok później ożenił się z aktorką Dagmar Veškrnovą.

Wydarzenia z okresu komunizmu i pobytów w więzieniu odbiły się na jego zdrowiu. W roku 1996 był poddany operacji usunięcia nowotworu płuc. Przeszedł długą rekonwalescencję, by w roku 1998 zostać ponownie wybranym na fotel prezydenta Republiki Czeskiej. W roku 2003 po wygłoszeniu pożegnalnego orędzia, wycofał się z polityki. Za jego urzędowania Republika Czeska stała się członkiem NATO. Poza pracą literacką i polityką poświęcił się działalności na rzecz przestrzegania praw człowieka, akcjom humanitarnym a także prozdrowotnej i prosocjalnej

²⁰⁶ <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279505/glosy%20o%20havlu.html> Przeglądane 13.03.2012

²⁰⁷ HAVEL, V., *Trzy lata – dzieje dramatu* [w:] *Siła bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.260.

fundacji Vize'97. W roku 2007 napisał dramat *Odejścia*, który następnie w roku 2011 sfilmował. Film ten w styczniu 2012 otrzymał dwie nagrody filmowe Czeski Lew.

Havel jako dysydent, polityk i twórca bardzo uważnie przyglądał się temu, co dzieje się na świecie i wpływa na pozbawienie ludzkiej egzystencji jej sensu. W tle jego wszystkich publicznych działań widać było politykę, która przecież w dużej mierze wyznacza ramy, w których człowiek musi się odnaleźć. Był zawsze przeciwny sile i manipulacji, które doprowadzają do zatracenia się wszystkiego tego, co kryje się pod pojęciem humanizm. Szacunek dla człowieka i jego praw przyświecał mu zarówno w pracy polityka jak i twórcy. Wypowiedane przez Reigera w *Odejsiach* słowa: „W samym centrum mojego myślenia politycznego stał zawsze człowiek”²⁰⁸, chociaż wyrwane z kontekstu odczytane mogą być jako pusty frazes, w przypadku Havla są obrazem jego życiowej filozofii.

Za działalność wszelkiego typu, której zawsze głównymi założeniami była myśl o człowieku i jego prawie do godnego życia, został laureatem wielu nagród, stał się także członkiem wielu społecznych i kulturalnych organizacji o charakterze krajowym i międzynarodowym. Został m.in. wyróżniony francuską Legią Honorową, tytułem *Człowieka Roku* przez Gazetę Wyborczą, Orderem Orła Białego, amerykańskim Medalem Wolności. Otrzymał wiele tytułów Doktora Honoris Causa na całym świecie. W laudacji wygłoszonej na jego cześć na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu w roku 1990 konstatowano:

Dotychczasowy obszerny dorobek dramatopisarski i eseistyczny ma wyraźnie filozoficzny charakter. (...) Nie mniej istotna jest w dramatopisarskiej i publicystycznej twórczości Havla także sfera etyki. I tam Havel bezsprzecznie nawiązuje do najlepszych tradycji czeskiej myśli filozoficznej²⁰⁹.

Uważany jest za symbol walki o wolność. Václav Havel zmarł osiemnastego grudnia 2011 roku na wskutek zdrowotnych problemów. Jego

²⁰⁸ HAVEL, V., *Odejścia*, „Dialog” nr 6, 2008, s.130.

²⁰⁹ VÁCLAVEK, L., *Václav Havel. Philosophiae Doctor Honoris Causa Universitatis Palackianae*. Olomouc: 1990, s.2. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

śmierć była szeroko komentowana przez cały świat. Wielu komentowało go jako świadectwo tego, że „politykę można uprawiać w sposób przyzwoity”²¹⁰.

²¹⁰ <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/502023,Nie-zyje-Vaclav-Havel> Przejrzane
13.02.2012

8. Kategoria absurdu, jej oblicza i specyfika oczami Samuela Becketta, Eugène Ionesco, Sławomira Mrożka i Václava Havla

8.1. Farsy ontologiczne Eugène Ionesco

Eugène Ionesco uważany jest za jednego z głównych przedstawicieli teatru absurdu, o którym traktowała książka Martina Esslina. Co więcej, to właśnie dramat *Łysa śpiewaczka* (1950) jego autorstwa tego uznany został za jeden z pierwszych dramatów absurdu a Jan Kosiński stwierdził, że w sztukach Ionesco „wszystko jest nie tak”²¹¹.

Ionesco jest mistrzem słowa. Jego teksty są obrazem tego, co stało się z komunikacją międzyludzką. Pokazują jej totalny upadek. Słowa przestają mieć znaczenie. Nie ma powiązania między wyrazami tworzącymi zdanie, więc w konsekwencji zdania wypowiedane przez bohaterów pełne są absurdalnych stwierdzeń. Ewa Andruszko w *Przedmowie* do sztuk Ionesco stwierdza: „Dramaty Ionesco prezentują zbiór współczesnych banałów językowych odkrytych, dzięki lekturze tekstów przez czytelnika i widza, który śmiejąc się z innych, zdaje sobie sprawę, że czasami w ten sposób mówi”²¹².

Ionesco jest świadomy tego, że w dużej mierze za brak komunikacji odpowiadają właśnie kalki językowe, którymi posługują się ludzie. Zna je z autopsji, bo zauważył ten mechanizm podczas nauki języka angielskiego. Patrząc na utarte zwroty w podręczniku, spostrzegł, że wielu z nich człowiek używa w sytuacjach, w których nie są one adekwatne, jednak przyzwyczajenie sprawia, że chętnie po nie sięgamy, nie bacząc na ich prawidłowe znaczenie. Ionesco jest prześmiewcą banałów i schematów, które powodują, że człowiek nie mówi tego, co myśli, przez co ma także problem z utożsamianiem się z wypowiedanymi przez siebie kwestiami. W związku

²¹¹ KOSIŃSKI, J., *Theatrum Ionesco*. „Dialog” nr 3, 1963, s.96.

²¹² ANDRUSZKO, E., *Przedmowa do wybranych sztuk Ionesco. Ionesco czyli wieczna awangarda*. [w:] IONESCO, E. *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004. s.5.

z tym to, o czym mówi nie ma prawa brzmieć przekonywująco. Nielogiczny język pełen schematycznych wyrażen jest więc dla Ionesco jednym z głównych źródeł absurdu, z jakimi człowiek spotyka się w życiu. Wspomniany już dramat *Łysa śpiewaczka* jest obrazem tego, jak łatwo jest manipulować słowami, kontekstami i dobudowywać ich znaczenie. Warto zaznaczyć, że tytułowa *Łysa śpiewaczka* się w nim nie pojawia²¹³. Zostaje jedynie przywołana przez jednego z bohaterów – Strażaka, który na pytanie, jak się ma owa tajemnicza łysa śpiewaczka otrzymuje absurdalną odpowiedź: „Ciągłe tak samo się czesze”²¹⁴. Jest to dramat pełen słów pozbawionych sensu i zachowań postaci, które nie odpowiadają zamierzeniom, o których mówią. Pomiędzy ich słowami a działaniem nie ma punktów stykowych. Strażak, który odwiedza bohaterów mówi, że nie ma czasu, by usiąść, po czym wygodnie się rozsiada. Słowa wypowiedziane wywołują odwrotne działanie niż powinny. Działanie bohaterów pozbawione jest więc logiki. Podobnie zresztą jak rozmowy, a w zasadzie rzucone w przestrzeń zdania, które wypowiedzają. Nie można ich z zasady nazwać rozmową, bo często wypowiedzi jednej strony nie towarzyszy reakcja drugiej. W zasadzie można by stwierdzić, że są to zdania, które nie wywołują nawet zainteresowania osoby, która je słyszy. Poza tym warto zauważyć, że Ionesco często w kontaktach pomiędzy postaciami posługuje się elementami wzajemnie się wykluczającymi, jak na przykład w sytuacji, gdy Pan Martin opowiada o tym, że jechał pociągiem w drugiej klasie a po chwili dodaje: „W Anglii nie ma wprawdzie drugiej klasy, mimo to jeżdżę zawsze drugą klasą”²¹⁵.

Podobnie absurdalny wydzźwięk ma tocząca się pomiędzy bohaterami dyskusja o tym, jak poradzi sobie pani Bobby po śmierci męża z dziećmi, chociaż w poprzednim zdaniu zgodnie przyznano, że małżeństwo było bezdzietne. Czytając wypowiedzi bohaterów, ma się nieodparte wrażenie, że nie mówią oni o tej samej rodzinie.

Rodzina jest przedstawiona przez Ionesco niezgodnie z tym, czego symbol stanowi. W *Łysej śpiewaczce* widzimy męża i żonę – państwa Martin,

²¹³ Dramat ten pierwotnie nosił tytuł „Angielski miło, łatwo i przyjemnie”, ale podczas jednej z prób aktor pomylił słowa i zamiast „nauczycielka blondynka” użył słów „łysa śpiewaczka”, co na tyle spodobało się Ionesco, że zdecydował się na zmianę tytułu.
http://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ysa_%C5%9Bpiewaczka Przeglądane 10.12.2011

²¹⁴ IONESCO, E., *Łysa śpiewaczka* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.79.

²¹⁵ *Ibidem*, s.51.

którzy siedząc naprzeciwko siebie, nie poznają się, nie potrafią ze sobą rozmawiać a także małżonków Smith, którzy tylko udają, że dobrze im się ze sobą żyje. W rzeczywistości są sobą znużeni, czego upust dają w kąśliwych wypowiedziach lub w momencie, gdy pada propozycja, by się pocałowali, na co mąż odpowiada, że przecież przed chwilą już to zrobili. Widać wyraźnie, że jego relacja z żoną ma charakter przyzwyczajenia. Uczucie między nimi już dawno wygasło. Nie ma zatem pomiędzy nimi porozumienia ani ciepłych uczuć.

Autor stawia pesymistyczną diagnozę dotyczącą relacji międzyludzkich, które zostały opanowane przez słowa i zdania, które nie mają sensu. Ludzie żyjący obok siebie, małżonkowie są w istocie samotni, bo nikt nie słucha tego, co chcą powiedzieć. Z drugiej jednak strony, ich wypowiedzi pełne banałów nie są w stanie przykuć uwagi drugiej strony, która zaczyna zachowywać się w tych samych konwencjach. Padają sentencje i zdania wyrwane z kontekstu:

PAN SMITH: Wystarczy przyjąć, że pi równa się 2 przecinek 89 i z każdego koła można zrobić błędne koło.

PANI SMITH: Nauczyciel uczy dzieci czytać, gdy w przeciwieństwie do niego, kotka karmi swoje małe.

PANI MARTIN: A krowa nadstawia pełne cycki mleka.

PAN SMITH: Gdy przebywam na wsi, lubię spokój i ciszę²¹⁶.

Na podstawie przytoczonego fragmentu widać wyraźnie, że nie może być mowy o dyskusji pomiędzy bohaterami, skoro każdy z nich wypowiada zdania, które nijak nie nawiązują do wypowiedzi poprzednika. Język przestał pełnić jedną ze swych najważniejszych funkcji - funkcję komunikatywną, która w znaczny sposób buduje relacje pomiędzy ludźmi. Skoro język nie pełni tej funkcji, to relacje te są zaburzone. Rodzina więc nie jest jednostką społeczną, w której można porozmawiać o swych problemach, bólach i pragnieniach. Ionesco przedstawia ją jako grupę ludzi, którzy zamiast o życiu i kwestiach, które bezpośrednio ich dotyczą woli rozmawiać na temat jedzenia i poszczególnych produktów spożywczych, które w jednym sklepie są lepszej jakości niż w innym. Stół, będący symbolem porozumienia i zrozumienia, nie pełni już swej roli.

²¹⁶ Ibidem, s.80.

Ludzie to kukły, które mechanicznie wykonują życiowe czynności i nie przywiązują wagi do swych zachowań i wypowiedzi. Ich tożsamość zatraciła się gdzieś razem z logiką mówienia i działania. Pozostały więc tylko ciała, które noszą imiona a czasem nawet ich są pozbawione. Symbolem tego jest końcowa scena dramatu, w której bohaterowie niepostrzeżenie zamieniają się rolami. Każdy zatem może być każdym, bo nikogo nic nie wyróżnia. Bohaterowie Ionesco to marionetki, które zamiast żyć prawdziwym życiem wolą słuchać irracjonalnych bajek opowiadanych przez Strażaka. Wypychają zza drzwi służącą, która deklamuje wiersz o płonącym świecie, będącym synonimem przemijania i śmierci. Wypierają tym samym ze świadomości to, co złe, ale jednocześnie prawdziwe. Wolą żyć złudzeniami i nie myśleć o sprawach ostatecznych.

W ich zamknięty, hermetyczny świat plotek o innych i dywagacji o jakości „oliwy od sklepikarza z naprzeciwka”²¹⁷ wkracza osoba trzecia – Strażak. Odwiedziny te mają absurdalny charakter. Mężczyzna przychodzi w poszukiwaniu pożaru. Na siłę szuka go w wybranych domach, bo jak sam mówi: „(...) Prawie nic się nie zdarza. Jakieś drobnostki. To sadze w kominie, to jakaś stodoła. Duperele. To się nie liczy. A jak nie ma ruchu w interesie, to i premia wypada chudziutka”²¹⁸.

Strażak, który ma ratować ludzi i ich domy, ubolewa nad tym, że nie ma pracy. Podobnie zachowują się policjanci w dramacie Mrożka, którzy przerażeni są wizją braku więźniów. Z jednej strony jest to obraz egoizmu, z drugiej natomiast pokazuje to błędną logikę w myśleniu. Wypowiedź ta nie jest jedyną Strażaka, która nosi znamiona absurdu. Bohater wygłasza również teorię na temat zakazu gaszenia mieszkań przez ich właścicieli w razie pożaru. Rzekomo jest to zabronione. I chociaż oczywistym jest, że zakaz ten jest absurdalny, nikt z obecnych go nie neguje. Świadczy to jednoznacznie o zatraceniu się różnicy pomiędzy tym, co logiczne a tym, co irracjonalne. Ludzie zgadzają się na zakazy, które są wbrew ich prawom²¹⁹.

²¹⁷ Ibidem, s.44.

²¹⁸ Ibidem, s.67.

²¹⁹ Absurdalny zakaz, o którym jest mowa w dramacie, można porównać do tego, o którym pisał słowacki dramaturg Peter Karvaš w dramacie *Absolutny zakaz*. Słowacki autor ukazuje państwo totalitarne, w którym władza zabroniła patrzenia przez okno. Dramat ukazuje ludzi, którzy pasywnie poddają się bezmyślnemu zakazowi a także Andreja i Annę – młodych, którzy nie są w stanie zaakceptować zakazu ograniczającego ich prawa.

Nie buntują się. Przyjmują to, co dzieje się wokół ze stoickim spokojem. Nie chcą zmieniać sytuacji, w której się znaleźli, choć mogą tego w przyszłości żałować.

Ionesco walczy ze stereotypami nie tylko językowymi, o których była mowa, ale ze wszelkimi stereotypami, które ograniczają człowieka i szufladkują go. Właśnie dlatego akcja dramatu rozgrywa się w Anglii. Na samym początku dowiadujemy się, że wszystko, co angielskie jest najlepszego gatunku. „Angielskie” znaczy jedyne w swoim rodzaju. Autor śmieje się z absurdalnego przekonania Anglików o własnej wyjątkowości. Jeden z bohaterów mówiąc o swojej żonie, określa ją jako „romantyczkę” i „prawdziwą Angielkę”²²⁰. Autor zwraca także uwagę na stereotyp pojmowania roli człowieka w społeczeństwie. Służąca Mary nieoczekiwanie dla wszystkich chce uczestniczyć w spotkaniu, które odbywa się w domu i pragnie opowiedzieć anegdotkę. Propozycja ta spotyka się z oburzeniem domowników. Nie godzi się przecież, by służąca spoufalala się z nimi. Dopiero, kiedy okazuje się, że jej znajomość ze Strażakiem może mieć bliższy charakter niż sądzono, zaczynają się do niej odnosić z większym szacunkiem. Nie przestają się jednak czuć lepsi od niej - kobiety bez wykształcenia. Andruszko pisze:

Ionesco we wszystkich swych dramatach poprzez różnego typu parodie stereotypów wyraża swój bunt wobec konformistycznej mentalności, która podporządkowuje się narzuconym przez innych schematom²²¹.

Niczym innym nie jest również pojawiający się w *Łysej śpiewaczce* stereotyp onomastyczny, dotyczący imienia Genowefa. Pan Martin stwierdza bowiem, że jeśli ktoś ma na imię Genowefa, to nie może być blondynką i nauczycielką²²². Ionesco ma świadomość, że podobne stwierdzenia są jak najbardziej absurdalne, a co więcej mogą być krzywdzące dla drugiego człowieka. Są przymiotem szablonowego myślenia.

Podobnie stereotypy ukazane są w dramacie *Kubuś, czyli uległość*, w którym człowiek mnoży błędy poprzez swoje zachowanie i stereotypowe

²²⁰ IONESCO, E., *Łysa śpiewaczka* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.71.

²²¹ ANDRUSZKO, E., *Przedmowa do wybranych sztuk Ionesco. Ionesco, czyli wieczna awangarda*. [w:] IONESCO, E. *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004. s.5.

²²² IONESCO, E., *Łysa śpiewaczka* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.74.

myślenie. To również obraz tego, jak bardzo pozory mogą mylić. Angielska rodzina popijająca herbatę w południe okazuje się być nie na tyle dystyngowana, jak można by przypuszczać. W tym właśnie tkwi jeden z najbardziej wyśmianych absurdów w dramacie. Podobnie można odczytać postać Mówcy w *Krzesełach*, który przychodząc do bohaterów ubrany we frak, wygląda poważnie a przede wszystkim wiarygodnie. Jego powierzchowność okazuje się jednak bez znaczenia, bo Mówca nie dokonuje tego, czego się od niego oczekuje. Nieadekwatne zachowania do danej sytuacji są tym, co Ionesco wyśmiewa w swych dramatach chyba najdobitniej.

Z absurdalnymi stereotypami i kryzysem języka autor walczy zatem nie tylko w *Lysej śpiewaczce*. Odnaleźć je można także w dramacie *Ceremonie, czyli król umiera*, który Jan Błoński określa jako *Końcówkę* Becketta „na lirycznie i barokowo”²²³, bo śmierć u Ionesco jest ukazana jako swoisty ceremoniał. Dlatego właśnie również śmierć jest tematem często poddanym karykaturze i ukazaniem za pomocą groteskowych rozwiązań. Śmierć towarzyszy wszystkim jego bohaterom. Jest dla Ionesco podobnie jak dla Becketta zjawiskiem o tyle naturalnym, co budzącym strach, bo dla człowieka pozostaje niewiadomą. Autor jednak traktuje ją jako sprawę naturalną, powrót do korzeni, do stanu, który jest człowiekowi pisany. Ionesco zdecydowanie nie demonizuje śmierci. O temacie poważnym autor mówi w sposób groteskowy. W dramacie traktującym o problemie śmierci *Ceremonie, czyli król umiera* w odróżnieniu do większości dramatów absurdu, zachowana została jedność akcji, czasu i miejsca, utwór ten bowiem podobny jest to klasycznej tragedii. Jest to obraz człowieka – króla naiwnie przekonanego o swej wyjątkowości i wielkości. Król, jako władca powinien zatem zostać oszczędzony przez śmierć. Stereotyp władcy jako tego, który panuje nad wszystkim i wszystkimi zostaje w groteskowy sposób skrytykowany. Król Bérenger to w gruncie rzeczy mały człowieczek, którego nic nie odróżnia od *przeciętnego Kowalskiego*, a korona na jego głowie nie czyni go lepszym od innych, nawet jeśli sam o sobie myśli w ten sposób. Rodzina, irracjonalnie wymieniając wszystkie jego zasługi i czyny, chce pokazać jego wielkość i tym samym zaakcentować wyjątkowość osoby Króla. Jednak nawet fakt, że rzekomo

²²³ BŁOŃSKI, J., *Od lysej śpiewaczki do Bérengera*. „Dialog” nr 3, 1963 s.102.

„podzielił rok na cztery pory”, „wymyślił drzewa, kwiaty, zapachy, kolory,” i „wynałazł morza i góry”²²⁴ nie sprawia, że śmierć go nie dosięgnie. Wobec niej wszyscy są równi i zaprzeczanie tej myśli jest absurdalne.

Król zakłada, że tak przyziemne sprawy jak śmierć, nie mogą go dotknąć. Nie zdaje sobie sprawy z sentencji Seneki: „impares nascimur, pares morimur - rodzimy się nierówni, umieramy równi”²²⁵. Osobą, która pragnie go przekonać, że takie myślenie jest nonsensowne jest jego pierwsza żona Małgorzata. Silną opozycję tworzy w stosunku do niej druga małżonka Króla – Maria. Jest przeciwniczką informowania go o tym, że wkrótce umrze. Ionesco przeciwstawia sobie dwie postaci, z których każda ma inne podejście do nieodwracalności sytuacji, z którymi człowiek musi się zmierzyć. Małgorzata słowami: „(...) On nie powinien był zapomnieć. Powinien był mieć wzrok skierowany przed siebie, znać etapy, znać dokładnie długość drogi, widzieć metę”²²⁶ stara się uzmysłowić swojej rozmówczyni, że życie bez świadomości śmierci nie jest właściwe. Małgorzata – racjonalistka mówi o tym, że coś, na co człowiek jest z góry skazany nie powinno wywoływać u niego uczucia zdziwienia. Podobnie zresztą odnosi się do kwestii czasu i odkładania wszystkiego na kolejny dzień. A nie wiadomo przecież, czy kolejny dzień nadejdzie. Ionesco w ten sposób zwraca uwagę na to, o czym mówili egzystencjaliści. Absurdyści zgodnie drwili z planów na przyszłość, które czyni człowiek. Podobnie jak z życia, które ma trwać wiecznie. Maria jednak uparcie stara się wyprzeć ze świadomości fakt, że Król umiera. Rozpacza nad tym, co ma się wydarzyć, czym wprawia w zdziwienie Małgorzatę. Podobnie zresztą zachowuje się Król, gdy w końcu dociera do niego, że koniec jest blisko. Ionesco zwraca uwagę na strach, który ogarnia człowieka na myśl o tym, że śmierć jest coraz bliżej. Król dodatkowo mówiąc: „Umrę, tak, umrę. Za czterdzieści lat, za pięćdziesiąt, za trzysta lat. Później. Kiedy zechcę, kiedy

²²⁴ IONESCO, E., *Król umiera, czyli ceremonie* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje.* Kraków: Mireki, 2004. s.385.

²²⁵ http://www.elzab.com.pl/~michalp/aforyzmy/aforyzmy_lacinskie.html.

Przeglądane 14.01.2012

²²⁶ IONESCO, E., *Król umiera, czyli ceremonie* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje.* Kraków: Mireki, 2004. s.321.

będę miał czas, kiedy postanowię”²²⁷ sprawia, że czytelnik uśmiecha się szyderczo pod nosem, wiedząc, że to nieprawda i że jego godziny są policzone.

Na przykładzie Króla widać w takim razie jasno, że człowiekowi często towarzyszy absurdalne niczym niepotwierdzone przekonanie o tym, że sam zdecyduje, kiedy pożegna się z życiem, bo jest jego panem. Przykład Króla pokazuje, że nie ma nic bardziej mylnego. Autor przedstawia nam człowieka, który całe życie się bawił, nie myśląc o sprawach ostatecznych. Co więcej nie zastanawiał się nawet nad tym, co jest teraz. Beztroskie życie zaczyna w nim budzić poczucie winy, tak typowe dla ludzi, którzy w ostatniej chwili orientują się, że chcieliby zmienić swoje działanie i to, jak żyli do tej pory. Jest na to jednak za późno, z czego wydaje się zdawać sobie sprawę Król, mówiąc: „Nie zdążyłem nawet kichnąć. Nie zdążyłem poznać życia”²²⁸.

Bohater, robiąc bilans życia, tak charakterystyczny dla postaci z dramatów innego absurdisty – Samuela Becketta, ma problemy z dostrzeżeniem w nim wydarzeń, które faktycznie miałyby znaczenie. Świadomość życia, które gdzieś się zagubiło jest dla bohatera przygnębiająca. Zaczyna więc nadrabiać stracony czas. Jego zachwyty wzbudza dosłownie wszystko. Rozmowa z pokojówką Julią, świadczy o tym, że Król zupełnie nie orientuje się, kim są jego poddani ani jakie są ich funkcje. Julia opowiada o swoim smutnym życiu służącej a król słucha jej z zaciekawieniem. Co więcej przez cały czas towarzyszy mu podniecenie, którego dowodami są spontaniczne okrzyki: „(...) To nadzwyczajne!”²²⁹, „Co za radość!”²³⁰

Ironią losu Król wyraża swoje zadowolenie w sytuacji, kiedy nie jest ono logicznie uzasadnione. Jego zachowanie jest zatem nieadekwatne i absurdalne. Można stwierdzić, że zachowuje się tak pod wpływem stresu, który towarzyszy mu od chwili, gdy dowiedział się, że umiera. Możliwe, że komplementując Julię i wyrażając podziw nad jej życiem, chce jeszcze odwrócić złą kartę. Może liczy na to, że dzięki kilku miłym słowom, fatum odejdzie.

²²⁷ Ibidem, s.331.

²²⁸ Ibidem, s.352.

²²⁹ Ibidem, s.368.

²³⁰ Ibidem, s.389.

Widać więc jasno, że jest to człowiek, który całe życie zajmował się sprawami nieistotnymi i dopiero zbliżająca się śmierć była w stanie mu to uświadomić.

Król w ostateczności przekonany, że śmierć jednak może go dotyczyć, jest wyraźnie przestraszony, wpada w panikę. Podobnie rzecz się ma z jego drugą żoną. Ona natomiast jest wyraźnie zaniepokojona tym, że po śmierci męża zostanie sama. Widać zatem, że obecność męża kojarzy się jej z bezpieczeństwem, którego za chwilę ma zabraknąć. Smutek, który ogarnia człowieka po śmierci bliskiej osoby Ionesco trafnie konfrontuje ze strachem i pytaniem, „czy sobie sam poradzę?” Również samotny mężczyzna bez imienia określany jako *Samotnik* z powieści Ionesco przerażony jest wizją śmierci. Zdaje sobie sprawę z absurdu, jaki towarzyszy temu strachowi, jednak nie potrafi się go pozbyć. Mówi:

Nie powinienem bać się śmierci, skoro nie wiem, co to jest. (...) Nic z tego. Wyskakuję z łóżka oszalały ze strachu, zapalam światło, biegam po pokoju tam i z powrotem idę aż do livingu, zapalam światło. Nie mogę ani leżeć, ani siedzieć, ani stać nieruchomo. A więc ruszam się, ruszam, krążę po całym domu, zapalam wszędzie światło i biegam i biegam²³¹.

Przykład samotnika pokazuje próbę ucieczki przed śmiercią. Tak samo jak bohaterowie w chwili słabości próbują ją zatrzeć potokiem słów, samotnik poruszając się w chaotyczny sposób, stara się zmylić śmierć. Boi się, że gdy stanie w miejscu, śmierć szybciej go odnajdzie. Zwraca uwagę na fakt, że śmierć w samotności jest chyba jeszcze smutniejszym doświadczeniem niż życie, które można by takim nazwać²³². O ile bowiem w życiu można samego siebie oszukiwać, to śmierci oszukać się nie da. Jest to jedyny moment, w którym człowiek nie ma dokąd uciec i musi zmierzyć się z przeznaczeniem. Boi się go, dlatego wołałby by był przy nim ktoś bliski, co pomogłoby mu oswoić się z tym, co ma nadejść. Śmierć w samotności jest także dowodem na to, jak człowiek żył i co było dla niego w życiu najważniejsze.

Śmierć jest nie tylko źródłem cierpienia, ale także niepokoju tych, którzy tracą bliskich. Warto także zwrócić uwagę na to, że jako sytuacja ekstremalna, której nikt nie doświadczył, wywołuje w człowieku poza

²³¹ IONESCO, E., *Samotnik*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s.55.

²³² Ibidem, s.69.

strachem także inne uczucia. Wiadomo, że w obliczu strachu, człowiek ima się wszystkiego, co tylko może uratować go od jego źródła. II Wojna Światowa i wydarzenia, które odegrały się w obozach koncentracyjnych są tego najtragiczniejszym dowodem. Człowiek, który się boi jest gotów zrobić to, o co nigdy by się nie podejrzewał. Zaczynają się w nim odzywać najpłytsze uczucia. Do takich należy także egoizm, którego dowodem jest pełna przerażenia wypowiedź Króla²³³: „Słoneczko, dobre słoneczko, stań w mojej obronie. Spal i zabij cały świat, jeśli trzeba małej ofiary. Niech wszyscy umrą, bylebym żył wiecznie...”²³⁴.

Jego życzenie jednak się nie spełnia. Król zaczyna podupadać na zdrowiu, co charakterystyczne jest dla wielu bohaterów dramatów absurdu. Tytułowy bohater w ostatnich chwilach swego życia traci wzrok i słuch. Świat ogarnia znany z dzieł Becketta paroksyzm. Ale nie tylko Król jest coraz słabszy. W szkołach są kalekie dzieci, drzewa usychają, ziemia pęka. Po raz kolejny Ionesco umieszcza swoje postaci w zniszczonym świecie. Wszystko to można interpretować jako zły stan całej ludzkości. Lekarz, który przychodzi do Króla opowiada o tym, co dzieje się we Wszechświecie: „Na północnym biegunie Słońca pada śnieg. Droga mleczna jest jakby zgęszczona. Komety jest zmęczona, wyczerpana, postarzała się, otacza się swoim ogonem, zwija się cała w kłębek, jak pies, który zdycha”²³⁵.

Świat, który umiera, zeschnięte liście, padające z nieba żaby i pojawiające się na niebie błyskawice mogą kojarzyć się z dziesięcioma plagami egipskimi, o których mowa jest w biblijnej Księdze Wyjścia. Miały one przekonać faraona, by wypuścił Izraelitów z niewoli. Bóg chciał również w ten sposób ukarać Egipcjan za prześladowanie Izraelitów. Obraz, który kreśli Lekarz ma znamiona apokalipsy, która kojarzy się z katastrofą i zagładą świata. Symbolem złej kondycji ludzkości jest szczelina, której nie da się zaspachlować. Można ją odczytywać jako naruszenie fundamentalnych zasad

²³³ Król w pewnym momencie wypowiada słowa „Państwo to ja”, które znane są jako cytata Ludwika XIV, jako monarchy absolutnego. Monarchia absolutna skupiająca rękach króla władzę ustawodawczą, sądowniczą i wykonawczą jest tu synonimem podejścia Króla do życia. Uważa od bowiem, że wszystko zależne jest od niego i że jego prawa i możliwości są nieograniczone. IONESCO, E., *Król umiera, czyli ceremonie* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.353.

²³⁴ Ibidem, s.358.

²³⁵ Ibidem, s.326.

humanizmu. Nietrudno domyśleć się, że jest to nawiązanie do wydarzeń wojen XX wieku, który dobitnie je pogwałciły. Wszystko się zmieniło i nic nie jest już takie jak dawniej. Porządek świata został zaburzony i nawet Król stwierdza, że „nie ma już nic anormalnego, ponieważ to, co anormalne, stało się zwyczajne”²³⁶. W pewnym momencie Maria nie jest w stanie zrobić kroku, bo zapomniała, jak wykonuje się najprostsze czynności życiowe. Oczywiście przestały istnieć.

Postawa umierającego król, który w ostatnich chwilach życia, chce dokonać tego wszystkiego, na co nie miał czasu, albo, na co nie zwracał uwagi, jest absurdalna. Ma się nieodparte wrażenie, że śmierć patrząc na bohatera i jego przerażenie, śmieje mu się prosto w oczy²³⁷. Król kurczowo trzymający się życia wydaje się być bohaterem komediowym. Ceremonia umierania natomiast ma charakter groteskowy. Słowo ceremonie ma konotacje z podniosłą atmosferą. U Ionesco natomiast absurdalnie ceremonii umierania nie towarzyszy nikt poza najbliższymi i lekarzem. W ten właśnie sposób autor chce pokazać irracjonalne podejście do tematu śmierci a mianowicie stwarzanie wokół niej pozorów czegoś niezwykle i wyjątkowego, podczas gdy jest ona najbardziej naturalną ze spraw, jakie związane są z ludzką egzystencją. Dariusz Klimczak konstatuje:

Absurd istnienia sprowadza się do znamiennej cechy charakteryzującej stosunek społeczeństwa do śmierci. Śmierć w dużej mierze jest tabuizowana, traktowana jako absurdalny i niezrozumiały element życia, zazwyczaj wypierany ze świadomości²³⁸.

Człowiek broni się przed nią, co Ionesco ukazał między innymi poprzez trzykrotne wypowiedzenie przez króla zaimka „ja”²³⁹. Chce tym samym zaznaczyć swoje jestestwo i wyrwać się śmierci. Wiadomo jednak, że nie jest to możliwe i przez to jego osoba jawi się groteskowym świetle.

Trzeba zauważyć, że śmierci Króla towarzyszy kilka etapów. Pierwszym z nich jest niedowierzanie, przeradzające się w agresję i próbę

²³⁶ Ibidem, s.329.

²³⁷ KLIMCZAK, D. P., *Mistyka błękitu. Eugène Ionesco. Dramatyczna eschatologia absurdu*. Kraków: Maximum, 2008, s.24

²³⁸ Ibidem, s.34.

²³⁹ IONESCO, E., *Król umiera, czyli ceremonie [w:] Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.394.

buntu, na apatii i rezygnacji kończąc. Każdemu z tych etapów towarzyszą fizyczne dolegliwości jak zniechęć, choroby, ślepotę i utratę słuchu. Fizyczny stan bohaterów nigdy nie jest idealny. Zanim uskuteczni się to, co nieuniknione człowiek musi zmierzyć się z poprzedzającymi śmierć etapami. I tutaj również wszyscy są równi. Udawanie, że jest inaczej jest pozbawione sensu. Groteskowe zdania pełne przesady dotyczące tego, czym król się do tej pory zajmował i co jest jego zasługą nie sprawiają, że śmierć przestaje go dotyczyć. Wiedząc o tym, próba oszukania jej, wydaje się być jeszcze bardziej absurdalna. Absurdalnie również wybrzmiewa dyskusja o królu w czasie przeszłym w chwili, podczas gdy on jeszcze żyje.

Ważną rolę w tematyce *morto* mają wspomniane już wcześniej nawiązania do wojny, Oświęcimia i wydarzeń z nim związanych. Śmierć z jednej strony budzi strach, z drugiej wiadomo, że po II wojnie światowej, która pochłonęła wiele ofiar, niektórych ogarnąć mogła znieczulica i morderstwo nie wzbudza w nich już żadnych emocji. Tak jest w wypadku Profesora z *Lekcji*, który seryjnie morduje swoje uczennice i nie odczuwa w związku z tym żadnych wyrzutów sumienia. Autor pokazuje w ten sposób człowieka pozbawionego jakichkolwiek uczuć a opaska ze swastyką, którą zakłada na ramię, nieodczownie kojarzy się ze zbrodniami hitlerowskimi. Pomędzy tymi, którzy truchleją na myśl o śmierci, są i tacy, którzy z zimną krwią potrafią zabijać i nie czuć przy tym nic.

Poza faktem, że niektórzy bohaterowie Ionesco boją się śmierci, inni popełniają zbrodnie z zimną krwią, istotnym jest również to, że w większości ludzie nie wiedzą, jak o niej rozmawiać. W *Król umiera...* odrzucanie od siebie myśli na ten temat sprawia, że „w całej sztuce nie pada *explicite* słowo „śmierć”, Ionesco mówi zawsze o umieraniu”²⁴⁰. Śmierć jest pojmowana jako koniec pewnego procesu – życia. Autor zwraca uwagę na absurd, który jest udziałem większości a mianowicie absurd niemożności rozmawiania o śmierci. Wbrew temu, że jest to obok narodzin człowieka, jedna z bardziej naturalnych przymiotów ludzkiej egzystencji, ludzie boją się o mówić o ostateczności.

²⁴⁰ KLIMCZAK, D. P., *Mistyka błękitu. Eugène Ionesco. Dramatyczna eschatologia absurdu*. Kraków: Maximum, 2008, s.67.

Ionesco stara się ją oswajać, bo jak sam powiedział: „Nie pojawiajemy się na ziemi, żeby żyć. Pojawiamy się, by czeznąć i umierać”²⁴¹.

W opisie umierania ważna jest również symbolika kolorów, której używa autor, opisując moment odejścia króla. Używając barw błękitu w ostatnich scenach życia króla sprawia, że śmierć, chociaż podobnie jak u Becketta zagadkowa i nieunikniona, nie musi kojarzyć się z czymś tragicznym. Tragiczny jest natomiast los człowieka z góry skazanego na śmierć. Ma ona u Ionesco charakter mistyczny, którego nie da się ogarnąć rozumem, więc próby uczynienia tego są absurdalne.

Poza użyciem koloru błękitnego towarzyszącemu królowi w ostatnich chwilach życia, Ionesco w *Krzesłach*, gdzie temat śmierci również jest zauważalny, pisze w didaskaliach o półmroku, zieleni lampy gazowej²⁴². Kolor zielony w odróżnieniu od błękitu ma raczej pesymistyczne konotacje. Łączy się go ze zdarzeniami złymi, katastrofą, trucizną i chorobą. Jednoznacznie widać, że temat śmierci jest w *Krzesłach* przedstawiony w nieco odmiennym świetle. Trupie kolory pomieszczenia, gdzie przebywają Stary i Stara, kontrastują z salą tronową, w której umierał Król.

Specyficzną kwestią dotyczącą przedstawienia śmierci u Ionesco jest monolog wypowiedziany na końcu *Krzesel* przez Starego, poprzez który żegna się on się z życiem. Jest to jednoznaczny sygnał tego, że bohaterowie mają świadomość kruchości ich losu a przede wszystkim nietrwałości ciała. Stary używając naturalistycznych określeń: „Nasze trupy upadną z dala od siebie, będziemy gnić w wodnej samotności”²⁴³,

podkreśla obawę, że śmierć nie będzie dla nich momentem ukojenia a przede wszystkim, że po śmierci nadal będą czuć się samotni i opuszczeni. Dodatkowo motyw wody, jako miejsca, gdzie znajdują się ich ciała po śmierci, przewija się w dramacie kilkakrotnie. Mowa jest o tym, że już teraz za życia, bohaterowie otoczeni są wodą, a dodatkowo Mówca w jedynych słowach, które da się zrozumieć mówi „apa” – co po rumuńsku znaczy właśnie woda²⁴⁴. Co więcej bohaterowie popełniają samobójstwo, skacząc do wody a tym

²⁴¹ IONESCO, E., *Testament*. „Gazeta Wyborcza”, nr 76, 31.3.1994, s.11.

²⁴² IONESCO, E., *Krzesła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.167.

²⁴³ Ibidem, s.214.

²⁴⁴ KLIMCZAK, D. P., *Mistyka błękitu. Eugène Ionesco. Dramatyczna eschatologia absurdu*. Kraków: Maximum, 2008, s.79.

samym woda jest jakby klamrą zamykającą ich życie. Pierwsze chwile w łonie matki związane są z płynem owodniowym. Bohaterowie swoje życie również kończą w wodzie.

Śmierć jest zagadką i wielką niewiadomą, nie wiadomo, czy warto z nią wiązać jakąkolwiek nadzieję. Decydują się na nią raczej z wszechogarniającej ich niemocy. Skaczą wspólnie, chcą być zatem razem, ale w życiu coś im w tym przeszkadzało. Absurdalnie być może jedynie wspólna śmierć jest w stanie to zmienić. Liczą na to, mówiąc: „Będziemy połączeni w czasie i w wieczności, skoro nie możemy połączyć się w przestrzeni”²⁴⁵.

Żyjąc, nadzieje wiążą z wizytą Mówcy. Kiedy i one okazują się próżne wiadomo już, że nic nie ma sensu a czekanie na coś wielkiego, co może zmienić los człowieka, jak Godot u Becketta czy Mówca u Ionesco nie musi doprowadzić do upragnionego rezultatu a w zasadzie pewnym jest, że do niego nie doprowadzi. Zarówno Godot, jak i Mówca mogą być odczytywani jako personifikacja śmierci. Nadejście Mówcy ma w efekcie pozostawić po Starym jego przesłanie. Inaczej mówiąc, pragnie on, jak większość ludzi, by coś po nim pozostało. Dramat absurdu pokazuje tragizm owego pragnienia, a w związku z tym tragizm i jednocześnie absurd ludzkiej egzystencji.

Moment śmierci jako zjawiska niemożliwego do przeżycia, a tym samym niemożliwego do opisanie „posiada wciąż taką samą wartość: od mikrokosmosu do makrokosmosu, od rzeczy najmniejszej, intymnej po uniwersalną, prywatną i ogólnoludzką”²⁴⁶.

Sposób pojmowania śmierci przez Ionesco podobny jest do tego, jak na śmierć patrzył Albert Camus. Błękitna poświata, w której rozpływa się król jest symbolem czegoś nowego, ale mającego dla człowieka znaczenie optymistyczne, bo śmierć dla obu twórców nosi znamiona sytuacji najprawdziwszej z prawdziwych. Z podejściem Ionesco do tematu umierania i samej śmierci dobrze korespondują słowa poety i egzystencjalisty R. M. Rilkego:

O tych odejściach, których nasz los nie obchodzi
nie wiemy nic. Nie ma powodu, byśmy

²⁴⁵ IONESCO, E., *Krzesła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.214.

²⁴⁶ KLIMCZAK, D. P., *Mistyka błękitu. Eugène Ionesco. Dramatyczna eschatologia absurdu*. Kraków: Maximum, 2008, s.92.

okazywali miłość, nienawiść lub podziw
śmierci, której odkształca w sposób tak wymyślny
tragicznej skargi maska i żałoba²⁴⁷.

Ionesco jest przeciwnikiem absurdalnego demonizowania śmierci. Chce patrzeć na nią, jako na początek czegoś nowego, co dla człowieka nie musi oznaczać tragedii a w jego utworach słychać echa aforyzmu Seneki, że przez całe życie trzeba się uczyć umierać²⁴⁸.

Życie ku śmierci związane jest z s a m o t n o ś c i ą - chorobą, która toczy wszystkich bohaterów, których przedstawiają autorzy zaliczani do nurtu absurdu. Jest jedynym towarzyszem życia *Samotnika*²⁴⁹. Jest to powieść o tym, że chociaż na zewnątrz może wydawać się, że człowiek posiada wszystko, czego pragnie, to męcząca go pustka o charakterze ontologicznym jest w stanie zagłuszyć nawet największą radość z dóbr materialnych, jakimi człowiek dysponuje. Bohater zastanawia się nad swoim życiem i nie znajduje w nim nic, co mogłoby mieć charakter permanentny. Ma świadomość swego wyobcowania, jednak ogarniająca go niemożność działania oddalają motywację do zmiany stanu, w którym się znajduje. Prawdopodobnie już się z nim pogodził. O swojej samotności mówi: „Istnieje samotność nudna i nie do zniesienia, to ta, w której odwołujemy się do innych, wzywamy ich, potrzebujemy ich, uciekamy przed nimi, wierzymy bowiem w ich egzystencję”²⁵⁰.

Samotnik musi zmierzyć się ze światem, w którym nie ma oparcia. Pozostaje sam ze wszystkim, co go boli i przeraża. Targają nim egzystencjalne rozterki: „A jednak czułem się źle w swojej skórze. Nie wiedziałem, jak poruszać się, żeby jej nie czuć, albo żeby ją czuć możliwie jak najmniej”²⁵¹.

Wszystko to pokazuje, jak bardzo nieswojo czuje się on w rzeczywistości, która pozornie wydawać by się mogła ucieleśnieniem snów. Jednocześnie widać, że zewnętrzne okoliczności nie są w stanie przykryć tego, co człowieka dręczy. Samotnika można porównać zatem do króla. Obaj żyją

²⁴⁷ RILKE, R. M., *Poezje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993, s.97.

²⁴⁸ http://www.elzab.com.pl/~michalp/aforyzmy/aforyzmy_lacinskie.html

Przeładowane 15.01.2012

²⁴⁹ Bohater mieszka w Paryżu z matką, jego ojciec zmarł. Fakty te plus dodatkowe rozterki egzystencjalne, z którymi łączy się osobę Ionesco, pozwalają na konotacje z biografią autora.

²⁵⁰ IONESCO, E., *Samotnik*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s.47.

²⁵¹ Ibidem, s.18.

w dobrobycie, jednak wobec trosk egzystencjalnych równi są takim ludziom jak Stary i Stara – bohaterowie *Krzesła*. Miejsce, w którym żyją jest otoczone wodą, co nieodparcie kojarzy się z *Końcówką* Becketta. Ponownie więc obserwujemy ludzi starych (mają ponad 90 lat), których poprzez fakt, że nie noszą imienia i nazwiska, możemy traktować uniwersalnie. Banalna sytuacja po raz kolejny przeradza się w tragedię, której w odróżnieniu od śmierci Króla w *Ceremoniach* nikt się nie spodziewa...

Dwóch starych ludzi przygotowujących się na nadejście Mówcy - wybrańca, który ma wygłosić orędzie autorstwa Starego spędza samotnie kolejne dni. Ich życie porównać można do agonii. Wszystko to, co mogło mieć znaczenie wiąże się dla nich z przeszłością. Teraz żyją już tylko z myślą, że wszystko stracili²⁵². Całymi dniami opowiadają sobie te same historie, śmieją się z tych samych dowcipów. Nie ma mowy o żadnej transgresji i emocji. Dodatkowo mają problemy z pamięcią. Poza oczekiwaniem na Mówcę i gości, dla których przygotowują tytułowe krzesła, nic nie ma dla nich znaczenia. Nie mają żadnych ambicji, żadnych celów poza tym, by świat poznał przesłanie Starego. Stara opowiada o tym, kim Stary mógłby być. On jednak nie chce słuchać jej wywodów. Jego jedynym zmartwieniem jest orędzie do ludzkości. Stary ma poczucie misji i posłannictwa, które musi przekazać. Postać Mówcy, który ma nadejść i wypełnić owe posłanie, nieodzownie kojarzy się ze zbliżającym się do domu Hamma i Clova chłopcem czy chłopcem, który przychodzi do bohaterów *Czekając na Godota*, będącym rzekomo wysłannikiem tytułowego Godota. Warto zauważyć, że od wszystkich wymienionych bohaterów czegoś się oczekiwało. Mieli oni przynieść informacje, pomoc czy ukojenie. Podobnie jest i w przypadku Mówcy. Stary opowiada o nim: „Zaangażowałem zawodowego mówcę. Będzie mówił w moim imieniu”²⁵³.

Stary wyjaśnia przy tym, że zdecydował się na taki krok ze względu na trudności z wyrażaniem swych myśli. Nie jest więc w stanie powiedzieć tego, co chce. Zapomniał znaczenia słów, nie wie, jak przekazać swoje myśli. Wszystko jest w rękach Mówcy. Jak wielkie jest wobec tego rozczarowanie, kiedy okazuje się, że Mówca nie jest w stanie wyartykułować właściwie

²⁵² IONESCO, E., *Krzesła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.188.

²⁵³ *Ibidem*, s.176.

żadnego dźwięku. Wszystko, co mówi nie ma sensu. Jąka się i wypowiada jedynie pojedyncze nic nieznaczące sylaby, które mogłoby wypowiadać uczące się mówić dziecko. Jego język nie jest zrozumiały dla pozostałych zgromadzonych. Mimochodem widocznych tylko dla Starego i Starej. Didaskalia informują o tym, że wszyscy goście, którzy zbierają się i czekają na kulminacyjny moment są niewidzialni. Gospodarze jednak prowadzą z nimi rozmowy. Nieobecność gości ma jednak kluczowe znaczenie. *Krzeseła* bowiem są dramatem o tym, czego nie ma. Goście są pożądani, jednak wiemy, że nie istnieją. Mogą więc stanowić symbol tego, czego człowiek pragnie, ale czego nie otrzymuje. Niewidzialni goście są jedynie postaciami wymyślnymi, które śnią się bohaterom. A sen ten wynikać może z silnej potrzeby towarzystwa, bo zdani są tylko na swoje. Można także pokusić się o stwierdzenie, że goście nadeszli, jednak przez to, że są na tyle obojętni na to, co mają im do zaoferowania Stary i Stara, nie są w stanie sprawić, by ktokolwiek traktował ich poważnie. To samotni, nieszczęśliwi ludzie. Ta interpretacja pokazuje głęboki kryzys stosunków międzyludzkich. Bo chociaż ludzie żyją wokół siebie, to nie mogą na sobie polegać. Chociaż mówią do siebie, to nie są w stanie z sobą rozmawiać. Podczas usadzania niewidzialnych gości, Stary informuje ich, że „wszystko jest raczej improwizowane”²⁵⁴, co rodzi nieodparte konotacje z *Król umiera...*, gdzie Król został poinformowany, że umrze na końcu przedstawienia²⁵⁵. Również tutaj mamy do czynienia z ustawianiem krzeseł przez Starego i Starą, jakie ma miejsce w teatrze. Wydaje się w takim razie że bohaterowie Ionesco to aktorzy, którym przyszło odegrać takie a nie inne role w *Theatrum Mundi*. Po odegraniu przedstawienia, zejść ze sceny i nawet, jeśli będą chcieli na niej pozostać sekundę dłużej i tak zostaną z niej ściągnięci. Dariusz Klimczak zauważa dodatkowo, że wprowadzenie do tekstu dramaturgicznych elementów świata zewnętrznego spełnia w dramacie absurdu niezmiernie ważną rolę, bo „dramaturg, podkreślając izolację świata sceny od świata widowni w sferze wewnętrznej odnoszącej się do samej sceny i świata widowni zyskuje efekt

²⁵⁴ Ibidem, s.193.

²⁵⁵ IONESCO, E., *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004 s.333.

„uchylenia rzeczywistości”²⁵⁶. Wiadomo bowiem, że dramat absurdu nie jest absolutnym obrazem rzeczywistości, ale grą snów i obaw tkwiących w człowieku.

Przytłaczająca Starego i Starą samotność sprawia, że pragnęliby poczuć się ważni i podzielić się orędziem z innymi. Tych jednak w rzeczywistości nie ma a Mówca, który chociaż jest postacią realną nie jest w stanie wykonać powierzonego mu zadania. Orędzie więc nie spełnia swej roli. Nie ma już żadnej nadziei na ratunek dla ludzkości. Jedyne zdanie, które można usłyszeć z ust Mówcy brzmi: „AADIEU ADIEU APA”²⁵⁷ – ŻEGNAJ, ŻEGNAJ OJCZE.

Jest to wobec tego pożegnanie. Można wysnuć hipotezę, że w ten sposób Stary żegna się z życiem.

Słowa, które miały uratować ludzkość jednak nie padają. Język nie jest w stanie pełnić funkcji, która sprawia, że ludzie się rozumieją. Symbolem braku porozumienia między nimi jest także wypowiedź Starej o ciągłych kłótniach Starego z przyjaciółmi.

Dramat ten pełen jest zabawy językiem i irracjonalnych wypowiedzi. Wiele jest w nim zdań wyrwanych z kontekstu. Ionesco przedstawia ludzi jako kukielki, które mówią, ale słowa i zdania przez nich wypowiedzane nie mają sensu. Dramat ten, podobnie zresztą jak *Łysa śpiewaczka* czy *Kubuś*, czyli *uległość* pokazuje, jak bardzo autor był zafrapowany kondycją języka i jego mechanicznym użyciem, które pozbawia człowieka jego indywidualizmu. Ionesco „poszarpał (...) język na strzępy, rozbił na głoski i fonemy, dotarł do miąższu języka – tam, gdzie język nie jest już językiem, ale głosem, wrzaskiem barbarzyńskim”²⁵⁸.

Język pełen jest oksymoronów czy antytez. Bohaterowie cierpią na postępującą afazję, jąkają się. Uczennicy podczas *Lekcji* mówienie sprawia coraz większe problemy. Podobnie rzecz się miała z Mówcą w *Krzesełach*, który nie jest w stanie wypowiedzieć oczekiwanych słów. Ale nie są to ich

²⁵⁶ KLIMCZAK, D. P., *Mistyka błękitu. Eugène Ionesco. Dramatyczna eschatologia absurdu*. Kraków: Maximum, 2008, s.100.

²⁵⁷ IONESCO, E., *Krzeseła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.215.

²⁵⁸ PIWIŃSKA, M., *Przedmowa* [w:] IONESCO, E., *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.27.

jedynie ułomności. Stary stwierdza w pewnym momencie: „Jestem portierem, Marszałkiem Dworu”²⁵⁹.

Użycie określeń wzajemnie się wykluczających ukazuje rozdwojenie jaźni człowieka a także brak poczucia jedności umysłu z ciałem i wewnętrzne rozterki, które targają człowiekiem. Podobną wymowę ma także sytuacja, w której Stara opowiada ze szczegółami niewidzialnemu przybyłemu Konstruktorowi o synu, na co Stary bez zastanowienia zaprzecza, że nigdy nie mieli dziecka²⁶⁰. Podobne absurdy wkradające się ludzkie rozumowanie i wypowiedzi odnaleźć można w *Łysej śpiewacze* czy *Szaleństwie we dwoje*, gdzie małżeństwo sprzecza się o to, czy żółw i ślimak to jedno i to samo stworzenie²⁶¹.

Poza absurdami, które wkradają się w myślenie i wypowiedzanie się Ionesco zwraca także uwagę na to, że to, co gnębi człowieka, „wychodzi na światło dzienne” w chwilach ostatecznych, pełnych przemyśleń i rozterek, a w takich właśnie znajdują się bohaterowie absurdystów. Uczuciom przerażenia i niepewności towarzyszy strumień świadomości, w którym zasadnicze miejsce zajmują wspomnienia dotyczące wojny, pozostającej dla człowieka traumą. Wojna stała się przecież jednym z podstawowych powodów zachwiania wiary w sprawiedliwość, ludzką solidarność i idee humanizmu. Wszystko to, w co człowiek wierzył, legło w gruzach. Była to jedna z podstawowych tez egzystencjalistów a później stała się jednym z założeń teatru absurdu, gdzie życie w obliczu masowej śmierci i braku poszanowania drugiego człowieka stało się absurdem. To, co kiedyś było uważane za dobre, przestało być tak postrzegane. Wszystkie wartości stały się względne. Stary w amoku stwierdza ze smutkiem:

„Wszyscy moi wrogowie byli nagradzani, a przyjaciele mnie zdradzali...”²⁶², co jednoznacznie pokazuje, że świat nieodwracalnie się zmienił a ludzi wokół darzy się już mniejszym zaufaniem niż kiedyś. Przez postępujące w tym pesymistycznym kierunku zmiany, świat stał się absurdalny. Człowiek czuje się wyobcowany, nie ma w nikim oparcia. Wie,

²⁵⁹ IONESCO, E., *Krzeseła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.169.

²⁶⁰ Ibidem, s.139.

²⁶¹ IONESCO, E., *Szaleństwo we dwoje* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.402.

²⁶² IONESCO, E., *Krzeseła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.205.

że ci, na których kiedyś mógł polegać, zawiedli jego zaufanie. Pozostał sam ze swoimi troskami. Nie może liczyć na pomoc nikogo. W tym i na Boga. Wojna i jej demony, nieustannie pojawiające się w ludzkiej podświadomości, sprawiają, że nie może on zaznać spokoju. W *Szaleństwie we dwoje* jest nie tyle wspomnieniem, co aktualną sytuacją, w której znajdują się bohaterowie. Ich rozmowy toczą się, podczas gdy za oknem szaleje wojna. Fakt, że są zamknięci w domu, odizolowani od innych i skazani na siebie a jednocześnie pozbawieni możliwości ucieczki sprawia, że ich egzystencja jest tragiczna. Bohaterowie – kobieta i mężczyzna, kiedyś ludzie kochający się i potrafiący rozmawiać o wszystkim, dziś są dla siebie zupełnie obcy. Ich najlepsze lata już minęły. Wspominają dawne lata, uznając je za dużo lepsze niż to, z czym przyszło im się zmierzyć dziś. Wypowiedzi jak: „A jednak przedtem było lepiej”²⁶³ pokazują, że bohaterowie tęsknią za tym, co minęło. Nietrudno się domyślić, że chodzi o okres przedwojenny. Ich egzystencja jest niczym innym jak byciem pomiędzy wczoraj a jutro. Skupiają się na tym, co było i co będzie, nie myśląc o chwilach, które przeżywają dziś. Przykładem tego niech będzie rozmowa, którą prowadzą, kiedy na zewnątrz słychać strzały:

ON: Skończysz się wreszcie czesać przed tym lustrem? Jaka jesteś, taka jesteś, nie będziesz ładniejsza, niż jesteś.

ONA: Kiedy jestem nie uczesana, jesteś także niezadowolony.

ON: To nie jest odpowiednia chwila, żeby się czesać. Wszystko robisz nie w porę.

ONA: Bo ta pora nie jest dla mnie. Ja się robię ładna na przyszłość²⁶⁴.

Przytoczone słowa pokazują absurdalny tok myślenia bohaterów. Z jednej strony kobieta poprawia włosy, w tle słysząc strzały, z czego wynika, że jej życie jest zagrożone. Dla niej jednak nie jest to wystarczający argument, by nie zajmować się sprawami wyglądu. Z drugiej irracjonalna odpowiedź, że nie czesze się, by wyglądać dobrze dziś, ale w przyszłości, pokazują, jak człowiek może żyć tym, co ma nadejść jutro. Wypowiedź ta postawiona została w jeszcze jednym kontekście. To nie kto inny jak ta sama bohaterka zarzucała swojemu bezimiennemu towarzyszowi,

²⁶³ IONESCO, E., *Szaleństwo we dwoje* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.432.

²⁶⁴ Ibidem, s.410.

że nie jest w stanie podjąć żadnej konstruktywnej decyzji i wszystko odkłada na jutro²⁶⁵. Kilka minut po skomentowaniu jego zachowania i uznaniu go za złe, sama popełnia ten sam błąd - myśli kategoriami przyszłości. Widać więc wyraźnie, że oboje kosztem myślenia o tym, co ma przyjść, lekceważą to, co jest teraz. W ten sposób absurdałne życie przecieka im przez palce. Warto jednak zaznaczyć, że czasem myśląc o przyszłości stwierdzają: „Życie bez przyszłości nie ma żadnej przyszłości”²⁶⁶.

Z jednej strony mówią, że zrobią coś jutro albo przygotowują się na jutro, z drugiej poddają w wątpliwość to, czy sensem jest w ogóle mówienie o przyszłości. Dywagacje te pokazują, że dręczą ich egzystencjalne wątpliwości. W ciągu kilku minut są w stanie powiedzieć, że odkładają wszystko na kiedy indziej, z drugiej posługują się pełnymi beznadziei sloganami, które są zaprzeczeniem wcześniejszych wypowiedzi. Ciężko zatem jednoznacznie stwierdzić, czy Ona naiwnie wierzy w to, że uczesze się na przyszłość a On podejmie właściwe decyzje jutro, czy może uważają, że ich życie jest już przegrane i snucie planów na przyszłość nie ma sensu. Jednak nawet, jeśli druga z możliwości jest prawdziwa to bohaterowie, chcąc być może oddalić od siebie myśli o nieuchronnym końcu, myślą w kategoriach tego, co zrobią nie dziś a jutro. Życie jest dla nich rodzajem wegetacji. Spędzają je na dyskusjach sprowadzonych do powtarzania zasłyszanych banałów. Dyskusja po raz kolejny jest dla bohaterów sposobem zabicia czasu i zastępuje im działanie. Kiedy z ust kobiety po nieporozumieniu padają słowa, że ona go przy sobie zatrzyma i może odejść, kiedy tylko zechce, mężczyzna bez zastanowienia mówi, że to nie jest dobry moment, bo „pada i jest bardzo zimno”²⁶⁷. Bohaterowie szukają więc wymówek, by nie musieć podejmować żadnych decyzji, by nie musieć nic robić. Chociaż gołym okiem widać, że są nieszczęśliwi, wolą tkwić w tym stanie.

Język bohaterów kolejny raz pełen jest nonsensów („Wojna szybko mija, kiedy już jej nie ma”²⁶⁸) i skrótów myślowych odzwierciedlających ich wnętrze. Ich myśli, uczucia i czyny nie łączą się w całość. Symbolem tego jest scena, w której pojawiają się ciała bez głów – podobnie jak bohaterowie nie

²⁶⁵ Ibidem, s.410.

²⁶⁶ Ibidem, s.406.

²⁶⁷ Ibidem, s.416.

²⁶⁸ Ibidem, s.432.

mogą nic robić, nie myślą, nie działają. Brak pomiędzy nimi jedności a w związku z tym nie można mówić o celowości ich działania, jeśli już jakiegokolwiek ma miejsce.

Jeśli natomiast zaczynają czymkolwiek się zajmować, to ich działanie jest irracjonalne. Zamiast jeść na stole, siadają wokół krzesła i udają, że krzesło jest stołem. Świat nie funkcjonuje według racjonalnych zasad i koniec wojny nie jest równoznaczny z końcem problemów. Wszystko to, czego ludzie byli świadkami pozostanie w nich na długo, chociaż będą się starali o tym zapomnieć.

W *Krzesłach* Stara poprzez gnębiące ją wspomnienia i wyrwane z kontekstu hasła: „To śpiew ptaków” – „Nie, to są jęki. Niebo jest czerwone od krwi...”²⁶⁹ uświadamia nam, jak żywe mogą być wojenne traumy. Ogromniszyszczeń, które miały miejsce podczas II wojny światowej przypomina natomiast Stary w *Krzesłach* słowami, które brzmią nadzwyczaj tragicznie:

„Zostanie po nas ślad, bo jesteśmy osobami, nie miastami”²⁷⁰.

Słowa te są oczywistą aluzją do zgliszcz miast, które zostały zrównane z ziemią w czasie II wojny światowej.

Wojna zatem wywołała zniszczenia nie tylko w miastach, ale również w ludzkich umysłach. Powojenny zamęt spowodował, że człowiek, być może chcąc wyprzeć tragiczne wydarzenia ze świadomości, zapomniał nazw podstawowych przedmiotów, które go otaczają. Stara otrzymawszy prezent od niewidzialnych, przybyłych gości, zastanawia się, czy jest to drzewo owocowe czy walizka²⁷¹. Po pierwsze widać tu amnezję, która dotknęła człowieka po drugie można ponownie zastanowić się nad zagubieniem się znaczeń poszczególnych rzeczy. Język, podobnie, jak cały świat, stał się przedmiotem globalizacji, a co za tym idzie uniwersalizacji. Wieloznaczność słów, którą można obserwować głównie na podstawie języka angielskiego nie zawsze ma pozytywny charakter. Poprzez ową wieloznaczność łatwo bowiem o nieporozumienia między ludźmi. Język zatem został zapomniany, a poszczególne słowa utraciły swoje znaczenia. Wszystkie te lapsusy i pomyłki językowe w konsekwencji spowodowały oddalenie się jednego człowieka od

²⁶⁹ IONESCO, E., *Krzesła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.189.

²⁷⁰ Ibidem, s.114.

²⁷¹ Ibidem, s.186.

drugiego. Nie łączyła ich już bowiem komunikacja. Nie mieli ze sobą o czym rozmawiać, a jeśli nawet mieli, to nie pamiętali, jak to zrobić.

Marta Piwińska stwierdza, że Ionesco: „przeżony tym, że nie może nic powiedzieć, to właśnie wtedy, gdy odkrył coś niesłychanie ważnego, co musi być powiedziane - to mianowicie, że nie ma już słów, a raczej, że są już tylko słowa i nic więcej, a więc, że nie można nic powiedzieć przy pomocy słów...”²⁷².

Doskonale potwierdza to Mówca, który zamiast wypowiedzieć słowa, na które rzekomo czeka cała ludzkość duka tylko pojedyncze sylaby, zaprzepaszczając tym samym szansę na to, co buduje napięcia całego dramatu – na przesłanie, mające wyjawić nam tajemnicę. Sytuacja ta jest więc idealnym obrazem tego, co uświadomił sobie Ionesco. Chociaż człowiek coś wie i chciałby się tym podzielić z innymi, fizycznie nie jest w stanie tego zrobić. Bohaterowie poprzez swoje przeżycia, to, co widzieli i w czym uczestniczyli są jakby wewnętrznie rozbici. Ich umysł myśli jedno, a co innego wykonuje ciało. Stary siada na kolanach i wydaje mu się to naturalnym odruchem, w innym momencie przewraca się o krzesło, którego w ogóle nie ma.

Śmiech Kubusia w dramacie *Kubuś, czyli uległość* na wieść o tym, że młynarz zamiast żrebaka utopił własne dziecko jest reakcją, której chyba nikt się nie spodziewał. Makabryczna opowieść zamiast wzbudzić w nim smutek, wywołała radość. Śmierć nie robi na nikim wrażenia, bo II wojna światowa pokazała, że życie nie jest szanowane. Jej ogrom sprawił, że ludzie zapomnieli, jak powinni się do niej odnosić. Panująca znieczulica jest przykrą diagnozą całej ludzkości. Po raz kolejny Ionesco wraca w sposób metaforyczny do czasów wojny i jej tragicznych wydarzeń. Rozmowa pomiędzy Robertą II a Kubusiem, w której padają słowa dotyczące bliżej nieokreślonej miejscowości: „Cała z cegieł. Wszystkie domy są tam z cegieł, bruki parzą... ogień buzuje po chodnikach...suche powietrze, czerwony pył”²⁷³ nieodłącznie kojarzą się z obozami koncentracyjnymi, komorami gazowymi i Oświęcimiem. Nie jest to jedyna aluzja w dramacie do wydarzeń wojny. W pewnym

²⁷² Ibidem, s.6.

²⁷³ IONESCO, E., *Kubuś, czyli uległość* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.45.

momencie padają nawet pejoratywne określenia Niemców – Szwaby²⁷⁴. Nie ma więc wątpliwości, że autor przemieszcza wartości dobra i zła dopatruje się w II wojnie światowej i jej konsekwencjach.

W dramacie odnaleźć można wiele przykładów nielogicznego zachowania bohaterów i panoszącego się wszędzie absurdu. Obserwujemy rodzinę próbującą ułożyć życie tytułowemu bohaterowi. Kubuś nie jest więc postacią szczęśliwą. Jego egzystencja „uwiera go” podobnie jak za małe ubranie, o czym informują nas didaskalia. Ponownie patrzymy na bohaterów przebywających w warunkach przygnębiających i wywołujących uczucie beznadziei. Wszyscy traktują Kubusia jak małe dziecko, chociaż nim nie jest. Ich podejście do syna typowe jest dla rodziców, którzy nie dają swoim dzieciom prawa wyboru i nie pozwalają na to, by się usamodzielnili. W taki właśnie irracjonalny sposób postępuje cała rodzina bohatera. Traktując go jak małe dziecko, o czym świadczy także zdrobnienie imienia i dając mu do zrozumienia, że sami lepiej wiedzą, co jest dla niego dobre, sprawiają, że bohater poddaje się ich sugestiom. Zgadza się na to, czego chcą od niego inni nawet wbrew sobie. Właśnie ową uległość Kubusia, Ionesco uważa za absurdalną. Bohater jest kukielką, która posłusznie wykonuje polecenia. Jego tożsamość gdzieś się zatraciła. Mówi: „(...) pociągają mnie przeciw sznurki. Ciężkie to, ale takie są zasady gry”²⁷⁵.

Nie można więc mówić o nim jako o autonomicznej jednostce. Rodzina chce go ożenić, nie pytając go nawet o zdanie. Decyduje za niego. Można odebrać to jako analogię do relacji człowiek – Bóg, w której to człowiek odgrywa z góry przypisaną mu rolę i nie ma możliwości, by zmienić swój los. Dodatkowo, Matka, która powinna być dla dziecka ostoją, podczas rozmowy z siostrą Kubusia, stwierdza: „Chodźmy. Pozwólmy twemu bratu na to powolne spalanie”²⁷⁶.

Widać więc, że ewentualne opuszczenie bohatera i zostawienie go na pastwę losu tylko dlatego, że milczy i nie chce uczestniczyć w pełnej absurdów dyskusji, nie stanowi dla nikogo problemu. Według egzystencjalistów Bóg

²⁷⁴ Ibidem, s.35.

²⁷⁵ IONESCO, E., *Kubuś, czyli uległość* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.20.

²⁷⁶ Ibidem, s.17.

również opuścił człowieka i ten sam musi zmagać się z przeciwnościami losu. Wojna jako źródło zapomnienia o podstawowych odruchach ludzkich spowodowała, że człowieka zaczęła ogarniać beznadzieja. Przykładem jest właśnie uległość Kubusia. Wokół czuć panoszące się poczucie, że nic nie jest ważne. Nihilizm zawładnął tytułowym bohaterem.

Rodzina zostawia bohatera samego, bo nie jest w stanie go przekonać, by spełnił ich życzenie. Można by powiedzieć, że odwracają się od niego, bo jego postawa jest inna niż by sobie tego życzyli. Są to jednak tylko pozory. Kubuś myśli, że jest sam, ale nie jest to do końca prawdą. Rodzina obserwuje go z ukrycia, licząc na to, że w jego zachowaniu coś się zmieni. Kolejny raz u Ionesco wszyscy czekają na coś, co okazuje się nie mieć znaczenia – Kubuś wprawia wszystkich w zachwyt, kiedy po chwili oczekiwania zrezygnowany wypowiada słowa: „Uwielbiam kartofle ze skwarkami”²⁷⁷.

Rodzina jednak absurdalnie tworzy wokół wypowiedzianego zdania aurę tajemniczości i zdaje się faktycznie wierzyć w przełomowość tych słów. Innym absurdem są powody, dla których według rodziny Kubuś nie chce się żenić z przedstawioną mu hipotetyczną narzeczoną – brakuje jej trzeciego nosa. Kiedy już udaje się zaspokoić jego absurdalne pragnienia, pojawia się kolejny problem. Tym razem mężczyzna uznaje, że kobieta nie jest wystarczająco brzydka i bezkompromisowo stwierdza: „Nie, nie chcę takiej. Nie dość brzydka! Nawet ujdzie. Są brzydsze! Chcę dużo brzydszą”²⁷⁸.

Piękno zostało zepchnięte na drugi plan. Po raz kolejny niepodważalne wartości zostały zakwestionowane. Brzydota zalewa świat Kubusia. Turpistyczne wizje zdają się przysłaniać wszystko to, co kiedyś było piękne i przyjazne dla oczu i uszu. Choroby i niedoskonałości ludzi nie są już tematem tabu. Można o nich rozmawiać. Podobnie zresztą czyni to Stara w *Krzesłach*, kiedy opowiada niewidzialnym gościom o swoich dolegliwościach: „(...) ja miewam mdłości, łamanie kości, mnie coraz gorzej, mam bóle wątroby, inne choroby, wciąż mi się odbija, drętwieje mi szyja, mam mroczyki w oku i kolkę w boku”²⁷⁹.

²⁷⁷ Ibidem, s.20.

²⁷⁸ Ibidem, s.33.

²⁷⁹ IONESCO, E., *Krzesła* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.186.

U Ionesco bohaterowie cierpią, są chorzy, zniedołężniali, nie snują pięknych wizji. Są okaleczonymi ludźmi, dla których aksjomaty piękna i szczęścia przestały mieć znaczenie. Są to jedynie puste słowa nienoszące z sobą znaczeń.

Wypowiedzi bohaterów są pełne banałów i zdań, które wzajemnie się wykluczają. Podobnie jak w poprzednich dramatach Ionesco także w *Kubusiu...* obserwujemy zabawę językiem, z której słynie autor. Widać ją w znacznej części tekstu. Przykładem groteskowego użycia języka niech będzie rozmowa pomiędzy Kubusiem a Kubusią:

KUBUSIA: Słuchaj, kochany bracie, kochany kolego i drogi rodaku. Pomówmy w cztery, ja jasne, ty ciemne, oczywiście, oczy. Przychodzę do ciebie po raz ostatni, który na pewno ostatnim nie będzie, ale cóż robić, tym bardziej im gorzej. Nie rozumiesz, że zostałam do ciebie wysłana jak list na wariackich papierach, awizowany przez wizje moje niebieskie, psiakrew!
(...) KUBUŚ: Krew moja mówi prawdę, psia kłamie²⁸⁰.

Przytoczony fragment pokazuje nie tylko zabawę językiem, frazesami i dosłowne ich rozumienie. Ionesco kolejny raz poprzez groteskowe użycie utartych zwrotów sprawia, że wypowiedzi bohaterów są absurdalne i wywołują śmiech odbiorcy. Matka Kubusia stwierdza: „(...) Jestem zupełnie do połowy zrozpaczona”²⁸¹ a ojciec na wypowiedziane pod jego adresem słowa o tym, że jest ojcem marnotrawnym, odpowiada, że rzeczywiście marnie trawi²⁸². Absurdalne i groteskowe wypowiedzi, które budują banały sprawiają, że cała sytuacja dramatyczna ma groteskowy wydźwięk.

Użycie języka jest tylko jednym ze sposobów wykorzystania przez Ionesco g r o t e s k i. Groteskowe są sytuacje i, jak zauważa Ewa Andruszko, rekwizyty i to, co otacza bohaterów²⁸³. Taki charakter mają pociski wpadające do pokoju pociski, w którym siedzą bohaterowie *Szaleństwa we dwoje* czy krzesła, które ustawiane są przez Starego i Starą dla niewidzialnych gości. Piętrzące się przedmioty wokół bohaterów są także symbolem absurdalnego

²⁸⁰ IONESCO, E., *Kubuś, czyli uległość* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004 s.18.

²⁸¹ Ibidem, s.16.

²⁸² Ibidem, s.23.

²⁸³ Ibidem, s.9.

i rozprzestrzeniającego się konsumpcjonizmu, który sprawia, że człowiek przestaje myśleć o rzeczach istotnych, skupiając się na dobrach materialnych. Krzesła zabierają Staremu i Starej nie tylko miejsce, ale i ontologiczną przestrzeń życiową. Podobnie postępuje Pan - *Nowy lokator*, który każe wnosić do pokoju kolejne walizki pełne swych rzeczy, by w efekcie zostać przez nie zamurovanym. Wszystko to, co jest obok niego, mimochodem przytłacza go i staje się metaforyczną trumną, w której czeka już tylko na śmierć. Kiedy części rzeczy nie da się wnieść przez drzwi a tragarze informują o absurdalnym fakcie, że stojące na ulicy przedmioty zakorkowały ruch, pada uwaga, że: „Można by wciągać przez strych. Ale... trzeba by sufit przedziurawić”²⁸⁴.

Absurdalnie człowiek jest zatem gotowy do zniszczenia części mieszkania, tylko po to, by móc gromadzić przy sobie dobra materialne. Przedmioty są elementami, które budują świat człowieka, jednak tak naprawdę nic nie znaczą, chociaż bohaterowie starają się nadać im głęboki sens i właśnie przez to są one elementem groteskowym.

Dramaty Ionesco są zbudowane na sytuacjach groteskowych pokazujących absurdy egzystencji ludzkiej. Groteskowo wybrzmiewają apostrofy Starej do Starego, kiedy zwraca się do niego z przesadną pieśczołliwością. Umierający król, który nagle zaczyna dostrzegać piękno życia, gdy znajduje się u jego kresu, para zastanawiająca się nad różnicą pomiędzy żółwiem i ślimakiem, angielska rodzina słuchająca nielogicznych bajek czy Stary w *Krzesłach*, który rozpościera wizje o przesłaniu, które usłyszeć ma świat a wszystko okazuje się być fiaskiem. Tragarze wnoszący poszczególne przedmioty Pana w *Nowym lokatorze*, przewracają się symulując jakoby to, co niosą było niebywale ciężkie, choć wiadomo, że tak nie jest. Pan Profesor w *Lekcji* stwierdza, że uczennica, która dopiero osiągnęła pełnoletniość może się doktoryzować natomiast w *Król umiera...* chociaż dni króla są policzone i wiadomo, że nic nie jest w stanie mu pomóc, to pomiędzy bohaterami dochodzi do gorącej dyskusji, czy królowi można podać sztukamięś. Lekarz irracjonalnie zauważa, że nie jest to dobry pomysł, bo przecież król jest na diecie a sztukamięś „nie jest wskazania dla zdrowia

²⁸⁴ IONESCO, E., *Nowy lokator* [w:] *Teatr I.* Warszawa: PIW, 1967, s.359.

umierających”²⁸⁵. Podobnie groteskowo wybrzmiewa sytuacja z *Szaleństwa we dwoje*, w której Ona po sprzeczce z Nim zaczyna komplementować swojego byłego męża, którego opuściła właśnie dla Niego. Zastanawia się, na czym będą spać, jeśli zabezpieczą okna przed przeciągiem materacem, irracjonalnie zarzucając mężowi niegospodarność:

ONA: To twoja wina, nawet dwóch materaców nie ma w całym domu, mój mąż, którego opuściłam dla ciebie, miał bardzo wiele materaców. Tego przynajmniej u nas nigdy nie brakowało.

ON: On był tapicerem²⁸⁶.

Trzeba odnotować, że groteskowe sytuacje, które tworzą dramaty są w znacznym stopniu znane każdemu człowiekowi, bowiem „sztuki Ionesco wyrastają w „domu”, a jego surrealizm żywi się rodzinną zwyczajnością...”²⁸⁷. Groteska jest tu nieodłącznie powiązana zarówno z komizmem, jak i tragizmem. Często sytuacje z życia codziennego przeplatają się z tym, co jest dla człowieka przerażające i wydaje się być nienaturalne jak na przykład śmierć. Wszystko to skonfrontowane z humorem sprawia, że nabiera się dystansu do tego, co budzi nasz niepokój. Autor dzięki grotesce i przesadnemu, karykaturalnemu ukazaniu świata dociera do jego największych absurdów. Świat u Ionesco jest dzięki grotesce wyśmiany. Tragizm miesza się z komizmem, nie ma nic, co można by uznać za pewnik, ludzie zachowują się irracjonalnie, nie potrafią ze sobą rozmawiać. Marta Piwińska doszukuje się w takim obrazie lekarstwa, mającego uzdrowić, to, czego człowiek wbrew własnej woli, stał się świadkiem:

Może jest tylko jakaś szansa w powrocie, może po zburzeniu, wyśmianiu, odrzuceniu całej kultury można byłoby zacząć wszystko od nowa, od pierwotnej kolebki, niejasno bełkocącej nieświadomości, do której mamy dostęp przez sen lub przez mit²⁸⁸.

Dramaty Ionesco, będące w pewnym stopniu realistycznymi, o czym autor informuje w didaskaliach, przeplatają się ze snem. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na powtarzającą się wypowiedź uczennicy w *Lekcji*,

²⁸⁵ IONESCO, E., *Król umiera, czyli ceremonie* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.370.

²⁸⁶ Ibidem, s.418.

²⁸⁷ PIWIŃSKA, M., *Przedmowa* [w:] IONESCO, E., *Teatr I*, Warszawa: PIW, 1967, s.16.

²⁸⁸ Ibidem, s.24.

która informuje Profesora, o tym, że bolą ją zęby. Ból zębów może zapowiadać ich wypadanie a to w symbolice snu oznacza śmierć. Można by zatem pokusić się o interpretację, że uczennica śniąc na jawie, przewiduje tragedię, która ma się wydarzyć się na końcu dramatu – własną śmierć.

U Ionesco istotną rolę pełnią sceny końcowe, w których groteskowe sytuacje rozbrzmiewają najwyraźniej. Kubaś i Roberta II w intymnej sytuacji a wokół nich kucająca rodzina, pojawiające się ciała bez głów w *Szaleństwie we dwoje* czy rozbity na sylaby język w *Łysej śpiewaczce*. To, co obserwujemy w ciągu całego dramatu, nie ma swojego rozwiązania na jego końcu. Koniec jest jedynie kumulacją poprzednich napięć i trosk, które targają bohaterami²⁸⁹. Na początku patrząc na groteskowe, irracjonalne sytuacje w dramatach, wydaje się, że śmiejemy się z kogoś, jednak jest to tylko złudzenie. Inni okazują się bowiem nami i moment, kiedy człowiek uświadamia sobie ten fakt, bywa momentem przełomowym a na pewno jest budzi w człowieku lęk.

Ionesco w groteskowym świetle przedstawia wszystko, co człowieka dotyczy, nie czyniąc przy tym żadnych wyjątków, a dodatkowo jak mówi Marta Piwińska „w dramatach Ionesco groteskowy staje się człowiek”²⁹⁰.

Na podstawie wyżej wymienionych dramatów można stwierdzić, że absurd u Ionesco jest nieodłącznie związany z kryzysem języka, który sprowadza się do kryzysu kondycji człowieka jako zmuszonego do zmagania się z losem i nieuchronną śmiercią. Diagnoza, którą stawia ludzkości Ionesco nie jest pozytywna. Rzeczywistość w jego dramatach jest tym, co znamy z życia codziennego. Ionesco wyśmiewa stereotypy, obyczaje i to, co sprawia, że człowiek nie może czuć się swobodnie, że uwięziony jest jak bohaterowie *Zamku* Franza Kafki. Odnosi się do tego, co człowieka gnębi, do jego najgłębszych myśli i podświadomości. Jak pisze Surer: „jego teatr jest antyideologiczny, antyrealistyczny, antymieszczański, antypsychologiczny i antyfilozoficzny”²⁹¹.

Bycie *anty* i rządzenie się własnymi prawami nie przeszkadza jednak w spoglądaniu na człowieka z troską i próbą zrozumienia tego, co go dręczy.

²⁸⁹ Ibidem, s.28.

²⁹⁰ PIWIŃSKA, M., *Przedmowa* [w:] IONESCO, E. *Teatr I*, Warszawa: PIW, 1967, s.36.

²⁹¹ SURER, P., *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, s.233.

Ionesco koncentruje się na ludzkiej egzystencji ukazując jej najtrudniejsze aspekty.

8.2. *Przywiązani do jednego miejsca. O bohaterach Samuela Becketta*

Becketta określić można słowami: nihilista, świadek kryzysu cywilizacji, absurdysta. Wszystko to łączy fakt, że był twórcą w pełni świadomym tego, co w życiu człowieka jest absurdem, co go tworzy a następnie pomnaża. W jego utworach odnaleźć można elementy powtarzające się, które nie pozwalają człowiekowi wyrwać się z ram mechanizacji życia i podjąć próbę zmiany swego losu. Z drugiej jednak strony nihilistyczne akcenty w twórczości irlandzkiego twórcy jasno sygnalizują, że nie ma odwrotu, ucieczki, wyjścia. Że to, co obserwujemy, chociaż wydaje się być niebywale przygnębiające i tym samym aż nierealne, może być częścią nas.

To, co charakterystyczne jest dla wszystkich dramatów Becketta to duża ilość didaskaliów, bardzo szczegółowo opisujących przestrzeń dramatu, wygląd i wiek bohaterów. Dodatkowo bohaterowie jego utworów nigdy nie noszą przypadkowych imion. Kryją się pod nimi znaczenia, które odgrywają wymowną rolę dla pełnego zrozumienia tekstu dramatycznego. Peter Brook powiedział dodatkowo, że: „Sztuki Becketta to symbole w ścisłym znaczeniu tego słowa”²⁹².

Symbole te przechodzić mogą wiele metamorfoz, które pozwalają na bogatą interpretację jego tekstów²⁹³. Dramaty Samuela Becketta dotyczą wielu kwestii, które dało by się określić jako zagadnienia egzystencjalne. Pojawiają się wśród nich: opuszczenie, samotność, lęk przed jutrem, brak oparcia w kimkolwiek, ciągłe poczucie czyhającego na człowieka niebezpieczeństwa czy wreszcie problem przemijania ludzkiego życia i śmierci. Każdy z jego dramatów w pewnym stopniu dotyka wyżej wymienionych spraw, co może

²⁹² BECKETT, S., *Wstęp* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.18.

²⁹³ MOMRO, J., *Praktyka pisania*. „Teatr” nr 3, 2007, s.18.

świadczyć tylko o tym, jak głęboko zainteresowany i zafrasowany ludzką egzystencją był Beckett.

Absurd u Samuela Becketta ma wiele twarzy. To, co jest dla nich wspólnym mianownikiem to fakt, że ma on zawsze charakter tragicomiczny. Dotyczy to zarówno tematu samotności człowieka w świecie, jego ambiwalencji, ambisentencji, ambitendencji czy śmierci jako jedyne pewnego elementu ludzkiej egzystencji. Przyglądając się wydarzeniom II wojny światowej, nie mógł nie odczuć niepewności i nie zdawać sobie sprawy z kruchość ludzkiego życia. Wszystkie te obawy i emocje zawarł w swej twórczości i chociaż bohaterowie mają różne imiona, są w różnym wieku, to można by z nich ułożyć obraz jednego człowieka przerażonego tym, co widział, widzi i tym, co zobaczy. Beckett podobnie jak Sartre za największy absurd w życiu człowieka uważa właśnie samo „bycie,” istnienie. Poprzez zredukowanie do granic możliwości akcji, miejsca, czasu i przestrzeni w dramacie, autor pokazuje człowieka takim, jakim jest. To człowiek ze swoimi lękami i myślami pozostaje w centrum uwagi.

Jedną z takich postaci jest Winnie ze *Szczęśliwych dni*²⁹⁴. Dramat ten jest obrazem dwójki ludzi przebywających w bliżej nieokreślonym miejscu, które kojarzy się ze zgliszczami i śmiercią. Oto Winnie, która pozostaje przez cały dramat w pozycji wertykalnej - zakopana po pas, co uniemożliwia jej poruszanie się, przygląda się beczynnemu wypalającemu pustynię słońcu, mając świadomość totalnej niemocy, z którą nawet nie próbuje walczyć, bo wie, że skazana jest na przegraną. To postać, która za chwile zniknie w piasku, ale nie przeszkadza jej to w opowiadaniu o tym, jak cudowny i szczęśliwy dzień nastał. Jacek Kopciński w recenzji *Szczęśliwych dni* zadał w związku z tym pytanie:

Co myślimy o kobiecie, która zakopana „po pas” w ziemi wypowiada takie oto zdanie: „I znowu cudowny dzień”? Myślimy, że jest kimś, kto absolutnie nie potrafi rozpoznać swojej sytuacji, jest istotą kompletnie nieświadomą, a przez to żalną. Winnie zapewnia nas, że kolejny dzień jej życia jest „cudowny”, Beckett natomiast - że jest potworny²⁹⁵.

Sytuacja, którą obserwujemy jest więc absurdalna. Kobieta, która jest już po pas wchłonięta przez tajemniczy piasek wypowiada słowa pełne

²⁹⁴ Tytuł w języku angielskim odnosi się do toastu – pochwały chwili.

²⁹⁵ KOPCIŃSKI, J., *Który patrzy*. „Teatr” nr 3, 2007, s.15.

afirmacji życia. Pomiędzy jej wypowiedzią a sytuacją, w jakiej się znalazła nie widać spójności. Tak jakby nie widziała tego, co dzieje się dookoła niej. Można zatem stwierdzić, że bohaterka nie żyje rzeczywistością, oddala ją od siebie, starając się wyprzeć ze świadomości. Temu mają służyć wypowiedziane często w sztuce słowa zachwyty nad sprawami, które zachwyty nie muszą budzić. Jest to próba zapomnienia o tym, co wokół. Wiadomo jednak, że próba ta skazana jest na porażkę, o czym świadczy wypalony słońcem piasek coraz bardziej pochłaniający Winnie. Z drugiej jednak strony z jej ust padają słowa: „Tak, mam coraz bardziej poczucie, że gdybym nie była tu uwiązana... (...) w ten sposób, uniosłabym się po prostu w przestworza”²⁹⁶.

Widać więc, że Winnie ma poczucie u b e z w ł a s n o w o l n i e n i a . Stara się jednak zaklinać rzeczywistość poprzez opowiadanie o cudownych chwilach. Jest to zatem postać, którą ciężko jest określić, bo z jednej strony jest świadoma tego, że nie może wykonywać wszystkich czynności z powodu unieruchomienia w piasku, z drugiej jednak, w odróżnieniu od męża Williego stara się uśmiechać i poszukuje tego, co, może być pozytywne w zaistniałej sytuacji. Piasek pochłaniający Winnie jest metaforą, ukazującą ludzi niezdolnych do czynów i zmian w swoim życiu. Ograniczenia te wynikają z jednej strony z siły wyższej, okoliczności, w jakich się znaleźli, z drugiej jednak z totalnej apatii, z którą nie potrafią i nie chcą nawet walczyć. Do zmiany sytuacji potrzebują drugiej osoby, jak zauważa Winnie: „Sama nie dam rady. (Pauza.) Willie, (Słabiutko) Pomóż”²⁹⁷.

Willie jednak nie reaguje na prośbę. Zostawia Winnie samą z jej potrzebami. Ta jednak jest świadoma, że nie powinna liczyć na pomoc męża, co pokazuje, jak bardzo ludzie są w stanie pogodzić się z sytuacją, w której się znaleźli, nawet, jeśli zupełnie nie odpowiada ona ich potrzebom. Jest to obraz bierności wobec potrzeb innych. Bierność ta związana jest również z problemem braku komunikacji pomiędzy ludźmi. W *Szczęśliwych dniach* kilka słów wypowiedzianych przez Williego jest dla Winnie powodem do radości. Komunikacja między nimi zanikła prawie całkowicie. Dlatego też Winnie musi sama odpowiadać sobie na pytania, które kieruje w stronę męża,

²⁹⁶ BECKETT, S., *Szczęśliwe dni* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988. s.276.

²⁹⁷ *Ibidem*, s.279.

nie licząc już chyba na dialog z nim. Pomimo tego, wydaje się, że jego obecność jest dla niej ważna. Kiedy tylko odpowiada na jej zaczepki, Winnie wydaje z siebie okrzyki podniecenia. Czynione wobec niego gesty jednoznacznie pokazują jej miłość i oddanie, które jednak w obecnej sytuacji zostają zepchnięte na drugi plan. Cały dramat jest tak naprawdę monologiem samotnej kobiety, która nie może liczyć na pomoc nikogo. Mówiąc, ma wrażenie, że ktoś jej słucha, że to, co chce przekazać ma znaczenie i ona sama kogoś obchodzi. Mówiąc, żyje. Została zostawiona na pastwę losu w miejscu, które przypomina wypaloną pustynię. Miejsce to spalone słońcem jest synonimem totalnego zniszczenia i wszechobecnej pustki. W takim środowisku na próżno jest szukać żywej natury, dlatego też takie wrażenie na Winnie robi żywa mrówka²⁹⁸. Jest wprost zdziwiona jej obecnością. Przecież wokół nich nie ma już nic żywego. Wszystko zostało spalone. Tym, na co, czekają oboje nie jest życie, ale śmierć. Śmierć, będąca dla nich synonimem szczęścia i końca sytuacji, z którą nie potrafią się uporać. Dodatkowo mówiąc o szczęściu, Winnie zaczyna zastanawiać się nad tym, czym tak naprawdę jest szczęście. Skąd mają wiedzieć, czym jest? Bohaterka zastanawia się, czy kiedykolwiek w swoim życiu była tak naprawdę szczęśliwa. Rozważania te prowadzą do wspomnień, które wprowadzają ją w melancholijny nastrój. Wspomnienia przeszłości mimo wszystko wywołują na jej twarzy uśmiech. Można więc przypuszczać, że to co było kiedyś, miało znamiona szczęścia. Miniona młodość i pierwsze miłości stają się powodem do spojrzenia w przeszłość. Jest to tylko jeden z przykładów, kiedy bohaterowie Becketta patrzą wstecz. Podobnie zachowuje się także Krapp w dramacie *Ostatnia taśma Krappa* słuchający swoich wypowiedzi sprzed trzydziestu lat. Myśli dotyczące tego, co już było łączą się z tym, co nieuniknione. Wszystkie niespełnione nadzieje powracają do bohaterów tuż przed końcem ich życia. Co więcej ma się wrażenie, że chociaż śmierć ma nastąpić za chwilę nie budzi ona w nich większego lęku. W zasadzie są pogodzeni z tym, co ma nastąpić. Dodatkowo wspomniane szczęście, o którym mówią jest synonimem śmierci.

²⁹⁸ Dariusz Klimczak proponuje dodatkowe możliwości odczytania sceny, w której pojawia się żywa mrówka. Mrówka wchodząc przez rozmaite otwory do ciała Winnie, wysysa z niej ostatnie soki lub doprowadza do rozpadu jej ciała. BECKETT, S., *Szczęśliwe dni* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.214.

Absurd życia bohaterów *Szczęśliwych dni* wynika niewątpliwie z faktu, że zbliżający się moment śmierci pojmują jako szczęście. Winnie stwierdza:

No, a gdy z jakichś nieodgadnionych względów nie stać już na żaden trud? Cóż, trzeba wtedy zamknąć oczy – (*zamyka oczy*) – i czekać na taki dzień – (otwiera oczy) – na taki szczęśliwy dzień, gdy ciało rozpuści się przy tyłu stopniach, a noc księżycowa trwać będzie wiele, wiele godzin. (*Pauza.*) Tym się właśnie pocieszam, gdy upadam na duchu i zaczynam zazdrościć zwierzętom idącym na bój²⁹⁹.

Porównanie się do zwierzęcia pokazuje, że człowiekowi wydaje się, że Bóg w swoich działaniach nie odróżnia go od zwierząt i nie opiekuje się nim w żaden sposób. Co więcej Winnie, przywołując Boga uznaje życie ludzkie za formę bożej gry. Bóg, patrząc z góry, na pochłaniającą ją ziemię, śmieje się ironicznie jakby patrzył na przedstawienie, w którym grają kukielki. Taka teza jakże bliska jest platońskiemu *Theatrum Mundi*, w którym to ludzie, jako aktorzy odgrywają powierzone im role.

Pogląd dotyczący okrutnego Boga, który przygląda się zagubionej ludzkości charakterystyczny jest dla wszystkich twórców zachodnioeuropejskiego dramatu absurdu. U środkowoeuropejskich dramaturgów kwestia ta nie jest tak często podnoszona jak na przykład u Becketta. Winnie dodatkowo stwierdza nawet, że człowiekowi nie pozostało nic innego, jak śmiać się z tego, co widzi wokół, „bo jak można lepiej wielbić Wszechmogącego niż chichocząc wraz z nim z jego żarcików, zwłaszcza tych słabszych?”³⁰⁰. Bóg nie jest przyjacielem człowieka, ale tyranem, który patrzy na jego cierpienia i pozwala na nie. Skoro Bóg pozwolił na to, by miliony ludzi ginęły w czasie dwóch wojen światowych, dlaczego miałby teraz pomóc Winnie i nie dopuścić do jej śmierci. Wszystko wskazuje na to, że śmierć jest już blisko i Bóg kolejny raz będzie się mu przyglądał bez interwencji. I nawet imiona bohaterów nie pozostające bez znaczenia - Willie – pochodzące od angielskiego „will” – wola i Winnie – „win” – wygrana, nie nadadzą biegowi wydarzeń innego toru. W skutek przemijania nieuchronnie zbliża się koniec.

K o n i e c , o którym nota bene mowa jest od samego początku *Szczęśliwych dni*, ma również znaczenie metaforyczne. Winnie, wyciskając

²⁹⁹ BECKETT, S., *Szczęśliwe dni* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988. s.265.

³⁰⁰ *Ibidem*, s.275.

resztki pasty do zębów i mówiąc „kończy się”³⁰¹, ma na myśli nie tylko pastę, ale także swego męża, świat wokół i samą siebie. Koniec zbliża się z każdym dzwonkiem budzika, który odmierza czas pozostały do całkowitego zakopania Winnie w kopcu z piasku. Kopiec ten działa dodatkowo na wyobraźnię odbiorcy i pozwala mu uświadomić sobie realność śmierci. Kopiec jest bowiem swoistym synonimem grobu, czyli miejsca gdzie spoczywa ciało człowieka, po nadejściu śmierci – końca, na który z jednej strony bohaterowie Becketta czekają, a z drugiej strony końca, który budzi w nich uczucie przerażenia.

Słowo *koniec* odmieniane na różne sposoby kilkakrotnie pojawia się także w innym dramacie Becketta - *Końcówce*. Tutaj wszystko pomału się kończy: pralinki dla Nagga, środek uśmierający dla Hamma. Zaczynające dramat słowa: „Ziarnko do ziarnka, po jednym, aż nagle któregoś dnia, jest stos, niemożliwy stos”³⁰² nieodłącznie kojarzą się z piaskiem przysypującym Winnie w *Szczęśliwych dniach*.

Koniec nieustannie towarzyszy bohaterom *Końcówki*, którzy samotni, w pomieszczeniu otoczonym wodą czekają na to, co jest im pisane. Beckett pokazuje świat w obliczu Apokalipsy³⁰³. Nie walczą, nie buntują się. Co więcej, nawet nie działają. Działanie zastępują im wypowiedzi. I nie ma znaczenia, czy będą one miały swój początek i koniec. Ważne, by w jakiś sposób zagłuszyć ból i przerażenie, które im towarzyszą. Nagg i Nell siedzący w kuble nie są w stanie się pocałować, czyli innymi słowy nie są w stanie zbliżyć się do siebie. Wspominają piękne czasy, kiedy pływali łódką po jeziorze. Można założyć, że wtedy byli blisko, rozmawiali ze sobą i prawdopodobnie ich życie wyglądało inaczej niż teraz. Woda, po której pływali była przejrzysta. Teraz, gdy Clov wygląda przez okno, wszystko jest ciemne i „trupie”. Nie ma wątpliwości, że to, co było już nie wróci a człowiek znalazł się w sytuacji pełnej zła i niewyjaśnionych sytuacji. W sytuacji, w której czuje się osaczony, zapędzony w kozi róg. Bohaterowie *Końcówki* są niezwykle samotni i nieszczęśliwi, bo nikt ich nie rozumie.. Chociaż w małym pomieszczeniu jest ich czworo, to nie czuć między nimi żadnej więzi.

³⁰¹ Ibidem, s.258.

³⁰² Ibidem, s.136.

³⁰³ PALLASZ, A., *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*. Warszawa: Iskry, 1989, s.161.

Są jednak świadomi tego, że mają tylko siebie i czy chcą czy nie chcą są na siebie w pewien sposób skazani:

HAMM: Dlaczego trzymasz się mnie?

CLOV: A dlaczego ty mnie trzymasz?

HAMM: Nie ma nikogo innego.

CLOV: Nie ma innego miejsca³⁰⁴.

Nie mają innego wyjścia muszą żyć obok siebie. Podobnie jak pionki na szachownicy, do czego nawiązuje zresztą tytuł utworu. W języku francuskim tytuł brzmiał *Fin de partie*, w angielskim *Endgame*. Widać więc wyraźnie odniesienie do partii szachów, gry. Człowiek znów porzucony zostaje na szachownicy, po której jest przesuwany wbrew własnej woli, a co najważniejsze nie ma wpływu na swój los.

To, na co zwraca się uwagę przy lekturze dramatu to na pewno niemożność działania ze strony bohaterów. Wszyscy są pasywni, mając jednak tego świadomość. Mówią, że chociaż chcą coś zrobić, to i tak pewnym jest, że im się to nie uda. Widać wszechogarniającą atmosferę zbliżającego się końca. Clov kilkakrotnie informuje, że zamierza odejść. Jednak nic takiego się nie dzieje. Można by zastanawiać się nad tym, czy odejść nie może, czy raczej w rzeczywistości nie chce, bo chociaż teraz nie jest szczęśliwy to nie wie, co go czeka, gdy odejdzie. Więc może najzwyczajniej boi się tego, co mogłoby go spotkać w innym miejscu. Biorąc pod uwagę słowa Hamma: „Na zewnątrz jest śmierć”³⁰⁵ nietrudno jest sobie wyobrazić, że może właśnie drugi z powodów staje się powodem zachowań bohaterów w zamkniętym pomieszczeniu.

Podobnie Beckett przedstawia bierność bohaterów *Czekając na Godota*. Ci mówią, że odchodzą, po czym zostają w tym samym miejscu, gdzie byli.

W ich życie bohaterów *Końcówki* wkradła się rutyna i zobojętnienie, które być może spowodowane są towarzyszącym im strachem. Bo wokół nich czai się śmierć. I nie jest to śmierć jednostkowa, ale ma znaczenie globalne. Hamm powiem stwierdza: „Cały świat śmierdzi trupem”³⁰⁶.

³⁰⁴ BECKETT, S., *Końcówka* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.139.

³⁰⁵ Ibidem, s.140.

³⁰⁶ Ibidem, s.165.

Ś m i e r ć jest, podobnie jak w *Szczęśliwych dniach*, początkiem czegoś nowego. Ponieważ jednak nie wiadomo, czym jest to nowe, śmierć budzi strach. Nie jest ona synonimem tego, co upragnione. Wręcz przeciwnie, ma się wrażenie, że bohaterowie chcieliby ją oddalić od siebie. Hamm i Clov uznają, że szczęście do tej pory nigdy nie było ich udziałem, ale nie podejrzewają także, że wraz z końcem go doświadczą. Jest to na pewno jedna z różnic pomiędzy *Szczęśliwymi dniami* a *Końcówką*. Absurd w *Końcówce* pojawia się przede wszystkim w związku z niemożnością działania, wyjścia na zewnątrz. Pomieszczenie, w którym przebywają bohaterowie jest swoistym więzieniem. Nasuwa się jednoznaczne skojarzenie z *Zamkiem* Franza Kafki, w którym wszystko musi odbywać się po zaakceptowaniu przez władcę, kontrolującego życie w zamkniętej społeczności. Owe zamknięcie powoduje szereg absurdalnych sytuacji. Nie inaczej jest u Becketta. Bohaterowie wegetujący w kubłach, mówią, ale nie rozmawiają ze sobą, to, co myślą, ukryte jest pomiędzy dialogami, które często nie mają logicznego związku, dzieciennieją, proszą o zabawki. Ojciec zgadza się za pralinkę wysłuchać opowieści syna, który w zasadzie nawet nie chce mu jej opowiedzieć. Bardziej chodzi tu o zrobienie na złość Clovowi, który nie chce go słuchać. Wybierając ojca, chce w ten sposób ukarać Clova.

Skazanie ich na siebie, na grę i na zamknięcie jest jednocześnie skazaniem na nienaturalne i mające znamiona absurdu zachowania. Świat *Końcówki* to „świat klaustrofobiczny, zamknięty i niedostępny, ale w nim rozgrywa się właśnie tragedia istnienia”³⁰⁷. Wygląda na to, że Hamm, Clov, Nagg i Nell to ostatni ludzie na ziemi. Poza nimi i miejscem, gdzie przebywają, nie ma już nic. Nic już się nie wydarzy. Muszą czekać aż również oni znikną jak wszystko dokoła.

Końcówka to także świadectwo rozkładu ciała, niemocy i kalectwa – tego, co dotyka człowieka. Hamm jest ślepy, Clov nie może chodzić. Wszystko to jest metaforą agonii i choroby, które toczą całą ludzkość a także niemożności właściwego spojrzenia na poszczególne sprawy i słusznej ich oceny. Bohaterowie nie są w stanie wykonywać podstawowych czynności, które można by uznać za najprostsze na świecie. Jednak nawet siadanie czy

³⁰⁷ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.164.

stanie stanowi dla nich problem, z którym nie potrafią się uporać. Wokół nich panoszy się nieład, szczury i brud. Człowiek przedstawiony jest przez Becketta w sposób turpistyczny - ze wszystkimi swoimi wadami i słabościami.

Poza odmienianym w każdym chyba przypadku słowami „koniec” i „końcówka” znamieny jest także przysłówek „nigdy” często pojawiający się w dramacie („Nigdy się nie dowiemy”³⁰⁸, „Nigdy tam nie byłem”³⁰⁹). Wszystko to sygnalizuje kres, niemożność egzystencji i wreszcie śmierć, która jest nieodłącznym elementem ludzkiego życia. Czesław Miłosz powiedział:

Ten koniec zabawy to nie tylko śmierć jednostkowa, tę można znieść stoicko. To radykalne i bezlitosne stwierdzenie, że wyobraźnia ludzkości, tworząca w ciągu tysiącleci mity religijne, poematy, sny wykute w kamieniu, wizje malowane na drzewie i płótnie, rozczuła nas swoją dziecinną wiarą, ale możemy tylko myśleć z nostalgią o darze na zawsze utraconym³¹⁰.

Śmierć obecna jest jak w życiu, tak i dramatach Becketta, bo traktują one o kondycji człowieka we wszechświecie, jego troskach i oczekiwaniach. Pomiędzy tymi oczekiwaniem nie brak też oczekiwania kresu podróży – życia.

Dariusz Piotr Klimczak w książce *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis* zauważa:

Surowcem refleksji eschatologicznej współczesności są dramaty absurdu, przekazujące mniej lub bardziej wyraźną filozofię Śmierci. Ekspozycja Śmierci jest uwarunkowana swoistą powtarzalnością fanatycznych motywów przewodnich wielu sztuk. Na zasadzie rekurencyjności powracają w dramaturgii absurdu motywy unicestwienia, grobu, zapadania się i wznoszenia, zamkniętej przestrzeni, umierania, rozpląnięcia się czy „wniebowstąpienia.” (...) Śmierć oraz Umieranie obrazowane przez absurdystów są nazbyt poważne, żeby nie powiedzieć dręczące oraz przygnębiające. Chociaż podkreślmy, że mówienie i pisanie o Śmierci może być też jej swoistym osławianiem³¹¹.

Nietrudno nie zgodzić się z tym twierdzeniem. Patrząc na przemijanie innych a co więcej na podejście do życia i śmierci innych, łatwiej uświadomić sobie absurdy, które stały się naszym udziałem czy też nasz irracjonalne

³⁰⁸ BECKETT, S., *Końcówka* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.178.

³⁰⁹ Ibidem, s.184.

³¹⁰ Ibidem, s.20.

³¹¹ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.24.

podejście do spraw ostatecznych. Łatwiej też pogodzić się ze sprawami, na które człowiek najzwyczajniej nie ma wpływu.

Śmierci u Becketta nie da się jednoznacznie określić. Wiadomo jednak, że czeka na końcu drogi, którą człowiek, chociaż w towarzystwie innych to jednak przechodzi w samotności. Jest to pewnego rodzaju niebyt, który sprawia, że życie przybiera absurdalne kształty. Beckett pokazuje na przykładzie swoich postaci obraz *niebycia* za życia, duchowej i fizycznej stagnacji. Owa śmierć, co podkreśla Klimczak z reguły poprzez tabuizację stała się przez lata źródłem lęku³¹². Absurdyści pisząc, o tym, co nieuniknione w konwencji dramatu absurdu, siłą rzeczy przesunęli granicę tabu.

Mówiąc o śmierci i sprawach ostatecznych, warto zwrócić uwagę także na kwestię Boga, która nie pozostaje dla Becketta bez znaczenia. Jeden z bohaterów *Końcówki* przerywając modlitwę, stwierdza kategorycznie: „HAMM: Drań! Nie istnieje!”³¹³

Jest to kolejna z prób zaakcentowania myśli, że jeśli Bóg by istniał to nie pozwoliłby na zło, które dzieje się wokół człowieka i którego człowiek jest sprawcą. Człowiek jest porzucony, samotny, nie ma potrzeby modlić się do Boga, bo on i tak nie wysłucha jego próśb. O k r u c i e ń s t w o nie jest jednak u Becketta tylko dziełem Boga. Clov tyranizuje ślepego Hamma. Wykorzystuje jego kalectwo. Czyni to, bo sam się boi tego, co go czeka. Poprzez bycie brutalnym chce pokazać, że panuje nad Hammem. Chciałby tym samym panować nad światem i śmiercią, ale nie jest to możliwe. Jest między nimi nieufność, której nie da się przezwyciężyć. To wszystko jest symbolem zła, które rozpanoszyło się po świecie. Owe zło symbolizują także imiona bohaterów. Jak bowiem zauważa Antoni Libera imię Nagg jest fonetycznie zbliżone do niemieckiego „Nagel” – gwóźdź, Clov fonetycznie po francusku brzmi również jak „gwóźdź”, natomiast Hamm można odczytywać jako skrót od angielskiego „hammer” – młotek.³¹⁴ Nietrudno domyśleć się, że atrybuty te łączą się z ukrzyżowaniem Chrystusa podobnie zresztą jak słowa rozpoczynające dramat: „Skończone, skończyło się”³¹⁵ są w języku angielskim

³¹² Ibidem, s.33.

³¹³ BECKETT, S., *Końcówka* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.171.

³¹⁴ Ibidem, s.622.

³¹⁵ Ibidem, s.136.

i francuskim dokładnie tymi samymi słowami, które jako ostatnie wypowiedział Jezus na krzyżu.

Bohaterowie zatem są pozostawieni sami sobie, ale Beckett nie neguje istnienia Boga. Zaznacza jednak, że Bóg opuścił człowieka, który musi sam radzić sobie ze swoimi troskami, chociaż w zasadniczym stopniu go przerastają. To właśnie jest kolejny z absurdów jego egzystencji.

Kondycja człowieka jako zniedołężniałego i pozostawionego samemu sobie pojawia się również w chyba najbardziej znanym dramacie Becketta – *Czekając na Godota*. Sam autor twierdzi, że inspiracją dla *Czekając na Godota* był obraz Caspara Davida Friedricha³¹⁶.

Czekając na Godota to jeden z pierwszych dramatów, które przez krytykę uznane zostały za dramat absurdu. Dramat ten opowiada o ciągłym czekaniu na coś, co nie koniecznie musi się spełnić, o ludziach, którzy z pewnymi wyjątkami powtarzają wciąż ten sam bezsensowny schemat. Wciąż czekają na Godota³¹⁷. Dramat ten pełen jest symboliki. Jest dzień i noc, kamień i drzewo czy wreszcie wędrówka i oczekiwanie. Wszystko to składa się na cykl życia człowieka.

Również tu, podobnie jak w *Końcówce* spotykamy bohaterów, którzy w wyniku upływającego czasu, podpadają na zdrowiu a najprostsze życiowe czynności stają się dla nich niewykonalne. W jednej ze scen jeden z bohaterów jest ślepy a drugi niemy. Innym skojarzeniem nasuwającym się przy porównywaniu obu dramatów jest postać Chłopca, którego w *Końcówce* Clov widzi z okna a który jako posłaniec przychodzi do bohaterów czekających na Godota. Klimczak zauważa, że Beckett posłużył się „(...) konkretnym motywem

³¹⁶ Powiązanie obrazu z dramatem szczególnie widoczne jest w niektórych scenach, gdzie w didaskaliach mowa jest o świetle księżycy a postaci Estragona i Vladimira stoją pod drzewem na tle ciemnego nieba. Patrząc na obraz obok można by powiedzieć, że znajduje się na nim właśnie scena, o której pisał Beckett.

³¹⁷ *Czekając na Godota* w roku 1957 przedstawiono więźniom zakładu karnego w San Quentin. Ocenę tego przedsięwzięcia najlepiej ukazują komentarz, jaki po spektaklu ukazał się w gazecie więziennej: „trójka muskularnych mężczyzn z ogromnymi bicepsami zastawiła przejście 642 funtami wagi i czekała na dziewczęta i kawały. Kiedy to nie nastąpiło, zaczęli głośno wyrażać niezadowolenie i zdecydowali się wyjść z sali w momencie wygaszenia świateł. Zrobili jeden błąd. Słuchali i patrzyli o dwie minuty za długo – i zostali. Po skończeniu sztuki wyszli. Każdy z nich wstrząśnięty...” Po przedstawieniu znamienne stały się słowa jednego z więziennych nauczycieli: „oni wiedzą, co znaczy czekanie i wiedzą, że gdyby Godot w końcu przybył, czekałoby ich tylko rozczarowanie. Ciągłe czekamy na Godota i nadal będziemy na niego czekać. Gdy sceneria staje się zbyt ponura, a na scenie nic się nie dzieje, klniemy na siebie i przysięgamy, że rozstaniemy się na zawsze, ale przecież nie mamy dokąd pójść.” Cytaty za SZYDŁOWSKA, W., *Czekając na Godota Samuela Becketta*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne Pedagogiczne, 2000, s.62.

alegorycznym Chłopca-Zbawiciela, wywodzącym się z bardzo silnej oraz głęboko zakorzenionej w kulturze europejskiej tradycji biblijnej – oczekiwania na przyjście Mesjasza³¹⁸.

Chłopiec może także symbolizować nadejście końca – śmierci.

Jak mówił Martin Esslin: „*Czekając na Godota* nie opowiada historii, ale bada statyczną sytuację³¹⁹. Zasadniczą kwestią jest to, że bohaterowie nie żyją – wyłącznie są i wszystko rozpatrują pod kątem mającej przyjść postaci, której nie są w stanie poznać. Ich czekanie jest jednocześnie nadzieją i absurdem. Wszystko sprowadza się do tego, co będzie. Egzystencjaliści uważali myślenie w kategoriach „jutro”, „potem” jako jedno ze źródeł absurdu, bo żyjąc tym co będzie, człowiek zapomina o tym, co jest teraz. Co więcej, to, co będzie jest na tyle niepewne, że absurdem jest zastanawianie się nad przyszłością.

W *Czekając na Godota* dwóch mężczyzn - Estragon i Vladimir czeka na postać, którą nazywają Godotem. Czekają na niego dwa dni, stojąc pod drzewem bez liści³²⁰. Spotykają ich dwaj inni mężczyźni – Lucky i Pozzo, a odwiedza ich chłopiec, będący rzekomo sługą owego Godota, na którego ciągle czekają, a który ma przynieść im bliżej nieokreśloną, pomoc. Godot jednak nie przychodzi. Tak można by streścić dramat Becketta. Bohaterowie są na bliżej nieokreślonym pustkowiu, wywołującym uczucie przygnębienia i opuszczenia.

Absurd zaistniałej sytuacji, która tak naprawdę nie zmienia się w ciągu całego dramatu, polega na bezczynnym czekaniu na coś, co tak naprawdę wcale nie musi nadejść. Jednak nadejście tytułowego Godota ma dla bohaterów fundamentalne znaczenie:

ESTRAGON: Nie mogę już tak dalej.

VLADIMIR: Wydaje ci się.

ESTRAGON: Może by się rozstać? Może byłby nam lepiej?

VLADIMIR: Jutro się powiesimy... (...) Chyba, że przyjdzie Godot.

ESTRAGON: No a jeśli przyjdzie?

³¹⁸ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.177.

³¹⁹ ESSLIN, M., *The theatre of the absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1968 s.45. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

³²⁰ Drzewo bez liści można uważać za symbol przemijania a w efekcie i umierania.

VLADIMIR: Będziemy zbawieni³²¹.

Podstawowe pytanie, które nasuwa się podczas lektury, kim jest Godot i czy można go utożsamiać z Bogiem. Kwestią wartą uwagi jest geneza powstania imienia tytułowego Godota. Jedną z legend głosi, że Beckett zaczerpnął imię dla tytułowego bohatera od jednego ze startujących w wyścigu kolarskim Tour de France. Podobno Beckett wracając do domu, spotkał grupę czekających na kogoś ludzi. Zapytał więc o co chodzi. Okazało się, że byli to kibice wyścigu, którzy odpowiedzieli mu, że „czekają na Godota”³²².

Druga z legend głosi, że Godot „wziął się” ze spotkania Becketta z jedną z prostytutek, które miało miejsce na paryskiej ulicy Godot de Mauroy. Beckett odrzucił propozycję dziewczyny a ta miała na to zareagować słowami: „Na co się oszczędzasz? Na Godota czekasz?”³²³. Jedną z hipotez mówi także o zaczerpnięciu imienia ze sztuki Balzaca pt. *Intrygant*, sam autor jednak tej wersji się przeciwstawia. Beckett na pytanie „Kim jest Godot?” zwykł odpowiadać: „Gdybym to wiedział, powiedziałbym to w sztuce”³²⁴. Wielu doszukiwało się powiązań Godota z Bogiem. Istotnym jest jednak, że w języku oryginału słowo „Bóg” to „Dieu”, podobieństwo odnajdziemy jednak, jeśli spojrzymy na *Czekając na Godota* w wersji angielskiej. Po angielsku bowiem „Bóg” to „God”, więc nietrudno tu o skojarzenie. Autor jednak zawsze powtarzał, że gdyby uważał Godota za Boga, to tak by go nazwał. Widać od razu, że już imię tytułowej postaci tego dramatu jest związane z wieloma interpretacjami. Dodatkowo, z imieniem Godota kojarzą się również imiona bohaterów w skróconej formie a mianowicie: „Gogo” (Estragon) i „Didi” (Vladimir). Każde ze zdrobnień zawiera w sobie część imienia Godot. Da się również zauważyć, że Gogo jest dwukrotnym powtórzeniem angielskiego czasownika „go” – iść, natomiast Didi jest dwukrotnym powtórzeniem francuskiego słowa „dire” – mówić w jego fonetycznej wersji „didi”. Inaczej mówiąc Gogo to po angielsku „idź-idź” a Didi to dla odmiany po francusku „mów-mów.” Patrząc na zachowanie bohaterów i ich cechy charakteru można

³²¹ BECKETT, S., *Czekając na Godota* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.95.

³²² LIBERA, A., *Posłowie* [w:] BECKETT, S., *Czekając na Godota*. Warszawa: PIW, 1985, s.115.

³²³ Ibidem, s.115.

³²⁴ Ibidem, s.116.

stwierdzić, że skróty imion, które noszą, nie są przypadkowe. To Vladimir (Didi) poprzez wygłaszanie swoich opinii i ogólną otwartość dominuje nad Estragonem. Imiona zatem kolejny raz grają w sztuce rolę nieprzypadkową.

Po raz kolejny bohaterowie czekają na coś, co ma im przynieść ukojenie, bo dotychczasowe życie przepełnione jest jedynie smutkiem i cierpieniem. Cierpieniem, na które nota bene Beckett znów zwraca uwagę. Pary bohaterów zbudowane są na zasadzie przeciwieństw. Pozzo, który jest panem Luckiego odnosi się do niego w sposób okrutny. Tyranizuje go i katuje. Lucky jest uległy. Vladimir i Estragon natomiast to para zbudowana na zasadzie kontrastu ziemia - niebo. Estragon jako postać związana z życiem doczesnym, pozostająca w opozycji do Vladimira – jako bohatera bardziej spirytualnego. Połączenie tych elementów stanowi metaforę ludzkiej egzystencji, w której człowiek trwa zawieszony pomiędzy życiem a śmiercią (ziemią a niebem)³²⁵.

Życie jest więc nie do zniesienia. W związku z tym pojawia się temat samobójstwa jako szybszego zakończenia bezsensownego losu. Myśl o śmierci towarzyszy im przez cały czas. Bohaterowie rozmawiają o odebraniu sobie życia, by upragniony *eschaton* nadszedł szybciej. Nie decydują się jednak na ten krok. Można by się zastanawiać, dlaczego. Z jednej strony wiadomo, że nie są w stanie podjąć żadnego działania, o którym mówią, z drugiej natomiast strach przed śmiercią i tym, co po niej nastąpi również nie pomaga im w podjęciu tego kroku. Najmniejsza przeszkoda, jak za cienki sznur, są dla nich powodem, by zrezygnować z podjęcia działania. Nie są w stanie podjąć żadnych kroków. Dodatkowo uważają, że jakakolwiek zmiana nie ma sensu³²⁶. Lepiej więc biernie czekać na nieuniknione.

Bohaterowie z każdą chwilą są coraz bardziej wyczerpani. Zastanawiają się, czy dla obydwu rozstanie nie byłoby dobrym rozwiązaniem, jednak po pewnym czasie beznamiętnie stwierdzają:

³²⁵ Ibidem, s.132.

³²⁶ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.155.

VLADIMIR: Jeśli uważasz, że tak byłoby lepiej, możemy się jeszcze rozstać.
ESTRAGON: Teraz już nie warto.
VLADIMIR: Fakt, teraz już nie warto³²⁷.

Dziwnym jest, że bohaterowie, chociaż są w tym samym miejscu, w którym byli wczoraj, dziś mają problemy z jego rozpoznaniem. Estragon nie pamięta także spotkania z Pozzo i Luckym. W pewnym momencie Vladimir stwierdza kategorycznie: „VLADIMIR: Trudno z tobą żyć, Gogo”³²⁸, na co Estragon mówi, że lepiej byłoby go zabić jak biliony innych. Znając historię wieku dwudziestego można twierdzić, że mówi tu o ofiarach wojen. Nasuwa się tu skojarzenie z tezą, że po wydarzeniach w Auschwitz nic już nie będzie takie samo i człowiekowi najzwyczajniej trudno jest żyć po tym, co widział i o czym słyszał. Komory gazowe i masowe zbrodnie wywołują w człowieku odrazę, której nie sposób się pozbyć. Człowiek przytłoczony jest poczuciem wstydu, że przynależy do rasy, która była zdolna do bestialskich czynów, czego dowodem są słowa Vladimira:

(...) w tym miejscu i w danym momencie, cała ludzkość to my, czy nam się to podoba czy nie. Korzystajmy więc z tego, póki nie jest za późno. Raz przynajmniej bądźmy godną reprezentacją gatunku, do którego mamy nieszczęście należeć³²⁹.

Zło, którego pełny był XX wiek okaleczyło ludzkość i sprawiło, że zapomniała ona o podstawowych zasadach humanizmu.

Życie bohaterów *Czekając na Godota* jest nieszczęśliwe i beznadziejne. Są bierni, żyją z ludzkiem, że coś się zmieni w ich życiu. Godot ma doprowadzić do jakiegoś rezultatu, chociaż nikt nie mówi, co ma się wydarzyć, to spotkanie go jest dla nich najważniejsze. Ważniejsze nawet od pomysłu, by ukrócić swoje cierpienia poprzez samobójstwo. Oczekiwanie to sprawia, że nie są wolni. Muszą bowiem być w jednym miejscu, tam gdzie ma nadejść Godot. Ich życie jest jedynie czekaniem, zagubili się w nim, bo:

³²⁷BECKETT, S., *Czekając na Godota* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.56.

³²⁸Ibidem, s.62.

³²⁹BECKETT, S., *Czekając na Godota* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988. s.114.

nigdy nie zdają sobie sprawy, że dzisiaj jest dzisiaj. Przypominają tym ludzkość, mówi Beckett, która mitręży i rozprasza swe życie, odkładając czyny na później, czekając tylko na odległe, boskie zdarzenie, millenium, Dzień Sądu³³⁰.

Ludzie, chociaż są obok siebie to nie odnoszą się do siebie z szacunkiem. Autor zwraca uwagę na panoszące się w świecie zło, które doprowadza do poniżenia innych i lekceważenia ich potrzeb. Przykładem takiego zachowania jest Pozzo, który znęca się nad Lucky'm nie bacząc na jego uczucia. Trzyma nad nim bat i prowadzi go na Targ Zbawiciela, by go sprzedać. Traktuje go zatem jak zwierzę, chociaż Lucky jest takim samym człowiekiem jak on. Pozzo w jednej ze scen upada i prosi pozostałych o pomoc. Bohaterowi jednak bezwzględnie pytają o pieniądze za pomoc. Suma, którą podaje Pozzo jest dla nich wciąż za niska. Wychodzi na jaw ich materializm i okrucieństwo. Sytuacja ta ciągnie się przez dłuższą chwilę. Gdy wreszcie próbują go podnieść, okazuje się to bezskuteczne, bo zaraz po tym odsuwają się od niego i Pozzo znów upada. Ta sama sytuacja miała miejsce poprzedniego dnia, tyle, że to Lucky upadał. Działanie to jest w związku z tym bezowocne.

Beckett zwraca uwagę na zatracenie się uczuć i zrozumienia dla drugiego człowieka. Można skojarzyć tę sytuację z upodleniem człowieka, jakie miało miejsce w czasie obu tragicznych wojen światowych, które rozegrały się w XX wieku, a w szczególności z II wojną światową. Człowiek przestał zwracać się do drugiego z należytyim mu szacunkiem a zaczął traktować go przedmiotowo. Pozzo zwraca się do swojego współtowarzysza słowami „wstawaj bydlaku”³³¹, „wstawaj ścierwo”³³². Pokazuje to z jednej strony wspomniane już okrucieństwo, ale także prostactwo, które wyznacza kierunek działania człowieka. Brak szacunku, obdarcie z człowieczeństwa a także traktowanie drugiego człowieka jako gorszego są dla Becketta elementami tragedii, z którą musi zmagać się człowiek. Absurd dodatkowo tkwi w tym, że rola i położenie człowieka może się diametralnie zmienić, bo nic w świecie nie jest pewne i wieczne. Pokazuje to

³³⁰ BŁOŃSKI J, KĘDZIERSKI M., *Pierwsze głosy* [w:] *Samuel Beckett*. Warszawa: Czytelnik, 1982, s.90.

³³¹ BECKETT, S., *Czekając na Godota* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.73.

³³² *Ibidem*, s.73.

zamiana ról pomiędzy bohaterami. Jeśli pierwszego dnia Lucky kopnął Estragona, to drugiego to Estragon kopie Lucky'ego, pierwszego dnia, to Estragon powstrzymywał Vladimira od odejścia z miejsca, gdzie czekają na Godota, natomiast drugiego to Estragon będzie chciał odejść. Role w życiu mogą się zatem zmieniać jak w grze. W ostatniej chwili ten, który miał przegrać, wygrywa. Jediną pewną sprawą jest jedynie to, że obaj umrą.

Przytoczony na początku rozdziału cytat Petera Brooka, dotyczący symboli w dramatach Becketta został już kilkakrotnie potwierdzony. Warto jednak zwrócić uwagę na kwestię symboliki liczb w *Czekając na Godota*. Jeśli policzymy sylaby, to imiona Estragon i Vladimir mają tę samą liczbę liter – osiem i sylab – po trzy, zdrobnienia tych imion mają po cztery litery i są jednosylabowe, Lucky i Pozzo mają po pięć liter i dwie sylaby. Mogłoby się wydawać, że jest to jedynie wyliczanka, ale w wyliczance tej brakuje imienia, które liczyłoby sobie siedem liter. Brak siódemki - cyfry będącej symbolem doskonałości może wskazywać na nieobecność w dramacie postaci doskonałej, spełnionej. Być może jest nią tytułowy Godot.

Sztuka ta składa się z dwóch aktów, które składają się z trzech części. Patrząc na jej budowę i analizując ją znów pod kątem liczb, całość utworu można określić jako 2+1. Dwie pary po dwóch bohaterów, Chłopiec jako osoba trzecia i Godot jako osoba trzecia, na scenie znajdują się dwa eksponaty: kamień i drzewo, które dopełnia księżyc, w sztuce Estragon ma dwa sny, o których mówi i trzeci, którego nie zdradza. Cyfra trzy może być odczytywana trzy etapy: początek, środek i koniec w znaczeniu etapów ludzkiego życia.

Schemat 2+1 łączy się również z przypominaną przez Vladimira historią o zbawieniu przez Jezusa na krzyżu jednego z łotrów³³³. Parafrazując św. Augustyna, można powiedzieć, że Beckett ma świadomość, że świat pełen jest absurdów i sytuacji pełnych sprzeczności. Z jednej strony jeden z łotrów został zbawiony, ale przecież zabito drugiego. Nadzieja na dobre zakończenie nie jest więc oczywista a według Becketta nie jest nawet wskazana, bo na końcu i tak czeka na nas śmierć.

³³³ Ibidem, s.32.

Beckett poruszając temat śmierci jako nieodłącznego i w zasadzie jedyne pewnego elementu ludzkiej egzystencji, ma pełną świadomość faktu, że o śmierci można mówić najpoważniej jak to tylko możliwe lub z przymrużeniem oka. Wydaje się, że sam autor skłania się raczej ku drugiej możliwości. To, co można uważać za absurdalne, to podejście jego bohaterów do śmierci i innych spraw i problemów, o których jest mowa. Bohaterowie absurdalni całe większość spraw traktują śmiertelnie poważnie. Bohaterowie Becketta są wypadkową ludzi, którzy naiwnie wierzą w to, że kontrolują swój los i są w stanie zapanować nad zmianami, jakie przynosi życie. Autor wie, że to nieprawda. Absurd jego bohaterów spoczywa w tym, że oni nie są tego świadomi.

Poczucie samotności towarzyszące człowiekowi w jego agonii jest obok tematu śmierci jednym z najczęstszych tematów podejmowanych przez Samuela Becketta. Kto opuścił człowieka? Na pewno jest to drugi człowiek, z którym nie da się już rozmawiać ani żyć. Ale tym, który pozostawił człowieka samego sobie jest według Becketta przede wszystkim Bóg. Kwestia Boga i modlitwy jako próby rozmowy z nim pojawiała się zatem we wszystkich dotychczas omawianych tekstach dramatycznych Becketta. Tak jest i w przypadku w *Szczęśliwych dniach*, kiedy to Winnie przerywała swój monolog fragmentami skierowanymi wprost do Boga, podobnie zachowuje się kolejny opuszczony przez stwórcę bohater Becketta – Krapp – postać z dramatu *Ostatnia taśma Krappa*.

Dariusz Klimczak widzi swoistą triadę pomiędzy utworami Samuela Becketta: „*Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Ostatnia taśma Krappa* – są kolejnymi etapami tworzenia jednoosobowego i statycznego, a zarazem misteryjnego ujęcia podstawowego tematu – Przemijania i Końca”³³⁴.

Beckett pokazuje w nim po raz kolejny człowieka samotnego, opuszczonego, zdanego sam na siebie. Stary człowiek - Krapp wsłuchuje się w nagrane przez siebie taśmy. Cofa się we wspomnieniach do tego było. Odsłuchanie przeszłości nagranej na taśmę, wywołuje w bohaterze uczucie tęsknoty za tym, co minęło. I chociaż problemy, które porusza w nagraniu młody Krapp, po latach temu starszemu wydają się być infantylne i naiwne,

³³⁴ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.198.

to wygląda on na zamyślonego i autentycznie pogrążonego w świecie, którego już nie ma. Ma to miejsce szczególnie, gdy wspomina miłość. Fragmenty, w których opowiada o kobiecie swojego życia przewija, by posłuchać ich raz jeszcze. Przeszłość wywołuje w nim poczucie przemijania czasu, z drugiej strony uświadamia sobie swoją naiwność sprzed kilkunastu lat. Śmieje się sam z siebie, słucha człowieka, który myślał, że może wszystko, że wszystko od niego zależy. Mówi: „Trudno uwierzyć, że byłem kiedyś takim szczeniakiem. Ten głos! Boże! I te tęsknoty! (*Krótki śmiech, któremu zaczyna wtórować Krapp*.) I te postanowienia! (*Krótki śmiech, któremu zaczyna wtórować Krapp*)”³³⁵.

Dziś, jako doświadczony przez życie, wie, że jest ono grą, w której zdarzyć się może wszystko a z planów, które człowiek czyni, Bóg tylko chichocze. Jego życie, w którym mogło wydarzyć się kilka istotnych momentów, które jest w stanie wspominać z nostalgią, to ogólnie rzecz ujmując „egzystencja – parafrazując Sartre’a – nie przekształciła się w esencję”³³⁶.

To samo uświadomiła sobie Winnie w *Szczęśliwych dniach*. Beckett ukazuje ludzi, którzy zdają sobie sprawę z absurdu, który stał się jego udziałem bez ich woli.

Krapp to człowiek stary, niezbadany, siedzi w brudnym garniturze. Ma rozczochrane włosy, z trudem się porusza. Autor nie bez powodu umieszcza go w ciemnym pomieszczeniu, w którym poza nim nie ma nikogo. Widać, że bohater niczego już nie potrzebuje a wsłuchiwanie się w stare nagrania jest pewnego rodzaju bilansem życia i pożegnaniem z nim. Bilans ten jednak nie wychodzi na plus. Dodatkowo po raz kolejny Beckett czyni swojego bohatera ułomnym – Krapp nie słyszy i słabo widzi. Znów jest to człowiek, któremu daleko jest do ideału i którego dni są już policzone. Podobnie jak pozostali bohaterowie w dramatach Becketta, on także nie działa, jedynie czeka na to, co ma przyjść. Autor więc po raz kolejny podnosi temat absurd oczekiwania na to co będzie z jednoczesnym pominięciem życia teraz.

³³⁵ BECKETT, S., *Ostatnia taśma Krappa* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.245.

³³⁶ PAŁLASZ, A., *Od Jarry’ego do Becketta i Arrabala*. Warszawa: Iskry, 1989, s.165.

Krapp nie jest jedynym bohaterem, którego monolog wypełnia cały dramat. Podobnie autor buduje utwór *Nie ja* będący swoistym obrazem poczucia wewnętrznego rozbicia i uczucia samotności, które towarzyszy człowiekowi. W *Nie ja* odnajdujemy spowiedź bohaterki (widoczne są jedynie jej usta), która podobnie jak Krapp cofa się w przeszłość, analizując swoje życie. Kolejny raz przestrzeń, w której Beckett umiejscawia postać jest pełna ciemnych barw i nic nie rozprasza uwagi odbiorcy, bo przestrzeń dramatu zredukowana jest w gruncie rzeczy do osoby wypowiadającej słowa i bliżej nieokreślonej postaci nieruchomo słuchającej podsumowującego życie monologu.

W monologu, który wypowiadają Usta na próżno szukać form zaimka „ja”. Postać nie jest w stanie wypowiedzieć żadnej formy w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Zawsze stosuje er-formę: „(...) nie mogła wydać z siebie głosu... żadnego głosu... w ogóle żadnego... na przykład o pomoc... lub gdy miała ochotę... krzyknąć”³³⁷.

Niemожność użycia form 1. os. lp. świadczy o zagubieniu poczucia własnej tożsamości. Chociaż żyję, to nie potrafię w tym życiu odnaleźć miejsca na własne „ja”, na pragnienia i oczekiwania - na samookreślenie się.

Beckett zwraca również uwagę na fakt, że do elementów, które czynią człowieka niedoskonałym należy także jego mowa i niemożność wypowiedzenia własnych myśli. Słowa wypowiedane przez człowieka są kliszami, które nie niosą żadnej treści. Mowa jest przyrównana do bzyczenia owadów, które nie jest zrozumiałe. Autor po raz kolejny zwraca uwagę na zanik i brak możliwości komunikacji międzyludzkiej. To, co mówią ludzie, w dużej mierze pozostaje bez znaczenia.

Monolog głównej postaci jest pewnego rodzaju leitmotiwem towarzyszącym utworom Becketta. Winnie, Lucky, Krapp czy postać z *Nie ja* opowiadają o swoich obawach, pragnieniach i wątpliwościach w podobny sposób. Są to swoiste spowiedzi każdego z nich, jakby świadomi byli faktu, że „mówić to nadawać znaczenie, umykać czasowi, ocalać jednostkowość”³³⁸.

³³⁷ BECKETT, S., *Nie ja* [w:] *Dziela dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.342.

³³⁸ BŁOŃSKI, J., *Samuel Beckett*. Warszawa: Czytelnik, 1982, s.33.

Spowiedzi pełne zarzutów wobec Boga, wobec świata i ładu w nim panującego. Beckett w każdej z nich „przemyca” elementy filozofii egzystencjalnej, zwracając uwagę na absurd życia i śmierci. Monologi te charakteryzuje także potok słów, z których część nie ma logicznego powiązania z resztą. Zabieg ten można interpretować na kilka sposobów. Beckett z jednej strony pokazuje niezdolność języka do przekazania emocji we właściwy sposób, z drugiej, podobnie jak u Czechowa, słowa są elementem zastępczym dla działania. Bohaterowie Czechowa również głównie mówią, ich aktywność ograniczona jest do minimum. Potok słów jest również swoistym symbolem tego, co człowieka dręczy. Warto zauważyć, że słowa w dużej mierze wypowiedane są w formie strumienia świadomości – bohater opowiada o tym, co przeżywa, bez wprowadzenia odbiorcy w konkretne ramy czasowe i przestrzenne. Dlatego też monologi bohaterów Becketta są chaotyczne i dotyczą wielu, nie koniecznie połączonych ze sobą, wątków. Obrazują jednak to, co dzieje się w umyśle i sercu człowieka, dlatego można je uznać za spojrzenie w głąb ludzkiej duszy. Dotykają w większości spraw ostatecznych i tego, co dla człowieka pozostaje tajemnicze i niezrozumiałe, jak na przykład opuszczenie, brak perspektyw na zmianę swojej życiowej sytuacji i śmierć. Wszystkie te aspekty związane są z absurdem życia w świecie, gdzie poza śmiercią nic nie jest pewne. Lucky, który w *Czekając na Godota* niespodziewanie się uzewnętrznia zaskakuje wszystkich. Czyni to jednak dopiero po komendzie „myśl!”, którą słyszy od Pozza. Jest to traktat metafizyczny, w którym Beckett pokazał możliwości wyszydzenia języka, który przekazywać ma wzniosłe idee. Pozostali słuchają monologu z różnymi odczuciami. Pozzo od początku nie jest zadowolony z tego, co słyszy. Vladimir i Estragon słuchają z zaciekawieniem, później szepczą coś między sobą, by znów słuchać słów Lucky’ego. Pozzo natomiast w geście protestu zaczyna jęczeć i po chwili przyłączają się do niego pozostali bohaterowie, nie mogąc słuchać Lucky’ego. Biją go, ale ten niezłomnie mówi dalej. Dopiero w momencie, gdy siłą ściągną mu z głowy kapelusz, Lucky milknie. Kapelusz, będący elementem nadającym powagę czy też świadcząc o wyższym statusie społecznym czy intelektualnym założony na głowę kogoś, kto prowadzony jest jak zwierzę na targ, całkowicie zmienia jego obraz w naszych oczach. Oto kolejny absurd, na który zwraca uwagę Beckett.

Postać w dramacie *Nie ja* opowiadająca o swoim życiu czuje się niepotrzebna na świecie. Wracając we wspomnieniach do narodzin, mówi o nich jako o wydarzeniu przykrym, przypadkowym. Urodziła się bowiem w ósmym miesiącu. Informację tę można odczytywać jako fakt, że nie urodziła się w pełni gotowa do życia, mówiąc potocznie jako „niedokończona”. Beckett prowokuje do zastanowienia się na tym, czy ludzie są gotowi na to, co przynosi świat, na to, czemu mają sprostać. Dziecko rodzące się w ósmym miesiącu jest więc symbolem człowieka, który nieprzygotowany na okrucieństwa świata, zostaje w niego wrzucony i pozostawiony sam sobie. Dodatkowo informacja o rodzicach i miejscu narodzin: „w zapadłej dziurze... zwanej... zwanej... nieważne... rodzice nieznani... żadnego śladu... on zwiął... ulotnił się... ledwie zapiął rozporek... ona tak samo”³³⁹ przywołuje na myśl pokazuje człowieka samotnego, niekochanego przez nikogo, w tym przez Boga. Bóg jest przez opowiadającą postać traktowany jako ojciec porzucający dziecko i nie dbający o to, jak sobie radzi bez niego. Określenie Boga jako „miłosiernego” wywołuje gorzki, ironiczny śmiech i komentarz, że chociaż o Bogu mówi się, że jest miłosierny, to jest to kłamstwo, bo miłosierny Bóg powinien opiekować się swoimi dziećmi a nie patrzeć na ich cierpienie³⁴⁰.

Usta opowiadające o swoim życiu są synonimem całej ludzkości porzuconej przez Stwórcę. Człowiek poprzez fakt, że Bóg o nim zapomniał czuje się jak niechciane dziecko.

Beckett pokazuje świat w stanie rozkładu, gdzie absurdem jest tak naprawdę wszystko. Zgodnie z tym, co mówili egzystencjaliści na temat absurdu życia i śmierci. W jego dramaturgii można natomiast wyodrębnić kilka aspektów będących wspólnym mianownikiem dla twórczości autora. Klimczak stwierdza: „Dramaturgię Becketta kształtują (...) magiczny krąg niemocy, pustka przestrzeni a przede wszystkim zastygłe w bezruchu postaci”³⁴¹.

Bohaterowie Becketta są przerażeni, samotni i nie zdolni do żadnego działania. Jedyne sprawą, której są pewni jest śmierć, ale nawet ona nie potrafi

³³⁹ BECKETT, S., *Nie ja* [w:] *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s.340.

³⁴⁰ Ibidem, s.341.

³⁴¹ KLIMCZAK, D. P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Kraków: Maximum, 2006, s.92.

sprawić, że zaczną żyć tu i teraz. Czekając na to, co ma nadejść, wspominają przeszłość, zapominając o byciu częścią teraźniejszości. Na tym polega absurd, którego udziałem się stali i nie zamierzają wyjść poza ten schemat. Wybierają pasywne czekanie na to, co ma nadejść. Zbigniew Ples, zwracając uwagę na fakt, że wszyscy bohaterowie mają więcej niż pięćdziesiąt lat, pisze o nich: „Osoby występujące w sztukach Becketta przypominają z wyglądu pacjentów szpitali psychiatrycznych, a w najlepszym wypadku pensjonariuszy tzw. domów spokojnej starości”³⁴².

Bohaterów tych łączy fakt niemożności przemieszczenia się. Od pierwszych scen do ostatnich miejsce ich przebywania nie ulega zmianie. Ich życiowa przestrzeń jest, najogólniej mówiąc, ograniczona. Ograniczenia te wpływają z jednej strony z ich chorób, zniedołężnienia czy wreszcie z brak woli, by coś w swym życiu zmienić³⁴³. Powody te jednak nie sprawiają, że odbiera się ich inaczej niż jako postaci tragiczne, ale i absurdalne zarazem. Znajdują się na różnych etapach uświadomienia sobie swego położenia. Jedni są zrezygnowani, inni zdają się jeszcze wierzyć w to, że Godot odejdzie. Błoński pisze ponadto, że: „(...) oscylują między sceptyczną nadzieją (Wladimir, Clov, Henryk, Winnie) a sarkazmem i bluźnierstwem (Joe, Krapp, pan Rooney, Hamm). Poza oboma postawami rysuje się – zwłaszcza u Winnie – stoicka rezygnacja”³⁴⁴.

Beckett ukazuje różne postaci, które czeka ten sam koniec. Różni je jedynie sposób pojmowania go i odniesienie się do tego, co ma nadejść. Za cechę jego dramaturgii można więc uznać umiejętność spoglądania na egzystencjalne kwestie przez pryzmat tragedii i komedii zarazem.

Obrazy, którym przyglądamy się w tekstach Becketta najlepiej określają słowa, że w jego utworach:

(...) wszystko jest cielesne. Dosłowność jest najskuteczniejszym teatralnie odkryciem pisarza. Czekanie na Godota nie jest przerośnią, jest po prostu czekaniem, wymęczonym, wynudzonym, wygłodniałym. Umieranie *Końcówki* jest rozpadem

³⁴² PLES, Z., *Obraz natury ludzkiej w świetle twórczości Fiodora Dostojewskiego, Samuela Becketta i Friedricha Dürrenmatta*. [w:] *Bezsens ludzkiej egzystencji: Friedrich Dürrenmatt – Samuel Barclay Beckett – Fiodor Michajłowicz Dostojewski*, Warszawa: WSiFZ, 2009, s.39.

³⁴³ KRAKOWIAK, J. L., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010. s.376.

³⁴⁴ BŁOŃSKI, J., *Beckett*. „Dialog” nr 10, 1973 s.100.

ciała. (...) W *Radosnych dniach* starzenie się jest postępującym unieruchomieniem u Winnie, ogłupieniem u Willie'ego³⁴⁵.

8.3. Resentyment bohaterów Sławomira Mrożka

To, co z całą pewnością uderza przy lekturze twórczości Sławomira Mrożka, to gorzki smak rzeczywistości, o której pisze autor. Jest ona pełna niesprawiedliwości, alogiczności a jednocześnie jest dla postaci Mrożka nierozzerwalnie związana z resentymentem. Żyją życiem innych ludzi, starając się zapominać o tym, co ich otacza, bo realia nie są dla nich sprzyjające. Nadbudowują rzeczywistość, posługując się stereotypami i iluzjami. Wewnętrzne dylematy spowodowane urazą do władzy, drugiego człowieka czy samego siebie, starają się wyprzeć ze świadomości, poprzez stwarzanie pozorów normalności. Jak zauważa Małgorzata Sugiera, absurd u Mrożka ma charakter powszednich bzdur i głupot. Tego, co w życiu człowieka najprostsze i najbardziej codzienne a paradoksalnie najbardziej uciążliwe³⁴⁶.

Podobnie jak u Havla bohaterowie polskiego twórcy egzystują w realiach, które czytelnik na swój sposób zna i w związku z tym jest w stanie rozpoznać niekoherencję ich poszczególnych elementów. Mroźek zatroskany o świat, który zagraża człowiekowi i sprawia, że czuje się on w nim nieswojo, opisuje jego największe absurdy, które w odróżnieniu od tego, o czym pisał Ionesco czy Beckett są w większości wytworami samego człowieka.

Dzięki ironii i sarkazmowi stara się spojrzeć na sprawy, których często nie jest w stanie zmienić. Robi to z przymrużeniem oka. Stają się one przez to nie tyle, że mniej absurdalne, co mniej frapujące a czasem nawet mniej bolesne. Fakt, że czytamy o absurdach, z którymi człowiek ma do czynienia każdego dnia, z jednej strony pomaga pogodzić się z niektórymi z nich, głównie z tymi, na które nie mamy wpływu. Z drugiej strony daje siłę a także poczucie, że absurdy te dostrzegane są nie tylko przeze mnie. To natomiast

³⁴⁵ BŁOŃSKI, J., *Samuel Beckett*. Warszawa: Czytelnik, 1982, s.23.

³⁴⁶ SUGIERA, M., *Mroźek nieznan*. „Teatr” nr 10, 1991, s.20.

prowadzi do porozumienia między ludźmi, które tak ważne jest do właściwego funkcjonowania społeczeństwa.

Teksty i rysunki Mrożka szeroko opisujące jego konsternację w sprawach różnorodnej, ale zawsze dotyczącej człowieka, natury są sposobem oswojenia rzeczywistości, by można było żyć w większej harmonii ze światem i sobą samym. Są przemyślanie w każdym względzie, bo u Mrożka: „(...) każde słowo w zdaniu, każde w akapicie, każdy akapit w tekście i każdy tekst w książce muszą być na swoim miejscu”³⁴⁷.

Jednym z tematów, o których traktuje twórczość Sławomira Mrożka jest władza i jej działanie, w którym odnaleźć można hipokryzję i fałsz. Mroźek w *Policji* nie mówi o konkretnym miejscu, co było nota bene jedną z przyczyn, dla których dramat nie był zakazany, chociaż patrząc na praktyki władzy, podejrzewamy, że chodzi o kraj ogarnięty przez reżim. Jak sam stwierdza: „(...) Udało się przekonać władzę maskując nieco charakter postaci i skrywając sens sztuki pod pozorami operetki”³⁴⁸.

Ostatni z politycznych więźniów, który walczył przeciwko władzy, po uświadomieniu sobie swojej bezsilności i idyllicznego nonkonformizmu, który odróżnia go od innych, postanawia porzucić swoją dawną rolę i przystać na propozycje i rozwiązania systemu, z którym jeszcze niedawno walczył. Absurdalnie brzmi jego nagła zmiana stosunku do władzy i jej praktyk. Kiedy Naczelnik poprawia go, że kominy, które do tej pory widział z okna nie są, jak myślał zakładami przemysłowymi, lecz krematorium, Więzień bez chwili zawahania stwierdza, że kremacja jest dobrym rozwiązaniem. Jest dla niego dowodem na tolerancję, bo człowiek może decydować o tym, co stanie się z jego ciałem³⁴⁹. Naczelnik wciąż stara się odnaleźć słaby punkt Więźnia, który zdradziłby jego prawdziwy stosunek do spraw, o których mówi. Ciężko jest mu uwierzyć w nagłą zmianę przekonań Więźnia. Jednak ten, dzięki manipulacji nie pozwala przyłapać się na kłamstwie. Na zarzut Naczelnika, że przecież wyglądanie z okien jest zabronione, skąd więc wiedział o kominach, ten błyskotliwie odpowiada, że w celach ideowo – poznawczo -

³⁴⁷ <http://www.teatry.art.pl/linne/ksiazki/variai.htm> Przeglądane 09.03.2012

³⁴⁸ SADOWSKA-GUILLON, I., *Nie mam żadnej metody*. „Teatr” nr 3, 1989, s.10

³⁴⁹ Warto zwrócić uwagę na fakt, że dramat napisany został po II wojnie światowej, w której miliony osób zginęło w krematoriach. Zginęli, ponieważ uważani byli za gorszych, stąd też absurd teorii o tolerancji jest jeszcze bardziej zauważalny.

wychowawczych ma do tego prawo, czym zamyka Naczelnikowi usta³⁵⁰. Cała sytuacja przemienia się w prowokację władzy, która chce być pewna, że człowiek, który rzekomo chce się z nią utożsamiać nie jest jej wrogiem i nie planuje podstępem z nią walczyć. Więzień jednak nie daje za wygraną. Prowokacja władzy w celu wyeliminowania jej wrogów, odbywa się także na innym szczeblu. Urzędnik państwowy chodząc po mieście i prowokując, stara się odnaleźć tych, którzy nie są przychylni systemowi. Ludzie, zastraszeni przez władzę, poszukują nielojalnych obywateli nawet wśród swoich znajomych i rodziny. Absurdalnie brzmią słowa Prowokaterowej, która opowiadając o tym, jak poznali się z mężem, bez emocji stwierdza: „On doniósł na mnie, ja na niego i jakeśmy się poznali”³⁵¹.

Wyraźnie zatem widać, że system polityczny zasadniczo wpłynął na myślenie obywateli, dla których to, co wydaje się być dziwne, jest całkiem naturalne. Pokazuje to zatracenie się człowieka pomiędzy dobrem i złem, na który w zasadniczym stopniu ma wpływ manipulacja władzy. Poprzez głoszenie sloganów o tym, że wrogowie systemu są jednocześnie wrogami ojczyzny i zasługują na usunięciu ich ze społeczeństwa, bohaterowie popadają w schemat myślowy. Doprowadza on do braku zaufania pomiędzy nimi, co jest zamierzonym celem systemów opartych na chęci posiadania całkowitej władzy nad swymi obywatelami.

Absurdalnie brzmią okrzyki obywateli, którzy informują się wzajemnie, że sami proszą o rewizję, by być pewnymi, że nie czynią nic wbrew władzy. Działania władzy sprawiły zatem, że ludzie dobrowolnie godzą się na ograniczenie ich praw. Jednak nie pozostaje to bez wpływu na ich psychikę. Sierżant w przypływie szczerości skarży się Naczelnikowi na swoje sny, w których występuje w podwójnej roli – przedstawiciela władzy i zwyczajnego obywatela. Sny pokazują wewnętrzne rozterki człowieka, problemy, z których istnienia nie musi on sobie nawet zdawać sprawy. Jednak są one dla niego na tyle istotne, że nie jest ich w stanie wyprzeć z podświadomości. We śnie także dochodzą do głosu ludzkie często nigdy niewypowiedziane pragnienia. Sny Sierżanta są dowodem jego rozterek z tożsamością a może i praktykami, którymi się trudni. Chociaż opowiada się

³⁵⁰ MROŻEK, S., *Policja*. [w:] *Teatr 6*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2000, s.16.

³⁵¹ *Ibidem*, s.33.

po stronie władzy, to sny, w których sam siebie aresztuje, pokazują problem z odnalezieniem siebie samego w zaistniałej sytuacji. Okazuje się jednak, że przed nim kolejna decyzja, z którą będzie musiał się zmierzyć. Ostatni Więzień opuścił areszt, w związku z tym instytucja policji przestaje mieć rację bytu. Sierżant zostaje poproszony o to, by on sam został więźniem a tym samym powodem, dla którego policja będzie nadal funkcjonować. Naczelnik mówiąc: „(...) jest w was coś, co długo nie znajdowało właściwego ujścia, co długo czekało na posłannictwo, które wam dopiero teraz odkrywam. Wy macie być sierżantem-odkupicielem”³⁵².

Poczucie bycia jedynym, który jest w stanie zapobiec katastrofie, które chce w Sierżancie wzbudzić Naczelnik, ma go przekonać do absurdalnego zadania. Naczelnik jest świadomy tego, że każdego rodzaju władza stanowi olbrzymią pokusę dla ludzi, dlatego też akcentując ważną rolę Sierżanta w całym przedsięwzięciu, liczy na jego zgodę. Sierżant wchodzi w rolę Więźnia, jednak okazuje się, że poza przywdzieniem pasiaka zmiana ta dotyczy także sposobu myślenia. Zaczyna dostrzegać absurdy, których kiedyś nie zauważał, czym wprawia w osłupienie swojego byłego przełożonego. Zasadnicza zamiana ról dotyczy także byłego Więźnia, który aktualnie jest adiutantem Generała, za próbę zabójstwa którego został wcześniej aresztowany. Generał jednak nie widzi nic złego w mianowaniu swojego potencjalnego zabójcy swym najbliższym współpracownikiem ds. działalności antyrządowej. Jego kwalifikacje podkreśla słowami: „(...) przedstawiam porucznika jako eksperta od spraw walki z działalnością wywrotową, to nie bez uzasadnienia”³⁵³.

Te absurdalne zamiany ról pokazują ludzką zmienność, hipokryzję i fakt, że człowiek jest w stanie zmienić swoje przekonania, jeśli zmiana ta związana jest z profitami. Postać Naczelnika, który po osiągnięciu zamierzonego celu, przestaje traktować Sierżanta-więźnia tak, jak kiedyś jest metaforą postępowania władzy wobec obywatela, dla której nie stanowi on jednostki autonomicznej, ale jest jedynie pionkiem w grze. Manipulacja nim ma doprowadzić do konkretnych rozwiązań a kiedy już się to stanie, jego istota, o której kiedyś była mowa, przestaje mieć znaczenie. Okazuje się, że to

³⁵² Ibidem, s.43.

³⁵³ Ibidem, s.56.

nie wybór pomiędzy pozostaniem prowokatorem i dobrowolnym więźniem a odmową, stanowił dla Sierżanta największy dylemat. Prawdziwe rozterki zaczynają targać „wybrańcem”³⁵⁴ dopiero po wykonaniu powierzonego mu zadania i osadzeniu go w więzieniu. Okazuje się bowiem, że chociaż spełnił, jak się mu wydawało, swój obowiązek i nie powinien mieć powodów do zmartwień, to wolność, która została mu odebrana znaczy dla niego więcej, niż podziękowanie ze strony Naczelnika. Miewa dziwne sny, w których Naczelnik siedzi na drzewie i je ser. Narzuca się skojarzenie z bajką Ezopa o kuku i lisie, w której Ezop zwraca uwagę na udawane zainteresowanie i uleganie komplementom, które wykorzystywane jest przez innych do osiągnięcia celu. Nie ma to natomiast nic wspólnego ze szczerymi uczuciami. Ofiarą takiego zachowania stał się właśnie Sierżant. Pozwolił, by Naczelnik manipulując nim w imię rzekomych wyższych wartości, pozbawił go wolności, czyli tego, bez czego człowiek nie może czuć się szczęśliwy. Autor zwraca uwagę na fakt, że zniewolenie jest o tyle niebezpieczne, że nie musi być widoczne *explicite*:

Zabijając wszystkie samoistne instytucje, wróg poraża coś głębszego niż one same, znieprawia, osłabia wolę, hołduje stan paraliżu psychicznego, wytwarza przepaść pomiędzy zadomowioną, prywatną psychę polską a tragiczną dziedziną, w której ważą się wielkie odpowiedzialności, rozstrzygają w daleką przyszłość prowadzące sprawy³⁵⁵.

Władza jest więc nieodzownie związana z odpowiedzialnością za swoje czyny i powinna być połączona z działaniem racjonalnym. Niestety diagnoza Mrożka nie jest w tej sprawie optymistyczna. Władanie nad drugim człowiekiem, którego przejawy mogą mieć okrutny charakter, budzi trwogę. Bohater, który w opowiadaniu *W szufladzie* spostrzega małych ludzi, od których jest nieporównywalnie większy, ma świadomość tego, że ich życie może zależeć od niego, jak mówi, wie, że jego ruch „może być dla nich

³⁵⁴ Autor, który w swej twórczości napiętnuje nie znaczące hasła, mity i symbole, które podświadomie w zasadniczy sposób wpływają na działanie człowieka. Sierżant jako wybrańiec mający uratować ideę policji, kojarzyć się może z symbolem Mesjasza jako bohatera literatury romantycznej, który cierpi za miliony. Mroźek mierzy się z tym mitem za pomocą postaci Sierżanta. Natomiast Tadeusz Różewicz w *Kartotece* pisze o bezimiennym bohaterze. Ma 44 lata, czyli dokładnie tyle, ile bohater Mickiewicza z trzeciej części *Dziadów*, który ma nadejść i zbawić cały polski naród. Różewicz jednak kreśli obraz człowieka, który, chociaż przez wszystkich jest oczekiwany i z jego nadejściem wiążą się wielkie nadzieje, nie sprostą im. Postać bohatera, który jest w stanie wyzwolić wszystkich od trosk, jest zatem zarówno u Różewicza jak i Mrożka ukazana w ironicznym świetle.

³⁵⁵ MROŹEK, S., *Dziennik. Tom I 1962-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s.351.

trzęsieniem ziemi”³⁵⁶. Pomimo tego, że niczym nie zawinili, któregoś dnia, przyszedłszy wzburzony do domu, zmiotł żyjących w szufladzie ludzi. Był swoistym Bogiem, władcą, który zdecydował o ich losie. Szuflada była natomiast więzieniem, w którym przyszło im żyć pod okiem człowieka. Łatwo znaleźć tu analogię do filozofii egzystencjalnej i postaci okrutnego Boga, który patrzy na nieszczęście człowieka i pozwala na jego cierpienie. Mali ludzie byli zdani na jego działanie. Jego złe samopoczucie stało się powodem ich klęski. Chociaż żyjąc w swoim małym zamkniętym świecie, mogą czuć się wolni, to jak widać wolność ta ma charakter iluzoryczny, bo wystarczy jeden ruch ręką, by pogrzebać wszystkie ich plany i ich samych.

W o l n o ś ć, do której człowiek ma prawo, posiada wiele aspektów. Może dotyczyć poczucia wewnętrznej wolności, czy jak w przypadku aresztowanego sierżanta ograniczenia wolności poprzez więzienie.

Problem ten dotyczy wielu bohaterów Mrożka. Opowiadanie *Rękopis znaleziony w lesie* ma wiele cech wspólnych z *Zamkiem* Franza Kafki. Bohater przebywa w bliżej nieokreślonym miejscu, czuje się zniewolony, zaszczuty i przerażony tym, co widzi wokół siebie. Wszystkiemu towarzyszy aura tajemniczości, która dodatkowo wzbudza niepokój. Świat, w którym został uwięziony, nie musi być światem realnym. Wiadomo jedynie, że bohater znajduje się w więzieniu usytuowanym w lesie. Nad jego życiem panuje ktoś lub coś, czego zamiarów nikt nie zna. Czuje się ubezwłasnowolniony. Podobnie można określić bohaterów jednego z najbardziej znanych dramatów Mrożka – *Emigrantów*.

Emigranci, chociaż opuścili swoją ojczyznę, w której nie czuli się swobodnie, nie potrafią odnaleźć się w nowych realiach, gdzie jak można by przypuszczać, nie brak im wolności. Wewnętrzne rozterki nie pozwalają im jednak w pełni korzystać z danej im wolności. W ich przypadku chodzi o bycie wolnym od dręczących myśli, przemyśleń i wyrzutów sumienia. Inteligent AA wyjechał, bo pragnął wolności duchowej. Nie jest jej w stanie osiągnąć,

³⁵⁶ MROŻEK, S., *W szufladzie* [w:] *Słoi i inne opowiadania*. Warszawa: Polityka, 2008, s.56.

bo pozostaje w wewnętrznym konflikcie z samym sobą, ze swoją przeszłością. AA stwierdza, że: „nie ucieka się do czegoś, ale od czegoś”³⁵⁷.

Wyjazd zagraniczny był swego rodzaju ucieczką od problemów, które jednak odnalazły go także na obczyźnie i nie pozwalają mu w pełni cieszyć się życiem w wolnym kraju. Egzystencja ta związana jest z szeregiem ograniczeń i chociaż mają one inny charakter niż te w ojczyźnie, to nie sposób o nich zapomnieć. Skazani są tylko na siebie ze względu na brak przyjaciół, rodziny czy wreszcie brak znajomości języka. Czują się obco. Jan Błoński porównuje ich do Clova i Hamma z *Końcówki*³⁵⁸. Podobnie jak bohaterowie Becketta, emigranci skazani są na siebie a jeden z nich zdaje się rozumieć więcej niż jego towarzysz. AA w zasadniczy sposób wywyższa się nad swoim kompanem, „chce go opanować, boć on już przecie człowieczeństwo osiągnął i nie byle jakie”³⁵⁹. Obserwuje jego zmaganie się z życiem, by napisać o nim pracę, dotyczącą problemu niewolnictwa. Uważa, że pomiędzy nim a robotnikiem XX jest zasadnicza różnica. On, jako przedstawiciel klasy wyższej, zdaje sobie sprawę z tego, jak wygląda jego egzystencja, XX natomiast zarzuca nonszalancję i życie bez wyznaczonego celu. Taka analiza ich położenia sprawia, że poniżeniu, które odczuwa ma zostać nadana wartość metafizyczna. To człowiek, który poprzez emigrację, musiał odłożyć na bok swoje ambicje a wszystkie działania, poprzez które chce usprawiedliwić swoje zachowania, mają charakter obronny. Wykłada teorię na temat niewolnictwa, które znane jest od początku ludzkości, w związku z tym i ich poczucie zniewolenia nie jest niczym nienaturalnym. Wiadomo jednak, że jest to próba manipulacji własnymi przekonaniem, która ma dodać mu otuchy.

Życie na obczyźnie prawdopodobnie nigdy nie może być tym samym, czym jest życie w kraju ojczystym. Mroźek jako wieczny emigrant zwraca uwagę na poczucie braku tożsamości, które towarzyszy przebywającym na emigracji. AA w pewnym momencie stwierdza, że XX bardzo przypomina jego zanim przestał istnieć³⁶⁰. Widać zatem jasno, że AA pojmuje swoją

³⁵⁷ MROŹEK, S., *Emigranci* [w:] *Tango z samym sobą*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.507.

³⁵⁸ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.93.

³⁵⁹ Ibidem, s.91.

³⁶⁰ MROŹEK, S., *Emigranci* [w:] *Tango z samym sobą*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.531.

egzystencję jako pustą, w zasadzie zakończoną. W jego słowach można odnaleźć żal i rozgoryczenie. Stał się niewolnikiem, chociaż stara się siebie samego przekonać o tym, że tak nie jest. XX jest niewolnikiem pieniądza, pracuje w miejscu, w którym czuje się obco, jednak możliwość zarobku jest dla niego ważniejsze niż dobre samopoczucie. Stał się niewolnikiem pieniądza, o czym przekonuje go jego towarzysz:

(...) To takie proste, wystarczy odłożyć powrót jeszcze o miesiąc, jeszcze o dwa... A potem na jeszcze piękniejszy dom, na jeszcze większy ogród... Więc nadal będziesz zwlekał z powrotem, bo im więcej masz, tym więcej będziesz chciał mieć³⁶¹.

Mrozek zwraca uwagę na tendencję do odkładania wszystkiego na przyszłość, o której pisali egzystencjaliści. Człowiek zamiast wrócić do ojczyzny i bliskich, woli żyć w alienacji, bo życie to zapewnia mu materialny dobrobyt.

AA również nie jest wolny, choć stara się ukryć swoje zniewolenie. Jest świadomy tego, że być wolnym to znaczy decydować sam o sobie. Ani on ani XX nie podjęli decyzji o emigracji bez powodu. Z jednej strony był to ich wybór, z drugiej zostali w pewien sposób do niego zmuszeni. AA wyjechał z powodów politycznych, XX w celach zarobkowych. Trudno jest w związku z tym mówić w ich wypadku o wolności. XX jednak dzięki prowokacji AA, który żartuje z jego uzależnienia od dóbr materialnych, drąc zarobione pieniądze pokazuje, że jest w stanie wyrwać się z ograniczających go przyzwyczajęń. Z niewolnika staje się buntownikiem i chociaż bunt ten ma jedynie znaczenie psychologiczne, to wskazuje, że granica ludzkiej wytrzymałości jest bardzo cienka i niewiele trzeba, by ją przekroczyć. Bunt ten przeradza się nawet w chęć popełnienia samobójstwa, bo jak mówi AA: „(...) Samobójstwo to święte prawo człowieka wolnego, ostateczna afirmacja wolności”³⁶²

Wolność jest przez obu traktowana w sposób różny. XX stwierdza: „(...) Ja znam tylko jedną wolność: jak nie muszę iść do roboty. Ja w niedzielę jestem wolny”³⁶³. Dla niego wolność związana jest brakiem przymusu do

³⁶¹ Ibidem, s.543.

³⁶² Ibidem, s.546.

³⁶³ Ibidem, s.527.

pracy. AA patrzy na tę kwestię szerzej. Stara się także uzmysłwić XX fakt, że władza jest w stanie odebrać mu nawet tę jedną niedzielę, kiedy czuje się wolny. Dyskusja ta prowadzi do tezy, że władza bywa bezwzględna i patrzy na człowieka jako na część wielkiej masy, nie dostrzega jego zalet i indywidualizmu. Kiedy zechce będzie mogła pozbawić wolności zarówno tego, który stał po jej stronie, jak i tego, który z nią walczył. Jeśli przedstawiciele władzy czują się zagrożeni, to wolność człowieka również nie jest pewna a człowiek bezpieczny.

Wewnętrzna wolność XX i AA jest również zagrożona. Pragną jej, jednak ucieczka z kraju, nie pomogła im w całkowitym wyzwoleniu się od spraw, które ją ograniczają. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku XX i AA. W samorealizacji i poczuciu wolności obu bohaterom przeszkadzają zarówno wspomnienia, jak i to, z czym muszą się zmierzyć dziś. Mieli nadzieję, że w wolnym kraju uda im się osiągnąć to, czego pragną i za czym tęsknili. Jednak wyjazd z ojczyzny okazał się jedynie ucieczką od problemów, które szybko ich dogoniły

Pragnienie wolności, które nie daje człowiekowi o sobie zapomnieć zna także bohater *Odjazdu*. Chęć wyjazdu, pozostawienia wszystkiego, co ma, nie jest natomiast silniejsza od strachu, przyzwyczajień i potrzeby stabilizacji. Z jednej strony sam siebie przekonuje, że: „ważne jest tylko to, żeby wyjechać”³⁶⁴, z drugiej nie jest w stanie tego zrobić. Targają nim wewnętrzne, egzystencjalne rozterki. Podobnie jak emigranci ma poczucie wolności, bo może decydować o tym, czy chce opuścić dom czy też w nim zostać, jednak wolność ta ma do pewnego stopnia charakter pozorny. Pewne sprawy nie pozwalają mu o sobie zapomnieć, dlatego też odkłada odjazd na następny dzień. Łatwo znaleźć tu skojarzenie z przywiązanymi do jednego miejsca bohaterami Samuela Becketta, którzy także nie są w stanie wyrwać się z ograniczających ich okoliczności świata, w którym żyją. Halina Stephan zauważa:

„Mrozek przeprowadza analizę psychologicznych konsekwencji zawieszenia bohatera pomiędzy pragnieniem skromnego bodaj zadomowienia a pragnieniem wolności”³⁶⁵.

³⁶⁴ MROŻEK, S., *Odjazd* [w:] *Słoń i inne opowiadania*. Warszawa: Polityka, 2008, s.149.

³⁶⁵ STEPHAN, H., *Mrozek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, s.91.

Autor konfrontuje stereotypowe podejście do ucieczki, wolności, podróży z prawdziwymi uczuciami i potrzebami człowieka. Widać wyraźnie, że to, co dla jednych może być spełnieniem marzeń, dla innych jest udręką. Bohater *Odjazdu* bowiem najprawdopodobniej nie chce wyjeżdżać. Chociaż wydaje się, że nie lubi swojego domu i źle się w nim czuje, daje mu on poczucie stabilności, bez którego ciężko jest mu sobie wyobrazić swoje życie. Natomiast zachowania innych, opowieści o bezgranicznej wolności, której poczucie dają podróże, sprawiły, że chciał odnaleźć się w sytuacji, która do tej pory znał tylko ze słyszenia. Nie jest w stanie przewyciężyć wszystkiego tego, co odwodzi go od wyjazdu, więc bezgraniczna wolność pozostaje dla niego jedynie niespełnionym, romantycznym mitem.

Przykładem niezrozumienia pojęcia wolności i jego istoty w życiu każdego człowieka jest natomiast postać Mecenasa z *Imienin*, który obserwując zamkniętego w klatce Postępowca, nie jest w stanie zrozumieć, dlaczego nie potrafi on się cieszyć tym, co ma. Jedzenie i brak problemów są dla Mecenasa powodami do satysfakcji i szczęścia. Nie pojmuje, czego można chcieć więcej. Jest to postawa charakterystyczna dla tych, którym wolność nigdy nie była odebrana. Z tego właśnie powodu nie potrafią jej docenić. Postępowiec zamknięty jak ptak w klatce stanowi rozrywkę dla pozostałych³⁶⁶. Śmietanka towarzyska, która przychodzi na imieniny z radością obserwuje uwięzionego człowieka, traktując go jak zwierzę, które wypuszczają:

„Dwa razy do roku, z okazji świąt i rocznic. Żeby sobie trochę polatał. Polata sobie, polata i potem sam wraca do klatki. Nie można go przecież trzymać bez ruchu”³⁶⁷.

Człowiek zniewolony czuje się jak przedmiot, nie jest w stanie w pełni cieszyć się życiem, bo brakuje mu największej wartości życia, jaką jest wolność. XX w *Emigrantach* buntuje się i przed takim buntem ostrzega Mrożek także w *Imieninach*. Od zawsze wiadomo, że uciemżeni niewolnicy pchnięci potrzebą wolności kiedyś powstaną i być może Postępowiec także

³⁶⁶ Nasuwa się skojarzenie z Sachemem z noweli Henryka Sienkiewicza. Bohater – wódz plemienia Czarnych Węży występuje w cyrku przed ludźmi, którzy zgładzili jego plemię. Sachem jest symbolem zarówno zniewolenia, jak i wyzwycia się poczucia tożsamości. Nowela ta jest także obrazem niesprawiedliwości panującej w świecie. Sachema występującego w cyrku można porównać do Postępowca, który przez innych odbierany jest w kategoriach zabawki wyzutej z uczuć.

³⁶⁷ MROŻEK, S., *Imieniny* [w:] *Sztuki odnalezione. Male i mniejsze*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2010, s.31.

kiedyś rozbije klatkę, w której został zamknięty, bo nie jest w niej szczęśliwy. Nie przypadkiem w utworze rozbrzmiewa *Międzynarodówka*, wzywająca do przyłączenia się do rewolucji, mającej zmienić panujący stan rzeczy.

Emigracja jako próba odnalezienia wolności rozpatrywanej w wielu aspektach nie jest przez Mrożka opisywana jako sielanka. Jest dla Mrożka jedynym „ze sposobów antybycia”³⁶⁸. Antybycie pełne jest strachu, gniewu, tęsknoty. Poza problemami, które człowiek zabiera ze sobą za granicę, pojawiają się nowe związane z pobytom w nieznanym miejscu, gdzie często zdany jest tylko na siebie. O problemie wyobcowania i poszukiwaniu własnego „ja” poza wspomnianymi *Emigrantami* traktuje także tekst *Świadectwo nietożsamości*. Mrozek mówi w nim o rozterkach emigrantów, których pobudki do opuszczenia kraju ojczystego mogły być diametralnie inne, jednak to, co ich łączy to poczucie obcości, w środowisku, gdzie zawsze będzie się tylko „przyjeźdnym” a nie tutejszym. Zwraca uwagę na fakt, że nawet, jeśli opanuje się gesty i język obcego kraju, w którym się przebywa to i tak jego rodowity mieszkaniac: „(...) Pomyśli, że jestem obcy, rozróżni mnie jako obcego, stwierdzi, że jestem obcy”³⁶⁹.

Adaptacja w nowym środowisku i związane z nią problemy są jednymi z najistotniejszych problemów dotyczących wszystkich emigrantów. Emigracja jest także przez autora pojmowana jako rodzaj ludzkiej kondycji, która zmierza do poszukiwania coraz to nowych rzeczy, miejsc. Ci, którzy podróżują, wyjeżdżając z jakichkolwiek powodów, stanowią opozycję dla tych, którzy prowadzą osiedleńczy sposób życia. Absurd jednak polega na tym, że jedni zazdroszczą drugim. Mrozek przytacza obraz wędrowca, który idąc przez pole, widzi siedzącą przy stole rodzinę. Budzi ona w nim gniew, spowodowany najprawdziwszą tęsknotą za tym samym. Paradoks tkwi jednak w tym, że być może ktoś czuje w domu, zechciałby się z nim zamienić. Autor ukazuje emigrację jako to, co nie pozwala być naprawdę szczęśliwym, ale równocześnie jako coś, czego ludzie pragną. I dopóki jej nie doświadczą, nie wiedzą, co znaczy. Smutne życie na emigracji poznali XX i AA, którzy już wiedzą, że wyjazd ten związany może być z wyzbyciem się części samego

³⁶⁸ Ibidem, s.467.

³⁶⁹ MROŻEK, S., *Świadectwo nietożsamości* [w:] Mrozek. *Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.463.

siebie. *Świadectwo nietożsamości* jest próbą odpowiedzenia sobie na pytanie o to, czym jest tożsamość i czy w ogóle jest szansa, by człowiek dobrze czuł się „sam ze sobą.” Autor zwraca uwagę na absurd ludzkiej egzystencji, którym jest forma, w której, chcąc czy nie chcąc, człowiek się porusza. Forma jednych zawiera w sobie potrzebę emigracji, innych nie. Forma określa człowieka. Jest w pewien sposób narzucona, ale także przypadkowa i w tym spoczywa jej największy absurd. Mroźek pisze: „Jestem tylko jednym z możliwych wariantów, który wydaje się przypadkowy. Ponoszę wszystkie koszty konieczności, która wynika z przypadku. Konieczność przypadkowa to absurd”³⁷⁰.

Na podstawie powyższego zdania można odczytać jedną z przyczyn odczuwania swojej egzystencji jako niekoherentnej. Z jednej strony zdani jesteśmy na konkretną formę, z drugiej jednak czujemy, że jest ona przypadkowa i dlatego wzbudza w człowieku poczucie obcości i tym trudniej jest mu odczuwać wewnętrzną spójność. Identyfikacja z sobą samym stanowi podstawowy element uznania swojej egzystencji za pełną. Owa identyfikacja jest ponadto dodatkowo utrudniona, jeśli przebywa się w obcym kraju, gdzie ewentualne punkty, mogące pomóc w poczuciu własnej tożsamości są ograniczone. Związane jest to z wieloma absurdami, którym człowiek musi stawić czoła. Jednym z nich jest także poczucie niedowartościowania, które towarzyszy tym, którzy wyjechali z krajów, gdzie byli poniżani. Tak właśnie czuje się bohater *Kontraktu*. Wiadomo, że wyemigrował na Zachód do Genewy z Europy Wschodniej. Genewa będąca symbolem bezpieczeństwa i dobrobytu zostaje przedstawiona jako miejsce, gdzie nie wszyscy czują się dobrze. Tak jest w przypadku Morisa – przybysza z innej, smutniejszej części Europy. W jego rozmowie z Magnusem – Szwajcarem, któremu ciężko jest zrozumieć, że „są kraje, gdzie wystarczy być oskarżonym, żeby być winnym”³⁷¹ widać zasadnicze różnice w podejściu do spraw budujących życie człowieka.

Rozmowa dwóch Europejczyków pokazuje różnice przepaść w postrzeganiu świata i zasadnicze różnice pomiędzy nimi. Moris wciąż czuje się gorszy od swojego rozmówcy. Poczucie to zrodziło się zapewne na skutek przeżyć, o których jednak nie mówi. Z drugiej strony Zachód potwierdza

³⁷⁰ Ibidem, s.466.

³⁷¹ MROŹEK, S., *Kontrakt* [w:] *Teatr 1*. Warszawa: Noir sur Blanc, 1995, s.300.

antypatię do Wschodu, co widać w wypowiedzi Magnusa: „Nie obraź się, Moris, ale wy, przybysze z Europy Wschodniej, macie złą opinię, jeśli chodzi o interesy”³⁷².

W świecie nadal funkcjonują absurdalne s t e r e o t y p y dotyczące narodowości, które sprawiają, że na człowieka patrzy się przez pryzmat tego, co się o nim mówi a nie traktuje się go jako autonomicznej jednostki. Joanna Nowińska pisze: „Satyryk bezlitośnie obnaża (...) zbanalizowane, najczęściej postromantyczne stereotypy wciąż kształtujące świadomość i osobowość Polaków”³⁷³.

Stereotypy oparte są zawsze na doświadczeniach z przeszłości, dlatego też podchodzić do nich trzeba z rezerwą. Właśnie dlatego Mrozek każde stereotypowe myślenie czy działanie wyśmiewa jako to, co zamiast ludzi łączyć, tworzy między nimi bariery. Kontrakt opowiada „o stereotypowych relacjach obu Europ”³⁷⁴, o funkcjonującym podziale na lepszych i gorszych. Mając tego świadomość, Moris cieszy się z zawartego kontraktu, w którym zapisane zostało, że zabije Magnusa. Okazuje się, że pieniądze, które za to dostanie nie są dla niego najważniejsze. Dużo bardziej zależy mu na akcie zemsty czy możliwość bycia w posiadaniu czyjegoś życia, tak jak do tej pory jego życie było w posiadaniu władzy. Teraz to on ma prawo decydować o tym, jak długo będzie żył Magnus i wyraźnie widać, że ta świadomość dodaje mu pewności siebie. Wreszcie czuje się potrzebny i ważny, mówiąc: „(...) Dla pana nie ma teraz ważniejszej osoby na całym świecie! To przeze mnie pan nie może spać ani jeść, nawet szampana pić pan nie może, tak pan jest tylko mną zajęty”³⁷⁵.

Poczucie, że się coś znaczy jest dla Morisa czymś nowym, czymś, czego pragnął i nigdy nie zaznał. Nie wymazuje ono jednak świadomości, że w oczach innych nadal może być postrzegany jako nikt. Niska samoocena jest w nim na tyle głęboko zakorzeniona, że, gdy okazuje się, że ktoś z Europy Wschodniej zamieszany jest morderstwo, od razu zakłada, że również on będzie podejrzany. Szwajcar jednak nie potrafi zrozumieć, czego Moris się

³⁷² Ibidem, s.274.

³⁷³ <http://www.teatrdialog.koszalin.pl/more/kontrakt.htm> Przeglądane 09.03.2012

³⁷⁴ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.205-206.

³⁷⁵ Ibidem, s.286.

obawia, skoro nie ma nic wspólnego z rzezonym morderstwem. Dla niego takie rozumowanie jest absurdalne, podczas gdy dla emigranta z Europy Wschodniej nie ma w nim nic dziwnego. Wie, jak funkcjonuje reżim totalitarny, w którym system sprawiedliwości opiera się na tym, co wygodne jest dla władzy. Uprzedzenia i automatyzm sprowadzają ludzką egzystencję do absurdu i na próżno szukać w niej logiki. To, co dla jednych wydaje się być niezrozumiałe, inni znają z autopsji i nie dostrzegają już bezsensu zasad, według których żyją. Mroźek zwraca tym samym uwagę na fakt, że rozterek i dylematów mieszkańców komunistycznego bloku nie pojmują ci, którzy żyją w wolnym świecie.

Opowiadanie *Moniza Clavier* określane jako „jedno z najbardziej okrutnych i przenikliwych opowiadań Mroźka”³⁷⁶ jest świadectwem tego, że chociaż może się wydawać, iż świat zachodni nie jest w stanie zrozumieć tego zza żelaznej kurtyny, to bardzo często wynika to z prostego faktu, że najzwyczajniej nie chce on tego zrobić, bo zaburzy to jego wewnętrzny spokój. Tak właśnie zachowuje się śmietanka towarzyska na przyjęciu, kiedy bohater – emigrant z „gorszej” części Europy po wypiciu kilku kieliszków, zaczyna opowiadać o sobie jako o przedstawicielu uciemżonego narodu. Wymaga od nich współczucia i uznania go za kogoś wyjątkowego, bo zmagającego się z komunizmem. Goście bankietu na jego demonstrację wybitych, jak mówi za wolność, zębów, odwracają się i odchodzą. Z jednej strony pokazuje to sposób myślenia i zachowania ludzi, którzy wolą nie angażować się w żadne działania, które będą od nich wymagały samookreślenia lub działania. Wolą swoją egzystencję pozbawioną wzniosłych idei i czynów. Ta natomiast jako jedna z typowych cech narodowych Polaków jest przez Mroźka przedstawiona w sposób ironiczny. Kolejny raz widzimy Polaka jako człowieka cierpiącego, który ma potrzebę informowania wszystkich o swoich rozterkach. Autor, próbujący zmierzyć się ze stereotypami wszelkiego rodzaju, tym razem skupia swoją uwagę na stereotypie Polaka – męczennika - ofiary. Jan Błoński zauważa, że: „Właśnie

³⁷⁶ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.201.

takie stereotypowe urazy i fantazmaty czynią Mroźkowe postacie – kalekami i monstrami”³⁷⁷.

Bohater określa siebie słowami pełnymi patosu jako „syn narodu północnego, surowego, doświadczonego przez historię, z odrębnością swoją, z mądrością swoistą, drogo zapłaconą, niedostępną innym”³⁷⁸, który ma za sobą okres zniewolenia. Nie jest w stanie odnaleźć się w roli przedstawiciela narodu, który tak niewiele znaczy. Wypowiedzi jak:

(...) miałem nadzieję, czasem jakże trudną do utrzymania, że mimo wszystko we mnie, biednym i nieznanym, nieobytym, młodym, z dalekiego i nieważnego kraju, jest coś, co czeka tylko na okazję, żeby się ujawnić i dorównać temu wielkiemu światu³⁷⁹

są świadectwem poczucia małości i myślenia o sobie w najgorszych z możliwych kategorii. Znalezienie się w towarzystwie artystki Monizy i romans z nią były dla niego sporym wyróżnieniem, jednak nie pomogły one w wyzbyciu się poczucia wstydu i zażenowania. Choć otoczony był ludźmi, to czuł się bardziej samotny niż kiedykolwiek. Nie znając kontekstu opowiadanych anegdot, ludzi, z którymi przebywał, nie potrafił przezwyciężyć poczucia wyobcowania. Wszystko to sprawiło, że w momencie, kiedy bohater został uznany za Rosjanina, przyznał, że nim jest. Poczucie niższości wobec współtowarzyszy jest więc na tyle silne, że wygrywa z tożsamością. Woli być przedstawicielem państwa rosyjskiego niż sobą. Absurd wzmocniony jest poprzez fakt, że najprawdopodobniej to właśnie władza komunistyczna bezpośrednio podległa państwu rosyjskiemu, pozbawiła go zębów, o czym jeszcze przed chwilą na głos opowiadał. Teraz okazuje się, że funkcjonowanie jako Rosjanin jest dla niego korzystne i natychmiast odnajduje się w nowej sytuacji, mówiąc: „Zostanie Rosjaninem dawało mi formę, której mi tak brakowało”³⁸⁰.

Forma, absurdałna kwestia ludzkiej egzystencji, w której człowiek musi się odnaleźć, chociaż czasem nie czuje takie potrzeby, po raz kolejny zostaje przez Mroźka wyśmiana. Autor zdaje się mówić, że „nikt nic nie musi”.

³⁷⁷ Ibidem, s.203.

³⁷⁸ MROŹEK, S., *Moniza Clavier* [w:] *Mroźek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.415.

³⁷⁹ Ibidem, s.410.

³⁸⁰ Ibidem, s.424.

Jednak takie przekonanie nie towarzyszy jego bohaterom. Narodowe kompleksy budują w nich mur, który ponad wszystko starają się rozbić nawet za cenę własnej tożsamości i „polski podróżnik nie ma już jednostkowej tożsamości (...) zaś jego jedynym prawdziwym uczuciem jest resentment”³⁸¹.

Rozterki podobne do tych, które targają Morisem zna także Nieud bohater *Letniego dnia*. Już imię bohatera podpowiada, że chodzi o człowieka, który nie radzi sobie w życiu a przynajmniej tak uważa. Jego największy problem polega na odbieraniu siebie samego przez pryzmat tego, co myślą o nim inni. Kolejny raz obserwujemy bohatera, któremu niskie poczucie własnej wartości przeszkadza w przeżywaniu życia w pełni. O problemie tym pisze autor w *Dzienniku*:

Życie Polaka jest za mało efektowne, za ubogie za ciasne, trudne i nieciekawe. (...) Polak nie umie wywalczyć sobie prawa. Polak aż magicznie wierzy w gest i poszukuje gestu. Rytuały, fetysze, pozy mają mu stworzyć tę rzeczywistość, której mu brakuje, a za którą jednak tęskni³⁸².

Jest to swoista forma, w której próbuje się odnaleźć. Udaje mu się to dopiero w momencie, gdy w jego życiu pojawia się kobieta, która nie tylko go zauważa, ale co więcej dostrzega w nim pozytywne cechy, których sam nigdy nie widział. Do tej pory czuł się niepotrzebny i przez nikogo niezauważany. Potwierdza to także sytuacja, gdy próbuje popełnić samobójstwo a drugi z bohaterów – Ud przysiada się do niego, w żaden sposób nie zwracając na niego uwagi. Nieud nie wydaje się być zaskoczony tym faktem. Widać, że nie jest to pierwsza sytuacja, w której czuł się pomijany. Zauważa: „(...) Pana nic nie obchodzi, to co ja robię...(pauza) Pan widzi, co ja robię, ale to nie robi na panu żadnego wrażenia”³⁸³.

Poza brakiem wiary w samego siebie i poczucia bycia nikim, sytuacja ta ukazuje także społeczeństwo dotknięte znieczulicą, w którym człowiek nie zwraca uwagi na potrzeby drugiego. Społeczeństwo, o którym pisze Mrożek, pełne jest egoistów zapatrzonych w tylko to, co bezpośrednio ich dotyczy. Nie chce, jak Ud, angażować się w działania, które wymagają

³⁸¹ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.203-204

³⁸² MROŻEK, S., *Dziennik. Tom I 1962-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s.379.

³⁸³ MROŻEK, S., *Letni dzień [w:] Mrożek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.575.

z jego strony jakiegokolwiek poświęcenia. Ud jest człowiekiem, który troszczy się wyłącznie o siebie. Za cenę tzw. *świętego spokoju* jest w stanie przymknąć oko na tragedię, która ma się wydarzyć tuż obok niego. Nie dochodzi jednak do niej, bo po wysłuchaniu Nieuda, który mówi jakby do siebie o tym, jak beznadziejne jest jego życie, do tej pory nieodzywający się Ud absurdalnie stwierdza: „(...) Pan jest szczęśliwym człowiekiem”³⁸⁴.

Okazuje się, że Ud jest stuprocentowym przeciwnikiem Nieuda. To, o czym marzy ten drugi, pierwszy już dawno osiągnął a to, za czym tęskni Udowi już się spełniło. Kolejny raz, podobnie jak w *Świadectwie tożsamości* autor pokazuje dwójkę wzajemnie zazdrozczących sobie ludzi. Przez to, że każdy chce mieć, to, co ma ten drugi – w wypadku Uda chodzi o nadzieję, o czekanie na zmianę losu, której mu brakuje, żaden z nich nie jest w stanie być szczęśliwy. Obserwujemy więc postaci, dla których źródłem szczęścia jest nie to, co mają, ale to, czego mieć nie mogą. Życie dla Nieuda nie ma sensu, bo nie jest w stanie zatrzymać przy sobie kobiety, Ud natomiast ma wszystko, czego pragnie. Dlatego też nieudolny bohater nie potrafi zrozumieć jego motywów, gdy dowiaduje się, że Ud także chciał popełnić samobójstwo. On oddałby wszystko, by być na jego miejscu. Absurdalnie brzmią dywagacje, czy Nieudowi uda się popełnić samobójstwo, skoro nic mu się nie udaje, natomiast w przypadku Uda - szczęściarza wszystko powinno odbyć się bezproblemowo. Sytuacja zmienia się diametralnie, kiedy siedzących na ławce mija piękna kobieta. Prawiąc Nieukowi komplementy, sprawia, że zaczyna on postrzegać siebie w innym świetle. Ud, chociaż tego nie okazuje, zazdrości mu zainteresowania Damy. I chociaż ona woli spędzać czas z Nieudem, któremu trudno jest uwierzyć, że z ich dwóch wybrała właśnie jego, to Ud podstępem sprawia, że mimo wszystko on zostaje towarzyszem Damy. Jego zachowanie z jednej strony pokazuje człowieka, który przez całe życie nauczony był wygrywać i teraz czuje się nieswojo. Podstęp, w którym pozwala na to, by Nieud utopił się a on zajął jego miejsce u boku Damy, jest świadectwem jego okrucieństwa i braku skrupułów. Wykorzystuje zaufanie towarzysza i zdradza go. Chociaż deklarował lojalność wobec Nieuda, kiedy Dama pyta, gdzie podział się ich towarzysz, jak gdyby nigdy nic, odpowiada, że nie wie,

³⁸⁴ Ibidem, s.581.

gdzie podział się Ud, z którym umówiła się na plaży. Jest hipokrytą. Mówiąc: „(...) miałem wrażenie, że zależało mu na tym spotkaniu”³⁸⁵ kłamie, albowiem wie, że Nieud poszedł poćwiczyć pływanie, by zaimponować kobiecie, dzięki której zrezygnował z decyzji o samobójstwie. Przyznał jednak, że nie jest to jego mocna strona i dlatego poprosił Uda, by w razie problemów mu pomógł. Ten, stwierdzając przed Damą, że nie wie, co stało się z Nieudem, pozbawia go szansy na ratunek. Dama bowiem zniesmaczona postawą człowieka, z którym miała się spotkać a ten ją zlekceważył, odwraca się na pięcie i dzięki manipulacji Uda, oboje opuszczają plażę.

Patrząc na ten obrazek, można podejrzewać, że fakt, iż Ud do tej pory osiągnął wszystko, czego pragnął, zbudowany był na nieczystej grze. Pozostawiając Nieuda samego w morzu, najprawdopodobniej skazał go na śmierć. Jednak ta myśl nie zaprzęta mu głowy. Osiągnął swój cel i zainteresowanie damy. Kolejny raz udało mu się osiągnąć to, czego pragnął. Nawet kosztem innych.

Letni dzień jest świadectwem ludzkiej hipokryzji, a także dowodem na to, jak człowiek łatwo i bez zastanowienia jest w stanie podejmować decyzje, których konsekwencje mogą być nieodwracalne. Nieud igra ze swoim życiem. W ciągu krótkiego czasu jest w stanie zmienić decyzję o samobójstwie. W sprawach najwyższej wagi, jaką jest życie, bohaterowie pozwalają, by kierowały nimi emocje. Oboje są przykładami ludzi, którzy nie szanują życia. W obliczu wydarzeń, które miały miejsce w XX wieku, kiedy życie ludzkie zostało sponiewierane, zachowanie bohaterów *Letniego dnia* napawa niepokojem.

Wartości, które powinny być przez człowieka szanowane, zatraciły się w wirze historii i dążenia do osiągnięcia coraz to nowych celów. Podobnie stało się z ludźmi. Tekst *Dziadek Ignacy* jest rozważaniem na temat zagubienia się człowieka w świecie pełnym możliwości rozwoju, które jednak (o ironio!) powodują jego regres.

Autor porównuje w nim życie do balu maskowego, co rodzi nieodparte skojarzenie ze słynnym *światem jako teatrem*. Ludzie raz po raz zakładają maski, które pozwalają im czuć się innymi niż są. Maską jest zatem

³⁸⁵ Ibidem, s.617.

swoistą formą, w której chcą się odnaleźć. Nie jest to zadanie łatwe, bo w świecie, którym zawładnął pośpiech, nie ma czasu na przemyślenia i próbę odnalezienia samego siebie, bo: „Świat stał się bieganiną, każdy biega z miejsca na miejsce i pyta drugiego: ‘Nie było tu mojego *Ja*? Szukam go wszędzie’”³⁸⁶.

Ważniejsze niż to, kim jestem, staje się to, czym dysponuję. Ludzie, którzy, jak można by podejrzewać, nie muszą jak bohater *Monizy Clavier* pozbywać się swojej tożsamości, by zostać zauważeni przez innych, decydują się na to z własnej woli. Zamieniają kolejność i znaczenie pojęć „esencja” i „egzystencja,” przez co ich prawdziwe „ja” ginie. Mrozek opowiadający o dziadku Ignacym, uznaje go za autorytet dla tych, których obserwuje wokół siebie. Mówi:

„Śmieję się z was, przebierańcy, ale nie śmieję się z waszej rozterki, ponieważ ona jest także moja”³⁸⁷.

W zdaniu tym zawarta jest jedna z istotnych refleksji dotyczących Mrozka opisującego absurdu świata. Autor, chociaż je dostrzega, czego być może inni nie czynią, nie stawia się ponad nimi. Ma pełną świadomość, że nie raz i on stał przed dylematem założenia maski, odnalezienia się w formie, w której przyszło mu żyć. Rozumie, że kwestie te dotyczą każdego bez wyjątku. Wielkość Mrozka tkwi w tym, że nie dystansuje się od ludzkich problemów i niedorzeczności. Wie, że świadomość absurdu nie czyni go lepszym od innych. Tak samo jak inni czuje się zagubiony pośród zdobyczy cywilizacji, których zastosowanie często pozostaje zagadkowe. Stwarza to poczucie chaosu, w którym ciężko jest się człowiekowi odnaleźć. To natomiast sprowadza go do obiektu, który porusza się bezwiednie we wszechświecie. Tak jak *Ten, który spada*, który jak bezwładne ciało spada w dół. Spadania tego nikt ani nic nie jest w stanie powstrzymać. Jest ono metaforą życia, które na wskutek przyzwyczajień i bezmyślnych działań może stać się rutyną, w której na próżno będzie można doszukać się poczucia spełnienia. Spadający człowiek wybiera najczęściej jedno z dwóch zachowań: spada mimowolnie lub stara się za wszelką cenę chwycić czegoś, co mogłoby go zatrzymać. W opowiadaniu

³⁸⁶ MROŻEK, S., *Dziadek Ignacy* [w:] *Mrozek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.392.

³⁸⁷ Ibidem, s.394.

autor zwraca uwagę na egoizm będący jedną z ludzkich przywar. Spadający bohater oznajmia:

„Teraz dopiero zauważyłem, że przestwór pełen jest spadających postaci. Przedtem byłem zbyt zajęty swoim własnym losem...”³⁸⁸.

Wypowiedź ta doskonale pokazuje absurd ludzkiej egzystencji, kiedy to człowiek zbyt zajęty własną osobą zapomina o istnieniu innych i ich potrzebach. I jeśli uświadamia sobie swój błąd, często jest już za późno na zmianę swojego życia.

Spadając, bohater obserwuje różne charaktery. Wśród spadających są tacy, którzy za wszelką cenę starają się udowodnić sobie i innym, że panują nad tym, co się dzieje i że nie chodzi tu o spadanie, ale o latanie. Założyli oni zatem maski, które miały sprawić, że będą kimś innym niż są. Starali się oszukać siebie i los. Byli jak aktorzy, którzy w kostiumach grali wyznaczone przez siebie role. Było to jednak bezcelowe, bo spadanie będące metaforą życia miało, podobnie jak ono, swój koniec. Ten jest dla wszystkich spadających wspólny. Jak przekonuje Mroźek „(...) robaka nie oszukacie kostiumem, robak, że tak powiem, na wasz kostium gwizdże, on przez każdy kostium dobierze się do ciała”³⁸⁹.

Spadanie jest życiem nieustannie zmierzającym w kierunku jedynej pewnego aspektu egzystencji, jakim jest ś m i e r ć. Tragizm polega na tym, że bez znaczenia jest to, co człowiek robi, by oddalić od siebie moment ostateczności, on i tak przyjdzie i wobec niego wszyscy są równi. Budzi on strach, o którym pisali egzystencjaliści z jednego podstawowego powodu, którym jest niewiedza. Bohaterowie zgodnie stwierdzają, że nie spotkali jeszcze nikogo, kto by spadł i wrócił. Tym, na co warto zwrócić uwagę jest fakt, że zbliżający się koniec może budzi w nich bliżej nieokreślony lęk, jednak nie ma on znamion paniki. Spadający znoszą swój los i zbliżającą się nieuchronnie śmierć z godnością. Jak pisze Jan Błoński opowiadanie to jest chyba najdobitniejszym przykładem stoickiego światopoglądu autora³⁹⁰.

³⁸⁸ MROŹEK, S., *Ten, który spada* [w:] *Mroźek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.625.

³⁸⁹ MROŹEK, S., *Dziadek Ignacy* [w:] *Mroźek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.394

³⁹⁰ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.161.

Temat śmierci jest przez Mrożka poruszany na wiele różnych sposobów. Poza metaforycznym, którego przykładem jest *Ten, który spada* w twórczości autora odnaleźć można także śmierć upersonifikowaną w dramacie *Wdowy*, który chyba najdosadniej dotyka tematu śmierci, chociaż robi to w sposób alegoryczny.

Tytułowe wdowy spotykają się w kawiarni. Okazuje się, że każda z nich właśnie pochowała męża. Zginęli podczas pojedynku. Absurd polega na tym, że mąż jednej był kochankiem drugiej, do czego dochodzą dopiero po dłuższej konwersacji, której tematyka znacznie odbiega od tego, o czym zwykle się dyskutować po śmierci małżonka. Dariusz Piotr Klimczak stwierdza:

„Dialog Wdów przypomina mechaniczną paplaninę, stereotypowa towarzyską konwersację, która w swej konstrukcji przypomina sławny dialog z *Łysej śpiewaczki* Eugenio Ionesco”³⁹¹.

Kobiety opowiadając o mężczyznach, większą uwagę poświęcają wystrojowi mieszkania jednej z nich, niż śmierci człowieka. Dyskutują na temat przygotowań do pogrzebu i jego przebiegu. Jak gdyby temu wydarzeniu nie towarzyszyły żadne emocje. Ich rozmowie przysłuchuje się kelner, który w pewnym momencie informuje je, że każdy z mężów pozostawił dla swej żony liścik. Liściki są parodią wzniosłych, romantycznych listów do wybranek swojego serca. Mężowie podpisują się imionami tragicznych kochanków – Tristan i Romeo. Autor w ten sposób ironicznie spogląda na romantyczne historie miłosne i pojedynki na śmierć i życie o kobietę. Dzięki listom od mężów autor przeplata teraźniejszość z przeszłością, co dodatkowo wywołuje ironiczny uśmiech odbiorcy. Absurd polega także na tym, że kelner wręcza listy odwrotnie niż były one zaadresowane. Każda z kobiet odczytuje list swego męża, wierząc w to, co czytają i odbierając to jako słowa skierowane tylko do niej, po czym okazuje się to być jedynie złudzeniem. Absurdalne sytuacje mają swoją kontynuację w momencie, gdy kobiety uświadamiają sobie, że znają się ze zdjęć znalezionych w kieszeniach zmarłych mężów. Sprawę jeszcze bardziej komplikuje Trzecia Wdowa. Kobiety przypuszczają, że to właśnie ona była ich wspólną kochanką. Metodą dedukcji, pozostawiającą

³⁹¹ KLIMCZAK, D. P., *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*. Kraków: Maximum, 2010, s.70.

wiele do życzenia, konstatują: „(...) A jak nie o panią ani o mnie, to mogli się pojedynkować tylko o nią”³⁹².

Trzecia bohaterka okazuje się być personifikacją śmierci. Kelner doradza gościowi, by nie siadał przy stoliku, który jest dla niej przeznaczony. Ten jednak pyta, czy ten stolik jest dla niego za dobry. Kelner przecząc, stara się mu wyperswadować zajęcie wybranego miejsca. Gdy się to nie udaje, wie już, co czeka mężczyznę. Podobnie jest w wypadku drugiego, który również zamierza siedzieć właśnie przy tym jednym stoliku, który okazuje się być stolikiem Damy – Trzeciej Wdowy. Mężczyźni zabiegając o jej względy, nie wiedzą, że finał tych zmagania będzie tragiczny, bo okazuje się, że dwie Wdowy miały rację i mężczyźni pojedynkowali się właśnie o nią. Jeden z nich umarł w wyniku upadku po poślizgnięciu się na skórce od banana, drugi chwilę po nim na dolegliwości sercowe. Nie ma więc mowy o romantycznej śmierci.

Wdowy parodiuje temat śmierci, wokół którego przez lata tworzono aurę majestatyczności i patosu. Tutaj śmierć siedzi z ludźmi przy stoliku, żony rozmawiają o zmarłych mężach bez cierpienia w głosie. Śmierć jest tu czymś śmiesznym i groteskowym. Nie przypadkowo jest to kobieta. Obraz damy w czarnym woalu na twarzy kontrastuje z zakorzenionym w człowieku wizerunku Śmierci w białej szacie z kosą w ręku. Śmierć u Mrożka uwodzi, każdy z mężczyzn chce być blisko niej. Kłóć się, który z nich się z nią ożeni. Klimczak zwraca uwagę na fakt, że może to mieć swoje korzenie w tradycji latynoskiej³⁹³, blisko której autor przebywał na emigracji: „U Mrożka wyobrażeniu Śmierci łączą się zatem dwie tradycje - europejska i latynoska, i jest to fenomen nigdzie indziej nie spotykany”³⁹⁴.

Synteza ta służy zmianie spojrzenia na śmierć, wokół której powstało wiele stereotypowych skojarzeń niemających nic wspólnego z rzeczywistością. Kolejny raz autor burzy stereotyp. Komizm przedstawionych sytuacji sprawia natomiast, że śmierć przestaje się jawić jako

³⁹² MROŻEK, S., *Wdowy* [w:] *Teatr 1*, Warszawa: Noir sur Blanc, 1995, s.145

³⁹³ Latynoskie święto, w którym przypomina się zmarłych ma optymistyczny charakter. Przez przygotowanie różnorodnych pokarmów, zaprasza się ich do wspólnego biesiadowania. Dla zmarłych przygotowuje się także przedmioty, które lubili za życia. Witryny sklepowe, w których pojawiają się kościotrupy mogą sugerować, że tradycja latynoska na swój sposób drwi ze śmierci. Inaczej jest w tradycji europejskiej, gdzie śmierć budzi respekt i grozę.

³⁹⁴ KLIMCZAK, D. P., *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*. Kraków: Maximum, 2010, s.78.

coś niebywałego i budzącego grozę. Gdy dwie Wdowy ściągają z twarzy Trzeciej Wdowy woal i widzą trupa czaszkę, stwierdzają jedynie:

WDOWA PIERWSZA: Ja wszystko rozumiem, ale żeby się zakochać w czymś takim...

WDOWA DRUGA: Paskuda³⁹⁵.

Nie rozumieją, dlaczego ich mężowie woleli ją oni nich. Nie wzbudza ona w nich strachu, ale niesmak. Można by stwierdzić, że reakcja ta jest bliska temu, jak zachowali się ludzie na przyjęciu Monizy Clavier, kiedy bohater zaczął demonstrować to, jak potraktowała go władza, gdy próbował z nią walczyć. Spędzający wieczór wśród blichtru nie chcieli słuchać o przykrych sprawach. Możliwe więc, że Wdowy albo nie odczytały postaci Trzeciej Damy właściwie, albo wręcz przeciwnie i oddalając się w pośpiechu od niej, chciały oddalić od siebie jej kolejne posunięcie, bo wywołuje ono nieprzyjemne konotacje. Kelner dodatkowo zaczyna przygotowywać wszystkich na to, co ma się wydarzyć. Służą temu przyniesione przez niego chryzantemy, czarny obrus i świece wprowadzające funeralną atmosferę.

I chociaż dramat przepełniony jest frazesami i banałami, to da się w nim wyczuć specyficzne napięcie od momentu, kiedy pojawia się w nim właśnie Trzecia Wdowa – Śmierć. Napięcie to związane jest także z respektem, na który zasługuje zarówno ludzkie życie jak i śmierć. Nie jest ona przedstawiona jako tragiczna czy dramatyczna, ale jako w dużej mierze przypadkowa. Nie znaczy to jednak niekonieczna. Mroźek stara się skonstrastować ją z heroicznymi wyczynami. Tutaj ludzie giną na skutek pojedynku o Śmierć właśnie. W tym tkwi największy absurd ich umierania.

Śmierć u Mroźka ma charakter farsy, której jednak nie można lekceważyć. Jako jeden z wyznaczników ludzkiej egzystencji ukazana jest również metaforycznie poprzez stół, przy którym siedzi Trzecia Wdowa. Chociaż kawiarnia pełna jest innych stołów, to on stoi w centralnym miejscu pomieszczenia. To przy nim chcą wszyscy siedzieć. Pan Drugi opisując ustawienie stołów, zwraca uwagę, że stół jest „jedyny, ponieważ centralny

³⁹⁵ MROŹEK, S., *Wdowy* [w:] *Teatr I*, Warszawa: Noir sur Blanc, 1995, s.146-147.

i centralny, ponieważ jedyny.(...) Te dwa, owszem, są między sobą równe, ale żaden nie jest równy temu trzeciemu”³⁹⁶.

Śmierć zajmuje więc centralne miejsce w egzystencji człowieka, bo to ona decyduje o jej końcu. Dlatego też warto spróbować zmierzyć się z jej wyobrażeniem, nawet, jeśli nie jest to przyjemne. Jest to jeden z kroków służących zdystansowaniu się od niej, które jednak nie powinno przerodzić się w poczucie nieśmiertelności, bo:

Śmierć oświeśla, nadaje życiu kształt, schematyzuje, geometryzuje właśnie. To w części pierwszej. Druga jest głównie o tym, jak śmierć przemienia życie, jego zdarzenia i przypadki w los, grze wyznaczając właściwy wymiar³⁹⁷.

W podobnie naturalny, aczkolwiek i groteskowy sposób motywy tanatyczne użyte są także w *Tangu*, uważanym za jeden z najważniejszych powojennych polskich dramatów. Tutaj ze śmiercią spotykamy się na samym środku pokoju. W tym właśnie miejscu Mrozek umiejscawia katafalk, na którym w żałobnych szatach kładzie się babcia Eugenia, oznajmiając wszystkim, że umiera. Co więcej babcia czyni to nomen omen w dzień ślubu Ali i Artura. Ma to charakter teatralnego przedstawienia. Wszystko ma miejsce w rodzinnym gronie, które zakłóca jedynie obecność Edka – człowieka, który burzy ład rodziny. Katafalk jako element, na którym ciało zmarłego zostaje wystawione na, można by rzec, pokaz jest elementem, który „nosi zatem znamiona teatralności”³⁹⁸.

Katafalk stanowi swoisty sposób pokazania zmarłego w sposób podniosły. Sprawia, że zmarły może być postrzegany jako ten, który jest wyżej ponad żyjącymi. Dostał już bowiem zaszczytu poznania tajemnicy śmierci, która dla żyjących nadal pozostaje nieodgadniona. Mrozek jednak w kolejnych scenach zmieniając katafalk w kredens dewaluuje jego znaczenie. Tym samym zwraca uwagę na konieczność patrzenia na śmierć jako na element ludzkiej egzystencji, który nie jest niczym wyjątkowym. Miejsce, gdzie kładzie się zmarłych jest jednocześnie zwyczajnym meblem. Na kwestię tę można także patrzeć z innej, naznaczonej pesymistycznymi odczuciami strony. W świecie,

³⁹⁶ Ibidem., s.151.

³⁹⁷ WANAT, A., *Aż tyle*. „Teatr” nr 2, 1993, s.31.

³⁹⁸ KLIMCZAK, D. P., *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*. Kraków: Maximum, 2010, s.36.

w którym nic nie jest już zabronione a wszystkie wartości wymieszały się ze sobą, człowiek zapomina, do czego służą poszczególne przedmioty, jak powinien się zachowywać i gdzie są granice dobrego smaku. Poza tym bohaterowie mieszkają wśród wiele niepotrzebnych przedmiotów, nie widząc zupełnie potrzeby uporządkowania swojego mieszkania, a tym samym i życia.

Rodzina wpuszczając do domu człowieka, który pragnie nimi zawładnąć, naraża się na śmiertelne niebezpieczeństwo. Jego kulminacją jest śmierć Artura, który ginie właśnie z ręki chama – Edka. O ile śmierć babci – osoby starszej odebrana może być jako coś naturalnego, to śmierć młodego Artura powinna zostać uznana za tragiczną i niespodziewaną. Bratanie się ze złem kolejny raz w efekcie końcowym uderza w tych, którzy przez swą naiwność albo przez nieuwagę pozwolili mu się do siebie zbliżyć.

Danse macabre wykonany przez Pana Pierwszego i Pana Drugiego ze śmiercią we *Wdowach* zwiastuje zbliżającą się katastrofę. Podobnie jest w wypadku tanga odtańczonego przez Edka i Eugeniusza, którzy nie zwracając uwagi na śmierć, która panoszy się mieszkaniu, nieskrępowanie tańczą. Edek jest triumfotorem, natomiast Eugeniusz jest jego kolejną ofiarą. Ich taniec z jednej strony może być odczytywany jako brak poszanowania dla śmierci drugiego człowieka, która nie budzi w człowieku żadnych emocji. Z drugiej tango jako taniec namiętności tańczone przez dwóch mężczyzn jest zjawiskiem mogącym budzić różne komentarze i które nie musi być oceniane jako właściwe. Dodatkowo, chociaż Edek głosi idee postępu to Mrozek nie przypadkowo wybrał na tytuł swego utworu właśnie ten taniec. Nie może tu być bowiem mowy o żadnym postępie, ale o cofaniu się – tak samo jak w tangu - dwa kroki do przodu i jeden w tył³⁹⁹. Tak właśnie Mrozek widzi działania, które chce rozpropagować Edek. Taki rodzaj „postępu” ma dla niego charakter destruktywny, bo zbudowany jest na degradacji tego, co było do tej pory.

O d r z u c e n i e t r a d y c j i jako elementu koherencji ludzkiego życia jest kolejnym absurdem, na który zwraca uwagę Mrozek. Chociaż ironizuje, mówiąc o romantycznych uniesieniach, narodowym poczuciu bycia wybrańcem, to zasadniczo akcentuje istotę zachowania zasad,

³⁹⁹ Ibidem, s.43.

które sprawiają, że człowiek wie, gdzie i w kim może szukać oparcia. Totalne wyzwolenie, jakie obserwujemy w *Tangu* świadczy o zbliżającej się katastrofie, która może dotknąć całą cywilizację. Hedonizm okazuje się zgubny. Dramat ten jest jednym z manifestów autora, w którym obserwujemy jego „(...) filozoficzny konserwatyzm zdecydowanie optujący za porządkiem logiki przeciw dezynwolturze intuicji, za kulturą przeciw kontrkulturze, za stabilizacją przeciw rewolucji, za regułami przeciw dowolności”⁴⁰⁰.

Artur jako obrońca tradycji nie zgadza się na przełamywanie kolejnych barier. Widzi upadek moralności i nie godzi się na niego:

Ja oszaleję. Wracam do domu, zastaję jakichś podejrzanych osobników, rozprężenie, chaos, dwuznaczne stosunki, i, okazuje się, że mama też... Nie, nie, skąd się to bierze, do czego to wszystko prowadzi...⁴⁰¹.

Jako jedyni ze swą narzeczoną Alą wydają się być oburzeni zachowaniem innych. Okazuje się jednak, że także Ala ma za sobą niechlubny romans, co sprawia, że Artur zaczyna wątpić w sens swoich zmagania z pograżającym się w coraz to większym chaosie świecie. Rodzina, która powinna być ostoją bezpieczeństwa jest zagrożeniem dla człowieka. W efekcie końcowym wpuszczenie do niej prymitywa Edka doprowadza do śmierci jedyne nonkonformisty w utworze – Artura.

Edek jest przykładem człowieka podstępnego, który po zdobyciu zaufania całej rodziny, stara się przeciągnąć ich na stronę swoich przekonań, odrzucenia tradycji, życia bez zasad i niczym nieograniczonej wolności. Odnosi zwycięstwo, które jednocześnie stanowi klęskę dla pozostałych bohaterów. Mrozek kreśląc postać prostaka, który szybko jest w stanie przejąć kontrolę nad grupą ludzi, stara się wzbudzić ostrożność przed tego typu postaciami.

Świat, w którym głosi się konieczność moralnych rewolucji i porzucenia tradycji jest światem, który budzi niepokój autora. Absolutna wolność, która ma zapanować nie wróży niczego dobrego, bo łączyć ją należy z poczuciem zagubienia i samotności. Mrozek zatem najzwyczajniej obawia się

⁴⁰⁰ NYCZEK, T., *Mrozek z Mrożką*, „Przekrój” nr 38, 2010, s.52.

⁴⁰¹ MROŻEK, S., *Tango* [w:] *Mrozek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.305.

anarchii. Tadeusz Nyczek konstatuje: „*Tango* (...) jest pierwszym w tej twórczości tak wyrazistym manifestem światopoglądowego konserwatyizmu pisarza”⁴⁰².

Z powyższego powodu autor umiejscowił Edka właśnie w rodzinie, która powinna być ostoją dla człowieka, w której zawsze powinien czuć się bezpiecznie. Poprzez wpuszczenie do niej chama – Edka i propagację absolutnej wolności obserwujemy jej rozpad. Widać zatem, że zasady i tradycje, które mogą wydawać się bezpodstawne są istotne, bo stanowią pewnego rodzaju drogowskaz dla człowieka, bez którego szybko się gubi i zapomina o tym, co ważne. W związku z tym bohaterowie zamieniają się rolami. Ojciec staje się beztroski, a syn, który liczył na jego odpowiedzialność, sam zaczyna podejmować decyzje. Tradycyjne role zostają więc odwrócone a nihilizm wygrywa, co skutkuje rodzinną tragedią. Jak mówi Jan Błoński: „W rodzinie Mrożka zobaczyć wolno artystyczne środowisko, społeczeństwo, Polskę, cały świat”⁴⁰³.

To, co tradycyjne zostaje przez Mrożka zamienione na awangardowe i wyzwolone i ukazane w prześmiewczy sposób.

Poza kwestiami jak brak poszanowania dla tradycji, ograniczenie wolności czy zatracenie się tożsamości, które można by określić jako problemy metafizyczne, Mrozek odnajduje także absurdy, które tworzy system, polityka i władza. Autor koncentruje się na komunistycznej propagandzie, która zbudowana była na podstawie k ł a m s t w a i i l u z j i. Nadmuchiwany *Słoń*, który miał udawać prawdziwego, jest jednym z przykładów tego, że chociaż manipulacja często przynosi efekty, to trzeba się także liczyć z porażką. Dyrektor ogrodu zoologicznego, chcąc pokazać się władzy jako zaradny gospodarz, chociaż dostał przydział finansowy, by do ogrodu sprowadzić słonia, postanowił dla dobra państwa zmniejszyć koszty i zaproponował, że żywego słonia zastąpi własnym. Kazał podwładnym „(...) wykonać słonia z gumy, w odpowiedniej wielkości, napęczyć go powietrzem i wstawić za ogrodzenie”⁴⁰⁴.

⁴⁰² NYCZEK T., *Tango z Mrożkiem* [w:] *Mrozek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.33.

⁴⁰³ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.107.

⁴⁰⁴ MROŻEK, S., *Słoń* [w:] *Słoń i inne opowiadania*. Warszawa: Biblioteka Polityki, 2008, s.7.

Oni machinalnie wykonują jego polecenie, mając świadomość, że jest ono irracjonalne. Nikt jednak nie poddaje go pod wątpliwość, przez co cała sytuacja nabiera coraz bardziej nonsensownego charakteru. Mrożek zwraca uwagę na fakt, że chociaż człowiek zdaje sobie sprawę z tego, że jego działanie jest absurdalne, to nie zmienia go. Historia ta jest doskonałym przykładem absurdów, które człowiek sam wytwarza. To dyrektor i pracownicy są odpowiedzialni za mnożenie absurdów. Egzystencjaliści mówili o absurdzie egzystencji. Tutaj dodatkowo wyraźnie widać, że to człowiek czyni ją takową.

Pomysł dyrektora, w którym na próżno doszukiwać się logiki, zbudowany jest na iluzyjności świata. Nie dość, że od początku wydaje się być co najmniej dziwny, to dodatkowo został przez pracowników „udoskonalony” poprzez połączenie powłoki słonia z rurką z gazem, przez co udało się słoniom nadmuchać jeszcze szybciej. Okazało się jednak, że pomysł ten nie było idealny. Nadmuchany słoń wzbił się w powietrze rujnując tym samym misternie stworzony plan. Narzuca się skojarzenie z Monizą Clavier, kiedy to bohater widząc ją stojącą na tle plakatu, na którym widnieje ze smutkiem stwierdza:

Tamta miała usta bezwzględne, ostateczne, nienaruszone (...) Tutaj usta miękkie, zawsze przecież niedookreślone do końca, zmienne (...) W pierwszym odruchu poczułem te złość i niechęć, ponieważ wydało mi się, że jestem oszukany, że złośliwy los nie tę Monizę mi dawał, której chciałem, ale fałszyfikat⁴⁰⁵.

Podobnie jak w przypadku plakatu Monizy, tak i w przypadku nadmuchiwanego słonia, zderzenie iluzji z rzeczywistością okazało się okrutne. Tak samo jak oszukiwanie społeczeństwa przez władzę w sprawach polepszającej się gospodarki i życia obywateli. Słoń, będący jedynie namiastką realnego zwierzęcia, nie zastąpił prawdziwego słonia. Mrożek pokazuje absurdalne myślenie władzy, która naiwnie wierzy w to, że społeczeństwo da się oszukać poprzez substytuty tego, czego naprawdę potrzebuje. Działanie to typowe było dla władzy komunistycznej. W PRL-u starano się przekonać społeczeństwo, że żyje w dobrobycie, podczas gdy w sklepach brakowało

⁴⁰⁵ MROŻEK, S., *Moniza Clavier* [w:] *Mrożek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.435.

podstawowych produktów żywnościowych. Ponadto dyrektor, który w swoim ZOO stara się zastąpić brak słonia królikami, jest typem człowieka, który bez względu na wszystko chce piąć się po szczeblach kariery. Zwierzęta w ZOO traktuje jak przedmioty. Są jedynie możliwością do tego, by zaimponować władzy. To właśnie miał na celu eksperyment ze słoniem. Dyrektor to typowy przodownik pracy, który pracuje więcej niż musi i wykonuje zadania ponad te, które zostały mu zlecone. Czyni to, by przypodobać się władzy. *Słoń* jest przykładem tego, że życia nie można budować na iluzjach i prowizorycznych rozwiązaniach, bo wcześniej czy później błędy i niedociągnięcia wyjdą na jaw i ludzie zdadzą sobie sprawę z tego, że zostali wprowadzeni w błąd. Podobnie jak odwiedzający ZOO uczniowie, którzy przez cały czas byli przekonywani przez nauczyciela, że waga słonia „(...) waha się od czterech do sześciu tysięcy kilogramów”⁴⁰⁶.

Nagle ze świadomością tą zobaczyli słonia, który unosił się nad ich głowami. Wiedzieli już, że to, co im mówiono było oszustwem. Mroźek doprowadził tę sytuację do ekstremum czyniąc z uczniów, wandalii, którzy w nic już nie wierzą. Zwraca tym samym uwagę na fakt, że młody człowiek, który pełen jest jeszcze zaufania do wszystkiego i wszystkich dużo gorzej znosi rozczarowanie spowodowane zawiedzeniem jego zaufania niż człowiek dorosły. Nawiązując do czasów PRL-u wielu młodych, w tym nota bene również Mroźek, uwierzyło w szczytne ideały systemu komunistycznego, który miał znieść różnice klasowe i sprawić, że wszyscy będą żyć w dobrobycie. Dopiero po pewnym czasie, część z tych, którzy uwierzyli, patrząc na symboliczne nadmuchane słonie, unoszące się ponad ich głowami, zrozumiała, że chodziło o nierealną utopię.

Budowanie życia na kłamstwie nie ma żadnej przyszłości. Pękający słoń jest metaforą systemu komunistycznego, którego główną metodą działania jest manipulacja i propaganda. Dlatego też historię tę można odczytywać jako przepowiednię jego upadku. Podobnie jak gumowy słoń, który wpada na kaktus i pęka, również ustrój komunistyczny nie będzie trwał wiecznie.

Pełna absurdów propaganda sukcesu panująca w krajach komunistycznych stała się także tematem innego opowiadania o „animalnym

⁴⁰⁶ MROŹEK, S., *Słoń [w:] Słoń i inne opowiadania*. Warszawa: Biblioteka Polityki, 2008, s.9.

tytule”, których nota bene nie brakuje w twórczości autora⁴⁰⁷. Tym razem ludzie, patrząc z okna górskiej kolejki, zachwycają się tytułowym *Jeleniem*. Absurd polega jednak na tym, że nikt go nie widzi. Tęgi turysta informuje wszystkich, że zobaczył jelenia, na co prawie wszyscy wokół niego zaczynają się nim zachwycać. Wyjątek stanowi Pasażer, który bezkompromisowo stwierdza: „Proszę państwa, przecież i tak nic nie widać”⁴⁰⁸.

Jego nonkonformizm zostaje skrytykowany przez pozostałych. Zarzucają mu nieczułość na piękno przyrody, podczas gdy on jako jedyny, patrzy na rzeczywistość racjonalnie. Wszyscy natomiast widzą, to, co chcą widzieć. Nawet, jeśli to, o czym mówią, graniczy z absurdem, nie dają się przekonać, że bez lornetki, ujrzenie jelenia nie jest możliwe. Bohaterowie obracają się wokół absurdu i poprzez swoje kolejne działania i opinie, zamiast go redukować, mnożą go. Przykładem tego są wypowiedzi pełne pustych frazesów czy przenoszenie sparaliżowanego Starca z miejsca na miejsce, by on także mógł delektować się pięknem przyrody: „Panowie! Ile razy mam powtarzać, że jelen jest dla wszystkich? Każdy chce zobaczyć jelenia”⁴⁰⁹.

Absurd tkwi w tym, że robią to z jego woli w imię zasady „wiem, co jest dla ciebie lepsze.” Jest to typowa sytuacja, w której ludzie są głusi na potrzeby i pragnienia innych, starając się im na siłę dogodzić, nawet, jeśli ci się temu sprzeciwiają. Starzec zmęczony jest ciągłą zmianą miejsca i w pewnym momencie zwierza się Pasażerowi, że nie bawi go patrzenie przez okno, jednak, gdy ten próbuje wpłynąć na pozostałych, wyjawiając im zdanie Starca, on protestuje. Z pewnością czyni to z powodu strachu bycia nonkonformistą. Woli udawać jak inni, że widzi jelenia i przystać na ich propozycję, niż przyznać się do własnego zdania. Małgorzata Sugiera zauważa, że: „(...) autorytet zbiorowości zmusza do wiary w wysokie (choć skłamane) ideały, nawet skrajnego sceptyka”⁴¹⁰.

W ten sposób zachowują się ludzie o słabym charakterze, którzy nie są w stanie przekonać innych do swoich, a co więcej nie chcą nawet spróbować. Podobnie jak pracownicy ZOO, Starzec woli brnąć w absurd

⁴⁰⁷ Można tu wymienić *Lwa*, *Żyrafę* czy *Łabędzia*.

⁴⁰⁸ MROŻEK, S., *Jeleń* [w:] *Sztuki odnalezione. Male i mniejsze*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2010, s.73.

⁴⁰⁹ Ibidem, s.73.

⁴¹⁰ SUGIERA, M., *Mrożek nieznan*. „Teatr” nr 10, 1991, s.20.

i stwarzać go na nowo niż podjąć działanie, które może zostać uznane za wrogie dla idei i systemu.

Mrozek w komiczny sposób ukazuje grupę ludzi, żyjącą złudzeniami. Co więcej, tłocząc się w małym pomieszczeniu, z uśmiechem na ustach, obserwują piękno przyrody, którego w dodatku nie ma. Jeleń jest symbolem sukcesów ustroju socjalistycznego. Jak pisze Tadeusz Nyczek w *Posłowie, czyli Poszóstce*: „Zdobycze socjalizmu - nawet, jeśli tak enigmatyczne jak oglądane z daleka jelenie – mają być podziwiane i chwalone przez wszystkich – od dziecka po starca paralityka”⁴¹¹.

Kolejny raz widać zatem, że ludzkie życie mogłoby być mniej absurdalne, gdyby nie działania człowieka, zakrawające o absurd. Co więcej działaniom tym nieodłącznie towarzyszy ich przewidywalność, która dodatkowo jest praprzyczyną absurdu⁴¹².

Bohaterowie Mrożka to ludzie, którym przyszło żyć w warunkach anormalnych. Odebrano im możliwość swobodnego decydowania o sobie, narzucono schemat myślenia, porzucono tradycję. Z całą pewnością nie są jednak bez winy, jeśli chodzi o to, w jakich warunkach żyją. System i nowe koncepcje świata nie mogą stanowić usprawiedliwienia dla ich bezsensownych działań. Nikt nie zmuszał przecież rodziny z *Tanga*, by pozwoliła, aby cham – Edek wtargnął do jej życia i nim zawładnął. Podobnie, jak trudno jest znaleźć usprawiedliwienie dla stawiania ponad wszystkimi wartościami pogoni za pieniądzem, która cechuje chama - XX z emigrantów. Właśnie p o s t a ć c h a m a ⁴¹³ jest typowym bohaterem Mrożka.

⁴¹¹ NYCZEK, T., *Posłowie, czyli Poszóstka* [w:] MROŻEK, S., *Sztuki odnalezione. Małe i mniejsze*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2010, s.217.

⁴¹² BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.49.

⁴¹³ Postać chama kojarzyć można ze słowami chochoła padającymi w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego (1896-1907). Chochoł, który jest symbolem m.in. stagnacji i letargu pesymistycznie podsumowuje zachowanie chamów. Jasiek, będący ich przedstawicielem, schylając się po czapkę z piór, zgubił powierzony mu przez Gospodarza złoty róg, który miał wzywać do mobilizacji i walki o wolność. Próżność i prywata wygrały z ideą narodową. Ważniejsze niż dobro ogólne okazało się egoistyczne i nieprzemysłane działanie. Podobnie jest w *Emigrantach*. XX troszczy się tylko o to, by mieć, co jeść. Zaprzepaszcza tym samym szansę na pełnowartościową egzystencję. W dramacie odnaleźć można jeszcze jedną analogię do *Wesela*. Obaj autorzy konfrontują ze sobą obraz głęboko zakorzenionego podziału na inteligencję i chłopów. Brak wspólnego działania i solidarności w obu przypadkach pokazuje, że przy takim stanie rzeczy, nie może być mowy o porozumieniu ponad podziałami, które ma prowadzić do zamierzonego celu.

To człowiek w bliżej nieokreślonym wieku, przybiera różne twarze za to zawsze można go rozpoznać po pewnych cechach charakteru i zachowaniu, które budzi zastrzeżenia. Chamem jest XX w *Emigrantach*, Edek w *Tangu* czy Ud z *Letniego dnia*. Co ich łączy? Na pewno jest to fakt, że swoje wady starają się ukazać jako zalety, chcą przeforsować swój sposób na rozwiązywanie danej sytuacji, chociaż wiadomo, że nie jest to właściwym krokiem. Cham jest przekonany o swej wielkości i racji. Nie da się go przekonać, że jest inaczej niż on sobie tego życzy. To postać, z którą nie można się porozumieć, bo jego przekonanie o swojej wyjątkowości przysłania mu rzeczywistość. To człowiek, który za wszelką cenę chce udowodnić, że jest górą. Wszyscy, którzy starają się z nim wygrać, muszą liczyć się z porażką, bo Cham nie daje łatwo za wygraną. Jest postacią, która chociaż wydaje się mieć słaby charakter, jest w stanie niepostrzeżenie zawładnąć innymi. W tym tkwi jego siła a zarazem niebezpieczeństwo obcowania z nim. Cham nie uzurpuje sobie prawa do wszystkiego. Wręcz na odwrót - „o własność będzie walczyć, aby zaspokoić potrzeby, nie po to, aby udowodnić swą wartość albo sprawność, jak burżuj”⁴¹⁴. Cham jest prostakiem, który żeruje na innych, by zdobyć to, czego pragnie. W przypadku Edka jest to władza nad rodziną, a w przypadku Uda wygrana z Nieudem w walce o zainteresowanie kobiety. XX natomiast pożycza od AA pieniądze, nie myśląc o oddaniu ich. Chce po prostu je gromadzić.

Cham, chociaż niepozorny, potrafi zmienić bieg wydarzeń. Dużo mówi, stara się nie dać po sobie poznać, że coś go dręczy. Oszukuje siebie i innych. Może być każdym i pojawić się wszędzie. W tym tkwi największe niebezpieczeństwo związane z jego osobą. Istotnym jest, że bohaterowie Mrożka nie są jednoznacznie podzieleni na grupę chamów i ich opozycję, bo „w każdym z nas – zdaje się mówić Mrożek – drzemie cham i puszy się intelektualna marionetka”⁴¹⁵. Na próżno więc w twórczości autora szukać tych złych i dobrych. Zły może okazać się dobrym i na odwrót. Zmianę tę może w nim wywołać pragnienie władzy, pieniędzy czy jakakolwiek inna potrzeba, która jest w stanie zamienić się w obsesję. Cham słynie także z tego, że stara

⁴¹⁴ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.53.

⁴¹⁵ Ibidem, s. 59.

się zachowywać jako ktoś, kto na każdy temat ma coś do powiedzenia. Jeśli nie jest ekspertem w dziedzinie, o której mówi, to poprzez manipulację językiem i pseudointelektualne spostrzeżenia jest w stanie uśpić czujność swych towarzyszy. W ten sposób awansuje i zdobywa ich zaufanie. Cham podpatruje drugiego człowieka, próbuje znaleźć jego słabość, po czym uderza w nią i wygrywa. To, co na pewno można o nim powiedzieć, to, że jest podstępny, przez co człowiek nigdy nie może wiedzieć, czego może się po nim spodziewać. Nigdy też nie może być pewien, że któregoś dnia sam nie stanie się chamem. Na tym z jednej strony polega absurd bohaterów Mrożka a z drugiej ich tragizm. Świat ten to „lustrzane odbicie świata rzeczywistego, nie tak jak u Platona, który cały świat postrzegał jako zniekształcone, choć zachowujące część absolutnej doskonałości, odbicie świata niewidzialnego”⁴¹⁶.

Właśnie fakt, że chodzi o świat w zasadniczym stopniu znany człowiekowi, budzi trwogę, bo tak jak bohaterowie, twórczość autora, chociaż niejednokrotnie wywołuje uśmiech na ustach, to po chwili przychodzi czas na refleksję, która zawsze ma gorzki charakter. Autor pokazuje ludzi, którzy żyją wbrew tego, co nakazuje zdrowy rozsądek i jak pisał Tadeusz Nyczek prezentuje: „pojedynczą i zbiorową schizofrenię życia pod presją sprzeczności”⁴¹⁷.

Sprzeczności te w większości rodził system i dlatego też twórczość autora jest mocno zakorzeniona w realiach. W nich dostrzegał zagrożenie dla humanizmu. Dlatego też wspólnym mianownikiem dla wszystkich postaci jest lęk. Ma on różne oblicza a wśród nich lęk przed przyszłością, przeszłością, przed drugim człowiekiem czy odpowiedzialnością. Człowiek Mrożka się boi, stara się ukryć strach pod maską zobojętnienia, agresji czy też złudzeń. Resentymenty, którymi żyje jednak zawsze okazują się mniej trwałe niż oczekiwał i w chwili, gdy sobie to uświadamia, często jest już za późno na jakąkolwiek zmianę.

⁴¹⁶ KLIMCZAK, D. P., *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*. Kraków: Maximum, 2010, s.57.

⁴¹⁷ NYCZEK, T., *Tango z Mrożkiem* [w:] MROŻEK, S., *Mroźek. Tango z sobą samym*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.13.

8.4. *Václava Havla osadzenie w krainie absurdu*⁴¹⁸

Kategoria absurdu odgrywa w twórczości Havla zasadniczą rolę. W *Zaocznym przesłuchaniu* zdradza, że jest mu w znana z autopsji, bo jako mały chłopiec poprzez swoje burżuazyjne pochodzenie, był gorzej traktowany, czuł się samotny i wyobcowany, a przytaczając jego słowa „poniżony przez swe wywyższenie”⁴¹⁹.

Doświadczenie z lat dzieciństwa pozwoliło mu przyjąć w późniejszych latach optykę, poprzez którą dostrzega absurdy dnia codziennego, które czynią życie człowieka mniej komicznym a bardziej tragikomicznym.

Poprzez absurd Havel rozumie wszystko to, co sprawia, że człowiek źle się czuje we własnej skórze. Nie jest w stanie być szczęśliwy, bo wciąż pewne rozwiązania nie są zgodne z tym, czego by oczekiwał. Absurd dla Havla jest naruszeniem porządku, który daje człowiekowi poczucie bezpieczeństwa. Jednak uświadomienie sobie absurdów, które są udziałem człowieka czy absurdu życia w perspektywie śmierci, nie musi mieć destruktywnego charakteru. Może stanowić dla człowieka doświadczenie, które być może pozwoli mu przewartościować swoje życie i ułożyć swój świat na nowo. Havel zauważa:

Zmysł absurdu, zdolność do udziwniania, absurdalny humor – to prawdopodobnie za ich pomocą człowiek współczesny osiąga katharsis, jest to być może jedyny sposób jego „oczyszczenia” adekwatny do świata, w którym przyszło mu żyć⁴²⁰.

Absurd a przede wszystkim jego świadomość może mieć zatem pozytywne konsekwencje. U Havla ponadto przeplatają się dwa sposoby patrzenia na świat. Za jednym stoi Czechow, dla którego teatr był obrazem świata a za drugim Szekspir, który mówił, że świat jest teatrem.

Świat, który ukazuje autor jest światem o charakterze realistycznym. Wydarzenia mają miejsce w dokładnie opisanych mieszkaniach, ogrodach czy wreszcie miejscach pracy. Wielu wątków, które pojawiają się w dramatach

⁴¹⁸ FIEBACH, J., *Problemy teatru absurdalnego*. „Dialog” nr 2, 1961, s.147.

⁴¹⁹ HAVEL, V., *Zaoczne przesłuchanie. Urywki wywiadu-rzeki*. [w:] „Literatura na świecie” nr 8-9. Warszawa 1989, s.14.

⁴²⁰ HAVEL, V., *Anatomia gagu* [w:] „Literatura na świecie” nr 8-9. Warszawa 1989, s.145.

można by szukać w świecie rzeczywistym. Dramaturgia Havla ma zatem rys absurdu realistycznego.

Bohater Havla to człowiek zagubiony, samotny i w pewien sposób oszukany przez wszystkich. Sam walczy o swoje prawa, chociaż kwestia walki na przykład o wolność wzbudza w nim właśnie poczucie absurdu, bo wolność jest jednym z tych przymiotów ludzkiej egzystencji, które nigdy nie powinny być kwestionowane. Jednym z jej aspektów jest wolność „do” – pojmowana jako prawo do działania, myślenia i mówienia jako wyrażania własnego „ja”. Istnieje także wolność „od” – od uprzedzeń, zazdrości czy antagonizmów. Człowiek z założenia powinien być wolny pod każdym z tych względów. Żyjąc z taką świadomością, Havel uczynił istotnym tematem swej dramaturgii i eseistyki właśnie wolność, jako to, co zostaje nienaturalnie zagrożone. Owa ograniczona wolność w sposób nierozzerwalny związana jest z realiami państwa totalitarnego. Havel widział w nim zagrożenie nie tylko dla prawa człowieka do bycia suwerenną jednostką, ale także dla języka, którego użycie w danym kontekście językowym czy sytuacyjnym ma charakter manipulacyjny. System totalitarny to również realia, w których niełatwo o zaufanie między ludźmi, w którym ciągle podejrzenia i wewnętrzne przekonanie, że nikomu nie można wierzyć, sprawiają, że ludzie oddalają się od siebie i ogarnia ich poczucie osamotnienia. Zaczynają się zastanawiać, czy tylko oni dostrzegają nonsensy, które dzieją się za oknem, czy nawet w ich własnym mieszkaniu. System totalitarny to pod każdym względem synonim pogwałcenia humanizmu, który dla Havla miał znaczenie fundamentalne. Tym, co rodzi absurd w tekstach Václava Havla jest więc w dużej mierze system. Dramaty jego autorstwa zawierają dużą dozę kategorii absurdu, jednak poza nią, są one realistyczne, czego nie można powiedzieć na przykład o dramatach Samuela Becketta. Jednak podobnie jak egzystencjaliści Havel przygląda się wszystkiemu temu, co metafizyczne i co jest nieodzowną częścią ludzkiej egzystencji a co wywołuje w człowieku poczucie absurdu. Stara się okiełznać owe spostrzeżenia i radzi:

Im poważniejszymi rzeczami człowiek się zajmuje, tym większy powinien mieć dystans i tym bardziej powinien zauważać groteskowy wymiar własnego postępowania, powinien umieć myśleć o nim lub referować je

z dystansem, ironią, sceptycyzmem, mając w tle świadomość, że wszystko jest i tak absurdatne⁴²¹.

Absurdatne rysy mają zatem dylematy egzystencjalne, które dręczą człowieka a także realia, w których żyje. Havel umiejscawia swoje postaci w mnożącej absurdatne rozwiązania rzeczywistości państwa totalitarnego, o czym świadczą liczne odwołania czy to o charakterze sytuacyjnym, jak w dramacie *Largo desolato*⁴²², gdzie bohatera odwiedzają funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa czy w *Rewaloryzacji*, kiedy to wszyscy wrogowie systemu i proponowanych rozwiązań są osadzani w więzy, będącej swoistym wazieniem. W *Rewaloryzacji* nota bene odniesień do realiów komunistycznych odnajdziemy chyba najwięcej. System, który w swych dramatach poddaje krytyce Havel rozpatrywany jest pod wieloma względami. Znajac biografię autora, można przypuszczać, że część wykorzystanych w tekstach motywów została zaczerpnięta z życia osobistego. Podobnie jak niepokorni w *Rewaloryzacji* i on za swoją działalność antykomunistyczną, stał się twórcą zakazany i przez wiele lat więzionym. Zapewne fakt, że poznał smak odebranej mu wolności, stał się powodem, by temat ten był szeroko przez niego komentowany, zarówno w tekstach dramatycznych, eseistycznych, jak i wystąpieniach o charakterze politycznym.

Sytuację w *Rewaloryzacji* skojarzyć można z *Zamkiem* Kafki. Grupa ludzi, kierując się tajemniczymi pobudkami, decyduje o losach innych, nie zwracając uwagi na ich sprzeciw. Jest to symbol państwa totalitarnego, pełnego fałszu, zakłamania i masek, za którymi skrywają się ludzie. Towarzyszy im ciągle poczucie bezsensu, braku perspektyw na zmiany. W dramacie pojawiają się konkretne odniesienia do realiów komunistycznych, przykładem niech będzie hasło wypowiedziane przez Bergmana, który stwierdza: „Jestem za postępow, ale za postępow z ludzką twarzą”⁴²³. Jest to parafraza „socjalizmu z ludzką twarzą”, który łączono z I sekretarzem KC KPCZ – Alexandrem Dubčekiem, który wprowadził liberalizację ustroju komunistycznego, za co

⁴²¹ HAVEL, V., *Odpowiedzialność jako los [III]* [w:] *Sila bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.444.

⁴²² Tytuł ma znaczenie metaforyczne: „largo” w ujęciu muzycznym oznacza m.in. „powoli” a „desolato” po włosku to „zasmucony”. Połączenie to związać można z głównym bohaterem będącym samotnym w otoczeniu wielu ludzi. Havel kolejny raz akcentuje poczucie osamotnienia człowieka, które nie pozwala mu być do końca szczęśliwym.

⁴²³ HAVEL, V., *Rewaloryzacja* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.235.

został odsunięty od władzy. *Rewaloryzację* uważać można za symbol Praskiej Wiosny. Brytyjski reżyser Sam Walters dodaje, że w *Rewaloryzacji*, ludzie burząc stare, chcą doprowadzić do zmian i ulepszeń⁴²⁴. Zniszczenie starego, na zawsze jednak zamyka pewien rozdział. Władza, nie zwracając uwagi na konsekwencje swego działania, burząc to, co jest także zaprzepaszcza także szansę na kontynuowanie tradycji.

O nowych rozstrzygnięciach i zmianach polityki bohaterowie są informowani przez tajemniczych Inspektorów. Po przygotowaniach do mającej poprawić ich byt rewolucji, zostają powiadomieni, że jednak się ona nie odbędzie, bo przecież nie ma najmniejszego sensu. Wywołuje to radość wszystkich zgromadzonych, żywe okrzyki i pochwały wolności. Ludzie mają świadomość tego, że tylko brak zakazów i skostniałego systemu daje im możliwość rozwoju. A rzekoma rewolucja, która ma poprawić warunki bytowe, niczego nie zmieni, jeśli nie pójdą za nią zmiany w kwestii praw człowieka. Ich radość z odroczenia rewolucji nie trwa jednak długo. Pojawia się bowiem nowy inspektor, który mówiąc: „(...) pospieszna i nieprzemyślana decyzja odstąpienia od planowanej rewolucji była nieodpowiedzialna i wyrządziła wielkie szkody”⁴²⁵, sprawia, że bohaterowie czują się oszukani. Mają wrażenie, że nic nie mogą zrobić a ich zadaniem jest jedynie wysłuchiwanie decyzji władz. Ich wolność jest ograniczona przez ludzi, którzy nie licząc się z ich zdaniem, podejmują decyzje ich dotyczące. Bez skrupułów ustawiają ich jak pionki na swojej szachownicy.

Absurd egzystencji bohaterów Havla polega na tym, że nawet, jeśli pozostają na wolności, to są to ludzie żyjący jedynie jej złudzeniami. Leopold w *Largo desolato* na pierwszy rzut oka jest człowiekiem wolnym, jednak odwiedzający go mężczyźni, pytający go o tekst, którego jest autorem, są jednoznacznym dowodem na to, że ludzie są inwigilowani, że ktoś wbrew ich woli narusza ich prawo do wolności myśli i słowa. Mężczyźni, za pomocą siły wyprowadzając przyjaciółkę Leopolda – Lucy z pokoju, proponują mu, by wyrzekł się tekstu, który napisał a dokładniej poświadczył, że nie ma nic wspólnego z tekstem, najprawdopodobniej krytykującym prowadzoną w kraju politykę. Zaskoczony Leopold,

⁴²⁴ ŠVÁBOVÁ, Š., *Poslední Havel v Londynie*. „Reflex” nr 51-11, 2011, s.82-85.

⁴²⁵ HAVEL, V., *Rewolucja* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.265.

przygotowany raczej na to, że zostanie aresztowany, reaguje słowami: „Jeśli dobrze rozumiem, chcecie, abym oświadczył, że ja to nie ja...”⁴²⁶.

Prośba mężczyzn brzmi dla niego na tyle niespodziewanie, ale dopiero ujmując ją własnymi słowami, widać jak jest absurdalna. Wyrzeczenie się tego, co napisał a zatem własnych myśli i sposobu widzenia świata jest dla niego irracjonalne. Mężczyźni brnąc w absurd, zwracają uwagę na to, że jeśli nie będzie się już nazywać Koprziva, będzie mógł wybrać sobie jakieś inne, ciekawsze nazwisko. Przystanie na propozycję władzy jest także rzekomą możliwością do tego, by pozbyć się swej przeszłości, w której przecież mogło zdarzyć się coś, czego wolałoby się nie pamiętać. Uderzenie w te nutę pokazuje próbę manipulacji, która mogłaby się udać, bo każdemu nietrudno będzie znaleźć sytuację z przeszłości, z której nie jest dziś dumny. Leopold wyraźnie poruszony tą sytuacją, niezobowiązująco informuje ich, że musi się zastanowić nad ich propozycją, na co otrzymuje sugestię, że oczywiście jest to możliwe, jednak wiąże się to z bliżej nieokreślonym ryzykiem. Widać więc po raz kolejny taktykę zastraszania obywateli stosowaną w państwach totalitarnych celem wyegzekwowania żądań. Władza, pozornie tylko szanując, zdanie bohatera, wymusza na nim zmianę stanowiska poprzez zastosowanie psychozy zagrożenia, pewnych tajemniczych konsekwencji ewentualnego pozostania przy dotychczasowych działaniach. Nie dziwi fakt, że bohatera ogarnia poczucie zagrożenia, strachu i osaczenia. Zaczyna zastanawiać się nad przyjęciem propozycji, co nie spotyka się z aprobatą otoczenia. Leopold czuje się wewnętrznie rozbity. Z jednej strony jest proszony o to, by dla dobra ogółu walczyć piórem w słusznej sprawie. Władkowie odwiedzający go, by dodać mu otuchy i przypomnieć, że wszyscy na niego liczą, stwierdzają kilkakrotnie: „Dla wielu ludzi jest pan oparciem i nadzieją...”⁴²⁷, czym w obliczu dylematu, który rozpatruje, wprowadzają go w zakłopotanie, doprowadzające do tego, że zaczyna on umniejszać swoje zasługi. Być może nie do końca jest świadomy tego, jakie znaczenia może mieć jego działalność dla innych.

Z drugiej strony dostaje jasne sygnały, że jeśli będzie to działanie kontynuował, zostanie ukarany. Musi więc wybierać pomiędzy dobrem ogółu

⁴²⁶ HAVEL, V., *Largo desolato* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.111.

⁴²⁷ *Ibidem*, s.122.

a własnym interesem. Ta moralna rozterka doprowadza go do kryzysu osobowości. Oscylując pomiędzy potrzebami, pragnieniami a możliwościami, stwierdza:

Ja po prostu nie potrafię się wyzbyć przykrego wrażenia, że w ostatnim czasie coś się zaczęło we mnie walić... tak jakby nagle pękła jakaś oś, która trzymała mnie w kupie... jakby zaczęła się usuwać ziemia spod nóg... jakby coś się we mnie złamało... czasem wydaje mi się, jakbym tylko udawał, że jestem sobą⁴²⁸.

Wypowiedź tę potwierdza podjęcie decyzji o chęci wyrzeczeniu się swojego nazwiska, którą bohater podejmuje w absurdalnych okolicznościach. Okazuje się, że to, o co został wcześniej proszony, nie jest już aktualne. Więc jego moralny dylemat można uznać za rozwiązany. Wiadomość ta jednak prowadzi do rozwiązań, których nikt się nie spodziewał. Dowiedziawszy się, że nie musi już podejmować bohaterskich decyzji, Leopold absurdalnie prosi funkcjonariuszy o to, by mógł jednak zrzec się swego nazwiska a kiedy ci odpowiadają, że zaszła pomyłka i nie jest już to konieczne, na siłę stara się dostać do więzienia, bo jak mówi: „(...) ja już nie mogę tak dłużej żyć...”⁴²⁹.

Zdając sobie sprawę z tego, że jest tylko marionetką w rękach rządzących, woli zostać pozbawiony wolności niż żyć rzekomo wolny, ale ze świadomością, że każdego dnia, może znów stać się ofiarą czystek na tle politycznym.

Ingerencja władzy i świata zewnętrznego w życie człowieka, osaczenie i złudne poczucie wolności są także tematami dramatu *Kuszenie*. Jest to historia ponownie o charakterze mocno realistycznym. Główny bohater - naukowiec Foustka jest podejrzewany przez swych współpracowników o to, że poza instytutem prowadzi działalność dysydencką. On jednak udaje, że nie wie, o co jest posądzany. Odwiedza go Fistula, tajemniczy mężczyzna, który sprawia wrażenie prowokatora, który wie, gdzie i kiedy przebywa Foustka. Zna również jego znajomych, czym budzi przerażenie bohatera. Przypomina mu, że instytutowi wyznaczono za cel walkę z irracjonalizmem, alchemią i mistycyzmem, które nie mają nic wspólnego z nauką. Warto dodać, że tę sytuację można porównać do walki z religią i katolicyzmem, którą prowadziły

⁴²⁸ Ibidem, s.105.

⁴²⁹ Ibidem, s.139.

komunistyczne rządy bloku wschodniego. Zarówno religia, jak i alchemia są tym, co może dawać człowiekowi siłę, coś, czego niektórzy nie rozumiejąc, mogą się obawiać. Dlatego właśnie dyrektor instytutu nakazał walkę z „resztkami irracjonalnego mistycyzmu”⁴³⁰. Fistula przychodzi do Foustki z ofertą, by wszedł głębiej w ów mistycyzm i tym samym poznał to, z czym ma walczyć. Foustka na początku jest zaniepokojony jednak po chwili godzi się na propozycję, że robi to dla dobra sprawy. Fistula ma cechy, które nieodzownie kojarzyć się mogą z Lucyferem, który kusi człowieka, tak jak kusił Chrystusa na pustyni⁴³¹. Podobnie można interpretować już sam tytuł dramatu. Fistula poprzez szczątkowe i rzucane mimochodem informacje, daje Foustce do zrozumienia, że trzyma go w garści. Zdezorientowanie budzi w nim sytuacja, w której Marketa zaczyna się nim interesować, po tym jak wyjawiał Foustce swoją słabość do niej. Fistula jednak tłumacząc mu, że za wszystkim, co się dzieje, stoi on sam, sprawia, że zaczyna on powątpiewać w to, co czyni i czy aby na pewno jest to jego wolna wola.

Fistula jest synonimem zła, z którym człowiek nie powinien wchodzić w układy. Przekonał się o tym także Gross w *Powiadomieniu*, który zgadzając się na używanie języka ptydepe, nawet nie wiedząc nawet, w którym momencie został zdegradowany z pozycji dyrektora. Zawieranie paktu z reżimem i złem zawsze pociąga za sobą konsekwencje i wypłatać się z niewygodnego układu nie jest już łatwo. Nie warto zatem w żaden sposób zbliżyć się do niego a myśleć, że jest się na tyle bystrym, by przechytryć przeciwnika świadczy o naiwności. Kiedy Foustka raz zgodził się a eksperyment z Fistulą, nie ma już odwrotu. W momencie, gdy chce odciąć jakiegokolwiek kontakty z Fistulą, ten mąci jego umysł sugestiami, że osobą, która wyjawiała jego zainteresowanie alchemią i doniosła na niego jest jego przyjaciółka – Vilma. Gospodyni Houbova stara się uświadomić Foustce, że nie warto dyskutować z odwiedzającym go coraz częściej gościem. Ten jednak nie słucha i godzi się na coraz to nowe eksperymenty.

Bohater ma poczucie inwigilacji z każdej strony. Kiedy na jaw wychodzą jego fascynacje alchemią, sytuacja nabiera absurdałnego rysu.

⁴³⁰ HAVEL, V., *Kuszenie* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.155.

⁴³¹ Foustka nota bene w pewnym momencie wygłasza przekonanie, że tam, gdzie nie wierzy się Boga, łatwo popaść w sidła szatana, który istnieje w samym człowieku.

Marketa, która jednym zdaniem broni Foustki, zostaje momentalnie uznana za wroga systemu i zwolniona a Foustka ze stoickim spokojem stwierdza, że wszystko, co robi spowodowane jest dobrem ogółu, by poznać „wroga” w domyśle można by dodać „systemu”: „Dlatego właśnie zdecydowałem się przeniknąć w te kręgi, zdobyć ich zaufanie i bezpośrednio na tym terenie zbierać materiały dowodowe”⁴³².

Widać więc jasno, jak łatwo usprawiedliwia się zachowania, które można uznać za naganne, zasłaniając się działaniem w dobrej wierze. Bohater Havla ma nota bene tendencje do samousprawiedliwienia się. Jego zachowanie pokazuje, jak we właściwy sposób użyte słowa potrafią zmienić nastawienie człowieka do całej sytuacji. Ten, który jeszcze przed chwilą był uważany za nieprzyjaciela, nagle staje się sprzymierzeńcem. Zostaje poproszony o składanie raportów po każdym spotkaniu z podejrzanymi. Absurd tkwi w dwuznaczności spotkań z Fistulą. Okłamuje każdą ze stron, a przy tym i siebie. Z jednej strony bohater umacnia swoją pozycję w instytucie, z drugiej poprzez zgodę na donosicielstwo, stracił część siebie, czemu zaprzecza, gdy Fistula tryumfuje, bo udało mu się przeciągnąć go na swoją stronę: „Jeśli chce pan przez to powiedzieć, że odrzuciłem wszelkie dotychczasowe zasady moralne i otworzyłem się na wszystko, co postanowił pan ze mną uczynić, to jest pan w wielkim błędzie. Jestem stale taki sam...”⁴³³.

Wiadomo jednak, że tak nie jest, bo po podjęciu niektórych decyzji, nie może być mowy o tym, że niczego nie zmieniły one w pojmowaniu przez nas świata. Przytoczone słowa są więc jedynie pobożnym życzeniem naukowca.

Foustka, chcąc nie chcąc, zawierając pakt z diabłem, musi ponieść jego konsekwencje. Jego naiwność wychodzi na jaw, gdy chce go przechytrzyć i donosić na niego. Gdy Fistula dowiaduje się o tym i nie zamierza przemykać na to oka. Co więcej zwraca uwagę na to, że to on – diabeł daje człowiekowi siłę do tego, by mógł podejmować kroki jak Foustka, nie zasługuje więc na oszukiwanie go ze strony człowieka⁴³⁴. Z diabłem jako tym, który łamie zakazy, daje człowiekowi całkowitą wolność nie wolno igrać i zdradzać go.

⁴³² Ibidem, s.194.

⁴³³ Ibidem, s.203.

⁴³⁴ Ibidem, s.205.

Foustka wprawdzie stara się przekonać go, że jest po jego stronie, a zgoda na donosicielstwo była jedynie pozorna, jednak widać, że zatracą się w sytuacji z podwójnym dnem. Jest jedynie zabawką, którą bawią się Fistula i dyrektor, o czym przekonuje się w momencie, gdy spotyka ich razem w ogrodzie instytutu. Okazuje się, że stał się ofiarą prowokacji, której nie sprostał. Podstępne działanie złamało go szybciej niż ktokolwiek mógł przypuszczać. W okrutny sposób przekonał się, że nie „można równocześnie grać na dwa fronty”⁴³⁵, a życie wymaga od człowieka tego, by opowiedział się po stronie dobra albo zła, bez znaczenia, jakie formy przybierają. Foustka, wybierając zło, stał się jego niewolnikiem, bo będzie sobie uzurpowało prawa do jego sumienia. Jest to człowiek nieszczęśliwy, który dopiero po porażce uświadamia sobie swój błąd. Niestety, czasu nie da się już cofnąć i musi ponieść jego konsekwencje. Nie ma już miejsca na dylematy moralne. I to odzwierciedla absurd jego egzystencji, z którym będzie musiał poradzić sobie sam.

Dyrektor i Fistula manipulując bohaterem, pokazali jego nietrwałość w poglądach i przyrzeczeniach. Havel bardzo uważnie przygląda się technice manipulacji, zwracając szczególną uwagę na wolność słowa, frazesy, mechaniczne użycie języka i manipulację słowem. W *Zaocznym przesłuchaniu* Havel charakteryzując słowo, mówi:

„Interesuje mnie frazes i jego znaczenie w świecie, gdzie werbalne zwartościowanie, włączenie do frazeologicznego kontekstu, językowa interpretacja są często ważniejsze niż sama rzeczywistość, i dlatego same stają się tą główną rzeczywistością, i dlatego stają się tą główną rzeczywistością, gdy tymczasem „rzeczywista rzeczywistość” jest tylko ich derywatem”⁴³⁶.

Zakazy postępowania wiążą się bowiem także z ograniczeniem wolności słowa, która konieczna jest do samookreślenia się. Bohaterowie zniewoleni przez system chcąc pozostać sobą i móc wyrażać swoje myśli, muszą uciekać się do metafor. Nie wszyscy jednak są do tego zdolni i dlatego też część ludzi nie radząc sobie z zakazami, które wkraczają do każdej z dziedzin ich życia, przestaje je odczuwać jako własne. Jak dzieje się to na przykład w wypadku bohaterów Havla.

⁴³⁵ Ibidem, s.215.

⁴³⁶ HAVEL, V., *Anatomia gagu* [w:] „Literatura na świecie” nr 8-9, 1989, s.51.

Ich życie zbudowane jest na frazesie, nowomowie, którą nieświadomie sami tworzą. Takim frazesem jest na przykład wypowiedź Grossa do Marii w *Powiadomieniu*, gdzie dzięki sprytnie dobranym słowom, potrafił ją udobruchać i sprawić, że szybko przestała się na niego gniewać, chociaż jeszcze przed chwilą czuła się zdradzona.

Stanisław Jerzy Lec napisał: „Ileż jest słów, z których wysiedlono ludzi”⁴³⁷. Słowa te dobrze oddają zagrożenie manipulacji słowem, z którego sprawy zdawał sobie Havel. Groźnym zjawiskiem, które autor odbiera jako jeden z czynników wprowadzających w życie człowieka absurd i zniewala go jest właśnie wykorzystanie słów jako broni przeciwko człowieczeństwu. Przykładem jest sztucznie stworzony język ptydepe, w którym napisane było *Powiadomienie* znalezione przez Josefa Grossa na swoim biurku⁴³⁸. Havel kreśli absurdalną sytuację, w której ludzie porozumiewają się nieznanym przez nich językiem, który, jak się okazuje, dużo lepiej sprawdza się w urzędniczych sprawach niż język naturalny. Język ptydepe miał być językiem perfekcyjnym, w którym nie było możliwości dwuznaczności, metafory i użycia słów niejasnych, które pozostawiały wątpliwości, co do ich znaczenia. Język jako narzędzie, dzięki któremu ludzie mogą się ze sobą porozumiewać i wyrażać swoje uczucia, zostaje odrzucony - zastępuje go mechaniczny kod, który zbudowany jest na założeniu, że „jakikolwiek słowo w ptydepe musi się różnić co najmniej w sześćdziesięciu procentach liter od jakiegokolwiek innego, równie długiego słowa”⁴³⁹.

Widać zatem jasno, że język ten zbliżony jest do matematycznych sformułowań. Ma być doskonały, jednak taki nie jest. Autor, podobnie jak w przypadku nowoczesnej maszyny Puzuk, która ma być osiągnięciem na skalę światową, wyśmiewa próby i naiwność ludzi, którzy wierzą w to, że możliwe jest stworzenie czegoś, co będzie uniwersalne i odpowiednie dla każdego człowieka. Wie, że jest to zagrożenie dla indywidualności, który odróżnia jednego człowieka od drugiego. To, co ma być odpowiednie dla

⁴³⁷ HAVEL, V., *Powiadomienie* „Dialog” nr 10, 1966, s.76.

⁴³⁸ Alena Štěrbová zwraca uwagę na konotacje pomiędzy Josefem K. z *Procesu* Kafki a bohaterem Havla. To, czego udziałem się stają, jest poza nimi, nie są w stanie funkcjonować, bo narzucono im reguły, które wydają się być im sprzeczne z logiką. Są trybikami w maszynie, która działa bez ich wiedzy i woli. Dodatkowo zauważa, że nazwisko Gross (niem. „duży”) można odczytywać ironicznie – bohater bowiem nie jest w stanie zrozumieć języka ptydepe. ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.27.

⁴³⁹ HAVEL, V., *Powiadomienie* „Dialog” nr 10, 1966, s.46.

wszystkich ludzi stanowi dla nich swego rodzaju zagrożenie. Pozbawia ich własnego „ja”, sprawia, że nie odróżnia ich nic od innych. Język ptydepe został ponadto pomyślany jako język, w którym na próżno szukać emocji. Jeśli nie ma w nim emocji, człowiek nie jest w stanie wyrazić siebie. Ptydepe jest nowomową, wokół której rodzą się absurdy. Powiadomienie, które człowiek otrzymuje w ptydepe można przetłumaczyć tylko w wypadku, gdy wie, o co w nim chodzi. Bohaterowie stają się więc ofiarami nielogicznego zamkniętego kręgu, z którego nie ma wyjścia. Poprzez ukazanie tego absurdu, Havel obnaża także biurokrację, z którą musi zmagać się człowiek. Załatwienie jednej sprawy w urzędzie wymaga niebywalej ilości dokumentów, których zebranie wydłuża tylko to, na co człowiek czeka. W dramacie mowa jest o aktach, potwierdzeniach i pisemnych tłumaczeniach, które są efektem zbiurokratyzowania życia, a co za tym idzie, utrudnieniem dla ludzi. Co więcej użytkownicy ptydepe są inwigilowani, zbierane są o nich informacje. Nieodłącznie kojarzy nam się to z państwem totalitarnym, chcącym mieć pełną kontrolę nad swymi obywatelami⁴⁴⁰. Do państwa totalitarnego, które nie liczy się ze swobodą obywatelską swych obywateli nawiązuje także postać obserwatora, który przez szparę w ścianie podgląda pojawiające się postaci, by potem zdać swojemu przełożonemu relację z tego, co widział. Gross, nie może pojąć tego, jak można żyć w takich warunkach i chce walczyć z systemem i zasadami, w nim panującymi, które wydają się mu nieludzkie. Jest jednak w tym boju osamotniony. Wszystko to sprawia, że zaczyna analizować swoje życie, tak jak czyniła to Winnie czy Krapp w dramatach Becketta. Gdy obraca się wstecz, nie ma poczucia większego sensu niż patrząc na to, co widzi wokół siebie dziś. Stwierdza ze smutkiem: „Zazwyczaj za szybko ustępowałem, zbyt łatwo ulegałem pogrożkom, za bardzo ufałem

⁴⁴⁰ Język ptydepe łączyć można także z orwellowską nowomową, którą posługiwali się bohaterowie powieści *Rok 1984* (1949). Georg Orwell (1903-1950) zwraca w niej uwagę na niebezpieczeństwo stosowania języka jako narzędzia, które obdziera człowieka z jego jestestwa. Nowomowa u Orwella miała za zadanie wykluczenie tego wszystkiego, co mogło by działać na niekorzyść władzy. Słowa emocjonalnie nacechowane były zastępowane przez ich sztuczne ekwiwalenty. Społeczeństwo zatem powoli stawało się nie grupą osób myślących i mówiących w charakterystyczny dla siebie sposób, ale masą, która używa utartych zwrotów, pozbawiających ich indywidualności. Jednym z podstawowych elementów nowomowy były neologizmy a jej nadrzędną cechą było jednoznaczne wartościowanie świata i jego podział na „dobro” i „zło”.

ludziom. (...) Jeżeli jeszcze kiedyś będę miał wpływ na bieg spraw, spróbuję robić wszystko inaczej”⁴⁴¹.

Okazuje się, że z jednej strony dręczy go to, co już przeżył, z drugiej to, z czym musi zmierzyć się dziś. Co więcej nie wykorzystuje momentu, w którym może wykrzesać z siebie odrobinę człowieczeństwa. Kiedy Maria, która z powodu niedozwolonego przetłumaczenia mu tekstu ptydepe, traci pracę i prosi go o wsparcie, on odmawia. Wiadomo już, że nawet, jeśli utrzyma zajmowaną przez siebie pozycję, to jego człowieczeństwo, na temat którego tyle razy się wypowiadał, staje się jedynie pustym słowem. Tym samym upodabnia się do tych, których krytykował za używanie języka sprawiającego, że człowiek nie jest w stanie wyrazić swego prawdziwego „ja”. Ptydepe prowadzi przez to także do poczucia wyobcowania i osamotnienia, które budzi w człowieku pytanie o sens wszelkiego działania i jego egzystencji w ogóle.

Samotność i poczucie traconego czasu targają także Reigerem – bohaterem dramatu *Odejścia*. Havel skomentował swoją sztukę słowami: „To taki czeski Mrozek”⁴⁴².

Głównego bohatera w momencie, kiedy przestaje on być kanclerzem odwiedza przedstawiciel rządu - Vlastík Klein z propozycją, by nie występował przeciwko nowej władzy, a co więcej poparł ją. Manipuluje kanclerzem podobnie, jak funkcjonariusze SB Leopoldem. Mówi, że jego poparcie, może zapobiec destabilizacji w państwie. Wiedząc, że Rieger zawsze działa w imię dobra państwa, jest świadomy tego, że taki argument może pomóc mu w osiągnięciu celu. Jego działanie jest zatem perfidne. Co więcej kolejny raz mamy do czynienia z taktyką zastraszania przez władzę jako próby doprowadzenia do wyznaczonego sobie celu. Pokazuje to działanie władzy, które oparte jest na manipulacji i fałszowaniu rzeczywistości. W eseju *Sila bezsilnych* autor dobitnie określa taktykę rządzących, którą obserwujemy w tym i innych tekstach, o niej traktujących. O władzy mówi, że:

(...) fałszuje przeszłość. Fałszuje teraźniejszość i przyszłość. Fałszuje dane statystyczne. Udaje, że nie ma wszechwładnego i zdolnego do wszystkiego aparatu policyjnego. Udaje, że szanuje prawa człowieka. Udaje, że nikogo nie prześladowe. Udaje, że niczego nie udaje⁴⁴³.

⁴⁴¹ HAVEL, V., *Powiadomienie* „Dialog” nr 10, 1966, s.68.

⁴⁴² WAŻYŃSKA, D., *Havel demaskuje polityków*. „Gazeta Wyborcza” 13.11.2008, s.20.

⁴⁴³ HAVEL, V., *Sila bezsilnych* [w:] *Sila bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.95.

Klein informuje byłego kanclerza, że jeśli do jutra nie otrzyma odpowiedzi uzna, że były kanclerz nie przystał na jego propozycję. O politycznych układach pomiędzy nimi wiemy niewiele, można się jednak domyślić, że ich koncepcje polityczne są raczej rozbieżne. Vilem zastanawiając się nad tym, czy nie powinien dla dobra wszystkich zgodzić się na ofertę Kleina. Jednak dbająca o niego i kochająca go Irena⁴⁴⁴ jest tym faktem oburzona i stwierdza: „Poparcie dla nich to jak splunięcie sobie w twarz! Nie mogłabym cię szanować!”⁴⁴⁵

Bohater absurdalnie po namyśle stwierdza, że cała władza jest w rękach doradców, więc może się okazać, że będzie mógł wcielić w życie swoje ideały częściej, będąc jedynie doradcą nowej władzy niż będąc rządzącym.

W jednym z wywiadów Havel zdradził, że sztuka *Odejścia* miała swój początek już na początku lat 80-tych. Inspiracją do jej napisania była hipotetyczna sytuacja człowieka, który jest u władzy a później, gdy przestaje rządzić, cały jego świat traci sens a on zupełnie nie umie poradzić sobie z tą nową i, nie da się ukryć, z początku na pewno dziwną sytuacją. Havel mówił, że możliwe, iż zajął się tą tematyką, patrząc na współczesnych sobie działaczy, polityków, którzy po roku 1968 zostali odsunięci od władzy i zatracili się w nowej dla nich rzeczywistości. Władza jest przez Havla ukazana jako namiętność, dla której człowiek wiele jest w stanie poświęcić a moment,

⁴⁴⁴ Jeśli by rozpatrywać *Odejścia* jako tekst autobiograficzny autora, on sam kojarzony będzie z kanclerzem a postać Ireny może rodzić skojarzenia z z żonami Havla. Wiadomo bowiem, że kobiety w jego życiu zawsze odgrywały znaczącą rolę. Na początku była to Olga Havlová, a po jej śmierci Dagmar Havlová. To one pomagały Havlovi w odnalezieniu się w wielu sytuacjach i zawsze były dla niego oparciem. Tutaj dla głównego bohatera oparciem jest jego długoletnia przyjaciółka – Irena. W kontekście odniesień do postaci realistycznych na pewno warto przyjrzeć się postaci Vlastíka Kleina – przedstawicielowi władzy, który przyszedł po odejściu Riegera. Może się nam on kojarzyć na przykład z Václavem Klausem, który od zawsze był jednym z głównych oponentów Havla. Przy tej konotacji można podeprzeć się również kwestią inicjałów V.K. Drugą postacią, z którą moglibyśmy utożsamiać Vlastíka Kleina jest na pewno Stanislav Gross, bo po niemiecku „Klein” i „Gross” są antonimami a właśnie wspomniany Stanislav Gross kojarzy się nam jako ten, o którego aferach z handlem domów publicznych (w dramacie pojawia się nota bene wzmianka o tym, że w miejscu willi kanclerza powstanie jeden z takich domów). Idąc jednak tym tropem, można by zacząć się zastanawiać się, czy ów Vlastík nie jest przypadkiem odbiciem polityka ze zdrobniałym imieniem – Mirka Topolanka... Bohaterowie ci są zatem karykaturami polityków, jacy powinni decydować o losach państwa. David Radok – reżyser sztuki *Odejścia* stara się zwrócić uwagę na fakt, że dramat ten nie powinien być analizowany w kategoriach „teraz”, bo „wykracza ona poza wydarzenia dnia dzisiejszego.” *Jak jsem přepisoval Havla*. Rozmowa z Alfredem Radokem. „Víkend” HN, nr 28, 2010, s.10. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

⁴⁴⁵ HAVEL, V., *Odejścia*, „Dialog” nr 6, 2008, s.140.

w którym przestaje ją sprawować należy do najtrudniejszych. Jako powody, dla których jest tak upragniona w przemówieniu *Polityka nie jest brudna* wymienia: uczciwą wolę poprawienia sytuacji i chęć wprowadzenia zmian, potrzebę afirmacji, która jest potwierdzeniem o ważności mojej osoby i wreszcie inklinacje w stronę przywilejów, z których słynie każda władza⁴⁴⁶.

Autor spekulując na temat motywów, które popchnęły go do napisania *Odejsć*, mówi o Janie Kocie, który w swoich tekstach krytycznoliterackim zajmował się m.in. dramatem poruszającym kwestię władzy - *Król Lear* Wiliama Szekspira, do którego pośrednio i bezpośrednio nawiązuje Havel w swym utworze dramatycznym⁴⁴⁷.

Jest to obraz, który odbiera się jako zamknięcie pewnego etapu życia człowieka. Havel pokazuje, jak trudno pogodzić się z tym, że coś, co było dla nas naturalne, nagle stać się może niemożliwe. Jest to również obraz irracjonalnego przywiązania człowieka do tego, co tu i teraz a także do nic nieznaczących przedmiotów budujących przestrzeń wokół człowieka. Rieger w pewnym sensie przypomina zatem króla Bérengera Ionesco.

Havel zwraca uwagę na niebezpieczne oblicze kapitalizmu i zatracenie się społeczeństwa demokratycznego w dobrobycie. Wolność bywa przecież destruktywna a wiara, która towarzyszyła części wolnego społeczeństwa na początku lat 90. XX wieku, że samo słowo demokracja rozwiąże niektóre z problemów związanych ze zmianą systemu czy też z ludzkimi przyzwyczajeniami, była złudna.

⁴⁴⁶ HAVEL, V., *Polityka nie jest brudna* [w:] *Siła bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.360.

⁴⁴⁷ Szekspir, który w wielu swoich utworach zajmował się kwestią władzy, jej końca i psychologicznym obrazem ludzi, którzy z różnych powodów zmuszeni są do opuszczenia piastowanej funkcji, podjął ten temat również w dramacie *Król Lear* nie jest jedynym utworem, do którego nawiązania odnajdujemy w *Odejsiach*. Istotna rola przypada także *Wiśniowemu sadu* Aluzją do utworu Czechowa może być także sam tytuł utworu Havla. *Odejsie* może być rozumiane jako koniec pewnej epoki. Podobnie jak u Czechowa powolne odejście głównych bohaterów, którzy utożsamiani mogą być z uczuciami pozytywnymi, spleta się z nadejściem czegoś nowego, co dla odmiany nosi syndrom tajemniczości. Z całą pewnością nie przypadkowo w dramacie Havla pojawia się także Jepichodow, mający się zająć salą bilardową po opuszczeniu willi przez Riegera. Jepichodowa odnaleźć można również u Czechowa. W obu utworach łatwo znaleźć także analogie dotyczące sadu. Musi być on wycięty, by postawić w jego miejscu albo domki letniskowe albo centrum handlowo-rozrywkowe... Wiadomo jednak, że nie ma większego znaczenia, co ma powstać na miejscu sadu, który zarówno dla bohaterów Czechowa jak i Havla jest miejscem istotnym. Innymi słowy, *wiśniowy sad* jest zagrożony a w sztuce *Odejsia* w tle słychać dźwięk piły motorowej. Dźwięk ten także łączy obie sztuki. Utwór Czechowa kończy się uderzeniem topora o pień drzewa. To, co nowe okazuje się być niebezpieczne dla tego, co było kiedyś.

Ostrzeżeniu temu towarzyszą pobrzmiewające w *Odejściach* dźwięki *Ody do radości*, która nieodzownie kojarzy nam się z Unią Europejską, którą z kolei można uznać za ostoję demokracji i poszanowania praw człowieka. Można to odczytywać jako pewnego rodzaju obśmianie szanowanej organizacji, pod skrzydłami której dochodzi do skandali seksualnych, korupcji, sprzedaży dóbr państwowych i przekształcaniu ich na centra handlowe i inne wymysły kapitalistycznego świata.

Havel zwraca uwagę na to, że demokracja jest darem, o który trzeba dbać, by nie stracić jej przez próżność, ignorancję, egoizm i pogoń za dobrami materialnymi. Córka kanclerza martwiąca się jedynie o jego majątek, jest karykaturą tego, jak powinna zachowywać się rodzina.

Zarówno Rieger jak i Leopold są ludźmi rozdartymi i przez to nieszczęśliwymi. Nie są w stanie żyć pełnią życia, a tym samym współegzystować z innymi ludźmi. Leopold rani Lucy, mimochodem ją od siebie odpychając. Niepokój nękający człowieka jest powodem kryzysu w relacjach międzyludzkich. Czuje, że nikt z jego otoczenia go nie rozumie a on został sam ze swoimi problemami. Dlatego też z takim entuzjazmem rozmawia z nowopoznaną studentką filozofii – Marketą. Z jednej strony imponuje mu, że znajduje wspólny temat z tak młodą osobą, która jest nim zainteresowana, z drugiej ma wrażenie, że właśnie dzięki temu, że jest osobą bliżej mu nieznaną, jest w stanie zrozumieć jego konfuzje. Podobne odczucia ma bohater *Odejść*. Bea jest dla niego szansą na wniesienie do jego życia czegoś nowego, optymistycznego. Przy całym smutku i rozgoryczeniu, które go ogarnia, ona jest nadzieją na to, że, parafrazując Ionesco, nie wszystko jest już skończone, że może czekają go jeszcze emocje, o które się już nie podejrzewał. Ich spotkanie i rozmowa stają się coraz bardziej osobiste. Studentka mówi nawet, że kanclerz wydaje jej się być młodszy w rzeczywistości niż w telewizji, czym niewątpliwie łechce jego męską próżność. Jest to kolejny z dowodów na to, że słowa i zachowania mogą stać się narzędziem manipulacji. Manipulacją jest także próba samobójcza Ireny, która widząc, co dzieje się pomiędzy Vilemem a studentką, opuszcza go i próbuje skoczyć ze skały. Jest to forma prowokacji, podobnie jak w wypadku Bergmana, bohatera *Rewaloryzacji*, który po zawodzie miłosnym, jaki go spotkał ze strony Luizy. W żadnym z tych wypadków do faktycznej śmierci nie

dochodzi. Chodzi jedynie o odegranie przedstawienia przed innymi. Pokazuje to bezradność bohaterów, którzy uważają, że tylko w ten sposób są w stanie zwrócić na siebie uwagę osób, na których im zależy. Samobójstwo ma sprowokować ich do miłości, oddania. Absurd widoczny jest tu gołym okiem.

Związki międzyludzkie i relacje miłosne pomiędzy bohaterami mają u Havla często nienaturalny, groteskowy wydźwięk. Ciężko tu o udany związek. Z jednej strony obserwujemy mizdrzenie się podstarzałych bohaterów do młodych dziewcząt, z drugiej dyskusje, które mają miejsce pomiędzy partnerami odbiegają od tego, czego byśmy oczekiwali. W *Rewaloryzacji* obserwujemy dyskusję pary - Luizy i Bergmana na temat fascynacji Luizy Albertem. Absurdalnie wybrzmiewa zachwyty, w który wpada kobieta, mówiąc o innym mężczyźnie w towarzystwie swego partnera. Nie tylko to jednak budzi zdziwienie. Bergman bowiem okazuje się być świadomym tego, że Luiza zauroczona jest innym i przyjmuje jej zwierzenia ze stoickim spokojem. Co więcej zakłada nawet, że kobieta go zdradziła. Nie czyni jej przy tym żadnych wyrzutów. Jest cyniczny. Kiedy kobieta opowiada o tym, w jaki sposób Albert się do niej zwraca, Bergman nie stroni od ironicznego komentarza, mającego obnażyć jej naiwność: „Że właśnie tobie – niestrudzonej bojownicze ze wszelkimi banałami – nagle zupełnie takie banały nie przeszkadzają!”⁴⁴⁸

Miłość jest ukazana jako ten element ludzkiej egzystencji, która zamiast dawać oparcie i siłę, sprawia, że ludzie są dla siebie nieczuli i intencjonalnie zachowują się tak, by skrzywdzić drugiego człowieka. Wzajemne zaufanie stało się pustym słowem. Co więcej zdrada nie budzi takiego zdziwienia i sprzeciwu, na jaki zasługuje. Bohaterowie dramatu *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji* żyją pozorami normalności, co coraz bardziej ich od siebie oddala. Małżeństwo Humlów nie jest udane - on ma kochankę Renatę, o czym wie Humlova. Ich życie to gra pozorów. Kobieta jednak stara się udawać, że nic wielkiego się nie dzieje. Nie chce, by ktoś dowiedział się o tym, że mąż ją zdradza, więc żyją, jakby nic się nie stało. Havel pokazuje w ten sposób absurd egzystencji, w której ludzie kierują się opiniami innych, zaniebując własne dobro. Otoczenie Humlów

⁴⁴⁸ HAVEL, V., *Rewaloryzacja* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.260.

najprawdopodobniej podejrzewa, że ich związek przeżywa kryzys. Jednak żona udaje, że są zgodnym małżeństwem, a za każdym razem przy śniadaniu prosi męża, by obiecał, że dziś zostawi kochankę i będą mogli żyć normalnie jak kiedyś. Żali się Humlowi: „Nie masz pojęcia, co to znaczy – udawać przed ludźmi, że o niczym nie wiem, znosić ich znaczące spojrzenia i nie zwracać na to uwagi, grać rolę gąski domowej, która niczego się nie domyśla”⁴⁴⁹.

Jej oczekiwania są absurdalne z kilku powodów. Z jednej strony trzeba założyć, że nawet, jeśli Huml zostawi Renatę, to nic już nie będzie takie samo. Z drugiej wiemy, że nie ma odwagi tego zrobić. Natomiast romans ten ma jeszcze jeden absurdalny wątek. Renata, zazdrosna o żonę, próbuje wymusić na Humlu, by od niej odszedł i zamieszkał z nią. Mężczyzna obu kobietom obiecuje, że spełni ich prośbę. Odwleka rozmowę z jedną i drugą, bo nie wie, jak ma postąpić. Nie chce wziąć odpowiedzialności za swoje czyny i decyzje. Prosi nawet żonę, by to ona w jego imieniu poinformowała Renatę o tym, że chce od niej odejść. Huml okazuje się być nie tylko nikczemnikiem, ale także tchórzem.

Za każdym razem, gdy żona lub kochanka próbują go sprowokować do podjęcia męskiej decyzji, on próbuje im zamydląć oczy wspomnieniami o wspólnych chwilach. Stosuje tę samą taktykę przy obu kobietach. Każda z nich czuje się przez chwilę wyjątkowa, co daje mu dodatkowy czas, by móc odwlekać trudną dla siebie rozmowę. Żona i kochanka nie są jednak jedynymi kobietami w życiu bohatera. Ciekawą postacią jest sekretarka Blanka, którą Huml próbuje uwieść. Groteskowa jest sytuacja, w której Blanka spotyka się z Renatą i obie czynią sobie uprzejmości, nie wiedząc o sobie nawzajem, a Huml bez skrępowania, przedstawiając je sobie mówi: „Poznajcie się – panna Blanka, moja sekretarka, Renata – moja szwagierka”⁴⁵⁰.

Huml jest postacią śmieszną, żyjącą chwilą, potrzebującą ciągłej adoracji ze strony kobiet. Nie myśli o konsekwencjach. Dlatego też poza żoną, Renatą i Blanką w jego ramiona wpada także Judyta Balcarkowa. Staje się zatem kolejną ofiarą jego kłamstw. Z drugiej strony można odnieść wrażenie, że to kobiety rządzą bohaterem a nie on nimi. Z jego strony wystarczą

⁴⁴⁹ HAVEL, V., *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji*. [w:] „Literatura na świecie” nr 8-9, 1989, s.77.

⁴⁵⁰ Ibidem, s.107.

sprawdzone gesty. Wie, co działa na kobiety i stosując te same sztuczki, sprawia, że na brak zainteresowania ze strony kobiet nie może narzekać. To swoisty człowiek absurdalny Ionesco. Podobnie jak Don Juan otacza się kobietami. Nie myśli o konsekwencjach. Działa automatycznie, wykorzystując znane sobie techniki uwodzenia.

A u t o m a t y z m , będący motorem wielu ludzkich zachowań jest kolejnym z elementów, czyniącym życie człowieka absurdalnym. Temu tematowi Havel poświęca na przykład esej *Anatomia gagu*, w którym zastanawia się nad pojęciem gagu jako połączenia ze sobą sprzecznych, niespodziewanych sytuacji, które wywołują śmiech i poczucie absurdu. To, co jest istotą gagu jest fakt, że każde z tych zjawisk samo w sobie nie musi być śmieszne ani absurdalne, jednak w zestawieniu ze sobą sprowadzają skojarzenia humorystyczne i irracjonalne⁴⁵¹. Z poczuciem absurdu łączy się wspomniany proces automatyzacji, jako procesu, w którym człowiek zaczyna wykonywać swoje czynności bez zastanowienia, przez co przestają one mieć dla niego znaczenie. Zdarza się również automatyzacja występująca w dziedzinie języka. Zjawisko to jest o tyle niebezpieczne, że utarte slogany i hasła przenoszone są na sytuacje im nieadekwatne, ale człowiek automatycznie zaczyna używać tego czy innego zwrotu, który przyjęty przez innych, zaczyna żyć własnym życiem. Automatyczne używanie słów, gestów sprawia, że człowiek przestaje uchodzić za autonomiczną jednostkę, która poprzez indywidualizm wnosi własny wkład w społeczeństwo. Automatyzmy zagrażają więc relacjom międzyludzkim i egzystencji w ogóle. Havel zwraca uwagę na fakt, że:

(...) złożony charakter naszych czasów w przyspieszonym tempie tworzy i gromadzi niesłychaną wręcz liczbę niezwykle żywotnych automatyzmów, którymi nasze czasy nasycają człowieka, jak również społeczeństwo⁴⁵².

Absurd automatyzmu najlepiej ukazują sytuacje – gagi, w których widać jego bezpodstawność i nieadekwatność. Gagi, które są elementami ludzkiej egzystencji, składają się z udziwnienia, które natomiast przeradza się w absurd. Gagiem jest zatem taniec bohaterów *Rewaloryzacji*, tango tańczone

⁴⁵¹ HAVEL, V., *Anatomia gagu* [w:] „Literatura na świecie” nr 8-9, 1989, s.126.

⁴⁵² Ibidem, s.144.

przez bohaterów Mrożka czy kucanie wydającej okrzyki rodziny przy Robercie i Kubusiu w dramacie Ionesco. Poczucie absurdu jest wywołane zdziwieniem i dysonansem pomiędzy tym, co obserwujemy czy słyszymy, a tym, czego się spodziewaliśmy. Jeden automatyzm zostaje postawiony w gagu naprzeciwko drugiego, w wyniku czego może okazać się, że zachowanie, które nigdy nie wzbudzało naszego zainteresowania, bo było właśnie automatyczne, stanie się powodem absurdu mającego wpływ na nasze życie. Havel przytacza obraz dobrze ubranego człowieka idącego ulicą, który potyka się o kamień i przewraca. Zwraca uwagę na fakt, że nasz śmiech wywołany jest faktem, że poprzez przewrócenie się wszystko, co prezentował mężczyzna: powaga, elegancja i dobre maniery, zostały postawione w kontraście z sytuacją banalną i komiczną, której się nie spodziewał. Patos zostaje wyśmiany. Havel wspomina także o dadaizmie, którego przedstawiciele zanegowali wszystko to, co uważane było za podniosłe, wartościowe, jednak w rzeczywistości takim nie było. Stwarzanie pozorów, które mają nadawać dodatkowy sens rzeczom, ludziom i wartościom uważane było za „dada”, czyli coś bez znaczenia⁴⁵³. Dzięki gagom patos, czyli najprościej mówiąc, forma bez treści, zostaje przedstawiona w sposób ironiczny i krytyczny.

Przestrzenią, w której szczególnie rozpanoszył się patos i absurd jest sfera polityki i władzy. Havel, sam mając doświadczenia jako rządzący zwraca uwagę na nieprawidłowości w funkcjonowaniu świata polityki. Zawsze był przekonany, że polityka powinna służyć ludziom. Zauważa także rozdźwięk pomiędzy tym, czego można by oczekiwać od wybranych przez siebie przedstawicieli społeczeństwa a efektami ich pracy. Polityka, o której pisze Havel to polityka brudna, w której na próżno szukać miejsca dla poszanowania człowieka i traktowania go w godny sposób. Foustka w *Kuszeniu* po brutalnym zetknięciu z realiami władzy, obnażającym jej działanie, stwierdza: „(...) chcę oskarżyć pychę nietolerancyjnej, zdolnej do wszystkiego i uwielbiającą wyłącznie samą siebie władzy”⁴⁵⁴.

Sprawowanie władzy jest funkcją, na którą nie każdy jest gotowy a bycie na jej szczycie potrafi w zasadniczy sposób wpłynąć na pojmowanie świata i wyznawane wartości.

⁴⁵³ Ibidem, s.137.

⁴⁵⁴ HAVEL, V., *Kuszenie* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.216.

Tak jak się to dzieje w *Proteście*, gdzie spotykamy dwóch bohaterów, którzy kiedyś byli sobie równi a na wskutek tego, że jeden z nich – Staniek stał się człowiekiem władzy, ich wzajemne relacje również uległy zmianie. Obaj kiedyś walczyli z systemem, jednak Staniek stał się ofiarą manipulacji i prawdopodobnie uwierzył w głoszone przez władzę ideały. Ich złudność odkrył natomiast Albert – jeden z bohaterów *Rewaloryzacji*. Albert zdemaskował władzę i jej metody działania. Głośno wypowiada się w sprawie manipulacji językiem, nowomowy, która potrafi w znaczny sposób zmienić znaczenie całej wypowiedzi i we właściwy sposób wpłynąć na zachowanie a przede wszystkim na pojmowanie rzeczywistości przez człowieka. Staniek dopiero po pewnym czasie zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że ufając władzy, popełnił błąd i w rozmowie z Wańkiem przyznaje:

Zarzucał mi pan skłonność do ulegania iluzjom i przesądny optymizm – od tego czasu już wiele razy musiałem panu przyznać rację! Ale wtedy jeszcze stale wierzyłem, że uda się uratować coś z ideałów mojej młodości...⁴⁵⁵.

Znając fakty historyczne, można by pokusić się o hipotezę, że wydarzenia mogłyby rozgrywać się po roku śmierci Stalina w roku 1953, kiedy to zaczęto demaskować jego politykę.

Waniek okazuje się być dysydem i autorem wielu petycji i protestów w sprawie łamania praw obywatelskich przez władzę. I właśnie dlatego Staniek prosi go o pomoc. Po wygłoszeniu monologu na temat istoty walki z niesprawiedliwością, który brzmi nad wyraz przekonująco, pyta Wańka, czy ten mógłby zostać autorem protestu w sprawie Javurka, który śmiał żartować z organów władzy. Dodaje, że jest on ojcem dziecka jego córki, co sprawia, że jego prośba przestaje mieć obywatelki charakter a zaczyna być pojmowana jako załatwianie prywaty. Waniek zdradza, że protest jest już przygotowany, czym wprawia w zachwyt swojego rozmówcę. Naturalnie proponuje mu od razu, by także jego podpis znalazł się pod protestem. W tym momencie na jaw wychodzi absurd całej sytuacji. Staniek bowiem odmawia, tłumacząc się, że przecież nonsensem było by, gdyby on jako przedstawiciel władzy, uczestniczył w walce z nią. Pokazuje tym samym swoją prawdziwą

⁴⁵⁵ HAVEL, V., *Protest [w:] W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*. Wrocław: ATUT, 2008, s.142.

twarz hipokryty. Za wzniosłymi słowami na temat wolności, praw człowieka i godnego życia nie stoją czyny. W momencie, gdy może przyczynić się do poprawy losu tych, na których losie rzekomo mu zależy, stawiając swoje dobro na pierwszym miejscu, nie czyni tego. O tym, że ma świadomość niegodziwości swojego działania, świadczy fakt, że na propozycję reaguje agresywnie. Broni się, atakując Wańka, że ten podstępnie przyszedł do niego z gotowym protestem i nie przyznał się do tego. Obraca całą sytuację, by w efekcie to Waniek wyszedł od niego z poczuciem winy. Kolejny raz poprzez manipulację, człowiek stara się wpłynąć na drugiego. W tym wypadku chodzi o zanegowanie swojej odpowiedzialności za to, co spotkało Javurka i wszystkich tych, którzy są represjonowani przez władzę. Jako dowód na to, że jego podpis jest zbędny podaje absurdalny argument, że: „(...) uzyskując mój podpis, pozbawilibyście mnie jednocześnie pola do zakulisowych manewrów, dzięki którym mógłbym się Javurkowi dużo bardziej przydać”⁴⁵⁶.

Z jednej strony chciałby pomóc, z drugiej wie, że jego zaangażowanie spotka się z karą i utratą stanowiska. Ewentualna zmiana, którą musiałby przejść jest dla niego nie do przyjęcia. Podobne rozterki targały kanclerzem Reigerem, który także nie wiedział, jak poradzi sobie w nowej sytuacji. Uwidacznia się tu kolejny z absurdów, które człowiek sam wokół siebie wytwarza. Jest nim przyzwyczajenie się do tego, co tu i teraz i uporczywa wola utrzymania się w stanie, który jest dla człowieka wygodny, nawet, jeśli wymaga to wyrzeczenia się samego siebie i postępowania wbrew własnym zasadom. Ale życie w dobrobycie ze świadomością popełnianych wciąż błędów, nie może być życiem udanym. Właśnie dlatego Staniek w monologu, do którego w pewien sposób prowokuje go Waniek⁴⁵⁷, zdradza, że wolałby być kimś innym niż jest i nie musieć analizować dylematów moralnych, które stawia przed nim sytuacja, w której się znalazł. Jego życie jest zatem absurdalne, bo nie może być tym, kim chce. Wybory, których musi dokonywać go przerastają. Jest wewnętrznie rozbity podobnie jak bohater

⁴⁵⁶ Ibidem, s.164.

⁴⁵⁷ Monolog bohatera pełen napięć i zbudowany w dużej mierze na strumieniu świadomości jest częścią techniką stosowaną przez autora. Człowiek sprowokowany przez rozmówcę – z reguły poprzez milczenie i brak reakcji – zaczyna usprawiedliwiać sam przed sobą swoje zachowanie. Ma świadomość popełnianych błędów. W jego wypowiedzi widać wewnętrzne rozdarcie pomiędzy tym, co czyni a tym co czynić powinien. Podobnie monolog do monologu Stańka w *Proteście*, znajdziemy w wykonaniu Browarnika w *Audiencji*.

Largo desolato. Staniek wstydzi się sam siebie, o czym świadczą jego dywagacje na temat podpisu pod protestem:

(...) gdybym podpisał, to po latach pogłębiającego się konformizmu odzyskam szacunek do siebie, wewnętrzną wolność i poczucie honoru, a może również i trochę uznania ze strony moich bliskich. Pozbędę się nierozwiązywalnych dylematów, w które mnie stale wikła konflikt między moim sumieniem, a zajmowaną pozycją społeczną⁴⁵⁸.

Wewnętrznych rozterek spowodowanych świadomością błędnego postępowania nie jest w stanie wynagrodzić wysokie stanowisko urzędnicze. Człowiek jest ukazany jako cząstka wielkiej maszyny władzy, która cały czas musi się pilnować, by nie wypaść z jej łask. Poczucie przedmiotowości prowadzące do obniżenia poczucia własnej wartości obserwujemy także w dramacie *Audiencja*. Browarnik stara się wyciągnąć od byłego dramaturga Wańka, aktualnie pracującego w browarze, informacje na temat bliskiego Wańkowi środowiska intelektualistów. Działa na życzenie władzy, jego zadaniem jest pisanie donosów na dysydentów i wrogów systemu. Waniek na wszystkie pytania odpowiada zdawkowo, prawdopodobnie wiedząc, jakie zamiary ma Browarnik. Pokazuje to niebywałą nieufność, którą rodzi system totalitarny. Człowiek nie wierzy drugiemu, jest w stosunku do niego podejrzliwy. Dlatego też społeczeństwo nie funkcjonuje jako jeden organizm i nie jest w stanie zbiorowo przeciwstawić się łamaniu swych praw. Chociaż Waniek przypuszcza, że zainteresowanie Browarnika nie jest bezpodstawne, na pewno nie spodziewa się, że Browarnik zaproponuje mu, by sam na siebie pisał donosy. Tę absurdalną prośbę argumentuje słowami: „Przecież to dla ciebie drobiazg raz w tygodniu skrobnać parę zdań! Ja przecież będę cię bronił, będę stale czuwał! Będziesz tam miał jak w raju – piwa możesz sobie przynosić, ile tylko zechcesz!”⁴⁵⁹

Waniek nie wierzy własnym uszom. Sytuacja jest dla niego o tyle bardziej kłopotliwa, że na chwilę przed propozycją pisania donosów, Browarnik pyta go, czy nie chciałby otrzymać awansu. Waniek, straciwszy na chwilę czujność, podejmuje dyskusję na ten temat. Browarnik, myśląc, że jest

⁴⁵⁸ HAVEL, V., *Protest [w:] W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*. Wrocław: ATUT, 2008, s.161.

⁴⁵⁹ HAVEL, V., *Audiencja [w:] W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*. Wrocław: ATUT, 2008, s.41.

na dobrej drodze do osiągnięcia swego celu – zrzucenia odpowiedzialności, którą nałożył na niego świat polityki. Idąc za ciosem, proponuje więc absurdalne rozwiązanie.

Moment, w którym Waniek odmawia wywołuje agresję Browarnika. Podobnie jak było w przypadku pary Staniek i Waniek w *Proteście*. Browarnik czuje się urażony i wytyka Wańkowi hipokryzję i egoizm. Próbuje wywołać w nim litość. Ogarnia go poczucie zażenowania i wstydu, bo myślał, że uda mu się przeciągnąć rozmówcę na swoją stronę. Jest to moment przełomowy. Jego wypowiedzi świadczą o niemożności pogodzenia się z sytuacją, w jakiej się znajduje:

(...) Na mnie się wypniesz? Ja mogę być świnia! Ja mogę się babrać w tym gównie, ja jestem nieważny – zwykły cham z browaru, nie? Ale pan – pan nie może brać udziału! Ja się mogę wyszłajać w bagnie – byle tylko pan został czysty!⁴⁶⁰

Zaobserwować można tu dodatkową kwestię, która sprawia, że społeczeństwo nie czuje pomiędzy sobą jedności. Chodzi o odwieczny podział na lepszych i gorszych, intelektualistów i ludzi pracy. Podobny dysonans widać pomiędzy Mroźkowymi XX a AA w *Emigrantach*. Socjalizm, który miał znieść wszelkie różnice społeczne niczego nie zmienił, a mentalność ludzka z zakorzenionymi głęboko podziałami nawet w sytuacji zagrożenia pozostaje taka sama. Na owe różnice bezpośrednio nawiązuje sekretarz w *Rewaloryzacji*, który opowiada o niesprawiedliwości minionych czasów, kiedy to jedni mieli wszystko a inni nic. Ten stan miał ulec zmianie a dowodem na to miała być właśnie rewaloryzacja, która miała sprawić, że wszyscy będą mieć tyle samo. Absurd jednak spoczywa w tym, że ludzie owej rewaloryzacji nie chcą, bo wiąże się ona ze zmianami, które nie są dla nich dobre.

W *Audiencji* dodatkowo absurdalny jest tok myślenia Browarnika, który w gruncie rzeczy zazdrości Wańkowi tego, że to nim interesuje się władza. Świadczy to o wyjątkowo niskiej samoocenie bohatera. Dlatego też odmowa Wańka w sprawie donosu dotyka go tak głęboko. Uświadamia sobie, że to, czym się zajmuje, nie jest jego obowiązkiem. Że ma prawo odmówić i tylko brak odwagi mu w tym broni. Zdaje sobie sprawę z tego, że życie

⁴⁶⁰ Ibidem, s.42.

wbrew sobie nie ma sensu. Dlatego też prosi Wańka, by ten przyprowadził do browaru Jirzinę. Ona miałaby być receptą na jego poczucie beznadziei.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Waniek, który wprawdzie nie zamierza zmieniać swego statusu społecznego i kolaborować z władzą, współczuje Browarnikowi. Jako intelektualista, którego sytuacja zmusiła do pracy fizycznej, zdaje sobie sprawę, że to, co zaoferował mu Browarnik oznacza klęskę moralności i wszystkich barier. Absurd całego pomysłu, przytłacza go na tyle, że sam pesymistycznie stwierdza, że „wszystko jest do dupy!”⁴⁶¹

Audiencja jest zatem obrazem tego, jak manipulacje władzy, jej bezsensowne zakazy i nakazy ingerują w życie zwykłych obywateli, którzy najczęściej ze strachu, decydują się na współpracę, na zasadach, które są głęboko sprzeczne z ich przekonaniem. System jednak w większości przypadków nie pozwala sobie na sprzeciw. Tak jest na przykład w przypadku delegatów, którzy przychodzą do zamku z obywatelskim protestem przeciwko rewaloryzacji. Uznani zostają za wrogów systemu, który tylko w teorii ma służyć obywatelom. Zamknięcie ich w wieży głodowej ma być przestrożą dla innych, że nie warto sprzeciwiać się władzy. Havel mocno krytykuje politykę zastraszania obywateli.

Wśród bohaterów widać zniechęcenie, które spowodowane jest życiem pozorami, życiem na niby w *Theatrum Mundi*. Podobnie jak w innych tekstach Havla widać, że u t r a t a w e w n ę t r z n e j s p ó j n o ś c i sprawia, że życie nabiera pesymistycznych rysów. Tam, gdzie przez system zagrożona jest tożsamość człowieka nie może być mowy o zdrowym społeczeństwie. Nie jest więc nim to, które obserwujemy w *Rewaloryzacji*. Bergman zwierza się Luizie, że czuje do siebie wstręt a to, co obserwuje wokół siebie sprawia, że ma ochotę przespać resztę życia. Bohaterowie idealizują to, co było kiedyś. Poprzednie problemy wydają im się znikome w porównaniu z tym, z czym muszą walczyć teraz. Niejednokrotnie jest to walka z samym sobą, którą z reguły przegrywają. Zauważa to Albert w momencie, gdy po zniesieniu pomysłu rewaloryzacji pojawiają się zapewnienia, że już nigdy nie powinni się dać wplątać w podobne założenia. Okazuje się jednak, że są to tylko puste słowa,

⁴⁶¹ Ibidem, s.44.

bo w momencie ponownego wprowadzenia w życie planu zmian, wszyscy przytakują, że w zasadzie plan ten nie jest zły. Co Albert krytycznie komentuje:

Kiedy sobie przypominam, jak jeszcze wczoraj prześcigaliście się tutaj wszyscy w zapewnieniach, że już się nigdy nie podporządkujecie i nie sprzeniewierzycie się sobie samym, że posłuszeństwo już nigdy nie może zwyciężyć nad prawdą, a głupota nad wolnością...(...) I co? Wystarczy jedno trzaśnięcie batem, żeby wszystko zostało zapomniane?⁴⁶²

Chce sprowokować ich do właściwego sposobu myślenia, pozostania przy ideałach, w które jeszcze przed chwilą zdawali się wierzyć. Na próżno. Okazują się tylko marionetkami władzy. Co więcej usiłują mu wmówić, że nie wyrzekają się tego, co mówili wcześniej, ale w pewien sposób muszą zmienić swe założenia. Albert nie pochwała takie zachowania. Chce pozostać przy teoriach dotyczących prawa do wolności i poszanowania godności człowieka, które wspólnie głosili. Jest jednak samotny w tych pragnieniach. Pozostali, patrząc pragmatycznie, wolą przeciwstawić się sami sobie niż władzy. Bergman zaczyna ironizować jego bohaterskie oddanie prawdzie i ujawnia pikantne szczegóły dotyczące jego uczucia do Luizy. Chce w ten sposób po pierwsze przenieść uwagę na inną sprawę niż ich uległość wobec władzy, z drugiej ośmieszyć Alberta jako kogoś, kogo nie powinno się brać za przykład. Z drugiej strony po namyśle jeden z architektów w rozmowie z Luizą wyznaje, że być może ich jedynym powodem do dumy był właśnie Albert, który za swoje niepopularne przekonania został uwięziony⁴⁶³. Widać więc jasno, że bohaterowie rozdarci pomiędzy dobrem i złem, wybierając zło, mają świadomość popełnianych błędów. Absurd tkwi w tym, że zdając sobie sprawę z tego, co powinni zrobić, nie czynią tego, doprowadzając do wewnętrznego niepokoju, który nie pozwala im się cieszyć życiem. Luiza zauważa dosadnie: „Przecież ja dzisiaj już w ogóle nie potrafię być szczęśliwa! Pociąg, którym jadę, zupełnie mi się nie podoba, ale już nie mam odwagi z niego wyskoczyć”⁴⁶⁴.

Na tym właśnie polega dramat bohaterów. Dali się wprowadzić w labirynt, z którego ciężko jest znaleźć wyjście i udaje się to tylko

⁴⁶² Ibidem, s.268.

⁴⁶³ Ibidem, s.273.

⁴⁶⁴ Ibidem, s.273.

nielicznym. Bohaterowie po omacku poszukują wyjścia ze świata, którego nie chcą być częścią. Symbolem tego są także często otwierające się i zamykające drzwi oraz motyw wchodzenia na scenę postaci i ich wychodzenia. Przemieszczanie się stanowi ich próbę odnalezienia drzwi, które prowadzić będą do normalności, której tak bardzo potrzebują. Albert jako jedyna osoba, która miała odwagę, by przeciwstawić się złu, zostaje za to ukarany. Inni widząc to, wolą milczeć, by móc żyć z dnia na dzień. Nawet, jeśli to życie pozbawione jest celu i sensu, bo decydują o nim ludzie, dla których nie ma ono żadnego znaczenia.

Tadeusz Nyczek zwraca uwagę na następujące cechy dramaturgii Havla: postaci jako kukły, brak rozwiązania dla zdarzeń, które obserwujemy, mechaniczność i powtarzalność zachowań bohaterów, nonsens wdzierający się w życie człowieka czy wreszcie język jako narzędzie manipulacji⁴⁶⁵.

Absurdy Havla dotyczą kwestii szerszych niż ta, którą odnaleźć można w dramaturgii zachodnioeuropejskich absurdystów. Poza historiami opisującymi samotność, zniedołężnienie, kryzys języka i strach przed śmiercią, Havel dotyka również kwestii systemu politycznego czy też mechanizmów jako elementów, które sprawiają, że życie ludzkie uwarunkowane jest od absurdalnych zasad, które zamiast mu służyć, ograniczają jego wolność, zarówno tę wewnętrzną, jak i tę, która sprawia, że zakazy rodzą w nim poczucie osaczenia. Jan Grossman stwierdza: „Kluczowym tematem dramatów Havla jest temat mechanizacji człowieka”⁴⁶⁶. Mechanizacja ta dotyczy myślenia, działania i mówienia. Wszystko to natomiast buduje obraz człowieka będącego w głębokim kryzysie, którego przyczyny mogą być najróżniejsze. Dramaturgia ta dotyka kryzysu w jego wielu aspektach. Z jednej strony mamy w niej do czynienia z kryzysem humanizmu, władzy, osobowości czy języka. Źródłem tych problemów w zasadniczym stopniu jest cywilizacja, która podążając za coraz to nowymi osiągnięciami techniki, zapomina o podstawowych wartościach, które pozwalają człowiekowi właściwie funkcjonować. Havel zwraca tym samym uwagę na fakt, że nowe wynalazki, które będą naśladować człowieka nie mogą go zastąpić. W tej konwencji

⁴⁶⁵ PLEŚNIAROWICZ, K., *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000, s.35.

⁴⁶⁶ GROSSMAN, J., *Texty o divadle. První část*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 1999, s.145. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

wyśmiewa urządzenie nazwane Puzuk⁴⁶⁷ - nowoczesną maszynę, która nie jest w stanie funkcjonować w warunkach nieidealnych. Wiadomo jednak, że o takie warunki jest bardzo trudno. Co więcej Puzuk ma cechy człowieka, jest kapryśny i ciężko mu dogodzić. Najprościej można go określić jako parodię człowieka a zainteresowanie, jakie budzi, wywołuje ironiczny śmiech. Ani człowiek ani maszyna nie są doskonałe i próby stworzenia cudu techniki, który zaprzeczy tej teorii są niemożliwe. Havel zauważa tym samym, że postęp i rozwijająca się technika powinny zawsze być kontrastowane z dobrem człowieka. Nowe technologie muszą być tworzone tylko i wyłącznie po to, by służyć człowiekowi a nie po to, by go zastąpić⁴⁶⁸. Tak samo jak nie ma człowieka bez wad, tak samo trudno będzie skonstruować perfekcyjną maszynę.

Václav Havel świadomy, że świat nie jest idealny, poprzez swoje teksty wyraża zaniepokojenie światem konsumpcjonizmu, który zmierza w niewiadomym kierunku a człowiek „musi uwolnić się od tego straszliwego uwikłania we wszystkie jawne i ukryte mechanizmy totalitaryzmu, od konsumpcji przez represję i reklamę aż do telewizyjnej manipulacyjnej”⁴⁶⁹.

Wszystkie zagadnienia, których dotyka Havel związane są z jego olbrzymią troską o ludzką kondycję, o wymiar człowieczeństwa i o to, by człowiek traktowany był jak jednostka a nie jak część wielkiej maszynierii. Doskonale kondycję człowieka określa w *Powiadomieniu* Gross, który nie szczędząc człowiekowi gorzkich słów, mówi o tym, w jaki sposób żyje dzisiejszy człowiek:

(...) docieramy na księżyc, a jest nam coraz trudniej dotrzeć do swojego własnego ja. Opanowaliśmy rozpad atomu, ale rozpadu własnej osobowości opanować nie umiemy. Budujemy wspaniałe linie dla porozumiewania się między kontynentami,

⁴⁶⁷ Historia tajemniczo brzmiącego słowa *PUZUK* związana jest z bratem Václava Havla – Ivanem. Tak właśnie Havel zwykł się do niego zwracać. http://www.lidovky.cz/s-ivanem-havlem-o-zlobivem-bratrovi-vaclavovi-a-mimozemstanech-ps0-/lide.asp?c=A110113_175010_lide_ter Przeglądane 02.02.2012.

⁴⁶⁸ Narzuca się skojarzenie z utworami Karela Čapka (1890-1938) (*Krakatitem* (1922), *Fabrykę Absolutu* (1922) czy *R.U.R* (1920)), gdzie poruszany jest problem odpowiedzialności twórcy za swój wynalazek, negatywnych działań cudów techniki, a także kwestii nowych technologii, które nie tylko służą człowiekowi, ale także mogą być wykorzystywane przeciwko niemu.

⁴⁶⁹ HAVEL, V., *Zaoczne przesłuchanie. Urywki wywiadu-rzeki*. [w:] „Literatura na świecie” nr 8-9, 1989, s.18.

a równocześnie jest dla nas coraz większym problemem porozumiewanie się człowieka z człowiekiem!⁴⁷⁰

Z publicznych wystąpień Havla i jego twórczości wiadomo, jak bardzo był zatroskany o los człowieka w świecie pełnym manipulacji i zasad, które działają przeciwko niemu. W takim świecie żyje dobrze wychowany, skromny Waniek⁴⁷¹. Jest to postać, która stanowi część integralną jego twórczości. Nawet, jeśli czasem nosi innie imię, jeśli realia, do których przyzwyczał nas Havel w tzw. *wańkowskich* są w innych tekstach inne, to i tak bez problemu da się odnaleźć cechy charakterystyczne dla tego typ człowieka. Waniek jest typem nonkonformisty, który jakby z boku przygląda się wydarzeniom, które budzą jego niepokój i wewnętrzny sprzeciw. Marek Kochan porównuje go do herbertowskiego Pana Cogito⁴⁷². Lenka Jungmannová zwraca uwagę na nieprzypadkowość imienia bohatera – Ferdynand. Jeden z bohaterów pierwszego z najważniejszych dramatów autorstwa Havla nosi imię Ferda Plzak. O ile jego charakter budzi zastrzeżenia, to pozostałe skojarzenia mają bardziej optymistyczną wymowę. Imię to posiada także bliskie konotacje z dynastią Habsburgów. Okres jej panowania na ziemiach czeskich przez Czechów wspominany jest z sentymentem. Ferdynand może być zatem próbą nawiązania do monarchii jako ustroju przez Czechów idealizowanego, za którym tęsknią. Kolejnym skojarzeniem z tym imieniem jest mrówka Ferda o optymistycznym i przyjacielskim usposobieniu⁴⁷³.

Waniek spotyka na swej drodze różne postaci. Pomimo tego, że wiele ich dzieli, łączy ich jedno – są oszustami. Oszukują siebie i innych. Żyją złudzeniami i życiem innych, próbując usprawiedliwiać każde swoje

⁴⁷⁰ HAVEL, V., *Powiadomienie* „Dialog” nr 10, 1966, s.75.

⁴⁷¹ Waniek jest postacią, która poza dramatami Havla pojawia się także w tekstach Pavla Kohouta, Pavla Landowskiego i Jiřigo Dienstbiera. Pierwszym tekstem dramatycznym, w którym pojawia się postać Wańka jest *Audiencja* Havla napisana jako próba podsumowania tego, czego świadkami była czwórka przyjaciół a później autorów przygód Wańka. Wańka odczytuje się nota bene jako swoiste alter ego samego Václava Havla. Sam autor jednak stwierdza: „Waniek to nie Havle. Rzecz jasna, jest on projekcją moich własnych doświadczeń, zdecydowanie wyraźniejszą, niż to bywa w przypadku innych autorów [...] To wszystko jednak nie znaczy, że stworzyłem swój autoportret.” HAVEL, V., *O wańkowských aktovkách* [w:] JUNGMANNOVÁ L., *Wańkowskie paradoksy* [w:] *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*. Oprac. Aleksandra Ziemiańska. Wrocław: Oficyna wydawnicza ATUT, 2008, s.8.

⁴⁷² KOCHAN, M., *Kto nie kocha, tego nie ma*. „Dialog” nr 6, 2008, s.105.

⁴⁷³ JUNGMANNOVÁ, L., *Wańkowskie paradoksy* [w:] *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*. Oprac. Aleksandra Ziemiańska. Wrocław: Oficyna wydawnicza ATUT, 2008, s.7.

zachowanie, które wydaje im się być niewłaściwe. A o takie nietrudno. Browarnik czy Staniek zarzucają Wańkowi brak lojalności zgodnie z zasadą, że najlepsza obroną jest atak. Ukrywają swoje prawdziwe przekonanie, krytykując nonkonformizm Wańka, który widzi ich nieudolne próby, by ukryć własne „ja”. Wywołują one w nim poczucie absurdu, które w *Audiencji* symbolizuje kończąca dramat wypowiedź „wszystko jest do dupy”⁴⁷⁴, będąca wyrazem bezsilności człowieka wobec twardych reguł, które formują jego egzystencję. Podobnie przypisaną mu przez realia rolę odbiera bohater *Powiadomienia* – Gross, który z początku jest symbolem nonkonformizmu. Walczy o prawo człowieka do posługiwania się językiem, który jest mu bliski a nie mechanicznym ptydepe. W sposób krytyczny wypowiada się, co do szpiegostwa i donosicielstwa na wskutek szantażu, sam zostaje donosicielem. Jak większość Havlowych bohaterów, którzy sprzeciwiają się sami sobie, wypierając się własnych przekonań, próbuje się usprawiedliwiać. Jednak wiadomo, że jest to bezpodstawne. Co więcej podważa to, co wcześniej mówił o ptydepe i przyznaje rację Balaszowi, który jest propagatorem zmian: „Przekonał mnie pan. Niech pan napisze oficjalne zarządzenie w sprawie wprowadzenia ptydepe w naszym urzędzie i przyniesie mi je do podpisu”⁴⁷⁵.

Człowiek nawet, jeśli chciałby zachowywać się według własnych uczuć, ma świadomość tego, że idąc pod prąd, będzie musiał zrezygnować z korzyści, które daje mu milczenie i niema zgoda na to, co dzieje się wokół. Stanowisko to nie ma jednak nic wspólnego ze spełnieniem i szczęściem, którego towarzysze Wańka otoczeni drogocennymi przedmiotami, nie są w stanie doświadczyć. Prawdę tę potwierdzają słowa Luizy – bohaterki *Rewaloryzacji*, która zwraca się do Bergmana słowami: „(...) na zewnątrz całkiem nieźle odgrywasz rolę mądrego obrońcy naszego biura przed zgiełkiem świata, ale gdzieś głęboko w sobie czujesz, że ta rola jest jedynie eleganckim płaszczkiem”⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴ HAVEL, V., *Audiencia*. [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.32.

⁴⁷⁵ HAVEL, V., *Powiadomienie* „Dialog” nr 10, 1966, s.54.

⁴⁷⁶ HAVEL, V., *Rewaloryzacja* [w:] *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991, s.242.

Waniek jako symbol nonkonformisty nie zgadzając się z nimi, ale widząc to wszystko, co odczłowiecza, co daje namiastkę rzeczywistości, czuje żal i rozgoryczenie. Podobnie jak sam autor. Bohater *Powiadomienia* – Gross pojmuje los człowieka podobnie jak Albert Camus. Gross, próbując usprawiedliwić się przed Marią, której odmawia pomocy, wygłasza teorię na temat dylematów moralnych, z którymi musi borykać się człowiek, będący jak Syzyf, bo tak samo jak on „wtaczamy głaz życia na szczyt jego pozornego sensu, a on natychmiast stacza się z powrotem, w dolinę absurdalności”⁴⁷⁷.

O ile z twierdzeniem dotyczącym dylematów moralnych można się zgodzić, bo wybór pomiędzy tym, co właściwe a nieodpowiednie, zawsze dostarczał człowiekowi mniejszych czy większych rozterek, to zrzucanie odpowiedzialności za swe błędy i haniebne zachowanie na wszystko i wszystkich poza samym sobą, wydaje się być znacznym uproszczeniem a może i absurdem.

Refleksję na temat Havla i jego twórczości najlepiej podsumowują bowiem postaci pojawiającego się kilkakrotnie Wańka w jego wielu wcieleniach. Wszyscy przeżywają egzystencjalne rozterki, borykają się z trudnościami, które sprawiają, że ich życie traci sens. Tym, co ich ponadto łączy jest fakt, że w większym czy mniejszym stopniu są wcieleniami samego autora⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ HAVEL, V., *Powiadomienie* „Dialog” nr 10, 1966, s.75.

⁴⁷⁸ RYCHTERSKÝ, L., *Čekání na Havla*. „A2” 4.1.2012, s.3.

9. Kategoria absurdu a niekoherentny świat. Tożsame i dyferencyjne aspekty w twórczości Samuela Becketta, Eugène Ionesco, Sławomira Mrożka i Václava Havla

Martin Esslin zakwalifikował Samuela Becketta, Eugène Ionesco, Sławomira Mrożka i Václava Havla do nieformalnego nurtu o nazwie *teatr absurdu*. O różnicach pomiędzy nimi pisał:

Sprzeczność tkwi nie pomiędzy teatrem realistycznym a nierealistycznym, obiektywnym a subiektywnym, ale po prostu między wizją poetycką, prawdą poetycką i rzeczywistością wyobraźniową z jednej strony a jałowo mechanicznym, pozbawionym życia, poetycko nieprawdziwym pisaniem z drugiej⁴⁷⁹.

Rzeczywistość wewnętrzna zatem może splatać się z obiektywną, która dotyczy ogółu.

Podsumowanie te jednak w żadnym stopniu nie wyczerpuje dociekań w kwestii kategorii absurdu jako elementu ludzkiej egzystencji i tego, jak ustosunkowują się do niej wymienieni przez Esslina autorzy. Co więcej od momentu zakwalifikowania Mrożka i Havla do nurtu absurdu, zaczęto zastanawiać się nad adekwatnością tegoż skojarzenia. Jedną z jego weryfikatorek jest Małgorzata Sugiera, która za Richardem Gilmanem zwraca uwagę na fakt, że absurd w ujęciu Ionesco i Becketta ma charakter metafizyczny, o czym „(...) chętnie zapominali krytycy, klasyfikując wczesne sztuki Mrożka jako polską odmianę teatru absurdu”⁴⁸⁰.

Rzeczywiście, na pierwszy rzut oka pomiędzy dramaturgią Mrożka a Becketta łatwiej odnaleźć jest punkty je dzielące niż te łączące, jednak czy aby na pewno ontologię Becketta tak wiele różni od tego, o czym pisze Havel i Mrozek?

Na pytanie, czy absurd, o którym pisał Martin Esslin ma odzwierciedlenie w dramatach Havla, twierdząco odpowiada Tadeusz

⁴⁷⁹ ESSLIN, M., *Znaczenie absurdu*. „Pamiętnik Literacki” nr 3, 1976, s.279.

⁴⁸⁰ SUGIERA, M., *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków: Universitas, 1996, s.25.

Nyczek⁴⁸¹ a także Alena Štěrbová, która nie zapominając o wyznacznikach dramaturgii Havla, w studium poświęconym jego dramatom bezsprzecznie konstatuje, że „koncepcja Havla w kwestii teatru absurdu (jako dramaturga w Teatrze na Balustradzie) i dramatu absurdu (jako autora sztuk teatralnych) prawie całkowicie zgadza się z koncepcją Esslina”⁴⁸².

Zwraca jednak także uwagę na kwestię podniesioną przez Małgorzatę Sugierę a mianowicie na dotykane przez Havla poza sferą egzystencjalną także dylematów moralnych, czego na próżno szukać u Becketta i Ionesco. Mówi o życiu w kłamstwie i dokonywaniu wyborów, które są sprawdzianem dla człowieczeństwa. To samo dotyczy twórczości Sławomira Mrożka. Nyczek pisze o charakterystycznych dla obu twórców modelach, w których specyfika dramaturgii Havla opiera się na kukiełkowatości postaci, braku rozwiązania sytuacji dramatycznej, powtarzalności gestów, dysfunkcji języka a wszystko to ma charakter czegoś nienaturalnego. Nyczek stwierdza, że „model Havla najbardziej zbliża się do tego bieguna wschodniego teatru absurdu, który nazwać można komedią świadomości”⁴⁸³.

Poetykę Mrożka natomiast określać mogą: poczucie strachu, posługiwanie się banałem, mowa jako element zastępujący działanie a także egzystencjalna pustka. Warto także zaakcentować fakt, że teksty Mrożka i Havla są oparte na idei. Autorzy zwracając uwagę na problem natury moralnej, nadbudowują do niej sytuację. Może nią być rozmowa urzędnika państwowego, pomysł rewaloryzacji zamku czy próba zastąpienia żywego zwierzęcia dmuchanym.

Z całą pewnością absurd u środkowoeuropejskich twórców nieodzownie związany jest z tym, co ma miejsce wokół nich. Z całą pewnością jest to jeden z aspektów wyróżniających ich twórczość w grupie uznanej przez Martina Esslina za absurdystów. Mimo wszystko całkowita redukcja ontologicznego absurdu w ich wypadku nie wydaje się być właściwa, bo „(...) pod powierzchnią politycznej satyry pojawia się w nich to samo, co w teatrze

⁴⁸¹ NYCZEK, T., *Havel: u szczytu schodów*. „Dialog” nr 11, 1990, s.90.

⁴⁸² ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.88. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

⁴⁸³ PLEŚNIAROWICZ, K., *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000, s.35.

absurdu na Zachodzie, zainteresowanie naturą ludzkiej egzystencji⁴⁸⁴. Mrozek, który chociaż w większości swoich tekstów dotyka kwestii polityki, która w bezsensowny sposób reguluje życie człowieka, zwraca się także w stronę innych, metafizycznych sił, które podobnie jak wspomniana polityka kształtują ludzkie życie. Warto jednak zauważyć, że utwory podejmujące problematykę metafizyczną, są w mniejszości a sam autor zazwyczaj określany jest jako prześmiewca rzeczywistości i tropiciel absurdów, które czynią życie człowieka mechanicznym i bezmyślnym. Warto jednak przytoczyć opowiadania jak *W szufladzie* czy *Zdarzenie* jako sygnały tego, że bycie zafrapowanym absurdami otaczającej człowieka rzeczywistości nie musi oznaczać braku świadomości, że w świecie człowiek zdany jest na łaskę i niełaskę innych, chociaż nie rozumie, dlaczego to właśnie przypadkowi ludzie mają decydować o jego losie. Krasnoludki, o których pisze Mrozek są niczym innym jak każdy człowiek, który w świecie, który zmierza w bliżej nieokreślonym kierunku, czują się osaczeni poprzez ogrom tego, co ich otacza. Jasno widać tu egzystencjalne lęki i dylematy znane z filozofii Sartre'a. Sam Mrozek konstatuje: „Moje sztuki są zawsze inspirowane rzeczywistymi wydarzeniami, które mnie dotyczą; ale nie opisuję ich nigdy bezpośrednio, przenoszę je w sytuację uniwersalną, symboliczną⁴⁸⁵”.

Niczym innym jak świadectwem zainteresowania egzystencjalnymi aspektami bycia w świecie są także listy Havla do żony Olgi czy jego twórczość eseistyczna.

W tekstach poszczególnych twórców odnaleźć można specyficzne dla każdego z nich podejście do spraw, które mogą być źródłem absurdu czy jego konsekwencją. Różnice i podobieństwa pojawiają się zarówno w poruszanych kwestiach i w nacisku, jaki jest na nie kładziony, a także w sposobie przedstawiania świata, w którym funkcjonują bohaterowie. Podczas gdy zachodnioeuropejski absurd stoi na przeciwległym biegunie realizmu, absurd środkowowschodni jest realistyczny, niemniej jednak Ionesco uogólniając, zauważył: „Od momentu, gdy pomiędzy ideologią a rzeczywistością następuje rozłam, pojawia się absurd⁴⁸⁶”.

⁴⁸⁴ ESSLIN, M., *Mrozek, Beckett i teatr absurdu*. „NaGłos” nr 3, 1991, s. 212.

⁴⁸⁵ SADOWSKA-GUILLON, I., *Nie mam żadnej metody*. „Teatr” nr 3, 1989, s.10.

⁴⁸⁶ IONESCO, E., *Między jawą a snem*. Kraków: Zielona Sowa, 2006, s.100.

Kategoria absurdu może mieć zatem charakter realistyczny, bo dotyczy życia pod jego najróżniejszymi postaciami a życie jest przecież jak najbardziej realne.

Zapewne w omawianych tekstach można odnaleźć różnicę pomiędzy absurdem politycznym a „podstawowym” - metafizycznym jednak oba te aspekty związane są ze sprzecznością, którą człowiek zauważa i z powodu której nie jest w stanie zaspokoić swego egzystencjalnego spełnienia. Można więc mówić o dwóch rodzajach absurdu, których dotyczą omawiani w pracy twórcy. Jednak to, co stanowi o jej istocie nie jest związane z podziałem na realizm danych utworów czy ich fantastyczność. Po przyjrzeniu się temu, z jakimi problemami borykają się bohaterowie zaliczani do nurtu absurdu, widać natomiast wyraźnie, że to, co dla jednych jest największą przeszkodą w poczuciu, że ich egzystencja jest koherentna a co za tym idzie, ma sens, dla innych ma znaczenie marginalne. Najważniejsza jest w obu przypadkach prawda o tym, co dzieje się z człowiekiem.

Elementy, które pozwalają określić dany tekst jako ten, który związany jest z absurdem politycznym czy „podstawowym” tworzą ŚWIAT PRZEDSTAWIONY. Literaturoznawcy zwracają uwagę na realistyczne tło dramatów Havla i Mrożka. Nie ma wątpliwości, że pomiędzy ich dramatami a dramatami Ionesco i Becketta zasadnicza różnica tkwi w fakcie, że rzeczywistość tych pierwszych nosi silne znamiona świata realnego. Nie budzi to żadnych wątpliwości ani zdziwienia. A powód, dla którego to właśnie świat realny jest przez nich przedstawiany najlepiej określa sam Mrozek słowami: „Dla nas życie nie było absurdalne, absurdalny był system”⁴⁸⁷, co Havel dopełnia:

(...) rzeczywistość pozbawiona postrzegającego ją podmiotu, pozbawiona człowieka znajduje się poza obszarem sensu i poza obszarem absurdu, jest indyferentna. Rzeczy nabierają sensu z chwilą, gdy im go człowiek nada – stają się absurdalne, gdy im go człowiek odbierze⁴⁸⁸.

Zauważa tym samym, że samo w sobie nic nie jest absurdalne i że dopiero kontekst sprawia, że coś można uznać za absurdalne bądź nie. W tym

⁴⁸⁷ CICHY, M., *Dobra moneta, prawdopodobnie*. „Gazeta Wyborcza”, nr 76, 03.31.1994, s.11.

⁴⁸⁸ HAVEL, V., *Anatomia gagu* [w:] „Literatura na świecie,” nr 8-9, 1989, s.131.

właśnie, według Małgorzaty Sugiery, tkwi różnica pomiędzy dramaturgią absurdu Becketta a Mrożka. U Becketta wszystko jest absurdalne, by to zauważyć nie jest potrzebny kontekst. Warto jednak zauważyć, że kategoria absurdu jako element tego, co w żaden sposób nie chce współgrać z tym, czego człowiek oczekuje, ukazywana jest jako rodzaj hiperboli. Hiperbola natomiast odnosi się do tego, co realne, co miało miejsce. W tym kontekście absurd ma korzenie realistyczne.⁴⁸⁹ Stopniowo zatem dyferencjacje pomiędzy absurdem zachodnioeuropejskim a środkowoeuropejskim stają się coraz bardziej mgliste.

Ludzka egzystencja pojmowana globalnie pełna jest spraw, które czynią ją beznadziejną i bezsensowną w znaczeniu. To, co dla wszystkich może wydawać się absurdalne jak bezużyteczność języka, problem tożsamości, śmierć czy strach przed życiem, w atmosferze, w jakiej żyją bohaterowie Mrożka i Havla dodatkowo przesycone jest lękami, które nie wynikają z pobudek egzystencjalnych, ale czysto namacalnych⁴⁹⁰. Świat przesycony jest absurdalnymi zakazami, regułami, które nie tylko nie służą człowiekowi, ale co więcej uderzają w jego prawa i zniewalają go. Absurd środkowoeuropejskich twórców w zasadniczym stopniu:

Był realistycznym rozpoznaniem Systemu, obnażonej w absurdalnej lub groteskowej konwencji reprezentacji. Był bardziej niż jego zachodni odpowiednik zakotwiczony w potocznym doświadczeniu wielu naraz generacji⁴⁹¹.

Bohaterowie środkowoeuropejscy są zatem, o ile jest to w ogóle możliwe, jeszcze smutniejsi niż Clov czy król Bérenger. Fakt, że przestrzeń, w której się poruszają jest absurdalna, bo na takich zasadach funkcjonuje, spotęgowana jest przez te wszystkie obawy i dylematy, które towarzyszą ich zachodnioeuropejskim odpowiednikom. Poza strachem przed śmiercią, zmierzyć się muszą ze strachem przed mówieniem prawdy, przed okazywaniem swych emocji, bo za wszystko to mogą być ukarani. Są więc podwójnie zastraszeni. Autorzy określanii jako środkowoeuropejscy opisując

⁴⁸⁹ GROSSMAN, J., *Texty o divadle. První část*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 1999, s.139.

⁴⁹⁰ Tadeusz Nyczek jest zdania, że absurd związany z egzystencjalizmem u Mrożka ma charakter „skrajnie nihilistyczny.” GĘBALA, S., *Parę refleksji Mrożka o teatrze*. [w:] *Teatralność I Dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2005, s.193.

⁴⁹¹ PLEŚNIAROWICZ, K., *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000, s.149.

w krzywym zwierciadle realia komunistycznego państwa, są świadomi, że to właśnie reguły w nim panujące rodzą w człowieku poczucie bezsensu, którego nie jest w stanie sobie wytłumaczyć. Pokazują świat pełen biurokracji, w którym człowiek przestaje rozumieć, co jest ważne a co zasługuje na wyśmianie a czasem i sprzeciw⁴⁹².

U Mrożka i Havla absurd ma historyczno - realistyczne rysy⁴⁹³. Autorzy poprzez swoją twórczość dokonują rozrachunku ze zniewalającym człowieka systemem, który jak mówił polski autor był „logiczny, a idiotyczny, jak w koszmarze”⁴⁹⁴.

U Ionesco i Becketta świat jest tajemniczy, wygląda inaczej. Tutaj w dużej mierze mamy do czynienia z wydarzeniami, których nie da się umiejscowić w czasie i przestrzeni. Dzieje się tak głównie u Becketta, dla którego świat jest bliżej nieokreśloną przestrzenią, w której miejsce mają ludzkie nieszczęścia i rozczarowania. Jego bohaterowie statycznie czekają na przyście czy to Godota czy śmierci. Nie wiemy, gdzie się znajdują, bo nie ma to znaczenia. Być może oni sami też tego nie wiedzą. Ważne jest to, co i jak przeżywają. To właśnie łączy ich ze *Ślepcami* Maeterlincka. Motywy, które odnaleźć można w tekstach Becketta są związane ze światem bliżej nieokreślonym, tajemniczym, w którym dominuje zgnilizna, ciemność i atmosfera zbliżającego się końca. Tak jak Winnie w *Szczęśliwych dniach* bohaterowie czekają na to, co ma się wydarzyć. Nam jednak trudno nawet określić, jak długo to wyczekiwanie na Godota trwa. Świat, który znajdziemy u Becketta może owszem nosić znamiona fantastycznego, jednak problemy przez niego dotykane są jak najbardziej realne. Sprawa otaczającego bohaterów świata u Ionesco może być rozpatrywana w świetle bardziej realistycznym niż ta u Becketta. Obserwujemy króla w sali tronowej, parę w *Szaleństwie we dwoje*, której irracjonalne dyskusje są raz po raz przerywane przez dobiegające zza okna strzały czy człowieka, który wprowadza się do nowego mieszkania. Wszystko to kontrastuje z kopcem piasku, w którym zakopana jest Winnie.

⁴⁹² <http://www.pehe.cz/prednasky/2005/vaclav-havel-homo-politicus> Przeglądane 19.02.2012.

⁴⁹³ Alena Štěrbová przytacza słowa Havla o tym, że jednym z najważniejszych aspektów bycia pisarzem jest znajomość historii. Co więcej bycie dobrym pisarzem nieodzownie łączy się z przedstawianiem sytuacji społecznej, a co za tym idzie, polityki. Pisarz i twórca jest wedle tego swoistym kronikarzem swojej doby.

ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.88.

⁴⁹⁴ MROŽEK, S., *Dziennik. Tom I 1962-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s.581.

Zdarzenia u Ionesco można łączyć ze światem realnym. Co więcej autor w didaskaliach w *Nowym lokatorze* informuje o tym, że „gra powinna być na początku prawdziwie realistyczna”⁴⁹⁵.

W obszarze świata przedstawionego trzeba zwrócić uwagę na fakt, że Beckett w odróżnieniu od Ionesco umieszcza swe postaci w miejscach, które najogólniej można by określić jako próżnie. Są one jakby wrzucone w przestrzeń, w której poza nimi niewiele można znaleźć. Ryszard Rózanowski pisze o budowaniu przestrzeni przez Ionesco i Becketta: „Skrajna asceza dramatów Becketta, zmierzająca do sztuki „zerowej” lub „niemożliwej”, kontrastuje wyraźnie z bujnością, dynamizmem, pomysłowością (graniczącą z efekciarstwem) sztuk Ionesco”⁴⁹⁶.

W dramatach Ionesco obserwujemy gromadzące się wokół bohaterów przedmioty, które sprawiają, że nie są oni w stanie oddychać. U Becketta natomiast bohaterowie pozostawieni są w większości w pustych przestrzeniach, jak Winnie czy Estragon i Vladimir. Jednak owa, niczym niezaśmiecona, przestrzeń, którą uznać można za symbol wolności, nie jest tym, co sprawia, że bohaterowie czują się szczęśliwi. Z jednej strony widać zatem, że ani bycie otoczonym przez dobra materialne ani nieograniczona niczym przestrzeń nie powodują, że egzystencja człowieka ma bardziej optymistyczny a co ważniejsze mniej absurdalny charakter. Jak zauważa Martin Esslin: „(...) domagając się odważnej konfrontacji z realiami ludzkiej kondycji, odrzucenia iluzji i złudzeń na rzecz postawy męstwa i godności”⁴⁹⁷, autorzy chcą odpowiedzieć na pytanie o sens istnienia.

Absurd budzący poczucie niespójności życia, które nie pozwala człowiekowi czuć się szczęśliwym i spełnionym łączy utwory omawianych w pracy autorów. Wszyscy próbują się zmierzyć z najważniejszymi aspektami ludzkiej egzystencji jednak nie można uznać, że ich obserwacje są tożsame. Bohaterowie zmagają się ze strachem przed życiem, śmiercią, przed jakimkolwiek działaniem. Żyją w niepewności i cierpią ze względu na brak zrozumienia ze strony innych. Ludzie, przedmioty i wydarzenia, którym się przyglądają lub których są częścią sprawiają, że traktują siebie jak

⁴⁹⁵ IONESCO, E., *Nowy lokator* [w:] *Teatr I*. Warszawa: PIW, 1967, s.334.

⁴⁹⁶ RÓŻANOWSKI, R., *Absurd nasz powszedni*. [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998, s.39.

⁴⁹⁷ ESSLIN, M., *Mroźek, Beckett i teatr absurdu*. „NaGłos” nr 3, 1991, s.210.

przypadkowych aktorów w teatrze, którzy zmuszeni byli do nauczenia się własnej roli, do bycia w formie, w której nie czują się komfortowo. Nie wiedzą, czy człowiek, który jest obok nich jest ich przyjacielem czy wrogiem. Dla pewności nie starają się nawet tego sprawdzać. Świat, w którym żyją ktoś stworzył, jednak pozostawił ich samych sobie lub wręcz na odwrót zarządza nim w taki sposób, który budzi ich wewnętrzny sprzeciw. Zdają sobie sprawę z niedoskonałości zarówno ludzkiej egzystencji jak i poczynań człowieka, które w większości nie mają wpływu na to, co go czeka. Wszystko przeżywają w samotności. S A M O T N O Ś Ć jest jednym z elementów ludzkiej egzystencji, która łączy bohaterów zachodnio i środkowoeuropejskich. Jest także nieodłączną częścią życiorysów wszystkich wymienionych twórców. Każdy z nich czuł się na swój sposób odosobniony, czy to jak w wypadku Havla było to związane z długotrwałym pobytem w więzieniu, czy emigracją Mrożka, Becketta czy Ionesco. Tytułowy *Samotnik* Ionesco jest człowiekiem, który jest ulepiony z jego innych postaci. Wybiera izolację zamiast życia z innymi ludźmi. Mówi: „Każdy wie, że nie ma nic smutniejszego niż niedzielne popołudnie”⁴⁹⁸.

Wiadomo, że jest to właśnie czas, który człowiek z reguły spędza z bliskimi. Samotnik jednak nie ma nikogo. Czuje się niezrozumiany, odrzucony, chociaż przez innych może być postrzegany jako człowiek, którego rozterki nie mają prawa dotyczyć, cierpi i zamyka się w sobie. Porządek świata jest dla niego niepewny, być może nie ma go w ogóle. Czuje, że to, co jest teraz, może się w każdej chwili zamienić w chaos. Samotny jest Krapp, Nieud, Hamm, Estragon, umierający król, Waniek, Browarnik czy *Ten, który spada*. Bohaterowie nie potrafią odnaleźć się w otaczającej ich rzeczywistości, nie umieją się porozumieć, bo język pełen jest niedorzeczności i nieszczerości, których nie są w stanie pokonać.

Jednym z aspektów, które pojawiają się w utworach wszystkich twórców jest właśnie JĘZYK I JEJEGO DYSFUNKCJE. Dzięki komicznemu zestawieniu utartych zwrotów i ich nielogicznej syntezie, język u wszystkich ukazany jest jako źródło absurdów. Autorzy parodiują język, który obdziera człowieka z jego człowieczeństwa i staje się przeszkodzą a nie

⁴⁹⁸ IONESCO, E., *Samotnik*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s.12.

narzędziem w komunikacji. TRAGEDIA MIĘDZYLUZKIEJ KOMUNIKACJI jest zdecydowanie tym, co łączy wszystkie utwory spod szyldu „dramatu absurdu”. Kryzys języka sprowadza się do tego, że ludzie posługują się kliszami, nie czując zupełnie tego, o czym mówią. To zaś może sprowadzić się do zamknięcia się w sobie i milczenia, które z kolei jest pierwszym krokiem do alienacji. Słowa są elementem obrony przed światem, jak zauważa Jan Błoński: „Mówienie zapełnia zatem pustkę bzdurnymi przypuszczeniami, koniekturami, spekulacjami, które nie tyle o rzeczywistości powiadają, ile o funkcjonowaniu ludzkiego umysłu”⁴⁹⁹.

Język bohaterów Ionesco i Becketta łączy wiele. Warto jednak zauważyć, że Winnie wypowiada zdania, które można uznać za elokwentne w porównaniu z poszarpanymi sylabami wydukanymi przez Mówcę czy Studentkę Ionesco, bo „Ionesco ilustruje swym dramatem rozkład języka, jego nieprzydatność w wyjaśnianiu kwestii najprostszyc”⁵⁰⁰.

Poprzez swe wypowiedzi bohaterowie Becketta nie starają się odzyskać zagubionej gdzieś tożsamości. Tak właśnie postępuje Krapp, który opowiada kwiecicie o swoim życiu.⁵⁰¹ Wypowiadane słowa mają zagłuszyć myśli i dotarcie do prawdy o sobie samym. Dotarcie do samego siebie budzi lęk, człowiek woli więc udawać, że nie słyszy tego, co w nim. Język jest zatem elementem, który pomaga w przetrwaniu. Ważnym elementem jest w tym kontekście także jego przeciwieństwo, czyli milczenie. Często bowiem obserwujemy dwójkę bohaterów, z których jeden wygłasza niekończący się monolog w obecności drugiego, milczącego człowieka. Tak dzieje się na przykład w przypadku dramatów z Wańkiem w roli głównej czy utworów Becketta. Milczenie to może być sygnałem nieobecności bohatera lub także zdania sobie sprawy z tego, że wypowiedane słowa nic nie znaczą. Anna Janus-Sitarz zwraca uwagę na fakt, że dowodem na to, iż język nie jest w stanie pełnić swej funkcji, przez co milczenie może okazać się od niej bardziej efektywne jest stopniowe redukowanie przez Becketta ilości bohaterów i słów padających z ich ust „(...) począwszy od *Czekając na Godota*

⁴⁹⁹ BŁOŃSKI, J., *Beckett*. „Dialog” nr 10, 1973 s.97.

⁵⁰⁰ STRZEMŻAŁSKI, J., *Eugène Ionesco* [w:] *Polubić lektury. Współczesna dramaturgia europejska*. Warszawa: Współczesność, 1990, s.21.

⁵⁰¹ KRAKOWIAK J. L., *Absurd ludzkiej egzystencji w dramatach Samuela Becketta*. [w:] *Bezsens ludzkiej egzystencji: Friedrich Dürrenmatt – Samuel Barclay Beckett – Fiodor Michalowicz” Dostojewski*. Warszawa: WSiFZ, 2009, s.134.

i *Końcówki* z czterema postaciami, podejmującymi rozpaczliwe próby dialogu, przez *Ostatnią taśmę Krappa* i *Szczęśliwe dni* z monologizującymi samotnymi ludźmi”⁵⁰².

Sytuacja ta wygląda zgoła inaczej w tekstach Ionesco. Autor zasypuje sytuacje przez siebie przedstawiane niepotrzebnymi hasłami, zdaniami bez konsensusu. Zaburzają ciszę, by zagłuszyć własne myśli i lęki. Ludzie są przekonani, że mówiąc, istnieją. Panicznie boją się momentu, gdy zamilkną. Ionesco parodiuje ludzką mowę. To, co jest charakterystyczne dla bohaterów wszystkich omawianych w pracy autorów to BRAK KOHERENCJI POMIĘDZY DZIAŁANIEM A WYPOWIADNYMI SŁOWAMI. Świadczy to o ich wewnętrznej dezintegracji, która sprawia, że cierpią i nie odnajdują w sobie na tyle siły, by wyrwać się z ograniczających ich stereotypów myślowych i narzuconych sposobów działania, z którymi się nie utożsamiają. Pojedyncze sylaby, które padają z ust Studentki czy Mówcy są sygnałem tego, że człowiek ma potrzebę powiedzenia czegoś, jednak nie jest w stanie tego zrobić. Ta niemoc budzi w nim niechęć do życia i poczucie bezsensu. Niemoc tę można łączyć także z nowomową jako elementem totalitarnej propagandy, z którą zmierzyć się przyszło bohaterom środkowoeuropejskich twórców. Poza niedoskonałością języka, której świadomy był Ionesco, Waniek i uczniowie ze *Słonia* poznali także drugą stronę języka i jego wykorzystanie przeciwko człowiekowi. Komunikacja międzyludzka jest zatem w ich wypadku zagrożona, można by rzec, podwójnie. Havel i Mrožek zwracając uwagę na schematyczność języka, ukazują postaci, które chociaż mówią, to nie utożsamiają się z wypowiedzianymi przez siebie słowami. Stanowi to zagrożenie dla ich wewnętrznej koherencji, bo nie potrafią odnaleźć w wypowiedzianych przez siebie słowach własnych myśli i przekonań. Autorzy zwracają uwagę na fakt, że „narzucone myślenie zaczyna się od używania narzuconych słów”⁵⁰³. Bohaterowie mówią, ale nie to, co chcieliby przekazać. Sposób, w jaki to robią jest pełen automatyzacji i nieszczerości. Manipulacja językiem tak charakterystyczna dla masmediów czy krzyjących zewsząd plakatów

⁵⁰² JANUS-SITARZ, A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrožka*. Kraków: Universitas, 1997, s.91.

⁵⁰³ KUCHARCZYK, F., *Wymowa słowa*. „Gość Niedzielny” nr 3, 2012, s.35.

reklamowych stała się jednym z zagadnień, o których pisał już Martin Esslin. Im więcej w wypowiedziach utartych zwrotów, tym bardziej język staje się skostniały a co za tym idzie nienaturalny. Co więcej, używając słów, których znaczenia zapomniano, łatwiej o manipulację a tym samym o próbę oszukania innych, bycia nieuczciwym. Właśnie w tym widza zagrożenie dla stosunków międzyludzkich autorzy określili przez Martina Esslina mianem wschodnioeuropejskich absurdystów. Zgoda na używanie językowych klisz jest jednocześnie zgodą na życie pełne banałów, które zatraciło gdzieś swą istotę. A takie życie przeradza się w absurd.

Dialogi, które toczą się pomiędzy bohaterami zarówno zachodnioeuropejskich i środkowoeuropejskich twórców mają cechę wspólną a jest nią trylog dialogu, o którym pisze Herta Schmidt.⁵⁰⁴ Chodzi o sytuację dialogową pomiędzy trójką bohaterów, w której siły są nierówno rozłożone, bo dwie z osób występują przeciwko trzeciej i starają się sprowadzić ją do swojego poziomu i przeciągnąć na swoją stronę. Schmidt zwraca uwagę na fakt, że taka sytuacja dialogowa nie była znana w dotychczasowej tradycji dramatyczno-teatralnej. Zmieniło się to dopiero wraz z dramaturgią Czechowa. Przykładem wykorzystania owego trylogu niech będzie *Wernisaż* Havla, *Na pełnym morzu* Mrożka czy wreszcie *Kubuś, czyli uległość* Ionesco.

Środkowoeuropejscy dramaturdzy pokazują, że język może służyć do niebywałych manipulacji. Problem ten, chociaż w tekstach Havla i Mrożka związany był z państwem totalitarnym, aktualny jest także dziś. Pojmować go można jako narzędzie rozrastającej się globalizacji. Jan Błoński o językowej stronie tekstów Mrożka napisał: „Jego humor odbija się zawsze od przysłowiowego zwrotu, językowego stereotypu, stypizowanego monologu, łatwo rozpoznawalnej formy gatunkowej”⁵⁰⁵.

Patrząc na dialogi pomiędzy bohaterami Havla bezspornie można stwierdzić, że określenie Błońskiego jest także adekwatne dla języka, jakim posługują się postaci w *Odejściach* czy *Rewaloryzacji*.

Havel i Mrozek stoją w pewnym sensie w opozycji do Ionesco, który zwracał główną uwagę na niefunkcjonalność języka. Mrozek wręcz na odwrót.

⁵⁰⁴ PLEŚNIAROWICZ, K., *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000, s.31.

⁵⁰⁵ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.14.

Świadomy jest absurdów, które padają z ust człowieka, wie jednak także, że właściwie użyte słowa są w stanie zmienić znaczenie całego zdania i z chłama uczynić pana całej sytuacji - jak stało się to w przypadku Edka z *Tanga*. Jan Błoński zwraca uwagę na fakt, że to właśnie język różni dramaturgię Ionesco i Mrożka: „Odwrotnie więc niż u Ionesco czy Gombrowicza, którzy kruszą i niszczą klisze i schematy. Bo tutaj – o zgrozo! – właśnie stereotyp jest dowodem rozwoju, postępu duchowego”⁵⁰⁶.

Znając niedociągnięcia języka według Mrożka można je wytykać, ale także zwracać uwagę na fakt, że mogą one być wykorzystane przeciwko człowiekowi.

Postaci w omawianych tekstach przebywają w miejscach ponurych. Otaczają je ciemne barwy, zapach stęchlizny i ludzie, którzy z każdą minutą życia stają się coraz bardziej zniedołężniali, chorzy i bliscy śmierci. Właśnie w ten sposób można by zdefiniować to, co obserwujemy w *Szczęśliwych dniach*, *Ostatniej taśmie Krappa* czy *Ceremoniach*, czyli *król umiera*. Wszystko to zwiastuje rychły koniec, którego odbiorca spodziewa się od pierwszych chwil i którego w efekcie jest świadkiem. Wszyscy autorzy poprzez podejście do najtrudniejszych kwestii ludzkiej egzystencji stawiają się blisko sentencji Seneki „tota vita discendum est mori” – „całe życie uczymy się śmierci”. OBECNOŚĆ ŚMIERCI, którą w dramatach zachodnioeuropejskich da się wyczuć i która nie dziwi, u Havla i Mrożka nabiera trochę innego charakteru.

Wszyscy bez wyjątku są na nią skazani, jednak Mroźek zdaje się nie podchodzić do tematu śmierci w sposób „śmiertelnie poważny.” Strach z nią związany obraca w żart. Dodatkowo personifikuje ją, podobnie jak Maeterlinck w *Intruzie*. W ten sposób chce pokazać, że jest ona naturalną konsekwencją życia. Budowanie wokół niej atmosfery tajemnicy i przerażenia nie pomaga w wyzbyciu się strachu, o którym, w związku ze śmiercią żony, pisze w swym *Dzienniku*. Sam stara się okiełznać temat śmierci i odpowiedzieć na pytania z nią związane.⁵⁰⁷ Podejście Mrożka do tematu śmierci jest chyba najbardziej groteskowe ze wszystkich tych, które obserwujemy u powyższych autorów. Jest to z jednej strony kwestia nieodwracalna, z drugiej jak widać w *Na pełnym*

⁵⁰⁶ Ibidem, s.65.

⁵⁰⁷ MROŻEK, S., *Dziennik T.I. 1962-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s.670.

morzu ma charakter przypadkowy. Dwóch bohaterów ni z tego ni z owego postanawia zjeść trzeciego. Każdy z nich mógłby być na jego miejscu. Ślepy los zdecydował jednak o tym, że to właśnie on zostanie zjedzony. Dama w czerni, która tańczy z mężczyznami zabierze ze sobą każdego, kto tylko siądzie przy jej stoliku. Widać zatem, że śmierć może pojawić się w życiu człowieka w momencie, w którym się tego najmniej spodziewa. Nie można przewidzieć, kiedy to się stanie, można jednak się na nią przygotować. Temu służy właśnie groteskowe ujęcie tematu przez Mrożka. Autor zwraca także uwagę podobnie jak pozostali twórcy spod znaku absurdu na motyw samobójstwa. U Becketta bohaterowie chociaż o nim rozmawiają to nie są w stanie się na nie zdecydować. Pokazuje to ich słabość i brak możliwości działania. Trochę inaczej można odczytywać próbę samobójczą Nieuda u Mrożka czy Ireny w *Odejściach*. Mają one charakter dużo bardziej teatralny niż w przypadku Vladimira i Estragona⁵⁰⁸. Pierwsi w pewnym sensie igrają ze śmiercią, robią to w sposób teatralny, by pokazać swój zawód miłosny czy nieszczęście, które ich dotknęło. Można przypuszczać, że ich zachowanie ma na celu jedynie zwrócenie na siebie czyjejś uwagi, co z drugiej strony jest dramatycznym wołaniem o pomoc. Ma więc charakter tragikomiczny. Podobnie jak śmierć babci na stojącym na środku pokoju katafalku w *Tangu*. Śmierć, chociaż budzi lęk, ukazana jest jako element ludzkiej egzystencji, z której można żartować. Jak zauważa Dariusz Klimczak: „U Mrożka nie ma (...) wyraźnego katastrofizmu rodem z Witkacego, Becketta – jest nadrealistyczny obraz świata, który współgra z rzeczywistością powoływaną przez Ionesco”⁵⁰⁹.

W przypadku bohaterów Becketta wierzy się w ich chęć skrócenia męki – czekania i życia. Jednak nie są oni w stanie przedsięwziąć jakichkolwiek kroków, by urzeczywistnić swe pragnienia. Wygrywa bierność i brak chęci do

⁵⁰⁸ Teatralność w znaczeniu pejoratywnym jest cechą wyróżniającą twórczość Mrożka wśród omawianych autorów. Mroźek przerysowuje postaci i sytuacje w celu ukazania ich śmieszności. Wiele w tym teatralnych gestów, które nie są adekwatne do tego, o czym jest mowa. Teatr nie musi sięgać po wszelkie dozwolone środki. Z rezerwą odnosi się do awangardy teatralnej, nie jest zwolennikiem teatralności i oryginalności ponad wszystko. To, co awangardowe może stać się synonimem tego, co nieczytelne. Awangarda chciała wywołać szok u odbiorcy. Mroźek natomiast jest zwolennikiem tradycyjnego przyglądania się życiu. Dowodem na te twierdzenia jest dramat *Tango*.

⁵⁰⁹ KLIMCZAK, D. P., *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*. Kraków: Maximum, 2010, s.67.

działania. CHEĆ ZMIANY zatem nie jest cechą bohaterów zachodnioeuropejskich bohaterów. Inaczej jest w przypadku dramatów Havla i Mrożka. Tutaj bohaterowie często chcieliby coś zrobić, jednak system, w którym żyją ogranicza ich na tyle, że pragnienia te zostawiają na boku. Niektórzy bohaterowie Mrożka są w stanie przeciwstawić się temu, co dzieje się wokół nich. Często sprzeciw ten ujmowany jest w kategoriach czysto teoretycznych, bo nie idą za nim żadne zmiany, to jednak ma miejsce. XX, sprowokowany przez AA, buntuje się - drze ciężko zarobione pieniądze. Pokazuje tym samym, że chociaż na pierwszy rzut oka może się wydawać, że jest mu wszystko jedno, to jednak potrafi przeciwstawić się wobec zarzutów o tym, że jest niewolnikiem. Kwestia, z której istnienia może nigdy nie zdawał sobie sprawy, wypowiedziana na głos, sprawia, że nie godzi się na określenie go jako niewolnika.

Warto więc zaakcentować, że w dramatach środkowoeuropejskich więcej jest działania i inicjatyw bohaterów, by nie być tylko biernym obserwatorem tego, co dzieje się wokół nich niż w zachodnioeuropejskich. Są one zdecydowanie mniej dynamiczne. Postaci rzadko kiedy przemieszczają się. Z reguły cały czas spędzają w jednym miejscu.

NADZIEJA, która charakteryzowała *Ślepców* Maeterlincka pojawia się także u Becketta i Mrożka. Bohaterowie epickiego dramatu *Pieszo* są bardzo bliscy bohaterom beckettowskim. Są obok siebie, ale nie rozumieją się, nie słuchają tego, co mówią inni. Łączy ich jedynie nadzieja na przeżycie. Tak samo jak nadzieja na nadejście Godota łączy Estragona i Vladimira. Zasadnicza różnica pomiędzy opisanymi sytuacjami tkwi jednak w fakcie, że u Mrożka niemal natychmiast wyczuwa się odniesienia do drugiej wojny światowej, podczas gdy przestrzeń dramatyczna Becketta wydaje się być gdzieś daleko i nie musi być prawdziwa. Oba dramaty nie posiadają konfliktu dramatycznego, a wszystko dzieje się jakby przypadkiem, bohaterowie nie współdziałają ze sobą. U Mrożka „napięcie rodzi się z (...) powszechnego lęku przed śmiercią. Tyle, że ta śmierć, choć w każdej chwili możliwa, nie jest nieuchronna, jak w jednoaktówkach”⁵¹⁰.

⁵¹⁰ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.225.

U Becketta dramatyzm tworzy oczekiwanie połączone z nadzieją na nadejście upragnionego. Dodatkowym ogniwem łączącym te dwa utwory jest brak bohatera, którego można by uznać za głównego.

W środkowoeuropejskich dramatach wszystko dzieje się z jakiegoś powodu, wydarzenia wpływają na życie bohaterów i ich działanie. U Mrożka na przykład „(...) sytuacja jest zawsze wynikiem jakiegoś zdarzenia. Sytuacja może być długotrwała i oporna wobec wszelkich prób zmian, czyli angażowania nowych wydarzeń”⁵¹¹.

Sytuacje, o których pisze Gębala mają zawsze znamiona absurdałnych i sparodiowanych a panoszący się w życiu człowieka absurd, z którym nie można wygrać łączy wszystkich bohaterów. Moment, w którym zdają sobie sprawę, że nie są w stanie przeciwdziałać temu, co ich przeraża, ogranicza ich czy co nimi manipuluje jest momentem, jest tym, gdy ogarnia ich rozpacz. Rozpacz ta często powoduje, że przestają walczyć z przeciwnościami losu, stają się osowiali i zrezygnowani.

Trzeba jednak przyznać, że spośród tych dwóch autorów historie Ionesco uważać można za dające więcej nadziei niż te, o których pisze Beckett. O ile Beckett nie wierzy w możliwość pozytywnej zmiany losu, w jakąkolwiek jego poprawę, Ionesco ustami króla Bérengera zdaje się mówić, że być może śmierć nie jest bezsensowna, a co za tym idzie człowiek nie żyje na marne.

Alena Štěrbová charakteryzuje twórczość obu autorów słowami: „Podczas gdy Ionesco tematyzuje problemy konformizmu, przemocy, anatomii władzy, mechanizmu seksualności, manipulacji człowiekiem, Beckett za podstawowe pytanie, uznaje to, jaki jest sens ludzkiego życia w ogóle”⁵¹².

STEREOTYPY jako element wprowadzający w ludzką egzystencję automatyzm myślowy stały się istotnym aspektem rodzącym absurd dla Havla i Mrożka. Obaj zwracają uwagę na odwieczne, głęboko zakorzenione w społeczeństwie antagonizmy pomiędzy klasą robotniczą a inteligencją. Zwrócenie na nie uwagi związane jest z krytyką stereotypowego myślenia. Stereotypy bywają krzywdzące dla każdej strony i powodują rozłamy w społeczeństwie. Są świadomi tego, że dobrze funkcjonujące

⁵¹¹ GĘBALA, S., *Formy dramatyczne Sławomira Mrożka*. [w:] *Teatralność I Dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2005, s.153.

⁵¹² ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.87. Przekład: Agata Tarnawska-Grzegorzycza

społeczeństwo nie może być zbudowane na wzajemnych oskarżeniach i podejrzeniach. Przykładem takiego budowania relacji jest dwójka bohaterów *Audiencji* czy *Emigrantów*. Zarówno XX jak i Browarnik mają poczucie, że ich towarzysze traktują ich z poczuciem wyższości. Oni – klasa robotnicza przeciwstawieni są inteligencji, która miewa inne zdanie i często stara się przekonać drugą stronę do swoich racji. Widać jednak wyraźnie, że nie ma pomiędzy nimi porozumienia, co potwierdza dialog pomiędzy bohaterami *Emigrantów*:

XX: (...) Ty, czemu ty nie pijesz ze mną?

AA: Za pokutę.

XX: Za jaką pokutę?

AA: Chcę odpokutować za grzechy przodków. Nasi przodkowie nigdy nie pili ze sobą⁵¹³.

Stereotypy nie pozwalają AA czuć się swobodnie w towarzystwie XX. Absurdalne są zatem opisywane relacje międzyludzkie, w których na próżno szukać szczerości i zaufania. Takie podejście do drugiego człowieka jest przez obu autorów poddane krytyce. Są bowiem świadomi tego, że nic tak nie przeszkadza we wzajemnym porozumieniu, jak kierowanie się stereotypami.

U Mrożka jako jeden z leitmotiwów a także karykaturę relacji międzyludzkich możemy wyróżnić postać chama, który nosi różne imiona i pojawia się w różnych sytuacjach. Jego przeciwieństwo znajdziemy u Havla. Jest nim Ferdynand Waniek, który jednak różni się od chama właściwie wszystkim. Można więc mówić o opozycji CHAM VS. INTELLIGENT. Podczas gdy pierwszy jest typem prymitywa, który nie pozwala o sobie zapomnieć i by osiągnąć zamierzony cel, stara się manipulować innymi, Waniek raczej milczy i jest biernym obserwatorem tego, co dzieje się wokół niego. Budzi zaufanie i sympatię. W jego towarzystwie pojawiają się coraz to nowe chamy. Jan Błoński dostrzega tę opozycję także u Becketta. Widzi ją pod postaciami Clova i Hamma z *Końcówki*⁵¹⁴.

Inteligent przekonany jest o swej wyższości i nie zamierza ukrywać się ze swoim przeświadczeniem. Właśnie naiwne POCZUCIE BYCIA

⁵¹³ MROŹEK, S., *Emigranci* [w:] *Tango z samym sobą*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, s.524.

⁵¹⁴ BŁOŃSKI, J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s.93.

WYJĄTKOWYM, które towarzyszy wielu postaciom z omawianych w pracy tekstów jest przez autorów absurdystów przedstawione w ironicznym świetle. Angielska rodzina w *Łysej śpiewaczce* prześmiewczo ukazana jest jako żyjąca formami, frazesami i poczuciem, że w Anglii wszystko jest najlepsze. Oni tym samym także są wyjątkowi. Wszyscy autorzy kpią z megalomanów. Havel wspominając *Krzeseła* Ionesco, gdzie Stary i Stara są przekonani o swej ważnej roli dla całej ludzkości, stwierdza:

Potrzeba Starej i Starego, by zapoznać świat ze swoim posłannictwem, jest jednak tak silna, że oni po prostu widzą swoją nieistniejącą publiczność. Ich iluzję można zrozumieć. Przecież dla istoty zdolnej do autorefleksji, abstrakcji i mowy, stwierdzenie, że nie może nikomu niczego przekazać tego, co wie, jest niemal równie dręczące, jak poczucie, że jej życie było zbędne⁵¹⁵.

Zatem postaci, nawet, jeśli nie mają nic do powiedzenia, budują wokół siebie mur iluzji, że tak nie jest, że są ważni a ich słowa są istotne. Pycha i poczucie wyższości przysłaniają im faktyczny stan rzeczy, przez co stają się zagrożeniem dla siebie i innych. Wystarczy przypomnieć Morisa z *Kontraktu*, dla którego największą radością był fakt, że stał się panem życia Magnusa.

Wszyscy ci, których charakteryzuje niebezpieczne poczucie, że są lepszymi od innych, szybko przekonują się o bezpodstawności tego założenia. Wprowadza ono jedynie iluzję w życie i skutkuje tym, że sytuacje jak odejście od władzy czy nadchodząca śmierć sprawiają, że człowiek nie jest w stanie poradzić sobie z tym, co ma się wydarzyć. Życie w poczuciu własnej niezwykłości, jakie buduje otoczenie króla u Ionesco czy kanclerza u Havla powoduje, że wszystko runie, gdy wydarzy się coś, na co nikt człowieka nie przygotowywał, pozwalając mu żyć bez braku świadomości rzeczywistego stanu rzeczy. Bérenger jest typowym przykładem człowieka, który nie dopuszcza do siebie myśli, że coś w jego dotychczasowej sytuacji może się zmienić. Myśli, że władza dała mu prawo do decydowania o wszystkim, włącznie ze śmiercią. Megalomania, która charakteryzuje bohatera dramatu Ionesco jest także znana z zachowania kanclerza Riegera, który egocentrycznie stwierdza: „(...) dopiero teraz widzę, ilu ludzi wierzy w tradycje, wartości

⁵¹⁵ HAVEL, V., *Dramat tłumaczenia* [w:] *Siła bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.424.

i ideały, które w ich oczach ucieleśniałem i które po moim odejściu wydają się z każdym dniem ginać”⁵¹⁶ a król wypowiada się w tym samym tonie:

(...) Niech imię moje będzie uwiecznione we wszystkich podręcznikach historii. Niech każdy zna moje życie na pamięć... (...) Niech wszyscy inni królowie, wojownicy, poeci, tenorzy, filozofowie będą zapomniani i niech tylko ja pozostanę w świadomości wszystkich⁵¹⁷.

Zdania te kojarzą się z tym, co mówił król Ubu. Jednak zarówno Jarry, jak Ionesco i Havel brutalnie odzierają swych bohaterów ze złudzeń, nie pozostawiając im nadziei na to, że ich zdanie na swój własny temat nie jest w nawet najmniejszym stopniu prawdziwe.

Próżność, o której była mowa łączy się nieodzownie z kolejnym punktem stycznym dla wszystkich autorów. Skupiają swoją uwagę w mniejszym bądź większym stopniu na problemie WŁADZY I DOMINACJI NAD DRUGIM CZŁOWIEKIEM. Ważnym aspektem jest tu także nierówny układ sił w stosunkach międzyludzkich. Havel pisze o dominacji władzy, która ogranicza działania człowieka, każe mu wykonywać zadania, które uwłaczają jego godności. Dramaty Mrożka podobnie traktują o destrukcyjnej roli dominacji jednego człowieka nad drugim⁵¹⁸. Ud przybiera postawę dominującą nad Nieudem, AA nad XX, Magnus nad Morisem. a następnie role te się odwracają. W ten sposób ukazana jest przypadkowość tych, którzy w danym momencie mogą się uważać za lepszych od innych. Szybko może się to jednak zmienić. Podobnie jest u Ionesco. Tyle, że władza tutaj związana jest z językiem. To on panuje nad wszystkim i wszystkimi, bo „(...) język w sztuce Ionesco ma wyraźny charakter instrumentu przemocy i władzy”⁵¹⁹. Posługiwanie się językiem, który wyzuty jest z uczuć i logiki sprawia, że łatwo się w nim pogubić i stać się

⁵¹⁶ HAVEL, V., *Odejścia*. „Dialog” nr 6, 2008, s.130.

⁵¹⁷ IONESCO, E., *Król umiera, czyli ceremonie* [w:] *Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje*. Kraków: Mireki, 2004, s.355.

⁵¹⁸ Mrożek dodatkowo zwraca uwagę na niedoskonałości systemu demokratycznego, który pozwala by dwóch w *Na pełnym morzu* zjadło trzeciego w imię demokratycznego wyboru.

⁵¹⁹ STRZEMŻALSKI, J., *Eugène Ionesco* [w:] *Polubić lektury. Współczesna dramaturgia europejska*. Warszawa: Współczesność, 1990, s.22.

ofiara bądź jego samego bądź tego, kto wie, jak go użyć, by przejąć nad nami władzę. Dlatego ludzie u Ionesco „dzielą się na oprawców i ofiary”⁵²⁰.

Ważnym elementem, który opanowuje ludzkie życie jest również otaczająca człowieka materia. Krzesła wypełniające scenę, nagromadzone przedmioty w mieszkaniu z *Tanga* czy lokator, którego zaczynają zakrywać wnoszone do mieszkania meble są symbolami świata, który zaczyna rządzić się swoimi prawami, nie zwracając uwagi na potrzeby człowieka.

Motyw władzy i panowania nad drugim pojawia się także u Samuela Becketta. W *Czekając na Godota* obserwujemy parę bohaterów – pana Pozo i niewolnika Luckiego. Jeden z nich jest pod wpływem drugiego, który go poniża i męczy. Vladimir i Estragon nie reagują na to, co widzą. Tym samym Beckett zwraca uwagę na znieczulicę i ludzką obojętność wobec niesprawiedliwości, przemocy i okrucieństwa. Podobnie jest w *Końcówce*, gdzie jeden z bohaterów dosłownie zdany jest na łaskę i niełaskę drugiego. Hamm trzyma rodziców w kubłach na śmieci, nie traktuje ich po ludzku. Radość sprawia mu smutek ojca, gdy ten dowiaduje się, że skończyły się jego ulubione pralinki. Ciekawym jest fakt, że nikt nie wie, dlaczego właśnie ten a nie inny bohater rozporządza o życiu i prawach innych. Dotyczy to wszystkich postaci, które w pewien sposób sprawują władzę nad drugim człowiekiem. To, że stoją po tej a nie po innej stronie nie jest z reguły spowodowane tym, że są lepsi, ale że takimi się czują. Być może mają silniejszy charakter niż ich towarzysze i wykorzystując ich słabości postanawiają grać według reguł, które będą przynosiły im zysk, nawet, jeśli takie zachowanie jest bezduszne. Jak ma to miejsce w wypadku Uda z *Letniego dnia* czy Fistuli z *Kuszenia*.

To, co łączy wszystkich autorów, o których traktuje niniejsza praca jest fakt, że PROBLEMY, których dotyczą są PONADCZASOWE i dotyczą w mniejszym czy w większym stopniu każdego człowieka. Nie ma znaczenia, kiedy się urodził i pod jaką szerokością geograficzną żyje. Nadużycie języka, poczucie osamotnienia, zagrożenia, strach przed śmiercią, drugim człowiekiem i zniewoleniem są problemami natury egzystencjalnej, dlatego rozpatrywanie ich pod względem narodowości autora i przynależności

⁵²⁰ Ibidem, s.22.

do konkretnego kraju, uważam za bezpodstawne. Absurd egzystencji poszczególnych bohaterów stanowią detale, począwszy od przebywania w zamknięciu, przez systemy, które wymierzone są w suwerenność człowieka, a na konieczności śmierci, kończąc.

Bohaterów wszystkich omawianych twórców dobrze określa słowo MANEKINY i KUKIEŁKI w rękach losu czy systemu, które raz po raz przyjmują maski, za którymi chowają swoje prawdziwe *ja*. Niektórzy zdają sobie sprawę z oszukiwania innych i samych siebie, inni naiwnie wierzą w rolę, którą przyszło im grać. I nawet, jeśli nie czują się w niej komfortowo, nie zamierzają nic zmieniać. Bo tak jest dla niej wygodniej.

O ich braku tożsamości świadczyć może BRAK IMION, który charakteryzuje wiele z utworów omawianych bohaterów. Pojawiają się Nieudy, Starcy czy postaci noszące to samo imię w kilku utworach jak Waniek czy Bérenger.

Na każde pytanie mają gotową odpowiedź. Posługują się frazesami, myślą schematami. Nie ma w nich nic ludzkiego. Tragizm polega na tym, że każdy z nich może być uważany za przedstawiciela całej ludzkości, co buduje jej pesymistyczny obraz.

Można stwierdzić, że bohaterów tych łączy uniwersalizm. Podobnie myślą, czują, mówią. Ich obawy są do siebie mocno zbliżone. To samo dotyczy pragnień, których zaspokojenie często nie jest możliwe.

Absurdyści walczą z tym, co przeczy założeniom humanizmu, co sprawia, że człowiek przestaje być tym, kim jest. Krytykują jakiegokolwiek ograniczenie wolności w jej szerokim rozumieniu. Przeciwdziałają się demagogii.

Obśmiane zostaje wszystko począwszy od choroby, poprzez władzę na śmierci kończąc. NIE MA SFERY SACRUM, której absurdyści by nie dotknęli.

Kategoria absurdu przez każdego z wymienionych autorów ukazana jest w sposób tylko jemu właściwy. W dużej mierze wynika to z samej definicji absurdu, z którą wiąże się fakt, że absurdalne znaczy takie, które nie mieści się w ramach naszego postrzegania rzeczywistości jako spójnej i logicznej. Każdy z autorów zwraca uwagę na to, co w jego odczuciu jest dla człowieka najistotniejsze, co najbardziej zaprzęta jego myśli, co broni mu w byciu sobą.

Zbieżny aspektem we omawianych utworach jest ŻYCIE PEŁNE NIEPEWNOŚCI. Niepewność ta, pomału przeradzająca się w strach, wpisana jest w życie wszystkich bohaterów. Bez znaczenia pozostaje fakt, czy czekają na Godota w bliżej nieokreślonym miejscu, pracują w browarze, umierają w sali tronowej czy płyną na tratwie po morzu. Nie potrafią odnaleźć się w miejscu, w którym się znaleźli i w tym spoczywa ich największy dramat. Spotęgowany jest on faktem, że na swoje położenie nie zawsze mają wpływ, a nawet, jeśli mają, to paraliżujący ich strach nie pozwala im działać. Ciągłe czują się źle i nieswojo. Każdy z nich mógłby powtarzać za Ionesco: „Mam (...) wrażenie, że jestem skądinąd. Gdybym wiedział, jakie jest to ‘gdzie indziej’ czułbym się lepiej”⁵²¹.

Jeśli zatem chodzi o podstawowe założenia egzystencjalizmu a także spojrzenie na to, jak realizują się one u poszczególnych autorów, stawiam tezę, że kategoria absurdu, która nieodłączna jest egzystencji każdego człowieka tworzy most pomiędzy dramaturgią zachodnioeuropejską i środkowoeuropejską. Sam Mrożek podkreśla swoje zainteresowanie dramaturgią Becketta⁵²² i odnajduje w swojej twórczości punkty bliskie z utworami irlandzkiego dramaturga. Zaznacza jednak, że nie chodzi o próbę naśladownictwa, ale o podobne spojrzenie na złożoność natury człowieka i jego egzystencji w szerokim pojęciu. Martin Esslin mówi:

Emigranci wydają mi się rodzajem realistycznej paraleli *Czekając na Godota*. Dramat Mrożka, pozbawiony Beckettowskiej abstrakcyjności, pokazuje w zupełnie realistycznej poetyce przenikliwy obraz ludzkiej kondycji jako wygnania, czekania, obcości i samotności⁵²³.

Do wspomnianych wcześniej cech wspólnych dla Mrożka, Havla i zachodnioeuropejskich twórców należy dodać także fakt, że WSZYSCY NA COŚ CZEKAJĄ. XX na lepsze czasy i powrót do domu, Browarnik na spotkanie z kobietą, na której mu zależy, król Bérenger na odwołanie wyroku śmierci a Estragon i Vladimir na Godota. To, co ma nadejść ma stanowić dla nich wybawienie, zmianę sytuacji, w której znajdują się aktualnie, a która jest dla nich kłopotliwa. Havel w przemówieniu z okazji

⁵²¹ BŁOŃSKI, J., *Spotkanie z Ionesco*. „Dialog” nr 3, 1966, s.99.

⁵²² Obok Gombrowicza uważa go za jednego z najbardziej znaczących dramaturgów.

⁵²³ ESSLIN, M., *Mrożek, Beckett i teatr absurdu*. „NaGłos” nr 3, 1991, s.215.

przyjęcia go do Akademii Nauk Politycznych i Humanistycznych w Paryżu o owym czekaniu powiedział:

„Nie należy czekać na Godota. Godot nie przyjdzie, bo go nie ma. Ale nie należy też go wymyślać. Typowym przykładem wymyślonego Godota - takiego, który przyszedł, a więc był fałszywy; Godota, który rzekomo miał nas uszczęśliwić, a potrafił tylko niszczyć i dziesiątkować – był komunizm⁵²⁴.”

Absurd bohaterów polega zatem na życiu iluzjami tego, że coś się wydarzy, że pojawi się ktoś lub coś, co zmieni los człowieka. Nadzieja, która karze w to wierzyć jest jednak próżna. Nie ma rozwiązań idealnych, które są w stanie zaspokoić wszystkich, jak mówiono o systemie socjalistycznym. Wiara w to graniczy z absurdem, jednak z drugiej strony pozwala przeżyć kolejny dzień, by znów pojawić się w tym samym miejscu z nadzieją na to, że Godot nadejdzie. Kolejny raz widać, że sprzeczności, które budują ludzką egzystencję, wprowadzają zamęt w jego postrzeganiu rzeczywistości. Zamęt ten natomiast przeradza się w uświadomienie sobie absurdu, którego jest się częścią. Stąd droga do *katharsis* jest już prosta.

Do Becketta jako autora, który rozpoczął opowieść o czekaniu nawiązuje także Mrozek. W *Dzienniku* znaleźć można wyznanie autora, w którym w roku 1967 po przeczytaniu *Molloya* Becketta, zaprzecza jakoby był pod wpływem jego poetyki. Zaznacza jednak, że w pewien sposób się z nią utożsamia i problemy poruszane przez Irlandczyka są mu bliskie: „Nigdy w życiu nie czytałem przedtem żadnej książki Becketta, nie widziałem żadnego przedstawienia. Dlaczego więc w moich opowiadaniach ostatnich odkrywam, że coś jest podobnego?”⁵²⁵

Skoro sam autor odnajduje w swej twórczości cechy wspólne z dramatami zachodnioeuropejskimi nie wypada się z nim nie zgodzić.

Twórców tych łączy GŁĘBOKA TROSKA O CZŁOWIEKA a to, co najważniejsze w ich tekstach związane jest z tożsamością empirii tych, którzy przeżyli wszystko to, co przyniósł wiek XX. Warto zauważyć, że elementy świata realistycznego nie umniejszają w żadnym stopniu poczucia absurdalności, które ma wymiar metafizyczny. Można

⁵²⁴ HAVEL, V., *Nie czekając na Godota* [w:] *Siła bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.257.

⁵²⁵ MROZEK, S., *Dziennik T.I.1962-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s.481.

by rzec, że dzieje się wręcz na odwrót i jest ono przez nie spotęgowane. Sam Havel w jednym ze swych przemówień nawiązując do twórczości Franza Kafki, stawia obok siebie dwa absurdy: realistyczny czy wręcz polityczny i ten o znaczeniu egzystencjalnym, jako elementów, które burzą jego wewnętrzne poczucie sprawiedliwości o koherencji świata, w którym żyje:

Dręczące poczucie nieznośnej duchoty. Nieustająca potrzeba tłumaczenia się i bronienia przed czymś. Pragnienie osiągnięcia ładu wszelkich rzeczy, tym mocniejsze, im bardziej nieprzejrzysty i niezrozumiały jest teren, po którym się poruszam.(...) Wszystko, co napotykam na swej drodze, ukazuje mi przede wszystkim swe absurdalne wymiary⁵²⁶.

Kategoria absurdu, która pojawia się w omawianych tekstach pokazuje m.in. kryzys ludzkości w szerokim znaczeniu. Kryzys ten można odczytywać jako wyraz niepokoju egzystencjalnego, refleksję po tym, co przyniósł XX wiek czy zaniepokojenie tym, czego jest się świadkiem dziś. Eleonora Udalska w laudacji na cześć Eugène Ionesco z okazji nadania mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego stwierdziła, że jest on

(...) odważnym kontestatorem, odkrywcą i kreatorem nowych światów, sceptykiem i analitykiem współczesnej kultury, cywilizacji i społeczeństwa, humanistą owładniętym niepokojem o los całej ludzkości⁵²⁷.

Przyglądając się wszystkim twórcom, o których traktuje ta praca nie widać powodu, by cytat ten nie mógł określać twórczego stylu każdego z nich, bo wszyscy bowiem ze zgrozą przyglądają się temu, co przynosi współczesny im świat.

Poza podejściem do kategorii absurdalnych i roli, jaką ich poszczególne aspekty odgrywają w życiu człowieka, dramaty absurdystów łączy coś jeszcze. Są to obszerne **D I D A S K A L I A** i wyjątkowa pieczołowitość autorów przy budowaniu wskazówek dla reżyserów swych dramatów

Autorzy, bez znaczenia na to, czy tworzyli na zachodzie Europy czy w jej środkowej części, poświęcają zasadniczą część informacji dotyczącym inscenizacji ich dramatów. Związane jest z to z całą pewnością z faktem,

⁵²⁶ HAVEL, V., *Franz Kafka a moja prezydentura* [w:] *Sila bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011, s.348.

⁵²⁷ UDALSKA, E., *Eugène Ionesco. Doctor Honoris Causa Universitatis Silesiensis*. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1993, s.17.

że dramaty dotyczą spraw dla człowieka najważniejszych, bo dotyczących jego istnienia. Ważnym jest zatem, by wszystko to, co autor chciał przekazać, nie zostało zagłuszone przez nadmierne efekty wizualne czy dźwiękowe. Teatr absurdu zbudowany jest przecież w zasadniczym stopniu na obrazie. To właśnie z zachowań postaci można wywnioskować najwięcej. Przestrzeń wokół nich w zasadniczym stopniu jest ascetyczna, chyba, że, jak w wypadku *Tanga* czy *Krzesel* przedmioty, które otaczają bohaterów mają charakter symboliczny i mówią o ich wnętrzu i dylematach, z którymi się zmagają. Václav Havel napisał w *Odejściach*:

Jeśli sztuka ma zabrzmieć w sposób właściwy, powinna być grana naturalnie, poważnie, trzeźwo, normalnie i bez przerysowań, nie powinno się jej ozdabiać groteskowymi ruchami, żartobliwymi pomysłami inscenizacyjnymi, przesadnymi gestami czy intonacją, szczebiotaniem, szarżowaniem ani niczym innym, zwracającym uwagę, co miałyby tłumaczyć tekst, interpretować go, ilustrować czy po prostu czynić zabawniejszym⁵²⁸.

Widać więc wyraźnie, że autor świadomy istoty swego tekstu, stara się zapobiec jego nadmiernemu upiększaniu przez reżysera, mając świadomość, że zabieg ten, może pozbawić ją tego, co w niej najważniejsze. Havel dodaje, że nie chodzi mu o ślepą miłość do swojego tekstu, ale o sam fakt, że zmiany, skreślenia i im podobne zabiegi, mogą sztukę podzielić i tym samym zniszczyć jako całość. Można przypuszczać, że tak jednoznaczne wskazówki autora wpływają z doświadczeń w kwestii inscenizacji jego poprzednich sztuk. Podobny *dekalog* dla reżyserów teatralnych zamieścił Sławomir Mrożek w *Miłości na Krymie*. *Odejścia* Havla z *Miłością na Krymie* łączy coś jeszcze. Oba dramaty są pewnego rodzaju bilansem minionej epoki, przeszłości. Także poza komentarzem autora i on jest ich wspólną cechą⁵²⁹. W obu przypadkach, podobnie jak u Czechowa, obserwujemy świat, który odchodzi w zapomnienie. Wszyscy trzej autorzy zmianie tej przyglądają się z nostalgią.

Didaskalia u Becketta i Ionesco zawierają dodatkowo podstawowy punkt styczny. Jest nim informacja o tym, że wydarzenia, którym się przyglądamy odgrywają się w miejscach, które nieodzownie kojarzą się z nastrojem depresyjnym, smutkiem i zbliżającym się końcem.

⁵²⁸ HAVEL, V., *Odejścia*, „Dialog” nr 6, 2008, s.128.

⁵²⁹ MLEJNEK, J., *Reżisér, který svému Havlovi rozumí*, „MF DNES” 17.10.2008, s.10.

Ze względu na elementy świata przedstawionego i stopień realizmu u Becketta, Ionesco, Mrożka i Havla na pewno można mówić o różnicach, które sprawiają, że podział na zachodnioeuropejski dramat absurdu i jego środkowoeuropejską odmianę jest adekwatny. Dramaty Havla i Mrożka nie wyrażają tak wielkiego sceptycyzmu wobec wszystkiego, z czym styka się człowiek, jak dzieje się to w przypadku Ionesco i Becketta. Nie mają charakteru nihilistycznego. Istotą jest zagadnienie dotyczące roli nadziei w życiu człowieka⁵³⁰.

Uważam, że egzystencja człowieka pełna absurdów o znaczeniu filozoficznym i metafizycznym i tych znanych z każdodziennego życia, łączy natomiast twórczość Mrożka, Havla, Becketta i Ionesco. Chociaż ma ona różne odcienie i czasem jej ontologiczny charakter jest bardziej wyraźny niż ten związany z ludzką moralnością czy normami, które panują w świecie, to przyjęty podział na absurd zachodnioeuropejski i środkowoeuropejski z perspektywy filozoficznego ujęcia kategorii absurdu uważam za bezzasadny. Wszyscy autorzy przyglądają się z uwagą kwestiom wiecznie aktualnym. Sukces dzieł Mrożka na całym świecie dowodzi, że odczytywanie ich przez pryzmat pojawiających się odniesień do politycznej rzeczywistości jest uproszczeniem. Dla odbiorców spoza Europy opanowanej przez władze totalitarne są one mimo wszystko czytelne. Dotykają problemów egzystencjalnych między innymi śmierci. Starają się tym samym oswoić samych siebie i innych z tym, co nieodwracalne, co potwierdzają słowa Ionesco: „(...) powiedziałem sobie, że można nauczyć się umierać, że ja mógłbym się tego nauczyć, że można również pomóc innym w umieraniu”⁵³¹.

Poza umieraniem, uczą także radzenia sobie z bezsensownymi zakazami, z językiem, używanym przez człowieka w nieadekwatnych do tego sytuacjach czy też językiem, który nim steruje. Pomagają zdać sobie sprawę z form i mechanizmów, w które wpadł a także uświadamiają fakt, że życie wśród ludzi nie zawsze musi być tożsame z brakiem poczucia samotności.

O jednoznacznym podziale na absurd realistyczny i metafizyczny można mówić w aspekcie przestrzeni, w jakiej funkcjonują bohaterowie czy

⁵³⁰ ŠTĚRBOVÁ, A., *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s.89.

⁵³¹ IONESCO, E., *Między jawą a snem*. Kraków: 2006, Zielona Sowa, s.57.

patrząc na dodatkowe motywy ich działania. Na pewno także fakt, że wczesne utwory Mrożka czy Havla zostały zakwalifikowane do nurtu teatru absurdalnego, może budzić zastrzeżenia. Więcej w nich realizmu i mniej abstrakcji. Inaczej jest już na przykład w przypadku *Pieszko* Mrożka⁵³². Teatr absurdalny

odrzuca przedstawianie rzeczywistości, tak czy inaczej, bowiem na scenie można ukazać jedynie drobny jej wycinek, który w żadnym wypadku nie może być traktowany jako pars pro toto, a co za tym idzie - nie pozostaje w żadnym stosunku do stanowiska człowieka w świecie⁵³³.

Świat absurdalny w założeniu egzystencjalistów zbudowany jest na poczuciu obcości, pytań bez odpowiedzi i poczuciu niemożności działania. W *Tangu* widać chęć działania, u Havla przyglądamy się Wańkowi, protestującemu przeciwko aresztowaniu Javurka. Bohaterowie Becketta i Ionesco natomiast z reguły milczą i czekają. I chociaż czasem z ust padają słowa, to są one jedynie próbą wypełnienia czasu, który pozostał im do śmierci. W tym na pewno dopatrywać można się różnicy pomiędzy twórczości zachodnioeuropejską a środkowoeuropejską.

Łączenie kategorii absurdu w znaczeniu ontologicznym z teatrem absurdu jest jak najbardziej zasadne, jednak w przypadku spojrzenia na powyższe dramaturgie nie uważam, że jest wyznacznikiem tylko teatru absurdalnego. Kategoria ta może w niektórych wypadkach mieć zarówno charakter realistyczny, jak i być związana ze światem bliżej nieokreślonym. Jest pojęciem na tyle szerokim, że można ją uznać za wspólną dla wszystkich poruszanych w pracy tekstów. Różni je natomiast spojrzenie na jej poszczególne przejawy.

Jan Kłosowicz zauważa, że łączącą zachodnioeuropejski i środkowoeuropejski obraz absurdu jest:

(...) uczuciowa ambiwalencja, technika groteski, mieszanina tragizmu i komizmu, lekceważenie konwencjonalnej fabuły i psychologicznej motywacji,

⁵³² Sam autor twierdzi, że w momencie jego debiutu, nie dało się nie przesiąknąć estetyką absurdu a on z teatrem absurdu zerwał w 1970 wraz z dramatem *Emigranci*. Jednak np. *Letni dzień* napisany w 1984 roku ukazuje problematykę ludzkiej egzystencji w tym znudzenie nią i poczucie niesprawiedliwości. STEPHAN, H., *Mrożek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, s.204-205

⁵³³ FIEBACH, J., *Problemy teatru absurdalnego*. „Dialog” nr 2, 1961, s.148.

kreacja scenicznej metarzeczywistości i nowatorskie podejście do czasu akcji i scenicznego trwania sztuki⁵³⁴.

Teksty należące do nurtu absurdu są zawsze parabolą. Wszystkie wymienione w pracy utwory są na swój sposób analogią życia człowieka. Czasem odwołują się do znanych nam miejsc, wydarzeń czy postaci a czasem mówią o świecie pozornie nam obcym. Autorów łączy fakt, że widzą pewne sprawy natury ludzkiej egzystencji w ten sam sposób, ale nie jest to sprawą najważniejszą.

Wszyscy wyrażają troskę o poczucie jedności pomiędzy tym, czego człowiek potrzebuje a tym, co jest mu dane. Nie ma znaczenia, czy pracuje w browarze czy też zamknięty jest w pomieszczeniu, otoczonym wodą. Zarówno pierwszy jak i drugi nie są w stanie osiągnąć pełni szczęścia i satysfakcji, bo stawiane przed nimi ograniczenia są zbyt wielkie.

Kategoria absurdu w znaczeniu ontologicznym jest pojęciem permanentnie aktualnym i stanowi fundamentalną kwestię życia wszystkich wspomnianych w pracy bohaterów. Tym samym stanowi klamrę łączącą dorobek literacki Samuela Becketta, Eugène Ionesco, Sławomira Mrożka i Václava Havla.

⁵³⁴ KŁOSSOWICZ, J., *Mroźek*, Warszawa: Czytelnik, 1980, s.10-11.

Shrnutí

Tato práce se věnuje tématu kategorie absurdity jako obrazu nekoherentního světa v dílech Eugène Ionesca, Samuela Becketta, Sławomira Mrożka a Václava Havla.

Podstatné je, že texty západoevropských a středoevropských tvůrců jsou trochu odlišné. Je ale třeba poznamenat, že kromě rozdílů v nich můžeme najít i společné body. Ke specifikaci jak, je absurdita zobrazena ve střední Evropě a její západní části, si musíme zodpovědět otázku, co vlastně absurdita je a jaké jsou vlastnosti toho, co nazýváme „absurdní“. Touto otázkou se zabývá podstatná část studie.

Kapitola *O absurditě včera a dnes* ukazuje, že přístup k absurditě se měnil a že je to pojem mnohoznačný. K pochopení celé práce má pomoci stručná charakteristika absurdního divadla, o kterém psal Martin Esslin. Jeho teorie totiž může budít pochybnosti, jež práce pomáhá objasnit. Část následující po ní konfrontuje koncept absurdity s grotesknem a pojmy blízkými. Práce ukazuje několik teorií týkajících se kategorie absurdity a také připomíná předchůdce absurdního dramatu. Absurdní drama je totiž výrazně spojeno s tematikou, o které práce pojednává. Části věnované A. Čechovovi, M. Maeterlinckovi, A. Jarrymu a F. Kafkovi jednoznačně potvrzují, že absurdní drama a kategorie absurdity mají své opodstatnění v každodennosti života člověka.

Nejpodstatnějším cílem práce je ukázat, jak se jednotliví autoři dívají na život plný mnoha alogických aspektů a jaké z nich nejvíc člověka tíží. Důležité je, že jejich názory se většinou shodují, i když základní je, že to, co pro jednoho je velmi významné, pro jiného nemusí být vnímáno a hodnoceno shodně. V tom spočívá osobitost jejich přístupů k tématu života plného nesmyslů.

Beckett, Ionesco, Mrožek a Havel upozorňují na to, že lidská existence je s absurditou naprosto spojena. Má hodně podob. Některým se ale člověk může občas vyhnout. Nemůže to přece udělat v případě absurdity ve smyslu existencionálním. Tady si je třeba uvědomit, že každý člověk je ve vesmíru osamocený a může počítat jen sám se sebou. Lidé, kteří jsou kolem něj, sice slyší, co říká, ale neposlouchají ho, proto také nemůžou vědět, co ho trápí.

Nedostatek komunikace je to, čeho si všimají všichni zmínění autoři. Je způsoben krizí jazyka a také manipulací, kterou praktikuje vláda v kontaktu s obyvateli. Využívají ji také oni sami ve vzájemném styku. Záležitost manipulace jazykem je silně spojena s tvorbou Havla a Mrožka, jejichž příběhy se odehrávají v realistických prostředích. Je možno je spojovat se životem v zemích, které po 2.světové válce ovládal komunistický režim. Jazyk hrdinů je plný „novořeči“, ve které se člověk nedokáže orientovat a ztrácí se, protože nevyjadřuje jeho totožnost. Navíc je třeba poznamenat, že dialogy mezi lidmi jsou kvůli tomu prázdné, a to ve svém důsledku vede k mezilidskému vzdalování se. Všichni se cítí osamocení a nešťastní. Žijí vedle sebe, ale ne spolu.

Dalším aspektem, který je pro člověka nebezpečný a o kterém pojednávají díla, je touha po moci, se kterou si člověk neví rady, ale jež ho ovládá. Všechno je podřízeno tomu, aby člověk někoho nebo něco ovládal. Bérenger, Moris, Ubu a Staněk nerozumí, že moc by měla být spojena se zodpovědností a měla by být využívána pro člověka a ne proti němu.

Absurdita je u všech autorů svázána rovněž s tématem smrti. Ukazují lidi, kteří jsou z ní vyděšení, i když Jean-Paul Sartre se snažil přesvědčit člověka, že stejně tak jako to, že se rodí, i smrt je přirozenou konsekvencí jeho života. Ukázané postavy a jejich přístup ke smrti jsou svérázným způsobem pro její lepší pochopení a uvědomění si, že nemusí být vždy spojena s negativními emocemi. Beckett, Ionesco, Mrožek a Havel pomáhají člověku smířit se s tím co je nutné. Takové stanovisko je totiž podle nich méně absurdní, než přesvědčení o tom, že člověk bude žít věčně.

I když Mrožek a Havel prezentují svět v jeho realistických podobách a Ionesco a Beckett ho kreslí spíše jako fantastický a neskutečný, existencionální problémy, se kterými bojují všichni hrdinové, zůstávají pro všechny stejné. Je třeba zdůraznit, že existuje rozdíl mezi představami, o kterých píše Havel v *Pokoušení*, a párem čekajícím v neurčeném prostředí na Godota. Na druhou stranu zároveň Foustka, Estragon a Vladimír znají pocit prázdnoty, nesplněných přání a beznaděje. To je spojuje. Havlův hrdina navíc kromě ontologických aspektů skutečnosti, ve které žije se musí také smířit se systémem, pro něhož on sám nic neznamena. Proto se jeho život může jevit jako ještě absurdnější a smutnější než Vladimírův a Estragonův. Absurdita

reality je tragickou nadstavbou pro absurditu lidského osudu z jeho metafyzického pohledu.

Podle mého názoru, kategorie absurdity, kterou popisují jednotlivé texty je, pojem nadčasový, který je společný pro lidi na celém světě. Je možno rozlišovat západoevropské absurdní drama a jeho středoevropskou variantu, ale toto rozdělení je pro mě přijatelné jenom v případě, když se charakterizuje na pozadí textů, tj. kontextu prostředí a času. Není adekvátní, když kategorii absurdity rozumíme jako ontologický prvek lidské existence, který ji dělá inkoherentní. Pocity, touhy a existencionální strach, který znají všechny postavy, ukazují, že lidé, i když žijí v různých dobách a na různých místech, jsou si navzájem podobní. Svět Becketta, Ionesca, Mrożka a Havla má několik rysů typických jen pro konkrétního autora, ale všude je stejně podivný a plný nesmyslů, které buď člověk sám vytváří, nebo jsou spojeny jen s faktem jeho existence.

Summary

The intention of this work is to resume topic of the category of the Absurd as a picture of world incoherence in works by Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Sławomir Mrożek and Václav Havel.

What is important is that there are some differences between lives shown in works written by Western and Central Europe authors but as well some common points. The key thing is to realize what an absurd is. What it is connected with and why it is so vital for human being.

The chapter called *Absurd yesterday and today* presents how this category has changed during the 20th century and which other art types are related to this concept. The work also shows the characteristic of Martin Esslin's absurd drama. It may cast some doubts which are tried to be clarified in this research.

The following part of the work looks at terms which are close to the absurd and tries to answer the question on the differences and similarities between them.

It illustrates some of the theories about the category of the Absurd and precursors of Absurd drama which is inseparably associated with the mentioned category. There are some chapters dedicated to the precursors of the Theatre of the Absurd (devoted to A. Cechov, M. Maeterlinck, A. Jarry and F. Kafka) which prove that the category of the Absurd did not come from nowhere.

The most significant aim of my work is to show how authors look at life which has a lot of illogical aspects and where some of them are major of different levels for the authors.

Ionesco, Beckett, Mrożek and Havel are fully aware of the absurd that fulfill people's lives and has many forms. They say that the thing that makes our life full of nonsense is the language and the way how people destroy it by using clichés and words they do not understand. It causes misunderstandings and problems with communication. People talk to each other, but they do not realize what they are talking about. They do not listen to each other. They live near to each other but not together.

The second thing that all authors see is desire for power which is stronger than anything else. It can ruin the whole world and all values that should be respected. The texts quoted show that power and desire of being better than other people have destructive character. King Bérenger, Moris, Ubu, Staniek are the examples of people who have problems with understanding that authority of anyone is connected with responsibility and must be used properly.

The absurd is also connected with feelings about death. The authors illustrate people who are frightened even when they hear this word. It is ridiculous because as Jean-Paul Sartre said death is a natural consequence of life and it is the only thing that is certain in our life. Stories told by Beckett, Ionesco, Mrożek and Havel try to help people in understanding that being afraid of death will not change our situation. A better way is to face up to the fact that we do not live for ever.

Although Mrożek and Havel show world which is realistic and Ionesco and Beckett demonstrate absurd in fantastic and imaginary reality existential some problems stay the same for the characters in all works. We have to admit there is a difference between communistic realities described by Havel in *Temptation* and being lost in nowhere like the pair which is *Waiting for Godot*, but it does not mean that figures that have to fight with an absurd system and try to stay themselves even if it is complicated, do not have ontological problems like Estragon or Vladimir. Moreover, their life is even sadder because of an absurd which is caused by system.

In my opinion the category of the Absurd which is depicted in all texts mentioned in this work is an ageless term which is common for people of all over the world. We can separate absurd drama from its Central and Western variant, but it is barely connected with realities in which occurrences take place not with sense of living in a world that is strange and incoherent. It needs mentioning that besides references to real events, situations and people, life in Central and Western absurd texts is more less the same bizarre and full of absurd which is sometimes related to people's behavior and sometimes with the fact that they were just born.

Abstract

Name and surname : Agata Tarnawska-Grzegorzycza

Doctoral course faculty: Faculty of Arts

Doctoral course department: Department of Slavic Studies, Polish Studies
Section

Theme of doctoral thesis: *The category of the Absurd as a picture of world incoherence in works by Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Sławomir Mrożek and Václav Havel*

Supervisor's name: Prof. PhDr. Marie Sobotková, CSc.

Pages: 265

Characters (with spaces): 498 120

Characters (no spaces): 424 064

Number of attachments: 0

Number of bibliographical positions: 201

Key words: absurd, Beckett, Ionesco, Havel, Mrożek

The main purpose of this work is to resume topic of the category of the Absurd as a picture of world incoherence in works by Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Sławomir Mrożek and Václav Havel.

It presents the category of the Absurd as a philosophical and literary term which is related to our life and has many aspects.

What is significant is that there are some differences between lives shown in works written by Western and Central Europe authors but as well some familiar points. The key thing is to understand what an absurd is. What it is connected with and why it is so essential for human being.

Bibliografia

Literatura podmiotu

1. BECKETT, S. *Czekając na Godota*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985
2. BECKETT, S. *Dramaty*. Warszawa: Wydawnictwo Biblioteka Narodowa, 1995
3. BECKETT, S. *Dzieła dramatyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988
4. BŁOŃSKI, J. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995
5. CAMUS, A. *Mit Syzyfa i inne eseje*. Warszawa: Muza, 2004
6. CZECHOW, A. *Opowiadania wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979
7. CZECHOW, A. *Wybór dramatów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979
8. CZECHOW, A. *Wybór opowiadań*. Warszawa: Czytelnik, 1971
9. HAVEL, V. *Powiadomienie „Dialog” nr 10, 1966*
10. HAVEL, V. *Dálkový výslech: (rozhovor s Karlem Hvížd'alou)* Praha: Melantrich, 1989
11. HAVEL, V. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. Praha: Torst, 1999
12. HAVEL, V. *Hry*. Praha: Torst, 1999
13. HAVEL, V. *Hry: soubor her z let 1963-1988*. Praha: Lidové noviny, 1992
14. HAVEL, V. *Odcházení: hra o pěti dějstvích*. Praha: Respekt Publishing Torst, 2007
15. HAVEL, V. *Odejścia, „Dialog” nr 6, 2008*
16. HAVEL, V. *Siła bezsilnych i inne eseje*. Warszawa: Agora, 2011
17. HAVEL, V. *Teatr*. Bydgoszcz: Pomorze, 1991
18. HAVEL, V. *W roli głównej Ferdinand Waniek*. Antologia sztuk czeskich dysydentów. Wrocław: ATUT, 2008
19. HAVEL, V. *Anatomia gagu [w:] „Literatura na świecie” , nr 8-9, 1989*
20. HAVEL, V. *Powiadomienie „Dialog” nr 10, 1966*

21. IONESCO, E. Kubuś, czyli uległość, Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Król umiera, czyli ceremonie, Szaleństwo we dwoje. Kraków: Mireki, 2004
22. IONESCO, E. Testament. „Gazeta Wyborcza”, nr 76, 1994
23. IONESCO, E. Między jawą a snem. Kraków: Zielona Sowa, 2006
24. IONESCO, E. Samotnik. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977
25. IONESCO, E. Teatr I. Warszawa: PIW, 1967
26. JARRY, A. Teatr Ojca Ubu. Warszawa: CIS, 2006
27. JARRY, A. Ubu Król, czyli Polacy. Bydgoszcz: Pomorze, 1993
28. KAFKA, F. Dzieła wybrane II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994
29. KOSATIK, P. Olga Havlova. Opowieść o niezwykłym życiu. Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003
30. MAETERLINCK, M. Trzy dramaty. Kraków: M.KOT, 1951
31. MAETERLINCK, M. Skarb ubogich Lwów: Wydawnictwo Polskie, 1926
32. MROŻEK, S. Dziennik I, 1962-1969, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2010
33. MROŻEK, S. Dziennik II 1970-1979. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012
34. MROŻEK, S. Sztuki odnalezione. Małe i mniejsze. Warszawa: Noir sur Blanc, 2010
35. MROŻEK, S. Teatr 1, Warszawa: Noir sur Blanc, 1995
36. MROŻEK, S. Teatr 2, Warszawa: Noir sur Blanc, 1996
37. MROŻEK, S. Teatr 3, Warszawa: Noir sur Blanc, 1997
38. MROŻEK, S. Teatr 4, Warszawa: Noir sur Blanc, 1997
39. MROŻEK, S. Teatr 5, Warszawa: Noir sur Blanc, 1998
40. MROŻEK, S. Teatr 6, Warszawa: Noir sur Blanc, 1998
41. RILKE, R. M. Poezje. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993
42. SARTRE, J. P. Egzystencjalizm jest humanizmem. Warszawa: De Agostini, 2001
43. SAWICKI, A. ABSURD - ROZUM - EGZYSTENCJALIZM w filozofii Lwa Szestowa. Kraków: Nomos, 2000
44. ŚW.AUGUSTYN. Wyznania. Kraków: Znak, 1994

Literatura przedmiotu

1. BACHTIN, M. Problemy poetyki Dostojewskiego. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997
2. BŁOŃSKI, J. Samuel Beckett. Warszawa: Czytelnik, 1982
3. BŁOŃSKI, J., KĘDZIERSKI, M. Samuel Beckett. Warszawa: Czytelnik, 1982
4. BŁOŃSKI, J. Beckett. „Dialog” nr 10, 1973
5. BŁOŃSKI, J. Od łysej śpiewaczki do Bérengera. „Dialog” nr 3, 1963
6. BŁOŃSKI, J. Spotkanie z Ionesco. „Dialog” nr 3, 1966
7. BŁOŃSKI, J. Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995
8. BOROWSKI, M., SUGIERA, M. Teatr absurdu. Teatr nowy czy stary. Kraków: Księgarnia akademicka. 2008
9. BRAUN, K. Kieszonkowa historia teatru polskiego. Lublin: Norbertinum 2003
10. BRZozowski, T.T. Bezsens ludzkiej egzystencji: Friedrich Dürrenmatt – Samuel Barclay Beckett – Fiodor Michaiłowicz Dostojewski. Warszawa: WSFiZ, 2009
11. CACKOWSKI, Z. Zasadnicze zagadnienia filozofii, Warszawa: Książka i Wiedza, 1989
12. CHABANIS, C. Śmierć, kres czy początek? Tłum. A. D. Tuszyńska, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1987
13. CICHY, M. Dobra moneta, prawdopodobnie. „Gazeta Wyborcza”, nr 76, 1993
14. CZECHOW, A. Wybór opowiadań. Warszawa: Czytelnik, 1971
15. DUBSKÝ, I. O absurditě. „Divadlo“ Prosinec. Praha: Orbis, 1963
16. ESSLIN, M. Mrozek, Beckett i teatr absurdu. „NaGłos” nr 3, 1991
17. ESSLIN, M. The Theatre of the Absurd, London: Harmondsworth: Penguin, 1968
18. ESSLIN, M. Znaczenie absurdu. „Pamiętnik Literacki” nr 3, 1976
19. ESSLIN, M. Znaczenie absurdu. „Pamiętnik Literacki” nr 3, 1976
20. FIEBACH, J. Problemy teatru absurdalnego. „Dialog”, nr 2, 1961

21. FIUT. I.S. Człowiek według Alberta Camusa. Kraków: Krakowski Klub Artystyczno-literacki, 1993
22. GIENNADIEVNA, I. Преодоление абсурдности бытия в художественном мире А.П. Чехова. ДИПЛОМНАЯ РАБОТА. Государственный педагогический университет, 1998
23. GĘBALA, S. Teatralność I Dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2005
24. GĘBALA, S. Wśród szyderców i gdzie indziej. Katowice: Śląsk, 1981
25. GODLEWSKA, J. Najnowsza historia teatru polskiego. Wrocław: Siedmioróg, 2001
26. GOUTIERRE, M. D. Człowiek w obliczu własnej śmierci. Absurd czy zbawienie? Kraków: eSPE, 2001
27. GROSSMAN, J. Analýzy. Praha: Československý spisovatel, 1991
28. GROSSMAN, J. Texty o divadle. První část. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 1999
29. GROSSMAN, J. Texty o divadle. První část. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 1999
30. GUTKOWSKA B. O „Tangu” i „Emigrantach” Sławomira Mrożka. Katowice: Książnica, 1998
31. HILSBECHEK, W. Tragizm. Absurd i Paradoks. Warszawa: PIW, 1972
32. HOFFMAN, B. České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století: ukázky s komentáři. Praha: BLUG, 1994
33. HRISTIĆ, J. Čechov dramatik. Olomouc: Votobia, 2003
34. JANOUŠEK P. a kolektiv, Slovník českých spisovatelů od roku 1945, Praha: Brána, 1995
35. JANOWSKA, K. Wszystko co najważniejsze, „Przekrój” nr 38, 2010
36. JANUS-SITARZ, A. Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka. Kraków: Universitas, 1997
37. KACZOROWSKI, A. Europa z płaskostopiem. Rozmowy. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006

60. KARÁSKOVA, A. Absurdní divadlo Václava Havla. Brno: Masaryková univerzita. Filozofická fakulta. Seminář estetyki, 2010. 61 s. Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Osolsobě, PhD.
61. KAYSER, W. Próba określenia istoty groteskowości. „Pamiętnik Literacki” nr 4, 1979
62. KELERA, J. Mrožek – dowcip wyobraźni logicznej. „Dialog” nr 8, 1964
63. KERR, W. Mnohoznačnost absurdního divadla. „Divadlo”. Červen, 1965
64. KESTING, M. Czy Maeterlinck zrewolucjonizował dramat? „Dialog” nr 2, 1964
65. KLIMCZAK, D. P. Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne. Kraków: Maximum, 2010
66. KLIMCZAK, D. P. Mistyka błękitu. Eugène Ionesco. Dramatyczna eschatologia absurdu. Kraków: Maximum, 2008
67. KLIMCZAK, D. P. Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis. Kraków: Maximum, 2006
68. KŁOSSOWICZ, J. Mrožek, Warszawa: Czytelnik, 1980
69. KŁOSSOWICZ, J. Realizm i pozory absurdu. „Dialog” nr 7, 1969
70. KOCHAN, M. Kto nie kocha, tego nie ma. „Dialog” nr 6, 2008
71. KOPCIŃSKI, J. Który patrzy. „Teatr” nr 3, 2007
72. KOPKA, K. Od „Policji” do „Portretu”, „Teatr” nr 3, 1989
73. KOSIŃSKI, J. Theatrum Ionesco. „Dialog” nr 3. 1963,
74. KOTT, J. Ionesco, albo śmierć w ciąży. „Gazeta Wyborcza”, nr 76, 1994
75. KRAJEWSKA, A. Dramat i Teatr Absurdu w Polsce. Poznań: UAM, 1996
76. KRAKOWIAK, J. L. Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2010
77. KRASZEWSKI, B. Kieszonkowa historia teatru polskiego. Lublin: Norbertinum, 2003
78. KROUTVOR, J. Europa Środkowa: anegdota i historia. Izabelin: Świat Literacki, 1998

79. KUCHARCZYK, F. Wymowa słowa. „Gość Niedzielny.” nr 3, 2012
80. KUCIA, M. Absurd w filozofii i literaturze, red. R. Rózanowski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998
81. „Literatura na świecie,” nr 8-9. Warszawa 1989
82. Literatura – teatr, Tom I, red. prof. dr hab. T. Lewandowski. Poznań: Kurpisz, 1997
83. Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1980 -1990. Przewodnik encyklopedyczny, Tom I –II, red. Halina Janaszek-Ivaničková. Katowice: Śląsk, 1994
84. MACHALA, L. a kolektiv, Panorama české literatury. Olomouc: Rubico, 1994
85. MAJCHEREK, J., Przypisy do Mrożka. „Teatr”, nr 3, 1989
86. MARKIEWICZ, H. Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa. Warszawa: PWN, 1989
87. MLEJNEK, J. Režisér, který svému Havlovi rozumí, „DNES” 17.10.2008
88. MOMRO, J. Praktyka pisanja. „Teatr” nr 3, 2007
89. MOMRO, J. Literatura świadomości. Samuel Beckett – Podmiot – Negatywność. Kraków: Universitas 2010
90. MROŹEK, S. Ionesco, „Gazeta Wyborcza”, 12 I 2002
91. MROŹEK, S. Teatr a rzeczywistość, „Dialog” nr 1, 1989
92. MROŹEK, S. Tango z samym sobą. Warszawa: Noir sur Blanc, 2009
93. MÜLLER, P. P. Central European Playwrights within and without the Absurd: Václav Havel, Sławomir Mrożek, and István Örkény. Kiadó Iroda: JPTE TK, 1996
94. NYCZEK, T. Alfabet teatru. Dla analfabetów i zaawansowanych. Warszawa: Ezop, 2002
95. NYCZEK, T. Havel: u szczytu schodów. „Dialog” nr 11, 1990
96. NYCZEK, T. Mroźek z Mrożka, „Przekrój” nr 38, 2010
97. O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych, red. E. Udalska. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1993

98. PAŁŁASZ, A. Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala. Warszawa: Iskry, 1989
99. PAVIS, P. Słownik terminów teatralnych. Wrocław: Ossolineum, 1998
100. PEHAR, J. Dvacáte století v zrcadle literatury. Praha: Filosofia, 1999
101. PLEŚNIAROWICZ, K. Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu. Kraków: Księgarnia akademicka, 2000
102. Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2004
103. ŠVÁBOVÁ, Š. Poslední Havel v Londyně. „Reflex” nr 51-11, 2011
104. PUNČOCHÁŘOVÁ, S. Absurdní drama v Polsku. Brno: Masaryková univerzita. Filozofická fakulta. Ústav slavistiky, 2006, 83 s. Vedoucí diplomové práce doc.PhDr. Ludvík Štěpán Ph.D.
105. RYCHTERSKÝ, L. Čekání na Havla. „A2“ 4.1.2012
106. RYCHTERSKÝ, T. Česká divadelní hra 90.let, Praha: Divadelní ústav, 2003
107. SADOWSKA-GUILLON, I. Nie mam żadnej metody. „Teatr”, nr 3, 1989
108. SIERADZKI, J. Mrożek jeszcze raz czytany. „Dialog”, nr 3, 1988
109. SIERADZKI, J. Wdowy Mrożka. Coś bardzo osobistego i bolesnego. Tylko tyle. „Polityka” nr 5, 1993
110. SINIC, B. Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003,
111. Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński. Wrocław: Ossolineum, 2000
112. SOKÓŁ, L. O grotesce. „Przegląd humanistyczny” nr 2, 1971
113. STEPHAN, H. Mrożek. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996
114. ŠTĚRBOVÁ, A. Modelové hry Václava Havla. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002

115. ŠTERN, J. Paradox a jeho sestra absurdita z hlediska filosofie lidské existence. „Revue Prostor.” Absurdity a paradoxy současného světa, nr 72, 2006
116. STRZEMŻALSKI, J. Polubić lektury. Współczesna dramaturgia europejska. Warszawa: Współczesność, 1990
117. STYAN, J. L. Partytura dramatu "Dialog" nr 3 1976
118. SUGIERA, M. Potomkowie Króla Ubu, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002
119. SUGIERA, M. Dramaturgia Sławomira Mrożka, Kraków: Universitas, 1996
120. SUGIERA, M. Mrozek nieznany. „Teatr”, nr 10, 1991
121. SURER, P. Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973
122. SUS, O. Teorie absurdna a absurdní komika. „Divadlo” Prosinec, 1963
123. Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje, red. R. Cudak, M. Pytasz. Katowice: Videograf II, 2000
124. SZYDŁOWSKA, W. Czekając na Godota Samuela Becketta, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne Pedagogiczne, 2000
125. TARN, A. Czy teatr absurdu ma przyszłość? „Dialog” nr 5, 1965
126. TATARKIEWICZ, W. Historia filozofii. Tom III. Warszawa: PWN, 1993
127. UDALSKA, E. Eugène Ionesco. Doctor Honoris Causa Universitatis Silesiensis. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993
128. VÁCLAVEK, L. Václav Havel. Philosophiae Doctor Honoris Causa Universitatis Palackianae. Olomouc: 1990
129. WANAT, A. Aż tyle. „Teatr” nr 2, 1993
130. WAŻYŃSKA, D. Havel demaskuje polityków. „Gazeta Wyborcza” 13.11.2008
131. Václav Havel as a dramatist, red. J. Fukáč, Z. Pospíšilová, A. Mizerová. Brno: Compostela Group of Universities, 2001
132. ŻAKOWSKI, J. Co dalej Panie Mrozek? Warszawa: Iskry, 1996

Bibliografia internetowa

<http://www.teatrdialog.koszalin.pl/more/kontrakt.htm>
<http://www.teatry.art.pl/inne/ksiazki/variai.htm>
http://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ysa_%C5%9Bpiewaczka
<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,7399>
<http://pl.wikipedia.org/wiki/Tertulian>
<http://online.biblia.pl/rozdzial.php?id=570>
www.teatrdlawas.com
http://archive.vaclavhavel-library.org/kvh_search/itemDetail.jsp?id=589
<http://kulturaonline.pl/alfred,jarry,seksistowski,cyklista,tytul,artykul,11200.html>
<http://noblisci.bnet.pl/61-70/1969/1969.html>
<http://www.teatry.art.pl/inne/ksiazki/variai>
<http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/537493,wzruszony-slawomir-mrozek-doktorem-honoris-causa-zdjecia-i,6,28,id,t,sm,sg.html#galeria-material>
<http://www.tygodnik.com.pl/numer/279505/glosy%20o%20havlu.html>
<http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/502023,Nie-zyje-Vaclav-Havel>
http://www.elzab.com.pl/~michalp/aforyzmy/aforyzmy_lacinskie.html
<http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/536821,mrozek-zawsze-widzi-wiecej,2,2,id,t,sg,sa.html>
http://absurdnidrama.wz.cz/index.php?kam=clanek_detail&id=1
<http://romanistika.ff.cuni.cz/fr/vyucujici/berankova/o%20Sisyfovi.htm>
<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5027>
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Odch%C3%A1zen%C3%AD>
<http://noblisci.bnet.pl/61-70/1969/1969.html>
<http://www.teatrpismo.pl/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=735&pnr=39&PHPSESSID=d126d081126d343276b8fd436aa0200f>
<http://kostlan.blog.respekt.cz/c/17337/Havel-ex-machina.html>
www.vaclavhavel.cz
http://kultura.idnes.cz/dramatik-vaclav-havel-otevrena-otazka-dx2-/divadlo.aspx?c=A060930_592556_show_aktual_kot

