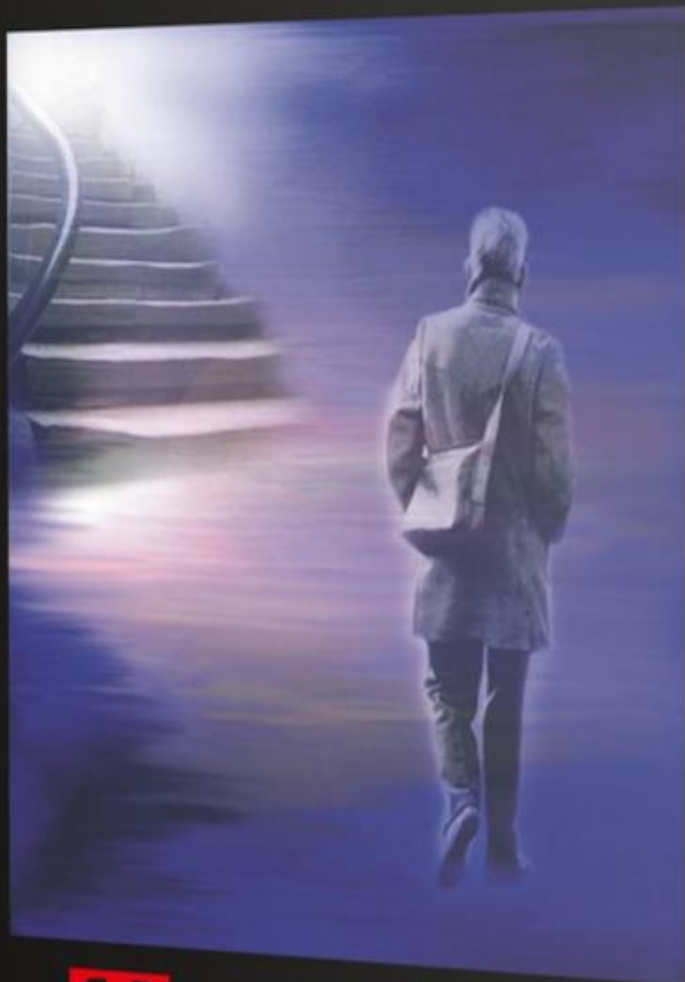


DARIUSZ PIOTR KLIMCZAK

ŚMIERTELNICY



Teatr **A**bsurdu
Samuela **B**ecketta
w przestrzeni *Misterium Mortis*

ŚMIERTELNICY

**Teatr Absurdu Samuela Becketta
w przestrzeni *Misterium Mortis***

TRYLOGIA TANATYCZNA TEATRU ABSURDU

I

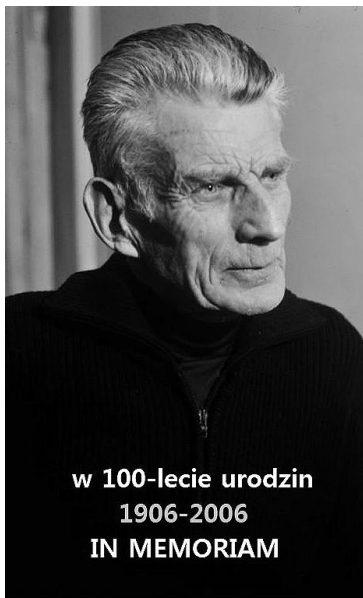
Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis

II

Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu

III

Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne



Sam Beckett

Śmiertelni to ludzie. Zwią się Śmiertelni, bo mogą umierać.
Umierać znaczy: podolać śmierci jako śmierci. Tylko człowiek umiera.
Zwierzę ginie. [...] Śmierć jako krypta nicości jest ukryciem (*Gebirg*) bycia.
Śmiertelnych nazywamy teraz śmiertelnymi nie dlatego, że ich ziemskie życie się kończy,
ale dlatego, że mogą oni podolać śmierci jako śmierci.
Śmiertelni jako śmiertelni są takimi, jakimi są, istocząc w ukryciu bycia.

Martin Heidegger, *Rzecz* 1950 (tł. J. Mizera)

DARIUSZ PIOTR KLIMCZAK

ŚMIERTELNICY

**Teatr Absurdu Samuela Becketta
w przestrzeni *Misterium Mortis***



ESTRAGON: To cała ludzkość. (Cisza)

Spójrz no na tę chmurkę.

VLADIMIR (podnosząc oczy): Gdzie?

ESTRAGON: Tam w zenicie!

Samuel Beckett, *Czekając na Godota*



NARODOWE CENTRUM KULTURY



INSTYTUT WYDAWNICZY • „MAXIMUM”

KRAKÓW – WARSZAWA

Recenzent naukowy
Prof. dr hab. ANNA KRAJEWSKA (UAM)

Projekt okładki, grafika
MARGARET LARYŚ
www.julietphotoart.com

Redakcja techniczna, korekta
PIOTR MAGNAT

Druk, oprawa
WYDAWNICTWO – POLIGRAFIA ITS
30-306 Kraków, ul. Konfederacka 6
tel. +48 (12) 266 40 00 fax +48 (12) 269 02 84

© Copyright by Dariusz Piotr Klimczak, Kraków 2006

All rights reserved

ISBN 83-918287-0-0

*Książka wyróżniona w 2005 roku w konkursie
Narodowego Centrum Kultury na najlepszą rozprawę z dziedziny nauk o kulturze
i rekomendowana do druku przez NCK*

w 100-lecie urodzin Samuela Becketta (1906 – 1989)



Książkę wydano, dzięki wsparciu La Fondazione „Princippe” della Casa Generalizia a Roma

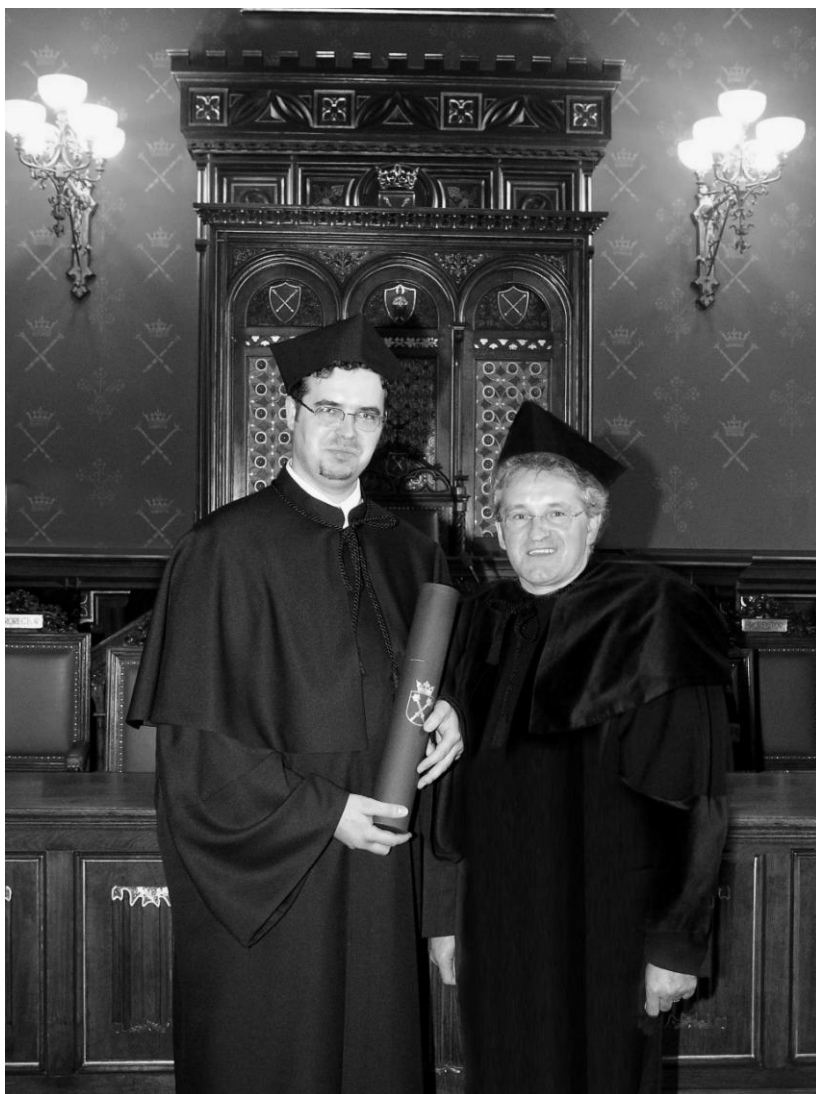
NARODOWE CENTRUM KULTURY

00-082 Warszawa, ul. Senatorska 12
tel. +48 (22) 210 01 00 fax +48 (22) 210 01 01
e-mail: nck@nck.pl www.nck.pl

INSTYTUT WYDAWNICZY „MAXIMUM”

30-960 Kraków, skr. poczt. nr 410
tel. / fax +48 (12) 398 21 17 tel. kom. +48 511 33 410
e-mail: redakcja@maximum.org.pl www.maximum.org.pl

KRAKÓW – WARSZAWA, Wydanie I



La ringrazio, Eccellenza, del ricordo della Polonia. Vedremo avvenimenti più grandi!

Al Reverendissimo Professore Stanislao Adalberto Don Zimniak
dalla Nostra Congregazione Madre a Roma
dedico in occasione del 50° Compleanno

A handwritten signature in black ink, which appears to read "S. Zimniak". The signature is stylized and fluid.

Un Ringraziamento Speciale

Sentiamo il bisogno, anzitutto, di ringraziare il Signore e dirglie dirgli:

«Sei stato buono, Signore, con la tua terra [...]» (Sal 85, 2-3).

Un ringraziamento speciale va al Rev. Professore Stanislao Adalberto Don Zimniak a Roma e dalla nostra seconda Serenissima Patria d'Italia, per i livelli eccellenti di cooperazione di cui da tempo dà prova.

In un teatro di Samuel Beckett – il Maestro del teatro dell'assurdo – spesso dominato dalla ossessione della morte e la civiltà dei rifiuti, sembrano moltiplicarsi le forme di tristezza e solitudine in cui cadono le persone. È così che sorgono spesso sentimenti di malinconia, che lentamente possono portare alla disperazione e tristezza. C'è bisogno di testimoni di speranza e di gioia vera, per scacciare le chimere che promettono una facile felicità con paradisi artificiali di consumismo e la stupidità. Il vuoto profondo di tanti può essere riempito dalla speranza che portiamo nel cuore e dalla gioia che ne deriva.

A quanti leggeranno questo libro pace e perdono

L'Autore

Podziękowania

Serdeczne podziękowania kieruję pod adresem Promotorki w przewodzie doktorskim, teatrolożki, performatyczki i mrożkoznawczyni,
Prof. dr hab. Małgorzaty Sugierzanki
z Katedry Teorii Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego za trud lektury oraz uwagi korektorskie udzielane podczas studiów doktoranckich

Autor

OD WYDAWCY

Publikacja książki Dariusza Piotra Klimczaka *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta* zbiegła się z 100. rocznicą urodzin wybitnego dramaturga i noblisty, autora *Czekając na Godot* – najbardziej znanej sztuki XX wieku.

Książka *Śmiertelnicy* stanowi pierwszą część „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu”, w skład której wejdą kolejne publikacje Klimczaka: *Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu* oraz *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*.

Wartość naukowych dociekań, analiz teatrologicznych oraz konstatacji filozoficznych Klimczaka została dostrzeżona nie tylko na etapie recenzji wydawniczych, ale również w postaci wyróżnienia w Ogólnopolskim Konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepszą rozprawę z dziedziny nauk o kulturze.

Konkurs na najlepszą rozprawę z dziedziny nauk o kulturze jest realizowany przez Narodowe Centrum Kultury od 2004 roku. Pomysłodawcą i koordynatorem dwóch pierwszych edycji konkursu była dr Zina Jarmoszuk. Obecnie za realizację zadania odpowiada Dział Rozwoju Kultury NCK.

Celem konkursu jest promowanie aktualnych oraz wartościowych prac z zakresu: teorii i historii kultury, antropologii kultury, komunikacji kulturowej, polityki kulturalnej, ekonomiki kultury, socjologii kultury, animacji społeczno-kulturalnej. Nagrodą dla zdobywcy pierwszego miejsca jest wydanie pracy drukiem, nakładem Narodowego Centrum Kultury.

Przedsięwzięcie wydawnicze, jakiego się podjęliśmy, zyskało instytucjonalne wsparcie, także dzięki decyzji dyrektora NCK, Marka Mutora oraz sprawnej organizacji Katarzyny Flery, którym pragniemy w tym miejscu serdecznie za to podziękować.

REDAKCJA

Narodowe Centrum Kultury

Misją placówki jest upowszechnianie kultury i dziedzictwa narodowego ze szczególnym nastawieniem na: podtrzymywanie tradycji narodowej i państwowej, edukację kulturalną i patriotyczną. Narodowe Centrum Kultury prowadzi programy z zakresu edukacji patriotycznej i upowszechniania tradycji narodowych, edukacji kulturalnej i kreowania odbiorców kultury oraz upowszechniania sztuki współczesnej. Komunikaty o konkursie w 2006 roku oraz przyjętym regulaminie są dostępne na stronie www.nck.pl, www.regiony.nck.pl

PRZEDMOWA

Temat śmierci w dramacie i teatrze absurdu już od dawna czekał na opracowanie. Fenomen zjawiska polega na tym, że w teatrze absurdu trwa wszechobecne umieranie, ale nie przewidziano miejsca na rolę samej Śmierci. Być może dzieje się tak, ponieważ nie jest już ona gwarantem ładu i stabilności porządku świata, lecz – jak u Samuela Becketta – okazuje się unieważniona jako doświadczenie egzystencjalne i doznanie metafizyczne.

Książka Dariusza Piotra Klimczaka *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis* (I część „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu”) rozrasta się niemal do traktatu filozoficznego na temat śmierci we współczesnym doświadczeniu dramatycznym (rozumianym jako dramat człowieczego istnienia i dramaturgia materii literackiej).

Za znakomite fragmenty ujawniające wrażliwość Autora i wybitne zdolności analityczne uważam opis motywu piasku, ciszy i słowa. Uwagi o roli ciszy medytacji i kontemplacji są napisane pięknym, dojrzałym językiem, trafiają w sedno poetyki i filozoficznego przesłania Samuela Becketta.

Śmierć staje się doświadczeniem granicznym i absurduści tę niewyraźną granicę na swój sposób opisują. Czynią to właśnie poprzez refleksję nad milczeniem, ciszą oraz przenikaniem bytów wskazując na sytuację niepewności ontologicznej.

Zwraca uwagę mistrzostwo Klimczaka w doborze i prezentacji motywów, wątków, cytatów. Ważny jest wybór zaskakujących rekwizytów wiążących realizm z refleksją metafizyczną. Należą do nich kamień oraz drzewo. Trafnie o śmierci mówi się tu jako o chwili nieustannej przemiany, przekraczania granic materii. Pojawia się motyw walizki z piaskiem – piaskiem zamykającym cały świat. Przypomina się scena ze sztuki telewizyjnej *Ej, Joe...*, gdy ciało umarłej dziewczyny wchodzi w piasek na brzegu morza, gdy pochłaniają je kamienie.

Uderza bardzo ciekawa interpretacja wydobywanej stale przez Becketta etymologii słów (prawdziwej i fałszywej, językoznawczej i poetyckiej) poprzez skonfrontowanie z myślą Mistrza Eckharta na temat związku aktu odrzucenia porządku mowy z równoczesnym wniesieniem rozjaśnienia. Rysuje się problem wykra-

czający poza granice tej książki – język jako środek wyrażania i jako temat w teatrze absurdu.

Autor rozważa motywy tanatyczne w taki sposób, że stają się one kluczem interpretacyjnym, który otwiera kolejne drzwi prowadzące do ujawnień i odkryć sfer niewidocznych, gdy patrzeć pomijając tę perspektywę. **Pytanie o śmierć okazuje się pytaniem o istotę dramatu absurdu.**

Książka Dariusza Piotra Klimczaka imponuje rozległością obserwacji, ciekawym ujęciem i ogromną erudycją. Bogata, umiejętnie wykorzystywana, bibliografia umożliwia prezentację różnych stanowisk badawczych, pozwala na porządkowanie już istniejących rozpoznań, by na tym tle budować śmiało wizje własne.

Autor *Śmiertelników* rysuje ciekawą perspektywę pracy poprzez przykładanie do interpretacji utworów różnorodnych, stale zmiennych narzędzi literaturoznawczego poznania i analizy, na przykład: koncepcji filozoficznych (Martin Heidegger, Georg Berkeley, David Takayoshi Suzuki, Thomas Merton, Emanuel Lévinas), teorii estetycznych (Theodor Wiesengrund Adorno, Philippe Ariès, Jean Baudrillard), badań kulturoznawczych i antropologicznych (Mircea Eliade, Umberto Eco, Zygmunt Bauman). Pamięta też o kontekstach określających przestrzeń literacką otaczającą poszczególne utwory dawne i współczesne (Pedro Calderón de la Barca, William Szekspir, Dino Buzzati). Ujęcie komparatystyczne bardzo wzbogaca niektóre odczytania.

Na szczególne podkreślenie zasługuje podjęcie tematu związków Becketta z kontekstami filozofii Wschodu, przede wszystkim z buddyzmem, na które zwracał uwagę między innymi Martin Esslin, a później Paul Foster w książce *Beckett and Zen* (London 1989), poświęconej relacjom między filozofią Zen a prozą Becketta, dotyczącą dylematów tożsamości, źródeł oraz rozumienia cierpienia, obrazu kondycji ludzkiej, czasowi, przestrzeni. Śmierć i umieranie są tu pojęciami kluczowymi. Cytowane w rozprawie prace Davida Takayoshi Suzukiego, Karthara Rinpocze, Lati Rinpocze, Aldousa Huxleya i innych potwierdzają potrzebę podjęcia takich badań.

U Becketta zabrakło miejsca na śmierć, postaci zbliżają się tylko do stanu śmierci, poprzez proces odrzucenia, wymazania świata, by na koniec zaprzeczyc także swemu „ja”. Dopiero zobaczenie „ja” jako „nie-ja” stawia je na krawędzi doznania iluminacji. W teatrze absurdu przychodzi ona w sugestii doznania poetyckiego. Autor śmiało podejmuje trudną refleksję nad miejscem i statusem podmiotu w procesie poznawania świata. Patrząc od strony filozofii przywołuje tutaj ewolucję myśli od Kartezjusza po Heideggera, zmieniając perspektywę na

estetyczną pokazuje znaczenie motywu lustra, snu, podwojenia w literaturze oraz sztukach plastycznych.

Dariusz Piotr Klimczak, autor wielu drukowanych artykułów, jest badaczem dojrzałym, świadomym wybieranych metodologii, sprawnie się posługującym warsztatem teatrologa i literaturoznawcy i – co bardzo cenne – przyjmujący także w pisaniu o dramacie perspektywę filozoficzną i estetyczną. Potrafi łączyć sprawne, dociekliwe, niepozbawione elementów literackości, analizy utworów z teoretycznymi próbami ujęć syntetycznych.

Książki takie – budząc zaufanie w rzetelność prezentowanych przemyśleń oraz wyrażanych sądów – równocześnie prowokują do dyskusji, przyjaznym gestem zapraszają do rozmowy, którą chciałoby się podjąć z Autorem już w trakcie czytania.

Anna Krajewska

(fragment z recenzji wydawniczej)

Od Autora

Człowiek – żywa istota śmiertelna (*homo mortalis*). Dla tej istoty, Śmierć¹ z definicji jest nieodłącznym elementem życia. Jak mówi starodawna hinduska *Bhagavadgita*:

Dla tego, kto się narodził, śmierć jest pewna, a dla tego, kto umarł, nieuniknione są narodziny (*Rozmowa 2.27*)².

Koło bytu jest wieczne. Śmierć istnieje wraz z człowiekiem. Człowiek, chociaż nie chce, istnieje wraz ze Śmiercią (czy może obok Śmierci) – nawet Jej nie dostrzegając. Niestety, nie możemy powiedzieć, że Śmierć nie istnieje bez człowieka. Ona władczo się wdziera w każdy zakamarek bytu, otoczenia, środowiska, nie wspominając o ludzkiej działalności czy przestrzeni, w której człowiek żyje. W świecie przyrody obserwujemy śmierć świstaków, wydr, koczokodanów, krogulców, węgorzy itd., w kosmosie – śmierć gwiazd, planet, komet, galaktyk. Tylko jednak człowiek potrafi nazwać skończoność bytu i formułować pytania ostateczne.

Czy zastanawiali się kiedyś Państwo nad śmiercią planktonu w olbrzymiej, chociaż dobroduszenie uśmiechniętej, paszczy wieloryba? Czy nad śmiercią pojedynczej komórki? Chociaż zasmuca fakt, iż bardziej się przejmujemy losem płetwali błękitnych, aniżeli losem umierających samotnie, w kartonach czy kanałach ściekowych, nędzarzy Kalkuty czy Bronxu. To są owi śmiertelnicy w stylu Nagga, Nell, Hamma, Clova, Estragona i Vladimira – typowych dla twórczości Becketta bohaterów, prawdziwych śmiertelników, żyjących na śmietniku ludzkości.

Ale los śmiertelników jest rozmaity. W innych warunkach umiera książę, w innych żebrak. Łączy ich tylko jedno – wyrok śmierci. W tym względzie:

Różnych stanów piękne grono
Gęstą Śmiercią przepleciono
Żyjąc wszystko tańczujemy
A że obok Śmierci nie wiemy³.

¹ Gdy personifikuję Śmierć – wyraz ten piszę z wielkiej litery, w pozostałych przypadkach, gdy na przykład piszę o śmierci jako fakcie – używam małej litery.

² *Bhagavadgita*, czyli *Pieśń Pana*, tł. z sanskrytu J. Sachse, Z.N. „Ossolineum”, Wrocław 1988.

³ Napis na obrazie *Taniec Śmierci* z 2 połowy XVII wieku z kościoła bernardynów w Krakowie.

Niezliczoność, niepoliczalność śmierci poraża mnie! W świecie techniki również mamy do czynienia ze śmiercią. Wszystko, co żyje, a nawet jest przedmiotem martwym (na przykład twardy dysk komputera) podlega destrukcji i musi się kiedyś w końcu zepsuć. Śmierć, owszem, została przez człowieka nazwana, opisana, zrozumiana, chociaż nie przeżyta. Nikt z nas nie przeżył śmierci, bo gdyby przeżył – to by nie żył (*sic!*). Słynny czwórmian Epikura wyjaśnia tę zależność dość osobliwie: „Kiedy jesteśmy, śmierci nie ma. Kiedy jest śmierć, nie ma nas”.

To proste, chociaż trudne do pojęcia. Skandal śmierci powoduje, że dzisiaj tematyka tanatyczna odstręcza, nie jest *trendy*. Boimy się śmierci samej oraz tematyki związanej ze Śmiercią. Jesteśmy tchórzami! Jesteśmy słabi! Lękamy się! Uciekamy! „A kto się boi śmierci – nie żyje!” (*He that fears death lives not!*) – brzmi staroangielskie porzekadło. Uciekamy, chociaż każdego dnia, po trochu, stale umieramy – oddając się we władanie boga Snu Morfeusza, brata greckiego boga Śmierci Thanatosa. Zасыpiając, bezwiednie dotykamy tajemnicy istnienia w innych stronach, innych światach i pozaświadomych rejestrach.

Jako **śmiertelnicy** żyjemy nieustannie, chcąc tego czy nie, w przestrzeni *Misterium Mortis*, w przestrzeni tajemnicy Śmierci.

Sztuka rejestruje wszystkie filozoficzne czy bardziej fizjologiczne aspekty śmierci (nawet w przywołanym wymiarze technicznym, *Cmentarzysko samochodów* Fernando Arrabala). Wielka sztuka próbuje na swój sposób ogarnąć tajemnicę bytu. Niekiedy za pomocą *Tańców Śmierci*, arcydzieł liryki, dramatu, muzyki, malarstwa ukazuje grozę Panny Kostusi (określenie dramaturga karmelity bosego – Hilariona Fałęckiego), czy bardziej zabawnie oswaja z Nią poprzez wymowne rzymskie epitafia. Flawiusz Agrykola kazał sobie wyrzezać w marmurze znamienne słowa:

Przyjacielu, który czytasz te słowa, dam ci pewną radę. Przystroiwszy głowę wieńcem z kwiatów, spełnij toast na cześć Bachusa, a uczyn to daleko stąd. Nigdy nie mów «nie», jeśli możesz spędzić noc z piękną dziewczyną [lub chłopcem]. Gdy umrzesz, zostanie po tobie tylko stos pogrzebowy i kupa śmieci⁴.

Z kolei, skoro o Rzymie mowa, wspomnijmy, że kościotrup towarzyszył uczestnikom bachanaliów. Zawieszony nad stołem przypominał, aby wcielać w życie epikurejską regułę *Carpe diem!*, którą tak wdzięcznie wytłumaczył Adam Mickiewicz ustami księdza Robaka:

⁴ Cyt. za: J. N i ż n i k i e w i c z, *Tajemnice starodawnej medycyny i magii*, Wyd. Tower Press, Gdańsk 2003, s. 190.

Ach! ach! Majorze, dzisiaj żyjem, jutro gnijem,
To tylko nasze, co dziś zjemy i wypijem! (*Pan Tadeusz*, Ks. IX).

Innymi słowy, na Śmierć możemy patrzeć żartobliwie lub na odwrót – śmiertelnie poważnie. Oba sposoby deszyfracji tajemnicy ludzkiego losu przechowuje od wieków sztuka teatralna. Henri Gouhier pisał w *Esencji teatru*⁵, że perspektywę każdego dramatu zamyka ś/Śmierć. Zrozumiałem to analizując szereg sztuk teatralnych spod znaku absurdu. Słowo absurd jest zwodnicze. Wydaje się, że będziemy się śmiać, a tu ze zdziwieniem doświadczamy, że jest to – jak pisał Samuel Beckett w *Wattcie* – „śmiesz z nieszczęśliwego”. Zostaliśmy więc złapani w „pułapkę absurdu”, w pułapkę Teatru Absurdu⁶ *par excellence*. Nie ma z niej wyjścia. Trzeba do końca wysiedzieć, czyli ścierpieć tajemnicę istnienia, będącą poza porządkiem – *abs ordine*⁷ – myślenia.

I tutaj właśnie się rodzi pytanie, dlaczego Beckett? Nie sięgnąłem po Becketta bezwiednie. Wybrałem sztuki wyraziste, pełnospektaklowe, chociaż śmiało mogłem sięgnąć po jednoaktówki. Wybór sztuk (*Czekając na Godot*, *Końcówka*, *Szczęśliwe dni*) stanowi dla mnie pewną dramaturgiczną, Beckettowską Triadę Tanatyczną.

Twórczość Samuela Becketta znamionuje chorobę kondycji ludzkiej, która nie przezwyciężyła lęku, to swoiste *panaceum* na „byt i bycie”, wsączające się w każdą tkankę, w każdą komórkę. Aplikowane w odpowiednich dawkach może się stać: albo lekarstwem, albo trucizną. Dla beztroskiego przedstawiciela epoki postmodernizmu, „człowieka przechodnia”, „człowieka zabawy”, „człowieka zmacdonaldyzowanego”, konsumującego i żyjącego w „świecie-hipermarkecie”, teatr Becketta jest dobrą terapią szokową. Powinien wstrząsnąć jego miałym, bezrefleksyjnym jestestwem, uderzyć po twarzy, zmusić do dystansu wobec nieustannego „przeżywania”, powiedzieć jasno i wyraźnie: „Dość! Przestań żuć swoje papki!”.

Skutkiem „terapii beckettowskiej” może być: *primo*, uświadomienie sobie „papkowości egzystencji”, a poprzez to – znalezienie linii wertykalnych, owej „chmurki, tam w zenicie” (*Czekając na Godot*), czyli wyjście ku Transcendencji; *secundo*, odrzucenie refleksji nad tragicznością ludzkiego Losu, „udławienie się” niestrawnym groteskowym tragizmem, co w konsekwencji spowoduje – dalsze

⁵ Zob. H. G o u h i e r, *L'Essence du théâtre* [Texte imprimé], J. Vrin, Paris 2002.

⁶ W niniejszej książce przyjmuję anglosaską notację terminu: Teatr Absurdu (z wielkiej litery), jest to kalka z Esslinowskiej etykiety *The Theatre of the Absurd*.

⁷ Łaciński źródłosłów terminu „absurd”: *abs ordine* – „poza porządkiem” oraz *absurdus* – „niezgodnie brzmiący, płaski, niedorzeczny, bez sensu”.

pograżanie się w ubóstwieniu „wieprzowości” bytu, zgoła odmienne od tego, które reprezentował Flawiusz Agrykola.

Podjęcie tematyki mortalnej było rodzajem iluminacji danej mi „od-górnie”, abym mógł zrozumieć los, ten los (pisany przez małe „l”) doświadczany osobiście i ten Los (pisany przez wielkie „L”) – Los Ludzkości. W rezultacie refleksji nad dramaturgią tanatyczną pojawia się stymulujące pytanie o człowieka. Czy człowiek to istota dramatyczna, czy bardziej istota tragiczna?

Pytanie to nurtowało filozofów, dramaturgów, poetów u zarania myśli ludzkiej: od Platona, Arystotelesa, przez Williama Szekspira po Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Samuela Becketta itd. Oba przymiotniki wskazują nie tyle na dwa gatunki literackie: dramat i tragedię, lecz na podstawę wszelkiego myślenia oraz tworzenia, u której legło zdziwienie nad ludzkim Losem.

G.W.F. Hegel wyraził pogląd, że dramat jest bez wątpienia szczytem całej sztuki. Dramatyzm zaś leży nie w prezentowanej akcji, lecz w analizie samej egzystencji, dokonywanej za pomocą dramatu⁸. Nie można też zapomnieć, że to egzystencja ludzka pozwala istnieć teatrowi, jest jego materią i źródłem⁹.

W moim odczuciu, rozumieć tragedię znaczyłoby przyjąć istnienie w jego niespełnieniu i niemożności, rozumieć zaś dramat znaczyłoby przyjąć istnienie w jego spełnieniu i możliwości. (Oba typy rozumienia są komplementarne, uzupełniają się, gdyż nic nie jest oczywiste w świecie oprócz dwóch rzeczy: śmierci i podatków – jak powiadają Amerykanie).

Sens tragedii wyznacza przede wszystkim przeżycie przechodzące w lament nad Losem. Sens dramatu wyznacza przeżycie przechodzące w rozumienie Losu. Pomiędzy dramatem i tragedią istnieje pełna napięcia przestrzeń funkcjonowania, czyli działania człowieka. Od samego człowieka też zależy, czy się otworzy na pełne faktyczne bycie, czy się pogrzeży w ułudach, lamentach i destrukcji.

W każdym razie, rozumienie i odczuwanie tajemnicy człowieczego Losu pozwoliło mi wyzwolić się z depresji i odkryć tak naprawdę, nie tyle metafizyczny horror istnienia, ale najcenniejsze wymiary ludzkiego bytu. Trzeba się zatem otworzyć na chwilę krótkiego żywota, który w wymiarze kosmicznym jest ułamkiem sekundy. Beckett zobrazował to w metaforze kleszczowego połogu/zgonu

⁸ G.W.F. H e g e l, *Wykłady o estetyce*, t. III, tł. J. Grawowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1964-1967, s. 79, 238.

⁹ Zgrabnie brzmi zachęta Józefa Tischnera: „Rozumieć dramat, to zrozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną. Być istotą dramatyczną, znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”. Zob. J. T i s c h n e r, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Société D’Éditions Internationales, Paris 1990, s. 11-13.

w słynnej kwestii Pozza z *Czekając na Godota*: „Babę rodzą okrakiem nad grobami, a grabarz z dołu zakłada kleszcze w ten sposób, aby się można było jeszcze zestarzeć”.

Powyższą scenę należy rozumieć w następującym sensie: „Absurd jest koniecznością egzystencji” (słynna teza Jeana-Paula Sartre’a). Na dalszym etapie rozumienia ludzkiego Losu należy nadać tej konieczności nowy sens, który można sprowadzić do diagnozy *conditio humana*: **Absurd nie jest koniecznością egzystencji, jest konsekwencją zaprzeczania wartości Życia.**

Absurdalne *creatio ex negatio* znaczy dosłownie tyle: tworzyć poprzez negację wartości w celu akceptacji tego, co zostało zanegowane. Beckettowski pokazanie JA jako „Nie-JA” prowadzi do ponownego odkrycia zagubionej pamięci o wartości istnienia.

Innymi słowy, pomiędzy porodem kleszczowym a uchwycem grabarza /akuszerki jest jeszcze wiele miejsca na przeżycie. Nie wpadamy od razu do dołu grobowego. Zanim wody płodowe odpłyną, a wody Styksu przypłyną, mamy czas na fascynującą żeglugę po oceanach wielkiego *Misterium Mortis*, które jest w istocie *Misterium Amoris*.

Absurd, chociaż chorobliwie zaraźliwy, toksyczny i momentami nieznośnie przygnębiający, działa jak szczepionka. Jeśli cię nie zabije – to wzmocni. Wzmocni naszą śmiertelną kondycję ludzką o wiedzę, że tak naprawdę Śmierci nie ma, istnieje tylko... (?)

Przyjaciółko/Przyjacielu, która/który czytasz te słowa, dam ci pewną radę. Przystroiwszy głowę wieńcem z kwiatów, spełnij toast na cześć Bachusa, a uczyni to daleko stąd. Nigdy nie mów «nie», jeśli możesz spędzić noc z...

Gdy umrzesz, zostanie po tobie tylko... „chmurka – tam w zenicie”.

Dariusz Piotr Klimczak

KSIEGA PIERWSZA

WSTĘP

ABSURD ŚMIERCI – TEATR ABSURDU



*Der Tod ist groß
Wir sind die Seinen
lachenden Munds
Wenn wir uns mitten im Leben meinen
wagt er zu weinen
mitten in uns*

(R. M. R i l k e, *Schlußstück*, w: *Das Buch der Bilder*, 1906)

1. ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE. OGÓLNY ZARYS PROBLEMATYKI ŚMIERCI W TEATRZE ABSURDU

Obsesja końca i nieuchronnego bytowania ku Śmierci, na wzór *Sein-zum-Tode*¹⁰, to zasadnicze elementy scalające wszystkie wątki treściowe i wszystkie problemy formalne Teatru Absurdu. Śmierć, która urosła do rangi motywu przewodniego oraz naczelnej dominanty kompozycyjnej i nastrojowej sztuk Samuela Becketta, Eugenio Ionesco, Arthura Adamova, Fernando Arrabala i innych, to nieuchronne *biologicum* oraz Absolut postawiony w miejsce Boga i Transcendencji.

W świecie kreowanym przez absurdystów „baby rodzą okrakiem nad grobami” (Beckett), wszyscy zmierzają ku Śmierci, za którą istnieje już tylko Nicość. Ów paradoks istnienia wpisany jest w budowę *Końcówki* oraz *Ostatniej taśmy Krappa*, tajemnicze oczekiwanie na Godota, zakopaną w ziemi Winnie, *par excellence* beckettowską obsesję stygnięcia planety i egzystencjalnej pustki; w absurd teatru Ionesco – w puchnącego trupa ze sztuki *Amadeusz, albo jak się tego pozbyć...* i grzyby wyrastające w pokoju umierającego Króla (*Król umiera, czyli Ceremonie*) oraz dyskusję o jakimś Bobby, co do którego państwo Smith nie mogą się pogodzić, czy jeszcze żyje, czy już umarł, czy istniał rzeczywiście, czy też go nie było (*Łysa śpiewaczka*); w podtekst dramatów Adamova oraz powtarzających się w nich metafizyczno-katastroficznych rojeń w rodzaju: „Cały świat już martwy,

¹⁰ Termin Martina Heideggera oznaczający „bytowanie ku Śmierci”.

pozostałem sam...” (*Parodia*); w eschatologiczną scenografię *Parawanów* Jeana Genêta; funeralną atmosferę *Modlitwy* Fernando Arrabala ...

Po katafalk Eugenii ze sztuki *Tango*, kanibalistyczną ruletkę *Na pełnym morzu* oraz figurę Śmierci *Wdów* Sławomira Mrożka został zaszyfrowany eschatologiczny kod dramatu absurdu. Jego cały przekaz intelektualny można sprowadzić do konstatacji: „Żadnemu społeczeństwu nie udało się jeszcze zlikwidować ludzkiego smutku, żaden system polityczny nie uwalnia nas od bólu towarzyszącego życiu, od strachu przed Śmiercią...” (Ionesco).

Strach przed najbardziej transgresyjnym aspektem egzystencji sytuuje problematykę Śmierci i Umierania¹¹, nie tyle w kontekście szeroko rozumianej refleksji eschatologicznej, ale przede wszystkim wiąże się z emocjami towarzyszącymi przekonaniu, że człowiek nie ma żadnego bezpośredniego doświadczenia śmierci. Albert Camus wypowiada tę oczywistość dość wyraźnie:

Na ten temat wszystko zostało powiedziane [...]. Nie można jednak nadziwić się temu, że wszyscy żyją, jakby nikt nie wiedział. To dlatego, że nie istnieje doświadczenie śmierci¹².

Ponadto, absurdyści kompensując brak doświadczenia śmierci tezą Jeana-Paula Sartre’a: „Absurdem jest, że się rodzimy, absurdem jest, że umieramy” – zbliżyli myślenie o Śmierci do granic autentycznego doświadczenia egzystencjalnego i biologicznej prawdy o konieczności umierania. Twórcy Teatru Absurdu odzierając cierpienie i Śmierć z nawarstwionej od starożytności topiki mortalnej, stworzyli najbardziej przekonującą tragikomiczną wersję „pustoszenia istnienia”.

Jak zauważa wybitny badacz Teatru Absurdu Martin Esslin:

*The Theatre of the Absurd forms part of the unceasing endeavour of the true artists of our time to breach this dead wall of complacency and automatism and to re-establish and awareness of man’s situation when confronted with the ultimate reality of his condition*¹³.

¹¹ Wyrazy „Śmierć i Umieranie” – piszę z wielkiej litery, gdy mam na myśli topos lub problematykę filozoficzną, eschatologiczną, do której się odnoszą.

¹² A. C a m u s, *Dwa eseje*, tł. J. Guze, Wyd. „Krağ”, Warszawa 1991, s. 20.

¹³ „Teatr Absurdu stanowi część nieustających usiłowań [...], które mają na celu [...] stworzenie na nowo świadomości sytuacji człowieka wobec konfrontacji z podstawowymi prawdami jego istnienia”. M. E s s l i n, *Znaczenie absurdu*, tł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” LXVII 1976, z.3, s. 262. Zob. Idem, *The Theatre of the Absurd*, Eyre&Spottiswoode Press, London 1962, s. 291.

Absurdyści obnażają prawdę o egzystencji w wymiarze rzeczywistości odartej ze złudzeń. Umiejscawiają człowieka w:

[...] *waiting between birth and death (Beckett's plays); man running away from death, climbing higher and higher in Vian's play, or passively sinking down toward death, in Buzatti's; man rebelling against death, confronting and accepting it, in Ionesco's (Tuer Sans Gages); man inextricably entangled in a mirage of illusions, mirrors reflecting mirrors, and forever hiding ultimate reality, in the plays of Genet [...] man trying to stake out a modest place for himself in the cold and darkness that envelops him, in Pinter's plays; man vainly striving to grasp the moral law forever beyond his comprehension, in Arrabal's; man caught in the inescapable dilemma that strenuous effort leads to the same result as passive indolence – complete futility and ultimate death – in the earlier work of Adamov*¹⁴.

Powyższa uwaga Esslina wydaje się bardzo cenna, wyznacza bowiem podstawowe kategorie i zasób – posługując się terminologią czy bardziej metaforą Gillesa Deleuze'a – „kłączy” tworzących eschatologiczne „drzewo” czy swoiste „centrum” dramatu i Teatru Absurdu.

Specyfikę mojego zainteresowania oddaje umieszczenie Teatru Absurdu w perspektywie *Misterium Mortis*, czyli najogólniej mówiąc, tajemnicy Śmierci. Mam na myśli również specyficzne, teatralne uobecnianie topiki mortalnej w skonwencjonalizowanej formie Teatru Absurdu. *Misterium Mortis* wymaga od widza nabożeństwa, uroczystej niemal oprawy, ale w Teatrze Absurdu *misterium* jest w zasadzie brak *misterium* w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Absurdystyczne *Misterium Mortis* to rodzaj współczesnego „teatru Śmierci”, oddającego egzystencjalną rozpacz samego „bytowania ku Śmierci”.

Moje zainteresowanie problemem jest czysto akademickie, rzeczowe, nie pozbawione „dziewiczej świeżości” spojrzenia na dramat i Teatr Absurdu z perspektywy Śmierci, refleksji filozoficznej czy eschatologicznej, gdyż ten temat nie został jeszcze w polskich badaniach teatrologicznych dostatecznie odkryty oraz spenetrowany. Widzę stymulujące pytanie, na które trzeba odpowiedzieć, w jakiej mierze od pytań eschatologicznych *Czekając na Godota*, bytowania bohaterów *Końcówki* w kubłach asenizacyjnych po grób Winnie (*Szczęśliwe dni*), rozpościera się przestrzeń znaczeniowa Śmierci? Śmierci zobrazowanej konkretem, symbolem,

¹⁴ „W oczekiwaniu pomiędzy narodzinami a śmiercią w sztukach Becketta; człowieka uciekającego przed śmiercią, wspinającego się coraz wyżej – w sztuce Viana; lub pasywnie opadającego w kierunku śmierci u Buzattiego; człowieka buntującego się przeciw śmierci, stojącego z nią oko w oko i akceptującego ją – w *Mordercy nie do wynajęcia* Ionesco; człowieka zaplątanego bez wyjścia w miraż złudzeń, w lustra odbijające lustra, i wiecznie ukrywającego podstawową rzeczywistość [...]; człowieka, który doszedł do beznadziejnego przekonania, że żmudny wysiłek prowadzi do takiego samego rezultatu, co pasywna indolencja – do całkowitej jałowości i nieuchronnej śmierci – we wcześniejszych utworach Adamova” [oryg. 292]. Ibidem, s. 263.

rekwizytem, znakiem, przedmiotem, absurdalnym dialogiem, paradoksem, czyli składnikami tworzącymi absurdystyczny makrokosmos teatralny. Jak zatem w owym makrokosmosie bytują tytułowi śmiertelnicy: Estragon, Vladimir, Clove, Hamm, Nagg, Nell i inni?

Przede wszystkim zaś pragnę zbadać, jak się odbywa „filozofowanie formą” czy też „formalizowanie filozofii” w Absurdystycznym *Theatrum Mundi* oraz Absurdytycznym *Misterium Mortis*, w którym mówienie o Śmierci staje się specyficzną „tragedią języka zużytego”¹⁵.

Awangarda lat pięćdziesiątych ograniczyła się do pokazania, że dojmującą prawdę o człowieku stanowi jego samotność, cierpienie i lęk (Awangarda Paryska: 1950 – *Łysa śpiewaczka* Ionesco, 1952 – *Krzesła* Ionesco, 1953 – *Czekając na Godota* Becketta). Awangarda lat sześćdziesiątych zweryfikowała ten pogląd do przekonania, że jedyną prawdą o człowieku jest ciało (Teatr Laboratorium).

Problematyką Śmierci w dramacie i Teatrze Absurdu zajmowano się dotąd zazwyczaj okazjonalnie, w pewnym sensie fragmentarycznie (w polskich badaniach szczególnie J. Kott¹⁶, za granicą, między innymi: M. Esslin¹⁷, M.S. Barranger¹⁸, R.C. Lamont¹⁹, C. Sharp²⁰, W. Shibles²¹, E.G. Wright²²), skupiając uwagę na wybranych zagadnieniach czy utworach. Książką rości sobie ambicję zrekonstruowania ogólniejszego horyzontu problemowego eschatologii w Teatrze Absurdu Samuela Becketta, dzięki zastosowaniu określonej perspektywy badawczej.

Surowcem refleksji eschatologicznej współczesności są dramaty absurdu, przekazujące mniej czy bardziej wyraźną filozofię Śmierci. Ekspozycja Śmierci jest uwarunkowana swoistą powtarzalnością tanatycznych motywów przewodnich wielu sztuk. Na zasadzie rekurencyjności powracają w dramaturgii absurdu mo-

¹⁵Nawet Maria Czanerle – komunistyczna działaczka Wydziału Kultury KC PZPR pisała pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia: „O umieraniu piszą teraz wszyscy – Beckett, Ionesco, Dürrenmatt [...]. Tego jeszcze w literaturze nie było. Ta nagła dewaluacja ludzkości, to powojenne odkrycie, równoległe z wynalezieniem energii jądrowej”. M. C z a n e r l e, *Twarze i maski. Szkice teatralne*, WL, Kraków 1970, s.234.

¹⁶J. K o t t, *Ionesco, albo Śmierć w cięży*, [w:] *Pisma wybrane. Teatr czytany*, t. 2, wybór i układ T. Nyczek, Warszawa 1991. Idem, *The Memory of the Body. Essays on Theater and Death*, Northwestern University Press, Evanston – Illinois 1992.

¹⁷M. E s s l i n, *Memento mori*, „Plays and Players” XI 1963, s. 10.

¹⁸M. S. B a r r a n g e r, *Death as Initiation in Exit the King*, „Educational Theater Journal” 1975, nr 27, s. 504-507.

¹⁹R. C. L a m o n t, *The Double Apprenticeship: Life and the Process of Dying*, [w:] *The Phenomenon of Death*, red. E. Wyschogrod, Harper&Row, New York 1973, s. 198-224.

²⁰C. S h a r p, *The Dance of Death in Modern Drama: Auden, Dürrenmatt and Ionesco*, „Modern Drama” 1977, nr 20, s. 107-116.

²¹W. S h i b l e s, *Death. An Interdisciplinary Analysis*, Univ. of Wisconsin Press, Wisconsin 1974.

²²E.G. W r i g h t, *The Vision of Death in Ionesco's Exit the King*, „Soundings” 1971, nr 54, s. 435-449.

tywy unicestwienia, grobu, zapadania się i wznoszenia, zamkniętej przestrzeni, umierania, rozpląnięcia czy „wniebowstąpienia”. Ale nie jest to klimat opowieści z kościelnej krypty. Nie ma tu miejsca na epatowanie tanim horrorem. Śmierć oraz Umieranie obrazowane przez absurdystów są nazbyt poważne, żeby nie powiedzieć dręczące oraz przygnębiające. Chociaż podkreślimy, że mówienie i pisanie o Śmierci może być też jej swoistym osławianiem²³.

Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że w którymś momencie, jak pisze Jean Baudrillard „przyspieszamy w pustce”²⁴, zapominając o sprawach ostatecznych człowieka. Owemu „przyspieszeniu w pustce” sprzyja nie tylko konsumpcyjny styl życia czy globalizacja, ale i to, co Jean-François Lyotard określa mianem „otwartej czasoprzestrzeni, w której nie ma już tożsamości, a tylko istnieją transformacje”²⁵. Jest to czasoprzestrzeń nieustannego, wszechobecnego „teraz”, w której brakuje filozoficznego dystansu i eschatologicznej zadumy. Według badaczy postmodernizmu życie w „otwartej czasoprzestrzeni” może mieć jedynie dramatyczny przebieg. Konstatacja wydaje się ważna, uświadamia bowiem prymat „gry” z rzeczywistością, w której ustalono oraz wyznaczono rolę aktorom. Ta metafora ludzkiej egzystencji jest tak stara jak stary jest teatr²⁶, jak stare są tragedie Sofoklesa, Williama Szekspira, Pedro Calderóna de la Barca ...

Powyższa refleksja dotyczy istotnego problemu reprezentacji świata, co w dramacie absurdu zostało oddane przez generalnie „uchylenie” świata, realności na rzecz „krzywych zwierciadeł” i pojemnej symboliki tanatycznej.

Absurdyści docierając do samych korzeni tragiczności ludzkiego losu, do tajemnicy wrzucenia w byt zetknęli się z bagażem tradycji antycznej i nowożytnej, niezbadanymi pokładami analogii, paraleli do filozofii – poczynawszy od Arystotelesa Stagiryty, przez Immanuela Kanta po Martina Heideggera.

²³ Przekonują o tym badania Ester Singer nad personifikacją i pojęciem Śmierci w *Latającym cyrku Monthy Pythona*. Wybitne dzieła Philippe Ariès, Louisa Vincenta Thomasa, Michela Vovelle’a, Zygmunta Baumana są znaczącym i imponującym dorobkiem, bez którego mówienie o Śmierci pozbawione byłoby fundamentów metodologicznych, historiograficznych, filozoficznych.

²⁴ J. Baudrillard, *La Transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris 1990.

²⁵ J.-F. Lyotard, *Peregrinations*, Columbia University Press, New York 1988, s. 31-32

²⁶ Jak zauważa Bauman: „Dramat nie musi być zupełnie przygodny, ale dla aktorów i widzów jest przygodny nieporównywalnie bardziej niż rzeczywistość poszukiwana przez Rorty’owskich «naiwnych realistów» i ich uczniów. Dramat może być tragiczny, może wywołać mocniejsze bicie serca i łzy: ale wszystko to – wydarzenia i emocje itd. – dzieje się tutaj wewnątrz teatru, podczas przedstawienia [...]. Z dramatem nie wiąże się nic nieodwoływalnego, nic nieodwracalnego; pozorna nieodwracalność dramatycznej gry sama jest grą, wiarygodnym i przez to odwracalnym wydarzeniem. Dramat jest stałą niekończącą się nigdy, wiecznie ponawianą próbą śmiertelności rzeczy i ludzi, ludzkiego posiadania i ludzkich osiągnięć; próbą pozostania na zawsze, «prawdziwy» nie będzie nigdy”. Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości i strategii życia*, tł. N. Leśniewski, PWN, Warszawa 1998, s. 221-222.

Czy dramat zatem prawdziwie, czy tylko poprzez formę „gry” z rzeczywistością odsłania tajemnicę ludzkiej egzystencji nakierowanej ku Śmierci? To tylko niektóre pułapki, na które natrafi każdy, kto zechce „strawić” i zrozumieć tajemnicę *Geworfenheit* (według Martina Heideggera – „Wrzucenie w byt”), którą Martin Esslin uznawał za siłę napęd-ową całej dramaturgii absurdu.

Jakkolwiek byśmy nie chcieli pamiętać o dramatycznej kondycji śmiertelników, o Śmierci jako jedynym pewniku – zrozumienie tajemnicy istnienia, owego „wrzucenia w byt” wiąże się nieustannie z pojęciem *Sein-zum-Tode*. Okazuje się jednak, że zrozumienie Śmierci nie jest do końca możliwe, ponieważ oznacza ona ostateczną pustkę, niebyt, który absurdalnie nadaje istnienie wszelkim bytom.

Tutaj się pojawia kolejny problem. Czy jest możliwe przedstawienie Śmierci? Edmund Husserl odpowie, że jest to niemożliwe, ponieważ Śmierć jest absolutnym niczym, a „absolutne nic” nie ma sensu. Niemożliwa jest zatem percepcja „działającego podmiotu”, którego percepcję powstrzymuje Śmierć. W obliczu tej niemożności podmiot może się mamić grą metafor – jak zauważa Zygmunt Bauman. Właśnie o metaforę tutaj idzie, co bezpośrednio unaocznia teatr, a przekazuje dramat. Mówienie w dramacie o Śmierci, mówienie w Teatrze Absurdu o Śmierci może się okazać najbardziej pociągającą alternatywą wyobrażenia *Nienazywalnego* w relacji: dramaturg/aktor/widz czy nadawca/odbiorca oraz eksplikowania specyficznie rozumianej eschatologii – eschatologii absurdu.

Teza wyjściowa przybrała więc postać aprioryczną. W Absurdystycznym *Misterium Mortis* eschatologia absurdu to dekonstrukcja nieśmiertelności, ale zarazem konstrukcja śmiertelności, objawiająca się w kreacji przestrzeni dramatu, postaci, sytuacji dramatycznych. Osią konstrukcyjną tak postawionego zagadnienia będą rozważania na temat obecności Śmierci w perspektywie analizowanych toposów, motywów, symboli tanatycznych, eschatologicznych, wreszcie określenie wyraźnej filozofii Śmierci Teatru Absurdu Samuela Becketta.

Wczesne dramaty Becketta przekazują farsową diagnozę egzystencji. Relatywizm czasu, pustej przestrzeni, rozproszenie akcji, najbardziej widoczne w *Czekając na Godota*, wpisują się w charakterystyczną poetykę dramatu absurdu. Antylogika, uwielbienie bezsensu i farsy, poetyckie obrazowanie i metafizyka *reductio ad absurdum* stanowią najbardziej pojemną przestrzeń znaczeniową dramatów Becketta, są zaczynem, mówiąc językiem Paula Daviesa, beckettowskiej fikcji i imaginacji:

*But Beckett's artistic characterization of metaphysical issues is anything but slothful, partly because it is so good at dismantling clichés. Although many of his characters are conspicuously apathetic, his art is one of unparalleled alertness*²⁷.

Metafizyka dramatów Becketta, symbolika postaci, o którą sam po wielokroć dopominał się od reżyserów przypominając, przy okazji inscenizacji *Czekając na Godota*, że Estragon stoi na ziemi, należy do kamienia, zaś Vladimir jest lekki, myśli o niebie, należy do drzewa – tworzy oryginalną wykładnię jego filozofii, owego zawieszenia pomiędzy bytem a niebytem, pomiędzy Życiem i Śmiercią. Symbolikę postaci wzbogaca symbolika rekwizytów. Pojemniki na śmieci (*Końcówka*), olbrzymi kopiec (*Szczęśliwe dni*) to tylko niektóre elementy tworzące tanatyczną atmosferę, metaforę nieustannej transgresji, w której nie znany jest ostateczny cel. Dynamika akcji wielu sztuk Becketta czy powieści (*Malone umiera*) wynika z konfrontacji dwóch płaszczyzn: metafizycznej i estetycznej, życia i wymyślenia, kończenia i grania, czasu linearnego oraz cyrkulacyjnego. Życie objawia się zatem jako niepowtarzalny i nieodwracalny proces umierania, kończenia. Człowiek wpisany w ten proces jest obiektem skazanym na powtarzający się mechanizm destrukcji.

Misterium Mortis naszkicowane przez Samuela Becketta jest próbą dotarcia do określonej postawy filozoficznej wobec Śmierci. Wielkie przemiany, jakie dokonały się w teatrze światowym i zwrot w kierunku mistyki i metafizyki symbolizuje, od prapremiery *Czekając na Godota*, właśnie jego nazwisko. Dodatkowo, przemianom sprzyjał czas historyczny, moralny niepokój wywołany tym, że „po Auschwitz niemożliwa stała się metafizyka”²⁸ (Theodor Wiesengrund Adorno), zagrożenie wojną atomową oraz fakt istnienia systemów totalitarnych. Czas ten wyznaczały symbolicznie prapremiery *Czekając na Godota* (1952) Becketta oraz *Król umiera...* (1962) Ionesco. Martin Esslin zauważył:

*Ultimately, a phenomenon like Theatre of the Absurd does not reflect despair or a return to dark irrational forces, but expresses modern man's endeavour to come to terms with the world in which he lives. It attempts to make him face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment*²⁹.

²⁷ „Beckettowska artystyczna charakterystyka metafizycznych zagadnień nie była do końca oczywista, ponieważ ukryta została pomiędzy językowymi kliszami, oddając niemożność odpowiedzi na większość pytań – jakie metafizyka stawia”. P. Davies, *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Fairleigh Dickinson University Press, London-Toronto 1995, s. 22 (tł. fragm. D. K.).

²⁸ Zob. Th.W. Adorno, *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. by R. Tiedemann, Stanford University Press, Stanford 2003.

²⁹ „Ostatecznie, zjawisko takie jak Teatr Absurdu nie oznacza rozpacz ani powrotu do ciemnych sił irracjonalnych, ale wyraża usiłowania człowieka w kierunku pogodzenia się ze światem, w którym żyje. Próbuje skłonić go

Teatr Absurdu, ukazując śmiertelników, ludzi skarłałych, nie-szczęśliwych, zagubionych, wyalienowanych ze społeczeństwa, czerpie swe tematy z *clownady*, obsesji, chorej wyobraźni. Pozostaje czymś więcej niż sztuką, staje się, według określenia Alana Schneidera, kondycją życia³⁰. Sztuki absurdystów traktują także o upadku człowieka oraz jego uprzedmiotowieniu w stechniczowanym świecie. Nie idealizują rzeczywistości, lecz ze spokojem patrzą na świat pozbawiony metafizycznych fundamentów, sensu, celu. Ów *Nowy Teatr* jest diagnozą zagubionego człowieka zmagającego się z absurdem świata. Nie jest to teatr, który generuje pierwiastki rewolucji, rzuca anatemy wobec zepsucia moralnego i okrucieństw niesprawiedliwości społecznej. Autorzy realizujący w swojej twórczości założenia poetyki dramatu absurdu ukazują dramatyczną absurdalność świata, traktując absurd jako „duchowe cierpienie, z którego rodzi się człowiek”³¹.

W jaki sposób owe „duchowe cierpienie” wyeksponowane w dramacie absurdu naukowo usystematyzować i rozważyć?

Powyższe pytanie odsyła do obranej metodologii badawczej, zbliżonej do tematyki literackiej (za Elżbietą Sarnowską-Temeriusz), tj. kierunku w badaniach tematycznych ujmującego proces artystyczny jako wcielanie, konkretyzację i uszczegółowienie wzorców tematycznych kształtujących, w przypadku dramatu, makrokosmos teatralny, ale również sankcjonujących (jak postulował Roland Barthes) wielopłaszczyznową i wielowartościową pojemność znaczeniową rozbudowanej sieci motywów, szczególnie motywów tanatycznych w odniesieniu do kontekstu kulturowego. Wynikiem tych zabiegów powinna być idealna (w sensie paradygmatycznym) analiza zjawiska, wnikięcie w jego podstawę oraz strukturę, jedną i wspólną dla wielu konkretnych, materialnych manifestacji problematyki filozoficznej i eschatologicznej w Teatrze Absurdu Samuela Becketta.

Fenomen Teatru Absurdu jest wciąż nie do końca dostatecznie zrozumiany. Rozpiętość zagadnień jest ogromna. Od wymiaru historyczno-literackiego po filozoficzną wykładnię określającą istotę oraz sens absurdalnego wymiaru ludzkiej egzystencji. Analiza fenomenu naszej śmiertelnej egzystencji jest próbą wyjścia

do stawienia czoła losowi ludzkiemu takiemu, jakim jest, uwolnić człowieka od złudzeń, które powodują nieustanne niedostosowanie i rozczarowanie”. M. E s s l i n, op. cit., s. 283 [oryg. 313].

³⁰ A. S c h n e i d e r, *Any Way You Like, Alan. Working with Beckett*, „Theatre Quarterly” 1975, no. 19(5), cyt. za: E. B r a t e r, *After the Absurd. Rethinking Realism and Few Other Isms*, [w:] *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Michigan 1990.

³¹ A. C a m u s, *Mit Syzyfa*, [w:] Idem, *Dwa eseje*, op. cit., s.9.

poza więzienie języka ku mistyce i poezji, bowiem: *As the mystics resort to poetic images, so does the Theatre of the Absurd* – co zauważył Martin Esslin³².

Jest to otwarcie dramatu absurdu na języki i formę innych sztuk, zgoła odmienne u Becketta czy Ionesco. Zawsze jednak powraca ten sam wspólny mianownik. Jest nim niepowtarzalny obraz Śmierci – ów oryginalny topos dramatu i Teatru Absurdu.

2. PUNKT WYJŚCIA ANALIZY ŚMIERCI W TEATRZE ABSURDU

Spójrzmy na charakterystyczną rzeczywistość Teatru Absurdu. Ze sceny na scenę odslaniają się rosnące trupy, nosorożce, staruszkowie zakopani w ziemi, wyskakujący przez okno, wyrzuceni na śmietnik, grający w ping-ponga, przybysze z antyświata, mordercy nie do wynajęcia, dogorywający bohaterzy, winowajcy, nieudacznicy etc. A ileż tutaj śmietnikowych rekwizytów, wręcz niepotrzebnie nagromadzonych (jak u Harolda Pintera) krzeseł, materii, ziemi, samochodów, nosorożców.

W nasyconej „pustej przestrzeni” przedmioty nie funkcjonują jako martwe ciała, są raczej formą ekspresji. Umiejętnie wprzęgnięte w dzianie sceniczne charakteryzują nie tylko teatralną wizję dramaturgów. One charakteryzują przede wszystkim rzeczywistość. To poczucie rzeczywistości wpływa być może z subiektywnej oceny zastanego świata. Jest to ocena przypisana nie tylko do określonego dzieła sztuki (Friedrich Dürrenmatt twierdził, że każda rzeczywistość subiektywna zawarta jest w rzeczywistości)³³, ale również do rzeczywistości.

Teatr Absurdu nie wchodzi jednak w konflikt z drobiazgowym przekazem rzeczywistości. Absurdyści, wprost przeciwnie, docierają do prawdy o języku absurdu. Jest to język potoczny, nieskładny, nielogiczny, a więc naznaczony piętnem dezintegracji. Realistyczne przedstawienie rzeczywistości osiągają poprzez wprowadzenie drobiazgowego opisu, który sugeruje irracjonalność przedstawionego świata³⁴.

Jak zatem w tej absurdystycznej irracjonalności funkcjonują sprawy ostateczne?

³² „Jak mistycy, tak i Teatr Absurdu, uciekają się do obrazów poetyckich”. M. E s s l i n, op. cit., s. 282 [oryg. s. 313].

³³ Innymi słowy, każde dzieło sztuki jest w pewnym sensie subiektywne, lecz nie jest prawdopodobne, aby nie mieściło się w rzeczywistości.

³⁴ Jak zauważa Martin Esslin w *The Theatre of the Absurd* taką metodą konstruowania fikcyjnego świata posługuje się Harold Pinter.

Esslin określając Teatr Absurdu jako teatr w pełni poetycki stwierdza, że dramaturdzy poczynawszy od Samuela Becketta, poprzez Eugenio Ionesco, Fernando Arrabala, Arthura Adamova, Harolda Pintera interesują się człowiekiem w kategoriach ostatecznych. Pomimo licznych elementów farsy, groteski, „tragედии języka zużytego” jest on powrotem do mitycznej i religijnej funkcji teatru. Fakt ten zyska wyraz w ukutym przeze mnie terminie: Absurdystyczne *Misterium Mortis*.

Sporządzony przez Esslina katalog możliwych propozycji interpretacyjnych uwzględnia problematykę społeczną dramatu absurdu oraz warstwę ideową *Theatrum Mundi*. Jest to widoczne na przykład w interpretacji *Urodzin Stanley’a*, w której problematykę postawy konformistycznej łączy Esslin z alegorycznym przedstawieniem Śmierci. Kontekst sytuacyjny kreowany przez absurdystów wyraża nie tylko stan opuszczenia, zagrożenia, tajemniczego oczekiwania. Jest to moment, który Pinter określa jako tragedię, tkwiącą w „rozmyślnym uchylaniu się od komunikowania się z innymi”. Chociaż Beckett w *Czekając na Godota* stworzył obraz człowieka tęskniącego za osiągnięciem wewnętrznej tożsamości, stanu pogodzenia się z samym sobą, z innymi, z Bogiem, w rezultacie jednak przybliżył sens pytań ontologicznych do tragikomicznej *clownady*. (Jak to powiedział Jean Anouilh: „Czekając na Godota to *Myśli* Pascala grane przez cyrkowych *clownów*”).

Przy tej okazji postawione przez dramaturga pytania ostateczne, uwikłane w pustkę samotności i niezrozumienia, wydają się wyrazem rozpacz. Śmierć powraca bowiem obsesyjnie w całej rozciągłości Teatru Absurdu.

Historyczno-społeczne aspekty eschatologii czy deeschatologizacji, tudzież absurdystycznej filozofii Śmierci zostaną przywoływane w kontekście wyjaśnienia strategii obrazowania Śmierci, śmiertelności, nieśmiertelności w Teatrze Absurdu Samuela Becketta (za pomocą eksplikacji dobrodziejstwa inwentarza motywów wpisanych w przestrzeń *Misterium Mortis*).

Poziom ideacyjny wybranych motywów jest różnorodny, poczynawszy od bardzo ogólnego tematu Śmierci, a skończywszy na przedstawieniowo skonkretyzowanych toposach, na przykład: Śmierci-snu (*comy*); Śmierci-ziemi (*kopca*); Śmierci-trupa. Co za tym idzie, pojemność konstrukcyjna motywów jest bardzo zróżnicowana. Rodzi to szeroką perspektywę interpretacyjną.

3. PUNKT WYJŚCIA FILOZOFICZNEJ REFLEKSJI NAD FENOMENEM ŚMIERCI I ŚMIERTELNOŚCI

„Śmierć obecna w całej rozciągłości bytu ludzkiego stwarza niepoddający się refleksji i tematyzacji motyw naszego bytu” – przekonywał Ladislaus Boros w *Mysterium mortis*³⁵. Dzieje się tak, ponieważ człowiek zaprzątnięty życiem nie zauważa wszechobecności Śmierci, tak jak nie zauważa powietrza, które wdycha. Jeśli już tę wszechobecność zauważa, stara się ją za wszelką cenę wymazać ze świadomości. Pomimo tego, ś/Śmierć należy do metafizycznych danych pierwotnych, które tkwią u podstaw bezpośredniego doświadczenia. Owe metafizyczne dane pierwotne przechowuje w całej rozciągłości filozofia, literatura, sztuka, kultura, a więc każdy obszar twórczej działalności człowieka. Warto uzmysłowić sobie, zasygnalizowane wcześniej, trudności metodologiczne ujęcia problemu Śmierci. Powtórzę zatem najważniejszą tezę: Człowiek nie ma żadnego bezpośredniego, fizycznego doświadczenia śmierci. Wynikają stąd ważne implikacje.

Jeśli mowa o doświadczeniu śmierci warto wskazać, że istnieją dwa całkowicie odmienne sposoby pojmowania i przeżywania śmierci: *primo* – śmierć jest wewnętrznym aktem transgresji, dotykającym bezpośrednio umierającego, *secundo* – śmierć jest zewnętrznym aktem regresji dotykającym pośrednio obserwatora umierania. Całkowicie wewnętrzny akt śmierci nie może być właściwie oceniony przez obserwatora z zewnątrz, który nie przekracza progu śmierci, a wręcz stara się uciec od jej emocjonalnego ładunku. Obserwator, widz śmierci pozbawiony jest jej autentycznego wymiaru, dlatego nie dokonuje transgresji, lecz znajduje się w stanie regresji do śmierci. Innymi słowy, obserwator umierania nadal pozostaje żywy.

Doświadczenie śmierci³⁶ obarczone jest piętnem metaforyzacji, aluzyjności. Równie dobrze wizje konających możemy określić mianem „eschatologicznej fantasmagorii”. W rozmaity sposób próbowano upewnić się o rzeczywistym fakcie zgonu. Samo stwierdzenie zgonu jednak nie wystarczało. Człowiek potrzebował dookreślenia „momentu śmierci”. Ów moment wydaje się zawieszony pomię-

³⁵ L. B o r o s, *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, tł. B. Bialecki, Wyd. „Pax”, Warszawa 1974, s.22.

³⁶ Wybitny francuski antropolog Louis-Vincent Thomas stwierdza, że „Ludzie zawsze potrafili wykorzystywać wczesne oznaki weryfikacji zgonu. Osluchiwanie serca znane już było starożytnym: *Cor primum vivens, ultimum moriens* [...] W czasie złożenia Chrystusa do grobu, jak mówią opowieści o Męce Pańskiej, «położono mu wedle zwyczaju puchowe pióro pod nos, które zostawiono na pewien czas, czyli piętnaście minut»[...]; sam termin *croque-mort* (karawaniarz, dosł. «ten, kto gryzie zmarłego» – przyp. tł.) miałby pochodzić od zwyczaju gryzienia stopy zmarłego”. Zob. L. V. T h o m a s, *Trup. Od biologii do antropologii*, tł. K. Kocjan, Wyd. Łódzkie, Łódź 1991, s. 15.

dzy pewnym przedtem” oraz pewnym „potem”³⁷. Innymi słowy, transgresja śmierci wyzwala potrzebę obrazowania, co zyskało w angielskiej nomenklaturze odzwierciedlenie w postaci terminu *Peak-in-Darien*³⁸, czyli eschatologicznych wizji na „łożu śmierci”.

Biologia i medycyna, w sposób charakterystyczny dla nauk empirycznych, ujmują śmierć jako zaburzenie, destrukcję i koniec życia. Obok naukowych konstatacji medycyny i biologii stoją, nie zawsze weryfikowalne, problemy i pytania, które stawia antropologia metafizyczna i eschatologia. Zasadniczym elementem refleksji nauk nieempirycznych jest pytanie: „Czy całkowite pograżenie się w śmierci nie skrywa jakiegoś bardziej zasadniczego procesu, który można by uznać za osobowe samostawianie się i czynną autokrację?”³⁹.

Na początek przywołajmy diagnozę panującego *status quo* wyeksponowaną przez Zygmunta Baumaną w rozprawie *Śmierć i nieśmiertelność. O wielkości i strategii życia*:

Jedną z najbardziej bolesnych cen, jaką przyszło zapłacić ludzkości za komfort nowoczesności, było odkrycie absurdu istnienia⁴⁰.

Korzeni takiej diagnozy możemy dopatrywać się w filozofii egzystencjalnej spod znaku Sartre’a i Camusa. Absurd jako konieczność egzystencji to najbardziej oczywisty pewnik, obecny w przekonaniu, że zarówno narodziny jak i śmierć są absurdem. O ile jednak egzystencjalizm tkwił mocno na gruncie egzystencji, o tyle komfort ponowoczesności zatracił fundamenty tego, co kształtuje egzystencję nawet w absurdalnym wymiarze. Jak się zatem kształtuje stosunek absurdystów do Śmierci, tej „zlekceważonej” i tej „ścierpianej”?

Podkreślmy najpierw, że w postmodernizmie Śmierć funkcjonuje jako gra, której wynik nie tyle jest nieznany (bo przecież każdy wie, że coś takiego jak śmierć się wydarza), co nierozstrzygnięty. Absurd istnienia sprowadza się do znamiennej cechy charakteryzującej stosunek społeczeństwa do Śmierci. Cechę tę stanowi osobiwa sprzeczność. Śmierć w dużej mierze jest tabuizowana, traktowana jako absurdalny i niezrozumiały element życia, zazwyczaj wypierany ze świa-

³⁷ Na podst. L. B o r o s, op. cit., s. 34.

³⁸ *Peak-in-Darien* – odnosi się do nazwy wschodniej części Przesmyku Panamskiego (Darien). Określenia tego użył angielski poeta romantyczny John Keats, opisując przeżycia starych marynarzy, którym zdawało się, że widzą brzeg lądu, podczas długotrwałej żeglugi morskiej.

³⁹ *Ibidem*, s. 8.

⁴⁰ Z. B a u m a n, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielkości i strategii życia*, PWN, Warszawa 1998, s. 115.

domości⁴¹. To właśnie kolejny biegun sprzeczności. Ze Śmierci uczyniono element teatralizacji, widowiska⁴², co doskonale zrozumieli absurdyści, w pisaniu o Śmierci umieszczając element kompensacji lęku przed tym, co ostateczne i nieuniknione. Wybitny francuski antropolog Philippe Ariès twierdził, że dawniej inaczej funkcjonowało wyobrażenie o Śmierci, w „erze przednowoczesnej”. Śmierć była „oswojona”, a postawa wobec niej zazwyczaj strukturalnie trwała, nie podlegająca uwarunkowaniom historycznym. Jednak:

Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy wymówić jej imienia. Dlatego, kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalcony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była⁴³.

Posługując się metaforą stworzoną przez Jeana Baudrillarda, obecnie na Śmierć możemy spojrzeć jako na *simulacrum* – czyli mapę bez terytorium, kopię bez oryginału, pewne uschłe klącze egzystencji, ostateczną pustkę nie zasługującą na rozważania, zatroskanego o swoje trzewia, „człowieka przechodnia”. To smutne, ale prawdziwe.

Jaka była zatem Śmierć przedtem? To pytanie odsyła nas do szerokiego kulturowo-historyczno-filozoficznego kontekstu. Nie sposób wymienić wszystkich ustaleń. Nie rozwodząc się nad historią relacji człowieka do Śmierci wystarczy, że przywołam w podsumowaniu myśl Henryka Elzenberga, przekonanego o tym, że nie ma lepszego probierza człowieka, jak jego stosunek do Śmierci. Ów stosunek uzależniony jest od stopnia uduchowienia jednostki. W przeciwieństwie do Sorena Kierkegaarda – Elzenberg sądził, że afirmacja Śmierci jest wprost proporcjonalna do wykształcenia człowieka:

⁴¹ Joseph Pieper w *Tod und Unsterblichkeit* szczegółowo analizując zjawisko, przywołuje znamienne fakty: w jednym z poważnych dzienników amerykańskich nie drukuje się słów: *death*, *violent death*, natomiast zakłady pogrzebowe próbują nie przywoływać faktu śmierci w ogóle. Struktura społeczeństwa sprzyja też według Piepera „materialistycznemu bagatelizowaniu śmierci”. Na taki stan rzeczy wpływ mają mass media oferujące powszechność śmierci, odgrywającej rolę spektaklu dostarczającego silnych emocji i wzruszeń. Na podst. J. P i e p e r, *Tod und Unsterblichkeit*, Kösel-Verlag, München 1968.

⁴² Jak zauważa Joseph kard. Ratzinger: „Ale i w tym urzeczowieniu śmierci chodzi ostatecznie o to samo, co w mieszczańskim tabu, chodzi o odebranie śmierci jej charakteru metafizycznego [...]. Zbanalizowanie śmierci ma zagłuszyć niepokojące pytanie, które nam ona stawia. [...] Śmierć ma stać się rzeczą tak zwyczajną i pospolitą, tak wystawiona otwarcie na widok publiczny, żeby przestała wreszcie budzić metafizyczne lęki”. J. R a t z i n g e r, *Eschatologia. Śmierć i życie wieczne*, tł. M. Węclawski, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1984, s. 87.

⁴³ Ph. A r i è s, *Człowiek i Śmierć*, tł. E. Bakowska, PWN, Warszawa 1989, s. 41.