

*Elementy filozofii absurdu
w dramaturgii Alberta Camusa*

MACIEJ KAŁUŻA

•

*Elementy filozofii absurdu
w dramaturgii Alberta Camusa*

© Copyright by Maciej Kałuża & Wydawnictwo LIBRON
Kraków 2016

ISBN 978-83-65148-60-5

RECENZJA NAUKOWA
prof. Ignacy Fiut

REDAKCJA

Ilona Turowska

KOREKTA

Aleksandra Jastrzębska-Wiktor

SKŁAD

Małgorzata Piwowarczyk

OPRACOWANIE OKŁADKI

LIBRON

Publikacja dofinansowana
ze środków Fundacji „BRATNIAK”



Publikacja współfinansowana
przez Instytut Filozofii
Uniwersytetu Jagiellońskiego



Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner
al. Daszyńskiego 21/13, 31-537 Kraków
tel. 12 628 05 12
e-mail: office@libron.pl
www.libron.pl

••••• SPIS TREŚCI •••••

1. WSTĘP 11

1.1. Hipoteza badawcza 15

1.2. Badania twórczości Alberta Camusa 24

2. FILOZOFIA ABSURDU 31

2.1. Geneza absurdu filozoficznego. Filozoficzna refleksja nad absurdem – prekursorzy, inspiratorzy twórczości Alberta Camusa 31

2.1.1. Wpływ Blaise’a Pascala 31

2.1.2. Absurd wobec rozwoju epistemologii europejskiej – Kartezjusz, David Hume, Immanuel Kant a Camusowski absurd 37

2.1.3. Paradoks u Sørensa Kierkegaarda 39

2.1.4. Friedrich Nietzsche – wątki refleksji podjęte w filozofii Camusa 43

2.1.4.1. Absurd a nihilizm 45

2.1.4.2. Rola tragedii 50

2.2. Filozofa absurdu Alberta Camusa 56

2.2.1. Wprowadzenie do problematyki absurdu filozoficznego 56

- 2.2.2. Początek drogi: *Dwie strony tego samego, Zaślubiny* 59
- 2.2.3. *Mit Syzyfa*: autor i dzieło 66
- 2.2.4. Poczucie a pojęcie absurdu 67
- 2.2.5. Absurd a samobójstwo 74
- 2.2.6. Człowiek wobec absurdu: racjonalizm i irracjonalizm 80
- 2.2.7. Camusowski świat 86
- 2.2.8. Człowiek absurdalny – życie z absurdem 93
- 2.2.9. Wolność absurdalna 98
- 2.2.10. Pasja 101
- 2.2.11. Bunt 102
- 2.2.12. Człowiek absurdalny: wybór czy konieczność? 103
- 2.2.13. Od absurdu do buntu – od samobójstwa do zabójstwa 110
- 2.2.14. Absurd a wartości – w kontekście rozważań Herberta Hochberga 120

3. W STRONĘ SZTUKI 127

- 3.1. Twórczość absurdalna – filozofia a literatura 127
- 3.2. Literatura, mit i *Moby Dick* 136
- 3.3. Kirilow 141
- 3.4. Język a absurd – w kierunku możliwości wypowiedzenia absurdu 145

4. TEATR I FILOZOFIA 157

- 4.1. Filozofia a dramat 157
 - 4.1.1. Wprowadzenie: w stronę dramatu 157
 - 4.1.2. Aktor 160
- 4.2. *Kaligula* 163
 - 4.2.1. Przemiany *Kaliguli* 169
 - 4.2.2. *Kaligula* wobec wartości 180

4.2.3. <i>Kaligula</i> w kontekście <i>Mitu Syzyfa</i>	192
4.2.4. Recepcja <i>Kaliguli</i>	196
4.3. <i>Nieporozumienie</i>	205
4.3.1. W kontekście <i>Nieporozumienia</i> : rola tragedii w twórczości Camusa	205
4.3.2. Tragedia, tragizm, absurd	213
4.3.3. Konteksty <i>Nieporozumienia</i>	217
4.3.4. Napięcie na linii tragedia – absurd w <i>Nieporozumieniu</i>	220
4.3.5. Język w <i>Nieporozumieniu</i> – ironia i szczerłość	227
4.3.6. Między jednostką a symbolem	239
4.3.7. Komentarze do <i>Nieporozumienia</i>	244
4.4. <i>Kaligula</i> a <i>Nieporozumienie</i>	248

5. PRZESTROGA JONASA ALBO UWAGI KOŃCOWE 255

PODZIĘKOWANIA 269

6. BIBLIOGRAFIA 271

RODZICOM, EWIE, JANKOWI,
PIOTROWI, JOANNIE, SOPHIE



1. WSTĘP

Poszukiwanie początków absurdu jako zagadnienia filozoficznego chciałbym zacząć, wbrew ujęciom stosowanym w poświęconych absurdowi pracach, od wyjaśnienia, dlaczego definiowanie pojęcia absurdu nie będzie szczególnie pomocne. Absurd w historii filozofii był interpretowany różnorako. Termin ten może pełnić funkcję logiczną (Husserl¹), może dotyczyć kategorii religijnej (Kierkegaard), określać aspekt poznawczy człowieka (Sartre, Camus). W kontekście społecznym absurd łączy się z problemem komunikacji, (nie)porozumienia. W retoryce absurd jest często rozumiany potocznie, jako coś niedorzecznego. Natomiast genetycznie absurdowi filozoficznemu związanemu z egzystencjalizmem najbliższym jest do tragizmu – można zaryzykować twierdzenie (wyłączywszy opisywane w tym rozdziale elementy myślenia o absurdzie u filozofów chrześcijańskich), że wraz z pytaniem o tragizm ludzkiej egzystencji otwiera się możliwość pytania o absurd. Dopóki jednak na to pytanie pojawia się odpowiedź nadająca ludzkiemu istnieniu obiektywny sens, absurd stanowi raczej zagadnienie peryferyjne. Problem absurdu, centralny w refleksji Camusa, w moim przeko-

¹ Zob. E. Husserl, *Badania logiczne*, t. 1, *Prolegomena do czystej logiki*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 2006, s. 180–182.

naniu stał się istotny dopiero wraz z rozwojem egzystencjalizmu i analizy konsekwencji idei dwóch myślicieli – Kierkegaarda, który za pomocą paradoksu wiary wprowadza relacyjne napięcie pomiędzy człowiekiem i Bogiem, oraz Nietzschego, który podejmuje filozoficzny nihilizm. Kontekst wyrosłego na tym podłożu absurdu lokuje się na obrzeżach antropologii filozoficznej, filozofii kultury, refleksji moralnej, estetycznej i religijnej. Wobec deklarowanego przez Camusa ateizmu kontekst religijny wydaje się odgrywać mniejszą rolę, jednakże całkowite pominięcie jego znaczenia jest nieuzasadnione z dwóch powodów. Po pierwsze, Camus jest raczej ateistą konstatującym śmierć Boga, a nie dowodzącym jego nieistnienia. Traktując jako aksjomat brak możliwości odwołania się przez człowieka do religijnego źródła wyjaśniania życia ludzkiego, stara się przede wszystkim zbadać możliwość rozumienia sensu egzystencji bez odwołań do metafizyki. Po drugie, Camusowski absurd jest silnie związany z Kierkegaardowskim rozumieniem paradoksu, przywoływanego, by wyjaśnić właśnie religijny, zindywidualizowany stosunek człowieka do Boga.

Podobnie jak w tragizmie, punktem wyjścia absurdu jest analiza nie pojęć, a swoistego stanu człowieka – kondycji ludzkiej rozumianej jako zindywidualizowana refleksja człowieka nad własnym istnieniem, egzystencją, w której napięcie wywołuje potrzeba wydobycia szczególnego znaczenia konkretnego ludzkiego życia, tłumaczonego nie tylko przez odwołanie do abstrakcji i pojęć ogólnych, ale i zindywidualizowanej myśli o przeżywaniu, emocjach, cierpieniu. Filozofia absurdu Camusa rozwija się więc na kanwie refleksji egzystencjalnej, splata się z nią, często staje się z nią tożsama. Jednak polemika autora *Mitu Syzyfa* z wnioskami myśli egzystencjalnej (m.in. Jaspersa, Szestowa i Kierkegaarda) nie pozwala, jak sądzę, na proste utożsamienie Camusowskiego ujęcia absurdu z ujęciem egzystencjalnym.

Jeśli przyjąć, że kategoria absurdu pojawia się wraz z pojęciem (gr. ἀποπος i łac. *absurdus*²) i jego wykorzystaniem w tekstach filo-

² Słowo pochodzące od łacińskiego *surdus*, oznaczającego: głuchy, cichy, głupi.

zoficznych, należałoby uznać, że narodziła się ona już w starożytnej Grecji. Termin ten jednak był długo wykorzystywany do określenia tego, co niedorzeczne. Jeśli przyjrzymy się chociażby słynnej maksymie przypisywanej Tertulianowi *Credo quia absurdum*³, łatwo zauważyć, że sposób użycia tego słowa ma zupełnie inny zakres niż u egzystencjalistów w XIX i XX wieku. Zawiązanie się filozoficznego absurdu w XX wieku wyrasta z jednej strony z tradycji Kierkegaardowskiej analizy paradoksu, z drugiej zaś z Nietzscheańskich rozważań nad człowiekiem w kontekście postulowanych przez niego przewartościowań w filozofii i kulturze. Absurd filozoficzny, stanowiący główne zagadnienie tego opracowania, to przede wszystkim problem filozofii człowieka. Dopóki miejsce człowieka we wszechświecie było rozumiane w odniesieniu do metafizyki i ontologii, dopóty absurd jako zagadnienie filozoficzne nie oddziaływał istotnie na tradycję i kulturę filozoficzną kontynentu. Zasadniczą zmianę, jaka dokonuje się w filozofii europejskiej, zwiastując nadejście absurdu, opisuje badacz fundamentów filozoficznych szeroko pojętego egzystencjalizmu Emmanuel Mounier⁴. Gdy myślenie filozoficzne opierało się przede wszystkim na założeniach ontologicznych, wyciągając z nich wnioski dotyczące teorii poznania, absurd nie stanowił punktu dojścia refleksji. Dopiero zmiana zapoczątkowana przez Kartezjańskie *cogito ergo sum* pobudziła myśl europejską do stworzenia, w obrębie wielkiej tradycji filozoficznej, zupełnie innego spojrzenia na sytuację człowieka. Prymat w refleksji filozoficznej uzyskuje epistemologia: poznanie lub analiza istoty człowieka, jego wiedzy o świecie i sobie samym. Niezwykle ważnym elementem tej drogi myślenia jest pochodzące od Kierkegaarda przekonanie, że różnica pomiędzy byciem myślicielem i przeżywającym człowiekiem powinna być jak najmniejsza. Sokratejskie *Poznaj siebie* ma w tej tradycji oznaczać właśnie to i tylko to, bez kolejnego kroku polegającego na przekroczeniu człowieczeństwa w poszukiwaniu

3 Zob. http://www.tertullian.org/articles/sider_credom.htm (dostęp: 1.04.2012).

4 E. Mounier, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów oraz wybór innych prac*, wybór i oprac. J. Zabłocki, przeł. E. Krasnowolska, Znak, Kraków 1964.

jego umocowania w ogólniejszych kategoriach czy rozważaniach systemowych. W konsekwencji człowiek jawi się jako istota, której odmienność, stwierdzona przez analizę władz poznawczych, może nie doczekać się reintegracji pojęciowej ze światem, który poznaje i w którym istnieje. Pomost, jaki do tej pory budowała metafizyka pomiędzy człowiekiem a istnieniem, zostaje poddany reinterpretacji, a esencjalna więź jednostki z rzeczywistością staje się częścią dyskusji, w której pytanie o człowieka zaczyna się od analizy tego, co subiektywne, jednostkowe. Filozof podejmujący zagadnienie absurdu stara się konstruować związek ze światem w specyficznej atmosferze, krytycznej wobec racjonalizmu i filozofii systematycznej, uwzględniając bardzo szerokie spektrum doświadczeń, na których konstruowana jest problematyka relacji człowieka z rzeczywistością, łącznie z rolą emocji w doświadczeniu. Forma wyrażania się wobec absurdu – możliwości, że sens życia człowieka nie jest obiektywnie dany, że egzystencja ludzka jest zagadką, tajemnicą, labiryntem, z którego wydostanie się może okazać się niemożliwe – wpływa na język wypowiedzi myślicieli. Sięgają oni po środki literackie, estetyzując rozejście powstałe pomiędzy poszukującym sensu i jego doświadczeniem. Można powiedzieć, że filozofów zgłębiających absurd interesuje chwila, w której logik dostrzega już tylko zamknięte drzwi: sprzeczność zamyka potrzebę dalszej analizy. Badacz absurdu, orzekając, iż problem dotyczy człowieka i jego rozumienia świata, domaga się jednak zbadania konsekwencji takiej sytuacji. Uznanie zagadnienia szeroko rozumianego absurdu za problem filozoficzny oddziałuje szczególnie na filozoficzne rozumienie człowieka. W rezultacie opisuje się jego wyobcowanie, pyta o możliwość wolności i działania w świecie, którego rozumienie zostaje poddane pod dyskusję. Absurd stanowi przeszkodę, ale jego doświadczenie oraz potrzeba jego przekroczenia inspirują myśl europejską – która dąży w kierunkach wyznaczających nowe formy ekspresji, wykraczając poza ścisłą analizę filozoficzną i poszukując sposobów obrazowania oddziaływania absurdu w sztuce i literaturze. Podjęcie pracy badawczej, syntetyzującej liczne wątki refleksji nad absurdem, może

prowadzić do niebezpieczeństwa podporządkowania potrzebie systematyzacji myśli odbiegającej od systematyzacji. Nie oznacza to jednak, że stworzenie wnikliwych analiz absurdu jest niemożliwe. Znakomitym tego przykładem są opracowania Zygmunta Adamczewskiego⁵, Waltera Hilsbechera⁶, Ala Alvareza⁷, Józefa Leszka Krakowiaka⁸ czy Neila Cornwella⁹.

Cel tej książki jest znacznie skromniejszy: odtworzyć filozoficzne znaczenie i konsekwencje absurdu we wczesnej myśli Camusa, rozwijającej się paralelnie w eseistyce filozoficznej, dramaturgii i literaturze. Dyskurs filozoficzny i literacki został już, w moim przekonaniu, wielokrotnie i bardzo wnikliwie opracowany – bibliografia filozoficznego rozumienia absurdu przez Camusa jest więcej niż bogata, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę skromny (ilościowo) dorobek autora w tej materii. Jednak, co interesujące i zarazem inspirujące, można zauważyć znacznie mniejsze zainteresowanie teatrem Camusa. W rezultacie o wiele częściej o absurdzie i jego roli w teatrze można dowiedzieć się nie z opracowań na temat Camusa, lecz Becketta, Ionesco, Pintera, Adamova, Geneta. Nawiązania do Camusowskiego absurdu, jeśli się pojawiają, odnoszą się *en bloc* do całej twórczości, lub, co w moim przekonaniu niefortunne, łączą w teoretyczną całość dramat Camusa z dramatem Sartre'a.

1.1. HIPOTEZA BADAWCZA

Celem niniejszej publikacji jest prześledzenie rozwoju myśli Alberta Camusa, skupionej na refleksji nad zagadnieniem absurdu. Umieszczenie autora *Mitu Syzyfa* w centrum analizy podyktowane

⁵ Z. Adamczewski, *The tragic protest*, Martinus Nijhoff, Hague 1963.

⁶ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd, paradoks: eseje*, przeł. S. Błaut, PiW, Warszawa 1972.

⁷ A. Alvarez, *The Savage God: a study of suicide*, W.W. Norton & Company, New York 1990.

⁸ J.L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Scholar, Warszawa 2010.

⁹ N. Cornwell, *Absurd in literature*, Manchester University Press, Manchester 2006.

jest przede wszystkim faktem, iż absurd – w pierwszym okresie twórczości Camusa – miał dla niego niezaprzeczalnie znaczenie kluczowe. Co równie istotne, podjęta przez Camusa refleksja nie jest tylko oryginalną, teoretyczną próbą zmierzenia się z absurdem filozoficznym. Rozumiany jako czynnik warunkujący działanie człowieka, absurd zostaje przeniesiony także do domeny sztuki. Zarówno w wymiarze literackim (*Obcy*), jak i dramatycznym (*Kaligula*, *Nieporozumienie*) zostają obnażone konsekwencje jego wpływu na człowieka, poszerzające refleksję teoretyczną o obraz skutków oddziaływania absurdu na ludzkie życie. Uznając, iż znaczenie wyrażonych w tych utworach konsekwencji absurdu jest ważnym elementem składającym się na rozwój refleksji filozofa, chciałbym w szczególności podjąć się próby analizy roli, jaką dla Camusowskiego absurdu pełni jego przedstawienie w formach dramatycznych. Skupienie badań na tym aspekcie twórczości Camusa wynika z kilku, w moim przekonaniu istotnych, czynników.

Sztuki teatralne Camusa *Kaligula* oraz *Nieporozumienie* nie są tylko, jak sądzę, przełożeniem wniosków filozoficznych zawartych w *Micie Syzyfa* na formę teatralną. Sposób ich kompozycji, ich rozwój i zmiany pozwalają ponadto na wyciągnięcie pewnych wniosków dotyczących ewolucji myśli Camusa. Interesujący dla zagadnienia doświadczenia absurdu wydaje mi się także przedstawieniowy aspekt wspomnianych dramatów, uwzględnienie szczególnej sytuacji, jaką dla widza jest konfrontacja z absurdem i jego konsekwencjami w dynamice spektaklu teatralnego.

Ukazanie roli dramatów w kontekście problematyki absurdu chciałbym przeprowadzić w dwóch wynikających z siebie stadiach. Przed wejściem w obszar Camusowskiej twórczości dramatycznej, skoncentrowanej na obrazowaniu przeżywania konsekwencji absurdu, zasadne wydaje mi się zrekonstruowanie filozoficznego wymiaru absurdu, podjęte przez Camusa w zbiorze esejów *Mit Syzyfa*. Analiza ta wymaga jednak, jak sądzę, uwzględnienia ważnych wątków z refleksji Nietzschego i Kierkegaarda – myślicieli, którzy nie tylko wywarli niezaprzeczalny wpływ na młodego Camusa, ale i stworzyli ważny kontekst dla rozważań nad absurdem filozoficznym.

W analizie absurdu filozoficznego szczególne miejsce poświęciłem wątkowi moralnych konsekwencji postawy **człowieka absurdalnego**, gdyż, jak sądzę, w kontekście twórczości dramatycznej wątek ten ma duże znaczenie.

W drugiej części książki przenoszę refleksję na wymiar estetyczny twórczości Camusa, koncentrując się na próbie odtworzenia znaczenia, jakie wobec absurdu filozoficznego z *Mitu Syzyfa* ma jego dramatyczna wizja zawarta w *Kaliguli* oraz *Nieporozumieniu*. W szczególności skupiam się na analizie kwestii moralnych ujętych przez Camusa w *Kaliguli*, obrazowanych przez konflikt Kaliguli i Cherei. Odwołam się także do roli tragedii w twórczości Camusa i funkcji, jaką rewitalizacja tragedii miała spełniać w *Nieporozumieniu*. Podejmę się także rekonstrukcji roli języka w kontekście problematyki absurdu, uwzględniając jego znaczenie w *Nieporozumieniu*. Ponadto chciałbym odpowiedzieć na pytanie, czy zawarte w dramatach motywy mające związek z absurdem pozwalają na jednoznaczne stwierdzenie istnienia symetrii pomiędzy myślą filozoficzną, podjętą w *Micie Syzyfa*, a dramatycznymi konsekwencjami działania w obliczu absurdu, wyrażonymi postawami Kaliguli i Marty.

Ponieważ niniejsza analiza obejmuje zarówno teksty dramatyczne, literackie, jak i filozoficzne, odtwarzając rolę absurdu w twórczości Camusa, przyjąłem następujące metodologiczne założenie: dla głębszego, eksplikacyjnego zrozumienia badanego zagadnienia istotne jest wielowątkowe śledzenie myśli rozwijanej często paralelnie w kilku, pozornie niezwiązanych ze sobą, tekstach, szkicach i esejach. W utworach Camusa często pojawiają się odwołania do innych dzieł: bohater *Obcego* dowiadyuje się o fabule *Nieporozumienia* z notatki znalezionej w celi. W *Śmierci szczęśliwej* występują dwa koty – Cali i Gula – odsyłające do powstającego w tym samym czasie dramatu. Ważne są zatem nie tylko odwołania autora do źródeł zewnętrznych (bardzo często, co charakterystyczne dla Camusa, cierpiące na brak precyzji akademickiej) – komentarze z *Notatników*, listów i odwołania w innych dziełach pozwalają na wnikliwszą rekonstrukcję rozwoju myśli filozofa.

Wobec postawionego w tej książce celu – umiejscowienia utworów dramatycznych w całokształcie refleksji Camusa o absurdzie – znacznie większą wagę przywiązywać będę do analizy struktury związków wewnętrznych pomiędzy dziełami autora. W realizacji tego celu postanowiłem zrezygnować z odrębnego, porównawczego odtworzenia związku Camusa z innymi rozwijającymi się w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku koncepcjami filozoficznymi. Umiejscowienie myśli autora *Mitu Syzyfa* w obrębie egzystencjalizmu czy fenomenologii (co warto tu zaznaczyć – bogato opracowane) w celu uwypuklenia różnic i zbieżności z powstającymi paralelnie ideami filozoficznymi z całą pewnością pozwala na spojrzenie na dorobek myśliciela z szerszej perspektywy. Dla ukazania istotnych – jak sądzę – wątków konsekwencji refleksji nad absurdem, uchwyconych w dramatycznych utworach Camusa, nie wydaje się ono jednak niezbędnym elementem analizy.

W aspekcie chronologicznym chciałbym skupić się głównie na okresie twórczości Camusa od pierwszych dzieł literackich (począwszy od esejów ze zbioru *Dwie strony tego samego*) przez stanowiący oś refleksji filozoficznej wczesny *Mit Syzyfa*, pisany wraz z powieścią *Obcy* pod koniec 1940 roku, po dzieła dramatyczne: *Kaligula* (1938–1944¹⁰) i *Nieporozumienie* (1942–1943).

Późniejsza twórczość Camusa – której wstępne oznaki pojawiają się już w wojennej publicystyce myśliciela (*Listy do przyjaciela Niemca*), z drugim ważnym filozoficznie dziełem (*Człowiek zbuntowany*), znakomitymi powieściami *Dżuma* oraz *Upadek* (i stosunkowo niedawno wydanym, niedokończonym *Pierwszym człowiekiem*) wraz z dwoma dramataми *Stan oblężenia* i *Sprawiedliwi* oraz powojenną publicystyką i eseistyką – nie będzie szczegółowo przeze mnie analizowana. Zważywszy jednak na znajdujące się w niej refleksje powiązane z absurdem, pojawiają się do niej odwołania.

¹⁰ Podanie daty napisania *Kaliguli* może być mylące, ponieważ autor dokonywał istotnych modyfikacji dramatu, por. rozdział *Przemiany Kaliguli*.

Refleksję nad współczesnym znaczeniem twórczości filozoficznej Alberta Camusa chciałbym oprzeć przede wszystkim na dwóch fundamentach. Po pierwsze – krytycznym nurcie interpretatywnym, wydobywającym znaczenie problematyki etycznej w kontekście konsekwencji absurdu filozoficznego. Po drugie – będę tu ekspozował własne przekonanie, że kluczową rolę absurdu w rozumieniu twórczości Camusa można dostrzec nie tylko na podstawie badania wpływu refleksji filozoficznej na kształt dzieł literackich filozofa (co od czasów *Wyjaśnienia Obcego* J.-P. Sartre’a jest dość popularnym modelem analizy), lecz także przez ujęcie wszystkich wizji i przedstawień absurdu jako wzajemnie uzupełniającej się całości. Posługując się metaforą: zamiast traktować trzy główne dzieła o absurdzie jako wierzchołki trójkąta, z wyróżnionym wierzchołkiem filozoficznym (*Mit Syzyfa*), nadającym pozostałym znaczenie i sens, chciałbym zaproponować postrzeganie tego tryptyku jako koła hermeneutycznego, w którym poszczególne elementy nadają sobie wzajemnie znaczenia, uzupełniają się i do pewnego stopnia, do czego odniosę się w analizie dramatów Camusa, konfrontując ze sobą. Model ten nie zakłada pierwszeństwa czy możliwości jednostronnego interpretowania znaczenia *Obcego* lub *Kaliguli* przez *Mit Syzyfa*. Dzieła poświęcone absurdowi w zamyśle ich autora miały stanowić elementy całości – nawet miały zostać wydane w tym samym czasie, co jednak utrudniły ograniczenia wydawnicze¹¹.

W moim przekonaniu wszystkie trzy dzieła tryptyku mają na siebie wzajemny wpływ, uzupełniają się, dopełniają obrazu, który, choć w ostatecznym rozrachunku nie jest jednoznaczny, zyskuje pełniejszy wymiar dopiero po założeniu, że w ich przypadku lepiej jest łączyć, niż dzielić.

Choć w końcowej części książki chciałbym skupić się przede wszystkim na teatrze, którego rola w całokształcie recepcji absurdu u Camusa wydaje mi się szczególna, ale często pomijana (lub sprowadzana do ostatniej funkcji), obraz absurdu, który

¹¹ Por. O. Todd, *Albert Camus. Biografia*, przeł. J. Kortas, WAB, Warszawa 2009, s. 284–287.

zakłada wzajemny wpływ na jego recepcję eseju filozoficznego, powieści i dramatu, pełniej według mnie oddaje istotę tej złożonej problematyki.

Analizę wymiaru filozoficznego, dostrzegalnego w dziełach teatralnych, rozpocznę od analizy dwóch dramatów Camusa, zbadaniu relacji ich treści w odniesieniu do problematyki absurdu. Pozwoli to, jak myślę, na wychwycenie znaczenia, kontekstu i swoistej różnicy, jaka pojawia się między czysto filozoficznym, refleksyjnym rozumieniem absurdu a obrazowaniem tego zjawiska za pomocą środków dramatycznych.

Literatura skupiona na opisananiu absurdu – w teorii zawartej w *Micie Syzyfa* – odwoływała się do istotnej roli powieści; jej szczególnym – jak sądzę – najpełniejszym wyrazem jest *Obcy*. Sztuka dramatyczna potraktowana jako specyficzny tekst literacki także, w moim przekonaniu, nawiązuje do kwestii będących w centrum dyskusji wokół roli literatury absurdu¹². W kontekście Camusow-

¹² W niniejszej publikacji nie będę szczegółowo odtwarzał relacji pomiędzy literackim obrazem absurdu Camusa w *Obcym* a filozoficzną refleksją na ten temat. Czynię to, mając świadomość, że istnieje już bardzo wiele wyczerpujących, znakomitych i głębokich analiz postaci Meursaulta. Warto jednak zwrócić uwagę na kilka elementów dyskusji dotyczących opisu doświadczenia absurdu. W analizie powieści Camusa John Cruickshank zauważył, iż zbyt mocne powiązanie doświadczeń bohatera *Obcego* z argumentami z *Mitu Syzyfa* powoduje obdarzenie Meursaulta samoświadomością lub spójnością, które są całkiem obce tej powieści (por. J. Cruickshank, *Albert Camus and the literature of revolt*, Oxford University Press, London 1959, s. 143). Kwestię tę podjął w późniejszych latach Robert C. Solomon, zauważając, że Meursault jest postacią niemożliwą: łączy w sobie narratora transcendującego bezpośrednio, autorefleksję oraz Meursaulta doświadczającego, bezrefleksyjnego. Solomon pisze: *Meursault is a philosophically fantastic character who, for the first part of the novel is an ideal Sartrean prereflective consciousness, pure experience without reflection. He is a demonstration [...] of the poverty of consciousness, for it is only with judgments and reflection that the feelings we consider most human are possible* (por. R.C. Solomon, *Dark feelings, grim thoughts: experience and reflection in Camus and Sartre*, Oxford 2006, s. 15). Solomon konkluduje, że stan bohatera zmienia się dopiero w więzieniu, gdzie Meursault pozbawiony ciągłości doświadczenia, poddany ocenie, podejmuje autorefleksję, zaczyna również odczuwać żal, winę, złość. McCarthy natomiast pisze: *Camus has selected the literary form that requires the highest degree of awareness and has insered into it a narrator*

skiego poszukiwania formy artystycznej ukazującej absurd i jego konsekwencje, dramat, zamknięty w interpretacji przedstawienia absurdu jako swoistego obrazu, uzupełnienia refleksji odsyła do wątków wyrażonych już gdzie indziej środkami literackimi, pozornie nie wnosząc wiele w kwestii samego znaczenia absurdu. Nie ma zatem niczego dziwnego w tym, że krytycy Camusowskiego teatru często podejmują wątki wyrażone w dramatach, odwołując się do znaczeń i analiz zawartych w *Micie Syzyfa* i interpretacjach *Obcego*. Niebezpieczeństwem zbyt drobiazgowej interpretacji *Nieporozumienia* i *Kaliguli* w kontekście filozoficznego absurdu jest uczynienie z dramatów ilustracji tez zawartych w esejach. Wiąż między *Kaligulą*, *Nieporozumieniem* i absurdem filozoficznym jest, jak sądzę, ewidentna. Wiele jednak wskazuje na to, że relacje pomiędzy dziełami dramatycznymi traktującymi o absurdzie a eseistyką filozoficzną Camusa nie sprowadzają się tylko do powtarzania, w innej formie, tego samego motywu. Do pewnego stopnia, co na razie chciałbym tylko zasygnalizować, *Kaligulę* można odczytać jako polemikę z refleksją o konsekwencjach moralnych absurdu stwierdzonego w *Micie Syzyfa*. *Nieporozumienie* odnosi się do absurdu, jego skutków dla człowieka, ukazuje jednak destrukcyjny charakter jego oddziaływania.

Zasadniczym spoiwem dramatów i esejów jest, jak sądzę, doświadczenie absurdu, świadomość istnienia nieprzekraczalnych ograniczeń w pytaniu o sens kondycji ludzkiej. Eseje wychodzą od samobójstwa, działania człowieka, wskutek myśli, przeciwko sobie samemu, ale w niewielkim stopniu odnoszą się do drugiego człowieka, zbrodni, konsekwencji absurdu dla relacji międzyludzkich. *Kaligula* przedstawia absurd na gruncie intersubiektywnym, podobnie

whose very identity consists of inadequacy of his awareness. McCarthy dochodzi do wniosku, iż jest to zabieg celowy, obnażający iluzoryczność harmonii w dziele literackim (por. P. McCarthy, *The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 25). Trop ten odsyła do wspomnianej już Camusowskiej analizy *Mdłości*, w której młody Camus skrytykował Sartre'a za złamanie równowagi pomiędzy doświadczeniem i myślą (refleksją) – ideami zawartymi w dziele i obrazami je przedstawiającymi (por. A. Camus, *Lyrical and critical essays*, Vintage Books, New York 1970, s. 199–202).

Nieporozumienie. Wobec sytuacji ujętych w dramatach znajdujemy się wprawdzie, jako widzowie, pozornie poza sferą świata przedstawionego, w bezpiecznej odległości od prezentowanych zdarzeń. Wrażenie to nasila historyczna maska *Kaliguli*, niedookreśloność czasu i miejsca *Nieporozumienia*. W pierwszym odczuciu oba dzieła stanowią zatem studia patologii, ich koncentracja na zbrodni odsyła w kierunkach podejmowanych już przez Artauda¹³ czy Dostojewskiego¹⁴. Jednak tym, co Camus wraz z przedstawionymi w dramatach bohaterami wprowadza do absurdu, nie jest jedynie pozorna odległość tematów od codzienności widza. Intrygująca jest również radykalna odmienność nastroju dwóch sztuk traktujących o absurdzie od Camusowskich dramatów powojennych: *Sprawiedliwych* i *Stanu obłączenia*. W dziełach tych, ukazujących rozwój myśli zbuntowanej, Kalajew jednoznacznie zwycięża w konfrontacji ze Stepanem, natomiast bunt Diego ma jednoznacznie pozytywny charakter. Takiej jednoznaczności brakuje, w moim przekonaniu, w konfrontacji *Kaliguli* z Chereą. Zderzenie cesarza z planującym spisek poddanym prowokuje niepokój, napięcie. Posługując się metaforą z twórczości Camusa, można powiedzieć, że cesarz nie jest jeszcze *Dżumą* – wytworem definitywnego nadania absurdowi i jego społecznym konsekwencjom jednoznacznego

¹³ W okresie, w którym Camus zajmował się problematyką absurdu, nie odnosił się on jednoznacznie do Artauda, a znajomość jego pism teoretycznych przywoływał dopiero później. Trudno zatem, co przyznaje Christopher Churchill badający relację Camus – Artaud, znaleźć wyraźne odwołania. *Notatniki* nie zawierają żadnych materiałów pomagających odtworzyć ten związek. Data wydania pracy Artauda pt. *Teatr i jego sobowtór* (1938) wskazuje, że mało prawdopodobne jest, aby jego teoria wywarła szczególnie wpływ na pierwszą wersję *Kaliguli* Camusa. Inaczej jednak, jak wskazuje Sophie Bastien, jest z *Heliogabalem albo anarchistą ukoronowanym*, który w bardzo wielu aspektach przypomina postać *Kaliguli*. Por. M. Valette-Fondo, *Camus et Artaud*, [w:] *Albert Camus et le théâtre*, Imec, Paris 1992, s. 97–101; Ch. Churchill, *Camus and the theatre of terror*, „Modern Intellectual History” 2010, Vol. 7, s. 93–121; S. Bastien, *Caligula et Camus: interférences transhistoriques*, Rodopi, Amsterdam–New York 2006, s. 136–138.

¹⁴ Do relacji pomiędzy dramatem Camusa a twórczością Dostojewskiego nawiązę w rozdziale *Kiriłow*.

charakteru. Zarówno Kaligula, jak i Cherea są dotknięci tym samym napięciem; doświadczają konfliktu między środkiem i celem. Trudno też określić jednoznacznie zakończenie *Nieporozumienia*. Pozostawiona naprzeciw potwornych konsekwencji absurdu Maria nie ma żadnych argumentów, aby odeprzeć nauki Marty, której wskazówki (modlitwa do Boga, by uczynił ją podobną do głazu) stanowią demoniczną, groteskową odpowiedź na pytania z *Mitu Syzyfa* dotyczące możliwości życia w obliczu absurdu.

Obrazy absurdu z dramatów odsyłają do tego samego doświadczenia co refleksje z *Mitu Syzyfa*. Ich motywy otwierają jednak przed horyzontem **człowieka absurdalnego** nowe konsekwencje, uzupełniają myśl o plastyczny obraz granic, a ściślej, przekraczania granic w obliczu doświadczanego absurdu.

Komentatorzy oceniający teatralny dorobek Camusa nie szczędzili mu słów krytyki, do których odniosę się również w dalszej części książki. Dzieła Camusa, niezależnie od oceny walorów dramatycznych, przekazują jednakże coś, w moim przekonaniu, bardzo cennego i pomocnego w interpretacji dorobku myśliciela. *Kaligula* i *Nieporozumienie* to studia złożoności absurdu, problematyczności jego efektów. W tym spektrum interakcji, procesów, dynamicznych przewartościowań i wywołanych przez nie reakcji ukaże się specyficzny świat doświadczeń, adekwatniejszy do problemu niż samotny głos z *Mitu Syzyfa*, bo obejmujący swoistą polifonię rozwiązań pojawiających się w dialektyce bohaterów, bez jednoznacznego, deklaratywnego domknięcia ich wartościowaniem.

Szukając fundamentu sztuki absurdalnej, Camus napisał: „[...] chcę uwolnić mój świat od widm i zaludnić go jedynie prawdami cielesnymi, których obecności nie będę mógł zaprzeczyć”¹⁵. Do pewnego stopnia uwaga ta obnaża swoistą atmosferę przedstawień Camusa, w których postaci to cielesne nośniki prawd absurdalnych, tym trudniejsze do pokonania niż argumenty Szestowa czy Kierkegaarda, że domagają się one zbrodni – krwi, nie tylko logiki – by obalić ich racje. Podobnie jak Aktor – jedna z odsłon człowieka

¹⁵ A. Camus, *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, Altaya, Warszawa 2001, s. 91.

absurdalnego – postaci dramatyczne Camusa doświadczają i przedstawiają, żyją sprzecznościami. Paradoksy prowadzą ich jednak nie w kierunku wyzwającego buntu, a tryumfu przemocy i zbrodni. Co szczególnie wzbudza niepokój, burząc pierwotne poczucie bezpieczeństwa widza, zbrodnia ta tryumfuje, odwołując się do tej samej zasady, którą człowiek absurdalny powołał do wyzwolenia w *Micie Syzyfa*.

1.2. BADANIA TWÓRCZOŚCI ALBERTA CAMUSA

Ujęcie filozofii absurdu jako centralnego motywu wczesnej refleksji Alberta Camusa nie jest zadaniem łatwym. Sam autor w okresie między powstaniem dzieł dotyczących absurdu (*Mit Syzyfa*, *Kali-gula*, *Obcy*) a twórczością skupioną wokół filozofii buntu dokonał reinterpretacji znaczenia absurdu, lub, wedle innych teoretyków, przeniósł punkt ciężkości z absurdu na bunt¹⁶. W głównym dziele z wczesnego okresu, podejmującym refleksję filozoficzną nad absurdem – *Micie Syzyfa* – pojawiają się również wątki, które przyczyniły się do rozwoju niejednoznacznej recepcji znaczenia absurdu. Pokrótce: problem relacji absurdalnej, dotyczącej człowieka i świata, jest zbudowany na podstawie uzupełniających się, acz pełniących odmienne role kategorii poczucia i pojęcia absurdu. Kwestie niejednoznaczności relacji poczucia absurdu i pojęcia absurdu oraz rozumienia absurdu wobec jego konsekwencji w działaniu człowieka stały się ważnymi elementami późniejszej krytyki stanowiska Camusa¹⁷. Zwracano także uwagę na uczynienie z absurdu zarówno problemu, z jakim musi się

¹⁶ Problem przejścia szczegółowo komentuje A. Sagi, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, Rodopi, Amsterdam–New York 2002, s. 107–116.

¹⁷ Por. J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.* – jest to jedno z pierwszych krytycznych dzieł, w którym dokładna analiza absurdu Camusa wykazuje jego problematyczność w kontekście filozoficznym. W krytyce francuskiej analiza absurdu była podejmowana wcześniej, krótko po pierwszej publikacji *Mitu Syzyfa* i *Obcego* – chociażby w: M. Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, Paris 1943; J.-P. Sartre, *Explication de l'Étranger*, „Cahiers du Sud” 1943, No. 30, s. 189–206.

zmierzyć człowiek, jak i w pewnym sensie elementu rozwiązania tego problemu za pomocą refleksji obejmującej i zawierającej świadomość absurdu. Fakt ten skłaniał teoretyków do pytania, w świetle dalszego rozwoju myśli Camusa, czy celem refleksji jest wskazanie możliwości przewyciężenia absurdu, czy też jest to próba opisanie możliwości świadomego trwania w stwierdzonym absurdzie. Wreszcie, co istotne z punktu widzenia dalszej części tej książki, Camus poświęcił absurdowi trzy, w jego intencji uzupełniające się, dzieła: powieść, esej i dramat, które pierwotnie miały być wydane jako całość. Absurd filozoficzny, badany w *Micie Syzyfa*, został uzupełniony o literacki i dramatyczny obraz sytuacji. Relacje między tymi dziełami można rozumieć na wiele sposobów, na przykład Jean-Paul Sartre tłumaczył *Obcego* za pomocą refleksji filozoficznej z *Mitu Syzyfa*.

Wobec niezwykle dużego zainteresowania nie tylko filozoficznym aspektem twórczości Camusa dość często pojawia się pytanie, czy jego refleksję należy traktować jako filozofię, z wykorzystaniem obrazowania w formie literatury, czy raczej jako literaturę z domieszką refleksji filozoficznej. Można pokusić się o stwierdzenie, że każde poważne opracowanie twórczości Camusa niejako z założenia musi zawierać jakąś odpowiedź na pytanie o znaczenie Camusowskiego absurdu w kontekście filozoficznym i literackim – uzasadniając jego miejsce w podręcznikach filozoficznych (jak uczynił to chociażby Frederick Copleston¹⁸) lub traktując jego myśl jako uzupełnienie rozdziału poświęconego egzystencjalizmowi¹⁹ i jego wpływowi na literaturę²⁰.

¹⁸ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 9, przeł. H. Bednarek, Pax, Warszawa 2006.

¹⁹ Analizę związków Camusa z egzystencjalizmem podejmuje I.S. Fiut, w: *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1993, s. 87–93.

²⁰ Pewną metaforą trudności w kategoryzacji twórczości Camusa może być fakt, iż w Czytelni Głównej Biblioteki Publicznej w Krakowie jego dzieła są porozrzucane po działach: dramatu, eseistyki, powieści, teorii literatury, z ostrożnym ominięciem działu filozoficznego.

Problem miejsca Camusa w historiografii filozoficznej pośrednio rozwiążali sami interpretatorzy jego twórczości, tworząc kolejne dzieła poświęcone (w całości lub częściowo) jego filozofii. Analizy takie znajdziemy między innymi w opracowaniach Johna Cruickshanka²¹, Rogera Quillota²², Germaine Brée²³, Marcela J. Mélançona²⁴, Avi Sagiego²⁵, Johna Foleya²⁶ czy Davida Sprintzena²⁷. W Polsce temat filozoficznych wątków w twórczości Camusa podejmują: Ignacy Stanisław Fiut²⁸, Ryszard Mordarski²⁹, Waleria Szydłowska³⁰, Wojciech Natanson³¹, Anna Grzegorzczuk³² oraz Czesława Piecuch³³.

Twórczość Camusa na przestrzeni ostatnich kilkadziesiąt lat doczekała się bardzo wielu komentarzy literackich i filozoficznych, bez ich znajomości przybliżenie myśli filozofa skupionej na absurdzie z pewnością nie byłoby pełne. Dlatego w mojej książce pojawią się nawiązania do – klasycznych już – refleksji J. Cruickshanka, G. Brée i R. Quillota, którzy na wiele lat wytyczyli linię interpretacji i krytyki Camusa; analitycznych i bardzo rzetelnych opracowań jego filozofii autorstwa D. Sprintzena i M. J. Mélançona. Sięgnę także do znakomitych współczesnych komentatorów Camusa, którzy poświęcili mu wnikliwe prace teoretyczne, między innymi

²¹ J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*

²² R. Quillot, *La mer et les prisons*, Gallimard, Paris 1956.

²³ G. Brée, *Albert Camus*, Columbia University Press, New York 1964.

²⁴ M.J. Mélançon, *Albert Camus: analyse de sa pensée*, Tecumesh Press, Ottawa 1976.

²⁵ A. Sagi, *Albert Camus...*, *op. cit.*

²⁶ J. Foley, *Albert Camus. From the absurd to revolt*, Acumen, Stocksfield 2008.

²⁷ D. Sprintzen, *Camus: a critical examination*, Temple University Press, Philadelphia 1988.

²⁸ I.S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa...*, *op. cit.*

²⁹ R. Mordarski, *Albert Camus – między absurdem a solidarnością*, WSP, Bydgoszcz 1999.

³⁰ W. Szydłowska, *Camus*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

³¹ W. Natanson, *Szczęście Syzyfa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

³² A. Grzegorzczuk, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Książnica, Katowice 1999.

³³ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny*, PWN, Warszawa–Kraków 2001.

A. Sagiego, J. Foleya, oraz współczesnych teoretyków amerykańskich, proponujących ciekawą, fenomenologiczną wykładnię autora *Mitu Syzyfa*: Roberta C. Solomona³⁴ i Davida Shermana³⁵. Wobec bogactwa francuskiej i anglosaskiej bibliografii polska twórczość poświęcona Camusowi jest raczej skromna, w tekście pojawiają się jednak nawiązania do dwóch znakomitych publikacji poświęconych filozofii absurdu Camusa: I.S. Fiuta i R. Mordarskiego. W badaniach nad teatrem Camusa szczególnie pomocne okazały się znakomite analizy Raymonda Gaya-Crosiera³⁶ i Sophie Bastien³⁷. Korzystałem także z prac Edwarda Freemana³⁸, Ilony Coombs³⁹ oraz fragmentów książek Wojciecha Natansona⁴⁰ i Andrzeja Falkiewicza⁴¹ poświęconych dramatom⁴². Będę także odwoływał się do licznych artykułów i analiz, których pełna lista znajduje się w spisie bibliograficznym.

Aby lepiej zrozumieć dzieło, należy, jak sądzę, dobrze poznać twórcę – nie poświęciłem wprawdzie osobnego miejsca wątkom biograficznym i ich związkom z twórczością Camusa, starałem się

34 R.C. Solomon, *Dark feelings, grim thoughts...*, op. cit.

35 D. Sherman, *Camus*, Wiley-Blackwell, Hoboken, New Jersey 2008. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że także I.S. Fiut podejmuje kwestię związku fenomenologii i twórczości Camusa, por. I.S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa...*, op. cit., s. 25.

36 R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, Minard, Paris 1967.

37 S. Bastien, *Caligula et Camus...*, op. cit.

38 E. Freeman, *The theatre of Albert Camus: a critical study*, The Camelot Press Ltd., London 1971.

39 I. Coombs, *Camus, homme de théâtre*, Nizet, Paris 1968.

40 W. Natanson, *Szczęście Syzyfa*, op. cit.

41 A. Falkiewicz, *Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967.

42 Wiele prac teoretycznych poświęconych Camusowskiemu teatrowi jest obarczonych, niestety, uwarunkowaniami historycznymi lub (oczywistym) brakiem dostępu do prac późniejszych. Przykładowo, tekst R. Bepalooff z 1950 roku (zamieszczony w zbiorze: *Camus: A collection of critical essays*, red. G. Breé, Prentice-Hall Inc., New York 1962) zawiera znakomitą interpretację motywów zabójstwa Kaliguli dokonanego między innymi przez Scypiona. Dezaktualizuje ją jednak zmiana zakończenia, wprowadzona przez Camusa w wersji do wydania z 1958 roku, gdzie Scypion odłącza się od buntowników i nie pojawia się w ostatniej scenie dramatu.

jednak jak najlepiej zapoznać z życiem autora *Mitu Syzyfa*. Nie byłoby to możliwe bez prac Herberta R. Lottmana⁴³ i niezwykle bogatej, kompleksowej biografii autorstwa Oliviera Todda⁴⁴, której wartością jest nie tylko dokładny opis faktów, ale i przytoczone trudno dostępne lub niewydane teksty źródłowe (m.in. korespondencje), uzupełniające wiedzę o ważnych wydarzeniach z życia Camusa. Myślę, że nieocenione w analizie twórczości Camusa są także jego prywatne zapiski, opublikowane jako *Notatniki (Carnets)*⁴⁵, oraz mniej znane, ale istotne z filozoficznego punktu widzenia listy (*Correspondence*), w których przez lata autor *Mitu Syzyfa* wymienia poglądy o swojej twórczości z Jeanem Grenierem⁴⁶. Mam nadzieję, że dobór materiału i jego zastosowanie okażą się pomocne przy podjętej tu próbie rekonstrukcji i interpretacji rozumienia absurdu jako problemu filozoficznego w twórczości Camusa.

Mam głębokie przekonanie, że badania nad absurdem wiążą się z potrzebą uświadomienia sobie nieuchronności pewnych ograniczeń. Świadomy potrzeby jak najdokładniejszego odtworzenia związku między absurdem filozoficznym a jego obrazowaniem w dramatach, zdecydowałem się na zrezygnowanie z rozbudowanej analizy licznych wątków badań nad twórczością Camusa, które, choć inspirujące, nie wydają się niezbędnymi elementami w realizacji zadania. W niniejszej książce nie rozpatruję zatem ciekawych wątków interpretacyjnych, jakimi są: związki Alberta

43 H.R. Lottman, *Albert Camus. Biografia*, przeł. I. Szamańska, Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa 1996.

44 O. Todd, *Albert Camus...*, *op. cit.*

45 W Polsce dostępne są dwa zbiory notatek Camusa w tłumaczeniu Joanny Guze, pochodzących z *Carnets*: A. Camus, *Eseje*, przeł. J. Guze, PiW, Warszawa 1971 oraz *idem*, *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1994. Nieocenioną pomoc w uzupełnieniu wiedzy na temat przemyśleń Camusa dostarczył mi projekt Université du Québec, na którego stronach dostępne są zdigitalizowane oryginalne wersje wielu dzieł Camusa, w tym *Carnets*: http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/camus_albert.html (dostęp: 1.04.2012).

46 Podczas pracy opierałem się na zbiorze listów w tłumaczeniu angielskim: A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 2003.

Camusa z chrześcijaństwem i myślą helleńską⁴⁷, powiązania i konflikty z francuską myślą egzystencjalną⁴⁸ oraz komentarze do jego aktywności politycznej i społecznej, szczególnie skoncentrowane wokół wojny o niepodległość Algierii⁴⁹.

47 Por. M.J. Mélançon, *Albert Camus...*, *op. cit.* oraz J. McBride, *Albert Camus: philosopher and litterateur*, St. Martin's Press, New York 1991.

48 Por. R. Aronson, *Camus and Sartre. The story of a friendship and the quarrel that ended it*, University of Chicago Press, Chicago 2004; C. Frosdick, *Camus and Sartre. The Great Quarrel*, [w:] *The Cambridge companion to Camus*, red. E.J. Hughes, Cambridge University Press, Cambridge 2007; I.S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa...*, *op. cit.*

49 Por. C.C. O'Brien, *Camus*, Fontana Modern Masters, Glasgow 1970; D. Carroll, *Albert Camus, the Algerian. Colonialism, terrorism, justice*, Colombia University Press, New York 2007; J. Foley, *Albert Camus...*, *op. cit.* Doskonałym źródłem wiedzy o politycznej interpretacji myśli Camusa jest praca M.H. Bowkera, *Albert Camus and the political philosophy of the absurd*, Lexington Books, Lanham 2012.



2. FILOZOFIA ABSURDU

2.1. GENEZA ABSURDU FILOZOFICZNEGO. FILOZOFICZNA REFLEKSJA NAD ABSURDEM – PREKURSORY, INSPIRATORZY TWÓRCZOŚCI ALBERTA CAMUSA

2.1.1. WPŁYW BLAISE’A PASCALA

Mówią, że cudów już nie ma. W zamian posiadamy filozofów, którzy sprawy nadprzyrodzone i niepojęte czynią zwykłymi i znanymi. I dlatego nic sobie nie robimy z rzeczy przerażających, opancerzeni niby-wiedzą, gdy powinniśmy poddać się lękowi przed nieznanym.

(W. Shakespeare, *Wszystko dobrze, co się dobrze kończy*, Akt II, Scena III, przeł. M. Słomczyński)

Istnieje wiele powodów, dla których badania nad absurdem filozoficznym należy, w moim przekonaniu, zacząć od Blaise’a Pascala¹. Ten XVII-wieczny myśliciel dotyka problemu absurdu na gruncie opozycji, która stanie się w przyszłości istotnym elementem kolejnych opracowań. Camus w *Micie Syzyfa* zaznacza, że „absurdalność

¹ Notatka Camusa: „Jestem z tych, którym i Pascal wstrząsa, ale ich nie nawraca. Pascal, największy ze wszystkich, wczoraj i dziś” – A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1994, s. 248.

rodzi się z porównania² – u Pascala owo porównanie, zawarte w refleksji nad relacją człowieka i świata, przyjmuje dramatyczny wydźwięk. Autor *Mysli* buntuje się przeciw racjonalizmowi Kartezjańskiej interpretacji człowieka. Kwestionuje także swoje wcześniejsze rozważania wyrosłe z gruntownej wiedzy matematycznej. „Jest to dziwny przypadek w historii idei, że jeden największych i najbardziej dociekliwych geometrów stał się zapóźnionym szermierzem antropologii filozoficznej wieków średnich³ – powie autor *Form symbolicznych*, Ernst Cassirer. Jednak wkład Pascala w rozwój filozofii człowieka przybiera formę, która w późniejszym okresie charakteryzować będzie myśl zgłębiającą absurd. Prawdą jest więc, że Pascal jest kontynuatorem chrześcijańskiej tradycji. Jego dramatyczna wizja człowieka z *Mysli* może być już jednak postrzegana jako inspiracja dla nadchodzącej refleksji egzystencjalistycznej⁴.

Charakterystyczną cechą myślicieli badających kondycję ludzką, szczególnie tych, którzy tak jak Camus zwrócili uwagę na rolę absurdu, jest dążenie do ukazania swoistego napięcia w dziełach literackich i filozoficznych. Nastroj ten pojawia się przede wszystkim w opisie relacji człowieka i świata – w której filozofia absurdu będzie postrzegać swoje, istotne, miejsce. Refleksja Pascala, podjęta później przez myślicieli egzystencjalnych, obejmuje właśnie tę sferę:

Ostatecznie bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośredkiem między niczym a wszystkim. Jest nieskończenie oddalony od rozumienia ostateczności; cel rzeczy i ich początki są dlań na zawsze ukryte w nieprzeniknionej tajemnicy; równie niezdolny jest dojrzeć nicości, z której go wyrwano, jak nieskończoności, w której go pograżono⁵.

² A. Camus, *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, Altaya, Warszawa 2001, s. 31.

³ E. Cassirer, *Esej o człowieku: wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 49.

⁴ „Spuścizna pisarska Pascala, chociaż skromna objętościowo, wywarła i nadal wywiera znaczny wpływ na szereg koncepcji człowieka, tych zwłaszcza, które sytuują się w nurcie filozofii egzystencjalistycznej”. T. Płużański, *Człowiek między ziemią a niebem*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 78.

⁵ B. Pascal, *Mysli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Pax, Warszawa 2002, s. 53.

mu granicach, lecz raczej deklarowana wielokrotnie nieufność do nauki z punktu widzenia moralnego; po prostu nauka, w zestawieniu z tym, co naprawdę ważne w naszym życiu – ze zbawieniem, niewiele przynosi pożytku⁶.

Nad refleksją francuskiego filozofa i jego znaczeniem dla egzystencjalnej wizji człowieka skupił się w XX wieku Lew Szestow, wskazując istotną rolę przemiany, jaka nastąpiła w światopoglądzie filozofa pomiędzy *Prowincjałkami* a *Mysłami*⁷. U Pascala pojawia się sytuacja, z którą będą się później zmagać zarówno Szestow, jak i Kierkegaard – granic poznania rozumu ludzkiego i możliwości dotarcia do prawdy poza nim. W artykule wprowadzającym do *Prowincjałek* Leszek Kołakowski pisze:

Prowincjałki każą ufać światu naturalnemu w ramach wyznaczonego mu zakresu spraw, a więc w porządku skończonym. Ale *Mysli* nie dezawuuują tego zaufania bynajmniej; powiadają tylko: ostatni wysiłek rozumu to uznać, że istnieje nieskończona mnogość rzeczy, które go przerastają; wątpli jest, jeśli nie dosięga tej świadomości⁸.

Należy tutaj zauważyć, że taka propozycja odczytania roli rozumu ludzkiego będzie istotnym elementem filozofii Camusa, szczególnie w kontekście jego nawiązań do egzystencjalizmu teistycznego.

Pascalowskie ujęcie ludzkiej aktywności, skierowanej na zrozumienie otaczającego świata, nabiera cech, które przywoływane będą w refleksji egzystencjalnej XIX i XX wieku. Relacja człowieka ze światem, u Pascala ujęta w kategoriach skończoności i nieskończoności, zakłada istniejącą w człowieku potrzebę zrozumienia i, co istotne, niezdolność ludzkiego rozumu do pojmowania świata jako całości w kategoriach rozumowych. Nieskuteczny rozum nie jest jednak w *Mysłach* skazany na ustąpienie wobec postulowanego „porządku serca”, pozaracjonalnej drogi do poznania prawdy

⁶ L. Kołakowski, *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*, Znak, Kraków 1994, s. 204.

⁷ Por. L. Szestow, *Na szalach Hioba*, przeł. J. Chmielewski, Aletheia, Warszawa 2003.

⁸ L. Kołakowski, *Banał Pascala. Duchowe wędrówki*, [w:] B. Pascal, *Prowincjałki*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1963, s. 328.

oraz możliwości zbawienia. Opisując relację między porządkiem rozumu i porządkiem serca, Tadeusz Płużański⁹ zauważa, że u Pascala relacja ta miała zakładać ich współistnienie, wzajemne uzupełnianie się i ciągle przewycięzanie. To napięcie pomiędzy potrzebą wyjaśnienia a możliwością pozarozumowego postrzegania rzeczywistości ponownie odsyła do fundamentów rozważań egzystencjalistycznych, z jednej strony nacechowanych sceptycyzmem wobec poznania czysto rozumowego, kategoryjnego, z drugiej zaś niechętnie skazujących rozum ludzki na całkowite ustąpienie prawdzie objawionej.

W rozważaniach nad refleksją Pascala i związkami myśliciela z późniejszymi twórcami skoncentrowanymi na zagadnieniu absurdu istotna wydaje się także problematyka roli tragizmu oraz znaczenie, jakie dla doświadczającego napięcia pomiędzy skończonością a nieskończonością pełni paradoks. Opisując tendencje światopoglądowe i kulturowe XVII wieku, Płużański zauważa, iż: „Fakty uznano za podstawę nauki, ale jednym z tych faktów, determinujących w znacznym stopniu refleksję XVII wieku, okazuje się współwystępowanie w samej rzeczywistości przeciwieństw i sprzeczności”¹⁰. Refleksja filozoficzna zarówno Kartezjusza, Montaigne’a, jak i Pascala, wyrosła z rodzących się wątpliwości, stara się znaleźć dla nich rozwiązanie. Czyni tak Kartezjusz w projekcie epistemologicznego poszukiwania wiedzy pewnej. Droga takiej refleksji nie jest obca Pascalowi, jednak zawarta w *Myślach* analiza sytuacji człowieka wydaje się iść w kierunku podjętym przez późniejszy egzystencjalizm, zarówno religijny, jak i ateistyczny. Synteza na płaszczyznach: rozum i serce, jednostkowość i ogólność, skończoność i nieskończoność, człowiek i przyroda może ostatecznie okazać się nieosiągalna. Konsekwencja postulowana przez myśliciela będącego przede wszystkim apologetą chrześcijaństwa ma polegać na akceptacji paradoksu:

⁹ T. Płużański, *Człowiek między ziemią a niebem*, op. cit., s. 86–87.

¹⁰ *Idem*, *Pascal*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 104.

Wielkość i nędza człowieka są tak widoczne, iż prawdziwa religia musi nieodzownie uczyć, i że jest jakiś znaczny pierwiastek wielkości w człowieku, i że jest znaczny pierwiastek nędzy. Trzeba zatem, aby nam zdała sprawę z tych zdumiewających sprzeczności¹¹.

Doświadczenie takiego stanu kondycji ludzkiej rodzi poczucie tragizmu. Jak zauważa Jacek Aleksander Prokopski w pracy poświęconej analizie relacji pomiędzy tragizmem a egzystencjalizmem:

Dla Pascala istnieją dwie przesady: wykluczyć rozum, przyjmować tylko rozum. [...] myśl francuskiego filozofa przekracza taką perspektywę, nie da się ona zamknąć w żadnej z tych alternatyw. Jest to myśl żywa, biblijna, egzystencjalna, choć właśnie poprzez nieunikniony dylemat właściwego wyboru staje się tragiczna¹².

Dążenie do utrzymania **wielkości** człowieka świadomego swojej sytuacji musi iść w parze ze świadomością **nędzy** opisanej w *Mysłach*. Z refleksji tej, w moim przekonaniu, wynika przesłanka do uznania Pascala za protoplastę myśli zawartej ponad trzy wieki później w *Micie Syzyfa* Kierkegaarda. Człowiek w trakcie rozpoznawania swojej kondycji dąży do zrozumienia, syntezy dającej poczucie sensu w otaczającym go świecie. Napotyka jednak na przeszkody poznawcze, brak możliwości pełnego ujęcia swojego bytu; konfrontuje się ze swoją skończonością godzącą w przekonanie o możliwościach jego rozumu. Według Pascala potrzebne jest utrzymanie tragicznego napięcia, paradoksu wynikającego ze współistnienia w człowieku przeświadczenia o własnej skończoności i nadziei, wiary w nieskończoność. Myśl Pascala wychodzi od przyjęcia dialektycznej wizji człowieka, aby w rezultacie przygotować grunt pod refleksję nacechowaną potrzebą religijną; zrozumienie własnego paradoksu przybliży do uchwycenia sytuacji Zbawiciela, w osobie którego także zderzyły się porządki tego, co ludzkie, skończone, z tym, co boskie, nieskończone. Uprzedzając nieco analizę przemiany, jaka dokonuje

¹¹ B. Pascal, *Mysli*, *op. cit.*, s. 256.

¹² J.A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności*, Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 297.

o konsekwentnym wyalienowaniu człowieka, wyobcowaniu podmiotu poznającego. Problem ten zauważył jednak Pascal, nie tyle nadając mu *stricte* epistemologiczny charakter, ile upatrując w nim źródła niepokoju jednostki skonfrontowanej z milczącym światem.

Na poziomie poznawczym rozdział człowieka i świata podjął po Kartezjuszu Hume w *Badaniach dotyczących rozumu ludzkiego*, i to właśnie tutaj, jak sądzę, dokonuje się filozoficzne obnażenie problemu, który doprowadzi do refleksji o konflikcie poszukującego sensu człowieka i milczącego świata. Oddzielenie wiedzy pewnej, odnoszącej się do geometrii, algebry czy arytmetyki, od wiedzy o faktach doprowadziło do pytań o status wiedzy o świecie opartej na doświadczeniu. Zagadnienie to podjął, zainspirowany analizami Hume'a, Kant w odwołaniu do koncepcji kategoryjnego rozumu, dowodząc, że w poznaniu opartym na doświadczeniu możliwe jest pozyskanie wiedzy pewnej o zjawiskach. O ile analiza wiedzy i doświadczenia w Kantowskiej koncepcji uznawała rolę rozumu w poznaniu, o tyle problemem, jaki pojawia się przed późniejszą **filozofią egzystencjalną**, jest Kantowska konkluzja dotycząca **rozumu praktycznego**, dotycząca związku ludzkiej moralności z Bogiem – ugruntowanie zasad ludzkiego postępowania w relacji do transcendencji. To właśnie ten wątek stosunku ludzkiej moralności do niepewnej (na poziomie rozumowym) wiedzy o istnieniu Absolutu stanie się punktem wyjścia Kierkegaardowskiej koncepcji wiary, operującej na doświadczeniu paradoksu, z którym skonfrontowany jest człowiek w relacji ze źródłem wartości.

Camus z jednej strony podejmie epistemologiczne zagadnienie różnicy podmiotu i przedmiotu poznania: świadomości i poznawanego świata, analizowane przez Hume'a, z drugiej zaś, podobnie jak Kierkegaard będzie poszukiwał odpowiedzi na kwestie moralne, uznając jednak, że po doświadczeniu opisanego przez Kierkegarda paradoksu, rozejścia się rozumu ludzkiego i przedmiotu poznania, nie do zaakceptowania jest konstatacja, że w poznawanym świecie istnieje Absolut będący źródłem wartości. Przyjęta przez niego postawa będzie wiązać opisanie przez Kierkegarda doświadczenie paradoksu z Nietzscheańską koncepcją obnażającą potrzebę

odpowiedzi na pytanie, jak postępować powinien człowiek wobec przekonania, że jedynym źródłem wartości w świecie jest on sam.

2.1.3. PARADOKS U KIERKEGAARDA

Don Juan de la connaissance,
il multiplie les pseudonymes.
(A. Camus, *Carnets*)

Prześledzenie całej twórczości Kierkegaarda i odtworzenie jego wpływu na późniejszą filozofię egzystencjalną przekracza zakres niniejszej publikacji. Jednak już na wstępie należy zaznaczyć, że myśliciel ten wraz z Friedrichem Nietzschem stanowią istotne źródło inspiracji dla rozważań nad absurdem Camusa. Celem, jaki chciałbym zrealizować w niniejszym rozdziale, jest odtworzenie rozumienia paradoksu u Kierkegaarda.

Jak zaznacza badacz myśli duńskiego filozofa, Gregory Schufreider, koncepcja paradoksu u Kierkegaarda jest ideą, która nosząc znamiona sprzeczności, zawiera w sobie coś, co nie pozwala uznać tej sprzeczności za wystarczający powód do jej odrzucenia¹⁴. W *Nienaukowym zamykającym post scriptum* Kierkegaard analizuje kategorię paradoksu na poziomie językowym, jako obejmującą ideę, której elementy wzajemnie się znoszą, nie można jednak, posługując się rozumowaniem, tej idei odrzucić. Sprzeczność, która pojawia się między elementami w paradoksie, nie prowadzi do jego odrzucenia; jest on złożoną zagadką dla rozumu, czymś, nad czym rozum nie może po prostu przejść, określając jako non-

¹⁴ *A paradox is an idea, which while having the marks of ordinary contradiction insists upon being treated as a distinctive category. Since included within it is the claim that its contradictory character is not sufficient for dismissing the idea in question. (Paradoks jest koncepcją/ideą, która choć posiada znamiona sprzeczności, domaga się potraktowania jako odrębna kategoria. Zawarte jest w niej bowiem roszczenie, iż sprzeczność ta nie wystarcza do odrzucenia branej pod uwagę koncepcji/idei [tłum. własne]). G. Schufreider, *The logic of the absurd*, „Philosophy and Phenomenological Research” 1983, Vol. 44, s. 67.*

sens¹⁵. Paradoks ma zatem, jak sędzę, dwie płaszczyzny, na których rozum okazuje się nieskuteczny: jedna wewnątrz samej badanej idei, druga zaś w konkluzji jej dotyczącej. Sprzeczność pomiędzy elementami w paradoksie nie wystarcza, by daną ideę odrzucić. Pojawia się pytanie, co w relacji między elementami paradoksu odróżnia go od zdania, w którym odkryta sprzeczność pozwala na rozumowe odrzucenie danej idei. Paradoks u Kierkegaarda zakłada możliwość rozpoznania sprzeczności pomiędzy zawartymi w nim elementami. Rozpoznanie to dokonuje się na poziomie ludzkiego rozumu, jednak nie ma on możliwości odrzucenia paradoksu (przez zaklasyfikowanie go jako nonsensu) ani rozwiązania sprzeczności w nim zawartej. Kierkegaard postuluje, że rolą paradoksu jest uświadomienie podmiotowi, iż problem w nim zawarty nie daje się ani odrzucić, ani rozwiązać. Rozum ludzki w paradoksie „dotyka” swoich granic, zaczynamy rozumieć, że jest coś, czego nie można pojąć. Paradoks jest więc potrzebny człowiekowi, niezbędny do zakreslenia granicy zdolności skutecznego działania rozumu. Nie doświadczając paradoksu, nauka, oparta na poznaniu rozumowym, nie mogłaby zakładać istnienia tej bariery poznawczej, a rola rozumu w dochodzeniu do prawdy, samowiedza człowieka, nie napotykałaby na istotne ograniczenia. Konsekwencją takiej roli paradoksu w relacji do rozumu nie jest jednak całkowite poświęcenie rozumu, zaprzestanie jego stosowania wobec odkrycia sfery, w której jego sku-

¹⁵ *Not every absurdity is the absurd or the paradox. The activity of reason is to distinguish the paradox negatively – but no more. The absurd, the paradox is composed in such a way that reason has no power at all to dissolve it in nonsense; no, it is a symbol a riddle, a compound riddle about which reason must say: I cannot solve it, it cannot be understood, but it does not follow thereby that it is nonsense.* (Nie każda absurdalność jest absurdum lub paradoksem. Działaniem rozumu jest wyodrębnić paradoks przez negację – lecz nic więcej. Absurd, paradoks są tak zbudowane, iż rozum nie może rozłożyć ich, uznać za nonsens; nie, jest on symbolem, zagadką, przed którą rozum musi powiedzieć: Nie mogę jej rozwiązać, nie może być zrozumiana, lecz nie wynika z tego, że jest ona nonsensem [tłum. własne]). S. Kierkegaard, *Concluding unscientific postscript to the philosophical fragments*, Princeton University Press, Princeton 1941, cyt. za: G. Schufreider, *The logic of the absurd*, op. cit., s. 68.

teczność działania nie daje pożądaných przez człowieka rezultatów. Należy uświadomić sobie bowiem, że to właśnie poznanie rozumowe doprowadziło badacza do paradoksu i zrozumienia jego zakresu¹⁶.

To, co u Kierkegaarda jest paradoksalne z konieczności, jest niepewne obiektywnie (ang. *necessarily uncertain objectively*). Badanie związku tak rozumianego paradoksu z filozoficznym ujęciem absurdu u Camusa wskazuje na ich duże podobieństwo na poziomie poznawczym – paradoks i absurd wyznaczają granicę dla rozumu. O ile jednak ostateczny wniosek Kierkegaarda dotyczący tego, co znajduje się poza możliwościami rozumowego przedstawienia, podobnie jak u Pascala, odnosi się do refleksji religijnej i moralnej, a negatywność paradoksu i nieskuteczność rozumu rekompensowane są możliwością wiary¹⁷, o tyle Camus w swojej interpretacji absurdu stwierdza, że rozum dociera do granic, nie posiadając jednak innego narzędzia do przekroczenia absurdu. Paradoks Kierkegaarda prowadzi do tajemnicy, Chrystusa, rozterek Abrahama, udręki Hioba. W chrześcijańskiej wizji świata paradoks Kierkegaarda jest grzechem, odkupienie manifestuje się w poświęceniu. Camus, odwołując się do tej terminologii, powie dobitnie: „absurd to grzech bez Boga”¹⁸. Camusowski absurd po odkryciu bezsilności rozumu wobec paradoksu powraca do tego, co ludzkie, w miejsce prawdy religijnej oferując szczerść i gotowość przyjęcia konsekwencji – w przekonaniu młodego Camusa – nie do pogodzenia z postulatami odsyłającymi do wiary.

Płużański, analizując myśl Kierkegaarda¹⁹, wskazuje, że pojęcia „paradoks” i „absurd” często są pisane obok siebie. Terminy te stają się kluczem do określenia sytuacji człowieka w obliczu tajemnicy odsyłającej Kierkegaarda do rozważań nad paradoksami wiary.

¹⁶ Analizę relacji pomiędzy paradoksem i rozumem zawarł Kierkegaard w *Okruchach filozoficznych*, wyróżniając dwa możliwe stany wynikające ze zderzenia rozumu z paradoksem: wzajemnego zrozumienia i zgorzienia. Por. S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*. *Chwila*, przeł. K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1988, s. 58–65.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 127.

¹⁸ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 38.

¹⁹ T. Płużański, *Paradoks w nowożytnej filozofii chrześcijańskiej*, PWN, Warszawa 1970.

Refleksja Kierkegaarda, podobnie jak wcześniejsze Pascalowskie rozważania z *Mysli*, zaczyna się od tego, co subiektywne, w krytycznym przeświadczeniu co do możliwości ujęcia człowieka przez ogólność, kategoryzację i abstrakcję. Człowiek u Kierkegaarda wyłania się jako sprzeczność, rozdarcie pomiędzy skończonością i nieskończonością, potrzebą rozumienia a świadomością, że istnieją prawdy rozumowi niedostępne. Ten obraz człowieka staje się ważnym punktem odniesienia dla myślicieli egzystencjalnych XX wieku – Szestowa, Unamuno, Jaspersa, Marcela i wielu innych. Truizmem byłoby zapewne stwierdzenie, że paralele istniejące pomiędzy filozofią absurdu a Kierkegaardowską wizją człowieka różnią się jedynie w konkluzjach. Obnażenie paradoksu u Kierkegaarda dokonuje się przede wszystkim w refleksji ukierunkowanej na treści religijne. Camusowski człowiek absurdalny doświadcza sprzeczności, „rozejścia” się ludzkich oczekiwań przede wszystkim wobec doświadczenia świata, w odniesieniu do którego pragnie nadać swojemu życiu sens. Rozwiązanie sytuacji paradoksu u Kierkegaarda – do czego powrócę jeszcze w analizie *Mitu Syzyfa* – sprowadza Camus do skoku, irracjonalnego wyjścia z sytuacji absurdalnej. Jako takie ewidentnie nie oddaje ono charakteru i głębi myśli duńskiego filozofa, wskazuje jednak na ważny moment rozejścia się sposobów rozumienia wyjścia z sytuacji pomowanej przez jednostkę jako paradoks. Należy tutaj zauważyć, że w dziełach Kierkegaarda relacja obarczona brzemieniem absurdu, na co wskazuje chociażby *Bojaźń i drżenie*, obejmuje inny kontekst niż świat Camusowski, w którym rola wartości i konsekwencje absurdu nawiązują do rozważań o nihilizmie europejskim, tak jak widzi go w *Woli mocy* Nietzsche. Twórczość Camusa i Kierkegaarda łączy nie tylko krytyczna w stosunku do możliwości rozumu ludzkiego refleksja filozoficzna. Obaj negatywnie ustosunkowują się wobec myśli systemowej, obiektywizującej doświadczenie człowieka. Avi Sagi, badacz zarówno dzieł Kierkegaarda, jak i Camusa, określa charakter ich twórczości pojęciem *personal thinkers*²⁰ – myślicieli

²⁰ Przez takie oznaczenie A. Sagi rozumie myśliciela zajmującego się konkretnym, ludzkim doświadczeniem. Rozumienie to pozwala uznać Camusa za

wychodzących od tego, co osobiste. U Kierkegaarda przezwyciężenie ogólnego przez jednostkowe staje się osią refleksji dotyczącej paradoksu wiary. Camus z kolei w *Micie Syzyfa* swój negatywny stosunek do obiektywizacji wyrazi na przykładzie racjonalizmu i współczesnej nauki. Kontekst wyjścia od paradoksu u Kierkegaarda jest jednak silnie powiązany z myślą religijną, która w rozważaniach nad absurdem u Camusa ograniczona jest przez założenie, że myśl, traktująca wiarę jako narzędzie poznawcze, zatracą autentyczny stosunek do własnej potrzeby sensu, utożsamiony z potrzebą zrozumienia. W obydwu przypadkach manifestuje się także obecność myśliciela w refleksji, osobiste zaangażowanie w odkrywanie prawdy, nawet jeśli to zaangażowanie, powiązane z subiektywnością, rodzi niebezpieczeństwo opierania się na doświadczeniach, których przekazanie w formie dyskursu może być problematyczne.

2.1.4. FRIEDRICH NIETZSCHE – WĄTKI REFLEKSJI PODJĘTE W FILOZOFII CAMUSA

Camus zawsze ma pod ręką zdjęcie Nietzschego.

(Dygresja z albumu Catherine Camus,
Samotny i solidarny)

Wpływ niemieckiego myśliciela na filozoficzny dyskurs czasów, w których zaczyna swoje rozważania Camus, jest niedocenio-

filozofa, którego refleksja formułowana jest w sposób osobisty, zaangażowany, przywołując na myśl innych myślicieli wiązanych z egzystencjalizmem: Pascala, Kierkegaarda, Nietzschego. Propozycja ta wydaje się o tyle ciekawa, że łączy w pewną całość refleksję, która miała znaczący wpływ na kształt idei Camusa, szczególnie w kontekście rozważań moralnych i estetycznych. Por. A. Sagi, *Albert Camus and the philosophy of absurd*, Rodopi, Amsterdam–New York 2002, s. 26. Warto zaznaczyć, że kategoria Sagiego odwołuje się do Kierkegaardowskiego rozumienia **subiektywnego myśliciela**, który w odróżnieniu od **spekulatywnego myśliciela** zakłada niemożliwość odseparowania w badaniu egzystencji podmiotu badającego od przedmiotu badanego. Por. S. Kierkegaard, *Concluding unscientific postscript...*, op. cit., s. 75–84.

ny. Nietzsche dotyka kwestii epistemologicznych²¹, estetycznych, etycznych, które po nim będą podejmować praktycznie wszyscy filozofowie egzystencji. Osobne dzieła dotyczące refleksji Nietzschego stworzą Jaspers i Heidegger. Szestow poświęci mu wiele uwagi w *Filozofii tragedii*. W niniejszym opracowaniu chciałbym skupić się przede wszystkim na poglądach etycznych związanych z nihilizmem oraz estetycznych związanych z rozwojem Nietzscheńskiej koncepcji sztuki, do której, jak sądzę, nawiązywał Camus²². Biorąc pod uwagę stosunkowo nieprecyzyjne formułowanie przez Camusa zagadnień odnoszących się do statusu epistemologicznego człowieka wobec doświadczanego świata, a także jego niewielkie zainteresowanie pogłębianiem refleksji teoriopoznawczej oraz jednoznaczne nakierowanie na problemy etyczne, rekonstruowanie związków autora *Mitu Syzyfa* z poglądami Nietzschego na temat charakteru poznawczego świata w odniesieniu do, przykładowo, problemu woli czy Schopenhauerowskiego rozumienia przedstawienia, uważam za przedsięwzięcie niezwykle interesujące, jednak

²¹ Bardzo wnikliwym studium transformacji poglądów Nietzschego dotyczących teorii poznania jest książka: M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997, s. 81–130. O związkach filozofii Nietzschego z rozwojem sceptycyzmu europejskiego od Kartezjusza przez Hume'a i Kanta do Schopenhauera w interesujący sposób pisze także R.C. Solomon, *From rationalism to existentialism*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 2001, s. 112–115.

²² Pomimo ewidentnej więzi łączącej Camusa z Nietzschem stosunkowo niewiele jest w jego twórczości, oprócz *Człowieka zbuntowanego*, bezpośrednich odwołań do niemieckiego filozofa. W *Micie Syzyfa* Nietzsche pojawia się zazwyczaj w postaci cytatów. W listach do Greniera Camus wspomina o nim zaledwie dwa razy, po raz pierwszy w 1939 roku, odnosząc się do rozpoczętych prac nad absurdem i różnicą pomiędzy Nietzschem a Kierkegaardem (zapewne, zważywszy na zawartą w *Micie Syzyfa* krytykę Kierkegarda, chodziło tu o postrzegane przez Camusa uznanie irracjonalizmu przez duńskiego filozofa). Ciekawa jest treść listu z 1959 roku – jednego z ostatnich listów do Greniera, w którym Camus zauważa, po lekturze listów Nietzschego, że w okresie poprzedzającym zerwanie filozofa z Wagnerem starał się on naśladować Chrystusa i Dionizosa – uwaga ta jest o tyle ciekawa, że – w moim przekonaniu – takie rozumienie Nietzschego odnosi się do postaci Kaliguli w dramacie Camusa. Por. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 2003, s. 191–192.

zbytnio odbiegające od głównej osi rozwoju poglądów Camusa. Chciałbym jednak wskazać, że kwestia relacji między filozofią Nietzschego a refleksją Camusa była podejmowana chociażby przez J. McBride'a²³, R. Gaya-Crosiera²⁴ czy G. Brée²⁵. Niewątpliwie, jak wskazują zapiski w *Notatnikach* i odwołania do Nietzschego w *Micie Syzyfa* oraz *Człowieku zbuntowanym*, tym, co najbardziej intryguje Camusa u autora *Woli mocy*, jest jego stanowisko wobec nihilizmu.

2.1.4.1. ABSURD A NIHILIZM

Powiem ci najlepszy dowcip świata: Bóg nie istnieje.

Goetz (J.P. Sartre, *Diabeł i Pan Bóg*)

W artykule poświęconym Nietzschemu Maurice Blanchot²⁶ wskazuje na istotny związek refleksji Nietzschego z nihilizmem, którego konsekwencją, przywołując słowa niemieckiego filozofa, jest sytuacja, gdy „najwyższe wartości tracą wartość”. Źródło problemu zawiera się w słynnym lakonicznym stwierdzeniu: „Bóg umarł”. W rezultacie nihilizmu sens stał się zależny nie od Boga, lecz od człowieka. Paradoksalnie, z tego odkrycia nie płynie pesymizm, lecz radość tworzenia, afirmacja wolności. „Nietzsche jest niestrudzony w wyrażaniu tego szczęścia poznawania i nieskrępowanego poszukiwania, w nieskończoność na chybił trafił, nie mając nieba za granicę ani nawet prawdy, prawdy nazbyt ludzkiej za miarę”²⁷. Punktem wyjścia dla autora *Mitu Syzyfa* jest absurd. Punktem wyjścia dla Nietzschego, jak trafnie opisuje stosunek do tego zagadnienia autora

²³ J. McBride, *Albert Camus: philosopher and litterateur*, St. Martin's Press, New York 1991. Autor opracowania w ciekawy sposób analizuje kwestię autentyczności w refleksji Camusa i Nietzschego.

²⁴ R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, Minard, Paris 1967. Ogromną zaletą tego opracowania jest wykazanie relacji pomiędzy filozofią Nietzschego a dramatem Camusa *Kaligula*. Wątek podjęty zostanie w dalszej części pracy.

²⁵ G. Brée, *Albert Camus*, Columbia University Press, New York 1964.

²⁶ M. Blanchot, *Przekroczenie linii*, przeł. P. Pieniążek, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybylski, Aureus, Kraków 1997.

²⁷ *Ibidem*, s. 138.

Tako rzeczce Zaratustra Walter Kaufmann²⁸, jest nihilizm, jednak nie jako konkluzja, a wyzwanie dla współczesności. Kontekst nihilizmu podejmowany przez Nietzschego to kontekst kultury, która zniszczyła swoją wiarę w Boga – bez wiary niemożliwe jest zachowanie wartości, dla których Bóg stanowił absolutny punkt odniesienia. Kaufmann zauważa, iż zakładając śmierć Boga, Nietzsche traktuje jako istotny problem coś, co dopiero zaczyna manifestować się w zachodniej kulturze²⁹. Do diagnozy Nietzschego nawiązuje Camus, gdy wprowadzając problematykę absurdu, zauważa, że opisuje „wrażliwość absurdalną tu i ówdzie spotykaną w naszym wieku”³⁰. Twórczość Nietzschego koncentruje się na konsekwencjach nihilizmu, możliwości stworzenia wartości nieodwołujących się do Boga. Pytanie, na które stara się odpowiedzieć Nietzsche, brzmi: czy uznając przesłankę śmierci Boga, można w ogóle mówić o uniwersalnych wartościach i sensie życia? Camus wydaje się mieć bardzo podobny stosunek do nihilizmu jak niemiecki filozof. Punktem wyjścia jest dla niego absurd i stanowcze odrzucenie kontekstów metafizycznych – krytyka egzystencjalnych rozważań Kierkegaarda, Jaspersa czy Szestowa. Camus akceptuje, podobnie jak Nietzsche, przesłankę o niebezpieczeństwie nihilizmu, starając się zbadać tę kwestię bez odwołań do źródeł metafizycznych i religijnych.

Stosunek Camusa do Nietzschego jest jednakże ambiwalentny – od fascynacji, o której może świadczyć fakt, że autor *Woli mocy* jest w wielu kwestiach dla wczesnej refleksji Camusa autorytetem, do rosnącego przeświadczenia, że moralne analizy Nietzschego, przekraczając nihilizm, mogą prowadzić ponownie do nihilizmu³¹. Wyraz temu przekonaniu da Camus w późniejszej refleksji

²⁸ W. Kaufmann, *Nietzsche philosopher, psychologist, antichrist*, Princeton University Press, Princeton 1974, s. 95.

²⁹ *Ibidem*, s. 100.

³⁰ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 9.

³¹ Ciekawy w kontekście stosunku Camusa do Nietzschego jest jego komentarz w wywiadzie udzielonym w 1951 roku: *The evil geniuses of contemporary Europe bore the label of philosopher: they are Hegel, Marx and Nietzsche*. (Źli geniusze współczesnej Europy nosili miano filozofów – są to Hegel, Marks i Nietzsche – [tłum. własne]). Zdziwiony takim zestawieniem G. D'Aubarede zauważa, że

nad filozoficznym znaczeniem buntu i w krytycznej analizie nietzscheanizmu³².

Powodem, dla którego Nietzsche zainteresował się nihilizmem, jest przekonanie o jałowości tradycyjnej moralności. Wskazuje on niebezpieczeństwa moralności, które później w *Sein und Zeit* zaakcentuje Heidegger, mówiąc o zjawisku „Się”³³ (*Das Man*). Moralność chrześcijańska i zbudowana na niej bezrefleksyjna akceptacja norm staje się źródłem kryzysu wartości. Camus, podobnie jak Nietzsche, uznaje potrzebę przewartościowania, widząc w etyce chrześcijańskiej i opartej na niej moralności źródło niebezpieczeństwa³⁴. Co charakterystyczne dla Nietzschego, według interpretacji Kaufmanna³⁵, „przewartościowanie” oznacza wojnę przeciwko zaakceptowanym systematyzującym wartościowaniom, a nie tworzenie nowych. W moim przekonaniu stanowisko młodego Camusa z okresu *Mitu Syzyfa* można postrzegać jako nawiązujące do tak przedstawionej roli myśliciela. W propozycji francuskiego filozofa człowiek absurdalny nie podejmie się dzieła stworzenia nowego systemu filozoficznego, odwołania do trwałych wartości, które

przecież Nietzsche był duchowym poprzednikiem Camusa, na co ten odpowiada: *He is, undoubtedly. What is admirable, in Nietzsche, is that you always find in him something to correct what is dangerous elsewhere in his ideas. I place him infinitely higher than the two others.* (Jest nim, z całą pewnością. Co jest godne pochwały u Nietzschego, to, że zawsze znajdujesz w nim coś do poprawienia, co jest niebezpieczne gdzie indziej w jego koncepcjach. Stawiam go nieskończenie wyżej od dwóch pozostałych – [tłum. własne]). Uwaga ta, jak myślę, odnosi się do refleksji nad ideą zabójstwa zawartą w *Człowieku zbuntowanym*. Cyt. za: A. Camus, *Lyrical and critical essays*, Vintage Books, New York 1970, s. 354.

³² „Wedle Nietzschego powiedzieć «tak» ziemi i Dionizosowi, to powiedzieć «tak» cierpieniu. Zgodzić się na wszystko, najwyższą sprzeczność i cierpienie razem, to zapanować nad wszystkim. Za takie królestwo gotów był zapłacić. Prawdą jest tylko ziemia «poważna i cierpiąca». Tylko ona jest bóstwem. Nietzsche proponuje człowiekowi, by pogrążył się w kosmosie – jak Empedokles, który skoczył do Etny, szukając prawdy tam, gdzie ona jest, we wnętrzu ziemi – w nim odnalazł wieczystą boskość i sam stał się Dionizosem”. A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Muza, Warszawa 2002, s. 95–96.

³³ Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 181–185.

³⁴ Por. J. McBride, *Albert Camus, op. cit.*, s. 17–23.

³⁵ W. Kaufmann, *Nietzsche..., op. cit.*, s. 110.

mają przyświecać każdemu człowiekowi w działaniu³⁶. W *Micie Syzyfa* Camus zaproponuje, by zamiast absolutyzować decyzje w obrębie moralności, pozostać na poziomie indywidualnego bycia świadomym konsekwencji czynów³⁷. Do maksymy „wszystko jest dozwolone” dodaje jednak, nieco naiwnie, że nie oznacza to, iż nic nie jest zabronione³⁸. Łatwo zauważyć, że z jednej strony stara się pozostać w cieniu Nietzscheańskiego przewartościowania, z drugiej zaś wyraźnie tęskni za utraconym obrazem człowieka z natury postępującego właściwie, co wyraża w stwierdzeniu: „uczciwość nie potrzebuje reguł”³⁹. Groza, jaka płynęła z tradycyjnej moralności, bezrefleksyjnego przyjmowania pewnych reguł postępowania, wynikała z zatracenia przekonania, dlaczego właśnie takie postępowanie jest słuszne. W istocie, zarówno Heideggera, Sartre’a, jak i Camusa największym przerażeniem napawają nie ludzie, którzy – jak Nietzsche – wnikliwie analizują nihilizm, zapowiadając jego konsekwencje, a ci, którzy stają się nihilistami przez przyjmowanie (lub destrukcję) reguł, nie zastanawiając się, dlaczego właściwie mają postępować w określony sposób⁴⁰. Sprzeciw Camusa w kontekście rozważań dotyczących moralności zawsze jednak znajduje uzasadnienie, jeśli nie dla obiektywnych reguł postępowania, to dla pewnych cnót⁴¹, których zachowanie wydaje się nieredukowalną potrzebą człowieka. W konkluzji rozważań ta temat moralności człowieka absurda Camus zaznacza także: „[...] nie etycznych reguł człowiek absurdu będzie szukał u końca swego rozumowania, ale objaśnienia i tchnienia życia ludzkiego”⁴². Wydaje się, że ten element wyróżnia myśl Camusa, ponownie pozwalając na poszukiwanie wspólnego gruntu z myślą Nietzschego. W istocie

³⁶ Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 60–61.

³⁷ *Ibidem*, s. 60.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Znakomitym obrazem wyrażonej w tym zdaniu myśli jest, jak sądzę, sztuka E. Ionesco *Nosorożec*.

⁴¹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 55.

⁴² *Ibidem*, s. 60.

kwestii konsekwencji absurdu w kontekście nihilizmu powrócę jeszcze w dalszej części książki, omawiając wolność absurdalną.

2.1.4.2. ROLA TRAGEDII

Odniesienie do Nietzschego znajdziemy u Camusa nie tylko w kwestii moralności i nihilizmu, ale i w jego koncepcji sztuki. Poglądom estetycznym Camusa dotyczącym relacji sztuki i absurdu poświęcę więcej miejsca w dalszej części publikacji. Wstępnie jednak chciałbym nawiązać do nietzscheańskich wątków, które podejmuje Camus.

Nietzsche, według komentatorów, do swojej koncepcji estetycznej zawartej w *Narodziinach tragedii* odnosił się krytycznie w późniejszym okresie⁴⁸. Istotny w pierwszym etapie rozwoju jego myśli jest wątek absolutyzacji roli sztuki, zdolnej do zmniejszenia ludzkiego cierpienia, płynącego z życia. Wskazane rysy kultury – sięgające do koncepcji apollińskiej i dionizyjskiej – to dwa pierwiastki: nadający formę oraz burzący porządek. Nietzsche uznaje je za konstytutywne dla sztuki i kultury europejskiej, wskazując na ich wzajemny wpływ i przenikanie. Kaufmann zauważa, że w pierwszym okresie twórczości Nietzsche uznawał ich równoważny wpływ, wyraźnie jednak faworyzując ruch apolliński⁴⁹. Deleuze, interpretując kategorię tragiczności w późniejszych pismach Nietzschego, zauważa, że coraz większe znaczenie nabiera w nich wątek dionizyjski. Istotą tragiczności przestaje być – według Deleuze’a – równowaga sił: „Dionizos afirmuje wszystko, co się pojawia «nawet najbardziej okrutne cierpienie» i sam pojawia się we wszystkim, co jest afirmowane. Wieloraka czy też pluralistyczna afirmacja – oto istota tragiczności”⁵⁰. Podobnego zdania jest badacz analizujący późniejsze poglądy estetyczne Nietzschego, Mariusz Moryń:

⁴⁸ Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Spacja, Warszawa 1997, s. 18–21; W. Kaufmann, *Nietzsche...*, *op. cit.*, s. 122–156.

⁴⁹ W. Kaufmann, *Nietzsche...*, *op. cit.*, s. 128.

⁵⁰ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, *op. cit.*, s. 21.

Nietzsche, wkraczając w dojrzałą fazę swych poglądów, kontynuował ideę sztuki jako prawdziwie metafizycznej powinności człowieka, wyrosłej z irracjonalnych popędów. Zastąpił on natomiast parę biegunowych pojęć „apolińskie–dionizyjskie” tym ostatnim, za pomocą którego charakteryzował naturę całego obszaru doświadczenia estetycznego⁵¹.

Komentarz ten, jak sądzę, należy jednak opatrzyć uwagą Kaufmanna, który odróżnia rozumienie elementu dionizyjskiego u wczesnego i późnego Nietzschego, wskazując, że w ostatnich dziełach filozofa element ten nie oznacza tylko pierwiastka życia, transgresji form, lecz także **pasję kontrolowaną**⁵². Istotne w Nietzscheańskiej koncepcji sztuki jest, w moim przekonaniu, przeświadczenie o jej terapeutycznym charakterze, zdolności wydobycia człowieka z zaznanego cierpienia oraz afirmowania przez akt twórczy życia. Podobnie jak w przypadku stosunku autora *Mitu Syzyfa do śmierci Boga*, stosunek do wartości estetycznych nietzscheizmu będzie u Camusa ulegać przeobrażeniom, by w okresie filozofii buntu przybrać charakter polemiczny. Wątek ten ciekawie analizuje George F. Sefler⁵³. Wskazując na koncepcję

51 M. Moryń, *Wola mocy i myśl. Spotkania z filozofią Nietzschego*, Rebis, Poznań 1997, s. 175.

52 W. Kaufmann, *Nietzsche...*, op. cit., s. 129.

53 G.F. Sefler, *The existential vs. the absurd: The aesthetics of Nietzsche and Camus*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1974, 32(3), s. 415–421.

Istotna uwaga komentatora: *For Nietzsche, art functions as an assuagement of man's sufferings. Art directs him for the moment from the world to create a euphoric, yet illusory, relief of its severity; temporarily, it makes him forgetful of his existential situation. Man, Nietzsche maintains, in order to endure life needs artistic illusions to veil it with a cope of to this truth—that is to say, in order to beauty* (s. 419).

Camus denies this function to art; it veils nothing. In this sense Camus's world is more severe than Nietzsche's—the latter has included within its bounds a means of sedation to calm man momentarily in his existential situation: art. No such tranquilizing agent exists within Camus's world. (Dla Nietzschego sztuka pełni funkcję uśmierzania ludzkiego cierpienia. Sztuka kieruje człowieka poza świat, by stworzyć euforyczne, jednakże iluzoryczne poczucie ulgi od jego powagi; czasowo pozwala zapomnieć o egzystencjalnej sytuacji jednostki. Człowiek, jak twierdzi Nietzsche, aby móc trwać w życiu, potrzebuje artystycznej iluzji, która

estetyczną Nietzschego jako źródło inspiracji, autor ten zauważa, że zasadnicza różnica w rozumieniu sztuki przez Camusa polega na sprzeciwie wobec terapeutycznej funkcji twórczości, postulowanej przez autora *Woli mocy*. Taka konkluzja komentatora jest bardzo interesująca, jednak należy zaznaczyć, że odnosi się ewidentnie do koncepcji sztuki wyrażonej przez Camusa w *Micie Syzyfa*. Tam właśnie Camus, wyprowadzając rolę twórczości, pisze:

[...] główne tematy tego eseju można odnaleźć we wspaniałym i dziecinnym świecie twórcy. Niesłusznie byłoby widzieć w tym symbol i sądzić, że dzieło sztuki daje schronienie przed absurdem. Samo jest zjawiskiem absurdalnym, chodzi o jego opis. Cierpieniu duchowemu nie przynosi rozstrzygnięcia. Przeciwnie, jest znakiem tego cierpienia, które rozszerza na całą myśl człowieka⁵⁴.

Camus jednak nigdy, jak myślę, nie zamyka poglądu na rolę sztuki w formie, która pozwalałaby dalszy rozwój jego refleksji sytuować wokół powyższej uwagi. Nie do pogodzenia ze wskazanym tu poglądem jest chociażby konkluzja Camusa z *Człowieka zbuntowanego*: „[...] sztuka prowadzi nas ku źródłom buntu, w miarę jak usiłuje nadać formę wartości umykającej w wiecznym stawaniu się, którą artysta przeczuwa i chce wyrzucić historii”⁵⁵. Znamienny komentator Camusa, John Cruickshank, analizując jego koncepcję sztuki, uznaje ją za działanie potwierdzające absurd⁵⁶, jednakże późniejsze zmiany w ujęciu sztuki przez Camusa przesuwają ją w kierunku innej funkcji: „Camus traktuje sztukę nie tylko jako przejaw buntu, ale i czynnik tworzący zastępczy świat. Nadaje ona pozytywny wymiar buntowi przeciwko

pozwała zasłonić prawdę świata – dla samego piękna. Camus odmawia takiej funkcji sztuce; nie powinna przesłaniać ona niczego. W tym sensie świat Camusa jest bardziej surowy niż Nietzschego – ten ostatni zawarł w nim bowiem środek pozwalający chwilowo uspokoić człowieka wobec jego sytuacji egzystencjalnej: sztukę. Nie ma takiego środka w obrębie Camusowskiego świata [tłum. własne].

⁵⁴ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 86.

⁵⁵ *Idem*, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 301; zob. także s. 305–306.

⁵⁶ J. Cruickshank, *Albert Camus and the literature of revolt*, Oxford University Press, London 1959, s. 144.

absurdowi” [tłum. własne]⁵⁷. Nadal widać tu różnicę w stosunku do koncepcji estetycznej Nietzschego, nie można jednak, w moim przekonaniu, traktować poglądów Camusa *en bloc* i zestawiać ich z poglądami niemieckiego filozofa, bo w procesie twórczym obydwaj myśliciele w znaczący sposób modyfikowali swoje wnioski⁵⁸. Nietzsche prowadzi swoją wizję sztuki w kierunku afirmacji życia człowieka w świecie, przekroczenia nihilizmu w akcie tworzenia, akceptującym i odnoszącym się do własnego cierpienia. Camus z kolei wraz z rozwojem pozytywnego aspektu buntu, konsekwencji absurdu, będzie postrzegał sztukę w ścisłym związku z paradoksalnym stwierdzeniem: „W sztuce zawiera się afirmacja i zaprzeczenie zarazem. [...] Twórczość jest żądaniem jedności i niezgodą na świat. Lecz niezgodą na to, czego światu brak, w imię tego, czasem, czym świat jest”⁵⁹. Artysta ma zatem odnosić się do tego, co istnieje, i do tego, czego nie ma. Nie może zatem w pełni afirmować swojej sytuacji, uznawszy, że brak ten jest na tyle ważny, by istniała potrzeba odniesienia do niego w sztuce. Cel takiego działania jest u Camusa intersubiektywny, co rzutuje na swoistą funkcję sztuki, ukazującej i przenoszącej wiedzę o kondycji ludzkiej i zawartym w niej cierpieniu na kontekst solidarności ludzkiej. Analizując późne poglądy Nietzschego na temat roli sztuki, Michał Paweł Markowski zauważa: „[...] sztuka nie ratuje od cierpienia, lecz pozwala się z nim zmierzyć. Nie jest ucieczką od tego, co straszne, lecz jego obłąskawieniem”⁶⁰.

57 Camus therefore regards art not only as an aspect of revolt but as the creation of a universe of replacement. It gives positive substance to revolt against the absurd. *Ibidem*, s. 145.

58 Bardzo ciekawą interpretację rozwoju estetyki Nietzschego zawarł M.P. Markowski [w:] *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, *op. cit.*, s. 327–337. Zauważył on, że: „Sztuka spełnia w filozofii Nietzschego funkcję krytyczną: nie jest celem samym w sobie [...] lecz zostaje niejako użyta przez filozofa do rozbiórki dwóch, nienośnych już modeli objaśniania świata [...]: wykładni naukowej i wykładni moralnej” (s. 328).

59 A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 295. Ostatnie zdanie tego tekstu brzmi w oryginale: *Mais elle refuse le monde à cause de ce qui lui manque et au nom de ce que, parfois, il est.*

60 M.P. Markowski, [w:] *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, *op. cit.*, s. 347.

Dla Nietzschego działalność artystyczna ma stać się narzędziem walki z nihilizmem. Jednak należy dopowiedzieć, uwypuklając różnicę w funkcji sztuki wobec nihilizmu, że perspektywa Nietzschego w tym kontekście dotyczy bardziej artysty. Camus, budując swoją wizję sztuki wokół pojęcia buntu, widzi intersubiektywny wymiar działania twórcy:

Żeby zawładnąć namiętnościami zbiorowymi, trzeba nimi żyć i doświadczać ich przynajmniej relatywnie. Doświadczając ich, artysta jest zarazem przez nie osaczony. Dlatego nasza epoka jest raczej epoką reportażu niż dzieła sztuki. [...] Artysta, czy chce tego czy nie chce, nie może już być samotny, chyba że w melancholijnym tryumfie, który zawdzięcza wszystkim sobie podobnym. Sztuka zbuntowana odnajduje swoje „jesteśmy”, a wraz z nim drogę pokory⁶¹.

Myślę, że to ważny moment, w którym Camus, zarówno w kwestii filozofii politycznej, jak i teorii sztuki oddala się od Nietzschego. Do tematu związków myśli Camusa z estetyką Nietzschego powrócę w dalszej części książki – w dramacie Camusa pt. *Kaligula*, w moim przekonaniu, obecne są zarówno wpływy Nietzscheańskiej estetyki, jak i pewne wątki pozwalające na odczytanie świadomej potrzeby jej przekraczania w refleksji Camusa. Do Nietzscheańskiego rozumienia tragiczności powrócę także podczas analizy wykładu Camusa o roli tragedii współczesnej.

Omawiane tu motywy z pewnością nie wyczerpują inspiracji, które Camus znalazł w filozoficznych rozważaniach nad absurdem, sądzę jednak, że wskazane zagadnienia: nihilizm, tragizm podjęty przez Nietzschego, paradoks, który analizował i przeżywał Kierkegaard, odjednostkowy, emocjonalny charakter refleksji, charakterystyczny dla dramatycznej wizji człowieka Pascala – są ważnymi składowymi refleksji nad absurdem Camusa z *Mitu Syzyfa*. W kontekście jego rozważań nad absurdem pojawi się wprawdzie także Szestow, Jaspers, Heidegger, pojawi się anonimowa nauka europejska i racjonalizm, Husserl i fenomenologia. Sądzę jednak,

⁶¹ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 320.

że to właśnie kierunek myśli Nietzschego i Kierkegaarda wyznacza dwie istotne dla Camusa granice, wobec których będzie on chciał umiejscowić swoje rozważania. Z jednej strony Camus stanowczo odrzuca przekroczenie granicy Kierkegaardowskiego paradoksu, uczynienia z niego punktu odniesienia do metafizyki, podporządkowania ludzkiej racjonalności przeświadczeniu o irracjonalnym statusie Absolutu. W geście tym Camus nie chce widzieć konieczności rezygnacji, „nędzy człowieka bez Boga”. Człowiek, na co wskazał Nietzsche, może żyć w milczącym świecie, jednak, co motywuje Camusa do dalszych refleksji, końcowa wizja Nietzscheańskiej *Woli mocy*, przewartościowania wszystkich wartości, domaga się u niego partycypacji pierwiastka, który nawet w najbardziej odważnych stwierdzeniach Camusa wymaga obecności – człowiek nie może zatracić się ani zapomnieć o potrzebie sensu, umiejętności stawiania granic. To stanowisko bardzo trafnie określa Nathan A. Scott, tytułując rozdział o Camusie *Modest optimism*⁶² – umiarkowany optymizm. Ten optymizm, czerpany z Nietzscheańskiej afirmacji życia, przy odrzuceniu nadziei na istnienie sensu ponad absurdem, obarczony jest potrzebą stawiania granic, wykroczenia poza czysto subiektywne odczucie stanowiące punkt wyjścia rozważań. Camus, zarówno w literaturze, dramacie, jak i filozofii, dostrzegał potrzebę wskazania punktów odniesienia, wobec których starał się usytuować swoją myśl⁶³. Jego filozoficzna refleksja nad absurdem nie jest tu wyjątkiem, odsyła ona właśnie do Nietzschego, który diagnozuje nihilizm, i Kierkegaarda, który wyznacza egzystencjalny horyzont dla jednostki w stanie emocjonalnego i intelektualnego napięcia wobec życia.

⁶² N.A. Scott, *Craters of the spirit. Studies in the modern novel*, Corpus Books, Washington 1968. Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować Profesorowi Stanisławowi Ignacemu Fiutowi za wypożyczenie tej książki.

⁶³ Znamienna dla rozumienia stosunku Camusa do inspiracji filozoficznych wydaje się jego reakcja na wiadomość o otrzymaniu Nagrody Nobla. Wyróżnienie autor skwitował stwierdzeniem: „Gdybym ja był członkiem Akademii, głosowałbym na Malraux”.

56 2.2. FILOZOFA ABSURDU ALBERTA CAMUSA

2.2.1. WPROWADZENIE DO PROBLEMATYKI ABSURDU
FILOZOFICZNEGO

Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka.
Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka.
Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka. Reszka [...].

(T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*,
Akt I, Scena I)

Wykazanie systematyczności wypowiedzi na temat absurdu w twórczości Camusa rodzi poważne problemy. Po pierwsze: inny jest absurd w *Micie Syzyfa*, inny zaś w *Człowieku zbuntowanym*⁶⁴. Po drugie: absurd w samym *Micie Syzyfa* funkcjonuje w odwołaniu do różnorodnych pojęć: poczucia absurdu, pojęcia absurdu – mowa tu o człowieku absurdalnym, relacji absurdalnej, absurdalnym świecie. J. Foley⁶⁵ we wstępie do swojej analizy twórczości Camusa zauważa, że nie bez powodu maleje zainteresowanie filozofii problematyką, która niebezpiecznie ociera się o koncepcje psychologiczne, antropologiczne, literackie. Jej filozoficzna wykładnia jest niejednorodna, recepcja zaś niejednoznaczna, jeśli popatrzeć na całokształt badań i refleksji poświęconych absurdowi⁶⁶. Nie dziwi zatem gorliwość w pozostawieniu dyskusji o absurdzie na poziomie jego odwołań

⁶⁴ Wobec absurdu zarówno w *Micie Syzyfa*, jak i *Człowieku zbuntowanym* zaznacza się, że jest on podstawą rozważań. O ile jednak jego utrzymanie jest mocno akcentowane w *Micie Syzyfa*, rola absurdu znacząco słabnie w *Człowieku zbuntowanym*, gdzie stanowi jedynie punkt wyjścia dalszej refleksji o buncie i poza *Wprowadzeniem* (A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 9–18) nie odgrywa ważnej roli.

⁶⁵ J. Foley, *Albert Camus. From the absurd to revolt*, Acumen, Stocksfield 2008.

⁶⁶ Por. T. Nagel, *The absurd*, [w:] *The meaning of life*, red. E.D. Klemke, Oxford University, New York 2000, s. 176–185; J.P. Sartre, *Młodość*, przeł. J. Trznadel, Zielona Sowa, Kraków 2005; J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 49. O różnicach w rozumieniu absurdu Sartre'a i Camusa pisze także interesująco M.H. Bowker, *Albert Camus and the political philosophy of the absurd*, Lexington Books, Lanham 2012.

do literatury, badanie jego znaczenia w odniesieniu do koncepcji tragizmu, wskazywanie, że tam, gdzie egzystencjalizm rozwinął się w pogłębioną refleksję filozoficzną (Sartre, Heidegger), absurd nie pełni już tak istotnej roli. Sądzę jednak, że całkowite wyrugowanie absurdu z przestrzeni filozoficznej jest – nie tylko w kontekście historycznych badań nad egzystencjalizmem i filozofią absurdu – zawieszaniem dyskusji, która powinna być kontynuowana, przynajmniej na gruncie estetycznym i etycznym. Osłabienie zainteresowania absurdem współczesnej kultury może z jednej strony wynikać z wyczerpania zagadnienia, z drugiej jednak z wyczerpania się idei powszechnego dyskursu, w którym uczestniczą intelektualiści. Doświadczenie absurdu, ujęte jako problem ludzkiej egzystencji, zaangażowało w rozważaniach filozoficznych nie tylko Camusa, ale i Malraux, Gide'a, Sartre'a, Heideggera, Szestowa, Fondane'a, pisarzy, dramatopisarzy, teoretyków literatury i teatru, językoznawców, psychologów i psychiatrów. Absurd prowokował liczne polemiki, wystarczy wspomnieć relacjonowane przez Camusa oburzenie filozofia Gabriela Marcela⁶⁷ po otrzymaniu rękopisu *Mitu Syzyfa*. W okresie powojennym absurd stał się pojęciem kluczem do rozumienia roli awangardy teatralnej, szczególnie po wydaniu *Theatre of the absurd* Martina Esslina⁶⁸. Nie wydaje mi się zasadne tworzenie wystarczająco rozległego zakresu pojęciowego, by objąć to wszystko, o czym myśleli wymienieni intelektualiści, mówiąc o absurdzie. Sądzę jednak, że tej kwestii, która wedle zmagającej się z absurdem epoki mogła mieć finał w samobójstwie, należy się poważne potraktowanie, nie tylko przez wzgląd na historię, ale i zakorzenioną w myślicielach obawę, że absurd, nawet przezwyciężony na gruncie subiektywnym, może oddziaływać destruktywnie także na społeczny wymiar życia.

Myśliciel, który poświęca się refleksji nad absurdem, porusza tematy z pozoru oczywiste. Przykładowo, wiele razy rozpisywałem

⁶⁷ Por. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, op. cit., s. 48–49. Camus relacjonuje Grenierowu reakcję Marcela: „Przeczytawszy pół mojego eseju, zapytał, jak mogłem myśleć, że zaakceptowałby taką postawę” [tłum. własne].

⁶⁸ M. Esslin, *The theatre of the absurd*, Doubleday, Garden City 1969.

na ćwiczeniach z logiki sylogizm pokazujący coś, co moi słuchacze akceptowali bez zastrzeżeń:

Każdy człowiek jest śmiertelny.

Sokrates jest człowiekiem.

Sokrates jest śmiertelny.

Zwróciłem kiedyś uwagę, że wywód ten jest tak oczywisty, że logika jego argumentacji przesłania konsekwencje, jakie ma przełożenie jego prawdy na rzeczywistość. Ze zdania ogólnego wynika, że każda jednostka ludzka (Sokrates) z konieczności musi być śmiertelna. Jednak świadomość tego faktu dla indywidualnego człowieka jest znacznie bardziej problematyczna niż akceptacja sylogizmu. Miejscem narodzin absurdu jest świadomość, że pewność, która towarzyszy zdaniom logicznym, nie towarzyszy człowiekowi w refleksji nad własną kondycją. Dla myślącej i odczuwającej jednostki sens i cel życia nie są tak oczywiste jak wniosek sylogizmu czy wynik działania arytmetycznego. Tam, gdzie pojawia się absurd, nie ma już pewności towarzyszącej prawidłowemu rozwiązaniu zadania matematycznego czy zagadki logicznej. Jest tylko świadomość, że pewność w stosunku do wszystkiego, co przeżywam jako jednostka, jest pożądana, jednak nie doświadczana. Wiedza, że jestem śmiertelny, otwiera mnie na dalsze zapotrzebowanie wiedzy o mnie samym jako doświadczającej jednostce. Heidegger pisze o pojawiającej się w takiej chwili w świadomości Trosce. Sartre mówi o wyłaniającej się autentyczności i wolności, wynikającej z faktu, że wszystko, co mnie ukonstytuuje, to moje wybory przed i wobec śmierci. Absurd, jeśli (wbrew niechęci Camusa do identyfikacji z szeroko rozumianym egzystencjalizmem) powiązać go z myślą egzystencjalną, uczy pokory wobec samego siebie i własnej wiedzy; stanowi napotkanie bariery poznawczej z jednoczesnym przeświadczeniem, że może ona skrywać zagadkę ludzkiej egzystencji. Wbrew pozorom absurduści nie uczą, jak żyć, ale jak szukać w życiu harmonii między byciem a refleksją o byciu. Tam, gdzie absurd został uznany z powagą za problem filozoficzny, zaistniała potrzeba zmagania się z nim (niekoniecznie jego rozwiązania). Potrzeba ta – dążenie do konfrontowania refleksji ze świadomością absurdu – była na tyle duża,

że wymagała konsekwentnej propozycji, wskazującej, jak działać wobec (czy wbrew) absurdowi. Jeśli coś zatem łączy absurdystów, to przekonanie, że jakkolwiek nazwany, absurd wymaga nie wykładni, a przede wszystkim reakcji. To także postawa, która stara się uzyskać równowagę w refleksji pomiędzy tym, co dane, a sposobem, w jaki doświadczenie związane z indywidualną refleksją zmienia w świadomości obraz człowieka i świata, ze względu na potrzeby człowieka i swoistą **nieprzenikalność** świata pojętego jako całość.

Rozważania nad absurdem wiążą się także z zagadnieniem sensu życia. Absurd w tym aspekcie jest przede wszystkim pytaniem nie o to, jaki jest sens życia, lecz o to, jak żyć po uświadomieniu sobie, że egzystencja nie ma (już) obiektywnego, jednoznacznego sensu. Camusowski człowiek absurdalny nie szuka po prostu sensu życia, on szuka możliwości życia ze świadomością braku sensu i z głęboko odczuwaną potrzebą owego sensu. Ścisłej, nie ma tu jednego sensu, obiektywnego, danego, tak jak nie ma jednej ludzkiej egzystencji, której wszystkie egzystencje ludzkie byłyby konkretyzacjami. Absurdysta nie pragnie odrzucić pytania o sens *a priori*. Chce jednak przebadać, co wynika z braku pewności istnienia sensu, z braku możliwości kategorycznego orzekania o sensowności lub celowości ludzkiego życia. Jeśli zatem szeroko rozumiany sens ludzkiego życia jest tu podejmowany, to jako potrzeba, wobec której, według Camusa, zaczyna brakować stałego punktu odniesienia, który jednoznacznie sankcjonowałby zadowalającą odpowiedź.

2.2.2. POCZĄTEK DROGI: DWIE STRONY TEGO SAMEGO, ZAŚLUBINY

Jest kilka istotnych powodów, aby rozważania nad absurdem zacząć od opisu utworów poprzedzających *Obcego*, *Mit Syzyfa* oraz *Kaligulę*. Refleksja w nich zawarta ma bardzo osobisty charakter, odnosi się do doświadczeń zmysłowych, cielesności. Utwory te pisane są z perspektywy autobiograficznej, co w dalszej twórczości Camusa będzie bardzo rzadkie. Roger Quillot⁶⁹ przejście od tych lirycznych esejów

⁶⁹ R. Quillot, *La mer et les prisons*, Gallimard, Paris 1956, s. 42.

do *Kaliguli* porównuje do przejścia od cielesności do intelektu. Cruickshank zauważa, że *Mit Szyzyfa* to racjonalna analiza argumentów wyrażonych emocjonalnie w *Zaślubinach*. Odczuwanie relacji ze światem, ujęte literacko, stanie się więc przedmiotem dalszej refleksji. Załączki absurdu dają się jednak zauważyć już w pierwszych utworach lirycznych, przesyconych myślą o dwoistości świata:

Niechaj chmura zasłoni słońce, a potem je odsłoni, i z cienia wynurzy się ołśniewające złoto mimozy we flakonie. To wystarczy: rodzący się blask, a już pełen jestem niejasnej i odurzającej radości. Jest popołudnie styczniowe, kiedy tak stoję wobec tej drugiej strony świata. W głębi powietrza trwa chłód. Odrobina słońca, a jednak tego dość, by wieczny uśmiech powłókł rzecz każdą. Kim jestem, co mogę robić innego, jak uczestniczyć w tej grze liści i światła? Być tym promieniem, w którym dopala się mój papieros, tą łagodnością i skrytą pasją, która wypełnia powietrze. Jeśli próbuję dotrzeć do siebie, to przecież w tym świetle. A jeśli próbuję zrozumieć, zaznać tego delikatnego smaku, który odsłania tajemnicę świata, w głębi świata odnajduję siebie. Siebie, to znaczy to najwyższe wzruszenie, które wyzwala mnie od dekoracji⁷⁰.

Powyższy fragment występuje w tekście tuż po opisie kobiety, która za odziedziczony, niewielki spadek kupuje sobie marmurowy grobowiec. Ciemność grobowca, w którym zamyka się co niedzielę, zostaje skonfrontowana z pasją życia, płynącą z czegoś tak prostego, wręcz banalnego, jak promień światła w pokoju. *Dwie strony tego samego* to pierwsze szkice ukazujące napięcia, które pojawiają się w życiu człowieka, wskazując na paradoksalną naturę relacji człowieka ze światem. Przy całej późniejszej rozległości, złożoności i wielowymiarowości, absurd wypływa pierwotnie z takiej, jak wskazana powyżej, prostej opozycji, gry światła i cienia, potrzeby bliskości i naddciągającej w refleksji obcości świata:

Mogę powiedzieć i powiem za chwilę, że chodzi o to, by być ludzkim i prostym. Lecz nie, chodzi o to, by być prawdziwym, i wówczas wszystko się w to wpisuje, i ludzkość, i prostota. A kiedyż mogę być

⁷⁰ A. Camus, *Dwie strony tego samego*, [w:] *idem, Eseje*, przeł. J. Guze, PiW, Warszawa 1971, s. 81.

prawdziwszy niż wtedy, gdy jestem światem? Jestem obdarowany, choć jeszcze niczego nie zapragnąłem. Tu jest wieczność, a jej wypatrywałem. I teraz nie chcę być szczęśliwy, chcę być świadomy. Jeden oddaje się kontemplacji, drugi kopie swój grób: jakże te rzeczy oddzielić? Oddzielić ludzi i ich absurdalność? Ale oto uśmiech świata. Światło wzbiera, czy wkrótce będzie lato? Ale oto oczy i głosy tych, których trzeba kochać. Złączony jestem ze światem każdym moim gestem, z ludźmi całą moją wdzięcznością i litością. Nie chcę wybierać pomiędzy tą i tamtą stroną świata i nie chcę, by wybierano⁷¹.

Refleksja młodego Camusa sygnalizuje postawę, która będzie trwałym motywem jego dalszych poszukiwań; filozof kładzie akcent na szczerość i odwagę: „Nie lubię bowiem oszustw. Wielka odwaga to oczy otwarte na światło i na śmierć. Jakże wyrazić tę jedność pochłaniającej miłości życia i utajonej rozpacz?”⁷².

Pomiędzy lirycznymi esejami a tryptykiem absurdalnym pojawia się, w moim przekonaniu, różnica, której oś stanowi refleksja nad przemijaniem. Śmierć opisywana w *Dwóch stronach tego samego* to śmierć naturalna. Nieunikniona, konieczna, ale wpisująca się w naturalny porządek rzeczy, mimo oporu człowieka, pasująca do tego świata. Śmierć w tych utworach jest bardziej tragiczna niż absurdalna. Absurd, ujęty jako zagadnienie filozoficzne, będzie się odnosić do śmierci, jednak nie wynikającej z naturalnego procesu (śmierć pochodząca od ciała), a prowokowanej przez człowieka (pochodzącej od intelektu): samobójstwo, kara śmierci, zabójstwo. Samobójstwo wiąże absurd z jednostką, indywidualizmem i każe zadać pytanie o kondycję ludzką wobec możliwości świadomego zakończenia życia w imię wolności, doświadczonego bezsensu życia. Zabójstwo i kara śmierci rzucają cień na społeczny wymiar absurdu, wiążą problem ze sprawiedliwością i przemocą⁷³.

⁷¹ *Ibidem*, s. 82.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ O ile problem samobójstwa pojawi się tylko w tryptyku absurdalnym, o tyle rozważania nad zabójstwem i karą śmierci Camus będzie kontynuował wiele lat po zakończeniu refleksji nad absurdem i poświęci mu wiele miejsca w *Człowieku zbuntowanym* oraz *Rozważaniach o gilotynie*.

Tak rozumiana śmierć będzie towarzyszyć wszystkim utworom o absurdzie. W *Obcym* śmierć matki staje się wprowadzeniem do życia Mersaulta, poprzedza zabójstwo i wyrok skazujący. W *Kaliguli* początkiem przemiany cesarza jest śmierć Drusilli zapoczątkowująca terror, śmierć zadawaną przez cesarza poddanym. W *Micie Syzyfa* motywem wyjściowym refleksji jest samobójstwo i jego związek z doświadczeniem absurdu. O ile obraz świata w *Dwóch stronach tego samego* nie jest zakłócony przez świadomość istnienia śmierci – opis śmierci przewyższa liryczna wizja życia – o tyle w tryptyku absurdalnym śmierć rozbija jedność, zmusza do zajęcia postawy, która tragizm przekształca w absurd, harmonię w napięcie. *Dwie strony tego samego*, dwie antagonistyczne siły, brane dotychczas za pochodzące z tego samego źródła, znajdują się wkrótce w konflikcie kwestionującym ich jedność.

Kontekst, w jakim rozpatrywana jest śmierć w utworach lirycznych, nakierowuje na teraźniejszość. W uznaniu dwoistości doświadczanej przez człowieka pojawia się już niezgoda na jej przekroczenie. Refleksja o konflikcie w człowieku, pragnieniu trwania i świadomości skończoności kontynuowana jest w *Zaślubinach*: „Nie za bardzo przyjmuję, by śmierć otwierała na nowe życie. Śmierć to dla mnie zamknięte drzwi” [tłum. własne]⁷⁴. Trzeba pogodzić się ze śmiercią, być świadomym, że piękno, które wypływa chwilami ze świata, ma swoją cenę w ulotności, przemijalności:

Chcę zachować moją jasność do końca, patrzeć na własną śmierć z pełnią mojej zazdrości i przerażenia [...] Stworzyć świadomą śmierć to zmniejszyć dystans, który oddziela nas od świata, i zaakceptować uwiecznienie bez radości, w świadomości, że zachwycające obrazy świata są na zawsze utracone [tłum. własne]⁷⁵.

⁷⁴ *Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée.* A. Camus, *Noces (1936) suivi de L'été (1937)*, Les Éditions Gallimard, Paris 1959, Collection folio, No. 16, Impression, 1999, s. 22.

⁷⁵ *Je veux porter ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur. [...] Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde, et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscient des images exaltantes d'un monde à jamais perdu.* *Ibidem*, s. 24.

Człowiek w lirycznych esejach Camusa pragnie jedności, której filozoficzne rozumienie Camus analizował w swojej pracy dyplomowej dotyczącej związków chrześcijaństwa z neoplatonizmem⁷⁶. Ryszard Mordarski przypisuje wczesnemu Camusowi poszukiwanie istnienia „jakiejs rzeczywistości ostatecznej, najtrwalszej, idealnej i najbardziej prawdziwej”⁷⁷. Poszukiwanie to prowadzi człowieka do wyczerpania, znużenia płynącego z braku doświadczalnej jedności człowieka, życia i świata, ideału i rzeczywistości. W *Dwóch stronach tego samego* autor pisze jednak, że w świecie jest także piękno, chwile dające wytchnienie, jak wskazuje choćby fragment poświęcony medytacji w klasztorze San Francisco⁷⁸:

Codziennie opuszczałem ten klasztor, jakby odjęty samemu sobie, na krótką chwilę włączony w trwanie świata. I wiem, dlaczego myślałem wówczas o oczach Apollów doryckich, w których nie ma spojrzenia, i o płomiennych, zastygłych postaciach Giotta. Bo rozumiałem naprawdę, co mogą mi dać te ziemie. Jestem pełen podziwu, gdy pomyślę, że nad brzegami Morza Śródziemnego można znaleźć pewność i reguły życia, że tu jest odpowiedź na pytania umysłu, tu usprawiedliwienie optymizmu i społecznej świadomości⁷⁹.

⁷⁶ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że książka J. McBride’a, *Albert Camus: philosopher and litterateur*, op. cit., zawiera komentarz i angielskie tłumaczenie pracy dyplomowej Camusa z 1936 roku.

⁷⁷ R. Mordarski, *Albert Camus – między absurdem a solidarnością*, WSP, Bydgoszcz 1999, s. 34.

⁷⁸ Fragment ten, niewątpliwie odnoszący się do roli sztuki w kontemplacji życia, jest także ciekawy za sprawą dopisku Camusa: „Upadek rzeźby greckiej i rozbieganie sztuki włoskiej zaczynają się z chwilą, gdy pojawia się spojrzenie. Jak gdyby piękno kończyło się tam, gdzie wchodzi duch”. Co ciekawe, angielskie tłumaczenie tego fragmentu zastępuje słowo duch (*spirit*) słowem *mind* (umysł), w *Lyrical and critical essays* fragment kończy się sformułowaniem: *where the mind begins*. W oryginale zaś: *C’est avec l’apparition du sourire et du regard que commencent la décadence de la sculpture grecque et la dispersion de l’art italien. Comme si la beauté cessait où commençait l’esprit* (cyt. z wersji elektronicznej *Lenvers et l’endroit*, Gallimard, Paris 1958, s. 52).

⁷⁹ A. Camus, *Eseje*, op. cit., s. 53. Chciałbym zwrócić uwagę na wpis w *Notatkach* Camusa, nawiązujący do medytacji w klasztorze. Camus, oglądając nagrobki i epitafia, snuje taką oto refleksję: „Sądząc z napisów, niemal wszyscy poddali się z rezygnacją, i to jest pewne, skoro przystali na obowiązki. Ja się nie pod-

Zaślubiny uzupełniają obraz z *Dwóch stron tego samego* o autorefleksję i pierwsze, stanowcze wyrażenie przez myśliciela filozoficznego *credo*. Jeśli liryczne utwory Camusa sprzed tryptyku absurdałnego traktować jako emocjonalne wyartykułowania zagadnień, które później mają zostać pogłębione, uwagi filozofa z *Wiatru w Dżemili* (ze zbioru *Zaślubiny*) wskazują, w moim przekonaniu, na ważny wymiar rodzącego się poczucia i pojęcia absurdu. Autor staje się świadomy, że śmierć, o której rozmyśla, a jego własna śmierć to dwa fenomeny, które nigdy się ze sobą nie spotykają. To tutaj świat i człowiek rozchodzą się po raz pierwszy. Być świadomym śmierci, zauważa młody Camus, to zmniejszyć dystans do świata. Jednak świadomość tego ma być ogołocona ze wszystkiego, co śmiercią nie jest, wyzbyta złudzeń, przepelniona szczerością, w której świat zmanifestuje się jako niepoznawalna tajemnica, będąca pomimo swojej nieprzenikalności wszystkim, co wobec świadomości śmierci jest człowiekowi dane. Dżemila, miasto nad brzegiem morza, staje się metaforą pustki, granicą. Miasto to w *Zaślubinach* jest przeciwieństwem Tipasy – miasta życia, zmysłowości: „Tutaj rozumiem, co oznacza chwała: prawo do kochania bez granic. [...] W Tipasie «Widzę» równa się «Wierzę», i nie jestem wystarczająco uparty, by zaprzeczać temu, co moje ręce mogą dotknąć, a moje usta pieścić” [tłum. własne]⁸⁰.

Wobec prawdy dwóch doświadczeń, pasji Tipasy i pustki Dżemili, człowiek doświadcza cielesnej, zmysłowej harmonii, kontrastującej jednak ze świadomością śmierci. Opisy doświadczeń, refleksje Camusa o życiu i śmierci, zarówno w *Dwóch stronach tego samego*, jak i w *Zaślubinach*, nie pretendują jednak do ukazania czegoś uniwersalnego. Autor pisze o tych rozmyślaniach, stosując

dam. Będę protestował do końca całą siłą mojego milczenia. Na nic jest mówić: «trzeba». To mój bunt ma rację i ta radość, która jest jak pielgrzym na ziemi: muszę iść za nią krok w krok”. A. Camus, *Notatniki...*, *op. cit.*, s. 30.

⁸⁰ *Je comprends ici ce qu'on appelle gloire: le droit d'aimer sans mesure. [...] A Tipasa, je vois équivaut à je crois, et je ne m'obstine pas à nier ce que ma main peut toucher et mes lèvres caresser.* A. Camus, *Noces...*, *op. cit.*, s. 16–17.

czasem liczbę mnogą, można jednak zauważyć bardzo osobisty charakter utworów⁸¹.

Przejście, jakie dokonuje się w twórczości Camusa od lirycznych opisów miast Południa, podróży i pierwszych opowiadań do *Mitu Syzyfa*, *Kaliguli* i *Obcego*, można tłumaczyć potrzebą nadania refleksji o absurdzie „intersubiektywnego” aspektu. Ukazuje to, według mnie, list do Francine Faure z 1939 roku:

Przekaż Christiane [siostra Francine Faure – M.K.], że nie wierzę, bym tylko ja na tym świecie żył ze świadomością, że życie to absurd. [...] Ludzie powiadają: „to absurdalne”. Po czym płacą podatki albo oddają swoje córki do instytucji religijnych. Ponieważ sądzą, że gdy mówi się: „to absurdalne”, wszystko jest już skończone, podczas gdy w istocie wszystko się dopiero zaczyna. [...] Absurd ludzkiej egzystencji to wrak na użytek powojennych intelektualistów. Myśl filozoficzna rodzi się wówczas, gdy mamy odwagę rzucić wyzwanie logice komunałów. Mógłbym na przykład wyjść od tak wyświechtanych prawd, jak „przemijanie czasu” albo „wszyscy ludzie są śmiertelni”. Liczy się to, jakie wnioski z tego wyciągam. A pragnę wydobyć pewną ideę, jasną i uchwytną, ograniczoną w czasie – pewien rodzaj zachowań, jakie dyktuje samo życie, a nie jakieś mrzonki czy pobożne życzenia⁸².

Myśliciel widzi więc w absurdzie, przynajmniej w tak przedstawionym jego opisie, przede wszystkim coś, z czym należy się zmierzyć. Dlatego chce zbadać nie tylko sam absurd, ale i jego konsekwencje. Wcześniejsze doświadczenia i refleksje zaczynają nabierać filozoficznego znaczenia. W późniejszym dziele Camus

⁸¹ Po latach, w 1958 roku, Camus, publikując wczesne eseje, napisze: „O życiu nie wiem więcej niż to, co powiedziałem tak nieudolnie w *Dwóch stronach tego samego*” [tłum. własne na podstawie A. Camus, *Lyrical and critical essays*, *op. cit.*, s. 13]. Swoją refleksję o rozpaczliwie rozważanej w esejach Camus odniesie do przyszłych wydarzeń, twierdząc, że to, co się później stało, zniszczyło wszystko oprócz opisanej tam pasji życia.

⁸² Cyt. za: O. Todd, *Albert Camus. Biografia*, przeł. J. Kortas, WAB, Warszawa 2009, s. 221. Listy do Francine Faure dotyczące początku pracy nad *Mitem Syzyfa* datowane są na 24 i 26 listopada oraz 5 grudnia 1939 roku. Kilka miesięcy wcześniej miało miejsce zdarzenie na plaży w Bouiseville, które stało się zaczątkiem fabuły *Obcego*. Por. O. Todd, *Albert Camus*, *op. cit.*, s. 227–241.

stara się analizować to, co stanowiło przeszkodę w życiu w harmonii ze światem ujętym w lirycznych esejach. To intelektualna podróż, by ująć teoretycznie to, co wcześniej filozof opisał za pomocą emocji, rozważyć zagadnienie, jego możliwe konsekwencje, odniesienia do niego w refleksji filozoficznej.

Kilka dni po wysłaniu listu, którego fragment zacytowałem, Camus napisze do Francine ponownie. Szczególnie zwraca uwagę początek listu: „Od wczoraj jestem człowiekiem wątpięcym. Wczoraj wieczorem rozpocząłem pracę nad esejem o absurdzie”⁸³.

2.2.3. MIT SYZYFA: AUTOR I DZIEŁO

W biografii, esejach i pismach Camusa można szukać przyczyn, które wpłynęły na dramatyczny wydzźwięk *Mitu Syzyfa*. Można dostrzekać się paraleli między życiem a twórczością, wiązać rozkwit refleksji absurdałnej z chorobą artysty, coraz głębszą świadomością nadchodzącej katastrofy wojennej i późniejszym jej wpływem na jego życie. Izolacja, widoczna w refleksji *Mitu Syzyfa*, łączy się z samotnością autora, najpierw spowodowaną pogłębiającym się uzależnieniem pierwszej żony autora od morfiny, później zaś związaną z wojną i początkami okupacji⁸⁴. O wątkach osobistych i ich wpływie na twórczość Camusa traktują biografie autorstwa Todda i Lottmana. Pewne wnioski można wyciągnąć także z prac Anthony'ego Rizzuto⁸⁵. Jeśli jednak absurd i rozważania na jego temat mają mieć charakter filozoficzny, należy uznać ich wagę i wartość argumentacji niezależnie od tego, w jakiej sytuacji znajdował się pisarz – zgodnie ze stanowiskiem ze wstępu do *Mitu Syzyfa* i listu do Francine Faure, że świadomość absurdałna nie dotyczy tylko samego myśliciela.

⁸³ *Ibidem*, s. 221.

⁸⁴ Por. A. Camus, *Notatniki...*, *op. cit.*, s. 76–78, 82. Zob. także: O. Todd, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 259–267.

⁸⁵ A. Rizzuto, *Camus: Love and sexuality*, University Press of Florida, Gainesville 1998.

Można sądzić, i pojawiają się takie komentarze⁸⁶, że kwestia samobójstwa – w szczególności rola samobójstwa w kontekście absurdu – nie jest dla Camusa jedynie teoretyczna, że argumentacja przedstawiana w *Micie Syzyfa* ma być obroną przed myślami, które mogły się pojawić w głowie autora. Z drugiej jednak strony, struktura rozprawy i linia argumentacji, szczegółowe rozplanowanie pracy⁸⁷ dają silne podstawy, by sądzić, że wątpliwość co do możliwości odpowiedzi na główne pytanie eseju, dotyczące sensu życia w świadomości absurdu *a priori*, miała być przezwyciężona.

2.2.4. POCZUCIE A POJĘCIE ABSURDU

Istotnym elementem rozważań nad absurdem u Camusa jest poszukiwanie genezy problemu w tym, co zostaje nazwane poczuciem absurdu. Pojawia się ono u Camusa jako podstawa, punkt wyjścia rozważań filozoficznych nad absurdem w ogóle. Określając swoją filozofię, Camus pisze, że jego celem jest zbadanie pewnego „nastroju”, odczucia – *sentiment de l'absurde*. W *Micie Syzyfa* Camus analizuje stany emocjonalne prowadzące do refleksji nad absurdem:

- Znużenie (*lassitude*) dotychczasowym biegiem życia, jego powtarzalnością: „[...] poranne wstawanie, tramwaj, cztery godziny w pracy, sen i poniedziałek, wtorek środa, czwartek, piątek i sobota w tym samym rytmie [...]. Tylko że pewnego dnia pojawia się «dlaczego» i wszystko rozpoczyna się w znużeniu zabarwionym zdumieniem”⁸⁸.
- Camus konkluduje dość zaskakująco: „U narodzin wszystkiego jest zwykła «troska»”⁸⁹. Pytanie o sens pojawia się tutaj przede wszystkim jako konsekwencja monotonii życia, rutyny.

⁸⁶ Por. A. Sagi, *Albert Camus...*, *op. cit.*; J. McBride, *Albert Camus...*, *op. cit.*

⁸⁷ Zob. A. Camus, *Notatniki...*, *op. cit.*, s. 45, 56.

⁸⁸ *Idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 18–19.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 19. Do pojęcia troski Camus wróci w krótkiej, pobieżnej i niejednoznacznej refleksji nad filozofią Heideggera (s. 26–27).

- Zaufanie do czasu i poszukiwanie w nim szczęścia, które kończy się wraz z uświadomieniem sobie opozycji życia i wieczności: „[...] nadchodzi dzień, kiedy człowiek mówi, że ma 30 lat. Umacnia w ten sposób swoją młodość... jutro, pragnął jutra, kiedy cała jego istota powinna była go nie chcieć. Ten bunt ciała to absurd”⁹⁰.
- Dziwność, obcość (*étrangeté*) przedmiotów i rzeczy – świat staje się nieprzenikalny: „[...] dojrzeć, jak obcy jest kamień, z jaką siłą natura, krajobraz może nas negować [...]. Dekoracje maskowane przez przyzwyczajenie stają się tym, czym są. [...] ta nieprzenikalność i obcość świata to absurd”⁹¹. To odczuwanie absurdu kontrastuje w pewien sposób z absurdem prowokowanym przez pracę – tam monotonia działania człowieka rodziła pytanie, tutaj przyzwyczajenie maskuje prawdę, która manifestuje się przez obcość, wrogość świata.
- „Z ludzi także promieniuje niehumanitarne”⁹². Obcość ludzi, mechaniczność ich gestów prowokują „niepokój wobec niehumanitarności samego człowieka”⁹³. Ta sama niehumanitarność może pojawić się w autorefleksji: „[...] obcy, który w pewnych chwilach wychodzi na nasze spotkanie z lustra, brat bliski, a jednak niepokojący, którego odkrywamy we własnych fotografiach, to także absurd”⁹⁴. Interesujące jest, że w stosunku do tego przejawu absurdu Camus odwołuje się do *Młodości* Sartre’a.
- Śmierć, która ukazuje daremność i bezsensowność ludzkiego życia: „[...] przerażenie płynie z rachunku dotyczącego śmierci [...]. Żadna moralność i żaden wysiłek nie staną się *a priori* prawomocne wobec krwawej matematyki, która rozstrzyga o naszej kondycji”⁹⁵.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 19.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, s. 20.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

Z przytoczonych z *Mitu Syzyfa* przykładów poczucia absurdu wynika, iż odpowiedzialność za stan podmiotu odczuwającego absurd ponoszą: świadomość czasu, obecność drugiego człowieka, szeroko pojęty świat natury i kultury. Wychodząc poza analizę samego autora *Mitu Syzyfa*, można, w duchu pytania postawionego przez Thomasa Nagela⁹⁶, zapytać, czy i która z tych sytuacji rodzi zagadnienie nierozwiązywalne dla człowieka do takiego stopnia, by dostrzec w nim problem *stricte* filozoficzny, stale pojawiający się, bez względu na kontekst, sytuację, rozwój kultury, cywilizacji i filozoficznych odpowiedzi na pytanie o kondycję człowieka. Jeśli tak odmienne są podstawy „zawijywania” się absurdu, czy można mówić o jednym pojęciu absurdu, powstałym na podstawie doświadczeń odwołujących się do tak różnych przyczyn? Czasowość, świat i człowiek ewokują poczucie absurdu – jednak czy między wywołującymi go przyczynami nie ma różnicy, niepozwalającej scalać poczuć absurdalności w jedno pojęcie absurdu?

Camus tego problemu nie dostrzega, definiując absurd jako rozbieżność, nieadekwatność między człowiekiem a światem; światem, który w istocie zawiera wszystko to, co wywołuje absurd, tak długo, jak długo jest w nim człowiek.

Podjmując ten wątek, sądzę jednak, że człowiek inaczej reaguje na przemoc płynącą od drugiego człowieka, inaczej zaś na przemoc pochodzącą z natury świata. Gotowość do konfrontacji, według mnie, jest o wiele większa, gdy to, z czym walczę, jest ludzkie. Nawet jeśli założę, że poczucie absurdu w jednej i drugiej sytuacji daje się nazwać tym samym pojęciem, moja reakcja na absurd będzie zależać od tego, co go wywołało. Camus proponuje bunt jako rozwiązanie uniwersalne. Jednak bunt wobec instytucji społecznej, niesprawiedliwości, przemocy nigdy nie będzie zawierał w sobie tej heroicznej rezygnacji, świadomości całkowitej niemożności przezwyciężenia sytuacji, jaką ma konfrontacja z czasem, przemianami czy Pascalowskim motywem kruchości człowieka wobec sił natury. Na płaszczyźnie absurdu, mówiąc dosadnie, to nie ludzkie

⁹⁶ T. Nagel, *The absurd*, *op. cit.*, s. 176–185.

zło jest największym kłopotem, bo zło umiera wraz z czyniącym je człowiekiem, odradza się, ale można na pewien czas je pokonać, przewyciężyć. Jeśli poczucie absurdu ma stanowić wyzwanie dla filozofii analizującej absurd, jego natura musi sięgać głębiej. To, że świata nie da się w pełni zrozumieć, jest tragiczne. To, że w pełni nie pojmuję sensu swojego istnienia, nie akceptuję całkowicie jego czasowości, może już być absurdalne, bo występuję w akcie buntu przeciwko sobie samemu. W metaforze Syzyfa, do której odwołuje się Camus, kamień w pewnym sensie jest bezpiecznym wytlumaczeniem. Wszystko, co problematyczne, co wtaczam na górę, jest na zewnątrz. Kiedy jednak uświadomię sobie, że kamień znajduje się także we mnie, podążanie w stronę pożądanej wolności egzystencjalnej jest już o wiele trudniejsze. Mogę bowiem walczyć, buntować się przeciwko śmierci przychodzącej z zewnątrz, z przemocy, wojny, totalitaryzmu, i mój bunt będzie przesycony sensem tej walki. Jak jednak buntować się przeciw świadomości, że rozpada się moje własne ciało? Jak walczyć z nieuleczalną chorobą, która kres wpisuje w moją przyszłość, odbierając mi wszystko, wraz z możliwością buntowania się? Wątku tego Camus w *Micie Syzyfa* nie podejmuje szerzej, jednak, jeśli zwrócić się do lirycznych esejów, można w nich odnaleźć refleksje związane, jak myślę, z bardzo osobistym doświadczeniem Camusa, walczącym od początku lat trzydziestych z postępującą gruźlicą⁹⁷. (Chorobę zdiagnozowano w grudniu 1930 roku, gdy Camus miał siedemnaście lat, w 1934 roku zaś stwierdzono postęp choroby).

97 „Co mnie zawsze zdumiewa, choć jesteśmy tak chętni, by elaborować nad innymi tematami, to nasza ubogość koncepcji śmierci [...]. Co jest niebieskie, a jak myślimy «Niebieski»? Ten sam problem pojawia się przy śmierci. Śmierć i kolory to rzeczy, których nie możemy przedyskutować. [...] Mówię do siebie: Ja umrę, ale to nic nie znaczy, ponieważ nie mogę w to uwierzyć i mogę doświadczać tylko śmierci innych. [...] Możesz leżeć w łóżku pewnego dnia i usłyszeć od kogoś słowa: «Jesteś silny i muszę być wobec ciebie szczerzy: Muszę powiedzieć ci, że umrzesz»; jesteś tam, z całym życiem w rękach, strachem we wnętrzościach, wyrazem twarzy głupca. Co innego ma znaczenie: fale krwi napływają do mych skroni i czuję, że mógłbym roztrzaskać wszystko wokół mnie” [tłum własne na podstawie A. Camus, *Noces...*, *op. cit.*, s. 23–24].

Wiele opracowań twórczości Camusa wskazuje na ubogość uzasadnień, jakie podaje autor *Mitu Syzyfa* dla twierdzenia, że relacja pomiędzy człowiekiem a światem jest relacją absurdalną. Wydaje się, że ten brak filozoficznej precyzji w uzasadnieniu wagi badanej problematyki można tłumaczyć na kilka sposobów. Camus wskazuje, że opis absurdu odnosi się do czegoś zastanego⁹⁸. *Mit Syzyfa*, *Obcy* i *Kaligula* nie mają na celu odkrycia, udowodnienia i uzasadnienia istnienia absurdu, a opisanie wrażliwości absurdalnej – reakcji na doświadczenie rozejścia się myślącej jednostki i rzeczywistości. Można więc uznać, że celem refleksji Camusa jest analiza nie samego procesu, ale konsekwencji absurdu dla ludzkiej świadomości, w bardzo specyficznym kontekście rozważań podejmujących kwestię nihilizmu. Absurd jest dany, doświadczany w rozmaitych sytuacjach wymienionych przez Camusa. Myśliciel nie dąży do ontologicznego usytuowania absurdu, ale rozważa konsekwencje płynące ze stwierdzonego, doświadczanego przez człowieka napięcia. Co jednak bardzo istotne, już w wyliczonych sytuacjach absurdalnych daje się zauważyć to, że absurd wynika nie tylko z tego, co zewnętrzne wobec człowieka, ale i z czegoś w nim samym. Sądzę, że ta uwaga szczególnie odnosi się do czasu. Człowiek w relacji ze światem jest wyrazicielem potrzeby czegoś stałego, niezmiennego, co pozwoliłoby na uchwycenie uniwersalnej zasady sensu życia, celu dla człowieka. Doświadczenie w zderzeniu z potrzebą stałości niesie ze sobą świadomość skończoności wpisanej w ludzką egzystencję. W tej refleksji to świat jest się elementem stałym, niezmiennym, człowiek zaś ze świadomością swojego przemijania dostrzega własną czasowość, niestałość. Absurd w tym kontekście manifestuje się w doświadczeniu człowieka stojącego przed lustrem, uświadamiającego sobie, że wie coraz więcej o życiu, którego skończoność, czasowość odbiera mu nieustannie pozostałą do przeżycia ilość chwil. W kontekście czasu to nie świat napawa przerażeniem podmiot doświadczający absurdu. Źródłem lęku staje się sam człowiek, uchwycony jako to, co nietrwałe, poszukujący dla siebie stałego punktu odniesienia. Myśl

⁹⁸ *Idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 8.

tę dobrze uzupełnia opis, który Camus zawarł w esejach lirycznych, szczególnie w ukazaniu młodego człowieka nawiązującego relację ze starą kobietą pozostającą samotnie w domu (*Ironia*) czy w historii kobiety zamykającej się w grobowcu (*Dwie strony tego samego*).

Punktem wyjścia rozważań Camusa jest poczucie absurdalności, jednak ze względu na subiektywny charakter nie może ono stanowić, samo w sobie, jedyne elementu refleksji filozoficznej. Absurd domaga się upojęciowienia, doprecyzowania, które, paradoksalnie, prowadzi bardziej do zwiększenia poczucia niepewności i braku zakorzenienia niż ich przewyciężenia. Jeśli popatrzeć na opracowania poświęcone temu pojęciu, już nawet sama liczba proponowanych znaczeń, interpretacji jego filozoficznego rozumienia może wywołać poczucie zagubienia. Absurd określany jest za pomocą synonimów: sprzeczność, nadobfitość, rozejście, rozdarcie, rozdźwięk, niewspółmierność, nieadekwatność, porównanie⁹⁹.

W rozważaniach Camusa o absurdzie istotne jest przede wszystkim stwierdzenie jego relatywnego charakteru, łączącego nakierowaną na świat – z potrzebą wiedzy i rozumienia – świadomość człowieka oraz szeroko pojęty świat (ludzkiego doświadczenia i tego, co w tym doświadczeniu nie daje się ująć w racjonalnych kategoriach). Potrzeba rozumienia, stworzenia całościowego kontekstu relacji człowieka ze światem, refleksji i doświadczenia opisuje Camus następująco: „[...] umysł, który usiłuje zrozumieć rzeczywistość, nie zadowolony się, dopóki nie sprowadzi jej do pojęć myśli”¹⁰⁰. Na poziomie czysto pojęciowym doświadczenie okazuje się znaczące, jednak nie daje się sprowadzić do postulowanego, jednolitego sensu wobec istnienia nierozwiązywalnych opozycji: bliskość–wrogość (obcość), jedność–wielość, skończoność–wieczność, racjonalność–irracyj-

⁹⁹ Rozważania nad pojęciowym aspektem rozumienia absurdu przytacza w opracowaniu z 1993 roku Ignacy Stanisław Fiut, odwołując się do analiz R.R. Moskwinia – zob. I.S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1993, s. 17. Kwestię znaczeń absurdu podejmuje także M.J. Mélançon, *Albert Camus: analyse de sa pensée*, Tecumesh Press, Ottawa 1976, s. 27.

¹⁰⁰ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 22.

nalność. W sensie obiektywnym, jak zauważa Marcel J. Mélançon, u Camusa można wskazać istnienie trzech nieredukowalnych pojęć: człowiek, świat, absurd. Wobec tych obiektywnych elementów pojawia się subiektywne rozumienie absurdu, powiązane z uwagą Camusa: „[...] człowiek jest zawsze łupem swoich prawd. Skoro raz je uznał, nie potrafi się od nich oderwać. [...] człowiek, który stał się świadomy absurdu, jest z nim związany na zawsze”¹⁰¹.

W *Micie Syzyfa* czytamy bardzo intrygujące filozoficznie zdanie: „Absurd ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy”¹⁰². Upojęciowiony absurd – będący wynikiem refleksji o wywołującym je doświadczeniu – łączy dwie opozycyjne prawdy: tę, że od absurdu raz doświadczonego wyzwolić się nie da, oraz tę głoszącą, że sens doświadczenia absurdu tkwi tylko w niezgodzie na niego. Zanim jednak przejdziemy do analizy konsekwencji absurdu i możliwości poddanych przez Camusa rozwiązań tej sytuacji, niezbędne wydaje się doprecyzowanie charakteru pojęciowego absurdu. Absurd, na poziomie refleksji filozoficznej *Mitu Syzyfa*, ma być relacją łączącą człowieka poszukującego sensu ze światem, w którym sens ten ma zostać odnaleziony. Dopóki stan tej relacji był harmonijny, dopóty nie było manifestacji absurdu. Jednak w chwili, gdy charakter relacji (pod wpływem doświadczeń człowieka, odczuwanego napięcia, milczenia świata wobec ludzkich pytań egzystencjalnych) zaczyna być postrzegany jako sprzeczność, nieadekwatność, rozdzźwięk, porównanie elementów¹⁰³, analiza ich wzajemnego oddziaływania na siebie prowadzi, według Camusa, do uznania, że łącznikiem człowieka i świata (stałym elementem występującym pomiędzy nimi) jest absurd. Absurd nie stanowi projekcji człowieka na świat, nie jest także jedynie wynikiem oddziaływania samego świata na człowieka. Autor *Mitu Syzyfa*, opisując charakter stwierdzonej relacji absurdalnej, łączącej człowieka i świat, zaznacza: „[...] absurd nie

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 32.

¹⁰² *Ibidem*. W oryginale: *L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas*.

¹⁰³ Por. *idem*, *Eseje*, *op. cit.*, s. 114–115.

może istnieć poza tym światem”¹⁰⁴. Drugi istotny fakt wymieniony przez myśliciela dotyczy drugiego członu relacji: „Absurd nie może istnieć poza umysłem ludzkim. Absurd kończy się więc jak wszystko, ze śmiercią”¹⁰⁵. Pozornie najszybszym rozwiązaniem powstałego w wyniku poczucia absurdu stanu świadomości nie jest zatem niezgoda, bunt wobec absurdu, lecz śmierć. Rozpatrując potrzebę pojęciowego ujęcia absurdu, należy zauważyć, iż dopiero upojęciowiony absurd może stać się przedmiotem analizy; może zostać poddany refleksji obejmującej doświadczenie oraz stosunek podmiotu do pozyskanej wiedzy. Camus traktuje wiedzę o absurdzie jako punkt wyjścia – uświadomiony absurd staje się elementem wpływającym na ludzkie działanie. Jeśli pod wpływem doświadczenia człowiek uzna każde działanie za pozbawione celu, pojawia się niebezpieczeństwo, wyrażone przez Camusa na samym początku *Mitu Syzyfa*: „Widzę natomiast, że wielu ludzi umiera, ponieważ ich zdaniem życie niewarte jest trudu, by je przeżyć”¹⁰⁶. Rozważania nad absurdum prowadzą więc z jednej strony przeciwko podmiotowi, możliwemu zakwestionowaniu potrzeby życia człowieka, z drugiej zaś w stronę refleksji nad możliwością przekroczenia doświadczenia absurdu, które Camus utożsamia z poglądami egzystencjalistów religijnych.

2.2.5. ABSURD A SAMOBÓJSTWO

Zrozumiawszy całą głupotę żartu, i rozumiawszy, że szczęście umarłych wyższe jest od szczęścia żywych i że najlepiej jest nie być, robię tak i kończę od razu głupi żart. Toć są sposoby: pętla na szyję, woda, nóż, który przebija serce, pociągi na żelaznych drogach. I ludzie z naszej sfery, którzy tak postępują, coraz jest więcej i więcej.

(L. Tołstoj, *Spowiedź*)

Analizując absurd, Camus rozpoczyna od zbadania jego subiektywnego odczuwania przez człowieka. Następnie poddaje refleksji

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 115.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 11.

pojęciowy wymiar absurdu, wyróżnia jego relacyjny charakter. W wyniku relacji pomiędzy człowiekiem, podmiotem poznającym, a światem jednostka uświadamia sobie ograniczone możliwości uchwycenia sensu własnej egzystencji. Należałoby w tym miejscu dodać, że wynik takiej operacji intelektualnej powinien właściwie prowadzić do punktu wyjścia, czyli (być może nasilonego) poczucia absurdu. Upojęciowienie, „zrozumienie” sytuacji nie przekłada się na jej opanowanie. Stan pierwotny pozostaje, wraz z poczuciem, że jest on nieakceptowalny. Choć Camus stwierdza, że w relacji absurdalnej przyczyna jej zaistnienia leży po obu stronach, głównego czynnika powodującego nierozwiązywalność tej kwestii można dopatrywać się w postawie człowieka nieakceptującego wyniku swojej analizy. Nie ma możliwości akceptacji stanu absurdalnego, godzi on bowiem w ludzką potrzebę sensu. Poczucie absurdu, upojęciowione, wyeksplikowane, zamyka zagadnienie absurdu w perspektywie poznawczej, w której człowiek znajduje się w opozycji (sprzeczności/rozejściu, rozdźwięku) w stosunku do świata poznawanego. Problem relacji absurdalnej zasadza się na rozbieżności pomiędzy wiedzą o świecie a ludzkimi oczekiwaniami skupionymi wokół szeroko rozumianej potrzeby sensu, nadającej ludzkiemu życiu cel i pozwalającej rozumieć siebie samego w kontekście odkrywanego świata.

Szczególnym niebezpieczeństwem doświadczenia absurdu, w przekonaniu Camusa, jest możliwość, iż jego wpływ na człowieka może doprowadzić nie tylko do zakwestionowania sensu życia. Autor już we wstępie rozważań określa związek samobójstwa z poczuciem absurdu: „[...] można uznać bez dalszych wyjaśnień, że istnieje bezpośredni związek między tym poczuciem (absurdu) a pragnieniem nicości”¹⁰⁷.

Konsekwencją absurdu dla podmiotu może być rezygnacja, uznanie ludzkiego życia za trud, od którego wyzwolić można się przez śmierć. Samobójstwo postrzegane jest także jako rezultat postępującego procesu odwracania się od świata oswojonego przez przyzwyczajenia w kierunku świadomości absurdu:

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 12.

Naturalnie żyć nigdy nie jest łatwo. Gesty, które egzystencja narzuca, kontynuuje się z wielu powodów, wśród których pierwszym jest przyzwyczajenie¹⁰⁸.

Śmierć z własnej woli zakłada, że człowiek, choćby instynktownie, uznał to przyzwyczajenie za śmieszne, stwierdził brak głębszej racji, aby żyć, bezsens codziennej krzątaniny i bezcelowość istnienia¹⁰⁹.

Dla Camusa samobójstwo jest najistotniejszą, najbardziej niebezpieczną konsekwencją uświadomionego absurdu¹¹⁰. Camus,

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 12.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 13.

¹¹⁰ Nie tylko zresztą Camus podjął refleksję filozoficzną o związku samobójstwa z absurdem. U Emmanuela Levinasa samobójstwo jawi się jako ratunek przed absurdem w kontekście relacji absurdalnej, którą autor interpretuje następująco: „Pojęcie nieuchronnego i bycia, z którego nie ma wyjścia, ustanawia głęboką absurdalność bycia. Bycie jest złem nie dlatego, że jest skończone, lecz dlatego, że jest byciem bez granic”. Zob. E. Levinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 33.

W kontekście rozważań nad samobójstwem, starając się znaleźć odpowiedź na pytanie o zasadność wiązania samobójstwa z Camusowską interpretacją absurdu, natknąłem się na bardzo ciekawą refleksję Durkheima na temat relacji samobójstwa ze stanem cywilnym, która w moim przekonaniu mogłaby stanowić interpretację Camusowskiej postaci Don Juana: „Przyjemności zmysłowe męża są określone, zostały więc zapewnione i ta pewność utrwala sposób jego myślenia. Zupełnie w innej sytuacji znajduje się kawaler. Ponieważ prawowicie może przywiązywać się do tego, co mu się podoba, dąży do wszystkiego i nic go nie zadowala. Choroba nieskończoności, która wszędzie towarzyszy anomii, może dotknąć tę część naszej świadomości równie dobrze jak każdą inną [...]. Kiedy nie jest się przez coś zatrzymanym, nie można się zatrzymać samemu. Oprócz rozkoszy, których doświadczył, człowiek wyobraża sobie inne rozkosze i ich pragnie; jeżeli nawet przebiegło się prawie cały okrąg tego, co możliwe, marzy się o tym, co niemożliwe, i pragnie się tego, co nie istnieje. [...] Wystarczy do tego przeciętna egzystencja zwykłego kawalera. Budzą się w niej nieustannie nowe nadzieje, które zostają zawiedzione, pozostawiając poczucie zmęczenia i rozczarowania. Jakże zresztą pożądanie mogłoby przywiązać się do konkretnego obiektu, kiedy nie jest pewne, że będzie mogło zachować to, co je przyciąga? [...] Niepewna przyszłość, której towarzyszy jego własne nieokreślenie, skazuje go zatem na ciągłą mobilność. Wszystko to wywołuje stan niepokoju, wzburzenia i niezadowolenia, który z pewnością zwiększa możliwość spełnienia samobójstwa”. E. Durkheim, *Samobójstwo. Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 343.

formułując negatywny stosunek do samobójstwa, które postrzega jako logiczną konsekwencję odkrycia absurdu, wyraźnie zaznacza, że jego analiza nie dotyczy psychologii.

Wstęp *Mitu Syzyfa* wyznacza perspektywy absurdu: z jednej strony jest to świadome odrzucenie życia (samobójstwo), z drugiej zaś nadzieja¹¹¹ – której źródło Camus upatruje w myśli Kierkegaarda i Szestowa. Rolą filozofii badającej absurd ma być, w zamierzeniu autora, poddanie tych konsekwencji racjonalnej analizie wobec uprzednio sformułowanego zagadnienia absurdu. Zarówno samobójstwo, jak i nadzieja wiążą się z potrzebą sensu i doświadczeniem braku sensu życia, gdyż wskazują na irracjonalność świata i racjonalność człowieka jako źródłową przyczynę napięcia. Z drugiej jednak strony wobec odczuwanego napięcia pojawia się potrzeba bycia konsekwentnym: „[...] czy istnieje logika nieustępliwa aż po śmierć?”¹¹². Camus analizuje relację pomiędzy „poglądem na życie a gestem, który się wykonuje, aby je porzucić”¹¹³. W istocie problem dotyczy działania w zgodzie z poglądami filozoficznymi na życie. Camus uważa, że jest coś niepokojącego zarówno w pozornie konsekwentnym samobójcy – którego personifikacją jest Kiriłow z *Biesów* Dostojewskiego, reprezentujący zgodność myśli i działania wobec absurdu – jak i w oderwaniu problemu teoretycznego od praktycznych konsekwencji – ten pogląd autor utożsamia z Schopenhauerowską pochwałą samobójstwa bez jego realizacji¹¹⁴. Zdaniem myśliciela istotne jest wykazanie, czy

¹¹¹ „A zatem, jeśli mam pozostać przy filozofiach egzystencjalnych, widzę, że wszystkie bez wyjątku proponują mi ucieczkę. Biorąc za punkt wyjścia absurd – ponieważ rozum leży już w gruzach – w świecie zamkniętym i ograniczonym do istoty ludzkiej, przez szczególne rozumowanie przypisują one boskość temu, co je miazdży, i znajdują racje dla nadziei w tym, co je nadziei pozbawia. Ta wymuszona nadzieja ma we wszystkich tych filozofiach charakter religijny”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 32–33.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, s. 14.

¹¹⁴ „Ale trzeba powiedzieć, że pośród myślicieli, którzy życiu odmawiają sensu, prócz Kiriłowa, który należy do literatury, Peregrinusa, który należy do legendy, oraz Jules Lequieria, który pozostaje w sferze domysłu, żaden nie posunął

rzeczywiście istnieje związek pomiędzy absurdem (poglądem, wynikiem refleksji filozoficznej) a samobójstwem (działaniem). Negatywna odpowiedź Camusa pojawia się już w rozważaniach wprowadzających¹¹⁵ i staje się ważnym punktem odniesienia do propozycji zawartej w rozdziale *Wolność absurdalna*¹¹⁶.

Krytyczny stosunek do samobójstwa jako możliwej konsekwencji absurdu Camus uzupełnia refleksją o nadziei. Wiąże on poglądy filozofów egzystencjalnych z przekonaniem, że istnieje związek pomiędzy absurdem a nadzieją. Wydaje się to ciekawe w kontekście reakcji, jaką wywołało stanowisko autora *Mitu Syzyfa* wśród myślicieli, do których się on odnosi¹¹⁷. Pomijając kwestię roli nadziei w myśli Kierkegaarda, która w interpretacji Camusa może być dyskusyjna¹¹⁸, warto w tym miejscu zauważyć, że nadzieja rozumiana jest jako reakcja na absurd, a nie coś, co może go poprzedzać i jedynie nasilać się wobec doświadczenia absurdu¹¹⁹.

swej logiki do tego, by wyrzec się życia. Ze śmiechem przytacza się przykład Schopenhauera, który pochwałę samobójstwa głosił przy dobrze zastawionym stole". *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 15.

¹¹⁶ Por. *ibidem*, s. 48.

¹¹⁷ Na marginesie warto tutaj zaznaczyć, w odniesieniu do Szestowa, że wobec braku możliwości zabrania głosu w sprawie krytyki (Szestow zmarł w 1938 roku), obronę stanowiska filozofa wziął na siebie Fondane w *Le lundi existentiel*. Por. R. Fotiade, *Conceptions of the absurd. From surrealism to the existential thought of Chestov and Fondane*, Legenda, Oxford 2001, s. 226.

¹¹⁸ Polemiczne stanowisko wobec interpretacji Kierkegaarda przez Camusa zajął A. Sagi, wykazując, że u Kierkegaarda wiara nie narzuca nadziei, nie jest też lekarstwem na doświadczenie absurdu, przeciwnie: wiara skazuje człowieka na nieskończoną niepewność. Rycerz wiary, ujęty przez Kierkegaarda w *Bojaźni i drzeniu*, jest nieustannie poddawany próbie, jest w stanie ciągłego czuwania. Trudno tak rozumianą wiarę pogodzić z jej interpretacją w *Micie Syzyfa*. Por. A. Sagi, *Kierkegaard, religion and existence*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 2000.

¹¹⁹ Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 33. Camus tłumaczy zainteresowanie tym właśnie tokiem myślenia oraz wyjaśnia, dlaczego nie bierze pod uwagę myśli filozoficznej powiązanej z racjonalizmem: „[...] idzie bowiem o wyjaśnienie postępowania umysłu, który, biorąc za punkt wyjścia bezsens świata, kończy na znalezieniu jego znaczenia i głębi”. *Ibidem*, s. 39.

Tak nadzieja¹²⁰, jak samobójstwo, rozumiane jako konsekwencje absurdu, z odmiennych powodów zakładają zgodę na absurd, podporządkowanie się jego istnieniu przez poszukującego sensu człowieka, podczas gdy świadoma postawa człowieka absurdalnego ma wyrażać sprzeciw wobec doświadczonego absurdu, konstytuującą jego ograniczoną wolność. Camus pokazuje, że zgoda na absurd to zawieszenie jednego z trzech fundamentalnych elementów sytuacji absurdalnej – ludzkiej potrzeby zrozumienia, sensu: „[...] to, co mi proponują, pomija zasadę, neguje jeden z członów bolesnej opozycji, każe mi zrezygnować”¹²¹. Bardzo niewiele (i możliwe, że jak zdaje się zakładać Camus, wynika to z niezdolności człowieka do pełnego poznania rzeczywistości) możemy powiedzieć o tym, dlaczego człowiek nie może w pełni zrozumieć swojej sytuacji, nadać jej sensu. Wiele jednak, opierając się na lekturze *Mitu Syzyfa*, można powiedzieć o tym, co z tego wynika. Opis reakcji na doświadczenie absurdu ma zawsze pozostawać w granicach ludzkich możliwości, nawet jeśli pełne rozpoznanie istoty sytuacji, jej genezy, może okazać się niewykonalne. Camus w *Micie Syzyfa* stara się wykazać, że możliwe jest życie w zgodzie z jedną, uniwersalną zasadą egzystencjalną, opartą na niezgodzie na absurd, ze świadomością jego nieusuwalności. Obiektywny sens życia nie jest człowiekowi dany, pewność co do celu, sensu życia może nigdy nie zostać osiągnięta. Jednocześnie Camus uznaje, że świadomość człowieka stanowi nie tylko katalizator doświadczeń kształtujących ludzkie rozumienie własnej egzystencji, ale i barierę oddzielającą, przynajmniej na poziomie epistemologicznym, jednostkę od tego, co generuje doświadczenia, które nie dają się ująć w spójną całość przez poznającego je człowieka¹²².

¹²⁰ Ciekawy kontekst refleksji na temat nadziei daje lektura rozważań Gabriela Marcela, por. G. Marcel, *Być i mieć*, przeł. D. Eska, Pax, Warszawa 1998, s. 108–114. W świetle rozważań Camusa ważny wydaje się wniosek Marcela: „Nadziei nie można porównać ze skrótem dla pieszych, którego się używa, gdy droga jest zagrodzona, i który – ominąwszy przeszkodę – znów wraca do tej samej drogi”. *Ibidem*, s. 112.

¹²¹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 38.

¹²² „To ten śmieszny rozum przeciwstawia mnie światu. Nie mogę go zanegować jednym pociągnięciem pióra. Muszę więc zachować to, co uważam za prawdziwe.

2.2.6. CZŁOWIEK WOBEC ABSURDU: RACJONALIZM I IRRACJONALIZM

W niniejszym rozdziale chciałbym dokonać umiejscowienia filozoficznego absurdu w stosunku do dwóch pojęć, w moim przekonaniu bardzo ważnych dla rozumienia Camusa, które determinują miejsce myśli filozofa wobec współczesnych mu idei: racjonalizmu i irracjonalizmu.

Jeśli za zwieńczenie europejskiego racjonalizmu uznać Hegłowski panlogizm, myśl Camusa zawarta w *Micie Syzyfa* w pierwszej chwili jawi się nam przesycona krytycznym stosunkiem do rozumu:

Uniwersalny rozum, praktyczny albo moralny, determinizm i kategorie, które tłumaczą wszystko, mogą nieźle rozśmieszyć uczciwego człowieka. Negują jego głęboką prawdę, tę mianowicie, że jest spętany. Lecz w świecie nieczytelnym i ograniczonym los człowieka nabiera wreszcie sensu. Pojawia się irracjonalność i towarzyszy mu do ostatniej chwili¹²³.

Camus, podejmując problematykę racjonalizmu, pisze o irracjonalizmie świata i niezdolności ludzkiego rozumu do odpowiedzi na fundamentalne pytania egzystencjalne: „A jednak cała wiedza ziemi nie może mi dać tego, co upewniłoby mnie, że ten świat należy do mnie”¹²⁴. Odwołuje się do analizy racjonalizmu w koncepcjach Kierkegaarda i Szestowa, gdzie za odrzuceniem rozumu stoi możliwość ujęcia sytuacji człowieka przez doświadczenie religijne. Gdy taka droga myślenia zostaje zakwestionowana i dobitnie nazwana przez Camusa samobójstwem filozoficznym, człowiek pozostaje w świecie z własnym rozumem, którego możliwości okazują się bardzo ograniczone w zakresie zdolności udzielenia odpowiedzi na fundamentalne pytanie o sens życia. Próba budowy metody uniwersalnej i racjonalnej napotyka na nieprzekraczalny mur sytu-

I na czym wspiera się ten konflikt pomiędzy światem a moim umysłem, jeśli nie na mojej świadomości?”. *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*, s. 24.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 23.

acji opisywanych przez Camusa jako absurdalne. Filozof odmawia jednak zgody na konkluzję, jakoby z doświadczanej irracjonalności świata należało wyciągnąć wniosek o całkowitej nieskuteczności rozumu człowieka.

Droga od doświadczenia absurdu może, ale nie musi, prowadzić ku filozofii. Dla Camusa poczucie absurdu ma jednakże wyraźnie określoną funkcję, będąc stanem poprzedzającym refleksję filozoficzną¹²⁵. Według autora *Mitu Syzyfa* stan ten domaga się wyjaśnienia, zrozumienia. Kiedy przydarza się coś niezrozumiałego, jednostka stara się złagodzić dysonans poznawczy, nadając okolicznościom pozory sensu. Podobnie dzieje się w przypadku człowieka doświadczającego absurdu – będzie on starał się problem nazwać, określić, zrozumieć i w miarę możliwości rozwiązać. Wiedza i doświadczenie uczą nas, że taka reakcja daje zwykle przewidywalne skutki, a stosowanie się do pewnych reguł, w praktyce, pozwala uzyskać przekonanie o uniwersalności pewnych rozwiązań wobec życiowych sytuacji. Camus doświadczenie absurdu opisuje jako sytuację „rozsypującej się dekoracji”. Jest to o tyle ciekawe, że obraz ten nawiązuje do kultury – dekoracja jest wszak wytworem człowieka, nie elementem natury, czymś, co, w moim przekonaniu, odsyła do pewnej struktury, która miała nadawać porządek światu. Rozsypująca się dekoracja może być rozumiana w sposób, w którym to nie sam świat, a raczej wyobrażenie o nim, wywodzące się z pewnej tradycji, ulega zakwestionowaniu, dekonstrukcji. To, co zostaje tu obnażone, prowadząc ku filozofii absurdu, to charakter przeświadczenia, które następuje potem: dekoracji nie da się już po prostu naprawić, jej postrzeganie uległo zmianie, zmienił się sposób jej rozumienia przez człowieka: stała się ona w pełni uświadomioną dekoracją, „nakładką” na rzeczywistość, której charakter do tej pory przesłaniała. Przestała być częścią całości, w której pomiędzy nią a aktorem panowała dotychczas harmonia.

¹²⁵ „Poczucie absurdu może porazić byle jakiego człowieka na zakręcie byle jakiej ulicy. Jako takie, w swej rozpaczliwej nagości, w swym świetle bez blasku, jest niepochwytnie. Ale ta właśnie trudność zasługuje na zastanowienie”. *Ibidem*, s. 17.

W przekonaniu autora *Mitu Syzyfa*, po takim doświadczeniu nie można wrócić do stanu sprzed absurdu:

Rozumowanie, które zawiera się w tym eseju, pomija całkowicie postawę duchową najbardziej rozpowszechnioną w naszym oświeconym wieku: tę mianowicie, która opiera się na zasadzie, że wszystko jest rozumem i zmierza do wyjaśnienia świata. Rzecz naturalna, że obraz świata jest jasny, gdy zakłada się, że ma być jasny. [...] Idzie bowiem o wyjaśnienie postępowania umysłu, który biorąc za punkt wyjścia bezsens świata, kończy na znalezieniu jego znaczenia i głębi¹²⁶.

Camus zdaje się tu sugerować, że człowieka, który uznał powszechne panowanie rozumu, absurd nie poruszy, nie zakłóci jego refleksji. Jeśli jednak absurd zostanie wprowadzony do świata ludzkiej myśli jako autentyczna możliwość relacji między świadomością a doświadczeniem, powrót do racjonalizmu czy nadawanie światu pozorów sensu nie jest według Camusa możliwe. Filozof nie wymienia jednak myślicieli, których utożsamiałby z ruchem racjonalistycznym. Swoją krytykę skupia na filozofii, która, uznając irracjonalizm, dąży do naprawienia dekoracji. Warto również zauważyć, że w rozważaniach Camusa racjonalizm jest krytykowany, ale krytyka ta jest niewątpliwie wynikiem racjonalności człowieka.

Charakterystyczną cechą rozważań Camusa w *Micie Syzyfa* nad możliwością konstruowania światopoglądu opartego na wiedzy i wynikach badań naukowych jest dość powierzchowna krytyka¹²⁷ postawy naukowej. Autor skupia się na głębszej analizie religijnej myśli egzystencjalnej oraz fenomenologii, nie poświęcając miejsca innym koncepcjom, które w owym czasie mocno wpływały na światopogląd europejski. Jest to jeden z powodów, dla którego konstruowanie rzetelnego obrazu poglądu Camusa na racjonalizm wydaje się problematyczne. Zgadzam się jednak z wnioskiem komentatora Camusa A. Sagiego¹²⁸, twierdzącym, że filozofia absurdu

¹²⁶ *Ibidem*, s. 39.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 23–24.

¹²⁸ A. Sagi, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 59–65.

nie odrzuca w pełni racjonalności. Po części można to uzasadnić tym, że odrzucenie racjonalności mogłoby zmienić filozofię absurdu w absurdalną filozofię – na poziomie dyskursu argumentacja musi odwoływać się do pewnych reguł myślenia. Niewątpliwie jednak zamiarem Camusa nie jest stworzenie spójnego systemu filozoficznego, a jego pogląd dotyczący odczuwania absurdu wskazuje na znaczenie elementu poprzedzającego refleksję filozoficzną w jego opisie kondycji ludzkiej. Jeśli przyrzeć się krytycznym uwagom na temat Kierkegaarda i Szestowa, którzy, według Camusa, w konsekwencji swoich rozważań poświęcili rolę rozumu na rzecz wiary (co autor nazywa samobójstwem filozoficznym), należy skonstatować, że aby można było mówić o filozofii absurdu, musi ona realizować się w „napięciu”, oscylującym pomiędzy wnioskami racjonalizmu i irracjonalizmu: „Człowiek absurdalny [...] uznaje walkę, nie gardzi w sposób absolutny rozumem i przyjmuje irracjonalność”¹²⁹. Camus, jak sądzę, ceni racjonalność człowieka¹³⁰, będąc zarazem

¹²⁹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 36.

¹³⁰ Myślę, że zasadne byłoby tu podjęcie analizy rozumienia racjonalności Camusowskiej w odwołaniu do myśli Władysława Stróżewskiego „Mówimy, że coś ma sens, jeśli jest racjonalne, dające się rozpoznać, wytłumaczyć, uzasadnić. Coś jest bezsensowne, jeśli tych postulatów nie spełnia. Bezsens jest wówczas jednym z możliwych przypadków irracjonalności” – W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, s. 425. Sytuacja człowieka u Camusa, w moim przekonaniu, to pragnienie wytłumaczenia, które zderza się z doświadczeniem absurdu. Różnica owego doświadczenia wobec tego, co bezsensowne, wynika, jak sądzę, z przekonania człowieka, że samo stwierdzenie, że to, czego doświadczył, nie ma sensu (jest irracjonalne), w tym konkretnym przypadku nie jest akceptowalne, budzi sprzeciw. I.S. Fiut w analizie absurdu zaznacza, że kluczowe w filozofii Camusa jest antropologiczne rozumienie absurdu: „[...] człowiek w ostatniej instancji nadaje sens otaczającemu go światu oraz wartości wiedzy, którą o nim uzyskuje”. Autor *Człowieka według Alberta Camusa* wskazuje, że element racjonalny jest w naturalnej postawie poznawczej człowieka: „Naturalny przebieg poznawania otaczającego nas świata jest równocześnie emocjonalny, racjonalny oraz wartościujący. Powyżej wyróżnione składowe aktów poznania współzawodniczą ze sobą w czasie trwania poznawania, dając niejasny i nieodokreślony do końca skutek w postaci niekompletnej i nieadekwatnej wiedzy dyskursywnej o przedmiocie poznawanym, jakim jest świat wzięty jako całość [...] uzyskana tą drogą świadomość naturalnych ograniczeń wynikających z natury poznania budzi w człowieku poczucie niemocy względem świata.

przekonany o istnieniu elementu irracjonalnego w doświadczanym świecie, wobec którego rozum ludzki jest bezsilny: „Absurd to przenikliwy rozum, uznający swoje granice”¹³¹.

Stosunek Camusa do racjonalizmu i irracjonalizmu trafnie ujmuje J. Cruickshank, stwierdzając, że stanowisko Camusa opiera się na następującym założeniu:

Całkowita wiara w rozum czy absolutne jego odrzucenie są zdradą wobec sytuacji człowieka i służą tylko tworzeniu szkodliwej iluzji. Cel Camusa: znaleźć drogę życia, która akceptuje absurd, zamiast ukrywać go za racjonalizmem czy irracjonalizmem [tłum. własne]¹³².

Etymologia pojęcia „absurdu” nawiązuje do terminu muzycznego – „absurdalny” znaczy także „nieharmonijny”. Przenosząc to znaczenie na elementy relacji absurdalnej – człowieka i świata – można uznać, że podmiot uświadamia sobie „obojętność”, niepodatność przedmiotu poznania na kategoryzacje, brak harmonii pomiędzy potrzebami poznawczymi człowieka i światem. Nasuwa się tu skojarzenie z (przywołaną w *Micie Syzyfa*) powieścią *Mdłości Sartre’a*, gdzie bohater uświadamia sobie, że harmonia panuje tylko w muzyce, nie w otaczającym go świecie. Sytuacja człowieka wobec absurdu może okazać się nierozwiązywalna, nie oznacza to jednak, że nie można zastosować wobec niego refleksji filozoficznej, pozwalającej – jeśli niemożliwe jest usunięcie sprzeczności – lepiej uchwycić kondycję człowieka. W konsekwencji rozważania Camusa, krytyczne wobec racjonalizmu, nie wyrzekają się istotnej roli, jaką wobec doświadczania absurdu odgrywa ludzki rozum. Problemem, jaki można zauważyć w kontekście filozoficznego

Człowiek, byt z natury dążący do absolutnego rozpoznania otaczającego go świata i nadania jemu oraz sobie wartości i sensu. [...] wszelkie zatem poznanie i ocena nie daje człowiekowi absolutnej pewności, jakiej człowiek się domaga”. I.S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa...*, op. cit., s. 19.

¹³¹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, op. cit., s. 44.

¹³² *Complete faith in reason or absolute rejection are both betrayals of man's situation and only serve to promote harmful delirium. Camus' aim: to find a way of living which accepts the absurd instead of veiling it behind either rationalism or irrationalism.* J. Cruickshank, *Albert Camus...*, op. cit., s. 45.

wymiaru Camusowskiego absurdu, jest forma wypowiedzi autora *Mitu Syzyfa*. Roger Quillot¹³³ twierdzi, że *Mit Syzyfa* jest nie bardziej dziełem filozoficznym niż *Obcy* prawdziwą powieścią. Może wydawać się to dziwne, zwłaszcza że Camusowi forma akademickiej analizy filozoficznej nie jest obca. Z listów i notatników z okresu pisania *Mitu Syzyfa* wynika, że dość dobrze orientuje się on we współczesnej mu filozofii. Charakter wypowiedzi Camusa w refleksji nad absurdem można tłumaczyć tym, że chcąc połączyć subiektywny, emocjonalny i cielesny (poczucie absurdu) oraz intelektualny i racjonalny (pojęcie absurdu) wymiar ludzkiej egzystencji w świecie, autor świadomie zrezygnował z postawy niezaangażowanego, obiektywnego obserwatora. Wyznacza to jednak czytelnikowi cel niezwykle trudny do zaakceptowania, szczególnie wobec postulowanego zawieszenia możliwości odwołania do tego, co wobec pytania o sens życia dawałoby jednoznacznie uniwersalne czy metafizyczne ujęcie. Styl refleksji do pewnego stopnia, jak myślę, odpowiada diagnozie sytuacji egzystencjalnej człowieka – Camusowski świat, w którym może kryć się zagadka ludzkiego istnienia, przyciąga i odpycha, ludzka cielesność daje zmysłowe szczęście, ale i cierpienie, rozum otwiera człowieka na problem, jednak wobec doświadczonych trudności prowokuje ucieczkę w pozaracjonalne rozwiązania.

Camusowska filozofia absurdu, podejmująca kwestię człowieka, wychodząca od zdziwienia z postawionego, dramatycznego pytania o sens kondycji ludzkiej, poszukuje rozwiązania niepodporządkowanego konsekwencjom wyznaczonym przez racjonalizm i irracjonalizm. Tam, gdzie rozum ludzki dociera do swoich granic, poza odkryciem potrzeby działania wobec absurdu pojawia się także kwestia wyrażania tego stanu i jego konsekwencji. Camus wprowadza obrazy „człowieka absurdalnego” – Don Juana, Aktora, Zdobywcy, Twórcy. W poszukiwaniu sposobu połączenia zagadnienia filozoficznego z sytuacją człowieka autor odnosi się do literatury, sztuki, reinterpretowanej mitologii w części eseju konkludującej wywód.

¹³³ R. Quillot, *La mer et les prisons*, op. cit.

Może to być uznane za wadę, jeśli przypomnieć, że we wstępie do rozważań postawione było pytanie o filozoficzną wagę podjętego przez Camusa pytania. Jeśli jednak zaakceptować Camusowską przesłankę o nieskuteczności rozumu ludzkiego wobec zasadniczego pytania egzystencjalnego, obrazy te mogą spełniać istotną rolę. Ukazują różnorodne reakcje na absurd, bez konkluzywnego stwierdzenia możliwości scalenia ich w jeden model. Zanim jednak przejdę do analizy odsłon człowieka absurdalnego, chciałbym odnieść się do wizji świata zawartej w *Micie Syzyfa*.

2.2.7. CAMUSOWSKI ŚWIAT

Irracjonalność wypełnia świat. Sam w sobie jest niezmierną irracjonalnością, skoro nie rozumiem jego jedyne znaczenia¹³⁴.

Irracjonalność, ludzka nostalgia i absurd, który z ich spotkania się rodzi – oto trzy osoby dramatu¹³⁵.

Poczucie absurdu nie pojawiałoby się w relacji człowieka ze światem, gdyby świat dał się w pełni poznać, zrozumieć¹³⁶. Wiedza człowieka nie pozwala na jednoznaczne udzielenie odpowiedzi na pytanie o sens egzystencji, jednocześnie uznając ogromną potrzebę takiej odpowiedzi. Jak wskazują zacytowane powyżej zdania, można odmówić światu rozumności oraz możliwości bycia zrozumianym. Nie można jednak, według Camusa, odmówić człowiekowi potrzeby zrozumienia tego, co płynie z doświadczenia. Odwołując się ponownie do muzycznej etymologii słowa *absurdus*, problem świata i człowieka można ująć za pomocą pewnej metafory: człowiek i świat to dwa utwory muzyczne, grane jednocześnie. Wydobycie znaczenia utrudnione jest zatem przez stałe współwystępowanie nakładających się na siebie dźwięków. Camus w *Micie Syzyfa* zaznacza, że sam człowiek nie jest absurdalny, staje

¹³⁴ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 28.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 29.

¹³⁶ Por. *ibidem*, s. 28–29.

się takim w relacji ze światem¹³⁷. Oddzielone od siebie utwory nie stanowią problemu, jednak nie są one w tym stanie dane. O ile znaczenie jednego z utworów może być do pewnego stopnia dane („wiem, czego chce człowiek”¹³⁸), współwystępowanie w tym samym czasie dźwięków innego utworu („wiem, co mu ofiarowuje świat”¹³⁹) powoduje dysonans.

Zdaniem Camusa życie w tak postrzeganym świecie utrudnia nadawanie sytuacjom pozorów sensu. Człowiekiem odnoszącym się do metafizyki kierowała nadzieja, że świat jest szyfrem, labiryntem, zagadką, która jednak ma rozwiązanie. Pytanie absurdysty to pytanie o to, co się stanie, jeśli okaże się, że tak nie jest. Propozycja Camusa, by ludzkie życie traktować z należytą powagą, ze wszystkimi konsekwencjami tej decyzji, nabiera głębi nie tylko przez odwołanie do protoplasty takiej postawy, reprezentowanej, jak myślę, przez Nietzschego, ale także przez kontrast ze stanowiskami, w których z absurdalności wyciąga się zgoła odmienne wnioski, tłumacząc absurd jako jeszcze jeden element prowadzący do Boga, Absolutu.

Kwestię ludzkiej wiedzy w twórczości Camusa dodatkowo komplikuje fakt, że sytuacja człowieka doświadczającego absurdu zakłada znaczący wpływ emocji na stosunek do uzyskanej wiedzy. Absurd ma pierwotnie charakter doświadczenia (poczucie absurdu), angażującego podmiot nie tylko intelektualnie, ale i emocjonalnie w proces poznawczy, którego absurd dotyczy. Komponenta emocjonalna absurdu jest istotna, zasada się bowiem na niej to, co Camus nazywa obcością człowieka wobec świata. To przenikające człowieka poczucie obcości domaga się wyjaśnienia, skąd wynika dystans wobec **dekoracji** do tej pory pozornie znanej i bezpiecznej. W relacji człowieka ze światem jest coś, co wzbudza niepokój i nie daje się usunąć za pomocą refleksji.

Istotne, w moim przekonaniu, dla rozumienia absurdu jest pytanie, czy po dokonanych przez Camusa stwierdzeniu „nierozumności”

¹³⁷ Por. *ibidem*, s. 31–31.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 31.

¹³⁹ *Ibidem*.

świata należy wyciągnąć wniosek o jego irracjonalności? Innymi słowy, czy świat jest poznawalny, ale irracjonalny (niedający się sprowadzić do rozumowego ujęcia, przynoszący w aktach poznawczych wzajemnie znoszące się wnioski), czy też irracjonalny przez to, że nie daje się w pełni poznać (jego sens istnieje, ale poza zdolnościami rozumienia człowieka)? Camus odnosi się do tego następująco:

Mówiłem, że świat jest absurdalny, i pośpieszyłem się zanadto. Świat sam w sobie nie jest rozumny, to wszystko, co można powiedzieć; absurdalna jest konfrontacja tego, co irracjonalne, i szaleńczego pragnienia jasności, którego wołanie rozlega się w najgłębszej istocie człowieka¹⁴⁰.

Cruickshank¹⁴¹ wskazuje tutaj na konflikt między Camusowskim światem rozumianym jako *not known, but possibly knowable* (nieznanym, lecz poznawalnym) oraz *inherently unknowable* (właściwie niepoznawalnym).

Camus stara się w swojej argumentacji pozostawić miejsce dla intelektualnej potrzeby poznania świata (dążenia do ukształtowania jednolitego obrazu świata, w którym żyje człowiek), skonfrontowanej, przez absurd, ze światem wymykającym się rozumowemu poznaniu. Nie może dojść do zadośćuczynienia potrzebie ludzkiego umysłu, ponieważ świat nie spełnia oczekiwań ludzkiego rozumu – nie tworzy sytuacji pozwalającej człowiekowi zrozumieć sens istnienia w świecie. Czy sytuacja ta ma miejsce dlatego, że sam świat stawia przed człowiekiem barierę poznawczą, uniemożliwiającą pełne poznanie (za którą jest sens pojęty na podobieństwo Jaspersowskiego *szyfru*), ograniczając zdolność poznawczą człowieka do pewnych zjawisk? Czy też nie ma bariery poznawczej i można poznać wszystko, co istnieje, a jednak to, co poznawane, nie daje się złożyć w sensowną całość?

Idąc dalej, jeśli istnieje przeszkoda, to czy jej charakter jest stały, nieusuwalny? Jeśli zaś bariery nie ma, czy fakt niezdolności

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹⁴¹ Por. J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 53.

skonstruowania przez człowieka wiedzy o sobie w świecie, który spełniałby jego oczekiwania, wynika z niezdolności umysłu do połączenia w całość rzeczy, które *sub specie aeternitatis* konstytuują całość? Czy też świat ma naturę, która nie pozwala, bez względu na zdolności ludzkiego umysłu, na ukończenie tego procesu?¹⁴²

Udzielenie odpowiedzi na te pytania, odwołując się do *Mitu Syzyfa*, nie jest zadaniem łatwym. Refleksja Camusa oscyluje pomiędzy rozumieniem świata jako niepoznawalnego i niepoznanego; sensem rozumianym jako sprowadzenie do jednej całościowej zasady i sensem jako celem konkretnej ludzkiej egzystencji. Sprawę dodatkowo komplikuje Camusowska wizja metafizyki, wiążąca relację człowieka z transcendencją jedynie za pomocą wiary. Wydaje się jednak, że uważna lektura *Mitu Syzyfa* pozwala na udzielenie odpowiedzi na postawione pytania, z zastrzeżeniem, że odczytanie to może być poddane krytycznej dyskusji. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że świat, w którym możliwe byłoby stwierdzenie istnienia sensu, może odnosić się do pojęcia spójności – zgodności między racjonalnymi projektami człowieka poznającego a światem – lub pojęcia celowości, pozwalającego uchwycić człowiekowi sens jako cel działania w świecie. Tekst Camusa zawiera zdania odnoszące się do spójności między myślą a doświadczeniem:

[...] rozumieć to przede wszystkim łączyć w całość [...]. Dla człowieka zrozumieć świat to sprowadzić go do tego, co ludzkie [...] umysł, który próbuje zrozumieć rzeczywistość, nie zadowolony się, dopóki nie sprowadzi jej do pojęć myśli¹⁴³, [jak i do sensu pojętego jako celu – M.K.] orzec, czy życie jest czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii. Reszta – czy świat ma trzy wymiary, czy umysł ma dziewięć czy dwanaście kategorii – przychodzi później¹⁴⁴.

¹⁴² Bardzo ciekawy wątek w tej kwestii podejmuje Sprintzen, zauważając, że Camus pisze o celowości i racjonalnej spójności, jakby były one synonimami. D. Sprintzen, *Camus: a critical examination*, Temple University Press, Philadelphia 1988, s. 58.

¹⁴³ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 20–21.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 11.

Rozważmy następujące zdania, pozwalające na odniesienie zagadnienia absurdu do sytuacji człowieka:

1. Świat jest poznawalny, ale człowiek nie jest w stanie, wobec jego doświadczenia, uchwycić sensu jako całości obejmującej to, co istnieje¹⁴⁵.
2. Świat jest niepoznawalny – stworzenie sensu jako spajającej całości, obejmującej to, co istnieje, wraz z podmiotem poznającym, jest więc niemożliwe bez odwołania się do metafizyki, transcendencji.
3. Świat jest niepoznawalny – stworzenie sensu jako celu ludzkiej egzystencji na podstawie niepełnej wiedzy na jego temat obarczone jest ryzykiem błędu, brakiem absolutnej pewności co do tego, jak właściwie żyć.
4. Świat jest poznawalny, ale wiedza na jego temat nie uczy człowieka, jak żyć w rozpoznanym świecie, wobec zauważenia istotnej różnicy między tym, co istnieje, a ludzką potrzebą celu życia.

Wydaje się, że refleksja Camusa w *Micie Syzyfa* odnosi się do sytuacji opisanych w punktach 2 oraz 3¹⁴⁶. Nawet jeśli te rozumienia

¹⁴⁵ „Rozumiem, że jeśli dzięki wiedzy mogę pojąć zjawiska i wyliczyć je, nie mogę pochwyć świata”. *Ibidem*, s. 24.

¹⁴⁶ Wkrótce po wydaniu *Mitu Syzyfa* we Francji wątpliwości co do opisywanego tutaj aspektu absurdu podjął w liście do Camusa Grenier: *You always reason as though the Non-absurd: The Intelligible or the Amiable were pure human fictions, as if adhering to belief that presupposes a world order was only a resignation, a consolation, a last resort, something unworthy of a mind that would only surrender to truth. But it's not at all certain. Knowledge doesn't always have this aspect: if it leads us to an impasse, it's better to try living in it – in this impasse – than looking elsewhere for comfort. But is it certain that it leads to an impasse?* Grenier opisuje następnie swoje doświadczenie rzeczywistości, jako transcendowanej przez świat, w którym sens i znaczenie tego, co doświadczane, obnażają się człowiekowi; doświadczenie takie nie daje się oczywiście pogodzić z Camusowską myślą absurdalną. Niezwykle ciekawa w tym kontekście jest odpowiedź Camusa: *I always have the feeling faced with minds who try to secure these eternal moments that we are on the same side. In any case, do not believe that I feel my soul to be totally blind. I too have at rare moments felt the flow of the „eternity of soul and love”. But, for me, it's about something else, my thirst is perhaps greater than my patience. And one has to follow one's path. [...] perhaps*

nakładają się u Camusa na siebie¹⁴⁷ i istnieją odniesienia do innych niż wskazane rozumienia sytuacji człowieka w świecie, proponując, aby w tym miejscu, wobec nacisku na osobiste doświadczenie absurdu w myśli filozofa, skupić się na relacji pomiędzy potrzebą sensu jako określeniem celu życia a niepoznawalnym charakterem świata.

W podobnym kierunku zdaje się iść w swojej analizie Thomas Hanna¹⁴⁸. Wiedza człowieka o rzeczywistości nie jest (i nie może być) kompletna. Cele, jakie nadajemy naszej egzystencji, rozwijają się w świecie, w którym nasza potrzeba sensu nie może odnieść się do czegoś stałego bez przekroczenia racjonalności człowieka. Camus zdaje się mówić w tym miejscu: chcę pozostać wiernym potrzebie, bez jej transgresji w myśli wykraczającej poza samą siebie¹⁴⁹. Uwidacznia ten wątek Camusowska krytyka Szestowa, Kierkegaarda i Jaspersa, których to myślicieli filozof krytykuje za wyjście poza ludzki horyzont wiedzy, uznanie absurdu za znak odsyłający poza świat człowieka¹⁵⁰. Rozum ludzki nie ma wyrzec się swojej tęsknoty

in the end I will obtain this balance which unites pain and love, which compensates for anguish with truth. To profit from the shadow as from the sun, a wisdom that no longer denies anything, this is what I hope for. But I am not there yet, that's for sure. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960, op. cit.*, s. 72. Myślę, że ta wymiana zdań bardzo istotnie wpływa na recepcję Mitu Syzyfa: Camus odwołuje się do swojego rozumowania jako swoistej negacji; cienia, który należy zgłębić, aby uzyskać równowagę w stosunku do światła, o którym pisał Grenier.

¹⁴⁷ Por. D. Sprintzen, *Camus...*, *op. cit.*, s. 58. Autor trafnie, w moim odczuciu, zauważa: [...] *there is an important confusion that seems to operate in Camus's conception of coherence. Instead of distinguishing between rational coherence and purposefulness, he often speaks as if they were interchangeable. But this is certainly in error.* W przekonaniu badacza, wszechświat może być spójny (*rationally coherent*), lecz nie oznacza to, że jest celowy (*purposeful*).

¹⁴⁸ *This absurd line of reasoning is concerned with analysis, not knowledge. For any true knowledge is impossible. The most we can do is to note what we see and to feel the climate of a problem.* (Rozumowanie absurda jest skupione na analizie, nie wiedzy. Spowodowane jest to faktem, że prawdziwa wiedza jest niemożliwa. Wszystko, co możemy zrobić, to spisywać, co widzimy, odczuwać atmosferę problemu” [tłum. własne na podstawie: T. Hanna, *The thought and life of Albert Camus*, Henry Regnery Company, Chicago 1958, s. 11.

¹⁴⁹ Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 39.

¹⁵⁰ Por. *ibidem*, s. 33–36.

za sensem, jednak wobec doświadczonych sprzeczności nie może poświęcić się dla sensu. Krytyka Husserla¹⁵¹ wskazuje także, że każda teoretyczna próba scalenia doświadczenia świata („Husserl scala świat na powrót. Nie tego oczekiwałem”¹⁵²) godzi w przekonanie Camusa o nieskuteczności ludzkiego rozumu w wyjaśnieniu „wszystkiego”. W rezultacie stałym punktem odniesienia ma być według autora *Mitu Syzyfa* doświadczenie absurdu, nie jego przekroczenie¹⁵³. Świat, jaki ukazywał w lirycznych esejach Camus, oferuje człowiekowi możliwość doświadczania szczęścia, ale i świadomość śmierci. Przywodzi to na myśl frazę zacytowaną przez filozofa w przypisach *Mitu Syzyfa*: *Un quart d’heure avant sa mort, il était encore en vie*, uzupełnioną notatką: „[...] moją prawdziwą filozofią jest, że nie będę żył kwadrans po śmierci”¹⁵⁴. Wszystko, czego uczy człowieka świat w kontekście celowości, to to, że jakkolwiek określi on siebie, jakkolwiek sens zbuduje, by wyjaśnić swoje istnienie, przestaną one cokolwiek znaczyć w chwili, gdy potrzeba sensu skonfrontuje się ze skończonością ludzkiej egzystencji, wyznaczając granice dla ludzkich możliwości poznawczych¹⁵⁵. Ma to, jak sądzę, istotny wpływ na Camusowskie postrzeganie horyzontu działań człowieka. Autor *Mitu Syzyfa* chce uznania odrębności świata niedającego się, w jego przekonaniu, w pełni zrozumieć, skonfrontowanego z potrzebą sensu człowieka. Szukając własnej drogi filozoficznej, Camus zachowuje dystans zarówno wobec tego, co (w jego mniemaniu) prowadzi do racjonalizmu, jak i refleksji obnażającej całkowitą nieskuteczność rozumu, będącej punktem wyjścia myśli religijnej.

¹⁵¹ Por. *ibidem*, s. 40–44.

¹⁵² *Ibidem*, s. 44.

¹⁵³ „Umieć utrzymać się na tej zawrotnej krawędzi oto rzetelność; reszta to wykryty”. *Ibidem*, s. 45.

¹⁵⁴ *Idem*, *Notatniki 1935–1959, op. cit.*, s. 73.

¹⁵⁵ Swoistą metaforą oddającą, jak myślę, atmosferę refleksji nad absurdem jest ostatnia książka Camusa, *Pierwszy człowiek*, której rękopis autor miał przy sobie podczas tragicznej podróży. Niektórych fragmentów rękopisu nie udało się odczytać, pismo jest nieczytelne, dzieło – niedokończone. Ironię potęguje treść pierwszych rozdziałów – powrót przez literaturę do wspomnień młodości i dzieciństwa w Algierze.

Uznając absurd za nieusuwalny, stały element relacji człowieka ze światem, kieruje swoją myśl w innym kierunku, którego podstawy stara się określić w *Wolności absurdalnej*.

2.2.8. CZŁOWIEK ABSURDALNY – ŻYCIE Z ABSURDEM

Nie wiem, czy świat ma jakiś sens, który go przekracza. Ale wiem, że tego sensu nie znam i że na razie niepodobna go poznać. Czymże jest dla mnie znaczenie poza moją kondycją? Mogę rozumieć tylko w ludzkich pojęciach. Rozumiem to, czego dotykam, co mi się opiera. I wiem jeszcze, że są dwie pewności, których nie mogę pogodzić: pragnienie absolutu i jedności oraz niemożność sprowadzenia świata do racjonalnej i rozumnej zasady¹⁵⁶.

Początek *Wolności absurdalnej*, jak wskazuje powyższy cytat, odnosi się do relacji człowieka ze światem, koncentrując się jednakże na wyciągnięciu wniosków z tego, co odgradza człowieka od zrozumienia. Jeśli przekroczenie absurdu jest niemożliwe, postulując Camus, doświadczenie absurdu należy uczynić punktem odniesienia, a następnie rozpatrzyć konsekwencje takiego działania. To, co do tej pory było murem, co stanowiło przeszkodę dla ludzkiego zrozumienia, należy przyjąć, nie rezygnując jednak z ludzkiej potrzeby poszukiwania odpowiedzi na pytanie o sens życia. W takiej sytuacji, pisze autor *Mitu Syzyfa*, ze świadomej odmowy podporządkowania się absurdowi możemy uczynić regułą nienegującą faktu istnienia absurdu („Absurd ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy”¹⁵⁷). To właśnie ta postawa stanie się kluczowa dla dalszego rozwoju myśli Camusa w kierunku koncepcji człowieka absurdalnego, opisanego w studiach nad Don Juanem, Aktorem, Zdobywcą, Twórcą.

Pozornie nic się nie zmienia: nadal istnieje człowiek i świat, oddzieleni barierą poznawczą, świadomością absurdu. Jedyną modyfikacją, jaką wprowadza Camus w tym miejscu, to zmiana

¹⁵⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa*, op. cit., s. 46.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 32.

nastawienia poznawczego człowieka: „Życ to sprawić, by żył absurd. Sprawić, by żył absurd, to przede wszystkim patrzeć mu w twarz”¹⁵⁸. Z poziomu postawy absurdalnej można odnieść się do samobójstwa¹⁵⁹, uznać targnięcie się na własne życie za kolejną formę uniku, ucieczki od absurdu. Stan świadomości absurdu oznacza jednak brak możliwości odwołania do tego, co transcendentne, aby uzasadnić wartość życia. Sam fakt trwania w opisanym przez Camusa stanie staje się jedynym punktem odwołania do wartościowania: „[...] ten bunt nadaje cenę życiu”¹⁶⁰. Wielu badaczy *Mitu Syzyfa* zadaje w tym miejscu pytanie, jak to możliwe, by ze stwierdzonej sprzeczności, konfrontacji, rozejścia, uczynić regułą myśli. Pierwsze opisy poczucia absurdu w *Micie Syzyfa* wskazują, że doświadczenie to należy interpretować jako wyzwanie dla człowieka. Wynikiem doświadczenia absurdu może być samobójstwo lub zarzucenie rozumowej próby rozwiązania problemu. Camus w *Wolności absurdalnej* postuluje, aby utrzymać świadomość absurdu po jego doświadczeniu. Kwestię tę podejmuje wielu badaczy twórczości Camusa: Maurice Blanchot pisze o transformacji tragedii absurdu w coś, z czym kompromis jest nie tylko możliwy, lecz pożądany¹⁶¹. Cruickshank konkluduje analizę tego elementu myśli Camusa: „Nagły zwrot zmienia absurd w rozwiązanie, zasadę życia, rodzaj zbawienia. Camus bierze za klucz do istnienia fakt nieposiadania klucza [tłum. własne]”¹⁶². Według Cruickshanka to **skok**, podobny do tego, o który wcześniej autor *Mitu Syzyfa* oskarżał Kierkegaard¹⁶³. Herbert Hochberg natomiast pisze o łączeniu faktycznego

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 48.

¹⁵⁹ Por. *ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 49.

¹⁶¹ M. Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, Paris 1943.

¹⁶² *A sudden twist changes the absurd into a solution, a rule of life, a kind of salvation. Camus takes as his key to existence the very fact of not having a key.* J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 63.

¹⁶³ Paradoksalnie, oskarżenie Camusa pod adresem Kierkegarda można odczytywać jako niezrozumienie przez autora *Mitu Syzyfa* duńskiego filozofa, a niektóre fragmenty mogą dać podstawę, by sądzić, że w stosunku do paradoksu człowiek wiary Kierkegarda skazany jest na stan podobny do stanu człowieka

i wartościującego w konsekwencjach absurdu Camusa¹⁶⁴. Badacz twierdzi jednak, że Camus nie znajduje się w tej sytuacji przypadkowo. Negując bowiem możliwość transcendentnego pochodzenia wartości, musi założyć istnienie ich źródła, jeśli w ogóle chce mówić o wartościach, proponuje więc, by źródłem tym stał się najbardziej fundamentalny z odkrytych faktów – absurdalna kondycja ludzka. Antony Duff i Sandra Marshall zwracają uwagę, że konkluzja Camusa jest etyczna, ale i przesłankę należy rozumieć w kategoriach etycznych – to świadomość działająca w imię szczerości bowiem zabrania nam wyjścia z sytuacji, w której doświadczamy absurdu. Tylko w takiej postawie dany jest nam absurd, wyrastający z zrozumienia świata i ograniczeń ludzkiego rozumu¹⁶⁵. Sceptyczny wobec propozycji Duffa i Marshall jest z kolei A. Sagi, który zauważa: „W milczącym, irracjonalnym świecie absurdu, opisanym przez Camusa w *Micie Syzyfa*, nie ma miejsca na takie wartości jak szczerość i prawość¹⁶⁶. Kwestię działania w imię wartości po doświadczeniu absurdu komplikują uwagi Camusa z *Mitu Syzyfa*: „Raz jeszcze: wszystkie sądy wartościujące są tu zastąpione sądami orzekającymi. Mam tylko wyciągnąć wnioski z tego, co mogę widzieć, i nie ryzykować żadnej hipotezy¹⁶⁷. Camus zamiast do wartości chce odwoływać się do liczby doświadczeń: „Tam gdzie

absurdalnego. „Bohater tragiczny wcześniej się wyczerpuje, a kiedy kończy swą walkę, wystarczy mu wysiłek objęcia nieskończoności i już znajduje oparcie w ogólności”. „Rycerz wiary natomiast nie zna spoczynku; pokusa trwa bowiem ciągle i w każdej chwili istnieje możliwość skruszonego powrotu do ogólności, a możliwość ta może być równie dobrze pokusą co prawda”. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 87.

¹⁶⁴ Por. H. Hochberg, *Albert Camus and the ethics of absurdity*, „Ethics” 1965, Vol. 75, No. 2, s. 92.

¹⁶⁵ R.A. Duff, S.E. Marshall, *Camus and rebellion: from solipsism to morality*, „Philosophical Investigations” 1982, Vol. 5, No. 2, s. 122.

¹⁶⁶ *Silent, irrational world of the absurd that Camus describes in Myth of Sisyphus leaves no room for such values as integrity and honesty* [tłum. własne na podstawie A. Sagi, A. Camus..., *op. cit.*, s. 72].

¹⁶⁷ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 53.

rządzi jasność widzenia, hierarchia wartości staje się zbyt czarna¹⁶⁸. Za chwilę jednak wypowiada zdanie co najmniej kontrastujące z wcześniejszym wywodem: „Z absurdu wyprowadzam więc trzy konsekwencje, to znaczy mój bunt, moją wolność i moją pasję¹⁶⁹. Jak rozumieć to życie bez odniesienia do wartości, które zakłada zarówno sprzeciw wobec stwierdzonej absurdalności w imię ludzkiej potrzeby sensu, jak i afirmację absurdalnej kondycji? Pojawia się tutaj, w moim przekonaniu, wartościowanie: stan napięcia (sprzeciwu wobec sytuacji człowieka i pogodzenia ze skończonością, granicami w akcie świadomego życia w obrębie absurdu bez jego przekroczenia) jest wyróżniony w stosunku do samobójstwa filozoficznego i fizycznego. Czy można buntować się bez odwołania do wartości, a jeśli tak, co sprawi, że człowiek ten bunt wybierze? Czy wybór sytuacji człowieka absurdalnego nie wartościuje postawy bycia w pełni świadomym swojej kondycji, niezgody na usunięcie napięcia, które Camus określa samobójstwem filozoficznym?

Zasadne jest, w moim przekonaniu, stwierdzenie, że w *Micie Syzyfa* wnioski na temat konsekwencji absurdu dla człowieka są bardzo trudne do połączenia z opisywanym wcześniej doświadcze-

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 54.

¹⁶⁹ Jakikolwiek tok analizy stanowiska Camusa w *Micie Syzyfa* dotyczący możliwości wyciągania wniosków etycznych z sytuacji absurdalnej jednoznacznie wskazuje na to, że Camus był świadomy problemu źródła wartości. Świadczy o tym, jak sądzę, refleksja rozbudowująca rozumowania o absurdzie z 1945 roku: *Car l'absurde est contradictoire en existence. Il exclut en fait les jugements de valeur et les jugements de valeur sont. Ils sont parce qu'ils sont liés au fait même d'exister. Il faut donc déplacer le raisonnement de l'absurde dans son équivalent en existence qui est la révolte. Par elle, on trouve à affirmer en même temps une certaine part de l'homme placée au-dessus de tout et une condition humaine qui lui donne à la fois son évidence et sa relativité. Car le révolté trouve ainsi en lui la valeur qui l'autorise (et qui le force) à parler et agir. Cette part de lui-même qui lui donne désormais ses raisons dénonce seulement son origine absurde dans la mesure où elle est faite à la fois pour tout le monde et pour personne. C'est la valeur en lui qui sera tuée, c'est la part du malentendu, mais c'est aussi cette vérité d'innocence qui nie que les hommes soient coupables et qu'il leur faille un Juge.* A. Camus, *Remarque sur la révolte*, wersy 1696–1697, cytat pochodzi ze strony http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/remarque_sur_la_revolte/remarque_sur_la_revolte_texte.html (dostęp: 1.04.2012).

niem absurdu. Gdyby wywód filozoficzny Camusa skończył się na *Wolności absurdalnej*, gdyby cel rozumowania absurdalnego polegał właśnie na dotarciu do stanu człowieka absurdalnego, byłoby w tej filozofii wiele odwagi, ale i samotności. Wizja człowieka znajdującącego wolność wobec absurdu, bez możliwości jego przekroczenia, pomimo refleksji o potrzebie wyobrażenia szczęścia mitycznego bohatera¹⁷⁰, obnaża szczęście wyizolowane, ograniczone do bycia w pełni świadomym sytuacji. Więcej tu cienia Dżemili niż słońca Tipasy. Sam opis, analiza sytuacji absurdalnej, rozważania nad egzystencjalnym skokiem prowadzą myśl w kierunku coraz bardziej heroicznego rozumienia kondycji ludzkiej. Na poziomie etycznym konkluzja Camusa jest jednak bardzo trudna do przyjęcia, zwłaszcza w perspektywie zmian w refleksji myśliciela, co widać na przykładzie *Dżumy i Człowieka zbuntowanego*. Odwracając nieco perspektywę, sądzę, że kontekst odpowiedzi w innych dziełach Camusa wyznacza element, którego dla wyprowadzenia moralnych konsekwencji absurdu jako reguły działania brakuje w *Micie Syzyfa*.

Myślę, że z ostatnich słów *Wolności absurdalnej*¹⁷¹ można wyciągnąć wniosek, iż od tego miejsca mniej liczy się refleksja, a kolejnym etapem ma być działanie – życie zaangażowane w proces realizacji wolności uświadomionej. Dalsza analiza, zwłaszcza znaczenia dramatów Camusa, pokaże to, co na razie można zasygnalizować jedynie prowizorycznie. Absurd w izolacji układu: umysł–świat, konfrontacja samotnego człowieka po uświadomieniu sobie absurdu z milczącym światem i konsekwencje tej sytuacji to jedna strona medalu. Druga natomiast to reakcja na przyjętą postawę drugiego człowieka, przenosząca absurd na poziom intersubiektywny.

W *Micie Syzyfa* Camus opowiada się przeciw samobójstwu, sytuując i problem, i jego rozwiązanie na poziomie jednostkowym. Jednak już w *Obcym* pisze o niebezpieczeństwie funkcjonowania świadomości absurdalnej w kontekście społecznym – człowiek

¹⁷⁰ „Trzeba wyobrażać sobie Syzyfa szczęśliwym”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 110.

¹⁷¹ „Określiłiśmy pewien sposób myślenia. Teraz chodzi o to, by żyć”. *Ibidem*, s. 55.

żyjący bez potrzeby uzasadniania swoich wyborów jest bezbronny, gdy staje się przedmiotem, nie podmiotem moralnej oceny. Kaligula, bohater pierwszego dramatu Camusa, pod wpływem doświadczenia absurdu zadaje pytanie, co powinien zrobić człowiek przekonany o powadze problemu, skonfrontowany z obojętnością otoczenia. By absurd przedstawić, Kaligula staje się aktorem, zakłada maskę, za skuteczny środek przekazu absurdu wybierając jednak przemoc. Powieść oraz dramat wyznaczają kierunki ujmowania konsekwencji stanu *Człowieka absurdalnego*, podjęte także w szkicach o Don Juanie, Aktorze, Zdobywcy, Twórcy i Syzyfie. Dalsza spekulatywna analiza tego, czym jest absurd, uderzałaby konsekwentnie w **absurdalny mur**, odgradzającą w Camusowskim świecie człowieka od świata, ale i od innych ludzi. Jednak wiedza o opisywanym doświadczeniu zmieniana jest przez czyn, w którym człowiek zaczyna realizować postulat *Wolności absurdalnej*: „Wiedzieć, czy można żyć, nie szukając odwołań [...], nie to się liczy, by żyć najlepiej, ale by żyć najwięcej”¹⁷². Realizacja działania w obliczu doświadczenia absurdu między człowiekiem i światem ma być dokonywana zarazem w imię **wolności, buntu i pasji**. Proponuję pokrótce przybliżyć Camusowskie rozumienie trzech konsekwencji absurdu.

2.2.9. WOLNOŚĆ ABSURDALNA

Absurd obnaża granice ludzkiej wiedzy wraz z założeniem, że istnieje świat niedający się w pełni poznać. Napięcie wywołuje zderzenie potrzeby poznania (sensu) i świadomości granic poznawczych człowieka. Camus wskazuje na niemożliwość zatrzymania przez człowieka procesu nadawania własnej egzystencji sensu. Sytuacja, którą nazywa absurdalną, to milczenie świata i ludzkie tworzenie znaczeń wobec tego milczenia, interpretowanie go. Kiedy i czy w tym procesie pojawiają się wartościowania? Camus, opisując postaci absurdalne, realizujące się wobec doświadczenia absurdu,

¹⁷² *Ibidem*, s. 52.

zaznacza: „[...] te obrazy nie proponują moralności i nie zawierają sądów; są szkicami”¹⁷³. Co jednak stoi za wyborami Don Juana, Aktora, Zdobywcy? Gdy uświadomiwszy sobie absurd, człowiek decyduje się dokonać wyboru, działa w sytuacji łączącej: rezygnację z nadziei i optymizm odmowy, odwagę skończoności i strach przed unicestwieniem. Obarczony poważnymi konsekwencjami egzystencjalnego wyboru, nie powinien działać z kaprysu. Dla Camusa jest to kluczowy moment: absurd nabiera sensu przez niezgodę na ucieczkę z tego stanu w metafizykę czy samobójstwo. Jest to także odrzucenie uznania kondycji człowieka za sensowną po uprzednim stwierdzeniu istnienia absurdu. Sens odmowy pojawia się w wyniku połączenia faktu istnienia absurdu z ludzką zdolnością do samoświadomości i refleksji: odniesienia do tego faktu, nadania mu znaczenia. W rezultacie człowiek staje się zdolny do wyprowadzenia reguł działania wobec absurdu, na przykład może stwierdzić: nie mogę przestać umierać, ale mogę wybrać swój stosunek do umierania bez podporządkowania się umieraniu – bez zgody, że pomimo doświadczenia negatywnego sytuacja ta ma obiektywny sens, cel. Camus twierdzi tutaj: sytuacja ta sensu nie ma (lub nie mogę do tego sensu dotrzeć), moja świadomość tego faktu to jedyny sens, jaki jest mi dany. Wiem, że nie wiem, po co żyję, ale wiem, że wolno mi zadawać pytania i kwestionować odpowiedzi, w których sens egzystencji jest założony poza granicami mojego doświadczenia: „Stąd płynie milcząca radość Syzyfa. Los jest jego własnością, kamień jego kamieniem”¹⁷⁴. Camus w absurdzie widzi niemożliwość zmiany świata, wymknięcia się doświadczanemu absurdowi, ale i możliwość nadania temu faktowi znaczenia przez człowieka. Nie można jednak afirmować wszystkiego – pojawia się tu istotna różnica z Nietzschem (a przynajmniej z Camusowskim rozumieniem Nietzschego) – powiedzieć „tak” absurdalnej sytuacji to uznać istnienie granic. W tym miejscu granice poznawcze stają się jednocześnie fundamentem refleksji nad granicami postępowania

¹⁷³ *Ibidem*, s. 80.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 110.

nia, pomimo zastrzeżeń Camusa, że opisuje tylko konsekwencje rozumowania bez odwołania do wartości. Autor zaznacza:

Człowiek absurdalny może przyjąć jedną moralność: tę, która pochodzi od Boga, jest dyktowana. Ale człowiek absurdalny żyje poza Bogiem. Co do innych moralności (z amoralizmem włącznie), widzi w nich tylko usprawiedliwienie, a żadnych usprawiedliwień mu nie trzeba. Wychodzę tu od zasady jego niewinności¹⁷⁵.

Odwołując się do słów Karamazowa z *Braci Karamazow* Dostojewskiego: „Wszystko jest dozwolone”, Camus jednak konkluduje: „[...] nie chodzi o krzyk wyzwolenia i radości, ale o gorzkie stwierdzenie. [...] Absurd nie wyzwala, ale wiąże. Nie upoważnia do wszystkich czynów. Wszystko jest dozwolone, nie znaczy: nic nie jest zabronione”¹⁷⁶. Interpretacja ta jednak, jak sądzę, jest już pewnym wartościowaniem, postawieniem granic, które trudno uzasadnić, mając na uwadze jedynie wnioski zawarte w *Micie Syzyfa*.

Określając wolność absurdalną, Camus pisze: „[...] człowiek absurdalny czuje się wolny od wszystkiego, co nie jest namiętną uwagą, która się w nim krystalizuje”¹⁷⁷. Wolność człowieka absurdalnego to świadomość jego sytuacji. To także wolność negatywna, wyzwolenie od nadziei („[...] ta nowa niezależność ma swój kres, jak każda wolność działania. Nie wypisuje czeku na wieczność”¹⁷⁸). Nie jest więc w istocie nieskrępowaną wolnością do działania, ale wolnością od działania w imię sensu i celu, wyzwoleniem świadomości z cienia wolności metafizycznej¹⁷⁹, celowości, działania w imię zasad.

Rodzi się pytanie, czy takie sformułowanie sytuacji człowieka wobec absurdu wystarczy? *Mit Syzyfa* zdaje się tutaj dawać odpowiedź twierdzącą, ale już sama mnogość obrazów absurdalnych ludzi wskazuje na różnorodność interpretacji, jakie wyłaniają się

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 60.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 51.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 52.

¹⁷⁹ Por. *ibidem*, s. 49–50.

z postulowanego stanu świadomości absurdu. Sprowadzona do reguły działania, uczy ona, że w ciągłym doświadczaniu napięcia, konfrontowania się z faktem rozbieżności między ludzkimi potrzebami a uzyskiwanymi danymi, pozbawiającymi człowieka konsekwentnie dowodów na sens ludzkiego życia, odmowa wydostania się z tej sytuacji ma szczególne znaczenie dla świadomości. Nie mogą sprowadzić świata i człowieka do jednej, jednoczącej zasady bytu, ale w doświadczeniu rozejścia się podmiotu i przedmiotu poznania uzyskują wiedzę o stałym, nieusuwalnym charakterze rozdźwięku, wyzwającym mnie od dalszych aktów projektowania sensu, który przekracza to, czego granic dotknęły działania ludzkiego rozumu. Wyznaczenie tych granic oraz świadomość ich nieprzekraczalności pozwalają skierować wzrok w przeciwnym do dotychczasowego kierunku. To absurdalne wyzwolenie od nadziei, najprawdopodobniej całkowicie nieprzekazywalne, niewyraźalne, przeradza się w poczucie ogromnego znaczenia każdej chwili życia. Obok wolności w świadomości człowieka pojawia się Camusowska **pasja**.

2.2.10. PASJA

Od chwili gdy absurdalność zostaje uznana, jest ona pasją najbardziej rozdzierającą ze wszystkich. Wiedzieć, czy można żyć ze swoimi pasjami, wiedzieć, czy można przyjąć ich głębokie prawo, którym jest spalić serce nimi żyjące, oto cały problem¹⁸⁰.

Camusowskie rozumienie pasji, będącej odniesieniem do życia po doświadczeniu absurdu, ufundowane jest na odmowie wartościowania. Świat ukazany po uświadomieniu sobie konsekwencji absurdu jest оголоcony z sensu. Projekty egzystencjalne, które do tej pory wytyczały kierunek, zostały zakwestionowane. Pasja wskazuje jednak drogę dla nowej wolności po rezygnacji z celu: żyć jak najwięcej. Pasja musi być skorelowana z buntem, uwagą, by nie

¹⁸⁰ *Idem, Eseje, op. cit., s. 107.*

odwracać się od takiego modusu życia. W moim przekonaniu jej rozumienie w refleksji Camusa najlepiej można określić, odwołując się do pojęć „rozpaczy” i „nadziei”. Pasja jest odrzuceniem nadziei, które nie kończy się rozpaczą¹⁸¹.

2.2.11. BUNT

Bunt – „ciągła konfrontacja człowieka i jego nocy”¹⁸² – wskazuje na otwartość sytuacji absurdalnej na możliwość jej zakwestionowania w przyszłych aktach nadawania znaczenia przez człowieka. Ma wymiar pozytywny i negatywny: odcina człowieka od nadziei – jest odmową przyjęcia wolności metafizycznej, ale i świadomością, która z odmowy czyni rację życia. Bunt odnosi się do stwierdzonego absurdu: przyjęcie go przez człowieka jest niemożliwe, całkowite odrzucenie – również: „Absurd ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy”¹⁸³. W niezgodzie na uznanie absurdu braku obiektywnego sensu człowieka wobec świata kryje się jedyny sens – trzeba więc odmawiać: bez rezygnacji, która podporządkowuje człowieka absurdowi, bez pogardy, w której człowiek czyni z absurdu narzędzie, bez nadziei na przekroczenie absurdu (*Credo quia absurdum est*). Camus za pomocą buntu wyraża pragnienie, aby człowiek stanął twarzą w twarz z absurdem – w heroicznym, stale odnawiającym się przekonaniu, że w poszukiwaniu sensu przez człowieka nie było absolutnie niczego, co czyniłoby relację ze światem (przez absurd) zasłużoną, pożądaną. W absurdalnym świecie żaden mit nie wytłumaczy człowiekowi, że zawinił, że rozejście ze światem jest uzasadnioną karą. Wobec odrzucenia interpretacji ludzkiej kondycji, sięgającej do religijnej wykładni winy człowieka, Camus może nazwać absurd „grzechem bez Boga”¹⁸⁴. Myśl ta, powiązana z kolei z przekonaniem o niewinności

¹⁸¹ *Idem, Mit Syzyfa, op. cit.*, s. 25.

¹⁸² *Ibidem*, s. 48.

¹⁸³ *Ibidem*, s. 32.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 38.

człowieka poszukującego sensu egzystencji, prowadzi do sprzeciwu. Wyodrębniony z retoryki winy i kary doświadczony absurd prowokuje odmowę. Bunt ma wymiar poznawczy, jest: „żądaniem nieosiągalnej przejrzystości”¹⁸⁵. Staje się także regułą życia, wiąże człowieka w działaniu z sensem płynącym z odrzucenia rezygnacji i nadziei: „[...] [człowiek absurdalny – M.K.] świadomością i codziennym buntem daje świadectwo swojej jedynej prawdzie, to znaczy wyzwaniu”¹⁸⁶.

2.2.12. CZŁOWIEK ABSURDALNY: WYBÓR CZY KONIECZNOŚĆ?

Pytanie, jakie wobec stanowiska Camusa w *Micie Syzyfa* należy, moim zdaniem, zadać w tym miejscu, to: co stoi za przyjęciem postawy człowieka absurdalnego? Czy dla Camusa operowanie w napięciu i buncie, odrzucenie metafizyki i wniosków moralnych to konieczność wynikająca z logicznej konsekwencji rozumowania czy wybór?

Jedną z najczęściej komentowanych i interesujących analiz do tego pytania z *Mitu Syzyfa* jest bardzo wnikliwe badanie stadiów absurdu przedstawione przez J. Cruickshanka:

W swej demonstracji cogito Camus nadaje pojęciu absurdu trzy różne znaczenia: (i) jest to cały tragiczny paradoks kondycji ludzkiej i przedmiot skandali i skargi, (ii) jest to sytuacja, którą mamy utrzymać w pełni, na ile to możliwe, (iii) jest to postawa buntu (zakład absurdu), który w jakiś sposób wymaga od nas użycia absurdu w znaczeniu (ii) przeciwko absurdowi w sensie (i) powyżej¹⁸⁷.

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 48.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 49.

¹⁸⁷ *Camus gives the notion of the absurd three different meanings during the demonstration of his cogito; (i) it is the whole tragic paradox of the human condition and a subject of scandal and complaint (ii) it is a situation that we are called upon to maintain as fully as we can; (iii) it is an attitude of revolt (the wager of the absurd) which somehow requires us to use the absurd in sense (ii) against the absurd in sense (i) above [tłum. własne na podstawie J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*].*

McBride¹⁸⁸, odnosząc się do komentarza Cruickshanka, wskazuje, że działając w imię stanowiska (iii), słuszniej byłoby odwołać się do uzasadnionego wyboru (*reasoned choice*) niż do logiki konsekwencji¹⁸⁹. Zgadzam się w tej kwestii z McBride'em – sprzeciw wobec uznania propozycji rozwiązania paradoksu w religijnej myśli egzystencjalnej sprawia, że to, co ofiarowuje Camus w stosunku do doświadczenia absurdu, nie jest logiczną konsekwencją konieczną do wyciągnięcia w tej sytuacji, a wyborem dokonany w świadomości uznanych ograniczeń człowieka. Sam Camus, jak zauważa McBride, nie odwołuje się jedynie (choć robi to często w *Micie Syzyfa*) do logicznej konsekwencji, ale także do *le pari déchirant et merveilleux* (zakład bolesny i wspaniały)¹⁹⁰. Kwestia działania w konsekwencji absurdu, jak pamiętamy, dotyczy samobójstwa, działania człowieka, które może być wynikiem argumentacji logicznej na temat sensu życia. Wykazanie w rozumowaniu Camusa braku relacji między absurdem a samobójstwem każe zadać pytanie o związek między absurdem a buntem. Dokonując uzasadnionego wyboru (*reasoned choice*), człowiek posługuje się racjami i zna kontrargumenty. Sytuacja ta nie może odwoływać się do pewności innej niż ta dana w obliczu absurdu ludzkiej egzystencji. Jedyne, co człowiekowi jest dane jako sensowne, to jego niezgoda na to, by uznać sensowność relacji własnej ze światem po doświadczeniu absurdu. Aby uzasadnić bunt, należałoby jednak w tym miejscu odrzucić dialektykę konsekwencji i konieczności na rzecz wybierania tego, co uzasadnione i przekonujące, lecz nie niezbędne¹⁹¹.

¹⁸⁸ J. McBride, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 66.

¹⁸⁹ Cruickshank używa sformułowania: *It is difficult not to regard this as an arbitrary decision, not a logical deduction, despite the arguments with which Camus covers it.* (Trudno nie uznać tego [postulatu Camusa odnośnie do konsekwencji absurdu – M.K.] za arbitralną decyzję, nie logiczną dedukcję, pomimo argumentów, którymi przykrywa go Camus [tłum. własne, por. J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 63]).

¹⁹⁰ Por. J. McBride, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 67.

¹⁹¹ Myślę, że w kontekście powyższych rozważań niezwykle ciekawa jest uwaga Camusa z *Notatników*: „Trzeba wprowadzić rozróżnienie między filozofią oczywistości a filozofią z wyboru. Inaczej mówiąc, można dojść do filozofii,

Camus wskazuje pewne racje za przyjęciem postawy absurda. Jednak należy się zastanowić, czy i czym – oprócz świadomości absurdu – powinien kierować się człowiek w przyjęciu opisywanej w *Micie Syzyfa* postawy. Jeśli bunt wobec absurdu rozumieć jako wybór, co skłoni człowieka do działania w postawie człowieka absurda? Przypomnijmy, że w *Micie Syzyfa* rozróżnia się dwa rodzaje wolności: absurda, uznającą ograniczenia ludzkiego rozumu, i metafizyczną¹⁹², postulującą możliwość przekroczenia przez człowieka tego, co dane. Cruickshank słusznie wskazuje, że wolność absurda jest bardzo ograniczona, jest bardziej świadomością konieczności, nieuniknioności końca egzystencji i akceptacją tej sytuacji niż brakiem ograniczeń (wyzwoleniem od skończoności). Zdaniem Camusa absurd wyznacza granice, ale przynajmniej nie jest iluzją jak wolność metafizyczna¹⁹³. **Skokiem**, który w przyjęciu buntu (iii) widzi Cruickshank, byłby wybór człowieka świadomego absurdu, dokonany w imię wolności metafizycznej, przezwyciężenia swojej kondycji, zakwestionowania swojego ograniczenia. Wobec

która przejmując odrazą umysł i serce, a jednak się narzuca. Tak więc moją filozofią oczywistości jest absurd. Ale to nie przeszkadza mi mieć (lub bardziej dokładnie: znać) filozofię z wyboru. Np.: dokładna równowaga między umysłem a światem, harmonia, pełnia itd. Myślicielem szczęśliwym jest ten, kto idzie za swymi skłonnościami, wygnany ten, kto je porzuca – dla prawdy – z żalem, ale i z determinacją”. A. Camus, *Notatniki 1935–1959, op. cit.*, s. 136.

W refleksji nad tym fragmentem Waleria Szydłowska (W. Szydłowska, *Camus, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 46*) tłumaczy filozofię oczywistości jako filozofię dowodu i postuluje, że Camus jest filozofem wyboru. Sądzę, że uwaga Cruickshanka co do znaczeń absurdu, zastosowana do powyższej refleksji z *Notatników*, pozwala na lepsze zrozumienie myśliciela. Jego filozofią oczywistości jest absurd w znaczeniu (i), natomiast filozofia wyboru, jak sądzę, obejmuje znaczenia (ii) oraz (iii).

¹⁹² „Mogę doświadczać tylko własnej wolności. Nie mogę mieć o niej pojęć ogólnych [...]. Problem «wolności w sobie» nie ma sensu. [...] Dlatego nie mogę się zagubić w wychwalaniu pojęcia albo w jego prostej definicji, skoro to pojęcie wymyka mi się i traci sens z chwilą, kiedy przekracza ramy mego doświadczenia indywidualnego. Nie mogę zrozumieć, co to jest wolność dana mi przez wyższą istotę. [...] znam jedynie wolność umysłu i działania”. A. Camus, *Mit Syzyfa, op. cit.*, s. 49–50.

¹⁹³ Por. J. McBride, *Albert Camus..., op. cit.*, s. 70.

absurdu jednak takiej wolności zastosować się nie da – wybór drogi proponowanej przez Camusa (jak zdaje się sądzić myśliciel) oparty jest tylko na wiedzy i doświadczeniu jednostki, doznającej ograniczenia, nie jego braku. Wydaje się, że krytyka Cruickshanka zasada się w dużym stopniu na nieakceptowaniu Camusowskiego rozumienia wolności, którą posługuje się człowiek absurdalny:

Jest to wolność do zmiennego działania tu i teraz (bez konsekwencji w zaświatach na przykład), lecz nie jest to wolność, która może przetrwać śmierć. Camus opisuje ją jako wolność, która nie może wypisywać czeków na nieskończoność. Idzie dalej, w ponurym obrazowaniu, do porównania jej z wolnością doświadczaną przez skazanego w dzień jego egzekucji [tum. własne]¹⁹⁴.

Wobec dwóch rozumień wolności Cruickshank wysuwa tutaj argument, że niezasadne jest uznanie wyższości wolności absurdalnej nad wolnością metafizyczną. W jego przekonaniu to właśnie w stanie wolności metafizycznej człowiek jest uprzywilejowany, może wybierać pomiędzy wolnością absurdalną i wolnością metafizyczną. Z kolei wybrawszy wolność absurdalną (ograniczoną), nie może już odwołać się do wolności metafizycznej. Postawa Camusa to zamknięcie pewnej drogi rozumienia człowieka w odwołaniu do wolności, której sens nie jest dany tu i teraz.

Jednak rozumowanie Camusa dotyczące buntu ma sens tylko w kontekście wiedzy na temat wolności metafizycznej i doświadczenia jej braku. Camus nie wybiera wolności absurdalnej jako alternatywy dla wolności metafizycznej – on traktuje wolność metafizyczną jako pułapkę, która wiąże człowieka w projektowanie sensu na przekór doświadczeniu absurdu. McBride, podejmując krytykę stanowiska Cruickshanka, zgadza się, że w Camusowskim rozumieniu wolności jest problem, lecz nie polega on na braku

¹⁹⁴ *It is freedom to act capriciously here and now (without the consequences in an after-life, for instance), but not freedom that can outlast death. Camus describes it as a freedom that cannot draw cheques on eternity. He then goes on, in a sombre image, to compare it to the freedom experienced by the condemned man on the day of his execution. J. Cruickshank, Albert Camus..., op. cit., s. 71.*

uzasadnienia dla wyboru wolności absurdalnej, ale na niemożliwości – na poziomie spekulatywnym – udowodnienia nieistnienia wolności metafizycznej. Idąc tokiem myśli Cruickshanka: uznając wolność metafizyczną, doświadczając jej, człowiek może teoretycznie zejść do poziomu ograniczonej wolności absurdalnej. Powstaje tu jednak pytanie: w jakim celu? Elementem pozwalającym na działanie w oparciu o kategorię wolności metafizycznej jest założenie, że istnieje wolność przekraczająca ludzkie poznanie, do której człowiek może się odnieść, której gwarantem jest Absolut. W moim przekonaniu taka wolność nie jest jednak w relacji lepszy–gorszy – co wynika z argumentu Cruickshanka i zdania Camusa z *Mitu Syzyfa*: „Wyobrażając sobie, że życie ma cel, podporządkował się wymaganiom celu, ku któremu zmierzał, i stawał się niewolnikiem własnej wolności”¹⁹⁵ – tylko dotyczy zupełnie innego doświadczenia ludzkiego, w którym człowiek podporządkowuje się wolności metafizycznej, gwarantowi sensu. Wolność ta ma sens wtedy i tylko wtedy, gdy człowiek nie doświadcza absurdu kwestionującego sens takiej wolności lub gdy wobec doświadczenia absurdu powraca do niej w akcie wiary w sens ponad doświadczeniem ludzkim. Jednak kwestii przejścia od wolności absurdalnej do wolności metafizycznej i od wolności metafizycznej do wolności absurdalnej nie da się, w moim przekonaniu, rozwiązać na poziomie *Mitu Syzyfa* ani w oderwaniu od faktu, że Camus po prostu chce wziąć w nawias drogę myśli w dyskursie nad absurdem, którą utożsamia z wnioskami Kierkegaarda i Szestowa¹⁹⁶, ograniczając się do refleksji krytycznej

¹⁹⁵ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 50.

¹⁹⁶ Ciekawa w kontekście tego problemu jest uwaga Camusa z *Notatników*: „Jedyna wolność możliwa jest wolnością wobec śmierci. Człowiekiem prawdziwie wolnym jest ten, który przyjmując śmierć jako taką, przyjmuje jednocześnie jej konsekwencje – to znaczy upadek wszystkich tradycyjnych wartości życia. «Wszystko jest dozwolone» Iwana Karamazowa to jedyny wyraz wolności koherentnej. Ale trzeba dojść do kresu tej formuły”. A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, *op. cit.*, s. 48. Uwaga ta, jak sądzę, odsyła do motta *Mitu Syzyfa*, cytatu z Pindara: „O duszo moja, nie zmierzaj do nieśmiertelnego życia, lecz aż do końca zbadaj obszar możliwego!”. Wolność absurdalna stwarza granice zamykające człowieka na życie doczesne, ale pozwala na działanie w obrębie tych granic (świata). Wolność metafizyczna

wobec propozycji religijnego nurtu egzystencjalnego. Wobec tego przyjęcie stanowiska człowieka absurdalnego i powiązanego z nim rozumienia wolności człowieka, na poziomie refleksji Camusa, nie dokonuje się w wyborze pomiędzy wolnością metafizyczną a absurdalną. Opiera się bowiem na założeniu, że wybór postawy absurdalnej, buntu, daje jednostce jasność widzenia własnej sytuacji i możliwości konstruowania swoistego sensu życia bez odwołania do metafizyki. Sytuacja ta, jak sędzę, nie skazuje człowieka na konieczność polegającą na przyjęciu określonej postawy wobec absurdu. W obrębie wolności absurdalnej człowiek, w rozumieniu Camusa, wybiera swój stosunek do życia w świecie bez transcendentnego gwaranta sensu i tylko od jego własnej woli i siły zależny jest efekt tego trwania dla jego świadomości.

W kontekście *Mitu Syzyfa* trudno, moim zdaniem, uznać, iż człowiek świadomie wybrałby sytuację doświadczenia absurdu¹⁹⁷ i powiązanej z nią wolności absurdalnej, wierząc, że równoprawną alternatywą jest wolność metafizyczna. W moim przekonaniu istotny filozoficznie wkład Camusa w analizę absurdu zasadza się na tym, że to człowiek wybiera własny, indywidualny stosunek do absurdu, wraz ze świadomością granic, jakie odkrycie to wyznacza. W tym miejscu rezygnacja wobec absurdu (rozpacz, samobójstwo) i możliwość podporządkowania się absurdowi (co Camus utożsamia ze **skokiem**) zostają zastąpione ciągłą konfrontacją człowieka z własnym losem. Wybór ten zakłada konieczność uznania absurdu, śmierci, kresu, granicy. Pozwala jednak na postawę człowieka opartą na ludzkich, i tylko ludzkich, warunkach. Wszelkie wartości wynikające z tej postawy aktualizują i przywracają człowiekowi

stwarza granice w obrębie działania ludzkiego, ale pozwala na nadzieję na sens w postaci ich przekroczenia, transcendowania, rozpoznania istoty człowieka, chociażby w chrześcijańskiej wizji zmartwychwstania.

¹⁹⁷ Wniosek taki nasuwa się po lekturze fragmentu *Wolności absurdalnej*: „Człowiek nie wybiera. Absurd i dopełnienie życia, które absurd niesie, nie zależą więc od woli człowieka, lecz od jej przeciwieństwa, to znaczy od śmierci” (w przypisie: „Wola jest tu tylko czynnikiem; usiłuje utrzymać świadomość”). A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 54.

zdolność do samooceny w skali tego, co Camus nazywa prawdą człowieka, tak długo, jak długo u jej podstawy leży niezgoda na przekroczenie tego, co ludzkie.

Rację, jak sądzę, w jednym miejscu mają komentatorzy Camusa – człowiek absurdalny byłby postawą bardziej przekonującą, gdyby odwoływał się do wyboru, nie konieczności, logicznie wynikającej z przesłanek o absurdzie. Słusznie konkluduje zatem J. Cruickshank: „Odrzucenie samobójstwa przez Camusa, jego pragnienie życia, musi być kompromisem, do pewnego stopnia, z absurdem. Jednakże, gdy stanie się jasne, że jest to kwestia wyboru, a nie logicznej konieczności, staje się znacznie bardziej akceptowalna” [tłum. własne]¹⁹⁸.

Poważniejszym problemem dla postawy absurdalnej są, w moim przekonaniu, negatywne konsekwencje, które po dokonaniu tego wyboru stają się dla człowieka nie lada wyzwaniem. Decyzję człowieka żyjącego bez odwołania do wartości można przyjąć za tymczasową konkluzję, jednak sam Camus bardzo szybko pokazuje, że pozostawienie człowieka absurdalnego w formie, jaką nadał tej propozycji w *Micie Syzyfa*, ma niebagatelne znaczenie filozoficzne, związane nie tylko z podejmowanymi przez komentatorów zarzutami formalnymi.

Istnieją zbrodnie z namiętności i zbrodnie zrodzone z logiki. Kodeks karny wygodnie je rozróżnia, odwołując się do premedytacji. Żyjemy w czasach premedytacji i zbrodni doskonałej. Nasi przestępcy nie są już bezbronnymi dziećmi, które szukały przebaczenia w miłości. Na odwrót, są dorośli i mają nieodparte alibi: jest nim filozofia, która może służyć do wszystkiego, nawet do przemiany morderców w sędziów¹⁹⁹.

Mit Syzyfa, traktowany jako opis, w bardzo interesujący filozoficznie sposób oddaje genę utraty sensu egzystencji. Adekwatna

¹⁹⁸ *The rejection of suicide by Camus, his desire for life, must be a compromise with the absurd to some extent. However, once we are clear that this is a question of choice, not logical necessity, it becomes much more acceptable.* J. Cruickshank, *Albert Camus...*, op. cit., s. 64.

¹⁹⁹ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 9.

filozoficznie odpowiedź na postawione pytanie powinna jednak zawierać refleksję w szerszym, społecznym kontekście²⁰⁰. Wydaje się, że ta problematyka angażuje Camusa już w okresie pisania *Listów do przyjaciela Niemca*²⁰¹, sędzę jednak, że przesłanki do krytycznej w stosunku do *Mitu Syzyfa* refleksji, obejmującej kwestię intersubiektywności absurdu, można znaleźć u Camusa znacznie wcześniej. Traktowany jako uzupełnienie rozważań o konsekwencjach absurdu *Kaligula* (pisany i poprawiany od 1938 roku) w znaczący sposób modyfikuje, uzupełnia oraz podejmuje do pewnego stopnia dyskusję z wnioskami wyprowadzonymi w *Micie Syzyfa*. Zanim przejdę jednak do analizy dramatów Camusa, chciałbym ukazać zmianę akcentu w myśli filozofa – przejście od absurdu w kierunku refleksji o buncie – w nieco szerszej perspektywie.

2.2.13. OD ABSURDU DO BUNTU – OD SAMOBÓJSTWA DO ZABÓJSTWA

Analizując wnioski dotyczące absurdu zawarte w *Micie Syzyfa*, można zauważyć, że Camus, rozwiązując jeden problem – samobójstwo w wyniku refleksji o absurdzie – naraża się na trudność odpowiedzi na pytanie, co skłania do podążania drogą człowieka absurdalnego. Czy można „żyć bez odwołań”²⁰², nie ryzykując godzeniem w wolność i życie drugiego człowieka?

²⁰⁰ Sprintzen zadaje istotne w moim przekonaniu pytanie: *Having thus „lost the sense of hierarchy” (zob. Mit Syzyfa, s. 56), values can only be rooted in the experiential soil fertilized by a lucid consciousness. Lacking such transcendent standards, however, how is one to choose among actions?* (Po utracie „poczucie hierarchii” wartości mogą być jedynie zakorzenione na gruncie doświadczenia, użyźnionego przez wyrazistą świadomość. Jak jednakże można wybierać spośród działań, utraciwszy transcendentne kryteria? [tłum. własne]). D. Sprintzen, *Camus...*, *op. cit.*, s. 63. Niebezpieczeństwem konsekwencji absurdu jest chociażby fakt, że jeśli jedynym kryterium wyboru działań uczynimy jasność widzenia, świadomość sytuacji, przewidywalność dokonanych na jej podstawie wyborów może dotyczyć tylko tej świadomości, do której mamy bezpośredni dostęp.

²⁰¹ W szczególności list czwarty, zob. A. Camus, *Eseje, op. cit.*, s. 216–220.

²⁰² Camus w tekście *Mitu Syzyfa* często używa tego sformułowania, por. s. 47, 59, 91. Mélançon w swojej analizie komentuje ten zwrot w następujący sposób: „*Vivre sans appel*” est une expression fréquente dans *Le Mythe*. Elle vise d’abord

Na potrzebę ujęcia konsekwencji myśli o absurdzie w kontekście wartości wpływa z całą pewnością sytuacja w Europie, zaangażowanie Camusa w działania ruchu oporu, świadomość skutków działania totalitaryzmów europejskich. *Notatniki* wskazują na to, że już kilka miesięcy po ukończeniu *Mitu Syzyfa* filozof zaczyna rozbudowywać swoją refleksję w kierunku, który apogeum osiągnie w *Dżumie* i *Człowieku zbuntowanym*²⁰³. Proces krytycznej refleksji teoretycznej nad absurdem u Camusa zaczął się więc wkrótce po opublikowaniu *Mitu Syzyfa*. *Listy do przyjaciela Niemca* i *Człowiek zbuntowany* zawierają już wyraźne opisy potrzeby ponownej refleksji po rozumowaniu absurdalnym:

Poczucie absurdu, jeśli chce się w nim znaleźć reguły postępowania, czyni zabójstwo co najmniej obojętnym, a w rezultacie możliwym. Jeśli w nic się nie wierzy, jeśli nic nie ma sensu i jeśli nie możemy uznać żadnej wartości, wszystko jest możliwe i żadna rzecz nie ma znaczenia. Nic za, nic przeciw, zabójca ani ma rację, ani jej nie ma. Można równie dobrze podsycać ogień w krematoriach jak pielęgnować trędowatych. Zło i cnota są przypadkiem albo kaprysem²⁰⁴.

Chwilę dalej jednak Camus oddziela możliwość zabójstwa od rozumowania absurdalnego, utożsamiając konsekwencje zabójstwa z nihilizmem. „Umysł przeniknięty ideą absurdu na pewno zgadza się na zabójstwo ze zrządzenia losu; nie może przystać na zabójstwo wyrozumowane”²⁰⁵.

l'attitude existentielle qui, elle, en appelait à Dieu par le saut en lui. L'homme absurde, au contraire, devra vivre de ce qui est vérifiable, sans faire intervenir ce qui est aussi incertain que l'éternel. M. J. Mélançon, *Albert Camus...*, op. cit., s. 43. W kontekście etycznym Camusowski brak odwołań może być rozumiany jako niechęć do działania w imię wartości innych niż te, które są dane przez świadomość absurdu.

²⁰³ Zob. A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, op. cit., s. 87. Wzmianka o *Dżumie* pojawia się w *Notatnikach* we wpisie z kwietnia 1941, a więc zaledwie dwa miesiące od notatki o ukończeniu prac nad *Mitem Syzyfa*.

²⁰⁴ *Idem*, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 11.

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 13.

Przemocy i zabójstwu, jako konsekwencjom absurdu, Camus chce przeciwstawić wartości zyskujące coraz pozytywniejszy wydźwięk – bunt oraz solidarność ludzką. Padają ciekawe, gdy skonfrontować się z refleksją z *Mitu Syzyfa*, stwierdzenia: „Nie można w sposób absolutny przekreślić sądu wartościującego. To neguje absurd”²⁰⁶. Myśl dotycząca wartości wobec absurdu w *Człowieku zbuntowanym* obnaża negatywny stosunek do realizacji potrzeby trwania w świadomości absurdalnej:

Absurd jest sam w sobie sprzecznością. Jest nią w swojej treści, skoro odrzuca sądy wartościujące, a chce zachować życie, gdy życie samo w sobie jest sądem wartościującym. Oddychać to sądzić. [...] postawa absurdalna jest niewyobrazalna jako akt²⁰⁷.

Wolności absurdalnej Camus zaczyna przydawać znaczenie angażujące w działania intersubiektywne: wolność oznacza możliwość protestu wobec niesprawiedliwości i ratuje porozumienie²⁰⁸. Z kolei z powojennych esejów filozofa da się wyprowadzić wnioszek, że o ile znaki polemiki z postawą absurdalną, zmiany pozycji z ja na *my*, widoczne są u Camusa w tekstach powstałych na krótko po ukończeniu *Mitu Syzyfa*, o tyle symboliczne określenie przemiany pozycji intelektualnej przejawia się wraz z transformacją mitycznego bohatera, do którego odwołuje się filozof. W roku 1941 był to Syzyf – w 1946 zaś Prometeusz²⁰⁹. Często przywoływanym

²⁰⁶ Zob. *idem*, *Notatniki 1935–1959*, *op. cit.*, s. 136.

²⁰⁷ *Idem*, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 15.

²⁰⁸ *Idem*, *Notatniki 1935–1959*, *op. cit.*, s. 150.

²⁰⁹ *Je doute parfois qu'il soit permis de sauver l'homme d'aujourd'hui. Mais il est encore possible de sauver les enfants de cet homme dans leur corps et dans leur esprit. Il est possible de leur offrir en même temps les chances du bonheur et celles de la beauté. Si nous devons nous résigner à vivre sans la beauté et la liberté qu'elle signifie, le mythe de Prométhée est un de ceux qui nous rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire et qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert pas tout entier.* (Czasami wątpię, czy ludzie mogą być dziś uratowani. Jest jednak nadal możliwość uratowania ich dzieci, zarówno ciała, jak i ducha. Można zaferować im szansę zarówno na szczęście, jak i piękno.

w dyskusji nad zmianą nastawienia Camusa jest także esej *Zagadka (L'Énigme)* z 1950 roku, w którym prawda filozoficzna – ujęta jako coś statycznego – nie daje się pogodzić z sensem poszukiwanym przez rozwijającego się człowieka. Camus odnosi się do doświadczenia absurdu, stwierdzając, że był on dla niego punktem wyjścia refleksji. Pozwolę sobie zacytować dłuższy fragment tego eseju:

Jaki jest sens, by mówić raz jeszcze, że w doświadczeniu, które mnie interesowało i o którym pisałem, absurd może być traktowany tylko jako punkt wyjścia – chociaż jego pamięć i poczucie towarzyszą dalszym krokom. [...] W każdym razie, jak można ograniczać się do mówienia, że nic nie ma sensu i że musimy zanurzyć się w całkowitej rozpacz? [...] tak jak nie ma absolutnego materializmu, ponieważ już formułowanie tego słowa to stwierdzenie istnienia w świecie czegoś poza materią, tak nie ma całkowitego nihilizmu. W chwili gdy mówisz, że wszystko jest bez sensu, wyrażasz coś sensownego. Odmowa nadania światu jakiegokolwiek sensu oznacza zniesienie wszystkich sądów wartościujących. Lecz życie i jedzenie, na przykład, są same w sobie sądami wartościującymi. Wybierasz pozostanie przy życiu w momencie, w którym nie pozwalasz sobie na śmierć z głodu i konsekwentnie uświadamiasz sobie, że życie ma przynajmniej wartość względną [tłum. własne]²¹⁰.

Jeśli my sami musimy pogodzić się z życiem bez piękna i wolności, która jest częścią piękna, mit Prometeusza jest jednym z tych, które przypomnia nam, że jakiegokolwiek okaleczenie człowieka może być tylko okresowe i że nie służy się niczemu w człowieku, jeśli nie służy się człowiekowi w całości [tłum. własne] – A. Camus, *Prométhée aux enfers* (1946), [w:] *idem, Noces...*, *op. cit.*, s. 81.

²¹⁰ À quoi bon dire encore que, dans l'expérience qui m'intéressait et sur laquelle il m'est arrivé d'écrire, l'absurde ne peut être considéré que comme une position de départ, même si son souvenir et son émotion accompagnent les démarches ultérieures. [...] En tout cas, comment se limiter à l'idée que rien n'a de sens et qu'il faille désespérer de tout. [...] de même qu'il n'y a pas de matérialisme absolu puisque pour former seulement ce mot il faut déjà dire qu'il y a dans le monde quelque chose de plus que la matière, de même il n'y a pas de nihilisme total. Dès l'instant où l'on dit que tout est non-sens, on exprime quelque chose qui a du sens. Refuser toute signification au monde revient à supprimer tout jugement de valeur. Mais vivre, et par exemple se nourrir, est en soi un jugement de valeur. On choisit de durer dès l'instant qu'on ne se laisse pas mourir, et l'on reconnaît alors une valeur, au moins relative, à la vie. A. Camus, *L'Énigme* (1950), [w:] *idem, Noces...*, *op. cit.*, s. 96.

W powyższym ujęciu absurdu przejawia się stanowisko zbliżone do tego określonego we wstępie *Człowieka zbuntowanego*. Autor opisuje przyczynę wyjścia z analizy dotyczącej absurdu oraz sygnalizuje potrzebę dalszego rozwoju refleksji. Jednak odwołanie do nihilizmu i rozpacz daje podstawy sądzić, że gdy Camus pisał te słowa, bardziej interesował go absurd (nawiązując do rozróżnień J. Cruickshanka) w rozumieniu (i)²¹¹. Absurd z dialektycznego, procesualnego, ze stanu napięcia, staje się punktem odniesienia, wytracając przy tym swoją dynamikę. Natomiast w *Zagadce* Camus wiąże absurd z rozpaczą, jak gdyby stwierdzenie o przewyżczeniu rozpaczę zawarte w *Micie Syzyfa*, odbudowaniu sensu przez bunt nie stanowiły istotnego punktu rozwoju myśli. Absurd z doświadczenia podjętego w refleksji staje się domeną samej refleksji, czymś wspomnianym, nie przeżywanym. Jednym z ciekawszych pytań, jakie można zadać co do tych rozważań, z jednej strony odsyłających do badań biograficznych, z drugiej zaś do komentarzy filozoficznych, jest pytanie, dlaczego tak zmienił się kontekst Camusowskiego absurdu? Kwestię tę podejmuje, między innymi, I.S. Fiut, uznając, iż filozofia buntu stanowi logiczną konsekwencję filozofii absurdu²¹². Rozważając zagadnienie przejścia między absurdem z *Mitu Syzyfa* a buntem w *Człowieku zbuntowanym*, wielu badaczy uznaje jednak antagonistyczny charakter tego procesu. Na przykład R. Mordarski²¹³ konkluduje problem w dobitny sposób:

[Camus – M.K.] usiłuje utrzymać spójność pomiędzy postawami absurdu i buntu. Pierwsza ma być jego zdaniem konsekwencją analizy indywidualistycznej, druga natomiast jej uzupełnieniem w perspektywie społecznej. Wysiłki te jednak są, jak się zdaje, bardzo nieprzekonujące i można je tłumaczyć tylko usilnym pragnieniem Camusa, aby za wszelką cenę uratować swój wcześniejszy dorobek i połączyć w spójnym systemie myśli zawarte w *Micie Syzyfa* z tymi, które przedstawił w *Człowieku zbuntowanym* [...] aby dojść do

²¹¹ Zob. rozdział 2.2.8. Człowiek absurdalny – życie z absurdem.

²¹² Zob. I.S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa...*, op. cit., s. 69–75.

²¹³ Zob. R. Mordarski, *Albert Camus...*, op. cit., s. 60–62.

buntu, trzeba bowiem przynajmniej zgodzić się na niemożliwość życia w tak absolutnej negacji, jakiej żądał absurd²¹⁴.

Szczególnie ciekawa wydaje się w tym kontekście interpretacja Davida Sprintzena²¹⁵, zakłada on bowiem, że zarówno w *Micie Syzyfa*, jak i *Człowieku zbuntowanym* absurd pełni ważną rolę – uruchamia proces świadomości, która wobec stwierdzonego absurdu przechodzi od refleksji nad sensem w kontekście transcendencji (*Mit Syzyfa*) do realizacji działań na podstawie relacji międzyludzkich. Absurd jest więc niezbędnym etapem w samoświadomości człowieka. Doświadczając absurdu, traktując chwilę jego uświadomienia jako punkt wyjścia, Camus kieruje dalszą refleksję w dwóch kierunkach – w *Micie Syzyfa* jest to refleksja jednostki nad sensem istnienia wobec świata ujętego jako całość, w *Człowieku zbuntowanym* myśl kieruje się w stronę innych ludzi żyjących w świecie.

Trudność w rozważaniach nad podejmowaną tutaj kwestią rodzi paradygmatyczne traktowanie *Mitu Syzyfa* jako najważniejszej wykładni filozoficznej absurdu w twórczości Camusa²¹⁶. Nie negując konkluzji teoretyków i ich bardzo wnikliwych analiz i wniosków, chciałbym w tym miejscu, jeszcze przed szczegółową interpretacją literackiej strony absurdu, zauważyć, że Camus niewiele mówi o społecznych i wartościujących konsekwencjach absurdu w *Micie Syzyfa*, lecz podejmuje kwestię ich dynamiki w *Kaliguli*, pisanym i korygowanym od 1938 roku, oraz *Obcym*, pisanym równoległe z *Mitem Syzyfa*.

Marcel J. Mélançon, badacz daleki od formułowania kategorycznych opinii o charakterze przejścia od absurdu do buntu, precyzyjnie rekonstruuje trudności, jakie stoją przed koncepcją Camusa w *Micie Syzyfa*, uzasadniając potrzebę dalszego rozwoju myśli. Według niego charakter przejścia wiąże się z logiką, działaniem

²¹⁴ *Ibidem*, s. 65.

²¹⁵ D. Sprintzen, *Camus...*, *op. cit.*

²¹⁶ Widać to na przykład w książce A. Sagiego, *Albert Camus...*, *op. cit.*, gdzie autor dokonuje wnikliwej analizy przejścia od problematyki absurdu do problematyki buntu (s. 107–116), ze szczególnym uwzględnieniem wniosków płynących z *Mitu Syzyfa* i *Człowieka zbuntowanego*.

oraz etyką²¹⁷. W kontekście logiki i absurdu Camus sam zauważył, że każda filozofia absurdu zasadza się na sprzeczności w chwili, gdy zaczyna się wyrażać – konsekwentny absurdysta powinien milczeć²¹⁸. Mélançon podejmuje problem działania w konsekwencji absurdu – świadomość absurdu nie musi prowadzić do działania, natomiast świadomość buntu jest z nim ściśle powiązana. Konkluzja Camusa o ryzyku pozostania w stanie absurdu dla samego przeżywania swojego cierpienia nasuwa skojarzenia z bohaterem *Notatek z podziemia* Dostojewskiego. Ryzykiem, które pośrednio wynika z refleksji absurdalnej, może być nie potrzeba pozostania w tym stanie dla samorealizacji w działaniu, lecz, wręcz przeciwnie, skierowanie całej energii na powstrzymanie się od działań. Najważniejsza jest jednak refleksja etyczna, to właśnie ona wiąże się z potrzebą przekroczenia absurdu, wyjścia z zagrożenia nihilizmu w stronę wartości, działania, kategorycznego odniesienia w kwestii moralności po analizie absurdu. Sagi²¹⁹ analizuje w tym kontekście, proces Camusowskiego przejścia od absurdu do buntu²²⁰. Już w *Micie Syzyfa*, oponując przeciw samobójstwu, Camus zauważył, że absurd istnieje tak długo, jak długo żyje człowiek. W *Człowieku zbuntowanym* ten fakt staje się spoiwem łączącym refleksję o absurdzie z buntem. Sagi konkluduje jednak:

Doświadczenie absurdu przedstawione w obydwu dziełach ukazuje tęsknotę za porządkiem. Jednak o ile *Mit Syzyfa* obnaża tęsknotę za racjonalnym lub metafizycznym porządkiem w rzeczywistości, o tyle poczucie absurdu w *Człowieku zbuntowanym* wyraża desperacką

²¹⁷ Por. M.J. Mélançon, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 53–55.

²¹⁸ Do tej kwestii powrócę jeszcze w rozdziale *Język i absurd*.

²¹⁹ A. Sagi, *Albert Camus...*, *op. cit.* s. 107–117.

²²⁰ Na marginesie warto tu przywołać trafne pytanie G. Brée, odnoszące się do roli buntu w *Micie Syzyfa*: *Against what exactly is man's revolt directed? Against death, or the limits imposed upon his reason, or the inscrutability of the cosmos? What is a revolt that ends in the acceptance of a Sisyphus?* (Przeciwko czemu skierowany jest bunt człowieka? Przeciwko śmierci czy ograniczeniom narzucanym jego rozumowi, a może niepoznawalności wszechświata? Czym jest bunt, który kończy się pogodzeniem Syzyfa? [tłum. własne]). G. Brée, *Albert Camus, op. cit.*, s. 208.

tęsknotę za światem moralnym, całkowitą jednością przeciwko cierpieniu życia i śmierci [tłum. własne]²²¹.

Podobnie bunt, który w *Micie Syzyfa* odnosił się do nieustającej konfrontacji w kontekście metafizycznego poszukiwania sensu, w *Człowieku zbuntowanym* ujęty jest, według badacza, jako początek nowej metafizyki:

[...] bunt metafizyczny raczej niż bunt przeciwko metafizyce, jako że bunt jest definitywnym aktem, przez który jednostka odrzuca warunki życia, obnażone przez absurd. [...] W *Człowieku zbuntowanym* Camus zachowuje stare pojęcia absurdu i buntu, nadając im jednakże nowe znaczenia [tłum. własne]²²².

Dochodzi więc według Sagiego do transformacji: konkluzją *Mitu Syzyfa* jest bunt rozumiany jako odrzucenie rozwiązań uciekających od stwierdzonego absurdu w metafizykę lub abstrakcję, wynikiem *Człowieka zbuntowanego* jest bunt wobec zła i niesprawiedliwości, dokonany w imię buntu metafizycznego²²³.

Zdaniem Sagiego wiele wskazuje na rewolucyjny²²⁴ charakter opisanego przejścia od konsekwencji absurdu w *Micie Syzyfa* do rozważań w *Człowieku zbuntowanym*. Mam jednak pewne obawy przed uznaniem argumentu Sagiego, który stwierdza, konkludując, iż świadomość sytuacji człowieka stanowi punkt kulminacyjny *Mitu Syzyfa*, w **przeciwieństwie** do postawy zbuntowanej w *Człowieku zbuntowanym*, rozumianej jako zaangażowanie człowieka w dzia-

²²¹ *The experience of the absurd in both works shows a longing for order. Yet whereas The Myth of Sisyphus reveals a longing for the rational or metaphysical order of reality, the feeling of absurd in The Rebel expresses a desperate longing for a moral world, for a complete unity, against the suffering of life and death.* A. Sagi, *Albert Camus...*, op. cit., s. 112.

²²² [...] *a metaphysical revolt instead of revolt against metaphysics, since revolt is a definite act whereby an individual rejects the conditions of life that were exposed in the absurd.* [...] *In The Rebel, Camus preserves the old concepts of absurd and revolt pouring new meaning into them* [tłum. własne]. *Ibidem*, s. 113.

²²³ Zob. D. Sprintzen, *Camus...*, op. cit., s. 163–165.

²²⁴ A. Sagi, *Albert Camus...*, op. cit., s. 113.

łanie²²⁵. O ile uwaga o świadomości i jej istotnej roli jest trafna w kontekście *Mitu Syzyfa*, o tyle opozycyjny charakter tej konkluzji w stosunku do koncepcji buntu analizowanej w dalszej twórczości Camusa uważam za nadinterpretację. Filozof już w *Micie Syzyfa* wyraźnie daje do zrozumienia, że określenie sposobu myślenia wobec absurdu jest początkiem procesu, w którym samorealizacja w działaniu jest także ważna²²⁶. Wiele wskazuje na to, że w tym kontekście rację ma jednak Sprintzen, uznając źródłowość świadomości absurdu w obydwu aktach wynikających z doświadczonego absurdu, do czego odwołuje się we wstępie do rozważań *Człowieka zbuntowanego* sam Camus, pisząc o powiązaniu absurdu i buntu²²⁷.

Różnicy między refleksją filozoficzną Camusa z okresu pracy nad absurdem i późniejszymi rozważaniami nad buntem poszukiwałbym w innym miejscu. Pomędzy buntem w *Człowieku zbuntowanym* a wnioskami zawartymi w *Micie Syzyfa* pojawia się, w moim przekonaniu, zmiana kontekstu, wynikająca ze szczególnej roli, jaką pełnić może człowiek w potęgowaniu doświadczenia absurdu. W stosunku do absurdu, którego doświadczenie Camus opisywał w *Micie Syzyfa*, człowiek był receptywny. Doświadczał go i przeżywał jego konsekwencje godzące w poczucie sensu życia. Absurd wyznaczył nowe granice, tworzące postawę zbuntowaną, afirmującą niemożliwość przekroczenia kondycji człowieka. Refleksja w *Człowieku zbuntowanym* koncentruje się jednakże na tym szczególnym przypadku konfliktu, w którym bunt wynika z działań drugiego człowieka – aktywności człowieka, dla którego granice ustanowione wobec doświadczenia absurdu nie stanowią przeszkody. Autor szczególnie akcentuje problematyczność przemocy, niesprawiedliwości, zabójstwa. Za buntem solidarnym i absurdem

²²⁵ Por. *ibidem*, s. 113.

²²⁶ Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 55, 75–76.

²²⁷ *Idem*, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 17. Warto w tym miejscu zwrócić także uwagę na przedmowę Camusa do wydania *Mitu Syzyfa* z 1955 roku: Dokonałem postępu w stosunku do kilku spośród stanowisk, jakie są ukazane w tej książce; pozostałem jednak wierny, jak sądzę, potrzebie, która je spowodowała [tłum. własne na podstawie cytatu z: J. Foley, *From the absurd to revolt*, *op. cit.*, s. 56].

filozoficznym stoi zatem jedno doświadczenie – jednak w dwóch odmiennych kontekstach. Refleksja z *Mitu Syzyfa* podejmuje kwestię samobójstwa – samouniżenia w rezultacie rozumowania – ale wnioski dotyczące działania przeciwko innemu człowiekowi są wysoce niesatysfakcjonujące. Refleksja z *Człowieka zbuntowanego* oponuje przeciw zbrodni, zabójstwu²²⁸, ale sprowadzając znaczenie doświadczenia wyjściowego do wymiaru społecznego, czyniąc bunt niezgodą na niesprawiedliwość i zło w kontekście politycznym, historycznym i społecznym. Doświadczenie absurdu w *Micie Syzyfa* a doświadczenie opozycji wobec działania przeciwko drugiemu człowiekowi w buncie to zagadnienia, wobec których nie można, jak sądzę, stosować tego samego rozwiązania. Problemem dla świadomości absurdalnej w *Micie Syzyfa* był brak jednoznacznej konsekwencji w działaniu w stosunku do absurdu. Zwrócili na to uwagę komentatorzy, wskazując, że bunt wobec absurdu może iść w kierunku kontemplacji sytuacji, trwania w samoświadomości i refleksji. Z kolei bunt z *Człowieka zbuntowanego* nie zamyka człowieka w terażniejszości²²⁹, odnosi się do przyszłości²³⁰, umożliwia wspólnotę z innym człowiekiem egzystującym w obliczu tego samego absurdu. Maksyma Camusa: „Buntuję się, więc jesteśmy”²³¹ z *Człowieka zbuntowanego* stanowi już wyraźne przekroczenie indywidualistycznego charakteru refleksji o człowieku absurdalnym.

W tym miejscu można zauważyć pewną konsekwencję logiczną: chronologia pojawienia się człowieka absurdalnego i człowieka zbuntowanego jest uzasadniona: dopiero gdy, wobec kryzysu światopoglądowego człowieka, uznamy własne życie za wystarczająco wartościowe, by dalej żyć, można w ogóle podejmować kwestię

²²⁸ Zob. *Wprowadzenie*, [w:] A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, op. cit.; *idem*, *Wiek strachu*, [w:] *idem*, *Eseje*, op. cit., s. 241–243.

²²⁹ „Absurd objaśnia mnie tutaj: nie ma jutra”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, op. cit., s. 51.

²³⁰ *Idem*, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 352–353.

²³¹ „W naszym doświadczeniu codziennym bunt odgrywa tę samą rolę co cogito w porządku myśli: jest pierwszą oczywistością. Ale ta oczywistość wydobywa jednostkę z jej samotności. Jest wspólnotą, która opiera wartość naczelną na wszystkich ludziach. Buntuję się, więc jesteśmy”. *Ibidem*, s. 32.

drugiego człowieka. Podczas każdej podróży lotniczej personel informuje, że w razie awarii matka musi założyć maskę najpierw sobie, potem dziecku. Dla samozachowania należy uzasadnić własną egzystencję, a jej rozumienie może dopiero wpłynąć na myślenie o innych i możliwość działania w imię wspólnego dobra.

2.2.14. ABSURD A WARTOŚCI – W KONTEKŚCIE ROZWAŻAŃ HERBERTA HOCHBERGA

Odnosząc się do kwestii wartości wobec doświadczonego absurdu, warto w tym miejscu, w moim przekonaniu, skupić się na argumentach komentatora i krytyka stanowiska Camusa z *Mitu Syzyfa* – Herberta Hochberga. W roku 1965 dokonał on krytycznej analizy konsekwencji rozumowania Camusa zawartego w *Micie Syzyfa*. Stwierdził, że refleksja Camusa opiera się na dwóch wnioskach. Po pierwsze, Camus, odrzuciwszy Absolut, traktuje absurdalność kondycji ludzkiej jako fakt odnoszący się do kondycji ludzkiej²³². Po drugie zaś, proponuje, aby człowiek dążył do zachowania tego faktu. Według Hochberga jednakże, jeśli jedyną barierą chroniącą człowieka od samobójstwa jest wskazana przez Camusa potrzeba utrzymania stanu napięcia pomiędzy człowiekiem a światem, autor *Mitu Syzyfa* popełnia podwójny błąd.

W pierwszym kontrargumencie, odnoszącym się do analizowanych przez Camusa sytuacji ucieczki od absurdu przez samobójstwo czy **skok**, Hochberg wskazuje, że zaprzeczenie absurdu, wobec którego sprzeciwia się Camus, może mieć dwa, nie jedno, jak wynikałoby z lektury *Mitu Syzyfa*, znaczenia. Zaprzeczenie przez stwierdzenie braku czegoś to co innego niż zaprzeczenie, którego dokonuje, według Camusa, samobójca (Hochberg przyrównuje tę sytuację do usunięcia choroby przez usunięcie pacjenta). Ważniejszy jest jednak, moim zdaniem, drugi argument krytyka, w którym pojawia się stwierdzenie, że Camus od zestawienia człowieka ze

²³² H. Hochberg, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 92. Por. także: A. Sagi, *The absurd: datum and concept*, [w:] *idem, Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 47–58.

światem, określanym jako absurd, przechodzi do wartościującego argumentu, że stan ten ma być przez człowieka zachowany. Według Hochberga, aby stwierdzić, że stan taki ma być zachowany, trzeba mieć uzasadnienie. Aby mieć uzasadnienie, trzeba odwołać się do etyki. Etyka taka musi opierać się na faktach, a według Hochberga u Camusa wychodzi ona z faktu najbardziej oczywistego – absurdalności kondycji ludzkiej. Hochberg konkluduje, że odtąd wartością staje się dla Camusa ludzkie życie, ponieważ tylko zachowanie życia pozwala na trwanie i utrzymanie się w napięciu wobec doświadczanego absurdu. Autor polemiki traktuje argumentację Camusa bardzo krytycznie, sprowadzając jego wywód do wniosku, że logika wyvodu jest nieadekwatna, jednak przesłanka, od której wychodzi filozof – zrozumiała. Jeśli bowiem nie ma Absolutu, Boga, wielu ją zaakceptuje.

Myślę, że pewnym problemem tej analizy, który, jak sądzę, widać w wywodzie Hochberga, jest przesąd, iż rozumowanie Camusa można rozłożyć szybko i sprawnie i wykazać jego problematyczność. Mam nieodparte wrażenie, czytając niektóre argumenty Hochberga, że wiele z wniosków na temat absurdu wynika z niezycyliwej lektury Camusa, przeplatanej w odpowiednich miejscach własnymi wnioskami, niekoniecznie zgodnymi z myślą filozofa. O ile wiele analitycznych uwag komentatora jest z całą pewnością zasadnych, nie potrafię zgodzić się z argumentem, że sprawę utrzymania stanu absurdu i wyjścia od niego do wartościowania można zrozumieć jedynie w sposób, jaki proponuje Hochberg. Odnosząc się do absurdu, krytyk argumentuje, jakby Camusowi chodziło o to, że stan absurdu ma być utrzymany²³³. Zdaniem Hochberga Camus postuluje, by pozostawać w owym stanie, jakim jest napięcie między człowiekiem a światem. Jak jednak rozumieć sytuację napięcia między człowiekiem a światem i gdzie owo napięcie ma być podtrzymywane? Hochberg nie odwołuje się tutaj do *Mitu Syzyfa*,

²³³ *Camus has leaped from a factual premise that the juxtaposition of man and the universe is absurd to the evaluative conclusion that this state ought to be preserved.* H. Hochberg, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 90.

a moim zdaniem powinien wnikliwie przyjrzeć się rozdziałowi *Wolność absurdalna*. Tam bowiem znajdują się następujące zdania:

To ten śmieszny rozum przeciwstawia mnie światu. Nie mogę go przekreślić jednym pociągnięciem pióra. Muszę więc zachować to, co uważam za prawdziwe. I na czym wspiera się ten konflikt pomiędzy światem a moim umysłem, jeśli nie na mojej świadomości? Jeśli więc mam go zachować, to tylko dzięki świadomości ciągłej, wciąż odnawianej, wciąż napiętej²³⁴.

Camus nie chce więc, w moim przekonaniu, utrzymania absurdu w relacji człowieka i świata. Wręcz przeciwnie, nostalgia za stanem poprzedzającym doświadczenie absurdu wskazuje, że gdyby absurdu w tej relacji nie było, człowiek byłby szczęśliwy. Jednak, według myśliciela, absurd dotyczy kondycji ludzkiej i nie można pozbyć się tego doświadczenia bez samobójstwa fizycznego lub filozoficznego. Sądzę, że Hochberg dokonał zbyt daleko idącego uproszczenia, twierdząc, że to stan absurdu powinien zostać zachowany. Absurdu wcale nie należy zachowywać. O wiele większy sens, moim zdaniem, ma stwierdzenie, że należy o nim pamiętać. Być świadomym istnienia absurdu²³⁵ to co innego niż kultywować istnienie absurdu w świecie. Jeszcze wyraźniej, jak sądzę, widać problematyczność krytyki Hochberga, jeśli odwołać się do jego analizy śmierci i wolności w refleksji Camusa.

Komentator ukazuje swoisty paradoks, wynikający z rozumowania Camusa o absurdalności w kontekście śmierci: staje się ona dla Camusa ważnym elementem, tym razem jednak niebędącym czymś, co należy utrzymać, ale czymś, z czym trzeba się konfrontować. Hochberg uważa, że bunt w *Micie Syzyfa* Camusa pojawia się właśnie w tym kontekście. Śmierć jest inicjatorem wiedzy o faktycz-

²³⁴ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 46–47.

²³⁵ „Doszedłszy do absurdu, starając się żyć w jego konsekwencji, człowiek stwierdza zawsze, że świadomość jest rzeczą najtrudniejszą do zachowania. Okoliczności nieomal zawsze stają temu na przeszkodzie. Chodzi o to, by żyć w ostrości widzenia – w świecie, gdzie rozszczępienie jest regułą”. *Idem*, *Eseje*, *op. cit.*, s. 461.

ności absurdu, a także wyzwoleniem od transcendentnego Absolutu. Według Hochberga Camus postuluje, aby opozycja wobec śmierci była istotnym elementem buntu²³⁶. Argumentacja taka prowadzi do konkluzji, iż elementy myśli Camusa da się złożyć razem, tak aby tworzyły z życia człowieka wartość absolutną. W skrócie wywód Hochberga można przedstawić w następujących punktach:

1. Człowiek uświadamia sobie swoją kondycję, powiązaną z absurdem.
2. Człowiek postanawia utrzymać wiedzę o tym fakcie (*preserve the absurd condition*²³⁷).
3. Po rozpoznaniu absurdalnej kondycji człowiek odrzuca wartości transcendentne. Życie staje się wartością, ale ze świadomością ograniczeń.
4. Człowiek absurdalny rozpoznaje ogólność wartości po doświadczeniu absurdu. Przenosi wartość życia z życia własnego na życie w ogóle, buntuje się wobec śmierci nie tylko własnej, ale śmierci we wszystkich jej formach.
5. Człowiek absurdalny decyduje się odrzucić samobójstwo, sprzeciwia się także zabijaniu, gdyż utrzymanie kondycji absurdalnej przeciwstawia się w równym stopniu samobójstwu co morderstwu – godzącym w życie uznane jako wartość. Nakłada to bariery na zakres działań w życiu, przekracza nihilizm, który *implicite* zawarty jest w etyce ilości²³⁸.

Badacz konkluduje, iż z absurdalności powstaje moralność, którą Camus będzie szerzej rozwijać później przy okazji refleksji nad *Człowiekiem zbuntowanym*. Jednak związek punktów 4 i 5 w odniesieniu do treści *Mitu Syzyfa* jest już jedynie interpretacją Hochberga. Podobnie jak jego wniosek dotyczący wolności absurdalnej, która ma być podporządkowana wartości życia. W imię wartości życia człowiek w stanie wolności absurdalnej ma się odwo-

²³⁶ [...] *struggling against the absurd, in the form of death, we preserve the absurd in the polarity between man and the world*. H. Hochberg, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 93.

²³⁷ *Ibidem*, s. 95.

²³⁸ Por. *ibidem*.

ływać do pewnych ograniczeń swoich działań. Ich wprowadzenie ma zabezpieczyć wolność drugiego człowieka w odwołaniu do wartości ogólniejszej, uzasadniającej wolność absurdalną (życie w świadomości absurdu). Hochberg argumentuje, że tak powinna wyglądać swoista systematyka myśli Camusa, wyprowadzona z refleksji o absurdzie i doprowadzona do etycznych wniosków. Założenie podporządkowania wolności absurdalnej wartości życia, jak sądzę, ma uzasadnienie. W takiej perspektywie wolność absurdalna zyskuje wyraźne granice – podporządkowanie jej życiu jako wartości nadrzędnej buduje swoiste zabezpieczenie przed tym, co stanowi punkt wyjścia refleksji *Człowieka zbuntowanego*, czyli niebezpieczeństwem uderzenia w życie drugiego człowieka. Problem jednak polega na tym, że możliwość wyprowadzenia podporządkowania wartości wolności absurdalnej wartości życia ludzkiego nie znajduje poparcia w analizie treści *Mitu Syzyfa*. W rezultacie Hochberg tworzy nową filozofię absurdu, sprzeczną od pewnego momentu z wywodami Camusa, skupionymi wokół etyki ilości²³⁹. Camus, twierdząc, iż życia w absurdalnej kondycji należy doznawać nie „jak najbardziej”, ale „jak najczęściej”, stawia znak równości pomiędzy wartością życia w świadomości absurdu a wartością wolności absurdalnej. Trudno także mówić o wyższości wartości życia: „[...] tam, gdzie rządzi jasność widzenia, hierarchia wartości staje się zbyteczna”²⁴⁰. Życie jest niezbędnym elementem doznawania wolności, ale to wolność absurdalna nadaje wartość Camusowskiemu życiu bez odwołań. To, jak się zdaje, największy problem etycznej refleksji nad rozważaniami z *Mitu Syzyfa*. W świadomości absurdu człowiek sankcjonuje własne życie, wbrew dotychczasowej potrzebie zakorzeniania jego sensu w transcendencji. Życie ma wartość samo w sobie. Granicą życia i wolności doznawanej po uświadomieniu sobie absurdu jest śmierć. Jednak wobec niej człowiek może osiągnąć w świadomości wyzwolenie – nie postrzega już śmierci jako nieprzekraczalnej na poziomie wiedzy granicy

²³⁹ Por. A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, op. cit., s. 52–53.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 54.

(w sensie: granicy pomiędzy) a jako kres. Wyzwolenie od śmierci, rozumianej jako granica, każe czerpać sens z życia. „Wolność od” nadaje więc życiu nowy wymiar: świadomego przeżywania własnej egzystencji. Hochberg zauważa, że podporządkowanie wolności życiu pozwoliłoby jednostce na zrozumienie intersubiektywnego wymiaru tejże wolności. *Mit Syzyfa* nie podporządkowuje jednak jednoznacznie wolności człowieka wartości życia ludzkiego. Co więcej, w moim przekonaniu treść argumentacji Camusa pozwala sądzić, że wolność w równie istotnym stopniu wpływa na docenienie przez człowieka życia w tak pozbawionym transcendencji świecie, co życie przyczynia się do możliwości doświadczania wolności absurdałnej. W rezultacie, do czego powrócę podczas analizy *Kaliguli*, rozumowanie, które wyprowadza z doświadczonego absurdu stan pozwalający na odrzucenie nadziei i samobójstwa, nie prowadzi jednoznacznie do budowy ograniczeń w działaniu.

Sądzę, że kwestii konsekwencji absurdu w kontekście moralnym na podstawie analizy *Mitu Syzyfa* jednoznacznie rozwiązać się nie da. Nie oznacza to jednak, że na poziomie opisu nie jest ona dla autora ważnym stadium myśli – prowadzi do punktu, w którym odkrywana jest potrzeba buntu, uwzględniająca najpierw jednostkowy, później intersubiektywny charakter egzystencji. Camus wykracza poza refleksję z *Mitu Syzyfa*, pozostawia jednak jako problem relację człowieka ze światem, w której inicjowany jest absurd. W relacji tej, według niego, na poziomie filozofii krytycznej wobec metafizyki nie ma miejsca na wartości, oprócz wyboru życia w stwierdzonej absurdałnej kondycji.

Wobec tego powracają pytania zadawane w kontekście afirmacji życia w filozofii Nietzschego. Rozpatrując refleksję o absurdzie z perspektywy rozważań z *Człowieka zbuntowanego*, opisane zjawisko – z poznawczego, antymetafizycznego, o problematycznych konsekwencjach moralnych – staje się fenomenem *sensu stricto* moralnym i metafizycznym. Nie można jednak, jak myślę, powiedzieć, że powojenna refleksja Camusa stanowi całkowite zakwestionowanie idei z *Mitu Syzyfa*. Camusowska myśl z okresu absurdu nie dotyka jeszcze wielu kwestii poruszanych w *Człowie-*

ku zbuntowanym, traktowanych jako główne motywy buntu na poziomie moralnym. Wątek rozwoju kwestii moralnych i intersubiektywnego charakteru doświadczenia absurdu nie jest jednak całkowicie nieobecny w analizie absurdu, jeśli popatrzeć na nią z szerszej perspektywy, do czego chciałbym odnieść się szczególnie w refleksji nad dramatami Camusa.



•••••••••• 3. W STRONĘ SZTUKI ••••••••••

3.1. TWÓRCZOŚĆ ABSURDALNA – FILOZOFIA A LITERATURA

We wstępie do rozważań nad filozofią absurdu zaproponowałem, by zrezygnować z modelu, w którym *Obcy* i *Kaligula* zyskują wyjaśnienie przez odniesienie ich do *Mitu Syzyfa*. Sądzę, że wniosek z refleksji zawartej w *Micie Syzyfa* – z absurdu należy wyprowadzić raczej bunt niż rozpacz czy nadzieję, bez możliwości odwołania się do czegokolwiek więcej niż wynikającej z buntu, pasji i wolności postawy człowieka absurdalnego – można uznać za jedną z propozycji, które rozpatruje Camus. Jednak problem tkwi w tym, co postaram się ukazać w szczególności w odniesieniu do *Kaliguli*, że dramatyczne dzieła Camusa można rozpatrywać jako próby ukazania niebezpiecznych konsekwencji wniosków z refleksji nad człowiekiem absurdalnym i jego wolnością, przeniesionych na obszar społeczny.

Dzieła literackie i filozoficzne Camusa skoncentrowane na analizie i opisie absurdu z całą pewnością wzajemnie się przenikają. W *Obcym* Camus zostawia notatkę, czytaną przez Meursaulta, która streszcza motywy *Nieporozumienia*. Opisane wydarzenia, jak słynna scena na plaży w *Obcym*, mają odzwierciedlenie

w doświadczeniach autora lub usłyszanych przez niego relacjach¹. *Kaligula* odsyła do kontekstów *Człowieka zbuntowanego*, wskazując na konieczność refleksji o zbrodni. Motyw z *Nieporozumienia*, w którym bohater, Jan, powraca do miejscowości w Czechach, nawiązuje do opisów podróży Camusa z *Notatników*, *Dwóch stron tego samego* i *Śmierci szczęśliwej*. Same *Notatniki* odwołują także wiele źródeł inspiracji, wskazując literackie i filozoficzne odniesienia Camusa do zagadnień absurdu i sensu życia w twórczości Tolstoja, Dostojewskiego, Kafki czy Kierkegaarda². Odwołania do bohaterów Kafki i Dostojewskiego staną się istotnymi elementami refleksji nad absurdem w *Micie Syzyfa*³. Z badań nad zależnościami między poszczególnymi dziełami Camusa oraz jego notatkami z dziennika, listami i komentarzami wyłania się specyficzny światopogląd, który zakłada, w moim przekonaniu, że problemy związane z kondycją ludzką można przedstawić za pośrednictwem różnorodnych form literackich, filozoficznych, dramatycznych. Camus, aby unaocznić problem samobójstwa, sięga po postać Kiryłowa z *Biesów* Dostojewskiego, nie po analizy socjologiczne Durkheima. *Notatniki* ukazują jego zainteresowanie w tym kontekście *Spowiedzią* Tolstoja. Jeden z wpisów w notatniku, opisujący samobójstwo kobiety z Paryża⁴, z jednej strony relacjonuje fakt, z drugiej zaś, co ciekawe w twórczości autora *Obcego*, nasuwa skojarzenia z charakterystycznym językiem powieści. Krótki dialog zapisany w *Notatnikach* pomiędzy księdzem a Don Juanem odsyła do jednego z opisów człowieka absurda w *Micie Syzyfa*⁵. Badacze Camusa stosunkowo często oddzielali jego refleksję moralną i filozoficzną od działalności literackiej i dramatycznej. O sztuczności tego rozdziału napisał jednak już sam Camus w krótkim odczycie, wygłoszonym z okazji

1 Por. O. Todd, *Albert Camus. Biografia*, przeł. J. Kortas, WAB, Warszawa 2009, s. 227–241.

2 Por. A. Camus, *Eseje*, przeł. J. Guze, PiW, Warszawa 1971, s. 452, 457, 468, 521.

3 Zob. *idem*, *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, Altaya, Warszawa 2001, s. 93–99, 113–123.

4 Zob. *idem*, *Eseje*, *op. cit.*, s. 440.

5 Zob. *idem*, *Carnets*, t. 1, Gallimard, Paris 1962, s. 155–156 (wyd. zdigitalizowane).

otrzymania literackiej Nagrody Nobla⁶. Relację pomiędzy refleksją filozoficzną a sztuką autor *Mitu Syzyfa* określa następująco: „Nie ma granic między dyscyplinami, które wybiera człowiek, aby mógł zrozumieć i kochać [...]. Dzieło sztuki wciela dramat inteligencji, ale nie daje na to bezpośredniego dowodu”⁷.

Powyższe sformułowania pokazują według mnie, jak arbitralna jest dla tego myśliciela granica między doświadczeniem i refleksją, filozofią a literaturą (a szerzej – sztuką). Filozofia zgłębiająca ludzkie istnienie w obliczu absurdu nie może być czystą abstrakcją, całkowicie oderwaną od doświadczenia. Powiązana jest z innymi (niż *sensu stricto* filozoficznymi) formami wypowiedzi nie tylko z wyboru twórców egzystencjalnych, ale i (w moim przekonaniu) z konieczności, uwarunkowanej źródłem refleksji. Człowiek ujęty antropologicznie, filozoficznie, socjologicznie jest podporządkowany pewnej formule, która go opisuje, bada i analizuje. Człowiek literatury i filozofii egzystencjalnej jest zarazem podmiotem i przedmiotem refleksji. Prawda opisywana dotyczy zarówno autora, jak i czytelnika. Nie dziwi zatem wybór form wypowiedzi jak najbardziej zbliżonych do osobistego wyznania – dziennik Roquentina z *Młodości*, spowiedź Clemence’a z *Upadku*, wspomnienia bezimiennego z *Notatek z podziemia* Dostojewskiego. Ciekawym elementem refleksji, jaki w kontekście sztuki zaangażowanej w absurd rozpatruje Camus, jest założenie, że w ostatecznym rozrachunku efekt twórczości artystycznej nie powinien dawać podstaw do mniemania o możliwości przewyciężenia absurdu. Camus zauważa: „Tworzyć to żyć dwukrotnie”⁸. Jednak żyć dwukrotnie może oznaczać mocniejsze przeżywanie absurdu. W kontekście filozoficznym absurd doprowadził Camusa do wniosku, że **skok** w transcendencję jest dla poszukującej świadomości samobójstwem filozoficznym. Sztuka zaś nie może po doświadczeniu absurdu po prostu powrócić do koncepcji idealnego, wiecznego piękna. Nie

⁶ Zob. *idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 128–129, 132–133, 137.

⁷ *Ibidem*, s. 87–88.

⁸ *Ibidem*, s. 85.

stanowi już ona sfery ucieczki przed egzystencjalnym problemem; może prowadzić do jego intensyfikacji. Istotnym elementem, odróżniającym sztukę od refleksji filozoficznej, jest dla Camusa zdolność do komunikowania treści za pomocą obrazu: „Dzieła absurdałne zaświadcza, że myśl wyrzeka się swoich czarów; jest ona tylko inteligencją, która wprawia w ruch wygłady i zamiast racji wprowadza obrazy”⁹.

Aby uznać funkcję sztuki za istotną w konstrukcji złożonego zagadnienia absurdu ludzkiej egzystencji, należałoby odpowiedzieć na pytanie, czy wypowiedź literacka jest według Camusa równie ważnym elementem opisu świata (jeśli nie jego rozumieniem) co refleksja filozoficzna. Czy opis ten ma stanowić substytut doświadczenia, czy też jest od niego istotnie wyodrębniony, wchodząc już w porządek refleksyjny, wtórny w stosunku do tego, co doświadczałne? Pozostaje też do rozpatrzenia cel sztuki, szczególnie literatury, który w całokształcie pozostawionych przez Camusa refleksji przybiera postać niejednorodną.

Rozważania na temat relacji sztuki i absurdu proponuję zacząć od zarysu koncepcji powieści w *Micie Syzyfa*¹⁰. Rozpoczynając analizę, Camus stwierdza:

Nie zaprzecza się wojnie; trzeba w niej żyć albo od niej umrzeć. Podobnie jest z absurdem, trzeba w nim żyć, przyjąć jego nauki i wcielić je. Pod tym względem absurdałną radością w całym znaczeniu słowa jest twórczość¹¹.

Wobec konkluzji o istotnej potrzebie trwania w napięciu dzieło literackie, rezultat twórczości, jest jedyną szansą zachowania świadomości i utrwalenia przygody¹².

Refleksja ta zdaje się wielce problematyczna – wobec absurdu stwierdzonego w relacji człowieka ze światem jego artystyczna

⁹ *Ibidem*, s. 88.

¹⁰ *Ibidem*, s. 85–93.

¹¹ *Ibidem*, s. 85.

¹² *Ibidem*.

ekspresja, powielenie, utrwalenie doświadczenia nie ma funkcji terapeutycznej¹³:

Człowiekowi absurdalnemu nie chodzi już teraz o wyjaśnienie i rozwiązanie, ale o doznanie i opis. [...] Wiedza, osiągnąwszy kres swoich paradoksów, porzuca propozycje; teraz jest kontemplacja i rysunek wiecznie dziewiczego krajobrazu zjawisk¹⁴.

Opis doświadczeń nie buduje syntezy, sztuka nie pełni funkcji scalenia doświadczanych zjawisk, wręcz przeciwnie: „[...] serce poznaje, że wzruszeń, które odczuwamy, patrząc na wyglądy świata, nie daje nam jego głębia, ale ich różnorodność”¹⁵. Sztuka nie przynosi pocieszenia, refleksja oddala się od Nietzscheańskiej wizji tworzenia: „Niesłusznie byłoby widzieć w tym symbol i sądzić, że dzieło sztuki daje schronienie przed absurdem. Samo jest zjawiskiem absurdalnym; chodzi tylko o jego opis”¹⁶.

Camus wskazuje, że sztuka, będąca uchwyleniem absurdu, nie wyzwoleniem od niego, zawiera jednak element intersubiektywny: „Dzięki dziełu sztuki umysł po raz pierwszy staje wobec drugiego człowieka, nie po to jednak, by się w nim zatracić, ale by mu wskazać drogę bez wyjścia, którą idą wszyscy”¹⁷. Camus zwraca także uwagę na chronologię zdarzeń: „[...] twórczość przychodzi po obojętności i odkryciu. Zaznacza punkt, w którym wybuchają absurdalne pasje i ustaje rozumowanie”¹⁸. Artysta, zanim zacznie swoją pracę, ma przejść filozoficzną drogę, wyznaczoną w rozumowaniu absurdalnym. Jednak moment buntu, wcześniej opisany jako odmowa ustanawiająca nowy stosunek człowieka do świata, jest

¹³ Poglądy estetyczne wyrażone w *Micie Syzyfa* trafnie komentuje Piotr Mróz: „Człowiek Absurdu nie może więc traktować sztuki jako przyjemnej zabawy, gry form, ludycznej odskoczni od świata, wreszcie jako źródła upiększania, estetyzacji rzeczywistości”. Por. P. Mróz, *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Secesja, Kraków 1992, s. 78–79.

¹⁴ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 86.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 87.

tu ujęty jako moment potrzeby twórczej, ekspresji. Obarczony jest on, podobnie jak racjonalność wobec absurdu, granicami: nie wyjaśniać, a opisywać, nawiązać komunikację z drugim człowiekiem, by ukazać problematyczność absurdu. Bardzo lakoniczna uwaga, że dzieło sztuki¹⁹ jest zjawiskiem absurdalnym, wobec przyjętego wcześniej rozumowania absurdalnego, daje się w moim przekonaniu wyjaśnić, gdy zostanie uzupełniona przez kwestię problematyczności języka wobec absurdu. Dzieło jest bowiem komunikatem w świecie, w którym to, co poznawane, nie musi przekazywać jednego sensu. Wobec doświadczenia napięcia sztuka ma odzwierciedlać nie świat, a panujący w nim dysonans.

Dzieło sztuki powstaje, gdy inteligencja odrzuca konkret rozumowany. Oznacza ono triumf tego, co cielesne; myśl prowokuje powstanie dzieła, ale od razu się siebie wyrzeka. Nie podda się pokusie, by opisanemu przydać sens głębszy, uważa go bowiem za nieuprawniony²⁰.

Filozoficzne rozważania nad absurdem wyznaczyły konsekwencję w trwaniu w napięciu, odrzucenie ucieczki ze stwierdzonej sytuacji. Dotyczy to także tego, co w pierwszej chwili mogło się jawić jako manifestacja możliwości przewyciężenia absurdu: przez tworzenie człowiek wprowadza do absurdalnego świata coś, co wcześniej w nim nie istniało. Dzieło nie ma jednak posiadać celu, **głębokiego sensu**. Ma spełniać rolę *de facto* fenomenologiczną: opisywać. Od strony podmiotowej intencja stworzenia dzieła powinna kierować na akt, którego rezultatem ma być dzieło. Jednak według mnie kłopot polega na założeniu, że dzieło ma w odbiorze być opisem, a nie komunikatorem sensu. O problematyczności takiej sztuki może świadczyć sam rozwój refleksji Camusa, która staje się tutaj dość chwiejna i niejednoznaczna i zamiast na powieść, która miała być opisana wedle powyższych założeń, w pierwszym odwołaniu wskazuje na muzykę²¹.

¹⁹ *Ibidem*, s. 88.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 89.

Powieść oddająca całokształt zagadnień związanych z absurdem ma być obrazem, nie wywodem: „[...] zasada wyjaśniania jest bezużyteczna [...] posłanie kryje się w warstwie opisu”²². Jednak opis ten, zauważa Camus, powinien mieć związek z filozofią: „Zawiera się w nim filozofia często nie wyrażona, której jest ono ilustracją i ukoronowaniem. [...] Niezdolna do sublimacji rzeczywistości, myśl poprzestaje na jej naśladowaniu”²³.

Niestety, w moim przekonaniu, zastosowanie się do tak przedstawionych teoretycznych uwag o twórczości może przyprawić pisarza jedynie o ból głowy. Czy dzieło ma zatem tylko opisywać rzeczywistość czy ją naśladować? Ma być bezinteresowne – bezstronne²⁴ czy realizować opis implikowanej, niesformułowanej filozofii autora?

W analizie koncepcji sztuki Camusa Cruickshank²⁵ wskazuje na podobieństwo tych treści z refleksją Malraux, pojmującego rolę sztuki jako ciągłego oskarżyciela ograniczeń człowieka. Autor monografii poświęconej Camusowi idzie jednak, moim zdaniem, trudną do przyjęcia drogą łączenia poglądów estetycznych Malraux z poglądami Camusa, rekonstruowanymi na podstawie zarówno *Mitu Syzyfa*, jak i *Człowieka zbuntowanego*. Nie wnikając w szczególności dotyczące późniejszej refleksji Camusowskiej nad rolą sztuki, łatwo zauważyć, że w *Człowieku zbuntowanym* ulega ona wyraźnej transformacji w stosunku do koncepcji twórczości absurdalnej wyłożonej w *Micie Syzyfa*: „Natomiast prawdziwa twórczość powieściowa posługuje się wyłącznie tym, co realne, z rzeczywistości

²² *Ibidem*, s. 90.

²³ *Ibidem*.

²⁴ „Postawa absurdalna, jeśli ma absurda pozostać, musi być świadoma swej bezinteresowności. Podobnie jest z dziełem. Jeśli zalecenia absurdu nie są respektowane, jeśli dzieło nie ilustruje opozycji i buntu, jeśli oddaje się złudzeniom i budzi nadzieję, nie jest bezinteresowne”. *Ibidem*, s. 91. To dość kłopotliwe rozumienie bezinteresowności, zakłada ono bowiem, że sztuka jest bezinteresowna wtedy, gdy realizuje założenia teorii sztuki absurdalnej. Przypomina mi nieco komentarz mojego Taty, który, gdy byłem nastolatkiem, instruował mnie: „Możesz robić, cokolwiek chcesz, tylko wróć do domu przed 22:00”.

²⁵ J. Cruickshank, *Albert Camus and the literature of revolt*, Oxford University Press, London 1959, s. 145.

czerpiąc żar i krew, pasję i krzyk. Tyle tylko, że dodaje do niej coś, co ją przekształca”²⁶ [wyróż. – M.K.].

Przywoływane przez Camusa dzieła wychodzące od absurdu, powieści Dostojewskiego i Kafki²⁷, choć opisują zagadnienie absurdu, nie realizują ostatecznie poszukiwanej przez autora jedności treści i formy absurdalnej²⁸. Wobec uznania absurdu za łącznik świata i człowieka mówienie o formie artystycznej w obliczu absurdu przenosi nas do problemu języka i absurdu²⁹. Opisywać w świecie absurdalnym własne doświadczenie absurdu z intencją samego opisywania skazuje nas na grę, w której domaganie się od dzieła bycia czystym opisem może prowadzić czytelnika w co najmniej

²⁶ Por. A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Muza, Warszawa 2002, s. 314.

²⁷ Camus nie jest jedynym twórcą, który w poszukiwaniu artystycznej ekspresji absurdu sięga do Kafki. Esslin, chcąc pokazać relację łączącą tzw. Teatr Absurdu z filozofią Camusa, cytuje Ionesco, który poświęcił autorowi *Procesu* esej. (E. Ionesco *Dans les armes de la ville*, „Cahiers de la Compagnie” 1957, No. 20. Pojawia się tu zdanie, do którego odwołuje się Esslin: *Est absurde ce ce qui n'a pas de but...* tłumaczone przez Esslina na angielski: *Absurd is that which has no purpose or goal or objective*).

Konkluzja Camusa jest krytyczna w stosunku do Kafki: „[...] dzieła o inspiracjach pokrewnych, jak Kafki, Kierkegaarda czy Szestowa, krótko mówiąc powieściopisarzy czy filozofów egzystencjalnych, całe zwrócone ku absurdowi i jego konsekwencjom, w ostatecznym rachunku kończą się tym wielkim krzykiem nadziei... jasność widzenia sama siebie wyrzeka”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 120–121. Tej jasności, według Camusa, nie porzucił Nietzsche. Kafka dał jedynie świadectwo, że będąc blisko człowieka absurdalnego, można iść w inną stronę – w stronę tego, co uniwersalne, które, według Camusa, nie musi być tożsame z prawdą. „Z Kafką osiągamy granice myśli ludzkiej [...] twórczość przestaje być tragiczna, jest już tylko poważna. Wówczas człowiek zwraca się ku nadziei” (*ibidem*, s. 122). Jeden z komentatorów twórczości Kafki idzie podobnym tropem: *In his three novels Kafka registers the world as absurd, resists it via the absurd and takes refuge from it in the absurd* (por. J. Hoyles, *Literary underground: writers and the totalitarian experience 1900–1950*, St. Martin's Press, New York 1991, s. 219). Camus, jak się zdaje, docenia u Kafki dwa pierwsze kroki, jest jednak krytyczny w stosunku do konsekwencji trzeciego (por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 122–123).

²⁸ *Ibidem*, s. 98, 121–122.

²⁹ Zagadnienie języka wobec absurdu w twórczości Camusa omówię w następnym rozdziale.

dwóch kierunkach. Czytelnik może uznać takie dzieło za obnażające, uświadamiające absurd. Może także odmówić mu takiej roli. Stworzone, przynależy już, według Camusa, do świata, z którym łączy nas relacyjne doświadczenie absurdu. Pytanie, co jednak ma być treścią dzieła i czy w ogóle jest sens w nadawaniu mu jakiegokolwiek formalnego określenia, zwłaszcza w kontekście uwagi Camusa: „Poczucie absurdalności może porazić byle jakiego człowieka na zakręcie byle jakiej ulicy. Jako takie, w swej rozpaczliwej nagości, w swym świetle bez blasku, jest niepochwytne”³⁰. O ile w kontekście zagadnień związanych z absurdem zrozumiałe jest stanowisko Camusa, postulującego potrzebę zdobycia obojętności wobec własnego dzieła – ascezy i **myśli negatywnej, niejasnej i upokorzonej** – tworzenia w przekonaniu o bezużyteczności dzieła (do pewnego stopnia przypominającym manifest Oscara Wilde’a z *Portretu Dorianiana Graya*), o tyle wydaje się, że najdalej od takiej wizji sztuki jest powieść. Nie chodzi tu o truizm – fakt, że powieść jest obiektem materialnym, którego funkcje czasami mogą zaskakiwać autora³¹, ale o swoistą **powtarzalność** powieści, możliwość wielokrotnego doświadczenia zawartych w niej treści i obrazów. Analizując twórczość Kafki, sam Camus zaznacza: „Cała sztuka Kafki polega na zmuszeniu czytelnika do powtórnej lektury”³². Dzieło absurdalne, wyrażone, zamknięte w tekście, utrwalone, nawet jeśli zamysłem autora było obnażenie absurdalności ludzkiej kondycji, można reinterpretować, ponowną lekturą ożywiać przedstawiony świat.

Zupełnie innym doświadczeniem sztuki w kontekście absurdu, w moim przekonaniu – bliższym refleksji Camusa, byłoby czytanie wiersza z pływającej kartki. Sztuka, która ginie wraz z wyrażeniem siebie, utwór muzyczny nigdy niezapisany, adaptacja teatralna dzieła – jego przedstawienie, odczytanie, nie zaś jego tekst. Na

³⁰ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 17.

³¹ Wypada tutaj wspomnieć o pewnej dygresji związanej z czasami okupacji Francji i wydaniem *Bytu i nicności* Sartre’a. Wątpliwy sukces wydawniczy dzieła skłonił jednego z przyjaciół filozofa do konstatacji, że książka – ważąca około kilograma – z pewnością przyda się handlarzom na targowiskach jako odważnik.

³² A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 113.

pograniczu paradoksu zdaje się sytuować myśl – prowadząc logikę estetyki absurdu do końca – że najdoskonalszym dziełem sztuki wyrażającym absurd byłoby dzieło, które przelotnie błysnęło w głowie artysty, przeniknęło go, zmanifestowało potrzebę swojej ekspresji – jednak zabrakło kartki, by je zapisać. Brak zaistnienia w absurdalnym świecie uratowałyby je w przyszłości przed ewentualnym zaprzeczeniem jego pierwotnej bezinteresowności w kolejnych odsłonach, interpretacjach. Tylko niewyrażone nie stałoby się nośnikiem odmiennego znaczenia, sensu, głębi – wbrew intencjom autora.

3.2. LITERATURA, MIT I *MOBY DICK*

Wskazując na dzieło prawdziwie absurdalne, Camus odnosi się do *Moby Dicka* Hermana Melville'a³³. Według Germaine Brée, Camus uważał autora powieści za przedstawiciela „najwyższej formy tej szczególnej sztuki – twórczości absurdalnej” [tłum. własne]³⁴. W niniejszym rozdziale chciałem przyjrzeć się bliżej związkowi łączącemu Camusa i autora *Moby Dicka*.

W jednym z wywiadów Camus, zapytany o literackie wzorce dla jego twórczości, powiedział, że czerpał wielką inspirację z Melville'a³⁵.

³³ Kwestię absurdu w twórczości Melville'a podejmował już R.D. Spector w: *Melville's Bartleby and the absurd*, „Nineteenth Century Fiction” 1961, Vol. 16, s. 175–177. W książce poświęconej Melville'owi związki z Camusem analizuje także Newton Arvin (por. N. Arvin, *Herman Melville*, William Sloan Associates, New York 1951, s. 242–244).

³⁴ *The highest form of that particular form of art – creation absurde*. G. Brée, *Albert Camus*, Columbia University Press, New York 1964, s. 244.

³⁵ W tym samym wywiadzie Camus odżegnuje się także od silnych związków z twórczością Kafki, uznając, że zbyt dużo u niego elementów fantastycznych: *The artists universe should exclude nothing. But Kafka's universe excludes practically the whole world.* (Uniwersum artysty nie powinno wykluczać niczego. Jednak uniwersum Kafki wyklucza praktycznie cały świat [tłum. własne]). A. Camus, *Lyrical and critical essays*, Vintage Books, New York, s. 355. Roger Quilliot zauważa, że ta uwaga Camusa stanowi wyjątek. Zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze wypowiedzi autora wskazują bardziej na fascynację Kafką niż niechęć w stosunku do jego twórczości.

Autor *Mitu Syzyfa* napisał poświęcony twórczości Melville'a esej, wydany w 1952 roku. Pojawia się w nim interesująca uwaga o różnicy twórczości Melville'a w stosunku do utworów Kafki:

U Melville'a doświadczenie duchowe jest równoważone przez ekspresję i inwencję, ciągle znajduje w nich ciało i krew. Podobnie jak wielcy artyści Melville budował swoje symbole z konkretnych rzeczy, nie z tworzywa snów. U Kafki rzeczywistość, którą autor opisuje, tworzona jest przez symbol, fakt wyrasta z obrazu, podczas gdy u Melville'a symbol wyrasta z rzeczywistości, obraz rodzi się z tego, co widziane [tłum. własne]³⁶.

Moim zdaniem jest to niezwykle ciekawa uwaga, pokazująca istotną cechę konstytuującą literackie *credo* Camusa. W poszukiwaniu literackich odniesień autor wskazuje na Melville'a. Zaletą twórczości Melville'a według Camusa jest jednak nie tylko umiejętność opisywania świata, ale i zdolność zamiany tego opisu w mit³⁷. Dotykamy tutaj zagadnienia, które w twórczości literackiej Camusa zdaje się mieć szczególne znaczenie – funkcją literatury jest stworzyć nie tylko opis rzeczywistości, ale i mit³⁸. Reinterpretowany mit

³⁶ *In Melville spiritual experience is balanced by expression and invention, and constantly finds flesh and blood in them. Like the greatest artists, Melville constructed his symbols out of concrete things, not from a material of dreams. In Kafka, the reality that he describes is created by the symbol, the fact stems from the image, whereas in Melville the symbol emerges from reality, the image is born of what is seen.* A. Camus, *Lyrical and critical essays*, op. cit., s. 294.

³⁷ Por. *ibidem*, s. 290.

³⁸ Uwaga Camusa z *Notatników*: „Moje dzieło, dwa pierwsze cykle: postaci bez kłamstwa, więc nierealne. Nie żyją na świecie. Dlatego nie jestem dotychczas powieściopisarzem w tym sensie, w jakim się to słowo rozumie. Ale raczej artystą, który tworzy mity na miarę swoich namiętności i lęków. Dlatego też urzekły mnie zawsze istoty, które miały siłę i wyłączność tych mitów”. A. Camus, *Eseje*, op. cit., s. 534. Przedmowa autora do jego lirycznych esejów (zob. *ibidem*, s. 48) wskazuje, że dla Camusa istotną funkcją literatury jest *ożywienie mitów*. Zadanie to w kontekście twórczości literackiej filozofa wskazuje na takie rozumienie mitu, w którym jest on pewną syntetyzującą wizją świata, dostępną przez literaturę. Odnosząc to rozumienie do komentowanej roli mitu i opisu w literaturze, opis świata w dziele nie ma być zatem celem samym w sobie. Podkreśla to Camus w uznaniu zdolności Melville'a: „[...] prawdziwy talent odtwarza życie, podczas

o Syzyfie stanowi zwieńczenie rozważań Camusa nad absurdem. Przemianę człowieka absurdalnego Camus opisuje w odwołaniu do mitu o Prometeuszu. Sądzę, że lepsze uchwycenie związku mitu i literatury w koncepcji Camusa wymaga namysłu nad rolą, jaką pełni mit w kontekście opisanej twórczości absurdalnej.

Wątek odwoływania się do mitu w twórczości literatury egzystencjalnej podjął w bardzo ciekawym studium Harry Slochwer³⁹. Badacz wskazuje, co szczególnie interesuje Camusa (oraz innych twórców, których autor łączy z nurtem egzystencjalnym): „Egzystencjalizm podjął jeden aspekt literackiego mitu i podniósł go do wartości absolutnej. Koncentruje się na drugim stadium mitu, tym, które jest skupione na buncie jednostki wobec mitycznego kolektywu” [tłum. własne]⁴⁰. Zdaniem Slochwera mit nie kończy się na tym stadium – poprzedza ono jedynie moment pojednania, ujednolicenia⁴¹. Autor, odwołując się do literatury egzystencjalnej, stwierdza, że stadium ujednolicenia nie pojawia się we współczesnej reinterpretacji mitu:

Mit w egzystencjalizmie żyje jedynie w drugim stadium, to jest negacji starego kolektywu („esencji”, „metafizyki”, „systemu”) i akceptuje wynikające z tego wyobcowanie, bezdomność, strach, trwogę jako ostateczny punkt „oparcia” [tłum. własne]⁴².

Jak wskazuje badacz, celem twórczości literackiej pod (szeroko rozumianym) szyldem egzystencjalizmu jest zatem ukazanie napięcia,

gdy geniusz ma dodatkowy dar koronowania go mitami” [tłum. własne na podstawie A. Camus, *Lyrical and critical essays, op. cit.*, s. 290].

³⁹ H. Slochwer, *The function of myth in existentialism*, „Yale French Studies” 1948, s. 42–52.

⁴⁰ *Existentialism has seized on one aspect of the literary myth and raised it to an absolute. It centers on the second stage of the myth, that which is concerned with the revolt of the individual against the mythical collective. Ibidem*, s. 42.

⁴¹ Por. *ibidem*, s. 43.

⁴² *The myth of Existentialism lives exclusively in the second stage: i.e., negation of the old collective („essences”, „metaphysics”, „the system”, etc.) and accepts the resulting homelessness, estrangement, fear, and anguish as a final „resting” point. Ibidem*, s. 44.

rozdarcia, które w micie antycznym prowadziło do syntezy. Konkluzja Slochwera odcina od takiej możliwości mit egzystencjalny: „Rozpoczyna od «nicości» i jego celem, przynajmniej dla niektórych, jest nicość śmierci” [tłum. własne]⁴³. Praca powstała w 1948 roku, trudno więc powiedzieć, jak autor odniósłby się do późniejszej refleksji Camusa, w której jest wyrażona głęboka potrzeba rekonstrukcji, zjednoczenia mitycznego buntownika z innymi w imię solidarności i uniwersalności buntu. Nie ulega wątpliwości, że najistotniejsze w refleksji z *Mitu Syzyfa* jest drugie stadium. Wydaje się jednak, że Slochwer, nawet wobec powstałych do czasu napisania artykułu dzieł literackich i dramatycznych, zbyt drastycznie odcina rozważania o micie w egzystencjalizmie od potrzeby autorów, aby przedstawić konsekwencje tego stadium buntu. Dla badanej w tej pracy twórczości Camusa są one bowiem, w moim przekonaniu, bardzo istotne. Ważnym elementem opisywanego w kontekście absurdu rozejścia, oderwania (które, jak sądzę, można utożsamić z drugim stadium mitu, o którym pisał Slochwer) człowieka absurda jest autorefleksja. W twórczości Camusa manifestuje się ona w dziełach poświęconych absurdowi: lustro, w którym przegląda się Kaligula, jasność sytuacji, której doświadcza w celi Meursault, świadomość Syzyfa – to momenty kluczowe dla obrazowania człowieka współczesnego w konsekwencji doświadczenia absurdu. Moment buntu, opisany w *Micie Syzyfa*, wyznacza brak możliwości powrotu, zjednoczenia ze światem, który w rzeczywistości mitycznej konstytuował całość. Diagnoza Camusa została trafnie opisana w analizie współczesnego mitu egzystencjalizmu Slochwera. Jednak Camus, pisząc o konsekwencjach działania **człowieka absurda**, ukazuje także niebezpieczeństwa związane z przekraczaniem granic **wolności absurda**. Nie poprzestaje zatem jedynie na afirmacji stanu napięcia. Obrazując rezultaty działania człowieka absurda, w dramatycznych przedstawieniach działań Marty i Kaliguli ukazuje niezwykłą trudność trwania w **życiu bez odwołań**.

43 It begins with „Nothing” and its goal, at least with some, is the nothingness of death. *Ibidem*, s. 44.

Gdybym miał w tym miejscu odnieść się do roli mitu w literaturze, w kontekście rozważań Camusa nad twórczością Melville'a, sądzę, że jego fascynację *Moby Dickiem* tłumaczyć mogą słowa kapitana Ahaba, walczącego z wielorybem:

O samotna śmierci po samotnym żywocie! Odczuwam teraz mój ból najwyższy. Ho! Od najodleglejszych krańców spływajcie teraz, zuchwałe odmęty całego mojego minionego życia i piętrzcie się na szczycie skłębionej fali mej śmierci! Ku tobie płynę, wszystko niszczący, lecz nie zwycięski wielorybie; do ostatka zmagam się z tobą, z samego serca piekiel godzę w ciebie; w imię nienawiści plwam na ciebie ostatnim mym tchnieniem! Zrzuć w jedną topiel wszystkie trumny i wszystkie mary, a skoro mnie przypaść nie mogą w udziale, rozwłócz mnie na strzępy, nadal cię ścigającego, choć uwiązanego do ciebie, przeklęty! Oto masz! Masz tę włócznie!⁴⁴

W szczególności fraza: „wszystko niszczący, lecz nie zwycięski wielorybie” nasuwa skojarzenie z XX-wiecznym Syzyfem, pewnym destrukcyjnego charakteru absurdu, uniemożliwiającego uchwycenie jedności człowieka i świata. Syzyf skazany jest na swój kamień, Ahab na wieloryba. Wobec nieuchronnego Ahab do ostatniej chwili jest pochłonięty buntowniczą pasją walki, ciskając włócznie, która zespala go z wielorybem, zamyka jego mityczną przygodę. Wieloryb nie jest zwycięski, Ahab do ostatniej chwili odmawia wydarzeniom sensu („Zrzuć w jedną topiel wszystkie trumny i wszystkie mary”⁴⁵) – człowieka można zniszczyć, lecz nie musi się on temu podporządkować. Camus tak wyjaśnia swoją fascynację Ahabem:

Może być postrzegany jako najbardziej porażający mit kiedykolwiek stworzony, ukazujący niepodważalną logikę, która ostatecznie prowadzi człowieka do chwycenia za broń przeciwko stworzeniu i stwórcy,

44 H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 656.

45 Analizowany fragment nasuwa skojarzenia z refleksją zawartą w *Podboju w Micie Syzyfa*: „Inni wybrali wieczność i ukazali ziemską uludę. Ich cmentarze uśmiechają się pełne kwiatów i ptaków. To dogadza zdobywcy i daje mu jasny obraz tego, co odrzucił. Sam, na odwrót, wybrał czarne żelazo i bezimienny dół”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 79.

następnie przeciwko jego kompanom i ostatecznie przeciwko sobie samemu [tłum. własne]⁴⁶.

Słysząc tu echa rozumienia twórczości absurdalnej jako poszukującej literatury i sztuki „wyzwalającej” od sensu, opisującej skutki dążenia człowieka wytyczoną drogą. Jednak widać tu także, jak sądzę, wyraźne przekroczenie refleksji z *Mitu Syzyfa*. Opis znaczenia Melville’owskiego mitu nabiera charakteru konfrontacji, która zakłada samounicestwienie w procesie, nie trwanie w nim aż do narodzin wolności wyzwalającej od nadziei i sensu. Można więc, jak sądzę, doszukiwać się w znaczeniu Camusowskiego literackiego mitu dwóch możliwości jego zwieńczenia. Jednej – późniejszej – Camus dał wyraz w *Dżumie*, drugiej zaś w *Kaliguli*. Ostatnia konkluzja o znaczeniu mitu prowadzi do wskazania związku Ahaba z pozorowanym szaleństwem młodego cesarza, który także posługuje się **niepodważalną logiką**. Poszukiwany mit literatury absurdalnej, wbrew myśli Camusa zawartej w *Micie Syzyfa*, ukazuje, w moim przekonaniu, jeszcze jeden aspekt rozważań, prowadzący do nowej odsłony buntu w refleksji filozofa, przejścia od *ja* do *my*. *Kaligula* obnaża bowiem, podobnie jak tonący Ahab, że wyobcowany, zbuntowany, świadomy bohater absurdalny może być niebezpieczny dla wszystkich dotkniętych konsekwencjami jego prawdy.

3.3. KIRIŁOW

W niniejszym rozdziale chciałbym skupić się na jednym, szczególnie interesującym wątku nawiązania przez Camusa do Dostojewskiego: interpretacji postawy Kiryłowa dokonanej w *Micie Syzyfa*. Nie będzie to szczegółowa i gruntowna analiza relacji pomiędzy twórczością Dostojewskiego i Camusa. Jestem bowiem przekonany, że książka

⁴⁶ *It can be seen as one of the most overwhelming myths ever invented on the struggle of man against evil, depicting the irresistible logic that finally leads the just man to take up arms first against creation and the creator, then against his fellows and against himself.* A. Camus, *Lyrical and critical essays*, op. cit., s. 289.

Raya Davisona⁴⁷ w wyczerpujący sposób przedstawia związki pomiędzy dziełami pisarzy. Analiza Kiriłowa z *Biesów* Dostojewskiego przeprowadzona w *Micie Syzyfa* ważna jest nie tylko ze względu na wskazanie płaszczyzny, na której autor refleksji o absurdzie nawiązuje kontakt z rosyjskim pisarzem. W wywodzie poświęconym w postaci Kiriłowa pojawia się również ważny wątek, odnoszący się, jak sądzę, do znaczenia dramaturgii Camusa.

Opisując samobójstwo logiczne, Camus wspomina czyn Kiriłowa z *Biesów*: „Dla idei, dla myśli przygotowuje się na śmierć. Jest to samobójstwo wyższego rzędu”⁴⁸. Kolejne sformułowania Camusa odnoszące się do Kiriłowa można uznać za klucze interpretacyjne postaci Kaliguli: „Z nadczłowieka ma tylko logikę jednej idei, z człowieka cały rejestr. [...] Trzy lata – mówi Kiriłow – szukałem atrybutu mojej boskości i znalazłem. Jest nim wolna wola”⁴⁹. Podobnie Camusowski cesarz będzie posiadać logikę jednej idei i będzie ovladnięty potrzebą manifestowania wolnej woli poddanym. Postać Kiriłowa, jak zauważa Camus, odsyła do Nietzschego: „Dla Kiriłowa, jak dla Nietzschego, zabić Boga to samemu nim zostać”⁵⁰. Kiriłow Dostojewskiego nie interesuje zatem Camusa tylko przez wzgląd na poglądy i twórczość rosyjskiego myśliciela, ale także z powodu silnie nietzscheańskiego poglądu w postawie Kiriłowa.

W treści dalszego wyvodu na temat bohatera *Biesów* Camus zadaje pytanie, z którym łączy się zarówno treść *Nieporozumienia*, jak i wyjaśnienia *Kaliguli* jego autorstwa:

Ale jeśli tej zbrodni metafizycznej (zabić Boga) dość, aby człowiek osiągnął spełnienie, po co dodawać do niej samobójstwo? Dlaczego zabijając się, porzucać ten świat, gdzie zdobyło się wolność? Jest tu sprzeczność.

47 R. Davison, *Camus: The challenge of Dostoyevsky*, Exeter University Press, Exeter 2001.

48 W przedmowie do amerykańskiego wydania dramatów Camus napisze: „Kaligula to historia samobójstwa wyższego rzędu. To historia najbardziej ludzkiego i najbardziej tragicznego z błędów” [tłum. własne na podstawie: A. Camus, *Caligula and three other plays*, Vintage Books, Toronto 1962, s. 3].

49 *Idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 94–95.

50 *Ibidem*, s. 95.

Działanie Kiriłowa to przede wszystkim uświadomić ludziom absurd. Gdy to już będzie uświadomione, samobójstwa staną się niepotrzebne, gdyż zaczniesz życie w największej chwale. [Camus konkluduje rolę Kiriłowa – M.K.] Trzeba im wskazać drogę, nie mogą się obejść bez kaznodziejstwa. [...] musi im wskazać drogę królewską i trudną, na którą on wejdzie pierwszy. Jest to samobójstwo pedagogiczne⁵¹.

W moim głębokim przekonaniu taka specyficzna interpretacja roli Kiriłowa nie dotyczy jedynie bohatera Dostojewskiego. Kto zobaczył *Kaligulę*, znajdzie w tym opisie samobójcy logiczne rysy charakterystyczne dla cesarza. Kaligula wprawdzie nie zabija się sam, jak Kiriłow, jednak daje oręż przeciwko sobie, pozwalając działać Cherei – uniewinnia go. Uczy wolności swojego przeciwnika. Camus po latach napisze o motywach cesarza: „Kaligula [...] wierny swej logice, robi, co konieczne, by uzbroić tych, którzy ostatecznie go zabiją”⁵². Różnica, jaka zarysowuje się w *Kaliguli* w stosunku do opisu roli Kiriłowa, pojawia się w dramacie na chwilę przed śmiercią cesarza, kiedy bohater patrzy w lustro. Kiriłow, strzelając do siebie, nie doświadcza już konsekwencji, nie wie, czy istotnie „ziemia zapełni się zbawionymi i rozjaśni ludzką chwałą”⁵³. Kaligula jednak zdaje sobie sprawę z tego, że idea nie odmieniła człowieka, że nadal był „tylko” człowiekiem, wkrótce zrzuconym z tronu przez innych ludzi: „[...] wyciągam ręce i spotykam ciebie, ciągle stoję naprzeciw ciebie i jestem wobec siebie pełen nienawiści”⁵⁴. Odpowiedzialni za jego upadek mogą z wolności, którą chciał im uświadomić, zrobić użytek, którego niebezpieczeństwa wieszczył odchodzący Scypion: „[...] zrobiłeś wszystko, co konieczne, aby pewnego dnia naokoło ciebie podniosły się całe legiony ludzkich bogów, z kolei równie bezlitosnych, i aby utopili w krwi – bóstwo jednej chwili”⁵⁵. W *Kaliguli* brak konkluzji,

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Caligula [...] faithful to his logic does what is necessary to arm those who will eventually kill him*. A. Camus, *Caligula and three other plays*, op. cit., s. 4.

⁵³ *Idem*, *Mit Syzyfa*, op. cit., s. 95.

⁵⁴ *Idem*, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, przeł. W. Natanson, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 80.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 57.

jakie konkretne działanie zostanie podjęte w imię wskazanej przez cesarza wolności. W zakończeniu dramatu Camus wystrzega się tego, co jego zdaniem sprowadza twórczość Dostojewskiego (szczególnie w *Braciach Karamazow*) do zakwestionowania znaczenia i roli bohaterów z *Biesów*: „Kiriłow, Stawrogin i Iwan są pokonani [...]. Nie ma już mowy o samobójstwie i szaleństwie. Po co, skoro nieśmiertelność i jej radości są pewne?”⁵⁶. W Camusowskiej interpretacji Kiriłowa bohater Dostojewskiego staje się orędownikiem absurdu, który przekracza ramy analizy samobójstwa dokonanego w rozpacz. Samobójstwo Kiriłowa nie jest więc postrzegane negatywnie⁵⁷. Kiriłow jest jedynym orędownikiem prawdy, którą może przekazać wyłącznie przez własną śmierć. Tutaj analogia do cesarza jest w moim przekonaniu bardzo istotna: Kaligula także uważa siebie za orędownika prawdy, która musi zostać przekazana ludzkości. Podobnie jak Kiriłow sądzi, że musi się dla tej prawdy poświęcić. W *Micie Syzyfa* Kiriłow staje się pedagogiem wolności i twórczości absurdalnej. Pełni pozytywną rolę, zaś sposób, w jaki jego prawda zmienia się w kontekście dalszej twórczości Dostojewskiego, opatrzony jest krytyczną uwagą Camusa. Autor *Mitu Syzyfa* zaznacza, iż dzieło absurdalne nie powinno dawać żadnej odpowiedzi na dylematy ludzkiej egzystencji. Myślę, że ten wątek analizy z *Mitu Syzyfa* w pewien sposób tłumaczy zakończenie *Kaliguli*. Kiriłow, zdecydowawszy się popełnić samobójstwo, osiąga jasność sytuacji, jest przekonany, że w swojej logice prowadzącej go do śmierci zawarta jest prawda. Jej jednoznacznie pozytywny wymiar jest jednakże kwestionowany przez *Kaligulę*, dramat bowiem do konceptu **wyższego samobójstwa** dopisuje dwuznaczność, nieobecną w analizie Kiriłowa. Cesarz powie: „[...] jakie to gorzkie, mieć rację i być zmuszonym do tego, by iść aż do ostatecznego kresu. Szczęk oręża. Oto niewinność, która przygotowuje swój tryumf. Czemuż nie jestem na jej miejscu?”⁵⁸. Tęsknota za niewinnością, którą ukazuje ten

⁵⁶ *Idem, Mit Syzyfa, op. cit.*, s. 96.

⁵⁷ R. Davison, *Camus...*, *op. cit.*, s. 66–67.

⁵⁸ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 80. Słowa te nie występują w wersji z lutego 1941 roku.

fragment dramatu, smutek pewnego rychłej śmierci Kaliguli – uzupełniają obraz Kiryłowa z *Mitu Szyzyfa*. Nie jest pewne, czy umierając za prawdę, człowiek uczyni świat lepszym. Wynik rozumowania przestaje być zależny od bohatera w chwili śmierci. Ostatni krzyk Kaliguli „jestem jeszcze żywy!” w kontekście analizy postawy Kiryłowa daje się zatem rozumieć jako nadzieja na to, by makabryczna ofiara nie poszła na marne, by zbrodnia i przelana krew miały jakikolwiek sens. Ale świat, niezależnie od tego, czy będzie uwolniony od Kiryłowa czy Kaliguli, zrobi z tej ofiary, co zechce. Uwalniając się w akcie ofiary i manifestacji wolności od życia, Kiryłow uniemożliwia sobie doświadczenie tego, co stanie się z jego prawdą.

3.4. JĘZYK A ABSURD – W KIERUNKU MOŻLIWOŚCI WYPOWIEDZENIA ABSURDU

W małym kinie sprzedaje się pastylki miętowe, na których jest napisane: „Czy ożenisz się ze mną?”, „Czy kochasz mnie?”. I odpowiedzi: „Dziś wieczór”, „Bardzo” itd. Podaje się pastylki sąsiadce, która odpowiada w ten sam sposób. Tak oto przy wymianie pastylek miętowych życie wiąże się z życiem⁵⁹.

Powieść *Obcy* Camusa zaczyna się od zdań: „Dzisiaj umarła mama. Albo wczoraj, nie wiem. Dostałem depeszę z przytułku: «Matka zmarła. Pogrzeb jutro. Wyrazy współczucia». Niewiele z tego wynika. To stało się być może wczoraj”⁶⁰. Każdy, kto przeczyta ten cytat, może odnieść wrażenie, jakby to on dostał depeszę, nie bohater powieści. Już w pierwszych zdaniach zostaje obnażony zatem dziwny, ascetyczny styl utworu. Podejmując zagadnienie relacji pomiędzy absurdem filozoficznym a językiem, ukazując sposób, w jaki użycie języka u Camusa powiązane jest z absurdem, J. Cruickshank, a przed nim J.-P. Sartre dokonują niezwykle ciekawych interpretacji kwe-

⁵⁹ *Idem*, *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1994, s. 38.

⁶⁰ *Idem*, *Obcy, Dżuma, Upadek*, przeł. M. Zenowicz, J. Guze, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 5.

stii, która w kontekście relacji literatury i filozofii absurdu odnosi się do problematyki wyrażalności, komunikowalności absurdu. Sartre już w *Wyjaśnieniu Obcego* zauważa, iż język literacki tekstu jest celowym zabiegiem, w którym nie tylko to, co obrazowane, ale i forma obrazowania wpływa na odbiór dzieła w kontekście absurdu kondycji ludzkiej. Kompozycja utworu, następstwo zdań, zastosowany w powieści czas – wszystko to sprzyja doświadczeniu przez czytelnika poczucia absurdu, którego pojęciową analizę zawarł Camus w *Micie Syzyfa*⁶¹. W podobnym tonie wypowiada się Cruickshank, wymieniając istotne w jego przekonaniu aspekty języka, przyczyniające się do stworzenia swoistej atmosfery powieści. W *Obcym* zatem pojawia się odrzucenie języka przyczynowości, unikanie pisania o motywacji⁶². Bohater powieści często stwierdza, że coś jest mu obojętne, natomiast gdy określa coś w kategoriach atrybucji (lubię/nie lubię), nie podaje powodów, wyjaśnień. Wydarzenia, zdaniem teoretyka, nie wynikają jedne z drugich, po prostu następują po sobie. Absurd jest przekazywany czytelnikowi przez fragmentaryczność opisywanych zdarzeń, stale odnawiającą się teraźniejszość, brak ciągłości narracji. Styl powieści, zdaniem Cruickshanka, jest odzwierciedleniem myśli o absurdzie zawartych w *Micie Syzyfa*.

Wskazując na istotną rolę języka, Cruickshank odsyła do słynnej sceny spotkania Meursaulta z Arabem, w której język utworu, niespodziewanie, staje się poetycki. Wnioskuje on, że nagła zmiana języka staje się wręcz współodpowiedzialna za zabójstwo⁶³.

⁶¹ Por. J.-P. Sartre, *Wyjaśnienie Obcego*, [w:] *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, PiW, Warszawa 1968, s. 127–130.

⁶² Por. J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 155.

⁶³ Por. *ibidem*, s. 158. Sartre, a po nim wielu komentatorów powieści Camusa, zastanawia się nad tą nagłą zmianą stylu we wspomnianej scenie: „[...] poza rzadkimi chwilami, kiedy autor, sprzeniewierzając się swojej zasadzie, uprawia poezję, żadne [zdanie – M.K.] nie wyodrębnia się na tle innych”. J.-P. Sartre, *Wyjaśnienie Obcego*, *op. cit.*, s. 127. Cruickshank stwierdza: „Moment, w którym język Meursaulta staje się wyszukany i metaforyczny, jest także momentem, w którym niewłaściwie interpretuje on doświadczenie – wyróżniając ten stan od braku zrozumienia – i staje się mordercą” [tłum. własne]. *The point at which*

Moment, w którym świat staje się epifanią znaczeń w powieści, jest zarazem momentem największego zagubienia bohatera. Wielu badaczy zastanawia i fascynuje nagła zmiana języka, który opisuje scenę oddania strzału przez Meursaulta. Z suchego, monotonnego, niezaangażowanego opisu nagle wyłania się język na wskroś liryczny. Strzał na plaży przerywa sukcesę chwil, rozsypuje się dekoracja:

Czułem już tylko obuchy słońca na czole i nieco zatarty, świetlisty miecz dobywający się z noża, który był ciągle przede mną. Ta ognista szpada przebijała mi rzęsy i raniła obolałe oczy. I właśnie wtedy wszystko się zakołysało. Morze przyniosło gorący, ciężki podmuch. Wydało mi się, że niebo pękło wzdłuż i wszerz, by lunąć ogniem. Cała moja istota sprężyła się, zacisnąłem rękę na rewolwerze. Spust ustąpił, dotknąłem gładkiej wypukłości kolby i właśnie wtedy, w tym trzasku suchym i zarazem ogłuszającym, wszystko się zaczęło⁶⁴.

Analiza języka *Obcego* przynosi rozróżnienie na się język pierwszej części – tzw. *style sobre*, momentarne, liryczne interludium (przytoczone powyżej) – oraz język racjonalny, refleksyjny części drugiej. Każdy z nich jednak jest naznaczony swoistym brakiem – pierwszy separuje czytelnika, buduje wrażenie oderwania od rzeczy opisywanych. Autor prowadzi narrację, która ma za zadanie obnażyć stan porównywany przez Sartre'a do obserwacji człowieka za szybą – motywu poczucia absurdu opisanego w *Micie Syzyfa*. Świadomość Meursaulta, zdaniem Sartre'a, to szyba, przez którą przenikają tylko rzeczy pozbawione znaczenia. Liryczny język sceny na plaży w proliferacji znaczeń powoduje chaos, zagubienie, co z kolei skutkuje strzałem; symbolizuje jednocześnie poddanie się światu natury, niemożliwość odseparowania bohatera od wpływu **słońca**. Natomiast język racji i konsekwencji w narracji procesu Meursaulta jest oderwany od przeżyć, karmi się jedynie ich wspomnieniem – pozostają znaczenia

Meursault's language becomes fanciful and metaphorical is also the point at which he wrongly interprets experience – as distinct from simply failing to understand it – and becomes a murderer. J. Cruickshank, *Albert Camus...*, op. cit., s. 155.

⁶⁴ A. Camus, *Obcy, Dżuma, Upadek*, op. cit., s. 38.

odseparowane od rzeczy. Wyrażona jest tu tęsknota przebudzonej świadomości za utraconą bliskością świata. Do Meursaulta z ławy oskarżonych nie mamy klucza, nie mają go także sędziowie, oskarżyciele. Nie mają go ci, którzy chcą go bronić. Odmowa dostępu do psychologii, motywów, konsekwencji, wyjaśnień dotyka także czytelnika. Język, wyzbyty przymiotników, obraca się przeciwko narratorowi powieści. Pojawia się ciężkie oskarżenie, odnoszące się do ludzkiej władzy sądenia, tworzenia spójnego świata przyczyn i skutków, zamiany świata, którego nie znamy, w ciąg przyczynowości i celów. Do takiego świata człowiek absurdalny nie pasuje nie ze względu na zbrodnię, którą popełnił, lecz właśnie ze względu na swoją obcość, niedookreśloność, nietransparentność.

Swoistym paradoksem komentarzy do *Obcego* wydaje się uznanie dla techniki wyrażania doświadczenia, traktowanego przez Camusa jako nieprzekazywalne, niewyraźalne⁶⁵. Wniosek, jaki płynie z analiz *Obcego*, skłania do stwierdzenia, że za pomocą języka literackiego można, świadomie, przekazać doświadczenie absurdu. Można za pomocą czasu, składni, stylu stworzyć świat niedookreślony, oddać niekonkluzywność, fragmentaryczność doświadczenia, nieadekwatność wiedzy o świecie do świata rzeczywistego. Świat Meursaulta, świat sukcesywnych terażniejszości, odnosi się do absurdu filozoficznego, uzupełnia wywód o jego relacyjnym charakterze obrazem człowieka zanurzonego w świecie doświadczenia absurdu. Myślę, że dobrym narzędziem do lepszego uchwycenia relacji języka i absurdu, szczególnie w kontekście refleksji nad formą *Obcego*, jest zwrócenie uwagi na opinię samego Camusa na temat możliwości wyrażania absurdu.

W *Micie Syzyfa* Sartre'owskie *Mdłości* Camus uznaje za jeden z przykładów obrazowania doświadczenia absurdu⁶⁶. Wcześniej, w 1938 roku, recenzując *Mdłości*, myśliciel pisze, że czytelnika przed zgodą z autorem powstrzymuje „brak równowagi pomiędzy ideami wyrażonymi w dziele a obrazami, które je wyrażają”

⁶⁵ Zob. *idem*, *Eseje*, *op. cit.*, s. 102–106.

⁶⁶ Por. *ibidem*, s. 101.

[tłum. własne]⁶⁷. Powracamy tu, jak myślę, do koncepcji powieści Camusa, która ma być „filozofią wyrażoną w obrazach”⁶⁸. Idee wyrażone w *Mdłościach*, zdaniem Camusa, nie współgrają z ich literackim obrazem. Świadomy dostrzeżonej (w jego przekonaniu) niedoskonałości, Camus stara się w *Obcym* skonstruować obraz spójny z ideą. Nie oznacza to z pewnością, że konstrukcja *Obcego* wyrasta z potrzeby udzielenia odpowiedzi Sartre’owi, jak pisać o absurdzie, jest jednak ewidentne, że styl pierwszej części *Obcego* ukazuje język literacki, celowo podporządkowany absurdowi⁶⁹.

Kwestię języka i stylu literackiego Camusa wnikliwie zbadał Roland Barthes, który zauważył w kontekście *Obcego*: „Mnożenie się odmian pisania jest zjawiskiem współczesnym, które zmusza pisarza do dokonania wyboru, z formy czyni postawę i rodzi etykę języka”⁷⁰. Dualizm treści i formy, nadmierna stylizacja w powieści dostrzeżone przez Barthes’a nie dotyczą *Obcego*, w którym, zdaniem autora, styl jest jakby nieobecny – nie skupia uwagi czytelnika. W rezultacie nie przeszkadza, nie obciąża czytelnika potrzebą zrozumienia jego funkcji. W moim przekonaniu w *Obcym* jest jednak moment, w którym owa nadmierna stylizacja pełni szczególną funkcję. Scena na plaży potwierdza intuicję Barthes’a, wyraża jego teorię w obrazach. Przytłoczony nadmiarem wrażeń Meursault estetyzuje opis rzeczywistości; wobec doświadczenia absurdu język konkretny, wyzbyty liryzmu jest nieadekwatny. Ta epifania stylu jest jednak nie na miejscu, nie pasuje do okoliczności. W rezultacie, jak sądzę, absurd przejawia się na dwóch płaszczyznach – nieade-

⁶⁷ *Idem, Lyrical and critical essays, op. cit., s. 201.*

⁶⁸ *Por. ibidem, s. 199.*

⁶⁹ Warto tu zwrócić uwagę na późniejszą wypowiedź Camusa z *Człowieka zbuntowanego*, dotyczącą stylu w literaturze: „Kiedy stylizacja jest nadmierna i widoczna, dzieło wyraża samą tylko nostalgię: jedność, którą pragnie osiągnąć, jest obca konkretowi. Kiedy, na odwrót, rzeczywistość została ukazana w stanie surowym, a stylizacja nic nie znaczy, konkretowi brak jedności. Wielka sztuka, styl, bunt prawdziwy znajduje się pomiędzy tymi dwiema herezjami”. A. Camus, *Eseje, op. cit., s. 358.*

⁷⁰ R. Barthes, *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009, s. 97.

kwatności czynu do sytuacji – przypadkowości zabójstwa, które sprawi sędziom tak duże kłopoty wobec nieprzenikalności zdarzenia i samego oskarżonego. Jest tu także nieadekwatność języka do możliwości opisanego świata, w którym zabija się przez słońce.

Przywołana skrótowo dyskusja nad formą i treścią *Obcego* przenosi nas do problemu języka wobec absurdu. Autor powieści, zdaniem Camusa, oferuje obraz dla myśli. Nie powinna zatem dziwić zaproponowana przez D. Sprintzena sugestia, by potraktować *Obcego* jako preludeum do *Mitu Syzyfa*⁷¹. Trudno nie uznać, wobec wielości interpretacji i analiz przeprowadzonych od powstania *Obcego*, że Camus w powieści osiągnął wyjątkowy sukces, którego, jak wskazują komentarze teoretyków, nie można przypisać tylko treści dzieła, ale i jego konstrukcji, formie, stylowi⁷².

Lepszy wgląd w stanowisko Camusa w kwestii formy wypowiedzi wobec absurdu dałoby się uzyskać, gdyby autor precyzyjniej sformułował wnioski dotyczące roli języka i jego zdolności opisywania świata w kontekście absurdu. Otwarte pozostaje zagadnienie, jak głęboko, jeśli spoiwem człowieka i świata jest absurd, problem absurdu dotyka także języka, którym się posługujemy, by o świecie mówić. Szczególnie interesujące w kontekście dramatu i powieści dotyczącej absurdu jest pytanie, czy można mówić o doświadczeniu absurdu, które nie jest zmodyfikowane (lub zafałszowane) przez fakt bycia wyrażonym za pomocą języka?

Według Camusa to, co człowiek doświadcza jako absurd, wynika z konfrontacji dążeń i tego, co oferuje mu szeroko rozumiany świat. Sytuację, gdy ten stan staje się uświadomiony, można utożsamić z upojściowaniem, nazwaniem. Pojawia się pojęcie absurdu, posia-

⁷¹ Por. D. Sprintzen, *Camus: a critical examination*, Temple University Press, Philadelphia 1988, s. 37.

⁷² Badacza twórczości Camusa znającego *Śmierć szczęśliwą* zadziwić może ewolucja, jaka w krótkim czasie dokonuje się w pisarzu. Z pierwszego utworu, w finalnej wersji *Obcego*, można odnaleźć jedynie krótkie fragmenty, jak refleksja Meursaulta na balkonie w niedzielne popołudnie. Jednak, w moim przekonaniu, to właśnie język powieści ulega największej metamorfozie. Co ciekawe, liczne motywy autobiograficzne obecne w *Śmierci szczęśliwej* znikają z *Obcego*.

dające znaczenie, określające relacje między człowiekiem a światem. Absurd – z tego, co relacyjne między człowiekiem a światem – staje się elementem wiedzy, partycypującym w kolejnych aktach poznawczych. Nawet jeśli owe akty same w sobie nie przyczyniałyby się do zaistnienia poczucia absurdu, można, moim zdaniem, przyjąć, że raz uznany wniosek o istnieniu nieredukowalnego absurdu między człowiekiem a światem wpływa na późniejsze akty nadawania znaczenia doświadczanym sytuacjom. Dopóki absurd jest poczuciem, jego doświadczenie nie musi modyfikować postawy człowieka – może, na przykład, dać się usunąć, wziąć w nawias, zostać uznany za chwilowy dysonans. Potrzeba świadomego utrwalenia refleksji nad relacją człowieka i świata warunkuje jednak dalsze relacje poznawcze człowieka i świata. W *Micie Syzyfa* Camus zauważa, że człowiek absurdalny musi założyć odrzucenie absurdu, który pojawia się jako realne wyzwanie egzystencjalne. Odmowa ta ma stale towarzyszyć człowiekowi. Powstaje paradoksalna sytuacja opisana w pierwszej części *Mitu Syzyfa*, gdzie człowiek stoi wobec nierozwiązywalnego problemu absurdu – odmawia się mu wyjścia poza czysto ludzki kontekst, proponuje utrzymanie tego stanu, pomimo faktu, że godzi to w możliwość uchwycenia scalającego sensu. Człowiek ma pogodzić się z istnieniem absurdu w relacji ze światem i konsekwentnie sytuować się wobec niego w postawie zbuntowanej. Czy jednak odrzucenie absurdu dotyczy tylko samej relacji czy także znaczenia absurdu na poziomie językowym? Wydaje się, że wraz z wprowadzeniem w kontekst absurdu drugiego człowieka, znaczenie, jakie ma możliwość wyrażenia absurdu, jego konsekwencji, staje się istotne. *Mit Syzyfa* przedstawia absurd jako doświadczenie indywidualne, ale już jego opis, analiza jego konsekwencji, odwołanie do obrazującej absurd roli literatury wskazują na intersubiektywny charakter tego doświadczenia.

Jak zatem rozwiązać kwestię komunikowalności wiedzy o absurdzie wobec uznania absurdu i jego wpływu na działanie człowieka? Camus jest świadomy znaczenia absurdu⁷³, problemu języka

73 *Je me cabre alors; ce qui est nommé, n'est-il pas déjà perdu?* (Buntuję się więc. Jeśli coś zostało nazwane, czy nie jest już stracone? [tłum. własne]). A. Camus,

wyrażającego absurd, gdy pisze o konsekwencji milczenia wobec absurdu⁷⁴. Usunięcie z dyskursu o absurdzie odwołań do metafizyki, religijności, nauki miało stworzyć czysto ludzki grunt dla konfrontacji z problemem, mierzonym jedynie ludzkimi możliwościami i stanem wiedzy.

Camusowski *cogito* wyrażone w *Micie Syzyfa* ma swoisty cel – to rekonstrukcja myślenia w świecie, w którym wszystko, co do tej pory uznawano za sensowne, zostało zakwestionowane przez myślenie. Myślenie w granicach racjonalności, bez nadziei, bez metafizyki, myślenie istniejące w świecie, który go nie określa, nie nadaje mu celu, nie odpowiada wołaniu o sens – skazane jest na jednoczesne doświadczenie wolności i trwogi. Jeśli jednak myśl może kwestionować wszystko – powracamy do języka – to kwestionowanie wszystkiego dotyczy też możliwości wypowiedzania się na ten temat. Absurd w aspekcie językowym, już nie jako poczucie dysonansu, sprzeczności, ale jako pojęcie dotyczące relacji człowieka ze światem, wpływa niekorzystnie na dalszy proces nadawania kolejnych znaczeń życiu. Jak dalece słowa po doświadczeniu istotnego wpływu absurdu na ludzkie życie mogą nadal, wbrew absurdowi, konsekwentnie służyć do komunikacji sytuacji, przekazania prawdy innemu człowiekowi? Co stanowi gwarancję sensu słów w świecie, w którym człowiek uznał i zaakceptował istnienie absurdu? Z pozoru wydaje się, że problem nie jest istotny, ponieważ sam absurd można zdefiniować, ująć w kategoriach relacji. Jeśli jednak, w zgodzie z Camusowskim rozumieniem człowieka jako poszukującego sensu, uznamy, że raz doświadczony absurd wpływa na ludzką egzystencję, każde następne działanie komunikujące znaczenie i sens życia przez człowieka obarczone jest ryzykiem, że ich odbiorca nie zrozumie

Noces (1936) suivi de l'été (1937), Les Éditions Gallimard, Paris 1959, Collection folio, No. 16, Impression, 1999, s. 93.

⁷⁴ „Każda filozofia nie-znaczenia zasadza się na sprzeczności już tylko dlatego, że siebie wyraża. [...] Jedyną postawą spójną w nie-znaczeniu byłoby milczenie, gdyby milczenie nie znaczyło również. Absurdalność doskonała usiłuje być niema. Kiedy mówi, to dlatego, że sobie pობлаża albo, jak zobaczymy, że uważa siebie za tymczasową”. *Idem, Człowiek zbuntowany, op. cit.*, s. 15.

przekazu, nawet dotyczącego kwestii tak dramatycznej i fundamentalnej jak odkrycie, że życie jest absurdalne. W kontekście absurdu i języka można wyróżnić trzy płaszczyzny, na jakich problem może zostać dostrzeżony:

1. Na poziomie samej struktury języka – zdania absurdalne jako zdania, które mają sens i zachowaną składnię, jednak o niczym nie informują, zdania niedorzeczne.
2. Na poziomie Camusowskiej relacji absurdalnej (człowiek–świat) – słowa nie mogą wyrazić tego, co człowiek chce nazwać, opisać, świat wymyka się aktom nazywania, definiowania, istnieją znaczenia, jednak nie mają głębokiego sensu, którego poszukiwał człowiek.
3. Na poziomie relacji pomiędzy człowiekiem i innym człowiekiem – kryzys komunikacji, przekazywania własnych wrażeń, emocji, niezdolność języka do nazywania ludzkich problemów, w tym wyrażenia przekonania o absurdalności ludzkiej kondycji, doświadczalnej tylko na poziomie subiektywnym.

Wydaje się, że pierwszy punkt nie interesuje Camusa w takim stopniu jak drugi i trzeci. W eseistyce filozoficznej myśliciel poświęcił (wedle mojej wiedzy) zagadnieniu języka tylko jeden krótki esej, będący komentarzem do książki Brice'a Paraina pt. *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Pojawia się tam jednak kilka bardzo istotnych stwierdzeń, do których chciałbym się odnieść w kontekście relacji języka i absurdu. Camus podejmuje zagadnienie związku pomiędzy językiem a światem, zauważając: „Musimy wiedzieć, czy nasz język nie jest fałszywy nawet w momencie, gdy myślimy, że mówimy prawdę, czy słowa mają ciało, czy są jedynie pustymi skorupami” [tłum. własne]⁷⁵. Słowa – twierdzi Camus – mogą nas zawieść, oszukać w chwili, gdy powinny wyrazić coś istotnego. Kiedy wyrażone powinno być coś, co dotyka ludzkich emocji, słowa maskują problem, tworząc złudzenie, że istnieje

⁷⁵ *What we need to know is whether or not our language is false at the very moment when we think we are telling the truth, whether words have flesh or are merely empty shells. Idem, Lyrical and critical essays, op. cit., s. 229–230.*

jego rozwiązanie. Camus przywołuje tu kolejne frazy: „zginąć na polu chwały”, „spłacić dług społeczeństwu”, „odczuwać słabość w piersi” – gotowe formuły, za pomocą których człowiek oswaja bolesne i niezrozumiałe doświadczenia⁷⁶. Camus, komentując refleksję Paraina, odnosi się do absurdu: czy w świecie dotkniętym absurdem słowa mogą wyrazić ludzkie emocje? Czy przekazują prawdę? Autor, konkludując, przedstawia alternatywę: albo słowa przekazują jedynie wrażenia, pozbawione są więc ogólnego sensu, albo reprezentują prawdę uniwersalną, esencję, jednak nie mają związku z rzeczywistością: „Tak więc możemy nazwać rzeczy tylko z niepewnością i nasze słowa stają się pewne tylko wtedy, gdy nie odnoszą się do rzeczy konkretnych” [tłum. własne]⁷⁷.

W podsumowaniu rozważań nad dziełem Paraina Camus odwołuje się do surrealizmu⁷⁸, zaznaczając, że ruch ten rozpoczął ważny proces, „używając niepewności języka i świata, by usprawiedliwić każdy możliwy rodzaj wolności” [tłum. własne]⁷⁹. Kierunek, który wskazuje tutaj Camus, jak sądzę, odnosi się do jego koncepcji języka wobec absurdu, pozwolę więc sobie na dłuższy cytat:

Nie ma już tendencji, by zaprzeczać, że język jest racjonalny, ani by pozwalać na dowolność wobec nieporządków, które zawiera. Tendencją jest rozpoznać, że język ma ograniczone moce powrotu, przez cuda lub absurdalność, do jego tradycji. Innymi słowy, i ten ruch intelektualny jest najwyższej wagi dla naszych czasów, nie używamy już fałszywości i pozornej bezsensowności świata, by uzasadnić zachowanie instynktowne, lecz by bronić przesądu (preferencji) na korzyść inteligencji. Jest to problem rozsądnej inteligencji, która wróciła do konkretnych rzeczy i obchodzi ją szczerze [tłum. własne]⁸⁰.

⁷⁶ Por. *ibidem*, s. 230.

⁷⁷ *Thus we can name things only with uncertainty and our words become certain only when they cease to refer to actual things. Ibidem*, s. 230.

⁷⁸ Na temat roli surrealizmu Camus wypowiada się także w *Człowieku zbuntowanym*, por. *idem*, *Eseje*, *op. cit.*, s. 345–349.

⁷⁹ [...] *using the uncertainty of language and the world to justify every possible kind of liberty. Idem*, *Lyrical and critical essays*, *op. cit.*, s. 240.

⁸⁰ *The tendency is no longer to deny that language is reasonable or to give free rein to the disorders it contains. The trend is to recognize that language has the*

Powszechna nie jest, w konsekwencji, zgoda podmiotów co do znaczeń i sensu świata wyrażanych za pomocą języka. Natomiast powszechny w kontekście rozważań Camusa w akcie odmowy („absurd ma sens, o ile się na niego nie zgadzamy”) ma być przynajmniej sprzeciw wobec totalności absurdu, a więc niezgoda na stwierdzenie, że wszystko jest dozwolone („dowolność wobec nieporządków, które [język – M.K.] zawiera”). W *Człowieku zbuntowanym* pogląd ten wyraża stwierdzenie: „Krzyczę, że w nic nie wierzę i że wszystko jest absurdalne, ale nie mogę wątpić w mój krzyk i muszę wierzyć przynajmniej w mój protest”⁸¹. Już sam wybór medium – eseju filozoficznego – do przekazywania informacji o możliwości konfrontacji z absurdem powinien świadczyć o przekonaniu Camusa, iż racje i argumenty filozoficzne nie mogą zostać wyeliminowane w dyskursie o absurdzie, jego wpływ na język zatem nie może być zupełny. Wielość opisów i obrazów absurdu, nawet na poziomie samego *Mitu Syzyfa*, a szerzej w kontekście przedstawienia jego problematyki w *Obcym*, *Nieporozumieniu* i *Kaliguli*, może prowadzić do wniosku, że problem wyrażenia i przekazania wiedzy dotyczącej absurdu Camus uznał za bardzo istotny – prezentował go w wielu odsłonach, poszukując pełniejszego sposobu ukazania jego aspektów. Rozumienie sytuacji absurdalnej uzupełnia zatem opis literacki, dramatyczne przedstawienie jej konsekwencji. Swoistym paradoksem pozostaje fakt, iż pomimo niezwyklej umiejętności posługiwania się językiem filozoficznym i literackim, w powszechnej opinii Camus pozostał autorem posługującym się językiem filozofa, starającego się sensownie i logicznie mówić o tym, co uderza w sens i logikę. Stephen M. Halloran, odnosząc się do zagadnienia wyrażania absurdu w kontekście twórczości Sartre’a, Camusa, Becketta i Ionesco, pisze:

limited powers to return, through miracles or through absurdity, to its tradition. In other words, and this intellectual move is of the highest importance for our time, we no longer use the falsehood and apparent meaninglessness of the world to justify instinctual behaviour, but to defend a prejudice in favour of intelligence. It is a question merely of a reasonable intelligence that has returned to concrete things and has a concern for honesty. Ibidem, s. 241.

⁸¹ Por. *idem*, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 17.

Mówić w obliczu tego doświadczenia to zawsze w jakimś sensie przekroczyć absurd, owo doświadczenie jest bowiem nieodłącznie związane z pojmowaniem języka jako rażąco nieodpowiedniego do wyrażania tego, co dla absurdysty i mistyka stanowi jedyne znaczące ludzkie przeżycie⁸².

Halloran idzie w kierunku wskazanym przez Esslina w *Theatre of absurd*, dopatrując się w działalności Becketta i Ionesco większej skuteczności w przedstawianiu absurdu na poziomie teatralnym: „O ile wyraziściej Ionesco pokazuje to, co Sartre jedynie usiłował powiedzieć”⁸³. Jednak w przedmowie do wydania dramatów z 1958 roku Camus pisze dobitnie: „[...] w niesprawiedliwym lub obojętnym świecie człowiek może się uratować i uratować innych, praktykując najbardziej fundamentalną szczerłość i wypowiadając najbardziej adekwatne słowo” [tłum. własne]⁸⁴. Stwierdzenie to świadczy, jak sądzę, o tym, że dla Camusa problem wyrażalności prawdy za pomocą słów istniał, jednakże wierzył on w możliwość jego przezwyciężenia. Do zagadnienia tego powrócę jeszcze w analizie *Nieporozumienia*.

⁸² S.M. Halloran, *Język i absurd*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 88.

⁸³ *Ibidem*, s. 99.

⁸⁴ [...] *in an unjust or indifferent world, man can save himself and save others, by practicing the most basic sincerity and pronouncing the most appropriate word.* A. Camus, *Caligula and three other plays*, *op. cit.*, s. 7.

4. TEATR I FILOZOFIA

4.1. FILOZOFIA A DRAMAT

4.1.1. WPROWADZENIE: W STRONĘ DRAMATU

Być świadomym to zawsze znaczy
brać udział w przedstawieniu.

(J. Onimous, 1970)

W odniesieniu do problematyki dramaturgii Camusa można za-
uważyć mniejsze zainteresowanie opracowaniem i analizą tego
tematu przez teoretyków. Nawet ilościowe porównanie publikacji
poświęconych dramatom Camusa pozwala dostrzec, że *en bloc*
nie są one uważane za równie ważną część jego twórczości co
powieści czy eseje. Jest to swoisty paradoks, jeśli wziąć pod uwagę,
że teatr, zarówno w teorii, jak i praktyce, towarzyszył Camusowi
w całym okresie twórczym, od współpracy przy tworzeniu algier-
skich *Théâtre de Travail* i *Théâtre de l'Équipe* do reżyserii adaptacji
Biesów Dostojewskiego¹. Obydwa nurty jego refleksji filozoficznej,

¹ Zapytany o pierwsze doświadczenie związane z teatrem, Camus odpowiedział:
„Nie pamiętam już. Z pewnością nie przedstawienie teatralne, teatru nie było

skupione na kluczowych kategoriach absurdu i buntu, obrazowane były przez Camusa w formach dramatycznych. Podobnie jak powieść, dramat i jego przedstawienie teatralne miały więc duże znaczenie dla twórcy.

Rozważania nad teatralnym wymiarem twórczości Alberta Camusa chciałbym zacząć od opisu sytuacji, która w szczególny sposób zmotywowała mnie do odczytania dramatów Camusa w powiązaniu z absurdem. Będąc jeszcze studentem filozofii, zobaczyłem *Kaligulę* w reżyserii Agaty Dudy-Gracz. Scena, która w szczególności utkwiła mi w pamięci, to ostatnia scena IV aktu – samotny cesarz, stojący przed lustrem, tłumaczący się swojemu własnemu odbiciu. Wydało mi się czymś nader interesującym, że krótka scena, refleksja filozofa-zbrodniarza stojącego przed lustrem, przedstawiona w teatrze sprowokowała do tylu pytań, refleksji.

Teatr uzupełnia słowo o obraz, ukazuje kondycję człowieka w procesie. Cierpienie może być wyrażone ciałem, milczenie można „zobaczyć”. Cisza, o której pisał Camus w kontekście absurdu, chyba nigdy nie brzmi w bardziej znaczący sposób niż w ostatniej, przerażającej scenie *Krzeseł* E. Ionesco. Trudno o bardziej filozoficznie inspirujący obraz człowieka w świecie, niż ten przedstawiony przez Becketta w *Czekając na Godota*. Scena dramatu *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda, w której aktorzy wykładają wizję „wolności” człowieka – kruchej i pozornej – to, w moim przekonaniu, doskonały traktat o wolności egzystencjalnej.

W książce Dariusza Piotra Klimczaka poświęconej poszukiwaniu motywów filozoficznych w twórczości Becketta można dostrzec elementy myślowo-interpretacyjne, które trafnie, według mnie, określają specyfikę dramatu:

w Algierze. Radio też nie, bo go nie miałem. Pragnienie pracy w teatrze, a następnie teatralna pasja powstały u mnie pod wpływem historii teatru Vieux-Colomber i pism Copeau” – fragment wywiadu z A. Camusem, „Dialog” 1957, nr 11). Dnia 4 stycznia 1960 roku, w dzień śmierci Camusa, Pierre Moinot wysłał do niego telegram informujący, że otrzymał stanowisko dyrektora teatru (por. O. Todd, *Albert Camus. Biografia*, przeł. J. Kortas, WAB, Warszawa 2009, s. 750).

W dramacie świat przedstawiony jest tak skonstruowany, by móc stać się w ostateczności określoną wizją sceniczną, bezpośrednio dostępną odbiorcy – widzowi. Dramat oferuje zatem „coś” więcej aniżeli poezja czy proza. Jest nastawiony na „ożywienie” motywów w przestrzeni teatralnej – bez tego pozostałby martwą literaturą².

Ożywienie to jest istotnym elementem przedstawienia, podobnie jak potrzeba odebrania go przez widza na wielu płaszczyznach. Rozważając relację pomiędzy filozofią a teatrem, Julia A. Walker napisała:

Teatr, być może bardziej niż inne formy sztuki, ma moc odnoszenia się do wszystkich tych dróg poznania wynikających z samej jego formy. Łącząc efekty wizualne, słuchowe, często węchowe (jeśli nie smakowe) i dotykowe, teatr nie może być po prostu zrozumiany z zewnętrznej perspektywy, spłaszczającej jego wielość odwołań zmysłowych do tekstu, który można przeczytać [...] uczestniczymy w doświadczeniu rozumienia, nie tylko rejestrowania wiedzy o czymś, co manifestuje się obiektywnie w relacji do naszej subiektywności [tłum. własne]³.

Symbole, metafory, motywy, ujęte w procesie, przedstawione na scenie, wprowadzają ruch, dynamikę, pozwalają na dostrzeżenie zmiany. W moim przekonaniu jest to szczególnie ważny element, jeśli wziąć pod uwagę twórczość Camusa, z dwóch powodów. Sytuacja człowieka, ukazana szczególnie poprzez bohaterów dramatów *Kaliguli* i *Nieporozumienia*, prezentuje zmianę ich nastawienia, przewartościowanie, dokonane w konsekwencji absurdu. Działania bohaterów to proces, który przechodzi od świadomości do

2 D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr absurdu Samuela Becketta*, Instytut Wydawniczy „Maximum”, Kraków–Warszawa 2006, s. 61.

3 *Theater, perhaps more than any other art form, has the power to appeal to all of these ways of knowing in its very form. Combining visual, auditory and often olfactory (if not gustatory) and tactile effects, theater cannot simply be understood from an outside perspective that flattens its multiple sensory appeals into a text to be read [...] we are participating in an experience of understanding, not just registering the knowledge of something that stands in objective relation to our subjectivity.* J.A. Walker, *The text/performance split across the analytic/Continental divide*, [w:] *Staging philosophy, intersections of theater, performance and philosophy*, red. D. Krasner, D.Z. Saltz, The University of Michigan Press, An Arbor, Michigan 2006, s. 36.

działania i refleksji o konsekwencjach czynu. Dramaty istotne są także w kontekście badania twórczości Camusa z innego powodu – zmiany w treści dramatów, w szczególności w *Kaliguli*, dają możliwość śledzenia przeobrażeń myśli autora. *Kaligula* jest zatem „żywy” na dwóch płaszczyznach: wprowadzenia dynamiki w proces refleksji nad absurdem oraz – w kontekście przeobrażeń dramatu – ukazywania ewolucji poglądów w myśli autora.

Odnosząc się do sztuk Camusa, chciałbym podjąć zagadnienie doświadczenia absurdu w teatrze i umiejscowić rolę takiego doświadczenia w kontekście absurdu filozoficznego. Jeśli, jak przekonywał Camus, wobec absurdu ważne jest zarówno jego poczucie, jak i jego pojęcie, sądzę, że przedstawienie teatralne może sytuować widza najbliższej możliwości emocjonalnego doświadczenia tego problemu przy jednoczesnym zaangażowaniu w proces jego rozumienia. Poświęcając dalszy wywód dramatom Camusa, nie liczę na wyjaśnienie wszystkich trudności; wiele z pytań dotyczących roli utworów dramatycznych, funkcji ich przedstawiania w całości twórczości myśliciela z całą pewnością wymaga dalszych badań. Impulsem do odtworzenia, w kontekście problemów filozoficznych, dwóch dramatów Camusa była dla mnie głęboka potrzeba ukazania, że dzieła te zawierają znacznie więcej niż tylko drogę od absurdu do buntu lub jednoznaczny obraz **człowieka absurdalnego**. W badaniach nad ewolucją poglądów autora *Mitu Syzyfa* można, jak sądzę, zasadnie argumentować za przeniesieniem tych utworów z peryferii dyskusji, jaka od lat toczy się wokół myśli Camusa skoncentrowanej na absurdzie, do jej centrum.

4.1.2. AKTOR

Dobrym punktem wyjścia rozważań o teatrze Camusa jest kilka refleksji autora poświęconych Aktorowi – jednej z postaci absurdalnych analizowanych w *Micie Syzyfa*:

Człowiek przeciętny nie lubi się zatrzymywać. Przeciwnie, wszystko skłania go do pośpiechu. Ale zarazem nic go bardziej nie interesuje

Miejsce teatru w koncepcji sztuki Camusa wydaje się zatem wyróżnione nie tylko przez jego fascynację, sięgającą po czasy współzałożycielstwa algierskiego *Théâtre l'Équipe*. Aktor w przedstawieniu teatralnym obarczony zostaje zadaniem, odnoszącym się do zawartej w *Micie Syzyfa* koncepcji trwania wobec absurdu. Jest także, zdaniem Camusa, świadomy istotnej prawdy o rzeczywistości: „[...] pochłonięty przedstawianiem wciąż udoskonalanym, dowodzi, do jakiego stopnia wydawać się to być”⁸. Rola aktora to rola twórcy posiadającego jako środki ekspresji nie tylko słowa, ale i własne ciało, którego ważność w przedstawianiu dostrzega autor *Mitu Syzyfa*, pisząc:

[...] konwencją teatru jest, że serce wypowiada się i pozwala zrozumieć tylko poprzez gesty i ciało – albo przez głos, który tyle jest głosem duszy, co ciała. [...] Władza należy do ciała⁹.

Zadaniem aktora jest przedstawić postać, nie wyjaśnić świat. Opisać, używając słów i gestów. Dramat nie tkwi w tym, co aktor mówi i pokazuje, ale w tym, że mówi i pokazuje zbyt wiele – sam dla siebie uświadamia sobie wielkość i małość człowieka, patetyczność i wzniosłość monologu oraz jego nieadekwatność. Z perspektywy aktora tym, co daje teatr, nie jest tylko przedstawienie, ale i zdziwienie wynikające z faktu, że w ogóle przedstawiamy. Świat teatru, według Camusa, to świat pozoru, przedstawiania zewnętrznosci: „[...] w tym świecie wszystko poświęca się zewnętrznosci i wszystko istnieje tylko dla oka. Cud absurdu sprawia, że ciało znów daje poznanie”¹⁰. Camus nie pisze jednak jednoznacznie, dla kogo ten cud się wydarza, choć następna linijka tekstu pozwala sądzić, że sens sytuacji przedstawienia jest po stronie aktora, nie widza: „[...] nie zrozumieć Jagona dobrze, póki go nie zagram”¹¹. Aktor według

⁸ *Ibidem*, s. 71. W oryginale: *Il illustre alors abondamment tous les mois ou tous les jours, cette vérité si féconde qu'il n'y a pas de frontière entre ce qu'un homme veut être et ce qu'il est.*

⁹ *Ibidem*, s. 71.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*. Na marginesie warto zaznaczyć, iż sam Camus był aktorem, często też recytował fragmenty swoich dramatów i innych dzieł znajomym.

Camusa: „[...] znajduje się w miejscu, gdzie ciało i umysł spotykają się i obejmują uściskiem, gdzie umysł umęczony porażkami zwraca się ku swemu najwierniejszemu sprzymierzeńcowi”¹².

W uwadze tej zawarte jest moim zdaniem więcej niż tylko pewna koncepcja sztuki i roli teatru. Sam Camus uczynił bowiem z teatru swoje miejsce schronienia, miejsce, w którym, jak sam twierdził, czuł się wolny. Z opisu Aktora w *Mitu Syzyfa* nie wynika jednak jasno, co pozwalałoby rozumieć rolę przedstawienia w doświadczeniu widza. Wyzwolenie przez sztukę to przywilej artystów – aktorów, nie widzów – jak można sądzić po lekturze tego fragmentu eseju. Camus nie rozwija wątku koncepcji teatru w dalszych eseistycznych rozważaniach. Poszukuje raczej związku formy dramatycznej z jej znaczeniem dla widza. Wskazuje jednak na znaczenie aktora, jego cielesności, trwania w swoistym paradoksie życia i przedstawiania. Paradoks ten jest, jak sądzę, istotnym motywem *Kaliguli*.

4.2. KALIGULA

Nie zrozumiecie nigdy, że jestem człowiekiem prostym¹³.

Pierwsza wzmianka o zamiarze stworzenia dramatu z Kaligulą w roli głównej (jego historią prawdopodobnie zainteresował Camusa Jean Grenier) pochodzi z *Notatników*¹⁴. W okresie aktywności twórczej Camusa tekst *Kaliguli* przechodzi liczne modyfikacje, znacznie zmieniające wydźwięk sztuki. Rozwój treści dramatu Camusa można podzielić na cztery etapy – wersja pierwotna, której zwieńczeniem jest rękopis z 1939 roku, zawierała podtytuł *Kaligula albo gracz*. Treść ulega znacznej modyfikacji pod wpływem komentarzy, między innymi J. Greniera, by zmienić formę do 1941 roku¹⁵. Kolejne zmiany

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1994, s. 45.

¹⁴ Por. *ibidem*, s. 20 (notatka ze stycznia 1937 roku).

¹⁵ Znakomitą, bardzo szczegółową analizę pierwotnych wersji *Kaliguli* przeprowadził J. Arnold w: *La poétique du premier Caligula*, [w:] A. Camus, *Caligula, version de 1941*, „Cahiers Albert Camus”, No. 4, Gallimard, Paris 1984.

powstały już po napisaniu *Mitu Syzyfa* (w wersji z 1944 roku pojawia się postać Helikona, niewystępującego w pierwszym szkicu, zabójstwa Kaliguli dokonuje Cherea i Scypion). Następne modyfikacje widoczne są w wersji z 1958 roku, gdzie Scypion odłącza się od buntowników (Camus dodaje scenę dialogu między Kaligulą a Scypionem oraz scenę rozmowy Scypiona z Chereą), a pod koniec IV aktu tuż przed śmiercią Kaliguli powraca Helikon. W Polsce tłumaczone były wersje z 1944 roku (wydana w 1987) oraz 1958 roku (wydana w 2004).

Camus w liście do Greniera dotyczącym *Kaliguli* informuje przyjaciela, że dramat pisany jest przede wszystkim z myślą o przedstawieniu, które wymaga ruchu; dodaje także, że motywy buntu cesarza są bardzo konwencjonalne¹⁶. Powód pojawienia się absurdu w obydwu dramatach Camusa – *Kaliguli* i *Nieporozumieniu* – można określić jako trywialny: w *Nieporozumieniu* jest to morderstwo dokonane w celach zarobkowych, w *Kaliguli* zaś śmierć bliskiej osoby, siostry i kochanki bohatera. Problem absurdu, w obydwu przypadkach, zaczyna się od banału, rozrasta się jednak wraz z świadomością sytuacji jednostki. Do pewnego stopnia bohater pierwszego dramatu Camusa¹⁷ w reakcji na doświadczenie absurdu polemizuje z Meursaultem z *Obcego*. Tamten wobec absurdu próbował zachować obojętność, Kaligula z kolei obojętność obserwujących jego cierpienia patrycjuszki chce upokorzyć. Według R. Quillota *Kaligula* powiązany jest z *Zaślubinami*, podejmuje wyrażone tam lirycznie problemy, odwołuje się również do absurdu ujętego filozoficznie w *Micie Syzyfa*¹⁸. Jednak jestem daleki od stwierdzenia, że dramat ten jest jedynie obrazem myśli wyrażonych gdzie indziej. *Kaligula* od pierwszych, przedwojennych szkiców ukazuje oryginalny rozwój problemu konsekwencji absurdu wobec wolności człowieka.

Poprzez dramatyczną wizję rządów Kaliguli Camus dąży do zobrazowania działań jednostki buntującej się przeciw pewności

¹⁶ Por. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 2003; list 40.

¹⁷ Przez sformułowanie to rozumiem *Kaligulę*, jakkolwiek należy zaznaczyć, że Camus z całą pewnością współpracował przy pisaniu *Révolte dans les Asturies*.

¹⁸ Por. R. Quillot, *La mer et les prisons*, Gallimard, Paris 1956, s. 42.

absurdu. Cesarz konsekwentnie morduje swoich poddanych od chwili uświadomienia sobie absurdalności życia w imię absurdalnej „logiki”. Kres okrucieństwu położyć ma dopiero zdobycie przez Kaligulę niemożliwego – sługa Helikon ma dostarczyć mu Księżyc. Pragnienie to, pragnienie niemożliwego, jest tożsame ze świadomością, że pomiędzy nieznanym a niepoznawalnym (na poziomie wiedzy) istnieje nieprzekraczalna bariera. Osiągnięcie szczęścia – w tym przypadku zrozumienie ludzkiego cierpienia – jest niemożliwe, podobnie jak niemożliwe jest zdobycie przez cesarza Księżyc. Wiedzę o kondycji ludzkiej i ograniczeniach człowieka Kaligula chce zamienić w zasadę dla innych: absurd istnienia należy uświadomić drugiemu człowiekowi. Dokonać tego można jednak tylko przez wstrząs, uderzenie w zastany porządek, w którym, co zauważa Kaligula (na początku I aktu), śmierć i cierpienie nie robią już na nikim wrażenia. Świadomość absurdu czyni cesarza wolnym – pragnie on tej nowej wolności nauczać. Kaligula popełnia jednak błąd, o który oskarżał Camusa w analizie *Mitu Syzyfa* J. Cruickshank – czyni bowiem z absurdu zasadę, z problemu – rozwiązanie, za pomocą którego pragnie zmienić świat. Zasada, z której w swoim buncie wychodzi Kaligula, będzie przyświecać w zmodyfikowanej formie późniejszemu **człowiekowi zbuntowanemu**: „buntuję się, więc my jesteście”. Jednak w przeciwieństwie do etycznego, moralnego charakteru późniejszej postawy Kaliguli, chce on świadomości kondycji ludzkiej przez rozprzestrzenianie absurdu, a nie przez wspólny, solidarny sprzeciw wobec niego. Bohater, jako rzymski cesarz, ma władzę sprawić, aby cały świat dowiedział się, w formie zinstytucjonalizowanej, o absurdzie. Obywatele rzymscy mają być z rozkazu Kaliguli mordowani w losowej kolejności. W tym miejscu, udratyzowany Kaligula Camusa spotyka się z Kaligulą Swetoniusza, człowiekiem mającym zamiar mianować konia konsulem¹⁹. Zachodzi jednak różnica

¹⁹ Por. Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, księga IV.55, edycja komputerowa, www.zrodla.historyczne.prv.pl, 1.04.2012 – strona nieaktywna. Warto zaznaczyć, że odmienną interpretację dramatyczną Kaliguli przedstawił w 1917 roku Karol Rostworowski, którego Kaligula jest nie tyle prowokatorem ma-

między absurdem doświadczanym przez jednostkę w świecie, w którym pragnienia i oczekiwania człowieka konfrontowane są z obojętną rzeczywistością, a absurdem Kaliguli, sprowokowanym przez człowieka, a nie przez szeroko pojęty świat (doświadczenia ludzkiego). W przeciwieństwie do wizji absurdu z *Mitu Syzyfa* nie ma tu równowagi ani dążenia do zachowania elementów w ciągłym napięciu. Absurd, jakiego doświadcza Meursault w *Obcym*, wynika z konfrontacji człowieka i obojętnego świata. Kaligula, uświadomiwszy sobie absurd, chce narzucić innym jego doświadczenie. Jego działanie jest dwuznaczne, z jednej strony bowiem ma ono uświadomić zubożniałym obywatelom powagę problemu, z drugiej jednak, sięgając po przemoc, cesarz nakłada na doświadczany absurd maskę tyranii, zła, deformując przekaz²⁰. Absurd opisywany w *Micie Syzyfa* staje się, przez działanie cesarza, utożsamiony z realnym, konkretnym niebezpieczeństwem, prowokowanym przez człowieka. Zachowanie Kaliguli w pewnym stopniu przywołuje na myśl jedną z odsłon *Bojaźni i drżenia*, gdzie Abraham rozważa pozorowanie szaleństwa przed prowadzonym na śmierć synem:

Weszli na górę Moria, a Izaak ciągle go nie rozumiał. I odwrócił się na chwilę Izaak, a kiedy znów spojrzął na oblicze Abrahama, zobaczył, że było zmienione: dziki wzrok, groźny wyraz. Abraham schwyił Izaaka za piersi, rzucił na ziemię i rzekł: „Głupi chłopcze, czy myślisz, że jestem twoim ojcem?”. Jestem czcicielem bałwanów. Myślisz, że to z rozkazu Boga? Nie, to dla mojej zachcianki. Myślisz, że to rozkaz Boga? Nie, to moja przyjemność²¹.

kabrycznych wydarzeń, ile ofiarą kontekstu społeczno-politycznego państwa w kryzysie moralnym.

²⁰ Postrzeżenie Kaliguli jako manifestacji zła, które w kontekście wojny, okupacji i nazizmu zostało podjęte przez wielu odbiorców i interpretatorów, skłoniło autora do wyraźnego odcięcia treści dramatu od interpretacji wskazującej na związek *Kaliguli* z wydarzeniami współczesnymi. Widać to w liście do Greniera z 1943 roku, w którym Camus zaznacza, że dramat powinien mieć datę powstania: 1938, aby uniknąć powiązań treści z wydarzeniami z lat wojennych (por. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence...*, *op. cit.*, s. 82).

²¹ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Kraków 1969, s. 10.

Kaligula, co już na początku dramatu zauważa Cherea²², nie jest szalony, a pod maską tyranii skrywa plan działania. Istotne, jak sądzę, jest wskazanie, iż postać cesarza ma bardzo silny związek z refleksją Camusa nad nietszschianizmem, którego krytyczny osąd pojawi się w *Człowieku zbuntowanym*²³.

Sztuka Camusa spełnia, w moim przekonaniu, ważną rolę w obrazowaniu sposobu oddziaływania absurdu na człowieka. Opisanym w *Micie Syzyfa*, poddanym refleksji poczuciu i pojęciu, dramat nadaje specyficzną intensywność i totalność. Kaligula, do tej pory szczęśliwy idealista, nagle się zmienia (śmierć Drusilli – początek terroru zaprowadzonego przez Kaligulę – to nie adapta-

²² „Cesarze-szaleńcy, to już było. Ale ten nie jest szaleńcem. Właśnie tego w nim nienawidzę, że wie, czego chce”. A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, przeł. W. Natanson, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 32.

²³ H. Bonnier wskazuje na związki wypowiedzi Kaliguli z Zaratustrą Nietzschego (por. H. Bonnier, *Albert Camus ou la force d'être*, Vitte, Lyon-Paris 1959, s. 92). Germaine Brée z kolei wskazuje na zbieżność czasu, w jakim pojawiają się pierwsze notatki do Kaliguli, z lekturą Nietzschego (1937) – por. G. Brée, *Albert Camus*, Columbia University Press, New York 1964, s. 47, 92. *Notatniki* z tego okresu zawierają wpis o lekturze *Zmierzchu bożyszcz* (por. A. Camus, *Notatniki*, *op. cit.*, s. 48). Lektura tekstu Nietzschego pozwala, jak mogę tylko przypuszczać, znaleźć fragmenty, które mogły stanowić inspirację dla dramatycznego wizerunku Kaliguli: „Czym mierzy się wolność jednostki i wolność narodu? Oporem, który musimy pokonywać, mozołem, którego kosztem pozostajemy u góry. Kto chce znaleźć najwyższy typ człowieka wolnego, niech go szuka tam, gdzie stale przewyciężają najwyższy opór: o krok od tyranii, na progu groźby poddaństwa”. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak się filozofuje młotem*, przeł. G. Sowinski, Wydawnictwo A, Kraków 2003, s. 96.

Do motywów i działań dramatycznego Kaliguli pasuje także akapit *Człowieka zbuntowanego* poświęcony Nietzsche: „Zamiast metodycznego wątpienia Nietzsche uprawiał metodyczną negację, burzył wszystko, co maskuje nihilizm, obalał idole skrywające śmierć Boga” (A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Muza, Warszawa 2002, s. 86). W innym miejscu tego tekstu analogia między Kaligulą a Nietzsche staje się jeszcze bardziej wyraźna: „Nietzsche pragnął ze wszystkich sił przyjscia cesarza rzymskiego o duszy Chrystusa. W jego rozumieniu było to powiedzieć «tak» niewolnikowi i panu razem. Ale powiedzieć «tak» obu, znaczy uznać silniejszego z nich, to jest pana. Cezar musiał nieuchronnie wyrzec się dominacji ducha i wybrać panowanie fizyczne. «Jak korzystać ze zbrodni?» – zapytywał Nietzsche, dobry profesor wierny swojej metodzie. Cezar miał odpowiedzieć: pomnażając ją”. *Ibidem*, s. 99.

cja materiałów historycznych, a pomysł Camusa). Dodać jednak należy, że potrzeba rozprzeżnienia absurdu przez czyn bierze się nie tylko z konstatacji jego istnienia, ale także ze świadomości zupełnego zobojętnienia innych ludzi wobec doświadczanego cierpienia. Freeman zauważa: „W *Kaliguli* [Camus – M.K.] odsłonił rosnącą troskę o moralne i filozoficzne konsekwencje reakcji cesarza kosztem czysto dramatycznego przedstawienia odkrycia, które ją uruchomiło” [tłum. własne]²⁴. Uwaga Freemana odnosi się do tych wersji sztuki, które powstały po 1941 roku, gdzie można zauważyć znaczne przesunięcie ciężaru z doświadczenia absurdu przez Kaligulę na konsekwencje działań cesarza. Freeman proponuje, by uznać *Kaligulę* za dramat łączący absurd z kategorią buntu. W moim przekonaniu jednak wymiar absurdu i sposób, w jaki *Kaligula* uzupełnia rozumienie autora dramatu w stosunku do *Mitu Syzyfa*, nie polega jedynie na antycypowaniu późniejszej refleksji filozoficznej Camusa, skoncentrowanej na buncie filozoficznym. Elementem, który łączy *Kaligulę*, *Nieporozumienie* i *Obcego*, jest pewne podobieństwo w powiązaniu decyzji i działań postaci z przeżyciem, doświadczeniem absurdu. Co istotne, *Kaligula* – bohater dramatu – odnosi się do tego doświadczenia za pomocą buntu, jak trafnie zauważa Freeman. Bunt ten jest jednak nieograniczony, destruktywny i autodestruktywny. Złożoności przedstawionej przez Camusa postaci dodaje fakt, że pod maską tyrana *Kaligula* kryje poważne zainteresowanie treścią filozoficzną z *Mitu Syzyfa*. Wiedzę o absurdzie, zamiast wydawać w formie eseju, wprowadza w czyn, odgrywa na scenie postaci absurdalne – Twórcy, Don Juana, Aktora, Zdobywcy²⁵. Działanie nie czyni cesarza zamkniętym na refleksję. Na poziomie dosłownym – *Kaligula* stale przegląda się w lustrze. Na poziomie symbolicznym i filozoficznym – zachowuje świadomo-

²⁴ *In Caligula he [Camus – M.K.] revealed an increasing concern for the moral and philosophical consequences of the Emperor's reaction at the expense of a purely dramatic presentation of the discovery which unleashed it.* E. Freeman, *The theatre of Albert Camus: a critical study*, The Camelot Press Ltd., London 1971, s. 43.

²⁵ Por. S. Bastien, *Caligula et Camus: interférences transhistoriques*, Rodopi, Amsterdam–New York 2006, s. 213.

stoję naprzeciw ciobie i jestem wobec ciobie pełen nienawiści. Nie obrałem odpowiedniej drogi, nie doszedłem do niczego. Dotychczas do niczego. Moja wolność nie jest dobra. Och, jak ciężka jest ta noc, Helikon²⁸ nie przyszedł. Jesteśmy winni na wieki. Ta noc jest ciężka jak ból człowieka²⁹.

Powyższe fragmenty, jak sędzę, jasno pokazują przemianę, jaka dokonuje się w ciągu kilku lat. Kwestię zmian w *Kaliguli* szczegółowo podjął James Arnold w 1973 roku³⁰, wskazując ścisły związek wczesnego (1938–1941) *Kaliguli* z *Narodzinami tragedii* Nietzschego. Komentator interpretuje sytuację dramatycznego Kaliguli na podobieństwo Nietzscheańskiego cyklu, jaki przechodzi bohater dionizyjski: „W pierwotnej wersji *Kaliguli* Camus przedstawia publiczności cierpiącego Dionizosa, którego oczyszczeniem jest poznać udrękę indywiduacji” [tłum. własne]³¹. Także w tekście Nietzschego nietrudno znaleźć fragmenty łączące się z *Kaligulą*: „W owym istnieniu rozszarpanego boga ma Dionizos dwoistą naturę okrutnego, zdziczałego demona i łagodnego, dobrotliwego władcy”³².

Nietzsche w *Narodzinach tragedii* zaznacza, iż stadium cierpienia bóstwa poprzedza oczekiwane nadejście Dionizosa odrodzonego, kończącego okres indywiduacji. Motyw ten w sztuce Camusa Arnold utożsamia z momentem śmierci cesarza. Dla komentatora zmiana, jaka następuje w kolejnych wersjach *Kaliguli*, oznacza rozwój – w sensie etycznym – jednak kosztem oddalenia się od pierwotnego,

²⁸ Warto zaznaczyć, że w wersji dramatu z 1958 roku Helikon pojawia się w ostatniej chwili na scenie, by ostrzec Kaligulę przed zamachowcami, krzyczy: *Garde-toi, Caius! Garde-toi!*, po czym ginie.

²⁹ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty*, *op. cit.*, s. 80.

³⁰ J. Arnold, *Camus' Dionisian hero: Caligula in 1938*, „South Atlantic Bulletin” 1973, Vol. 38, No. 4, s. 45–53. Sceniczna adaptacja pierwszej wersji sztuki Camusa została opisana przez S. Bastien: <http://www.criticalstages.org/criticalstages4/entry/La-premiere-gravure-version-de-Caligula-du-texte-agrave-la-scegravene?category=4> (dostęp: 1.04.2012).

³¹ *Camus in the original Caligula will present to his public the suffering Dionysus whose purgatory is to know the torment of individuation*. J. Arnold, *Camus...*, *op. cit.*, s. 47.

³² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowinski, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 50.

wiarę w moc sztuki dążącej do konfrontacji. Początkowo idzie tropem Scypiona, gdy ten opowiada o swoim poemacie:

Scypion: Mówilem także o linii wzgórz rzymskich i tym uspokojeniu, ulotnym a wstrząsającym, które sprowadza wieczór.

Kaligula: ...o krzyku jaskółek na niebie zielonym³⁵.

Cesarz i poeta kontynuują liryczny dialog, dopowiadając kolejne kwestie, do momentu, w którym Kaligula zauważa:

Nie. Jest we mnie coś, jakies jezioro milczące³⁶, jakies zgniłe wikliny. Twój poemat musi być piękny, lecz jeśli chcesz mego zdania [...]. Temu wszystkiemu brakuje krwi³⁷.

Fragment ten odsyła, jak sądzę, do uwagi Nietzschego z *Tako rzecze Zaratustra*: „Ze wszystkiego, co czytam, lubię to tylko, co krwią było pisane. Pisz krwią, a dowiesz się, że krew jest duchem”³⁸.

Camus, tworząc postać Kaliguli, do pewnego stopnia idzie tropem Nietzschego, szczególnie w swojej koncepcji roli sztuki. Obydwaj myśliciele nie godzą się na rozpacz w rozpatrywaniu sytuacji człowieka, obydwaj, moim zdaniem, szczególną rolę przypisują twórczości. Jednak inspiracja, która początkowo inicjuje w *Kaliguli* ruch, motywuje działania cesarza, staje się z czasem elementem, który muszą przezwyciężyć nie tylko bohaterowie dramatu.

Według Swetoniusza relacjonującego zdarzenia z życia historycznego Kaliguli:

³⁵ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, *op. cit.*, s. 47.

³⁶ „Mam ja wprawdzie jezioro w duszy pustelnicze i na sobie przestające, lecz nurty mej miłości porwą je wraz z sobą – ku morzu, hen!” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 74). Nie jest to jedyny trop wskazujący na duże znaczenie *Zaratustry* dla młodego Camusa. W tworzonym w latach 1939–1940 eseju *Drzewa migdałowe* autor pisze o potrzebie zwalczania **ducha ciężkości**, nawiązując do *O czytaniu i pisaniu*, w: *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego.

³⁷ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, *op. cit.*, s. 48.

³⁸ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, *op. cit.*, s. 34.

bolem obecności bóstw, które nadawały egzystencji człowieka sens. Pragnienie Kaliguli odsyła do potrzeby jasności (filozoficznie ujętej w *Micie Syzyfa*), która nadałaby życiu sens. Jednak jedyna jasność dana to wiedza o niemożliwości spełnienia, powodująca rozpacz, samotność, szaleństwo, poczucie absurdu. Kaligula realizuje swój plan w cieniu Księżycy, wiedzy o jego nieosiągalności. Tęsknota za Księżycem to tęsknota za sensem, którego brakuje człowiekowi. Brak ten odsłania jednakże jego pasję, aktywuje go do działania. Wykroczenie człowieka poza sferę immanencji jest niemożliwe. Wobec tej niemożliwości Scypion proponuje ubóstwo⁴², Kaligula zaś paradoksy: walki ze światem i tęsknoty za jego jednością, apoteozy wielkości i samotności, pogardy wobec człowieka i potrzeby jego wyzwolenia. W mieszaniu powagi i ironii wyzwała świat dla człowieka, pokazując ludziom, jakie jest tego świata oblicze, stając się absurdem, którego zrozumienia, jak sądzi, im brakowało⁴³. Ale działając tak, wyzwała także świat od człowieka. Mnożąc zbrodnię, czyni z niej wartość. Jak sam wyznaje, kieruje się tylko pogardą. Destrukcja wszystkiego przewyżcza pamięć o pierwotnym motywie, zbrodnia nawracająca we wspomnieniach wyniszcza cesarza, prowadzi do potrzeby samounicestwienia. Kaligula w dialogach z Chereą i Scypionem broni swoich racji, w monologach coraz wyraźniej odsłania jednak to, co wygłosił pod koniec ostatniego aktu: „zabójstwo – to nie jest rozwiązanie”⁴⁴. W ostatniej chwili pozostaje mu tylko lustro, przed którym obnaża swoją prawdę. Zwierciadło, w którym Kaligula się przeglądał, według Swetoniusza służyło cesarzowi do ćwiczeń: „Twarzy z natury odrażającej i szpetnej naumyślnie jeszcze dzikszymi nadawał wyraz, układając przed zwierciadłem we wszelkie grymasy budzące grozę i obawę”⁴⁵. Wobec dystansu Księżycy prawdę skazanego, świadomego

⁴² Por. *ibidem*, s. 56.

⁴³ „Ten świat nie ma znaczenia, a kto to rozumie, zdobywa wolność. I właśnie dlatego was nienawidzę, że nie jesteście wolni. [...] Macie wreszcie cesarza, który będzie was uczył wolności”. *Ibidem*, s. 26.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 80.

⁴⁵ Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarzy*, *op. cit.* Podobny motyw możemy znaleźć także u Nietzschego: „A gdy w owo lustro spojrział, krzyknąłem

ciadłem Nietzschego Zaratustra przeraził się na widok własnego oblicza. Kaligula przyjmuje początkowo ten grymas świadomie i bez lęku – to aktor grający swoją rolę, aby w nieskrępowanym działaniu poznać jego konsekwencje⁵⁰. Fenomen Kaliguli polega, moim zdaniem, na tym, że maska ta „przenika” pod skórę. Zmiany treści dramatu można z kolei interpretować jako ciężącą na autorze potrzebę uwolnienia się od widma Kaliguli⁵¹. Upadek cesarza może być rozpatrywany jako swoiste memento dla refleksji z *Mitu Syzyfa*. Postawa absurda, pozbawiona wnikliwej refleksji nad konsekwencjami samotnego trwania w absurdzie oraz pogodzenia wolności absurda z faktem istnienia drugiego człowieka, może okazać się niebezpieczna. *Kaligula* odsłania skutki absurdu na kilku płaszczyznach, szczególnie estetycznej i moralnej. Cesarz przyjmuje nauki płynące z doświadczenia absurdu, ale jego działania w jawny sposób podnoszą kwestie zawarte we wnioskach *Mitu Syzyfa*:

Absurd przydaje jedynie równowartości konsekwencjom tych czynów. Nie zaleca zbrodni, to byłoby dziecinne, ale powiada, że wyrzut jest bezużyteczny. [...] umysł przeniknięty absurdem orzeka tylko, że następstwa powinny być rozpatrywane pogodnie. Gotów jest płacić⁵².

Refleksję z *Mitu Syzyfa* można oddzielać od rezultatów działań Kaliguli, zaznaczając, że w stanie człowieka absurda istotną jest świadomość granic, wyciągnięta również z wniosków Nie-

⁵⁰ „Zdaje się, że nie zrozumiano mnie dobrze przedwczoraj, gdy zabiłem kapłana drewnianym młotkiem, którym miał on ugodzić jałówkę. A jednak to było bardzo proste. Chciałem raz wreszcie zmienić porządek rzeczy – żeby zobaczyć, krótko mówiąc. Zobaczyłem, że nic się nie zmieniło”. A. Camus, *Notatniki*, *op. cit.*, s. 73.

⁵¹ Bardzo ciekawe w omawianym kontekście wydają się słowa Camusa z konferencji prasowej w Sztokholmie (1957): „– Panie Camus, którą z postaci traktuje pan jako mówiącą najbardziej otwarcie głosem Alberta Camusa? – Wie pan, na to pytanie trudno odpowiedzieć, gdyż zawsze uważałem, że postaci tworzone przez pisarza reprezentują jedną z jego pokus [...]. Mam wrażenie, że posuwam się za nimi wszystkimi, nawet tymi, którzy mogą wydawać się mniej sympatyczni od innych” (cyt. za: C. Camus, *Albert Camus. Samotny i solidarny*, przeł. A. Bilik, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2010, s. 186).

⁵² A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 60.

maczy ten akt (interpretację tę podejmuje R. Quillot) następująco: cesarz daje oręż spiskowcom, uczy ich buntu, poświęca się dla tej nauki. Myślę, że to prawda, jednakże w chwili uniewinnienia Cherei Kaligula spełnia jeszcze jedną ważną rolę. Wykracza bowiem poza swoją „logikę” przed człowiekiem, który ją zrozumiał. Cesarz nie może obdarować Cherei poczuciem absurdu, ofiarowuje mu więc swoje rozumienie jego konsekwencji: **wszystko jest dozwolone**. Za działaniami Kaliguli nie stoi żadna konieczność. Absurd, którego orędownikiem stał się cesarz, manifestuje swoją siłę: „brak bezpieczeństwa – oto, co zmusza do myślenia”⁵⁷. Dla patrycjuszki problemem jest tyrania Kaliguli, dla Cherei takim samym problemem staje się jego łaska nadana przez te same ręce, które wymordowały tyłu niewinnych. Jego bunt wobec cesarza ma zatem inny wymiar. To sprzeciw nie wobec zła, a wobec założenia, że zbrodnią i życiem można dysponować wedle własnego uznania, kaprysu.

Kolejna ciekawa – w kontekście wpływu Kaliguli na poddanych – zmiana w dramacie dotyczy postawy Scypiona. W wydaniu z 1944 roku poeta walczy przeciwko Kaliguli wraz z Chereą. W późniejszej wersji dramatu (1958) Scypion decyduje się opuścić Rzym przed zamachem. Cherea, dowiedziawszy się, że poeta wycofa się ze spisku, uznaje ten fakt za największy grzech Kaliguli⁵⁸. Ostatecznie, nie może on wybaczyć cesarzowi, że jego wpływ na poetę przyczynił się do niezdolności Scypiona do zajęcia stanowiska po którejś ze skonfliktowanych stron. Bardzo wnikliwą analizę odmowy uczestnictwa w zabójstwie Kaliguli przeprowadził Gay-Crosier, wskazując na powód owej modyfikacji⁵⁹. Ta zmiana w postawie poety jest niezwykle ciekawym elementem ewolucji dramatu. Można

57 *Idem, Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty*, *op. cit.*, s. 66–67.

58 „On cię doprowadził do rozpaczki. A to jest zbrodnia, która wykracza poza wszystko, co popełnił dotychczas. Przysięgam ci, że tylko to wystarczyłoby, abym go zabił z gniewem”. *Ibidem*, s. 74.

59 Odmowa zaangażowania się Scypiona, według komentatora: *consiste en son inaptitude totale à l'action, en sa distance égoïste des événements, en sa tendance au dédaiement pour laquelle son „génie” de poète, sa „liberté” d'artiste lui servant d'excuses* (por. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, *op. cit.*, s. 70).

zawartych w sztuce problemów. Finalnie sztuka staje się polemiką z niebezpiecznymi konsekwencjami absurdu, wstępną diagnozą niebezpieczeństwa, którego pełny kontekst ukaże się już w *Listach do przyjaciela Niemca*. Działania Kaliguli odsyłają do Nietzschego, szczególnie zaś do niebezpieczeństw nietzscheanizmu, o których Camus będzie jednoznacznie pisał w *Człowieku zbuntowanym*. Należy jednakże pamiętać, że działalność Kaliguli rozpoczyna się od tego samego zdziwienia, obnażonego paradoksu, którego analizę zawiera *Mit Syzyfa*. Absurd jest tak samo odpowiedzialny za destruktywną postawę Kaliguli, jak za **etykę ilości**, proponowaną przez Camusa, czy opisywaną krytycznie nadzieję religijnego egzystencjalizmu. Dla patrycjuszki nie jest istotna geneza niebezpieczeństwa, jakim jest dla nich odmieniony cesarz, interesują ich konsekwencje, szczególnie zaś brak przewidywalności zdarzeń. Intencje Kaliguli rozumieją Cherea i Scypion, którzy naprawdę pojmują genezę zbrodni. Jej konsekwencje dotyczą zarówno działania w zgodzie z wartościami, które reprezentuje Cherea, jak i tworzenia, ekspresji, reprezentowanej przez Scypiona. Absurd Kaliguli odsyła do problemu, który na kanwie filozofii buntu będzie się odnosić do podstawy zaangażowania, afirmacji wobec pierwotnej negacji absurdu i jego konsekwencji.

4.2.2. KALIGULA WOBEC WARTOŚCI

O ile rozważania na temat transformacji Kaliguli można łączyć, jak czyni to J. Arnold, z estetycznym wymiarem tekstu, problematyka ujęta w konfrontacji Kaliguli z Chereą odsyła do kwestii moralnych. *Kaligula* interpretowany w tym sensie jest przede wszystkim dramatem o wykraczaniu poza granice moralności. Pragnienie Księżyca, wyrażone przez cesarza, to nie tylko symbol potrzeby konkretnej jednostki, to dążenie, które odsyła do głębszego, uniwersalnego problemu ludzkiej kondycji. Cesarz reprezentuje nie tylko siebie, ale i pewną zasadę: regułę ludzi, którzy umarli, szukając i nigdy nie odnajdując sensu. Do pewnego stopnia *Kaligula* i *Nieporozumienie* uzupełniają się, tworząc dramatyczny obraz człowieka postawionego

konsekwencje z absurdu”⁶⁶. Wszelkie konsekwencje absurdu to zawieszenie możliwości tworzenia jakichkolwiek hierarchii wartości⁶⁷. W rozmowie z Kaligulą Cherea wypowiada bardzo istotne zdanie: „[...] wierzę, że istnieją czyny piękniejsze od innych”⁶⁸. Cherea zdaje się nie mówić tu tym samym językiem co Kaligula. Dla niego czyny mogą być **piękniejsze**, a nie bardziej wartościowe. W odpowiedzi Kaliguli nie ma już wydzźwięku estetycznego (*sont équivalentes*). Obydwaj, co godne odnotowania, wierzą (*crois*), a nie wiedzą. Davis, opisując konfrontację Kaliguli z Chereą, zauważa: „Obydwaj mówią, w co wierzą, lecz nie próbują zaproponować zasad, racji czy wyjaśnień, które mogłyby ukazać zasadność tych opinii” [tłum. własne]⁶⁹. Dialog dwóch protagonistów przedstawiających swoje poglądy na scenie domaga się zatem możliwości ich uzasadnienia. Krytyk zauważa jednak, że najważniejszym osiągnięciem dramatu jest ukazanie napięcia, braku wyraźnej przewagi jednego z oponentów w dyskusji. W tym miejscu pojawia się ważne pytanie: czy rolą dramatu jest przedstawienie dowodów, argumentów, uzasadnień dla działań postaci? Davis opisuje konflikt w odwołaniu do późniejszej twórczości Camusa:

Konfrontacja Cherei z Kaligulą jest przepisana w dyskusji pomiędzy Stepanem i Kaliajewem w drugim akcie *Sprawiedliwych*, lecz tam dwuznaczność została usunięta. [...] Jako widzowie [*Sprawiedliwych* –

⁶⁶ *Ibidem*. W *Kaliguli* konsekwencje absurdu cesarz określa jako „logiczne”. Jest to jednak szczególne rozumienie – J. Cruickshank uważa, że te „logikę” należy rozumieć jako zgodność działania i myśli. (*consistency of thought and action*), por. J. Cruickshank, *Albert Camus and the literature of revolt*, Oxford University Press, London 1959.

⁶⁷ Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 54.

⁶⁸ *Idem*, *Kaligula*, *op. cit.*, s. 62. W oryginale:

CHEREA:

Je crois qu'il y a des actions qui sont plus belles que d'autres.

CALIGULA

Je crois que toutes sont équivalentes.

A. Camus, *Le Malentendu suivi de Caligula. Nouvelles versions*, Gallimard, Paris 1958, s. 189.

⁶⁹ *Each states what he believes, but makes no attempt to offer principles, reasons or explanations which would demonstrate the validity of his own opinion*. C. Davies, *Violence and ethics in Camus*, *op. cit.*, s. 106.

zbrodni – jednak czy można postawić znak równości pomiędzy mordami Kaliguli a pragnieniem Cherei, by zatrzymać człowieka dążącego do destrukcji w swojej absurdalnej „logice”? Kaligula wymienia dwie możliwe konsekwencje absurdu dla świadomego tego problemu człowieka. Stwierdza, że Cherea ani nie chce się zaprzeczyć inteligencji, ani za nią zapłacić. To bardzo ciekawa konkluzja, która, jak myślę, odsyła do *Mitu Szyzyfa*. Wobec absurdu **inteligencja** (świadomość) może uciec, zakwestionować rolę rozumu w poznaniu rzeczywistości i absurdu (**zaprzeczyć się**), może też uznać problem, zgodzić się na jego istnienie, co jest **kosztowne** dla umysłu. Absurd, co zdaje się rozumieć Cherea, nie wymaga jednak wyrzeczenia się potrzeby sensu, a pogodzenia z konsekwencjami zderzenia tego pragnienia ze światem, w którym zawiera się nieusuwalny absurd. Dla Cherei istnieje też absurd **usuwalny** – w tym wymiarze to ten, którego mnożeniem przez śmierć i nieograniczoną władzę para się Kaligula. Zabicie Kaliguli nie zmieni metafizyki świata, jednak pozwoli żyć innym ludziom, przywróci, choćby na chwilę, jeśli nie sens, to możliwość odczuwania wolności i szczęścia.

W kontekście powyższego wywodu największym problemem, wobec zdania: „wierzę, że są czyny piękniejsze od innych”⁷⁴, jest fakt, że czyn najpiękniejszy polega na powstrzymaniu się przed działaniem w sytuacji, gdy działanie to uderza w drugiego człowieka. Cherea staje przed dylematem etycznym: powstrzymanie się od zabójstwa innego człowieka (wartość uniwersalna) stoi w konflikcie z partykularną sytuacją, w której istnieje ktoś nieuznający tej zasady i negując ją, stwarza zagrożenie dla innych. Godząc sztyletem Kaligulę, Cherea łamie zasadę, ryzykuje, że inny wykona ten sam czyn z mniej szlachetnych pobudek niż solidarność z ofiarami dyktatury tyrana. Myślę jednak, iż nie można sprowadzić jego dylematu do wniosku Daviesa. Czyniąc tak, krytyk nadaje ostatniemu krzykowi cesarza („Jestem jeszcze żywy!”) znaczenie zwycięstwa przemocy, zbrodni. Byłoby to jednoznaczne z przegraną postawy Cherei wobec Kaliguli. W moim głębokim przekonaniu Davies zupełnie się tutaj

74 A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 62.

pomylił. Cherea przegrałby całkowicie w konfrontacji z Kaligulą tylko w jednej sytuacji – nie przez powtórzenie przemocy, lecz, paradoksalnie, idąc za Scypionem. Mówiąc wprost, dla Cherei, aby pozwolić rozwijać się zasadzie bezsensownej przemocy, wystarczyło odłożyć sztylet i pozwolić działać Kaliguli. Tylko wtedy, jak sądzę, argument Daviesa miałby rację bytu⁷⁵.

Myszę, że dobrym wyobrażeniem niebezpieczeństwa, które może przejawić się w sytuacji, w jakiej znalazł się Cherea, jest historia opowiedziana przez bohatera *Upadku*. W kontekście zbrodni to właśnie Jean Baptiste Clemence⁷⁶ – **sędzia pokutnik** – pokazuje, dlaczego Cherea decyduje się na działanie przeciwko Kaliguli. Przedmiotem oskarżenia Daviesa jest wskazanie, że skutek działań Cherei jest taki sam jak to, wobec czego się buntuje: zbrodnia. Jaki byłby jednak rezultat przyzwolenia na działanie Kaliguli? *Upadek* ukazuje, jak niebezpieczne są skutki powstrzymywania się od działania przeciwko zbrodni. Wywód Clemence’a uzupełnia refleksję Kaliguli, nie jest to już jednak studium świadomości zbrodniarza-humanisty, a spowiedź obnażająca błędy tych, którzy dyskutują nad potrzebą buntu wobec przemocy⁷⁷. Czytany przez pryzmat refleksji nad Kaligulą *Upadek* obnaża świadomość buntowników – dlaczego tyle czasu nic nie zrobili z cesarzem mordującym w imię absurdalnej „logiki”? Pomiedzy decyzją Kaliguli, by rozprzestrzenić zbrodnię,

75 J. Foley, podobnie, nie zgadza się z opinią Daviesa – zabójstwo Kaliguli jest inne niż jego zbrodnie, wydaje się uzasadnione, stanowi pomost do buntu. Nie służy ono rozprzestrzenianiu zbrodni, a zatrzymaniu jej. Jest problematyczne, bo Cherea morduje Kaligulę, by go zatrzymać, jednak trudno wskazać w jego przypadku inne rozwiązanie. Autor w tym samym opracowaniu podejmuje szerzej, w bardzo wyczerpujący sposób, wątek przemocy i jej uzasadnienia w dalszej twórczości Camusa, zob. rozdział: *Camus and political violence*, [w:] J. Foley, *Albert Camus. From the absurd to revolt*, Acumen, Stocksfield 2008, s. 87–107.

76 Zdanie, które czyni analogię pomiędzy Kaligulą a Clemence’em znacznie ciekawszą, pojawia się w manuskrypcie *Kaliguli* z 1941 roku, znika jednak w wersjach późniejszych. W ostatnim monologu przed lustrem cesarz mówi: *Ils me jugent et tu me juges. Comme je t’admire de pouvoir juger*. A. Camus, *Caligula...*, *op. cit.*, s. 118.

77 Por. A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, *op. cit.*, s. 30–33.

a reakcją Cherei i Patrycjuszy mijają lata⁷⁸. W swoim wywodzie Clemence przywołuje, z ironią, wydarzenia historyczne:

Ja mieszkam w dzielnicy żydowskiej albo w dzielnicy, która nazywała się tak aż do chwili, kiedy nasi bracia hitlerowcy oczyścili teren. Co za pranie! Siedemdziesiąt pięć tysięcy Żydów wywiezionych albo zamordowanych, to oczyścić teren do cna. [...] mieszkam na miejscu jednej z największych zbrodni w historii⁷⁹.

Nieco dalej Clemence przywołuje dwie historie, które brzmią niczym relacje z makabrycznych eksperymentów Kaliguli: matka, której hitlerowiec kazał wybrać spośród dwóch synów, który ma zostać rozstrzelany, i historię pacyfisty, który zaprosił wszystkich do swojego domu: „Jak pan sądzi, kto odpowiedział na jego zaproszenie? Milicjanci, którzy weszli jak do siebie i wypatroszyli mu wnętrzności”⁸⁰. Sam bohater *Upadku* nosi piętno powstrzymania się od działania w krytycznej chwili, gdy nie zareagował na odgłos wpadającego do wody człowieka. Można obawiać się negatywnych skutków działania przeciwko przemocy, można też jednak potraktować refleksję Clemence’a jako ostrzeżenie przed ryzykiem powstrzy-

⁷⁸ Do patrycjuszy z *Kaliguli* bardzo pasuje refleksja Clemence’a z *Upadku* „Chcemy tylko, żeby nas żalowano i zachęcano do kroczenia naszą drogą. Słowem chcemy jednocześnie nie być winni i nie czynić wysiłku, żeby się oczyścić. Nie mamy ani dość cynizmu, ani dość cnoty. Ani energii zła, ani dobra” (A. Camus, *Obcy, Dżuma, Upadek*, przeł. M. Zenowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 393). Uwaga z recenzji *Kaliguli* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie na temat patrycjuszy: „Senatorowie, barwne wydawałoby się postaci z rzymskiej arystokracji, jakimś cudem przeobrażają się na scenie w stado marudzących nudziarzy. Nudzą w łaźni w otoczeniu bezwstydných kobiet, nudzą podczas uczyty, szykując się do politycznego przewrotu. W efekcie, ani przez chwilę nie wydają się zdolni do spisku czy konstruktywnej opozycji wobec cesarza. Co gorsza, właściwie trudno ich od siebie odróżnić, tak bardzo brak im wyrazu czy indywidualnego charakteru”. Wydzwięk tego komentarza wydaje się krytyczny, jest skierowany przeciwko przedstawieniu, sposób ukazania patrycjuszy uznaje za wadę. Paradoksalnie w krytyce tego elementu przedstawienia recenzentka Justyna Nowicka („Rzeczpospolita”, 23.10.2003) ukazuje niezaprzeczalny atut tej inscenizacji.

⁷⁹ A. Camus, *Obcy, Dżuma, Upadek*, op. cit., s. 349.

⁸⁰ *Ibidem*.

mywania się od działania w krytycznych sytuacjach. Jednak nadal, w kontekście sytuacji Cherei, bardzo trudno wskazać na wartość, która usprawiedliwiłaby jego działanie i zarazem gwarantowała powstrzymanie przemocy w przyszłości. W dramacie Camusa Scypion ma zapewne rację, mówiąc do cesarza: „[...] zrobiłeś wszystko, co konieczne, aby pewnego dnia naokoło ciebie podniosły się całe legiony ludzkich bogów, z kolei równie bezlitosnych, i aby utopili w krwi – bóstwo jednej chwili”⁸¹. W wymiarze etycznym Kaligula, łącząc inteligencję ze zbrodnią, władzę z przemocą, przenosi widza do początku procesu, którego straszliwych skutków doświadczył, gdy chodzi o obraz literacki, Clemence z *Upadku*, a w realnym świecie – Europejczyk z lat czterdziestych minionego wieku. Przemoc, uwolniona z ograniczeń, pochłania zbrodniarzy i ich ofiary. Zyskuje w procesie makabrycznej ewolucji jeszcze jeden wymiar, który obnaży Sekretarka ze *Stanu obłączenia* – staje się zinstytucjonalizowana. *Kaligulę* można jednak bronić przed zbyt daleko idącymi analogiami, zbyt jednoznacznym odczytaniem działań cesarza jako symbolu przemocy i okrucieństwa okresu wojny. Czyni to sam Camus, niechętny jednoznaczному utożsamianiu tej postaci z wydarzeniami współczesnymi. W intencji autora *Kaliguli* cesarz pozwala rozwijać się spiskowi; daje buntownikom oręż do detronizacji absurdu, który sam reprezentuje i rozprzestrzenia. Oręż ten, z pewnością, to miecz obosieczny, jednakże trudno zgodzić się z Davisem, który dobitnie pisze: „Cherea [...] kończy, pomagając w odbudowaniu tego samego stanu samookłamania, który Kaligula chciał usunąć” [tłum. własne]⁸². W moim przekonaniu tak definitywne określenie konsekwencji buntu Cherei deformuje wydźwięk dramatu, podobnie jak uznanie Kaliguli za tyrana. Treść *Kaliguli* nie zawiera według mnie przesłanki pozwalającej na tak jednoznaczne określenie skutków spisku⁸³.

⁸¹ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty*, op. cit., s. 57.

⁸² Cherea [...] ends up helping to restore precisely the self-blinded condition that Caligula wanted to abolish. C. Davies, *Violence and ethics in Camus*, op. cit., s. 108.

⁸³ Na obronę argumentu Davisa może wskazywać jedna ze zmian wprowadzonych do ostatniej wersji *Kaliguli*, gdzie jeden z patrycjuszów zdradza motywy

Przed śmiercią Drusilli Kaligula był idealistą, myślicielem, który stał się tyranem. Nie potrafi znieść faktu („ludzie umierają i nie są szczęśliwi”⁸⁴), że w absurdalnym świecie nie można żyć, nie akceptując konsekwencji wiedzy o absurdzie. Łączy w sobie jasność uświadomionej kondycji człowieka absurdalnego i tęsknotę za sensem, której symbolem staje się Księżyc („[...] jakiejś rzeczy, która może byłaby szalona⁸⁵, ale która nie byłaby z tego świata”⁸⁶). W cesarzu jest więc świadomość absurdu, ale i bunt, idący jednak nie w kierunku utrzymania napięcia wobec stwierdzonej sytuacji, a wykorzystania jej, przekroczenia za wszelką cenę. Odpowiedź Helikona, wskazująca powszechną obojętność wobec cierpienia i śmierci: „ta prawda nie przeszkadza nikomu jeść obiadu”⁸⁷ tworzy dla Kaliguli kontekst dla wprowadzenia zmiany, rozprzestrzenienia świadomości absurdu przez proliferację zbrodni. Jeden z przerażających paradoksów konsekwencji działań Kaliguli to budzenie świadomości cierpienia i śmierci przez zadawanie cierpienia i śmierci. Kaligula, jak trafnie to ujmuje R. Quillot, pożyczka swoją wolność od bogów i na potrzebę uświadomienia absurdu staje się nim – nieprzewidywalnym losem, sytuacją, w której wszystko jest dozwolone i nie ma porządku, do której można się odwołać, by ocenić działanie jako dobre lub złe. Wie o tym Cherea, gdy mówi buntownikom:

buntowników cesarzowi. Motyw ten podkreśla niskie pobudki, jakimi kierują się sprzymierzeńcy Cherei. Por. A. Camus, *Kaligula*, Zielona Sowa 2004.

⁸⁴ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 19.

⁸⁵ W oryginale: *J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.*

⁸⁶ A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 19.

⁸⁷ *Ibidem*. Warto tu zwrócić uwagę na fragment recenzji *Mdłości*, napisanej przez Camusa w 1938 roku: „Uczucie to [poczucie absurdu – M.K.] jest znane nam wszystkim. Dla większości jednak nadejście obiadu, otrzymanie listu czy uśmiech przechodzącej dziewczyny wystarczą, aby sobie z nim poradzić. Lecz człowiek, który lubi wchodzić głębiej w idee, stwierdza, że być twarzą w twarz z tą konkretną ideą czyni życie niemożliwym” [tłum. własne]. Cyt. za: A. Camus, *Lyrical and critical essays*, Vintage Books, New York 1970, s. 200–210.

Nie poznaliście waszego prawdziwego wroga, gdyż podsuwacie mu niskie motywy działania. One są wielkie, a wy zmierzacie ku zgubie. Umieście najpierw widzieć go takim, jaki jest – wtedy będziecie mogli go zwalczać⁸⁸.

Bunt wobec absurdu możliwy jest dopiero, gdy absurd zostanie uświadomiony. Można z nim walczyć, ale konfrontacja w imię obrony tego, co posiadał człowiek przed absurdem, to próba zaprzeczenia jego istnieniu. W przypadku patrycjuszki to chęć powrotu do codzienności, prawdy o umieraniu, która nie przeszkadza nikomu jeść obiadu. Jednak wydarzenie absurdu zmienia wiedzę człowieka – Cherea zdaje sobie sprawę z tego, że w stosunku do absurdu nie można pozostać obojętnym, nie można też jednak wierzyć w możliwość jego całkowitego wyeliminowania.

Konflikt Cherei z Kaligulą odbija się echem w *Listach do przyjaciela Niemca*. Camus w *Liście czwartym* wysuwa zarzuty, które mogłyby zostać skierowane pod adresem Kaliguli:

Nie wierzyłeś nigdy w sens tego świata i wywiodłeś stąd, że wszystko jest sobie warte oraz że dobro i zło określać można wedle ochoty. [...] doszedłeś więc do konkluzji, że człowiek jest niczym i że można zabić jego duszę, że w historii, całkowicie wyzbytej sensu, powinność jednostki sprowadza się do doświadczenia mocy i jej moralności, którą jest realizm podboju. Sądziłem, że myślę jak Ty, i nie znajdowałem argumentu, który mógłbym Ci przeciwstawić⁸⁹, prócz dzikiego pragnienia sprawiedliwości w końcu tak samo nieuzasadnionego jak każda namiętność⁹⁰.

Zarówno Kaligula, jak i Cherea zgadzają się co do zasady – jest nią absurd. Wyciągają z niej jednak inne konsekwencje. W cytowanym liście Camus zaznacza:

⁸⁸ *Idem, Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty*, op. cit., s. 31.

⁸⁹ Trudności ze znalezieniem argumentu miał także Cherea, zob. *ibidem*, s. 61–62.

⁹⁰ *Idem, Listy do przyjaciela Niemca. List czwarty*, [w:] *Eseje*, op. cit., s. 217.

[...] z tej samej zasady wywiedliśmy różne moralności [...] ponieważ znużyła Cię walka z niebem, wybrałeś tę niszczycielską przygodę, w której zadaniem było kaleczyć dusze i pustoszyć ziemię. [...] opowiedziałeś się po stronie bogów. Twoja logika była tylko pozorna⁹¹.

Odpowiadający z listu znajduje jednak argument, pozytywny aspekt buntu: „Prawdą świata jest człowiek i winniśmy mu dostarczyć argumentu przeciw losowi. Tym argumentem jest on sam i jego trzeba ratować, jeśli idea życia ma być uratowana”⁹².

Kusząca zdaje się zatem perspektywa, w której wywód z *Listów* mógłby być użyty do interpretacji konfliktu bohaterów *Kaliguli*. Sytuacja jednak, jak sądzę, jest bardziej złożona. Może o tym świadczyć sprzeciw autora *Listów do przyjaciela Niemca* odnoszący się do podboju, dokonanego wskutek wyprowadzenia konsekwencji absurdu. Adresat *Listów* pustoszy ziemię, dąży do destrukcji. Kaligula z dramatu jednak zaznacza w dialogu ze Scypionem:

[...] szanuję życie bardziej niż ideał podboju. Ale prawdą jest, że nie szanuję go więcej niż moje własne życie. [...] gdybyś umiał rachować, wiedziałbyś, że najmniejsza wojna podjęta przez rozsądnego tyрана kosztowałaby was tysiące razy drożej niż kaprysy mojej fantazji⁹³.

Ponadto na niekorzyść uznania symetrii w treści *Listów* i *Kaliguli* świadczy rozwój postawy Cherei i Scypiona. Pierwszy z nich nie ma konkretnego planu odbudowy, brakuje mu argumentów, którymi posługuje się autor *Listu czwartego*. Drugi, w finalnej wersji dramatu, odmawia działania przeciwko Kaliguli. Takiej postawy nie rozpatruje Camus w *Listach*. Sądzę zatem, że Kaligula nie może być jedynym adresatem *Listów* z okresu wojny. Jest z nim związany pewnymi konsekwencjami myślenia. Utożsamienie go z adresatem *Listów* czyni z niego jednak postać problematyczną

⁹¹ *Ibidem*, s. 218.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Idem*, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, *op. cit.*, s. 56.

w stosunku do jego potrzeby bycia pokonanym. Kaligula niszczy tabliczkę – dowód spisku Cherei, pozwala mu dojrzeć do uderzenia przeciw niemu. Wie, że jego działania przyczynią się do buntu⁹⁴. Z kolei sukces spisku przeciwko Kaliguli nie jest równoznaczny z odrodzeniem sprawiedliwości, o której mowa w *Listach*. Może przeobrazić się w kolejną tyranję. W tym miejscu zostaje obnażone największe niebezpieczeństwo sytuacji buntowników z *Kaliguli*, różnica wobec późniejszego buntu, w pozytywnym, solidarnościowym aspekcie ujętym w *Człowieku zbuntowanym*. Do walki z Kaligulą jego oponenti mają tylko sprzeciw, narzędzi wystarczy im tylko do fizycznego unicestwienia cesarza. Nie mają czym wymazać jego słów unoszących się w chwili śmierci nad sceną: „Jestem wciąż żywy!”.

To właśnie ten wątek stanowi, moim zdaniem, jeden z najciekawszych elementów refleksji nad absurdem w *Kaliguli*. Zwycięstwo buntowników, pokonanie Kaliguli, jest początkiem trudnego procesu. *Kaligula* nie ma piątego aktu, jednakże czym jest działalność dziennikarska Camusa z „Combat”, jeśli nie nieustającą walką przeciwko niesprawiedliwości (osądzanie winnych po upadku totalitaryzmu, okupacji Francji)? Patrycjusze, upojeni tryumfem, wychodzą z dramatu Camusa, zamieniając w realnym świecie walkę z tyranem w walkę między sobą. Chcą przebaczenia lub nawołują do nienawiści⁹⁵. Wracają do swoich poglądów sprzed kataklizmu, jak Herriot, z którym polemizuje Camus⁹⁶. Wzajemnie się oskarżając, prowadzą do czystek⁹⁷. Jedność, która sprzymierzyła ich przeciwko wspólnemu wrogowi, rozmieniają na wzajemne oskarżenia. Wydarzenia wyzwolonej Francji dopisują zakończenie, obnażające niebezpieczeństwo, jakim jest bunt – nie w imię wartości, lecz jedynie przeciwko absurdowi.

94 Por. *ibidem*, s. 57.

95 Zob. *idem*, *Eseje*, *op. cit.*, s. 236.

96 „Jakkolwiek wielka jest mądrość i doświadczenie pana Herriota, wielu z nas myśli, że pan Herriot nie może nas już niczego nauczyć”. *ibidem*, s. 236.

97 Por. *ibidem*, s. 241.

4.2.3. KALIGULA W KONTEKŚCIE MITU SYZYFA

Analizując *Kaligulę*, Foley⁹⁸ i Freeman⁹⁹ działania Kaliguli utożsamiają z etyką ilości z *Mitu Syzyfa*. Podobnie jak w przypadku analizy Daviesa, mam jednak pewne zastrzeżenia wobec tak jednoznacznego rozumienia tej postaci. Kaligula pragnie Księżyca – pragnie niemożliwego, nie satysfakcjonuje go trwanie w absurdzie, życie podług ilości doświadczeń. Jest w nim świadomość skończoności, ale i pasja nieskończonego. Ze zdania z *Mitu Syzyfa* – „Tam gdzie rządzi jasność widzenia, hierarchia wartości staje się zbyt czarna” – wyciąga wniosek, który musi stać się zarzewiem polemiki późniejszego Camusa z samym sobą. Kaligula ma jasność widzenia, odrzuca hierarchię wartości i rozprzestrzenia zbrodnię. Dąży do destrukcji, przekracza równowagę, której szuka człowiek absurdalny w *Micie Syzyfa*. Ciekawszą płaszczyznę interpretacyjną Kaliguli daje, w moim przekonaniu, fragment z *Człowieka zbuntowanego*:

[...] żąda wolności totalnej i nie kładzie żadnych tam pysze ludzkiej. Furia nihilizmu tak samo zagarnia stwórcę, jak i stworzenie. Przekreślając każdą nadzieję, odrzuca każdą granicę i w ślepym oburzeniu, które nie dostrzega nawet własnych racji, orzeka wreszcie, że zabójstwo jest rzeczą obojętną, skoro zabija się kogoś, kto i tak przeznaczony jest śmierci¹⁰⁰.

Postawienie znaku równości pomiędzy etyką ilości z „logiką” Kaliguli czyniłoby z bohatera dramatu postać jednoznaczną. Żywię jednak przekonanie, że Kaligula jest daleki od konsekwencji absurdu z refleksji *Wolności absurdalnej*. Chciałbym w tym miejscu zaproponować interpretację postaci cesarza jako swoistej postawy człowieka absurdalnego, nieujętego w tekście *Mitu Syzyfa*. Postrzegany przez pryzmat opisów człowieka absurdalnego z *Mitu Syzyfa*,

⁹⁸ Por. J. Foley, *Albert Camus...*, *op. cit.*

⁹⁹ Por. E. Freeman, *The theatre of Albert Camus*, *op. cit.*

¹⁰⁰ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, *op. cit.*, s. 264.

Kaligula ma w sobie elementy Aktora, Zdobywcy, Don Juana. Jest Aktorem dla patrycjusza, Zdobywcą dla Cherei, Don Juanem dla Caesonii. Jednocześnie wykracza on jednak poza wymienione role. Jest bowiem również swoistym procesem, eksperymentatorem, świadomym własnego upadku. Jego zaklasyfikowanie jest równie niemożliwe jak realizacja jego pragnienia zdobycia Księżycy. Jest w nim pasja człowieka, sprzężona z nietzscheańską wolą mocy. W jego spowiedzi sprzed lustra w ostatniej scenie dramatu, gdzie odkrywa swoje człowieczeństwo, rodzi się konflikt z wcześniejszym monologiem: „[...] nawet gdyby mi przyniesiono Księżyc, nie mógłbym się już cofnąć”¹⁰¹. W sympatii, jaką Kaligula darzy Scypiona, istnieje sprzeczność z pogardą, która, jak twierdzi, stanowi motor jego działań. W decyzji przyzwolenia na działania Cherei jest szczególny paradoks w stosunku do potrzeby życia, jaka manifestowała się w *Micie Syzyfa* i wyłożonej tam etyce ilości. Kaligula nie reprezentuje, jak sądzę, ani rozważań z *Mitu Syzyfa*, konsekwentnie wykraczając poza absurdalne granice, ani metafizyki buntu z późniejszej twórczości Camusa. Myślę, że można postrzegać go jako demaskatora niebezpieczeństw pierwszej postawy oraz prowokatora dla postawy drugiej. Jest postacią o tyle problematyczną, że próba jego zamknięcia w jednym, specyficznym wymiarze napotyka pewne trudności wobec jego wypowiedzi z dramatu. Roger Quillot widzi w nim człowieka, który składa siebie w ofierze, gwarantując tym samym przetrwanie potrzeby sprawiedliwości¹⁰². Taką linię rozumienia bohatera wprowadza także Camus, opisując Kaligulę – we wprowadzeniu do wydania z 1958 roku – jako studium o „wyższym samobójstwie”, czym nawiązuje do *Mitu Syzyfa*. Brzmi to dość przekonująco, jednak po stokroć bardziej pasuje do Diega ze *Stanu obłączenia* niż do Kaliguli. Ostatnie słowa Kaliguli: „Jestem jeszcze żywy!” – to przerażające wołanie, przepełnione paradoksem – wskazują, że spokój i szczęście, jakie miało przynieść zabicie cesarza, to tylko aberracja. Pozostaje pamięć o zbrodni dokonanej przeciwko

¹⁰¹ *Idem, Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 60.

¹⁰² Por. R. Quillot, *La mer et les prisons, op. cit.*

zbrodni, usankcjonowanej przez zbrodniarza sprzeciwiającego się niesprawiedliwości. Gay-Crosier nazywa Kaligulę procesem krytycznym wobec totalitaryzmu i nietzscheanizmu doprowadzonego do ekstremum¹⁰³. Dodałbym do tego, że jest to także proces krytyczny wobec myśli samego Camusa, który obnaża niebezpieczeństwa własnych refleksji i wskazuje na potrzebę dalszych poszukiwań. Sytuacja obnażona w *Kaliguli* odnosi się do powojennego problemu przemocy politycznej, legitymizacji zbrodni. W słowach pisarza można dostrzec istotną zmianę. W 1944 roku pisze jeszcze w duchu zemsty¹⁰⁴, natomiast już w 1948 roku zastanawia się nad krytyką i utopijnością zakazu kary śmierci, zauważając paradoks, który moim zdaniem odsyła do sytuacji Cherei:

[...] żyjemy w świecie, gdzie zabójstwo jest uprawnione, i musimy ten świat zmienić, jeśli zabójstwa nie chcemy. Ale zdaje się, że nie można go zmienić, nie sięgając do zabójstwa, i dalej będziemy żyli w strachu, czy to zgadzając się nań z rezygnacją, czy chcąc zlikwidować go przy pomocy środków, które na miejsce tego strachu wprowadzą inny. [...] Chcieć, by nikt nie zabijał nikogo, byłoby z tego punktu widzenia najzupełniej utopijne. To utopia absolutna. Ale mniej utopijne jest żądanie, by zabójstwo nie było uprawnione¹⁰⁵.

Problem moralny związku zabójstwa z kondycją człowieka współczesnego będzie rozwijany i analizowany przez Camusa w powojennej twórczości literackiej, eseistycznej, dramatycznej. Poświęcone zostanie mu wiele opracowań, rozdziałów prac naukowych, doktoratów, wnikliwie analizujących konkluzje myśliciela. W *Kaliguli* problem został jedynie zasygnalizowany, autor obnażył w nim niebezpieczeństwo tkwiące w indywidualnej analizie zawartej w *Micie Syzyfa*. Niebezpieczeństwo to wpływa na modyfikacje dramatu, przyczyniając się do zwiększania roli buntu Cherei w reakcji na działania cesarza. Jednocześnie potrzeba konfrontacji

¹⁰³ Por. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, op. cit., s. 60–61, 76–77.

¹⁰⁴ Por. A. Camus, *Eseje*, op. cit., s. 215.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 254.

z ludzkim wymiarem absurdu paraliżuje Scypiona¹⁰⁶. Zmienia się także Kaligula, który na przestrzeni dwudziestu lat zamiast do widowni, kieruje swoje słowa do lustra, jakby pod wpływem przeobrażeń niezdołny był do solidarności z kimkolwiek poza swoim przedstawieniem.

Freeman zauważa¹⁰⁷, iż w stosunku do odpowiedzi z *Mitu Syzyfa* Kaligula uzupełnia zagadnienie absurdu o czwartą drogę (oprócz samobójstwa fizycznego, filozoficznego i postawy człowieka absurdalnego): to atak człowieka na świat, multiplikacja absurdu. O ile w wymiarze etycznym postawa ta wydaje się przerażająca, o tyle można doszukiwać się związku pomiędzy zastosowaną przez bohatera dramatu techniką „uświadamiania” absurdalności a rolą artysty. W wymiarze etycznym stanowisko Kaliguli wymaga przeciwdziałania (które podejmuje Cherea i do pewnego momentu Scypion). W wymiarze estetyczno-filozoficznym jednak to, co czyni Kaligula, jest – przy założeniu istnienia absurdu – bardzo istotne. Absurd zostaje podwójnie przedstawiony – „widzom” w dramacie i widzom dramatu. Cesarz – jeśli będzie kierował się swoją logiką – bardzo szybko może zostać uznany za szaleńca, despotę, inkarnację zła. Jaka jednak może być reakcja na zło powołane do istnienia, by uświadomić człowiekowi, że słowa „wszystko jest dozwolone” to nie tylko slogan, a przerażająca możliwość? W wymiarze etycznym postawa Kaliguli domaga się przeciwdziałania, w wymiarze estetycznym jednakże Kaligula prowokuje do głębszej refleksji nad istnieniem, demaskując przez swoje działania iluzoryczność fundamentów, na jakich oparte jest myślenie jego poddanych o świecie¹⁰⁸. Stanowisko cesarza, przekaz otrzymany przez widza

¹⁰⁶ Warto zaznaczyć, że bardzo intrygującą propozycję odczytania powstrzymania się od działania Scypiona przestawił Gay-Crosier. Krytyk zauważył paralełę pomiędzy Kaligulą i Scypionem oraz Nietzschem i Camusem. Poeta ma odzwierciedlać młodzieńczą fascynację dziełem Nietzschego. Por. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, op. cit., s. 76.

¹⁰⁷ E. Freeman, *The theatre of Albert Camus...*, op. cit., s. 44–45.

¹⁰⁸ Sam bohater kilka razy nawiązuje do relacji swoich działań ze sztuką. Por. A. Camus, *Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty*, op. cit., s. 39, 73.

przedstawienia, stanowi ogromną trudność, która dopiero rozłożona na zestawy opozycji pozwala lepiej zrozumieć tę postać. Inny jest cesarz w dialogu z Scypionem, inny w dialogu z Chereą, jeszcze inny w scenach z Caesonią, patrycjuszami. Camus podejmuje te wątki, które ukazują napięcie towarzyszące ludziom doświadczonym absurdem i poszukującym rozwiązania. Nagromadzenie aspektów odpowiada wielowymiarowości absurdu: obejmującego, podobnie jak w *Micie Syzyfa*, szerokie spektrum doświadczeń człowieka. Każdy z poszczególnych motywów, przedstawionych w konfrontacjach Kaliguli z innymi bohaterami, wystarczyłby, jak sądzę, na materiał do rozbudowania osobnego dramatu. Ich złożenie i obarczenie jednej postaci odpowiedzialnością za rozbudowę obrazowania ich skutków tworzy z postaci Kaliguli labirynt znaczeń i symboli. Rozwój i zmiany dramatu nadają *Kaliguli* charakter procesualny – aby je zbadać, potrzeba kontekstów odsyłających chociażby do estetyki Nietzschego, refleksji moralnych Camusa z *Listów* i późniejszego *Człowieka zbuntowanego*, problematyki absurdu z *Mitu Syzyfa*. Dla mnie labirynt ten jest bardzo intrygujący, utrudnia jednak jednoznaczną ocenę co do możliwości recepcji przedstawienia *Kaliguli* – każda wersja sztuki, każda scena dialogu, obnażając jedno oblicze cesarza, zasłania lub utrudnia inne. Podobnie interpretacja, która chciałaby nadać treści i znaczeniu dramatu jednoznaczny sens, prawdopodobnie zniwelowałaby jego wielowymiarowość. Fakt ten nadaje zakończeniu dramatu jeszcze jeden aspekt – krzyk Kaliguli można, jak myślę, potraktować jako krzyk sztuki, która żyje tak długo, jak długo nie zamyka się jej w konkluzywnym, scalającym, jednolitym sensie.

4.2.4. RECEPCJA KALIGULI

Jak można wnioskować na podstawie krytyki teatralnej, jakiej doczekały się inscenizacje *Kaliguli*: zbyt często ten wielowarstwowy, skomplikowany i wieloznaczny dramat był zrozumiały tylko dla osamotnionego cesarza na scenie. Jedną z największych ofiar rzymskiego władcy okazał się, w moim przekonaniu, sam Camus.

Próbując wprowadzić do dramatu wątki: sztuki, filozofii, miłości i cielesności, zmysłowości, dopasowując jego przebieg do nowych konkluzji, uczynił z inspirującego dzieła hybrydę, jak podsumowała sztukę jedna z komentatorek¹⁰⁹. W rezultacie poznanie Kaliguli staje się niemożliwe, odkrycie jego prostoty – problematyczne. Rozsądna zdaje się uwaga, że dramat ten lepiej się czyta niż ogląda – duże nagromadzenie dialogów operujących językiem „logiki”, „konsekwencji”, „rozumowania” staje się po pewnym czasie męczące. Nawet okrucieństwo cesarza, element zdolny sprowokować u widza silną reakcję emocjonalną, częściej jest opisywane słowami niż przedstawiane na scenie. Dodatkowym utrudnieniem w recepcji dramatu jest jego ukryte założenie, że widz wie, czym jest absurd. Bohaterowie nie przeżywają na scenie poczucia absurdu, nie przekazują widzom problemu, a jego konsekwencje; rozprawiają o czymś, czego geneza, nawet dla głównej postaci, miała miejsce poza przedstawieniem. Oddzieleni jesteśmy od postaci dramatu pewną barierą poznawczą, która rodzi niebezpieczeństwo, iż chętniej będziemy upatrywać genezy absurdu w człowieku, widząc cesarza skazującego na śmierć poddanych przez losowanie. Trudno zatem zrozumieć, że sam Kaligula jest i ofiarą absurdu, i katem posługującym się absurdem, zwłaszcza że paralelnie do realizacji logiki do końca wysyła sługę po Księżyc, operując na dwóch płaszczyznach: wyczerpywania możliwego i tęsknoty za niemożliwym. To, co dla obeznanego z Camusem badacza może być tutaj fascynujące, będzie stanowić trudność dla widza. Połączenie problemu absurdu z problemem władzy stwarza ryzyko, że za przyczynę sytuacji poddanych Kaliguli łatwiej uznać posiadanie przez jednostkę zbyt dużej władzy niż zbyt wnikliwej wiedzy o konsekwencjach absurdu. Końcowy krzyk osamotnionego cesarza przed rozbitym lustrem sprowadza ten dysonans do poziomu cierpiącego człowieka. Jednak, jak pokazały recenzje z okresu wojny, w umierającym Kaliguli chętniej dopatrywano się upadającego dyktatora niż filozofa obnażającego niebezpieczeństwa absurdu.

¹⁰⁹ Por. Ch. Margerrison, *Camus and the theatre*, [w:] *The Cambridge companion to Camus*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 70.

Robert de Luppé¹¹⁰, opisując *Kaligulę*, wskazuje na bardzo istotny element dramatu – to eksperyment myślowy, pokazujący konsekwencje uznania absurdu w działaniu jednostki. Według teoretyka Camus traktuje scenę tak, jak Kaligula traktuje swoje państwo, pozwalając absurdalnej logice rozwijać się do końca. Camus wyczerpał wątek samobójstwa w *Micie Syzyfa*, w *Kaliguli* stara się eksplorować temat zabójstwa w świecie, gdzie podstawowa zasada brzmi: wszystko jest dozwolone. De Luppé trafnie pokazuje celowość „udramatycznienia” bohatera absurdalnego, który w tej dziedzinie sztuki może wyrazić więcej. Teatr daje szerokie możliwości w realizacji zamierzenia obrazowania procesu wykraczania poza granice. Otwartość dramatu funkcjonuje w przypadku *Kaliguli* na dwóch płaszczyznach – zaoferowanej bohaterowi, w rozwoju jego „logiki”, oraz zaoferowanej autorowi, do korygowania procesu, nadawania mu nowych kontekstów w toku zmian refleksji. Camus napisał w *Micie Syzyfa*: „Nie zrozumieć Jagona dobrze, póki go nie zagram”¹¹¹. W dramacie przyjmuje maskę Kaliguli, uczy się patrzeć oczyma tego, kto uznawszy absurd, głosi jego prawdę bez skrępowania. Sztuka rozwija się paralelnie z fascynacją wolnością absurdalną, prowadzi jednak konsekwentnie do sprzeciwu i buntu wobec jej następstw. Wszystkie stadia tego procesu, jak sądzę, były podejmowane przez krytykę artystyczną, poszukującą związku z nietzschanizmem, utożsamieniem autora z Kaligulą lub Chereą. Ostatecznie pozytywny charakter Kaliguli słabnie, Scypion, próbujący zrozumieć Kaligulę, odchodzi, a Cherea odwołuje swoje słowa: „rozumiem ciebie i pochwalam”. W *Micie Syzyfa* Camus pozostawia w refleksji po doświadczeniu absurdu bunt, wolność oraz pasję. Kaligula obnaża pasję, wykracza poza granice indywidualnej wolności, prowadzi do buntu. Wolność, ujęta jako proces, obnaża niebezpieczną dynamikę w postaci Kaliguli – od osamotnienia po śmierci Drusilii przez rozwój w kierunku świata w absurdalnej logice uśmiercania i destrukcji do powrotu

¹¹⁰ R. de Luppé, *Albert Camus*, Éditions Universitaires, Paris 1952, s. 104.

¹¹¹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 72.

w akcie autorefleksji zbrodniarza, poszukującego w lustrze odpowiedzi na pytanie, kim się stał przez ten czas. Po ataku na świat pojawia się u Kaliguli przerażająca refleksja – jego zwycięstwo będzie możliwe tylko w osamotnieniu. Cherea jest świadomy, że metoda Kaliguli nie jest dobra, ale wie także, że buntownicy nie mają kontrargumentu. Sprzymierzenie Cherei z buntownikami, idealisty z konformistami, czyni jego partycypację w buncie dwuznaczną. W *Micie Syzyfa* pada zdanie: „Nie zaprzecza się wojnie, trzeba w niej żyć albo od niej umrzeć”¹¹². Przeciwnik Kaliguli ma w sobie dość siły, by walczyć, lecz zbyt wiele winy, by pozostać na scenie jako symbol. Za długo stał w cieniu cesarza, dyskutując, czekając, rozważając. Wygłaszając słowa: „[...] pozwólmy Kaliguli działać dalej. Pchajmy go nawet ku temu działaniu. Organizujmy jego szaleństwo”¹¹³, przyzwala na działanie Kaliguli, a reżyserowi (autorowi) na obserwowanie konsekwencji tego działania. To cenna nauka, dopóki istnieje świadomość jej zasięgu; wiedza, że krew jest tylko rekwizytem, a gniew Kaliguli nie obejmie widowni. Pewnym problemem jest także to, że Kaligula chce przekraczać granice przede wszystkim na poziomie dyskursu. Śmierć, która wytrąca go z równowagi, o której dyskutuje i którą wprowadza w czyn, jest bardziej słowem niż ciałem, nie ma w sobie tej dobitnej i konsekwentnej w manifestacji ciężkości, jaką można znaleźć w Beckettowskiej *Końcówce*. Nastroju znużenia nie podsyca się tutaj powtarzalnością, cyklicznością. Wybuch wolności Kaliguli – to zdałoby się jednorazowe wydarzenie, które mogło się przydarzyć każdemu i które szczęśliwie, pomimo ostatniego krzyku, zostało zatrzymane. Ionesco i Stoppard pokazują, jak przedstawić ten problem w spektaklu wykorzystującym powtórzenie, w którym syzyfowy wymiar ludzkiej egzystencji przytłacza nie tylko jego przypadkowością, ale i cyklicznością tego doświadczenia.

Najważniejszym aspektem *Kaliguli* jest dynamizm głównego bohatera, obrazujący konsekwencje absurdu. Niestety to, co naj-

¹¹² *Ibidem*, s. 85.

¹¹³ *Idem*, *Kaligula*, [w:] *idem*, *Dramaty*, *op. cit.*, s. 33.

ciekawsze, jest jednocześnie bardzo trudne do pokazania w tradycyjnym dramacie. Kaligula ma zbyt wiele gotowych odpowiedzi, za bardzo podpira się mową opartą na słowach: „racje”, „logika”, „konsekwencje”, by uwiarygodnić napięcie, jakie istnieje w nim od czasu przemiany z pierwszego aktu. Jak na bohatera dionizyjskiego, nawiązując do interpretacji J. Arnolda, jest zbyt apolliński¹¹⁴. Rozłamu intelektualnego Kaliguli nie da się łatwo przedstawić – najlepszym tego potwierdzeniem jest fakt, że publiczność z okresu drugiej wojny światowej szybko i łatwo utożsamiła go ze złem, skutkami władzy totalitarnej, współczesnymi wydarzeniami. Kaligula jako postać wyraża niezwykle ważny element obrazujący konsekwencje absurdu – świadomość, która przyjmuje absurd nie w nadziei na zrozumienie, a raczej dla destrukcji tego, co niezrozumiałe. To działanie polegające na zakwestionowaniu wszystkiego poza sobą samym. Nad Kaligulą świeci jednak Księżyc, w świecie, któremu bohater wypowiedział wojnę, jest także miejsce na szczerść poety, odwagę Cherei, zmysłowość Caesonii. Złożoność postaci cesarza, filozoficznie najciekawsza, jest trudna w odbiorze¹¹⁵. Kaligula z napięcia między cielesnością a intelektualizmem przeobraża się w napięcie czysto intelektualne, realizujące się w dialektyce, w czasie gdy bunt przeciwko ciału, umieraniu i zarazem źródłu zmysłowości schodzi, niestety, na dalszy plan.

Rozprzestrzeniając zbrodnię z pobudek „pedagogicznych”, Kaligula nie tylko jest świadom istnienia absurdu, on chce ten absurd przedstawić. W tym sensie, nawiązując do *Mitu Syzyfa*, jest Aktorem, jego ambiwalencja znajduje w opisie z eseju wiele podobieństw. Poniższy cytat z *Mitu Syzyfa*, jak sądzę, trafnie opisuje postać cesarza:

¹¹⁴ Ciekawe w tym kontekście jest ujęcie R. Quillota: „Kaligula Camusa jest barbarzyński, ale i wyrafinowany; buntowniczy, lecz także w posiadaniu dionizyjskiej woli życia” [tłum. własne]. R. Quillot, *La mer et les prisons*, *op. cit.*, s. 46.

¹¹⁵ Grenier tak podjął ten problem w liście do Camusa z 19 kwietnia 1941 roku: „Twój Kaligula jest złożony, być może sprzeczny, nie wiem, czy to nie jest bardziej zaleta czy wada, gdy wziąć pod uwagę ruch obecny w twojej sztuce” [tłum. własne]. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, *op. cit.*, s. 35.

Błazen jest więc niewygodny, sytuuje bowiem człowieka wobec pytań, na które odpowiedzi mogą nie przynieść spokoju, a jedynie napięcie, gniew. Punkt wyjścia Onimusowskiego błazna i Kaliguli jest ten sam, jednak Kaligula staje się konsekwentnie jego negatywem. Błazen drwi z powagi, znosząc istotność prawd pozornych, powszechnych, operuje groteską, by uwolnić człowieka od ciężaru egzystencji. Kaligula także sprawnie operuje groteską, jednak jego wyzwolenie obnaża głębszą groźbę kondycji człowieka. Onimus zauważa, że błazen „ma władzę «terroryzującą», niczym nieznośne dziecko”¹¹⁹. Kaligula jest cesarzem pochłoniętym powagą i pogardą, ale i błaznem niszczącym skrupulatnie konwenanse, przyzwyczajenia patrycjuszy. Z postawy błazna bierze wolność, wyzwolenie od reguł, usytuowanie siebie na zewnątrz. Jednak w tej przyjętej postawie pozostaje idealistą, pedagogiem. Działania błazna według Onimusa mają cel: „[...] groteskowość doprowadza śmiech do ostateczności, aż do łkania i oczyszcza miejsce dla nowego patosu – patosu bez czułości i litości, jedyne, jaki nasz ból istnienia zdolny jest może jeszcze znieść”¹²⁰.

W obserwacji Charliego Chaplina parodiującego Hitlera w *Dyktatorze* było coś wyzwalającego, uderzającego w potworny patos przemówień przywódcy Trzeciej Rzeszy. Kaligula Camusa, parodiujący bogów, przebrany za Wenus, jednak nie bawi. To największy problem tej postaci: jej dwoistość czyni każdą reakcję wobec jego działania niebezpieczną, niepewną. Gdyby był błaznem, wzbudzałby śmiech. Gdyby był cesarzem – powagę. Będąc jednym i drugim, prowokuje absurd¹²¹.

Istnienie w cesarzu pierwiastka błazna, dionizyjskiego przekraczania, dystansu wobec powagi czyni z Kaliguli postać, która, gdy

¹¹⁹ Por. *ibidem*, s. 77.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 76.

¹²¹ Refleksję nad rolą błazna podjął E. Levinas w pracy *Czas i to, co inne*: „Błazen, szaleniec z tragedii szekspirowskiej jest tym, kto czuje i mówi z przenikliwością o niestałości świata i absurdalności sytuacji – ale nie jest on główną postacią i nie musi niczego pokonywać. Jest on w świecie królów, książąt i bohaterów jakąś wyrwą, przez którą do owego świata przenikają podmuchy szaleństwa – a nie nawałnicą, która gasi światło i zrywa zasłony”.

repcja postaw Kaliajewa i Stepana w *Sprawiedliwych* czy Diega w *Stanie obłączenia*. W moim przekonaniu to największa wartość tej sztuki w sensie filozoficznym, zarówno na poziomie estetycznym, jak i etycznym. Przedstawić absurd to nie zrozumieć go, ale zrozumieć siły, które się z nim konfrontują, i konsekwencje, jakie z niego płyną. „Zrozumienie” absurdu w sztuce to poczucie fałszywej kontroli, zastąpienie napięcia metafizycznym spokojem, który absurd stara się przerwać. Powiedzieć o sztuce ukazującej absurd jedno – i tylko jedno – to zniweczyć ten wymiar działania Kaliguli, który zatrzymał Scypiona, przymknąć oko na hipokryzję obserwującego bieg zdarzeń Chereę, zapomnieć o Księżycu, którego pragnął Kaligula¹²³.

Od pierwszej wzmianki o *Kaliguli* w *Notatnikach* – sceny mówiącej, iż pierwiastek cesarza jest w każdym z nas – do ostatniej modyfikacji dramatu mija dwadzieścia lat. To praktycznie cały okres twórczości literackiej i filozoficznej Camusa. Kaligula odmienia poetę, zafascynowanego naturą¹²⁴, pokonuje zmysłowość, cielesność oferowaną przez Caesonię¹²⁵. Nie ucieka od konfliktu,

¹²³ Różnorodność miała być w przekonaniu Camusa celem sztuki absurdalnej. Rzeczywiście, jeśli popatrzymy na analizy *Kaliguli*, komentatorzy przyjmują bardzo odmienne kierunki interpretacji. Thomas Hanna ocenia rolę Kaliguli jako ostrzeżenie: [...] *what follows has a provisional character and hence should not be prejudged as having taken a final position. And the warning might be extended to say that the preoccupation with the Absurd is an experimental attempt to take the experience of the Absurd seriously at its face value and dispassionately draw out all of its consequences, whatever they may be, and perhaps therefrom we shall learn something.* T. Hanna, *The thought and life of Albert Camus*, Henry Regnery Company, Chicago 1958, s. 56. A. Sagi uznaje związek bohatera sztuki z myślą Camusa: *Caligula is not Hitler thesis, arguing that Camus undergoes metamorphosis after Caligula is unacceptable. [...] Caligula is a genuine option that emerges from the absurd and the play contends with this option.* A. Sagi, *Albert Camus and the philosophy of absurd*, Rodopi, Amsterdam–New York 2002, s. 108. Z kolei R. Quillot separuje poglądy Camusa od Kaliguli, zaznaczając, że jedyną cechą wspólną cesarza i autora jest tęsknota za absolutem. R. Quillot, *La mer et les prisons*, *op. cit.*, s. 58.

¹²⁴ „Przeczytałem te wszystkie zeszyty – od pierwszego. Uderzające: krajobrazy z wolna z nich znikają. Mnie także toczy rak nowoczesny” A. Camus, *Eseje*, *op. cit.*, s. 514.

¹²⁵ „Seksualność nie prowadzi do niczego. Nie jest niemoralna, ale nieproduktywna. Można jej się oddać na czas, kiedy nie chce się tworzyć. Ale tylko z czystością

provokuje walkę z Chereą, ceniąc jego odwagę. W ostatniej chwili może rozmawiać jednak tylko z odbiciem w lustrze. Osamotniony, jak Meursault w celi śmierci, przez chwilę wypowiada się bez ironii, okrucieństwa, mówiąc o nocy ciężkiej jak ból człowieka. W świecie bez Boga, bez grzechu, rozpacz staje się jedyną konsekwencją absurdu dla samotnego człowieka, jedyną nadzieją zaś nadchodzący buntownicy¹²⁶. Analiza *Kaliguli* i jego roli w filozofii Camusa pozwala sądzić, że w przypadku tego autora ważne jest nie tylko to, co zostało napisane, lecz także to, co zostało zmienione. Uznając modyfikację *Kaliguli* podczas wojny, po ukończeniu *Mitu Syzyfa*¹²⁷, za symboliczny akt, można doszukiwać się w nim początku drogi w stronę kształtowania nowego kierunku myśli autora. Jeśli nawet *Kaligula* nie jest utworem doskonałym, to sądzę, że odgrywa bardzo istotną rolę w zrozumieniu drogi Camusa do wartości, jakie zaproponuje on w *Dżumie* i *Człowieku zbuntowanym*.

4.3. NIEPOROZUMIENIE

4.3.1. W KONTEKŚCIE NIEPOROZUMIENIA: ROLA TRAGEDII W TWÓRCZOŚCI CAMUSA

Istotnym aspektem twórczości teatralnej Camusa był jego stosunek do tragedii, zarówno w sensie historycznym – przez nawiązania do antyku – jak i w sensie dialogu z współczesnymi pisarzowi formami teatralnymi. Camus uważał teatr za najwyższą formę ekspresji arty-

łączy się rozwój osobisty. Seksualność bywa zwycięstwem – kiedy się ją uwalnia od imperatywów moralnych. Ale szybko potem staje się klęską – i jedynym zwycięstwem jest kolejne zwycięstwo nad nią: czystość”. *Ibidem*, s. 474.

¹²⁶ W *Notatnikach* pojawia się zdanie, które mogło być zakończeniem *Kaliguli* (Camus nie zamieścił go jednak w żadnej z edycji): „Tragedia jest skończona, klęska zupełna. Odwracam się i odchodzę. Wziąłem udział w tej bitwie o niemożliwe. Czekajmy na śmierć, wiedząc z góry, że śmierć nie wybawia od niczego”. *Ibidem*, s. 493.

¹²⁷ Data na rękopisie pierwszej wersji wysłanej przez Camusa m.in. Grenierowi – luty 1941. Wersja ta dostępna jest w języku francuskim wraz z komentarzem J. Arnolda w wydaniu Gallimarda z 1984 roku.

stycznej, a szczególną ambicją autora *Nieporozumienia* w praktyce i teorii była rewitalizacja tragedii w dramacie, ukazującym jednocześnie współczesną kondycję człowieka. Zagadnienie to jest na tyle ważne w kontekście drugiej sztuki Camusa, że rozważania na temat *Nieporozumienia* chciałbym poprzedzić szkicem o rozumieniu roli tragedii przez Camusa.

Najpełniejszym źródłem ukazującym poglądy Camusa na współczesne formy teatralne jest jego wykład wygłoszony w Atenach w 1955 roku¹²⁸. Filozof już we wstępie zauważa związek tragedii z historią:

Wielkie okresy sztuki tragicznej pojawiają się, w historii, w wiekach istotnej zmiany, w momentach gdy życie ludzi ciężkie jest zarówno od chwały, jak i zagrożenia, gdy przyszłość jest niepewna, a teraźniejszość dramatyczna [tłum. własne]¹²⁹.

Camus wskazuje na dwa okresy rozwoju dramatu: pierwszy – od Ajschylosa do Eurypidesa, drugi – czasy elżbietańskie (od Shakespear'a do Corneille'a). To, co według autora jest ważne, to zmiana, jaka dokonuje się w mentalności w tych okresach:

Obydwa okresy cechują się przejściem od form myślenia kosmicznego, impregnowanego pojęciem boskości i świętości, do form inspirowanych przez myśl indywidualistyczną i racjonalistyczną [tłum. własne]¹³⁰.

Camus łączy okresy dramatyczne z okresami rozwoju filozoficznego, pierwszy z przejściem od presokratyków do filozofii sokratejskiej,

¹²⁸ Korzystałem z angielskiego tłumaczenia tekstu, zamieszczonego w zbiorze: A. Camus, *On the future of tragedy*, [w:] *Lyrical and critical essays*, op. cit. Warto zauważyć, że wiele z poglądów wyrażonych w wykładzie ateńskim to rozwinięcie myśli zawartych w *Notatnikach*.

¹²⁹ *Great periods of tragic art occur, in history, during centuries of crucial change, at moments when the lives of whole peoples are heavy both with glory and with menace, when the future is uncertain and the present is dramatic. Ibidem*, s. 297.

¹³⁰ *Both periods mark a transition from forms of cosmic thought impregnated with the notion of divinity and holiness to forms inspired by individualistic and rationalistic concepts. Ibidem*.

drugi z transformacją filozofii na usługach teologii do myśli kartezjańskiej. Transformację tę utożsamia zarazem z przejściem od religijnego rytuału do tragedii psychologicznej. Ważne wydaje się tutaj odnotowanie, iż powyższa uwaga akcentuje rolę filozofii w kształtowaniu się form tragicznych. Wpływ rozwoju myśli filozoficznej, w przekonaniu Camusa, tryumf indywidualnego rozumu, przyczynia się jednak do zaniku tragedii. Camus, wskazując na potrzebę rewitalizacji tragedii, wymienia Jacques'a Copeau¹³¹, reformatora teatru jako tego, który zapoczątkowuje okres odrodzenia tragedii we Francji. Nasuwa się jednak pytanie, dlaczego właśnie tragedia jest według Camusa formą teatralną, której odnowienie jest współczesności potrzebne?

Camus przedstawia swoje rozumienie tragedii, odróżniając ją od dramatu i melodramatu:

[...] siły konfrontujące się ze sobą w tragedii są w tym samym stopniu usankcjonowane, uzasadnione. W melodramatach i dramatach tylko jedna siła jest usankcjonowana [tłum. własne]¹³².

Według Camusa w koncepcji tragicznej każda ze stron tragedii działa według maksymy: „Wszystko może być usprawiedliwione, nikt nie jest sprawiedliwy” [tłum. własne]¹³³. Taka koncepcja tragedii pozwala zastanawiać się nad rolą tragedii w kontekście filozofii absurdu, można bowiem zauważyć, że istnieje tu pewne podobieństwo do relacji absurdalnej, w której podobnie wyróżnione są dwie skonfrontowane siły połączone absurdem: potrzeba jasności, sensu

¹³¹ Por. *ibidem*, s. 299–299. Copeau oraz koncepcje teoretyczne Artauda wskazywane są zarówno przez Camusa, jak i jego komentatorów jako mające szczególny wpływ na formy teatralne pisarza.

¹³² [...] *the forces confronting each other in tragedy are equally legitimate, equally justified. In melodramas and dramas only once force is legitimate. Ibidem*, s. 301. O tym, że Camusowska koncepcja tragedii rozwijała się w czasie, a wykład ateński jest raczej próbą jej podsumowania, może świadczyć inna notatka z 1943 roku: „Tragedia powstaje, jeśli każda z przeciwstawionych sobie sił jest jednakowo uprawniona. Stąd tragedia słaba: gdzie działają siły nieuprawnione. Stąd tragedia wielka: która uprawomocnia wszystko”. A. Camus, *Notatniki*, *op. cit.*, s. 140.

¹³³ *All can be justified, no one is just.* A. Camus, *On the future of tragedy*, *op. cit.*, s. 301.

człowieka i nieprzenikalny świat. Jednak, jeśli popatrzeć na sytuację absurdalną opisaną w *Micie Syzyfa* przez pryzmat jej konsekwencji, wydaje się, że paralela taka nie zachodzi: to człowiek potrzebuje uzasadnienia swojej egzystencji przez relację ze światem, w którym żyje, i nie może uzyskać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o sens swojego istnienia. Świat jest zbyt nieprzenikniony, człowiek zbyt związany z potrzebą sensu. Z kolei, jak zaznacza Camus w *Micie Syzyfa*, „sam świat nie jest absurdalny”, jego istnienie zaś nie zależy od człowieka. W rozumieniu Camusa człowiek pierwotnie uświadamia sobie swoją zależność od świata w poszukiwaniu sensu, odsłaniając jednocześnie niemożliwość racjonalnego zakończenia tego procesu. Jeśli jednak nadać tej relacji rys dramatyczny, następuje tu konfrontacja, która, wobec stwierdzonego braku równowagi między rolą człowieka a światem, konstytuuje ją w sprzeczności. Godność jednostki pytającej o sens egzystencji w milczącym świecie staje się przeciwwagą doświadczanej rzeczywistości. Człowiek rezygnuje z racjonalistycznego przekonania o wyższości podmiotu nad przedmiotem poznania, nie dąży też do zakwestionowania swojej wyróżnionej poznawczo roli, odrzucenia rozumowej możliwości poznania świata. Tak rozumiana paralela między sytuacją tragiczną a sytuacją absurdalną, jak sądzę, pozwoliłaby sprowadzić Camusowską interpretację tragedii na płaszczyznę filozoficzną. Wniosek taki nasuwa także konkluzja Camusa dotycząca roli tragedii klasycznej, która wydaje się tutaj szczególnie ciekawa, jeśli zestawić ją z filozoficzną analizą absurdu:

Stałym tematem tragedii klasycznej jest zatem granica, która nie może zostać przekroczona. Po każdej stronie tej granicy znajdują się równie uzasadnione siły, spotykające się w drżącej i niekończącej się konfrontacji. Popęnić błąd na temat tej granicy, próbować zniszczyć równowagę to zginąć [tłum. własne]¹³⁴.

¹³⁴ *The constant theme of classical tragedy, therefore, is the limit that must not be transgressed. On either side of this limit equally legitimate forces meet in quivering and endless confrontation. To make a mistake about this limit, to try to destroy the balance is to perish. Ibidem, s. 302.*

Zdanie to w moim przekonaniu mogłoby w równym stopniu dotyczyć pewnego rozumienia klasycznej tragedii co opisywanej w *Micie Syzyfa* sytuacji absurdalnej czy dramatycznej wizji człowieka absurdalnego w *Kaliguli*. Uwaga o nieprzekraczalności granicy w świetle Camusowskiej krytyki samobójstwa fizycznego i filozoficznego ponownie odsyła do roli **człowieka absurdalnego**, który znalazłszy się pod **absurdalnymi murami**, ma trwać ze świadomością niemożliwości ich konsekwentnego przekroczenia. Jeśli zgodzić się z istnieniem związku pomiędzy Camusowską wizją tragedii a jego koncepcją filozoficzną, to można powiedzieć, że tragedia ma przed sobą podobne zadanie co filozofia absurdu: przynieść świadomość sytuacji człowieka w absurdalnym świecie, ukazując istnienie granic kondycji ludzkiej i opisując skutki prób ich przekraczania. Uderzenie w porządek, zburzenie równowagi prowadzi do samozniszczenia. Doświadcza tego Kaligula, doświadczy tego Marta z *Nieporozumienia*. Camus, odwołując się do *Prometeusza skowanego*, utożsamia dwie siły konfrontujące się w tragedii klasycznej z człowiekiem i jego pragnieniem władzy oraz boską zasadą odzwierciedloną w świecie. Autor tak podsumowuje role tych pierwiastków: „[...] im bardziej uzasadniony bunt i im bardziej konieczny porządek, tym większa tragedia wyrasta z konfliktu” [tłum. własne]¹³⁵.

Tragedia wiązała więc człowieka i świat, ludzką pasję poznania i wieczną zasadę reprezentowaną przez świat. Dostęp do tej zasady dla człowieka jest zakazany, jednostka potrzebuje go jednak dla samorozumienia. Istnieje tu, jak sądzę, analogia między człowiekiem tragicznym a człowiekiem absurdalnym, ale wymiar rozumienia świata w tragedii jest zupełnie inny w stosunku do tego, co Camus rozumiał przez świat w *Micie Syzyfa*. W tragedii antycznej świat stanowił tajemnicę, ale tajemnicę sensowną, posiadającą znaczenie nadane przez bogów. Ludzka potrzeba sensu, działanie nakierowane na poznanie roli człowieka w świecie były niebezpieczne, na

¹³⁵ *The more justified the revolt and the more necessary the order, the greater the tragedy that stems from the conflict. Ibidem.*

co wskazuje mit o Prometeuszu czy przypowieść o Adamie i Ewie, nie ze względu na brak sensownej dla człowieka odpowiedzi, ale ze względu na karę – skutek przekroczenia granic. Wskazując na zanik tragedii jako formy ekspresji artystycznej w chrześcijaństwie, Camus pisze:

Chrześcijaństwo wrzuca cały wszechświat, człowieka i świat w boski porządek. Nie ma przeto napięcia między światem a religijną zasadą, co najwyżej niewiedza wraz z trudnością oddzielenia człowieka od świata, zrzeczenia się pasji, by objąć duchowe prawdy [tłum. własne]¹³⁶.

Tragedia nie może rozwijać się jako ekspresja obrazująca chrześcijańską wizję świata, nie może także funkcjonować w świecie wyzbytym sacrum, tajemnicy:

[...] z drugiej jednak strony wszystko, co wyzwala jednostkę i sprawia, że wszechświat podporządkowuje się całkowicie ludzkim prawom, zwłaszcza zaprzeczenie tajemnicy istnienia, ponownie niszczy tragedię. [...] Gdy wszystko jest tajemnicą, nie ma tragedii. To samo dzieje się jednak, gdy wszystko jest rozumem (zrozumiałe) [tłum. własne]¹³⁷.

Tragedia jest zatem potrzebna, gdy kultura, sztuka, filozofia pragną uchwycić związek pomiędzy człowiekiem a światem w rozumieniu zakładającym niemożliwość ujęcia świata w kategoriach sensu i zarazem niezdolność wyzbycia się potrzeby nadawania sensu przez człowieka. Można w tym miejscu zaryzykować twierdzenie, że tragedia była ważna dla Camusa nie tylko dlatego, że obrazowała coś istotnego w kulturze i jej przemianach, ale również dlatego że formy stworzone w tragedii klasycznej (lub sposób, w jaki rozumie

¹³⁶ *Christianity plunges the whole of the universe, man and the world, into the divine order. Hence there is no tension between the world and the religious principle, but, at most, ignorance, together with the difficulty of freeing man from flesh, of renouncing his passions in order to embrace spiritual truth. Ibidem, s. 302.*

¹³⁷ *[...] on the other hand, everything that frees the individual and makes the universe submit to his wholly human law, especially by the denial of mystery of existence, once again destroys the tragedy. [...] If all is mystery, there is no tragedy. If all is reason, the same thing happens. Ibidem, s. 303.*

je Camus) do pewnego stopnia odzwierciedlają kategorie, którymi posługuje się filozofia absurdu, próbująca uchwycić relację między człowiekiem i światem. Związki te widać w dalszym wywodzie Camusa:

Ludzie mogli zatem pisać, że tragedia oscyluje pomiędzy biegunami skrajnego nihilizmu i nieograniczonej nadziei. Dla mnie nic ponad to nie jest prawdą. Bohater neguje porządek, który w niego uderza, a boski porządek uderza, ponieważ jest negowany. [...] Edyp mówi „wszystko dobrze”, gdy wydarte zostają jego oczy. Wie przeto, choć nigdy już nie zobaczy. Jego ciemność jest wypełniona światłem, i ta twarz z martwymi oczyma świeci najwyższą lekcją tragicznego wszechświata [tłum. własne]¹³⁸.

Uwaga o oscylowaniu tragedii pomiędzy nihilizmem a nadzieją ponownie, jak sądzę, odsyła do człowieka absurdalnego, poszukującego możliwości trwania w absurdalnym świecie bez nadziei, ale i w odrzuceniu całkowitego nihilizmu. Metafora, którą posługuje się Camus, odwołuje się do wzroku, roli tragedii jako gry światła i cienia, w którą grają widz, aktor i autor dzieła.

Camus poszukiwał dla współczesnej tragedii nawiązań do antycznego wzorca. Zdawał sobie jednak z pewnością sprawę, że w kontekście wniosków myśli absurdalnej ukazanie konfrontacji człowieka z boskim porządkiem byłoby anachronizmem. Oślepiiony Edyp osiągnął poznanie pomimo utraty wzroku, mógł w ciemności powiedzieć, jak pisze Camus, że wszystko jest dobrze. Wyrażenie takiego przekonania w świecie absurdalnym jest jednak wysoce problematyczne – absurd jest raczej nostalgią za porządkiem niż wyrazem konfrontacji z nałożonym na jednostkę przeznaczeniem. Trudność powiązania absurdu i tragedii obejmuje także sferę języka.

¹³⁸ *People have thus been able to write that tragedy swings between the two poles of extreme nihilism and unlimited hope. For me, nothing more is true. The hero denies the order that strikes him down, and the divine order strikes because it is denied. [...] Oedipus says „all is well” when his eyes have been torn out. Henceforth he knows, although he never sees again. His darkness is filled with light, and this face with its dead eyes shines with the highest lesson of the tragic universe. Ibidem, s. 305.*

Camus podsumowuje swój wywód o tragedii istotną, w moim przekonaniu, uwagą, że największe wyzwanie dla tragedii współczesnej stanowi znalezienie środków wyrazu, za pomocą których prawda o kondycji ludzkiej ma zostać wyrażona:

Nasi dramaturdzy szukają języka tragedii, ponieważ żadna tragedia nie może istnieć bez języka i ponieważ język ten jest coraz trudniejszy w sformułowaniu, gdy musi odzwierciedlać sprzeczności sytuacji tragicznej. Musi być hieratyczny i bliski, nieokrzesany i wyuczony, tajemniczy i jasny, wyniosły i litościwy [tłum. własne]¹³⁹.

Podjmując analizę zagadnienia tragedii w twórczości Camusa, Christine Margerrison wskazuje na problematyczność tej koncepcji w kontekście jego twórczości¹⁴⁰. Jej zarzuty, wysunięte zarówno w stosunku do *Nieporozumienia*, jak i *Kaliguli*, odnoszą się do braku równowagi między wspomnianymi w wykładzie siłami. Jej zdaniem niewłaściwe jest także traktowanie przeznaczenia – zastąpienie go we współczesnej tragedii absurdem jest czymś, co dla widza może być niezrozumiałe:

Na poziomie metafizycznym ta siła [przeznaczenie – M.K.] jest zastąpiona przez absurd. Jednak dla widowni Ajschylosa działania boskiego porządku były znajomą i doświadczaną rzeczywistością i jest, jak myślę, wysoce dyskusyjne, czy abstrakcyjna i niewyjaśniona teoria, której przeniesienie na scenę pozbawia ją znaczenia, może adekwatnie zastąpić tę fundamentalną strukturę greckiego społeczeństwa¹⁴¹.

¹³⁹ *Our dramatists are looking for a tragic language, because no tragedy can exist without a language and because this language is all the more difficult to formulate when it must reflect the contradictions of the tragic situation. It must be both hieratic and familiar, barbarous and learned, mysterious and clear, haughty and pitiful. Ibidem, s. 306.*

¹⁴⁰ Por. Ch. Margerrison, *Camus and the theatre, op. cit.*, s. 72–73.

¹⁴¹ *On the metaphysical level this force [destiny] is replaced by the Absurd. But for the audiences of Aeschylus the workings of the divine order were a familiar and lived reality and it is, I think highly questionable whether an abstract and unexplained theory, whose transfer to the stage robs it of meaning, can adequately substitute for this fundamental structure of Greek Society. Ibidem, s. 73.*

Do zauważonych tutaj trudności powrócę jeszcze w analizie *Nieporozumienia*, warto jednak w tym miejscu, w zgodzie z uwagami Margerrison, zasygnalizować problematyczność związku pomiędzy tragedią a absurdem. Myślę, że w stosunku do koncepcji wyłożonej przez Camusa w wykładzie ateńskim – zamiast odtwarzać rzeczywiste lub implikowane przez autora relacje pomiędzy tragedią historyczną a współczesną i na tym gruncie krytykować lub oceniać sukcesy i porażki autora – korzystniej będzie przyjęć inną perspektywę. Camusowski rozumienie tragedii współczesnej i jej roli dość dobrze tłumaczy nadrzędny cel, jaki filozof stawiał dramaturgii w kontekście obrazowania konfrontacji człowieka i świata i możliwości wyrażenia tego konfliktu przez sztukę. Ukazuje także, że teatr odgrywał według niego istotną rolę – pokazywał w dynamicznym obrazie sposób konfrontowania się człowieka ze światem w kontekście absurdu, a później – konsekwencje wynikające z buntu wobec stwierdzonej absurdalności.

4.3.2. TRAGEDIA, TRAGIZM, ABSURD

W przekonaniu Camusa tragedia ma być nadrzędna w stosunku do absurdu – chce on tragicznej formy i absurdalnej treści. Jednak treść tragedii związanej z absurdem istotnie wpływa na sposób rozumienia postaci dramatycznych. Przemiana, która, jak sądzę, następuje w tym wymiarze, to metamorfoza człowieka odczuwającego tragizm w człowieka „dotkniętego” poczuciem absurdu. Cierpienie człowieka tragicznego miało sens. Ludzkie życie zawsze – w konsekwencji myślenia tragicznego – miało instancję odwoławczą, wobec której nawet upadek człowieka, cierpienie, choroba, błąd nabierały znaczenia, dawały się wyjaśnić. W absurdzie te wyjaśnienia zostały zakwestionowane lub, w najsłabszej formie, poddane metodologicznemu zawieszeniu, w celu ukazania człowieka bez ich totalizującego kontekstu. Upadek człowieka tragicznego postępującego w imię autentyczności jest sensowny, zmienia stosunek podmiotu działającego do samego siebie, nadaje sens egzystencji. W absurdzie jedynym ratunkiem dla człowieka upadającego pod ciężarem życia

jest niezgoda na sens tego upadku (konsekwencji działania w imię własnej autentycznej egzystencji), odmowa uznania, że cierpienie, ból, śmierć zostały człowiekowi dane w jakimś konkretnym celu – poznawczym, moralnym, metafizycznym. Studium absurdu w kontekście tragiczności może być rozumiane jako studium mówienia „nie” po odkryciu nicości. *Mit Syzyfa* obrazuje konsekwencje takiej odmowy człowiekowi tragicznemu, postawie widocznej w myśli Szestowa i Kierkegaarda¹⁴². Wolność pojawia się tutaj na dwóch płaszczyznach: powstałej w chwili stworzenia własnego stosunku do nicości oraz powstałej w procesie jej przekraczania – wolności poza celem ustanowionym przez tę pierwszą¹⁴³. Człowiek absurdalny do pewnego stopnia rewitalizuje pojęcie nieskończoności (jednak na zmienionej płaszczyźnie) – nieskończony jest tu proces ludzkiego stawania się i odmowy. To nieskończoność powtarzania ludzkiego upadku, którego nie wyjaśni i nie domknie filozofia. W refleksji nad takim stanowiskiem pojawia się jednak dylemat: co powinien zrobić człowiek absurdalny, postawiony w sytuacji Abrahama, rozpatrywanej przez Kierkegaarda w *Bojaźni i drżeniu*? Abraham zgodził się na to, co absurdalne. Jeśli jego sytuacja ma mieć związek z wolnością, musi on zakładać, że wolno mu wybrać absurd. Człowiek absurdalny Camusa powinien wobec absurdu zachować postawę odrzucenia – buntu, nie negując jednak możliwości zaistnienia tego, z czym się zmagą, paradoksu, w którym się znalazł. W poszukiwaniu sensu własnej egzystencji może zatem, w świetle refleksji Camusa, skłonić się ku odmowie uznania, że polecenie Boga trzeba wykonać. W wyraźnie krytyczny sposób o tej decyzji pisze Kierkegaard:

¹⁴² Precyzyjnej byłoby tu napisać: Camusowskiej interpretacji filozofii Szestowa i Kierkegaarda.

¹⁴³ „[...] człowiek absurdalny rozumie jednocześnie, że był dotąd związany z pragnieniem wolności i żył jej złudzeniem. W pewnym sensie to go krępowało. Wyobrażając sobie, że życie ma cel, podporządkował się wymaganiom celu, ku któremu zmierzał, i stawał się niewolnikiem własnej wolności [...]. Absurd objaśnia mnie tutaj: nie ma jutra. Oto przyczyna mojej głębokiej wolności”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 51.

Może znajdzie się w naszych czasach ktoś dostatecznie szalony lub dostatecznie zazdrosny o wielkość, żeby wmówić w siebie i we mnie, że gdybym rzeczywiście tak postąpił, spełniłbym czyn większy od Abrahamowego, gdyż moja zadziwiająca rezygnacja byłaby znacznie bardziej idealna i poetyczna niż przyziemność Abrahama. A przecież jest to wołająca o pomstę do nieba nieprawda; rezygnacja moja bowiem byłaby tylko surogatem wiary. Zdolny byłbym tylko do nieskończonego wysiłku, aby znaleźć samego siebie i spocząć w samym sobie¹⁴⁴.

Jeśli moje przewidywania co do wyboru człowieka absurdalnego stałyby się w opisywanej sytuacji faktem, jeśli w istocie tutaj pojawiłyby się różnica, stanowiłaby ona w moim przekonaniu istotę przemiany, jaka następuje pomiędzy człowiekiem tragicznym a człowiekiem absurdalnym.

Józef Leszek Krakowiak w rozprawie o tragizmie¹⁴⁵ poświęca wiele miejsca tragedii antycznej, zwracając szczególną uwagę na wyartykułowany przez Arystotelesa związek tragedii z życiem, działaniem. Znaczenie tragiczności w wydarzeniach przedstawionych badacz wiąże z kategorią sensu, nie prawdy, przywołując słowa J. Dawydowa, które według mnie bardzo trafnie określają funkcję tragizmu:

Gdy do przeżywania przypadkowości tragicznej przez widza dołącza się przeżycie jej usensownienia, prześwietlenia tej przypadkowości, wtedy do uczucia strachu, spowodowanego przez sam fakt tragicznej przypadkowości, dołącza się uczucie przyjemności stopniowo przewyciężające strach. Formą, w jakiej dokonuje się artystyczne usensownienie tragicznej przypadkowości, jest właśnie wspomnianie przez Arystotelesa nadanie jej postaci „prawdopodobieństwa lub konieczności”, tzn. wydzwignięcie tej przypadkowości do sfery tego, co powszechne, kosmiczne, boskie, gdzie zyskuje ona wreszcie swój sens ostateczny, przestaje być absurdem¹⁴⁶.

¹⁴⁴ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, *op. cit.*, s. 50.

¹⁴⁵ Por. J.L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Scholar, Warszawa 2005, s. 62–68.

¹⁴⁶ J. Dawydow, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*, przeł. K. Pomian, PiW, Warszawa 1971, s. 314, cyt. za: J.L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji...*, *op. cit.*

Krakowiak tak konkluduje kwestię znaczenia tragedii antycznej:

[...] poszczególne zdarzenia, wzięte z życia, mogą być i są przypadkowe, negatywne, absurdalne, ale logiczna ich konstrukcja, zdolna nadać im sens, ocala je i wynosi ponad przyczynowość i poza absurd... w sferę ładu, porządku, sprawiedliwości, sensu, które przekraczają poszczególne istnienie¹⁴⁷.

Ramy tragedii antycznej (przy założeniu, że obrazowałaaby ona działania w absurdalnym świecie) są zatem skonstruowane po to, by przekroczyć wskazywaną przypadkowość, absurdalność zdarzeń. Jeśli powyższe wnioski teoretyków zastosować do potrzeby Camusa, który poszukuje formy tragicznej i absurdalnej treści, można zaryzykować twierdzenie, iż sztuka przez samo ujęcie absurdu w formie tragicznej powinna prowadzić do przezwyciężenia absurdu wydarzeń. Czy taka ma być rola tragedii dla Camusa? Nie sądzę, by można udzielić na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi, jednak w chwili powstawania *Kaliguli* i *Nieporozumienia* (szczególnie tego drugiego dramatu, który w intencji autora miał właśnie odnosić się do formy tragicznej z absurdalną treścią) więcej wskazuje na to, że Camus poszukiwał możliwości przedstawienia napięcia – konfrontacji pomiędzy treścią absurdalną a formą tragiczną – a nie podporządkowania zdarzeń scalającemu je sensowi dzieła. Tragedia antyczna, która zdarzenia przypadkowe zamykała w treści, jak wnioskuje badacze, nadające tym zdarzeniom sens, zostaje w dramaturgii Camusa zastąpiona dysonansem, z którego można wyciągnąć równie uzasadnione wnioski: że treść absurdalna przezwycięża porządek, jaki ma nadawać zdarzeniom ich przedstawienie. Mając na uwadze taką możliwość ujęcia sytuacji dramatycznej, przyjrzyjmy się drugiej sztuce Camusa.

¹⁴⁷ J.L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji...*, op. cit., s. 66.

Któżby uwierzył, że zbrodnia nie polega na tym,
że się zabija, ale że się samemu nie umiera!

(A. Camus, *Upadek*)

Nieporozumienie jest sztuką określaną mianem najmroczniejszego z utworów Camusa. Pisana w okresie okupacji Francji przez autora odseparowanego od żony, świadomego niebezpieczeństwa egzekucji w związku z działalnością w ruchu oporu, ukazuje wyraźnie odmienną dynamikę w stosunku do *Kaliguli*. W dramacie słychać także echo wspomnień Camusa z podróży po Europie, którą odbył pod koniec lat trzydziestych. Opisane w notatnikach i *Śmierci duszy* przejście pomiędzy krajobrazem północy i południa, krainy cienia i krainy słońca znajduje wyraźny oddźwięk w treści *Nieporozumienia*. Pierwotnie przedstawienie miało nazywać się *Budejovice (ou Dieu ne répond pas)*, tytuł zaś nawiązuje do wiersza Alfreda de Vigny, *Góra Oliwna*:

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures,
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité¹⁴⁸.

Motyw ukazany w dramacie – powrotu dorosłego syna po latach do domu rodzinnego – nawiązuje do biblijnej przypowieści. Echa zainteresowania tą tematyką u Camusa można znaleźć również w jego lekturze i adaptacji *Le retour de l'enfant prodigue*

¹⁴⁸ „Jeśli prawda, że kiedyś w świętym Oliwniku/ Tak mówił Syn człowieczy, jak jest w Pisma słowie; / A ślepe, nieme, głuche dla stworzenia krzyku/ Niebo świat nasz chybiony odrzuca w gwiazd mrowie:/ Sprawiedliwy pogardą puście tej zaprzeczy/ I tylko lodowato milcząc duch człowieczy / Wiekuistemu bóstwa milczeniu odpowie”. A. de Vigny, *Le Mont de Oliviers / Góra Oliwna*, przeł. M. Grzedzielska, [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej* (wydanie dwujęzyczne), t. 3, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 135.

André Gide'a na potrzeby repertuaru Le Théâtre de l'Équipe. Roger Quillot¹⁴⁹ wskazuje na prawdopodobne źródła zainteresowania motywem zbrodni ukazanej w *Nieporozumieniu*, odsyłając do informacji z gazety z 1935 roku. O analogiach do motywu powrotu syna marnotrawnego w innych utworach literackich pisze także w bardzo wyczerpującym artykule Reino Virtanen¹⁵⁰.

Pierwsza wzmianka w *Notatnikach* dotycząca *Nieporozumienia* pochodzi z 1939 roku: „Temat sztuki. Człowiek w masce. Po długiej podróży wraca do domu w masce. Pozostaje w niej przez całą sztukę. Dlaczego? To temat”¹⁵¹.

Z kolei list Camusa do Greniera z października 1943 roku świadczy o zainteresowaniu autora powiązaniem treści *Nieporozumienia* z formą tragiczną:

Przez *Nieporozumienie* miałem zamiar napisać współczesną tragedię. Jest coś tragicznego, co jest tylko nasze, lecz nie piszę tragedii w odniesieniu do tego – jako że ogólnie zapożyczamy od starożytnych ich ramy i legendy [tłum. własne]¹⁵².

Maska mityczna *Nieporozumienia* jest subtelna, odsyła do mocno zakorzenionego w kulturze europejskiej motywu powrotu do krainy utraconego szczęścia. To podłoże oraz nawiązanie dialogu z konwencją tragiczną otwiera widza na przedstawienie świata, który nie jest

¹⁴⁹ Por. R. Quillot, *La mer et les prisons*, *op. cit.*, s. 106; H.R. Lottman, *Albert Camus. Biografia*, przeł. Irena Szymańska, Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa 1996, s. 140.

¹⁵⁰ R. Virtanen, *Camus' Le Malentendu and some analogues*, „Comparative Literature” 1958, Vol. 10, No. 3, s. 232–240. Warto odnotować tutaj także, iż poszukiwano związków pomiędzy *Nieporozumieniem* Camusa a *Niespodzianką* Rostworowskiego. J. Popiel ewentualne zapożyczenia podsumowuje stwierdzeniem, iż nie mają one poparcia w faktach, a utwory łączy jedynie podobieństwo fabularne. Porównania dwóch dramatów i dorobku dramatycznego Rostworowskiego i Camusa dokonuje L.H. Morstin w artykule *Karol Hubert Rostworowski i Albert Camus*, [w:] L.H. Morstin, *Z niejednej szuflady*, PIW, Warszawa 1967, s. 85–117.

¹⁵¹ A. Camus, *Notatniki*, *op. cit.*, s. 61–62.

¹⁵² *With Malentendu I intended to do a modern tragedy. There's something tragic which is our own and yet I don't write tragedy based on this – as in general we borrow from ancients their frameworks or their legends*. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, *op. cit.*, s. 79.

zagrożony jak w *Kaliguli* interpretacją historyczną. Większe ryzyko istnieje, jak myślę, w możliwej potrzebie psychologizacji sytuacji bohaterów¹⁵³. Wchodząc w problematykę absurdu, *Nieporozumienie* obnaża problem w innym kontekście niż wcześniejszy dramat Camusa. Absurd w *Kaliguli* działa poniekąd zza sceny, wpływa na głównego bohatera, który jedynie stara się go naśladować. W *Nieporozumieniu* absurd staje się głębszy, mocniej osadzony. Pozwala się dostrzec jako problem odsyłający do triady ukonstytuowanej na kartach *Mitu Syzyfa*. Przedstawiony jest człowiek poszukujący sensu i szczęścia, świat, który jest piękny i obcy, oraz wszechobecny absurd. Wszystko to zdaje się niemy, acz wyraźnym tłem dla bohaterów. Następuje tu także bardzo ciekawy **rozpad dekoracji** – chwila, która powinna obnażyć ważną prawdę, jednak zamiast tego razi swoją nieadekwatnością. Wiadomość, że zabiła własnego brata, Marta przyjmuje z obojętnością. Chwila, w której dochodzi do rozpoznania (*anagnorisis*), niczego nie zmienia. Z kolei bunt, który w rękach Cherei w *Kaliguli* niesie nadzieję na zmianę, nie pojawia się na scenie *Nieporozumienia*.

Dramat pisany przez osamotnionego autora w ogarniętej wojną Europie ma w sobie coś z nocy, ciemności tak głębokiej, że można powątpiewać w nadejście świtu. Paralelne prace nad *Dżumą* i *Nieporozumieniem* nie pozwalają jednak tłumaczyć tej sytuacji całkowitym zwątpieniem pisarza. Myślę, że mogą bardziej wskazywać, iż w bohaterce dramatu – Marcie – zawarł się negatyw Rieux, jakby tylko doprowadzenie absurdu do ostatecznej konsekwencji w zbrodni mogło pozwolić narodzić się postaci zdolnej do życia w absurdalnym świecie *Dżumy*. Trudno mi inaczej rozumieć rolę tej postaci. Jeszcze większą trudność mam w zrozumieniu słów J. Greniera, który, odnosząc się do dramatu entuzjastycznie, napisał: „Najbardziej udaną postacią jest Marta, gdyż przypomina i jest prawie całkowicie wyrazem Ciebie. To wokół niej toczy się akcja sztuki i przez nią znajduje swój sens” [tłum. własne]¹⁵⁴.

¹⁵³ Por. R. Quillot, *La mer et les prisons*, op. cit., s. 111–112.

¹⁵⁴ *The most successful character is Martha because she resembles you and is almost entirely an expression of you. It's around her that the play revolves and through*

Jeśli coś filozoficznie inspiruje w *Nieporozumieniu*, to dwoistość istniejąca tu na kilku płaszczyznach. Pierwsza z nich odnosi się do warstwy metafizycznej – świat przedstawiony balansuje pomiędzy mitem a rzeczywistością. Druga odnosi się do języka – ujętego w grze dosłowności i ironii, które nigdy nie mogą się spotkać na tym samym poziomie w chwili ekspresji. Trzecia odnosi się do bohaterów, naprzemiennie zmieniających się z konkretnych ludzi w symbole. Te trzy płaszczyzny, choć z różnymi poziomami skuteczności, obnażają rozejście, którego doświadcza widz. Dekoracja tragedii rozpada się, obnażając absurd, trywialny, banalny jak zabójstwo podczas rodzinnej sprzeczki. Język bohaterów rozsypuje się jako nośnik znaczenia, nadane jest mu zbyt wiele celów, zbyt dużo funkcji. Kim jest bowiem Marta – małomiasteczkową gospodynią? Jeśli tak, dlaczego nagle zmienia ton, uderzając w Marię wyraźnie przemyślaną koncepcją nihilizmu? Dlaczego jedyna, że tak się wyrażę, „jednolita” postać dramatu, Maria, pozostaje wobec tych dwoistości przedstawionego świata tak bezbronna? Na płaszczyźnie dramatycznej wymienione wątpliwości są problematyczne, prowadzą do krytycznej dyskusji nad dramatem, do której powrócę w dalszej części pracy. Jest jednak także w *Nieporozumieniu*, w moim przekonaniu, miejsce dla refleksji nad filozoficznym rozumieniem absurdu, które nadaje temu dramatowi znaczenie w kontekście rozważań o kondycji człowieka z *Mitu Syzyfa*.

4.3.4. NAPIĘCIE NA LINII TRAGEDIA – ABSURD W *NIEPOROZUMIENIU*

Bo cóż wzrok jeszcze użyczy
Temu, co widząc, nie dojrzy słodczy
(Sofokles, *Król Edyp*)

Kategorie pojęciowe stworzone w starożytności do opisu tragedii za szczególnie ważny uznawały porządek dzieła z wyznaczonym początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. *Poetyka* Arystotelesa

her that it finds its meaning. A. Camus, J. Grenier, J.F. Rigaud, *Correspondence 1932–1960*, op. cit., s. 80.

określiła na wiele wieków ramy teoretyczne analizy tragedii, łącząc treści w całość logiczną, z wyróżnionymi momentami poznawczymi dzieła o szczególnym dla akcji znaczeniu. Istotne w zagadnieniu relacji pomiędzy formą tragiczną a analizowanym dziełem wydaje się rozpoznanie – *anagnorisis* (ἀναγνώρισις): „Rozpoznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia”¹⁵⁵.

Marta, niezwykle ważna postać *Nieporozumienia*, rozbija sens zdarzeń następujących po rozpoznaniu, iż zabiła własnego brata. Stwierdza bowiem, że nawet świadomość, że Jan jest jej bratem, nie zmieniłaby jej decyzji. Wydaje się, że w kontekście rozważań nad rolą tragedii w utworach Camusa to jeden z najciekawszych motywów *Nieporozumienia*. Następuje tu wyraźne odwrócenie sytuacji tragicznej. Świadczy o tym dobitnie dialog z Marią pod koniec trzeciego aktu:

Marta: O tak, dam ci spokój, i dla mnie też będzie to ulga, trudno mi znieść twoją miłość i płacz. Ale nie mogę umrzeć, zostawiając ci przekonanie, że masz słuszość, że miłość nie jest daremna i że to, co się stało, jest dziełem przypadku. Bo właśnie teraz jesteśmy w porządku. Musisz się o tym przekonać.

Maria: W jakim porządku?

Marta: W takim, gdzie nikogo się nigdy nie rozpoznaje¹⁵⁶.

Przejście od niewiedzy do poznania sytuacji, co ważne, nie przynosi zmiany. Absurd, którego doświadczają bohaterowie dramatu, nie jest przypadkiem, na scenie *Nieporozumienia* przeistacza się w ponury, groteskowy pastisz antycznego losu – porządek, który nie wnosi sensu. Na końcu drogi Marta, współczesny Syzyf, nie znajduje szczęścia, a totalizującą nienawiść do kamienia, przekłę-

¹⁵⁵ Arystoteles, *Poetyka 1452b*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 6, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 2003, s. 591.

¹⁵⁶ A. Camus, *Nieporozumienie*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 133.

tego losu, który zamiast szczęścia nieustannie przynosi cierpienie i nieporozumienia. W tej ostatniej scenie dramatu równowaga, o której pisał Camus lata później w wykładzie ateńskim, nie wytrzymuje próby absurdu. Maria popada w rozpacz, Marta odbiera sobie życie. Jedyny nieporuszony obserwator, Stary Sługa, pozostaje niewrażliwy na wydarzenia¹⁵⁷.

W kontekście związków z tragedią warto zwrócić uwagę, że podobnie jak w *Kaliguli* dość istotne w interpretacji dramatu wnioski można wysnuć przez pryzmat jego ewolucji. Śledząc te zmiany, można powiedzieć coś więcej o intencjach autora, który, chociażby przez zwiększenie udziału roli Marii, chce nadać swojemu dziełu bardziej zharmonizowany charakter, zmniejszyć jego pesymistyczny wydźwięk. Jeśli jednak postawa szczerzej i ufającej w miłość Marii ma stanowić pewną przeciwwagę dla Marty dotkniętej absurdem, trudno to odczytać na podstawie sceny, w której Maria nie ma żadnych argumentów wobec przerażających nauk odchodzącej zabójczyni. Im mocniej akcentowana jest Maria jako bohaterka niosąca postawę szczerą i pozytywną, tym bardziej dramatyczny krzyk Sługi, poprzedzający koniec dramatu, może pozostawić w widzu przeświadczenie, że absurd ostatecznie zwycięża.

Analizując kwestię relacji tragedii i absurdu, Gay-Crosier dobitnie stwierdza, że zastąpienie bogów, przed którymi drżeli Grecy, abstrakcją absurdu było błędem: „Brakuje w siłach, które się zderzają w *Nieporozumieniu*, głębi, która mogłaby sprawiedliwie zastąpić Olimp i Nemezis przez Absurd” [tłum. własne]¹⁵⁸. W moim przekonaniu jest to jednak błąd brzemienny w skutki, jeśli spojrzeć na dalszy rozwój myśli Camusa. Dramat, podobnie jak *Kaligula*,

¹⁵⁷ Podobnie jak w *Kaliguli* Camus wprowadza kilka ważnych zmian w swoim drugim dramacie. *Nieporozumienie* zmienia się szczególnie w wersji z 1958 roku, w której za brak rozpoznania bohaterów staje się odpowiedzialna postać Starego Sługi. Absurdalność, przypadkowość staje się ucieleśniona. Do pewnego stopnia jest postrzegana przez swoją banalność.

¹⁵⁸ *Il manque aux forces qui s'entrechoquent dans Le Malentendu la profondeur qui eût justifié le supplantement de l'Olympe et de la Némésis par l'Absurde*. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, op. cit., s. 132.

ukazuje, jak absurd wiąże człowieka i świat, nie oferując rozwiązania. Brakowało go w *Micie Syzyfa*, szczególnie w rozważaniach nad konsekwencjami wolności absurdalnej. *Nieporozumienie*, powstałe jako swoiste domknięcie refleksji nad absurdem, przedstawia absurd jako chorobę, z której nic nie wynika. Jest jałowy jak pustynia, na której nie chce żyć Maria. Zestawienie tego problemu, choroby współczesności, z tragizmem obnaża coś niezwykle istotnego: forma, która miała nadać sens, nie wytrzymuje próby. Porządek, jaki stworzyli antyczni mistrzowie tragedii, by widz mógł doświadczyć litości i trwogi, rozsypuje się pod ciężarem absurdu. Postaci *Nieporozumienia*, podobnie jak bohaterowie Ajschylosa i Sofoklesa, wymykają się racjonalizacji, trudno jednoznacznie odgadnąć ich motywacje¹⁵⁹. Jednakże moim zdaniem w obrębie absurdu, w kontekście działań jednostki, funkcjonuje inna dynamika. Bunt wobec przeznaczenia skazany był na porażkę, prowokował reakcję wpisaną w bieg zdarzeń. Bunt wobec absurdu nie zawiera w sobie *a priori* tej samej konieczności reakcji świata na ludzkie działanie. Uświadamiając sobie ten fakt, człowiek, pewny jedynie ostatecznej konsekwencji jakiegokolwiek działania – własnej śmierci – widzi jednocześnie wielość możliwości kształtowania własnego losu, staje się jego współtwórcą. Cokolwiek zrobi Edyp Sofoklesa, splot zdarzeń jest już zapisany, przekazuje mu go Tyrezjasz. Absurdalni burzyciele, Kaligula i Marta, muszą natomiast sprowokować nawet własną karę. Świat jest tak bierny wobec ich działania, tak obojętny wobec manifestacji nieskrępowanej wolności zbrodni, że współczesny spadkobierca tragizmu nawet zabić musi się sam. Camus celowo, jak sądzę, podąża w *Nieporozumieniu* w kierunku wyznaczonym przez Sofoklesa i Ajschylosa, wbrew (podejmując

¹⁵⁹ Notatka Camusa z 1936 roku, którą napisał jako wyraz niechęci do psychologizacji postaci: „Błąd psychologii szczegółowej. Ludzie, którzy siebie szukają, którzy się analizują. Żeby siebie poznać, żeby się utwierdzić. Psychologia jest działaniem, nie rozmyślaniami nad sobą. Człowiek określa się przez całe życie. Znać się doskonale to umrzeć”. A. Camus, *Eseje*, *op. cit.*, s. 389. Zob. R. Gay-Crosier (*Les envers d'un échec*, *op. cit.*, s. 128), a także Ch. Margerrison (*Camus and the theatre*, *op. cit.*, s. 72).

Nietzscheańską wizję z *Narodzin tragedii*) racjonalizującej postawie Eurypidesa. Dla bohaterów dramatu od morału ważniejsze jest przeżywanie, od konkluzji wartościującej – doświadczanie. Gay-Crosier w swoim opracowaniu wiąże wydźwięk *Nieporozumienia* z sensem tragedii nadanym jej przez młodego Nietzschego. Ten scalający obraz dobrze objaśnia podobieństwa, jednak poświęcając ważne, moim zdaniem, różnice. Trudnością w perspektywie tragicznej jest bowiem Camusowski nacisk na integralność głównych postaci. Odchodząc od psychologizacji, Camus tworzy bohaterów chwilami do bólu „matematycznych”, niezdolnych do przyjęcia z zewnątrz jakiegokolwiek elementu modyfikującego – a więc do pewnego stopnia nieautentycznych. Jan jest głuchy na aluzje Matki, Maria – irytująco oddana potrzebie manifestacji swojej emocjonalnej więzi, zakrawającej o melodramat. Kiedy z kolei pojawia się zmiana – najbardziej konsekwentna z nich wszystkich, Marta, z obojętnością oznajmia na końcu dramatu, że popełni samobójstwo, co w moim przekonaniu niezwykle trudno uzasadnić. Christine Margerrison tak odnosi się do możliwości zrozumienia sytuacji w *Nieporozumieniu* przez widza:

Camus odmawia dialogu z widownią, nie dostarczając jej wystarczającej wiedzy, aby mogła aktywnie uczestniczyć w procesie interpretacyjnym. Stoi to w ostrym kontraście z tragediami Ajschylosa, gdzie rozumiemy motywy bohaterów i darzymy ich empatią wobec ich losu [tłum. własne]¹⁶⁰.

Sytuacja przedstawiona w *Nieporozumieniu* ma jednak, jak sądzę, pewien wymiar pozytywny. Nie rozumiejąc motywów postaci, stajemy, szczególnie w przypadku Marty, twarzą w twarz z Meursaultem z *Obcego*. Destrukcja w tragedii antycznej wynikała z przeznaczenia, odsyłała do metafizyki, upadek dał się wyjaśnić.

¹⁶⁰ Camus declines a dialogue with his audience, denying them sufficient information to participate actively in the interpretative process. This stands in sharp contrast with the tragedies of Aeschylus, where we understand the motives of characters and empathise with their plight. Ch. Margerrison, *Camus and the theatre*, op. cit., s. 75.

Za destrukcją postaci Camusa stoi absurd, co widz stara się szybko rekompensować psychologizowaniem postaci lub, przed czym nie ustrzegła się Margerrison¹⁶¹, dość powierzchowną krytyką autora. Zderzając się z absurdem, nie z losem, musimy być świadomi, że może to podważyć nasze przyzwyczajenia, sprowokować napięcie i niechęć. *Nieporozumienie* wytrąca z równowagi, nie oferując możliwości jednoznacznego ujęcia. Dramat ten nie ma pouczać: odchodząca z ostatniej sceny *Nieporozumienia* Marta jest postacią niejasną, problematyczną. Na wpół głuchy Sługa, odmawiający pomocy Marii, ma w sobie niewiele z antycznych postaci przynoszących widzowi zrozumienie i komentarz. Ale to właśnie w tym bohaterze znajduję lekcję pokory. Jego krzyk odmowy można rozumieć jako niemożliwość powrotu do świata scalających w jedność mitów.

Jan, podobnie jak Edyp, może być postrzegany jako symbol poszukiwania tożsamości – jednak to, co zespoliło antycznego króla ze światem w *anagnorisis*, w *Nieporozumieniu* daje skutek odwrotny już w chwili założenia przez Jana maski. W pierwotnej wersji *Nieporozumienia* tragizm nie był uwypuklony przez działania Sługi, natomiast motyw przebrania Jana nie był konfrontowany z wiedzą o jego potencjalnym niebezpieczeństwie. Camus, modyfikując dramat, stara się wprowadzić element, który ponownie odsyła do tragedii: świadomości przekroczenia przez bohatera porządku. Edyp wiedział, jaki spotka go los: przepowiedziano jego tragedię. Jan, wkraczając w masce do gospody, nie miał takiej świadomości. Brak ten rekompensowany jest, w późniejszej wersji dramatu, przez scenę z Marią. Żona, dowiedziawszy się, że po pierwszej wizycie Marta i Matka nie poznały Jana, mówi:

¹⁶¹ Camus' comments on Euripides show he assigned „psychology” a pivotal role in the decline of tragedy, although this critique could be read as masking his own inability to create an individual from the inside. (Komentarz Camusa do roli Eurypidesa ukazuje, iż przypisywał on psychologii kluczową rolę w upadku tragedii, aczkolwiek ta krytyka może być odczytana jako tuszowanie własnego braku zdolności do stworzenia wnętrza jednostki [tłum. własne]). *Ibidem*, s. 75.

[...] wystarczyło powiedzieć dwa słowa. W takich wypadkach mówi się „To ja” i wszystko wraca do normy. [...] kiedy udaje się kogoś, kim się nie jest, w końcu powstaje zamieszanie. [...] Jedźmy stąd, Janie, nie znajdziemy tu szczęścia¹⁶².

Jan tłumaczy, dlaczego nie chce zrzucić maski, opowiada o możliwości przyjrzenia się rodzinie z zewnątrz. Zdradza także, że rzeczywistość rozminęła się z jego oczekiwaniami: „Oczekiwałem uczyty dla syna marnotrawnego, a podano mi piwo – za moje pieniądze. Byłem wzruszony, nie mogłem mówić”¹⁶³.

Zastrzeżenia Marii do planów Jana wydają się przesadzone, jeśli całą scenę rozpatrujemy pod kątem psychologii postaci. W dialogu można dostrzec jednak jego wartość, przekraczającą lęk Marii i upór Jana:

Maria: Mógłbyś wszystko zrobić za pomocą prostych słów. Ta twoja metoda nie jest dobra. [...]

Jan: Nie powstrzymuj mnie. W końcu znajdę słowa, które wyjaśnią wszystko¹⁶⁴.

To nie są już słowa odnoszące się do konkretnej sytuacji bohaterów, wykraczają one poza opisywaną scenę. Maria reprezentuje więcej niż przecucie nadchodzącej katastrofy, wręcz zapowiada ją, wróżąc niebezpieczeństwo Janowi w sytuacji, która na pozór nie ma w sobie niczego przerażającego – co bowiem może się stać człowiekowi, który chce anonimowo spędzić jedną noc, samotnie, w hotelu¹⁶⁵? Tragizm człowieka absurda jest tylko wspomnie-

¹⁶² A. Camus, *Nieporozumienie*, op. cit., s. 90–92.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 90.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 95.

¹⁶⁵ Sytuacja opisana w *Nieporozumieniu* odsyła, jak sądzę, do *Śmierci w duszy*, wczesnego utworu Camusa: „Szepty personelu na dole. Od razu wszedłem na schody, by szybciej zobaczyć to, czego oczekiwałem. I to było to. Przez na wpół uchylone drzwi pokoju widać było wielką, niebiesko pomalowaną ścianę. Ale przytłumione światło, o którym już wspominałem, rzucało na ten ekran cień trupa wyciągniętego na łóżku i cień policjanta stojącego na straży przy ciele. Dwa cienie przecinały się pod kątem prostym. To światło mną wstrząsnęło.

niem tego, co spotykało antycznych bohaterów. Miasto nie umiera z powodu dokonania jednostki, wyrocznie zastępuje zaniepokojona żona, a bogów – stary, na wpół głuchy Sługa. Fabułę dostarcza nie mit, a notatka z gazety, wpleciona w przypowieść o powrocie syna do domu. Wszystkiemu temu bardzo daleko od tragedii w jej przejawach opisywanych przez Nietzschego w kontekście upadku tej formy wraz z pojawieniem się Eurypidesa¹⁶⁶.

4.3.5. JĘZYK W NIEPOROZUMIENIU – IRONIA I SZCZEROŚĆ

W analizie *Nieporozumienia* krytycy, starając się przejść nad jego niedoskonałościami formalnymi, przesuwały ciężar argumentacji na sferę, w moim przekonaniu, dość problematyczną. Wobec braku konkluzji w dramacie, zamiast powiązać ten brak z Camusowskim rozumieniem sztuki, próbuje się powiązać wnioski z tym, co zewnętrzne w stosunku do utworu. Widać to chociażby w komentarzu E. Freemana:

Camus idzie dalej niż inni spośród współczesnych „kartezjańskich” twórców w kierunku rozwiązywania fundamentalnego paradoksu, jaki absurd stawia wobec współczesnej literatury: jak artysta może przekazać publiczności swoje przekonanie, że komunikacja jest dla ludzi niemożliwa? [tłum. własne]¹⁶⁷

Kwestię relacji języka i absurdu podejmowałem już wcześniej, jednak w kontekście *Nieporozumienia* wydaje się ona mieć szczególne znaczenie. W dalszej analizie Freeman stwierdza bowiem dobitnie: „*Nieporozumienie* jest szczególnie o braku zrozumienia

Autentyczne, prawdziwe światło życia, popołudnia życia, światło w którym widzi się, że się żyje. On nie żył. Sam w swoim pokoju” (A. Camus, *Eseje*, *op. cit.*, s. 72).

¹⁶⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, *op. cit.*, s. 59.

¹⁶⁷ *Camus moves further than any of his „Cartesian” contemporaries towards resolving the fundamental paradox which the absurd will always present in modern literature: how can an artist communicate to his audience his conviction that it is impossible for human beings to communicate.* E. Freeman, *The theatre of Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 73.

pomiędzy tymi, dla których powinno być ono najłatwiejsze, matką i synem, mężem i żoną, bratem i siostrą [tłum. własne]¹⁶⁸.

Wobec takiego odczytania dramatu Camusa zaryzykuję twierdzenie, na podstawie powyższego zdania, że brak zrozumienia pojawia się także między *Nieporozumieniem* a E. Freemanem. Słowa: „Oto ja, wasz syn, wróciłem”, gdyby padły, z całą pewnością zostałyby zrozumiane. Czym jest więc niemożliwość komunikacji w tym dramacie? *Nieporozumienie* nie przekazuje, według mnie, informacji o tym, że nie da się komunikować, ale że komunikację utrudniają ludziom ich cele, pragnienia, poszukiwanie sensu. Intencje można wyrazić, Maria wyraźnie mówi o tym Janowi w pierwszym akcie. Porozumienie istnieje, jednak tragedią bohaterów jest to, że nikt z niego nie korzysta, pozwalając działać czynnikom zewnętrznym, dając pole działania absurdowi. Fakt ten nie odsłania, jak sądzę, niemożliwości komunikacji. To nie entropia sensu słów, niczym w *Łysej śpiewaczce* Ionesco, gdzie zdania rozpadają się na słowa, słowa na dźwięki. *Nieporozumienie* pokazuje, jak niebezpieczne jest życie w absurdalnym świecie, ale przyczyna tego niebezpieczeństwa nie tkwi w języku, lecz w dwóch elementach relacji absurdalnej. Człowieku, który w poszukiwaniu szczęścia brnie przed siebie, uderza w absurdalne mury i domaga się dla siebie sensu. Świecie, który uwodzi pięknem, ale przeraża obojętnością na pragnienie tego piękna. Komunikacja jest możliwa, bohaterowie dramatu słuchają jednakże tylko samych siebie. Jan nie chce słuchać Marii, ignoruje jej ostrzeżenia. Marta nie chce szczerości i poufałości z gościem hotelowym, zamyka się na dotarcie do siebie, co uniemożliwia jej identyfikację Jana. Ignoruje także obawy Matki, jej złe przeczucia. Refleksja podjęta przez Freemana pojawia się także w rozważaniach J. Cruickshanka. Według krytyka bohaterowie *Nieporozumienia* manifestują podobny problem co Meursault z *Obcego*. Cruickshank twierdzi jednak, że to, co dobrze działa w tekście powieści, nie działa w przedstawieniu:

¹⁶⁸ *Le Malentendu* is precisely about the lack of understanding between those in who it should be easiest, mother and son, husband and wife, brother and sister. *Ibidem*.

Postawa filozoficzna w tle sztuki, która wymaga, aby bohaterowie nie mogli się porozumieć i zrozumieć, prowadzi ostatecznie do zamknięcia się komunikacji pomiędzy tymi bohaterami a ich widownią [tłum. własne]¹⁶⁹.

Cruickshank w analizie *Nieporozumienia* zauważa, że sztuka spotkała się z trudnościami interpretacyjnymi¹⁷⁰, i zaznacza, że prawdopodobnie część krytyków i widowni nie mogła jej zrozumieć, ponieważ nie znała poglądów Camusa. Przedstawienie, w takim ujęciu wymagałoby pewnej wiedzy filozoficznej, służącej do odczytania absurdu w prezentacji scenicznej. Ale znajomość absurdu jako zagadnienia filozoficznego także niesie ze sobą niebezpieczeństwo konwersji znaczenia tego, co przedstawione, zamiany sceny w salę wykładową, gdzie innym językiem i w nieco zmienionej formie wygłasza się pogląd o związku absurdu z kondycją ludzką. Z pewnością komentator ma wiele racji, biorąc pod uwagę chłodne reakcje krytyki i publiczności po wystawieniu *Nieporozumienia*. Trudno nie zgodzić się, że nastąpił zabrakło porozumienia z publicznością. Nie jestem jednak przekonany, czy można powiedzieć, iż to stanowiąca tło postawa filozoficzna miała być przyczyną braku komunikacji i zrozumienia pomiędzy

¹⁶⁹ *The philosophical attitude behind the play, which requires that the characters should fail to communicate and to understand each other, also leads ultimately to a breakdown in communication and understanding between these same characters and their audience.* J. Cruickshank, *Albert Camus...*, op. cit., s. 207.

¹⁷⁰ Warto na marginesie zauważyć, że także w Polsce *Nieporozumienie* spotykało się z brakiem zrozumienia: „Na scenie sopockiego teatru staje się on (mowa o odtwórcy postaci Jana) *dramatis personae* niejako poza zasięgiem skonstruowanych do tego celu przez Camusa «czarnych charakterów» w postaci Matki (Irena Maślińska) i Marty (Halina Winiarska), których przyziemna żądza lepszego życia i pieniądze przesłania im, w całym swym zapamiętaniu, moralną ocenę własnego postępowania, o co autor naiwnie oskarża Boga, skazując Martę i Marię (Wanda Neuman) na bzdurną scenę końcową, gdzie mowa o głupim szczęściu kamyków i lepkiem łożu, zaś Służący ni stąd, ni zowąd utożsamiony zostaje z Bogiem. W tym pomieszaniu chciałoby się zapytać, co ma piernik do wiatraka, lecz nie bardzo wypada – wszak to przecież wielki Camus! Zdaje się, że to jest ta właśnie «dziura egzystencjalna»”. M. Kruszewska, *Nieporozumienie Pana Camusa*, „Czas”, 5.11.1978.

bohaterami. Zakładałoby to bowiem, że *Nieporozumienie* jest sztuką z tezą, ilustracją, która, zdaniem krytyków, nieskutecznie przekazuje swój sens: że życie jest absurdalne, a komunikacja z drugim człowiekiem niemożliwa. Myślę, że jest to bardziej złożone. Jako widzowie znajdujemy się w sytuacji podobnej do tej przedstawionej na scenie. Przychodzimy do teatru z oczekiwaniem, że sztuka ukaże nam pewien sens. Coś wyjaśni, pozwoli nam na odczuwanie więzi z bohaterami, bliskości przedstawionych wydarzeń ze sferą ludzkich doświadczeń. Jesteśmy, podobnie jak Jan, anonimowi, nie zdradzamy się ze swoimi planami i oczekiwaniami. Camus nie uderza w nasze oczekiwania od razu, od pierwszej sceny, lecz nadaje akcji rys tragiczny. Pozwala nam prowadzić się przez kolejne sceny, pokazując, że poznanie, zejście się światów Jana i Marty, jest bardzo blisko. Czekamy więc w napięciu na rozpoznanie, jednak wtedy pojawia się Sługa. Ulga nie nadchodzi, za to rośnie niepokój i gniew. Broń krytyka w kontekście takiej sztuki – jego analiza – może stać się równie niebezpieczna jak postanowienie Jana, by realizować swój plan pomimo niepokoju Marii. Krytyk zbyt ufa rozumowej potrzebie, by rozwiązać zagadkę sztuki. Kłopot w tym, w moim przekonaniu, że sztuka ta może przekonać widza również do tego, że spotka się on na koniec ze srogim „Nie” wobec własnych oczekiwań – i pozostanie bez racjonalnej odpowiedzi. Myśl filozoficzna ujmowała absurd od pojęciowej strony – przedstawienie dodaje do niego obraz, w którym rozejście między człowiekiem a światem dokonuje się bez wyjaśnienia, nadania mu scalającego kontekstu. Wyjaśnienie dramatu może przenosić ciężar problemu na komunikację treści, złożenie tragizmu i absurdu, symbolizmu z codziennością, „maski” i „twarzy”. Interpretacja, uchwycenie znaczeń symboli, nadanie działaniom spójności, językowi struktury nadal natrafiają jednak na trudności. W moim przekonaniu ta odsłona absurdu Camusa nie wprowadza syntezy; „logika” dzieła obnaża tylko absurd. Nie jest filozofią, bo trudno nazwać filozofią sytuację, w której na wołanie o sens, wyjaśnienie, słyszymy tylko głośną odmowę. Jest jednakże w tym dramacie istotny kontekst filozoficzny: nie

rozumiejąc, nie panując nad tą wizją absurdu, wiem, że żyć na takiej scenie nie można.

Wchodząc szczegółowo w treść dramatu, podejmując wątek komunikacji między postaciami, warto zastanowić się, czy gra podwójnej ironii Jana i Marty z *Nieporozumienia* to kryzys komunikacji, niemożliwości zrozumienia drugiego człowieka? W scenie piątej (akt pierwszy) Marta w rozmowie z Janem ustala płaszczyznę, na której może on z nią rozmawiać, odnosząc się do języka klientów. Wprowadza pewną regułę – zabezpieczając się przed potrzebą udzielania odpowiedzi na pytania Jana, postulując zachowanie dystansu. Zasady tej nie przestrzega Matka, która czyni aluzje do planów zabójstwa – „[...] spójrz pan na te ręce, są jeszcze silne. Mogłyby przytrzymać nogi mężczyzny”¹⁷¹. Jednak najciekawszy, brzemienny w skutki, jest dialog Marty i Jana w pokoju (akt drugi, scena piąta). Marta bliska jest odesłania Jana z hotelu, dopóki nie zaczynają rozmawiać o południu Europy – „[...] wydaje mi się, że po raz pierwszy przemówiła pani do mnie po ludzku”¹⁷². Scena, w której Jan rozmawia z Martą o Południu, przypomina porozumienie, jakie w *Kaliguli* na podobnej płaszczyźnie nawiązuje się między Scypionem a cesarzem. Jan zmienia ton na poetycki:

[...] tamtejsza wiosna chwyta człowieka za gardło, tysiące kwiatów zakwitają ponad białymi murami. Po godzinnym spacerze po wzgórzach otaczających moje miasto przyniosłaby pani w sukniach miodowy zapach żółtych róż¹⁷³.

Marta odpowiada w równie liryczny sposób, odkrywając swoją ukrywaną pasję:

¹⁷¹ A. Camus, *Nieporozumienie*, op. cit., s. 104.

¹⁷² *Ibidem*, s. 110–111.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 111. Na marginesie chciałbym zauważyć, że poetyckość wypowiedzi wydaje się spełniać istotną rolę w trzech utworach Camusa poświęconych absurdowi: liryczny i zarazem nieadekwatny język opisu doświadczenia Meursaulta na plaży, przemiana, jaka dokonuje się w Scypionie po rozmowie o poezji z Kaligulą, poetycki opis południa Europy, który urzeka Martę.

Wyobrażam sobie z upojeniem ten inny kraj, gdzie lato miazdzy, deszcze zimowe zatapiają miasta i gdzie wreszcie wszystko jest tym, czym jest¹⁷⁴.

Język, którym posługuje się Marta, staje się na początku dramatu maską – zamykającą możliwość zejścia na poziom osobisty. Kiedy jednak język pozwala na komunikację, budzi wspomnienia Jana i marzenia Marty, staje się bliski, liryczny, zmysłowy. To moment niezwykle ważny dla Marty i Jana – syn marnotrawny uświadamia sobie, że jest obcym w hotelu, pragnie powrócić do Marii. Marta zdaje sobie sprawę, że głęboko pragnie tego, czego doświadczył zwierający się jej Jan. Problem języka w *Nieporozumieniu* zatem to nie problem braku czy niemożliwości komunikacji, a problem, który w niezwykle prosty sposób wyrazi wiele lat później inny dramaturg, podejmujący próbę przedstawienia języka wobec absurdu. Ionesco w jednym z wywiadów na temat **krzysu komunikacji** stwierdza dobitnie, że kłopot nie polega na niemożliwości komunikacji, a na tym, że komunikujemy się zbyt dobrze¹⁷⁵. Rozwijając

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Por. E. Ionesco, *Między jawą a snem. Rozmowy z Claudèem Bonnefoy*, przeł. A. Machowska, Zielona Sowa, Kraków 2006. W znanej wymianie argumentów pomiędzy E. Ionesco a K. Tynanem powracamy, jak sądzę, do zagadnienia komunikacji i języka, który poruszali krytycy wobec *Nieporozumienia*. Tynan wysuwa wobec Ionesco zarzut: *Here was a writer ready to declare that words were meaningless and that all communication between human beings was impossible. [...] Words, the magic innovation of our species, are dismissed as useless and fraudulent.* (Oto pojawił się pisarz, gotowy, by oznajmić światu, że słowa są bez znaczenia i że cała komunikacja pomiędzy ludźmi jest niemożliwa. [...] Słowa, magiczny wynalazek naszego gatunku, są zdyskredytowane jako bezużyteczne i zdradliwe [tłum. własne]). K. Tynan, *Ionesco: man of desitny?*, „The Observer”, 22.06.1958, cyt. za: E. Ionesco, *Notes and Counter Notes. Writings on the theatre*, przeł. D. Watson, Grove Press, New York 1964, s. 88). Dramaturg odpowiada jednak w podobnym tonie co Camus, który stwierdza w obronie *Nieporozumienia*, że możliwa jest płaszczynna komunikacji: *Mr. Tynan seems to accuse me of being deliberately, explicitly anti-realist; of having declared that words have no meaning and that all language is incommunicable. That is only partly true, for the very fact of writing and presenting plays is surely incompatible with such a view. I simply hold that it is difficult to make oneself understood, not*

tę myśl w kontekście *Nieporozumienia*, Camus ukazuje, jak sędzę, że to nie brak, niemożliwość komunikacji prowadzi Martę do kolejnej zbrodni, a Jana na dno rzeki, a liczba poziomów, na których możemy przekazywać drugiemu człowiekowi swoje intencje, plany, swoją kondycję.

Po pewnych zajęciach na uniwersytecie zapytałem jedną ze studentek, co może powiedzieć na temat zajęć, które prowadziłem. Odpowiedziała, że z tą samą powagą mówiłem o rzeczach istotnych dla treści zajęć, z jaką opowiadałem żart, który, jak mi się wydawało, obrazował z dystansem pewien problem. W rezultacie żart, coś, co miało znosić napięcie, sprawiał wrażenie czegoś śmiertelnie poważnego¹⁷⁶. Byłem niezmiernie zdziwiony, sądziłem bowiem, że istnieje różnica w moim sposobie wypowiedzania się, dwie płaszczyzny przekazu. Ta anegdota odsyła, jak sędzę, do kwestii *Nieporozumienia*. Jan zakłada, że w niewinnej grze jego intencje wyjdą na jaw. Niezależnie od maski, jaką założył, prawda przejdzie przez poziom komunikatów, dojdzie do porozumienia z rodziną. Nie zdaje sobie sprawy, że Matka i Marta także pragną coś odsłonić, zakrywając w innych momentach swoje intencje, że gra toczy się z dwóch stron. Meursaulta oślepiło słońce, Jana przekonanie: „W końcu znajdę słowa, które wyjaśnią wszystko”. Przekonanie to uczyniło go głuchym na sygnały z zewnątrz, skłoniło do ignorowania zarówno bezpośrednich uwag Marii, jak i aluzji Matki i Marty. Camus, broniąc dramatu przed posądzeniem o skrajny pesymizm, stwierdza, że Jan w każdej chwili mógł się uratować przez szczerość, bezpośredniość. Ten argument

absolutely impossible, and my play, The Chairs is a plea, pathetic perhaps, for mutual understanding. (Pan Tynan wydaje się oskarżać mnie o to, że celowo, jawnie jestem antyrealistą; o stwierdzenie, że słowa nie mają znaczenia i że cały język nie służy do komunikacji. Jest to tylko częściowo prawda, jako że sam fakt pisania i przedstawiania sztuk z pewnością nie jest do pogodzenia z takim poglądem. Twierdzę, po prostu, że trudno jest być zrozumianym, nie, że jest to absolutnie niemożliwe, i moja sztuka *Krzeseła* jest apelem, być może patetycznym, o wzajemne zrozumienie [tłum. własne]). *Ibidem*, s. 90.

¹⁷⁶ Istnieje oczywiście możliwość, że żart był po prostu kiepski, a studentka taktowna.

komentował zresztą w relacji do absurdu J. Cruickshank¹⁷⁷, bardzo szybko pokazując jego problematyczność i wskazując, że to właśnie szczerść doprowadza Jana do zguby, gdy opowiada Marcie o pięknie Południa. Bohaterka komentuje wypowiedź Jana w rozmowie z matką w następujący sposób:

Ażeby powiedzieć ci całą prawdę – to on sam mnie skłonił do tego. Ja się wahałam. Ale on mówił mi o kraju, za którym tęsknię, i wzruszywszy mnie tym, dał mi broń przeciwko samemu sobie. Tak bywa wynagrodzona niewinność¹⁷⁸.

Rodzeństwo doświadcza absurdu, Jan pragnął raj u utraconego, powrotu do domu dzieciństwa, styka się jednak z obcością („Niczego nie poznaję, wszystko w tym pokoju zostało zmienione”) i pragnie powrotu do doświadczanego szczęścia. Marta, opuszczona przez matkę po zamordowaniu Jana, w przybliżeniu świadomości swojej sytuacji odkrywa, jak oddala się realizacja jej pragnienia morza i światła: „[...] za daleko jestem od tego, co kocham, a moje oddalenie jest nieodwołalne”¹⁷⁹. W tym miejscu dramatu pojawia się niezwykle ciekawa myśl, która nadaje bardzo istotny rys postaci Marty. Nie może ona jechać sama na Południe, nie może wyjechać ze swojego kraju bez Matki, która pod wpływem świadomości dokonanej zbrodni odebrała sobie życie. Matka była lustrem, które do pewnego momentu oddawało bohaterce spojrzenie. Kaligula szukał Księżycy, odnalazł zaś siebie, tylko siebie, człowieka, jego cierpienie i pasję. Marta, szukając szczęścia, kraju, gdzie można umykać przed sobą, wyzwalać się, przyciskać swoje ciało do innego ciała, kołysać

¹⁷⁷ Camus makes the point in order to salvage the optimistic interpretation which says, in effect, that man can save himself and others, even in an absurd world, by exercising sincerity and speaking with simple directness to those with whom he comes in contact. (Camus, aby uratować optymistyczną interpretację, zauważa, że człowiek może uratować siebie i innych poprzez mówienie z prostą bezpośredniością do tych, z którymi nawiąże kontakt [tłum. własne]). J. Cruickshank, *Albert Camus...*, op. cit., s. 208.

¹⁷⁸ A. Camus, *Nieporozumienie*, op. cit., s. 120.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 127.

się na fali¹⁸⁰, pozbawiona jedynej osoby, która była (pozornie) bliska, traci tę część siebie, która pozwalała jej na pragnienie innego świata.

Mysłałam, jak on, że mam dom. Wyobrażałam sobie, że zbrodnia jest naszym domem, że nas, moją matkę i mnie, połączyła na zawsze. [...] Ale myliłam się. Zbrodnia jest też samotnością¹⁸¹.

Świat Marty utrzymałby sens, gdyby po ostatnim zabójstwie nie dokonała się przemiana Matki. Matka nie może żyć bez Jana¹⁸², Marta nie może żyć bez Matki. Kiedy ta ją opuszcza, pozostaje sama wobec świadomości swojej przeszłości: pasma zabójstw dokonywanych, by zaznać solidarności z drugim człowiekiem w imię wspólnego celu. Kiedy Matka oświadcza jej, że zabicie syna przerwało cykl, dekoracja się rozsypuje. Nie była jej lustrem. Wspólnie zabijały, ale tuż przed śmiercią Matka odzyskała ostrość widzenia. Poczowała ból, jakim jest strata najbliższej osoby, i potworną świadomość, że zabiła własne dziecko. Jej córka nie odczuwa tego samego, zabiwszy brata. Oddziela je przepaść, są sobie obce, odkrywają z przerażeniem, że w pozornej solidarności każda pragnęła czegoś zupełnie innego, wysyłając na tamten świat kolejnych gości. W odchodzącej Matce można dostrzec zmierzch postaci tragicznej, w Marcie zaś – ogromne brzemie zastępującego ją człowieka absurdalnego. Bohater tragiczny widział sens przynajmniej w swoim upadku. Bohater absurdalny, pozostawiony sam ze świadomością zbrodni, wie, że upadek nie zmieni niczego ani nikogo. To największa różnica między Matką a Martą – jedna na krótką chwilę odzyskała sens, druga zrozumiała, że nie uzyska go nigdy. Podobnie jak w *Kaliguli* to odkrycie jest dla bohaterki i destruktywne, i twórcze. Wyzwała bunt, który wyraża się w długim monologu Marty¹⁸³ i jej naukach dla Marii.

Sens, jakim był powrót Jana do domu, niosący mityczne echo powrotu syna marnotrawnego, rozsypuje się. Jediną postacią, do

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 126.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 132.

¹⁸² „Powtarzałam te same czynności, to prawda. Ale z przyzwyczajenia, jak nieżywa. Ból sprawił, że wszystko się zmieniło. Właśnie to zmienił mój syn”. *Ibidem*, s. 124..

¹⁸³ *Ibidem*, s. 127.

której w chwili rozpoznania dociera tragizm sytuacji, jest Matka. Jednak dla Marty, nowej bohaterki współczesnej tragedii, ten porządek umarł, a w ogołoconym z sensu świecie wszystko, co zostało, jest nie na swoim miejscu. Rozpoznanie nie przyniosło skutku. Obietnica szczęścia, dana przez Jana opuszczonej rodzinie, dociera za późno. Kiedy do zajazdu przybywa Maria, jej mąż już nie żyje, jego matka popełniła samobójstwo, a jego siostra, współwinowajczyni zbrodni, daje ostatniej ofierze absurdu wykład z filozofii tak nihilistycznej, tak przepełnionej potrzebą pozbawienia żony Jana nadziei, że na krótką chwilę można stracić przekonanie, czy sam autor tej sztuki wierzy jeszcze w możliwość komunikacji między ludźmi oraz zdolność doświadczania szczęścia. Do modlącej się o ratunek Marii nie przychodzi sens, nadziei nie ratuje boska interwencja, jej krzyk słyszy tylko sługa. Wydaje się, że notatka Camusa z okresu pisania *Mitu Syzyfa*, *Kaliguli* i *Obcego* o ukończeniu prac nad absurdem pojawiła się przedwcześnie. Teatralne oblicze absurdu zamyka nie umierający Kaligula, a odchodząca w stronę studni Marta. Kaligula podjął absurd po jego doświadczeniu całkowicie świadomie, zdając sobie sprawę z jego możliwych konsekwencji. Absurd, który uderza w bohaterów *Nieporozumienia*, jest tylko po części ich dziełem. Marta naprawdę wierzy w wyzwolenie, szczęście, którego obsesyjnie chciałyby doświadczyć, zanim się zestarzeje. To szczęście ma cielesny wymiar, odnosi się do zmysłowości, seksualności, której powolne zanikanie wzmaga stanowczość bohaterki w realizowaniu zbrodniczego procederu. To straszny paradoks tej postaci: zabija, by w przyszłości poczuć, że żyje, poczuć gorący piasek pod stopami. Tu pojawia się istotna różnica w stosunku do Kaliguli – cel Marty jest konkretny, namacalny, wręcz trywialny. Jednak, podobnie jak marzenie o Księżycu Kaliguli, okazuje się niemożliwy do osiągnięcia. Jej potrzeba sensu nie przypomina pierwotnie sytuacji cesarza, który wraz z rozwojem swojej świadomości absurdu chce, by przeniknął nią każdy umysł. Ona chce szczęścia dla siebie, chce bliskości drugiego człowieka. Nie odczuwa jednak reakcji na zabójstwo brata. Można spekulować, że widok Południa wywołałby w niej gorzkie rozczarowanie, podobnie jak pozorna solidarność z matką.

Nieporozumienie, w przekonaniu Camusa, nie wprost ukazuje sens komunikowania się z innym, jednak po zaakceptowaniu ich warunków. Zastąpieniu parabol, enigm i innych form mistyfikacji prostym, przejrzystym językiem. Porażka gry to zwycięstwo szczerości. Absurdu nie da się przewyciężyć, jednak mówienie o nim wcale nie musi podporządkowywać treści metodzie. Jeśli rzeczywistość jest do końca niepoznawalna, a świat irracjonalny, najgorsze, co można zrobić, to z tajemnicy uczynić środek komunikacji. Trudność polega jednak na tym, w moim przekonaniu, że taka interpretacja ma sens, jeśli za punkt odniesienia weźmiemy intencje Jana, jednak problem pojawia się, gdy za punkt odniesienia weźmiemy sytuację Marty. Retoryka szczerości mogła uratować Jana, przy założeniu, że jego argument zostałby wypowiedziany jako pierwszy. Jaki jednak sens miałyby przedsięwzięcie Jana, gdyby Marta wyznała mu, że ona i Matka mordują ludzi, zanim dowiedziałyby się, że przyszedł dać im to, czego pragną? Jana szczerość mogła uratować, jednak szczerość Marty, prawda człowieka dotkniętego absurdem w sposób totalny, wnioskuje po reakcji Marii i Matki na jej końcowe słowa, mogłaby zamienić relacje siostry i brata w sytuację z sali sądowej z *Obcego*. Jeśli tak, zgadzam się tutaj z Cruickshankiem, zmiana języka wobec absurdu nie musi implikować optymistycznego rozwiązania, nie można jednak na podstawie *Nieporozumienia* jednoznacznie uznać, że przyczyna tkwi w samym języku. Potrzebna jest także, a może przede wszystkim, zmiana w człowieku. Szczerość i przejrzystość wobec morderczyni być może uratowałyby Janowi życie. Z kolei szczerość Marty wobec Jana niekoniecznie by ją ocaliła. Postać Marty można więc traktować jako ślepą uliczkę absurdu, zwycięstwo paradoksu nad jednostką działającą w dotkniętym nim świecie. Jej słowa: „Nie pojmuję słów: miłość, radość czy ból”¹⁸⁴, jej reakcja na rozpacz Marii: „[...] twój ból nigdy nie dorówna krzywdzie, którą wyrządzono człowiekowi [...] módl się do swego

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 130.

Boga, aby cię uczynił podobną do głazu¹⁸⁵ ukazują negatywny skutek trwania zbyt długo twarzą w twarz z absurdem. Można za stan ten winić zbrodnię, powiedzieć, że spustoszenie wynika z działania przeciwko człowiekowi¹⁸⁶. Jednak Marta swoją naukę chce przekazać człowiekowi niewinnemu. Z doświadczenia czyniąc regułę, stwierdza, że żyć w świecie człowieka absurdalnego, bez nadziei, w buncie, w sprowokowanym pasją stanie, można tylko bez emocji, bez bliskości. Wobec absurdu Marta widzi jedynie dwa rozwiązania: śmierć lub nieczułość, **szczęście kamieni** lub **ośliżłe łoże**. Jednak ta sama, odcięta – jak uważa – od uczuć Marta pragnęła miłości Matki, zmysłowego, fizycznego szczęścia na Południu. Śmierć Matki obnażyła jej własną samotność, za-manifestowała przed nią oblicze absurdu. Prawda Marty wynika z faktu, że straciła ona wszystkich, którzy mogli ją zrozumieć, że nie ma już lustra. To jedyna kara, jakiej doświadcza za swoje zbrodnie. Człowiek samotny wobec absurdu jest w jej przekonaniu skazany na opisane konsekwencje. Innymi słowy obnaża się tu ponura alternatywa wizji Syzyfa szczęśliwego: po doświadczeniu absurdu stajemy się kamieniem lub pod kamieniem ginimy. W ostatniej scenie samotny Kaligula rozbija lustro, w którym zobaczył człowieka. Marta zaś odrzuciła pomoc Marii:

Na samą myśl o tym, że przed śmiercią mogę zaznać dotknięcia ciepłej ręki ludzkiej, że może mnie jeszcze ścigać coś podobnego do ohydnej czułości ludzi, czuję bijące mi w skroni całe szaleństwo krwi¹⁸⁷.

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 134.

¹⁸⁶ „Jeśli jest prawdą, że zbrodnia wyczerpuje całą zdolność życia w człowieku... Dlatego zbrodnia Kaina (nie Adama; w porównaniu z nią grzech jego jest grzechem powszednim) wyczerpała nasze siły i naszą miłość życia. W miarę jak natura tej zbrodni i jej potępienie staje się naszym udziałem, doznajemy tej szczególnej pustki i melancholijnego poczucia nieprzystosowania, które przychodzą po wielkich wybuchach i wyniszczających gestach. Za jednym zamachem Kain pozbawił nas wszystkich możliwości prawdziwego życia. To właśnie piekło. Nie można jednak wątpić, że jest ono na ziemi”. *Idem*, *Notatniki*, *op. cit.*, s. 126.

¹⁸⁷ *Idem*, *Nieporozumienie*, *op. cit.*, s. 132–133.

4.3.6. MIĘDZY JEDNOSTKĄ A SYMBOLEM

Intrygująca w analizach *Nieporozumienia* jest różnorodność rozumienia postaci: Jana, Marty, Matki. Z jednej strony badacze wskazują na ich znaczenie symboliczne, zakorzenie w problematyce metafizycznej, z drugiej nadają im funkcje pozwalające na psychologiczne odczytanie, zakładające możliwość poznania ich intencji, motywów i celów na płaszczyźnie myślącego i działającego człowieka. Problem ten, w połączeniu z relacją sztuki i wizji tragedii współczesnej, utrudnia dostęp do bohaterów dramatu, którzy ze sceny na scenę zmieniają się z postaci odczuwających w zamknięte za maskami symbole, by po chwili znów zdradzić obecność ludzkich emocji. Komplikacji tej nie widać tak wyraźnie w *Kaliguli*, gdzie cesarz zdradza widowni swoje cele, wyjaśniając siebie i swój związek z absurdem. W przypadku Marty, Matki i Jana pojawia się trudność w odczytaniu ich statusu na scenie, odsyłającego do potrzeby wskazania, kim właściwie są bohaterowie *Nieporozumienia*. Zbyt symboliczne ich traktowanie osłabia ich emocjonalny aspekt, zmysłowość i cielesność – cele Marty, które w takim ujęciu wydają się abstrakcjami. Postrzegani w wymiarze czysto ludzkim, psychologicznym, bohaterowie są niejednoznaczni, przez co ocierają się o niewiarygodność – zmęczona życiem i pracą matka wypowiada kwestie: „[...] dowiedziałam się właśnie, że nie miałam racji i że na tej ziemi, gdzie nic nie jest pewne, mamy jednak jakąś pewność”¹⁸⁸. Gay-Crosier opisuje swoje wrażenie, że widz *Nieporozumienia* może postrzegać dramat na scenie przez pryzmat aktorów, którzy niczym w tragedii antycznej zasłaniają swoje twarze maskami. Szukając klucza do *Nieporozumienia*, nawiązuje do relacji Camusa i Kafki, upatrując w związkach między autorami oraz w Kafkowskich sposobach prezentacji bohaterów *Procesu* i *Zamku* możliwości uchwycenia poszukiwanego sensu¹⁸⁹.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 123–124.

¹⁸⁹ Por. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec*, op. cit.

Zachęcony refleksją teoretyka, powróciłem do tekstu Camusa o Kafce z *Mitu Syzyfa*, poszukując odpowiedzi na pytania związane z analizą *Nieporozumienia*. Co niezwykle ciekawe, płaszczyzną interpretacyjną, która zdaje się dobrze tłumaczyć złożoność *Nieporozumienia*, jest w moim przekonaniu to, co Camus napisał o symbolu w dziełach Kafki¹⁹⁰. Sądzę, że Camus, odnosząc się do autora *Procesu*, wiele mówi na temat własnej twórczości. Odtworzenie struktury symbolu i jego rozumienia, za pomocą których Camus chciał interpretować Kafkę, można bowiem odnieść do bohaterów *Nieporozumienia*.

W analizie poświęconej Kafce Camus definiuje rolę symbolu:

Symbol jest zawsze w uogólnieniu i artysta, nawet tłumacząc go najdokładniej, ukazuje tylko kierunek: żadnej dosłowności. Nic trudniejszego zresztą jak zrozumienie dzieła symbolicznego. Symbol zawsze przerasta tego, kto symbolu używa, i zmusza go, by mówił więcej, niż sądzi, że mówi [...]. Symbol zakłada dwa plany, dwa światy idei i doznań; do odkrycia związków między nimi służy słownik, i taki słownik najtrudniej jest ułożyć. Ale już uświadomienie sobie, że te dwa światy istnieją, prowadzi do ich utajonych relacji. U Kafki dwa światy to codzienność z jednej strony, nadnaturalny niepokój z drugiej¹⁹¹.

Interpretacja, jaką Camus stosuje do zrozumienia symbolu u Kafki, jest według mnie znakomitym narzędziem do odczytania *Nieporozumienia*. Camus wnioskuje:

Fundamentalna absurdalność idzie w parze z nieustępliwą wielkością. Współistnieją ze sobą w sposób naturalny. Ich figurą [...] jest osobliwa sprzeczność pomiędzy niepomowanym żądaniem duszy i przemijającymi radościami ciała. Absurd polega na tym, że dusza tak bardzo przerasta ciało. Wyobrazić to można w układach

¹⁹⁰ *Nadzieja i absurd w dziele F. Kafki* jest rozdziałem dodanym do *Mitu Syzyfa* – nie było go w pierwszym wydaniu eseju, pojawia się w wydaniach od 1943 roku. Jeśli przyjrzymy się *Notatnikom*, zauważymy bardzo dużą bliskość czasową notatek do pierwszej wersji *Nieporozumienia* (koniec 1942 roku) i wstępu do eseju o Kafce. Zob. A. Camus, *Notatniki*, *op. cit.*, s. 120, 123.

¹⁹¹ *Idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 113.

Definiując swoje sztuki, Camus określa je mianem **Teatru Nie-
możliwego**. *Nieporozumienie*, w kontekście opisanej refleksji od-
noszącej się do wielkiego dzieła literackiego Kafki, odsyłające do
tragedii, uzyskuje w świetle cytowanych uwag wymiar, który przy-
wraca pewną harmonię pomiędzy dziełem a artystą oraz pozwala,
w moim przekonaniu, na lepsze uchwycenie miejsca, znaczenia i celu
dramatu w twórczości Camusa. Podobnie jak analizowany już wykład
ateński, *Nieporozumienie* wskazuje pewien horyzont myśli autora –
nawet w ramach czasowych – na tyle bliski powstawaniu dzieła, że
doszukiwanie się związku między dramatem a wykładem wydaje
się wartościowym elementem analizy. Dramat Camusa zestawia,
łączy i konfrontuje dwa światy. Jest tu codzienność, trywialna jak
kronika kryminalna, reminiscencja przygody podróźnej młodego
Camusa, powrót do wspomnienia opisanego w *Śmierci w duszy*.
Jednak codzienność ta wpada w wir świata refleksji; doznania łączą
się z ideami. Tragedia współczesna, dramat Camusa, ma ukazać to
dziwaczne połączenie, o którym pisze on w kontekście dzieła Kafki:
„utajone współdziałanie logiki i codzienności w tragizmie”¹⁹⁵. Taka
uwaga, zastosowana do postaci *Nieporozumienia*, jak sądzę, tłuma-
czy ten dziwny rozdźwięk, dwuznaczność bohaterów, oscylujących
pomiędzy codziennością a patosem. Tragedii greckiej towarzyszyła
przyjęta przez widza wiedza o kontekście, płaszczyźnie, na której
rozgrywa się wydarzenie. Zdarzenia opatrzone były komentarzem
chóru. Camus powraca do tragedii, bo odsłania ona swoisty stan
wiedzy człowieka o przeznaczeniu, jednak rozumianym tutaj w po-
rządku egzystencjalnym, nie tylko dramatycznym. Przeznaczeniem
człowieka jest umrzeć – to kontekst dramatu, jedyny fakt nieroze-
rwalnie łączący aktora z dekoracją. Idea łącząca tę pewność z czło-
wiekiem w tragedii antycznej przerastała go, była ponad nim, jego
los popychał działania aktora na scenie, nadawał im sens, nawet
wówczas, gdy obraz ukazywał jedynie śmierć, upadek i cierpienie.
Tamtą kosmiczną siłą, zależną od bóstw, dawała uzasadnienie zbrodni,
upadkowi, ale i szczęściu człowieka. Absurd odcina człowieka od

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 116.

sensu zdarzeń, pozostawiając tęsknotę za tamtą siłą, skłania do poszukiwania w postawie absurdalnej ludzkiego sposobu odczuwania szczęścia. Poucza go, że bóstwo umarło, pozostawiając puste miejsce. Świat tragedii był światem bezpiecznym, zawsze przychodził bowiem moment rozpoznania, nadania codzienności cech konieczności, połączenia ciała i przeznaczenia. Scena absurdu rządzi się jednak inną dynamiką; tutaj wylania się różnica. W eseju o Kafce Camus opisuje ją w odniesieniu do *Procesu* (diagnozy) i *Zamku* (konkluzji)¹⁹⁶. Zmianę w *Nieporozumieniu* konkretyzuje Marta, otrzymawszy od Starego Sługi, tego echa antycznego porządku sprowadzonego do trywialności, paszport zamordowanego brata. Poznanie nie zmienia niczego. Upadek nie przyniósł sensu, oczyszczenie i odkupienie są równie bezcelowe jak dalsze dążenie ku upragnionemu szczęściu. Jałowość, którą, w odwołaniu do Nietzschego, wychwalał Camus w konkluzji eseju o Kafce¹⁹⁷, zostaje ukazana bez wartościującego wniosku. Bohaterka dramatu zwraca się twarzą ku sensowi: nadziei, która przebijała się, według Camusa, przez dzieła Kafki. Kto usłyszeć ma bowiem dumne słowa:

Ale ja, którą tak skrzywdzono, której nie dano tego, co się jej należało – ja nie uklęknę. Pozbawiona swego miejsca na tej ziemi, odrzucona przez matkę, samotna pośród mych zbrodni opuszczę ten świat bez pokory¹⁹⁸.

Camus w *Micie Syzyfa* tak podsumowuje poszukiwania Kafki:

Nadchodzi chwila, kiedy umysł przeczy prawdom, których te ręce mogą dotknąć. Chwila, kiedy twórczość przestaje być tragiczna: jest już tylko poważna. Wówczas człowiek zwraca się ku nadziei¹⁹⁹.

Tego momentu nie chciał Camus na scenie *Nieporozumienia*. To temu momentowi, jak się zdaje, odpowiada srogi „Nie!” Sługi.

¹⁹⁶ Por. *ibidem*, s. 117.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 122.

¹⁹⁸ *Idem*, *Nieporozumienie*, *op. cit.*, s. 128.

¹⁹⁹ *Idem*, *Mit Syzyfa*, *op. cit.*, s. 122.

Sztuka nie poucza, jak żyć, nie odpowiada na rozpaczliwe wołanie Marii. Sygnalizuje jednak, wraz z *Kaligulą*, chwilę osiągnięcia kresu refleksji o możliwości samotnego trwania w buncie przeciwko absurdowi. W walce przeciwko nadziei, na scenie *Nieporozumienia*, w przekonaniu Marty mogą pozostać tylko kamienie.

4.3.7. KOMENTARZE DO NIEPOROZUMIENIA

Postaci Camusa z *Nieporozumienia* ścierają się ze sobą w splocie szczerych intencji i ironicznym ekspresji, ukrytych pasji i okazywanej obojętności. Oscylują między ludźmi – cielesnymi, zmysłowymi indywidualnościami – a symbolami. Pomiędzy dramatem Camusa można, jak zrobił to J.-P. Sartre w artykule *Forgers des mythes*²⁰⁰, szukać łączników ze współczesną francuską sceną dramatyczną. Jednak moim zdaniem warto przyrzeć się przede wszystkim reakcji, jaką *Nieporozumienie* wywołało wśród publiczności. Jeśli bowiem prawdą jest, że konwencja tego przedstawienia wpisywała się w atmosferę kulturową tamtych czasów, brak sukcesu sztuki Camusa wymaga pewnego zastanowienia²⁰¹. Cruickshank, wnikliwie analizując strukturę *Nieporozumienia*, dostrzega walory stylistyczne sztuki, wielopoziomowość postaci i ich silny związek z filozoficznymi refleksjami, dotyczącymi konsekwencji absurdu. Natomiast problemem w przeniesieniu **metafizyki absurdu** na płaszczyznę dramatyczną jest dla komentatora fakt, iż niewiele jest przesłanek pozwalających widzowi na zrozumienie tego absurdalnego kontekstu dzieła. Co więcej, według teoretyka to właśnie filozoficzne tło dramatu osłabia wydzźwięk sytuacji ukazanej w przedstawieniu, zakłada się bowiem *implicite*, że widz

²⁰⁰ Por. J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 191.

²⁰¹ Camus otwarcie napisał o *Nieporozumieniu*: [...] *though it drew quite large audiences, was rejected by majority of these audiences. This is what is called, in plain terms, a failure.* (Chociaż przyciągnęło dużą publiczność, zostało przez większość tej publiczności odrzucone. To, w prostych słowach, nazywa się porażką [tłum. własne]). „Le Figaro”, 15–16.10.1944, cyt. za: J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 202.

jest obeznany z zagadnieniem absurdalności kondycji ludzkiej. Kilkadziesiąt lat po Cruickshanku w bardzo podobnym tonie wypowiedziała się na ten temat Ch. Margerrison:

Nieporozumienie wymaga skupienia na charakterze i motywie, jednak publiczność musi zadowolić się metafizyczną interpretacją sytuacji, która od samego początku jest trudna do zaakceptowania na ludzkich warunkach [tłum. własne]²⁰².

Klucz licznych interpretacji powstałych na przestrzeni wielu lat wydaje się chwilami bardzo odległy od kontekstu źródłowej refleksji autora. Przykładowo Charles Marie proponuje interpretację *Nieporozumienia* w odwołaniu do chrześcijańskiego pojęcia „agape” i helleńskiej koncepcji erosu, natomiast rozumienie języka postaci rekonstruuje w nawiązaniu do koncepcji de Saussure’a²⁰³. Inną, bardzo ciekawą interpretacją jest analiza Geraldine Montgomery, która odwołuje się do psychoanalizy jako klucza do rozumienia bohaterów dramatu i znaczenia języka w dramacie²⁰⁴. W moim przekonaniu, nadmierne skupienie się na roli języka jako problemu pierwszoplanowego sztuki zaślania do pewnego stopnia wymiar, który Camus próbował wzmocnić, nadając w modyfikacjach dramatu większe znaczenie działaniu Sługi. Marta i Jan są ofiarami wielopoziomowości języka, gry szczeroci i ironii, ale i czynnika zewnętrznego w stosunku do ich niezdolności porozumienia. W absurdalnym świecie można się porozumieć, co na początku dramatu przekazuje Janowi Maria, jednakże nie wpływa to na fundamentalny fakt dotyczący istnienia człowieka – nadal jest ono zagrożone absurdem.

²⁰² *Le Malentendu demand a focus on character and motive, yet the audience is asked to be satisfied with a metaphysical interpretation of a situation which is, from the outset, barely acceptable in human terms.* Ch. Margerrison, *Camus and the theatre, op. cit.*, s. 74.

²⁰³ Ch.P. Marie, *A re-examination of form and meaning in in Camus' „Le Malentendu”*, „Nottingham French Studies” 1978, Vol. 17, s. 60–73.

²⁰⁴ G.F. Montgomery, „*Edipe mal entendu*”: *langage et reconnaissance dans Le Malentendu de Camus*, „French Review” 1997, Vol. 70, s. 427–438.

Sprintzen uważa, iż *Nieporozumienie* zwiastuje kres indywidualnych projektów postaci symbolizujących działania samotnego człowieka skonfrontowanego z absurdalnością²⁰⁵. Dramat nie wprost wskazuje na to, co bezpośrednio stanie się treścią rodzącej się w *Notatnikach* Camusa pierwszej wersji *Dżumy* wyrażającej potrzebę pozaindywidualnego rozpatrywania możliwości konfrontacji z absurdem. Odchodząca ze sceny Marta zdaje się symbolicznie ukazywać kres idei osobistego szczęścia realizowanego po doświadczeniu absurdu. Jej klęska obnaża nie tylko niezdolność do samotnego trwania w absurdzie, ale i potrzebę bliskości drugiego człowieka, przełamania oddzielających człowieka od człowieka granic w zrozumieniu wspólnotowych elementów ludzkiej kondycji. Germaine Brée napisała o *Nieporozumieniu*: „*Nieporozumienie* jest sztuką lodowcową, pozbawioną jakiegokolwiek pocieszenia, prawie desperacką modulacją o ostateczności śmierci i ciszy” [tłum. własne]²⁰⁶. To podsumowanie, odsyłające do słów odchodzącej Marty, obnaża rozpaczliwy wniosek człowieka przenikniętego absurdem: szczęście jest niemożliwe, stanowi przywilej kamieni i Boga, który umarł lub zobojętniał na ludzkie cierpienie. Bóg nie odpowie na wołanie Marii, nie będzie konkluzji, która by ją uratowała, tak jak uratowała Hioba przed szaleństwem, Abrahama przed zbrodnią. Potworność, która spotyka Marię, nie dyskredytuje jednak według mnie jej postawy, wzmocnionej w kolejnej wersji *Nieporozumienia* przez długi dialog z Janem w pierwszym akcie. Niewinność i niechęć do przekraczania posiadanego szczęścia nie chronią przed absurdem, ale, co według mnie zostało przemilczane: nie generują go, nie podsycają. Maria w ostatniej chwili dramatu popełnia błąd Jana, mówiąc: „będę mówić do ciebie i znajdę właściwe słowa”²⁰⁷. To powtórzenie motywu z początku dramatu, gdy odchodzący Jan

²⁰⁵ Por. D. Sprintzen, *Camus: a critical examination*, Temple University Press, Philadelphia 1988, s. 83.

²⁰⁶ *La Malentendu is a glacial play, devoid of any comfort, an almost desperate modulation on finality of death and silence*. G. Brée, *Albert Camus*, Columbia University Press, New York 1964, s. 156.

²⁰⁷ A. Camus, *Nieporozumienie*, *op. cit.*, s. 134.

stwierdza: „W końcu znajdę słowa, które wyjaśnią wszystko”²⁰⁸. Słowa nie mają mocy, by wszystko wyjaśnić, nie zwrócą też uwagi Absolutu. Mogą jednak, w co zdaje się wierzyć Marta, zmienić człowieka przez świadomość tych faktów.

Nieporozumienie uzupełnia refleksję o absurdzie przez ukazanie, że jego manifestacje, w sensie epistemologicznym, są niezwykle trudne do uchwycenia. Nader często to właśnie beznamiętna cisza świata jest jedynym dowodem istnienia absurdu. Złowieszcze „Nie!” służącego na końcu trzeciego aktu może być postrzegane zarazem jako ostatni krzyk, jaki wydaje absurd w twórczości Camusa w imię **życia bez odwołań**. Wkrótce pojawiają się *List do przyjaciela Niemca*, *Dżuma*, *Człowiek zbuntowany*, dramatyczny wydzźwięk absurdu coraz bardziej służyć będzie umocowaniu kategorii pozytywnego buntu jako filozoficznego *credo* autora. Jednak w samej sztuce trudno znaleźć przeciwagę dla słów odchodzącej Marty. Jej „filozofia kamieni”, w sensie symbolicznym, obnaża ponury wymiar Syzyfowego szczęścia.

Symbol, jak zauważył P. Ricoeur, **daje do myślenia**. Kamień absurdu w twórczości Camusa prowadzi od mijającego, umarłego sensu mitycznego, do wyzwolenia, nowej, ludzkiej odsłony²⁰⁹. Był metaforą ludzkiej kondycji, ciężaru i cierpienia, koniecznie związanego z ludzkim losem, ale i zdolności człowieka do konfrontowania się z nim, zawartej w nowej odsłonie *Mitu Syzyfa*. Powrót do kamienia w pełnej świadomości symbolizował odzyskane ludzkie, tylko ludzkie, szczęście. W *Nieporozumieniu* kamień Syzyfa, zamiast szczęściem okazał się przekleństwem. W świecie bez wartości powiązał człowieka z obietnicą zbyt mocno – w przypadku Marty – stając się obsesją, prowadząc do zniszczenia. Ironiczna uwaga Marty, wołanie, by stać się kamieniem, obnaża zatem pesymistyczną interpretację sytuacji Syzyfa. Do kamienia można wrócić w przebły-

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 95.

²⁰⁹ „Może to, że lubię kamień, pociąga mnie tak bardzo ku rzeźbie. Rzeźba przywraca kształtowi ludzkiemu ciężar i obojętność, bez których nie ma dla mnie wielkości”. *Idem*, *Notatniki 1935–1959*, *op. cit.*, s. 134.

sku wolności od nadziei. Jednak trwać w tym stanie, co pokazuje upadek bohaterów *Nieporozumienia*, nie można²¹⁰.

4.4. KALIGULA A NIEPOROZUMIENIE

Dwa dramaty Camusa osadzone na fundamencie absurdu to dwie odsłony niebezpieczeństw, jakie stoją przed jednostką doświadczoną jego konsekwencjami. Absurd, potraktowany jako punkt wyjścia, domagający się od człowieka reakcji, prowadzi Kaligulę oraz Martę do zbrodni. Zbrodnia cesarza jest wyprowadzona z pobudek intelektualnych, jest reakcją na filozofię i jej „logiczną” konsekwencją. Marta buntuje się przez mordercze działania przeciwko cielesnemu wymiarowi świadomości absurdu; to bunt przeciwko przemijaniu ciała, pustce życia pozbawionego zmysłowości. Celem Kaliguli jest zadać innym cierpienie, za pomocą bólu obudzić świadomość ludzi pozornie oswojonych ze skutkami życia. Marta, choćby przez sam wybór zbrodni, dokonuje czegoś przeciwnego, co staje się wręcz podstawą do samousprawiedliwiania – ofiary odchodzą we śnie, nieświadome, nie czując bólu. Kaligula zabijał ludzi, by uzmysłowić istnienie absurdu. Marta zabijała, by absurd przewyciężyć. W rezultacie bohaterowie ci tworzą przeciwne bieguny samoświadomości człowieka w obliczu przemocy. Zarówno Marta, jak i Kaligula odnoszą się do konkretnych elementów świata, które utwierdzają ich w poczuciu sensowności planu. Marta chce zobaczyć słońce południowej Europy (poczuć ciepły piasek pod stopami), ma także relację z Matką. Kaligula ma lustro – symbol autorefleksji, samowiedzy, oraz

²¹⁰ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że wiele lat później symbol kamienia pojawi się ponownie w twórczości Camusa. W *Wygnaniu i królestwie* autor pozwoli rozwijać się myśli w różnorodności interpretacji symbolu. W kolejnej odsłonie, Camusowskiej próbie odbudowy solidarności ludzkiej, kamień stanie się, paradoksalnie, symbolem porozumienia: „Przykucnęli milcząc wokół kamienia. Tylko szum rzeki dochodził do nich poprzez ciężkie powietrze. D'Arrast stał w cieniu i słuchał nic nie widząc, szum wód napełniał go niespokojnym szczęściem. Z zamkniętymi oczami pozdrawiał radośnie własną siłę, pozdrawiał raz jeszcze życie, które się zaczynało”. A. Camus, *Wygnanie i królestwo*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1992, s. 151.

Księżyc. Porażki obydwu bohaterów wiążą się z, przywodzącą na myśl koncepcję Levinasa, problematyką Twarzy. Działania mają sens, dopóki Kaligula może nawiązać dialog z sobą samym, w zwierciadle. Marta działa, dopóki realizowanie zbrodni odbywa się w relacji z Matką. Kres przymierza zbrodniarek (samobójstwo Matki) to kres planów Marty, rozbicie lustra oznacza koniec Kaliguli. Ten motyw zewnętrznej reprezentacji, symbolizacji autorefleksji poszukującej siebie przez świat zewnętrzny pojawi się jako ważny motyw w wielu dziełach Camusa. Meursault przygląda się swojemu odbiciu w misce więziennej. Kaligula ma swoje zwierciadło, Marta – relację z Matką, która utwierdza ją w przekonaniu, że jest jeszcze młoda. Bohater *Upadku* przechowuje swoje symboliczne „odbicie” w postaci obrazu *Sprawiedliwi sędziowie*, a przeglądając się w lustrze, zauważa:

Zamknąłem okna, wzruszając ramionami; tak czy inaczej miałem akta do przestudiowania. Poszedłem do łazienki, żeby napić się wody. Moje odbicie uśmiechało się w lustrze, ale wydało mi się, że uśmiech jest podwójny...²¹¹

Powyższe motywy ukazują istotny, moim zdaniem, element dramatycznych i literackich obrazowań człowieka zaangażowanego w refleksję nad absurdem. Człowiek przyjmuje postawę zdystansowaną, by objąć spojrzeniem samego siebie w sytuacji, nadać znaczenie procesowi, w jaki jest sam zaangażowany. Popatrzeć na siebie w lustrze. Sytuacja taka rodzi **dziwność** odczuwalną przez każdego, kto próbuje spojrzeć na samego siebie w pewnym działaniu. Chcę zredukować pewien proces do jego sensu, do jego znaczenia dla siebie samego. Jednak to, co realizowane w pewnym działaniu, postrzeganym przez zaangażowanego w nie człowieka, staje się czymś innym, gdy poddane refleksji staje się jej przedmiotem. Inaczej postrzegam siebie w akcie tańca do muzyki, inaczej zaś siebie, gdy oglądam swój taniec nagrany kamerą. Ta druga refleksja, ujmująca mnie niejako z zewnątrz, każe mi zadać sobie pytanie o sensowność działania, ujmuje mnie samego w pewnym kontekście, wartościuje mój taniec, pyta o jego celowość.

²¹¹ *Idem, Obcy, Dżuma, Upadek, op. cit.*

To tutaj może zrodzić się Camusowska *étrangeté*, poczucie inicjujące problem absurdalności. To próba syntezy siebie działającego, realizującego się w pewnym procesie, i siebie tego działania świadomego, postrzegającego samego siebie jako przedmiot refleksji obejmującej dane działanie.

To, co zostaje wyrażone w kontekście konsekwencji absurdu zarówno w *Kaliguli*, jak i *Nieporozumieniu*, streszcza uwaga z *Notatników*: „Absurd to człowiek tragiczny przed lustrem (Kaligula). Nie jest więc sam. Jest w tym ziarno satysfakcji albo pobbłażania. A teraz trzeba usunąć lustro”²¹².

Myślę, że ta lakoniczna uwaga ma bardzo istotne znaczenie dla zrozumienia dramatycznych eksperymentów Kaliguli i Marty. W napięciu absurdalnym utrzymuje ich ten punkt odniesienia, ta zdolność do wyjścia poza proces realizacji własnego projektu. W większym stopniu ma to znaczenie dla Kaliguli – intelektualnej odsłony absurdu. Marta jednak także potrzebuje widzieć siebie jako młodą, jej obsesja szczęścia zagrożona jest przez czas, przemijanie, starość, która odbierze jej możliwość pełnego zanurzenia w życiu. Dwie absurdalne postaci – Marta i Kaligula – nie są uwolnione od potrzeby sensu samych siebie, nawet w uświadomianiu braku sensu innym.

Dramaty Camusa pod wieloma warstwami znaczeń wskazują w moim przekonaniu na kres człowieka wobec problemu absurdu nie (tylko) w reakcji innych na ich działanie przeciwko człowiekowi, w warstwie normatywnej. Camus usuwa lustro, obserwuje proces, by przedstawić, jak sędzę, jeszcze jeden, niezwykle ciekawy efekt, który pozbawia człowieka absurdalnego spod znaku Syzyfa zdolności do trwania. Człowiek poszukujący szczęścia, doświadczający absurdu, dokonujący refleksji nad doświadczeniem absurdu rozsypuje się z chwilą utraty punktu odniesienia poza sobą samym. Dla Kaliguli ten punkt odniesienia istniał symbolicznie w lustrze, jednak w procesie działania stał się niemożliwy do utrzymania. To sytuacja stanowiąca odwrócenie procesu z *Portretu Doriana Graya* – tam to przedstawienie się zmieniało, doznawało degradacji zamiast bo-

²¹² *Idem, Eseje, op. cit.*, s. 490.

hatera. Tutaj ukazuje, że ambitne działania Kaliguli nie są w stanie zniekształcić odbicia, przemienić człowieka w ideę („Wyciągam ręce i spotykam ciebie, ciągle stoję naprzeciw ciebie i jestem wobec siebie pełen nienawiści”²¹³). W lustrze Kaligula chciał dostrzec ślady zmiany, jaką, jak sądził, wprowadzi jego logika w świat. Jeśli nie odmieniła świata gotującego się do jego obalenia, czy zmieniła chociaż człowieka? Odpowiedź na to pytanie prowadzi do zniszczenia lustra – tuż przed śmiercią przed Kaligulą stał człowiek – dla niego – tylko człowiek. Dla wszystkich dookoła – morderca. Odchodząca Marta, pozbawiona swojego odbicia, nie widzi sensu kontynuowania życia. Gdy pęka jej lustro, zostaje sama. Czuje się odrzucona przez matkę, kobietę, która w ostatniej chwili znalazła sens. Matka uświadamia sobie, że obojętny do tej pory czyn stał się destruktywny przez nadwyżkę wiedzy – dopóki zbrodnia była bezosobowa, mord mógł trwać, kiedy twarz dostała nazwisko i imię, pokrewieństwo, zaczyna się (dla Matki, nie dla Marty) absurd. Marta i Matka to dwa oblicza absurdu: ten, w którym się trwa do końca (czyni to także Kaligula), i ten, wobec którego człowiek poddaje się rozpacz. „Ból sprawił, że wszystko się zmieniło. Właśnie to zmienił mój syn”²¹⁴. Marta chce pozostać wierna metodzie („opuszczę ten świat bez pokory”²¹⁵), jednak nie widzi możliwości dalszego życia. Podobnie jak w przypadku Kaliguli, z uczuć pozostaje jej tylko pogarda wobec innych: do Matki za brak miłości, do brata za to, że dane mu było szczęście, do Marii za to, że czuje ona to, czego morderczynie zawsze pragnęła – kochać i być kochanym. Jednak naukę Marty podważa jej intencja popełnienia samobójstwa. Jej słowa są sprzeczne z realizowanymi przed śmiercią Matki planami. Podobnie jak Kaligula, dostrzegła ona w swoim lustrze – reakcji Matki, że jej działania nic nie zmieniły. Na poziomie moralnym jest ona przeciwwagą postawy Marii. Na poziomie refleksji jest człowiekiem, który uświadomił sobie, że zabijał ludzi w imię planu nieprzynoszącego jej niczego,

²¹³ *Idem, Kaligula*, [w:] *idem, Dramaty*, op. cit., s. 80.

²¹⁴ *Idem, Nieporozumienie*, op. cit., s. 124.

²¹⁵ *Ibidem*, s. 128.

nawet wyrzutów sumienia, które zobaczyła w Matce po śmierci Jana. Tkwi tu, jak sądzę, skutek uboczny postawy człowieka absurda: Marta wykazuje obojętność, która zamiast pożądanego szczęścia potęguje absurd. Myślę, że ten moment jest niezwykle ważnym kontrapunktem dla refleksji, którą Camus pieczołowicie rozwijał w poszukiwaniu konsekwencji postawy absurda. Postawa Marty obnaża paradoks człowieka absurda, którego doprowadzenie do skrajności musiało uderzyć Camusa. Meursault w swojej obojętności wzbudzał niepokój z zewnątrz. Marta, która widzi reakcję Matki, jednocześnie stwierdzając brak podobnej reakcji u siebie, stanowi, jak sądzę, wyraz zrozumienia przez Camusa konsekwencji postawy absurda dla ludzkich emocji. Zachować obojętność, żyć terażniejszością zyskiwało sens wobec absurdu, kiedy uderzał on w człowieka, przysparzał mu cierpień. Życie bez nadziei, w świadomości absurdu i buncie wobec niego miało sens, dopóki ten stan był rozpatrywany w filozoficznym kontekście. Co jednak zrobić, kiedy ta sama postawa stosowana jest, nawet jeśli tylko na scenie, przez kobietę doznającą nie cierpienia, a jego braku, nawet w chwili uświadomienia sobie, że zabiła brata? Marta staje się tutaj także pewnym paradoksem: mówi słowami z *Mitu Syzyfa*. Chce świata bez nadziei i czerpania z życia, zmysłowości. Staje się zobojętniałym kamieniem wobec śmierci Jana, jednakże jednocześnie okazuje pogardę dla Marii i złość wobec opuszczenia przez Matkę. Ten moment jest niezwykle, moim zdaniem, problematyczny dla analizy, trudny do zinterpretowania. „Lustro” Marty w postaci Matki zastępuje jej chwilowo Maria, która staje się obiektem jej nauk. Działanie ma zatem jeszcze sens: odebrać nadzieję tej nieszczęśliwej kobiecie, przekazać jej, niczym Kaligula, naukę o absurdzie. Bohaterka widzi siebie samą w przerażeniu, jakie wywołują jej słowa w Marii. Dlaczego decyduje się popełnić samobójstwo? Być może w tej decyzji jest pewna intertekstualna płaszczyzna do wyjaśnienia²¹⁶: Marta chce

²¹⁶ Trudność z wyjaśnieniem samobójstwa Marty zauważył już Cruickshank: *Martha [...] commits suicide through rage, not remorse. Furthermore, given her imperviousness to feeling, there seems to be nothing in her character to explain*

zginąć w pokoju hotelowym, co można uznać za aluzję do utworu Camusa *Śmierć w duszy*. Jest to, być może, subtelna sugestia pewnej klamry, zakończenia pewnego procesu. Ta śmierć powraca to miejsca, gdzie, jak można wnioskować po ładunku emocjonalnym opisu wspomnień z Pragi, dla Camusa problem się zaczął: pokoju hotelowego, w którym młody pisarz zobaczył cień martwego człowieka na łóżku²¹⁷. Być może w śmierci bohaterki Camus chciał zawrzeć definitywne zakończenie eksperymentów dramatycznych, które w poszukiwaniu granic absurdu uderzały w granice wolności drugiego człowieka. Wobec stanowczego „Nie!” wykrzykiwanego przez Sługę zrozpaczonej Marii trudno jednakże, w kontekście ostatniego aktu, uznać, że śmierć Marty (czy jej nauka) cokolwiek zmienia. Zmniejszając liczbę kontrapunktów, która w konfrontacji z Kaligulą mnożyła warstwy znaczeniowe, Camus uniknął w *Nieporozumieniu* trudności skutkującej obnażeniem finalnego konfliktu pomiędzy Martą a Marią. O ile jednak Cherea mógł rozmawiać z Kaligulą jak równy z równym, Marta ma o wiele więcej do powiedzenia niż Maria, której groza absurdu sytuacji zamyka usta w kluczowym momencie. Marta odchodzi, łącząc w trudny do wyjaśnienia sposób rezygnację z dumą, pogardę z odwagą i potrzebą przekazania swojej wiedzy, pasję z obojętnością. Późniejszy rozwój literackich, dramatycznych i filozoficznych postaw buntu w myśli Camusa nada temu stadium pewien kontekst, sens pozwalający widzieć ciemność Marty z bezpiecznego poziomu moralnie jednoznacznych postaci, chociażby ze *Stanu obłączenia*. W samym dramacie jednak światła jest tak mało, że trudno się dziwić potrzebie chwytania zewnętrznych wobec niego źródeł, by nadać mu pozytywny sens, zwiastujący nadchodzące narodziny *Człowieka zbuntowanego*.

this final act and no reason to act as she did. (Marta [...] popelnia samobójstwo przez gniew, nie poczucie winy. Biorąc pod uwagę jej niepodatność na uczucia, nic w jej charakterze nie wyjaśnia tego końcowego aktu ani nie wskazuje na racje, by tak działać [tłum. własne]). J. Cruickshank, *Albert Camus...*, *op. cit.*, s. 206).

²¹⁷ Por. A. Camus, *Eseje*, *op. cit.*, s. 73.



5. PRZESTROGA JONASA ALBO UWAGI KOŃCOWE

Dziwni ci ludzie...
Chcą, żebyś był nieruchomy jak posąg.
Nie wolno ci żyć!
(A. Camus, *Wygnanie i królestwo*)

Każda interpretacja twórczości Camusa powinna być, jak sądzę, powiązana ze świadomością pewnego ryzyka, opisanego przez autora w *Wygnaniu i królestwie*:

Uczniowie Jonasa tłumaczyli mu długo, co namalował i dlaczego. W ten sposób Jonas odkrywał w swym dziele przeróżne zamysły, które go nieco zdumiewały, i mnóstwo rzeczy, których, jego zdaniem, w nim nie było. Uważał się za ubogiego; dzięki swoim uczniom poczuł się nagle bogaty¹.

Bogactwo to – prowadzone od wielu lat badania, krytyki i komentarze – z pewnością zdumiałoby autora wielością interpretacji. Za punkt wyjścia pracy nad analizą absurdu i jego znaczenia w kontekście dramatu przyjąłem treść samych utworów Camusa, a dopiero później odniosłem się do poświęconych jego twórczości

¹ A. Camus, *Wygnanie i królestwo*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1992, s. 91.

opracowań i komentarzy, które, choć często wnikliwe, mogą prowadzić w stronę niebezpiecznej obfitości opisanej w powyższym cytacie. Zdaję sobie sprawę z tego, że w dążeniu do poznania myśli Camusa pojawić się muszą decyzje i wybory, niezbędne dla własnego określenia kluczowego problemu badań. Zdaję sobie także sprawę z tego, że bez względu na wysiłki moja praca – badacza twórczości Camusa – będzie zawsze postawą ucznia Jonasa.

Trudno nie ulec przekonaniu, że stosunek Camusa do absurdu, który zafascynował go we wczesnym okresie twórczości, uległ wyraźnemu ochłodzeniu, został naznaczony dystansem, jakiego nabiera twórca czytający własne dzieło po latach z nowej, odmiennej perspektywy. Dwa omawiane w tej książce utwory sceniczne są w tym kontekście szczególne – ulegały zmianom i modyfikacjom na długo po tym, jak *Mit Syzyfa* i *Obcy* uzyskały końcowy kształt. Wobec rozgłosu i zainteresowania rozwojem koncepcji człowieka absurdalnego nie powinna dziwić pewna niechęć otoczenia Camusa do zmiany perspektywy, jaką zwiastował *Człowiek zbuntowany*. W powojennych wypowiedziach samego Camusa widać, że miano filozofa absurdu uwierało go, podobnie jak etykieta filozofa czy egzystencjalisty. Jak w przypadku ostatniego obrazu namalowanego w opowiadaniu Camusa przez Jonasa – na którym niewyraźne słowo można odczytać zarówno jako *solitare*, jak i *solidare*, powiedzieć jednoznacznie, co chciał zawrzeć Camus w swoich dramatach, nie można. Z całą pewnością jednak, co dla mnie nader ważne, dzieło warte jest ponownego przeczytania, bez nadziei, a być może w celu pozbycia się nadziei, że wszystkie elementy dadzą ułożyć się w jedno znaczenie.

Dramaty Camusa odnoszą się do absurdu, obnażając jego złożoność. Stanowią odbicie prawdy wyrażonej filozoficznie w *Micie Syzyfa* – absurd nie tkwi w świecie ani w człowieku, a w ich złożeniu. Ta dwoista natura źródła daje się zrozumieć, kiedy pod wpływem doświadczenia rozejścia Kaligula sam działa w imieniu absurdu, którego zrozumienia, jak sądzi, brakowało poddanym. Ludzki wymiar absurdu uzupełnia *Nieporozumienie*, gdzie w napięciu uczestniczy świat – postrzegany przez bohaterów jako symbol raj utraconego

i ziemi obiecanej – będący jednocześnie miejscem pełnym cierpienia. Obrazy z dramaturgii Camusa manifestują absurd właśnie w tych krótkich chwilach konfrontacji, których geneza może być wewnętrzna (pragnienia Marty) lub zewnętrzna (śmierć Drusilli). Ich skutki przenoszą się jednak na świadomość człowieka i jego dalsze działania. Na poziomie egzystencjalnym, w ukazanym w dramatach buncie zaślepionego pasją człowieka odbija się echo niebezpieczeństwa nihilizmu, który zgłębiali Dostojewski i Nietzsche. Człowiek w wyniku walki o sens bardzo łatwo może stać się ofiarą swojej pasji. W *Dżumie* i *Człowieku zbuntowanym* Camus wysuwa propozycję ujęcia zagadnienia absurdu na płaszczyźnie wspólnotowej, wieńcząc tym samym możliwości jednostkowego rozpatrywania kondycji człowieka wobec absurdu, która na poziomie epistemologicznym dawała problematowi wymiar statyczny. Wprowadzona przez sztukę literacką i dramatyczną dynamika obnaża jednak, w jak wielu kierunkach może pójść wektor ruchu na moralnej pustyni. Niczym nieskrępowane działanie łatwo daje uzasadnienie człowiekowi, który uświadomiwszy sobie istnienie absurdu, uznaje, że ma takie samo prawo do bycia jego panem, co niewolnikiem.

Camus rozpoczyna *Mit Syzyfa* cytatem z Pindara: „O duszo moja, nie zmierzaj do nieśmiertelnego życia, lecz aż do końca zbadaj obszar możliwego”².

² *O mon âme, n'aspire à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible.* W polskich tłumaczeniach *Mitu Syzyfa* zaznacza się, że cytat ten pochodzi z Epiniki III, precyzyjniej byłoby jednak wskazać, że jest to *Oda pytyjska III*, pieśń na cześć Hierona, która, jak podkreśla autorka przekładu, A. Szastyńska-Siemion, nie jest epinikionem. W zależności od przekładu może się zmieniać także sens cytowanego zdania: „Miła duszo, nie szukaj nieśmiertelnego żywota, podejmij się dzieła, którego możesz dokonać”. Pindar, *Wybór poezji*, przeł. A. Szastyńska-Siemion, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1981, s. 95. „Nie spiesz się, droga duszo, do życia bez śmierci, Wykonalnego imaj się dzieła!”. Pindar, *Ody zwycięskie: olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, przeł. M. Brożek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 119. Znacznie bliższy tłumaczeniu, które pojawia się w tekście Camusa, jest przekład angielski: *Do not crave immortal life, my soul, but use to the full the resources of what is possible.* Źródło: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3AAbok%3DP.%3Apoem%3D3> (dostęp: 1.04.2012).

Chciałbym zwrócić tu uwagę na swoistą więź, jaka łączy to motto z fragmentem opisu śmierci Empedoklesa Hölderina, do którego autor odwołuje się na początku *Człowieka zbuntowanego*:

I ofiarowałem moje serce ziemi poważnej i cierpiącej, i w świętej nocy składałem obietnice, że będę ją kochał wiernie, bez lęku, nie odrzucając nic z ciężaru jej nieszczęść i nie gardząc żadną z jej zagadek. Tak oto związałem się z nią węzłem śmiertelnym³.

Obydwa fragmenty wskazują na podobny, moim zdaniem, cel (jeśli można założyć, że motto wytycza cel rozprawy) filozoficznej refleksji Camusa, która nierozzerwalnie połączona jest z przeżywaniem oraz myślą o tym, co dane, obecne, namacalne i dostępne człowiekowi. W tekście Pindara, do którego odwołuje się Camus, Hieron, zwycięzca wyścigu, dowiaduje się, że na każde odczucie szczęścia bogowie zsyłają cierpienie, powinien zatem cieszyć się, gdy to możliwe⁴. Oczekiwać od życia więcej to wyciągać ręce po coś, czego nie ma i może nie być. Prawdy objawione przez poetę 2500 lat temu wiążą się z refleksją Camusa. Zmieniło się jednak uzasadnienie pochodzenia szczęścia i cierpienia, przez co stoickie pogodzenie z nadanym losem już nie wystarcza. Camus, podejmując zagadnienie absurdu, dotyka problemu, który wymyka się skrupulatnej analizie filozoficznej. Jednak skrupulatnej analizie filozoficznej absurd (wobec kwestii sensu życia, istniejącego cierpienia, pewności śmierci) musi się wymykać. Mocno uderzyły mnie słowa Agnieszki Holland, która pracując nad filmem *W ciemnościach*, zauważyła: „Z Holocaustu nie płynie żaden morał. Dlatego tak często filmowcy chcą go umoralnić i nadać mu sens. Wychodzi z tego kicz”⁵. We współczesnej kulturze nadawanie cierpieniu sensu można nazwać

³ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Muza, przeł. J. Guze, Warszawa 1998, s. 8.

⁴ „Jeśli rozum jakiegoś śmiertelnika zna drogę prawdy, wie, że cieszyć się trzeba tym, co dają szczęśliwi bogowie. Wiatry wiejące z nieba nieustannie zmieniają kierunek. Szczęście nie na długo przychodzi do mężów” – przeł. A. Szastyńska-Siemion. Pindar, *Wybór poezji*, *op. cit.*, s. 98.

⁵ Zob. <http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/wywiady/holocaust-nie-ma-sensu,1,4987618,wiadomosc.html> (dostęp: 1.04.2012).

kiczem – wobec pamięci doświadczeń pokoleń drugiej wojny światowej nie powinno to nikogo dziwić. Kilka lat pracy nad absurdem w twórczości Camusa pozwala, jak sądzę, w bardzo niewielkim stopniu zbliżyć się badaczowi do takiego wniosku. Można jednak nabrać pokory wobec tez, które – traktowane z akademickim dystansem – od lat budzą wątpliwości. Świat przedstawiony przez Camusa jest urzekająco piękny, w poetyckich opisach jego bliskość jest wręcz namacalna. W twórczości tej pojawia się jednak fala, która pochłania ludzkie istnienie, pozostawiając tych, którzy obserwują z oddali, w zdumieniu zmieszanym z przerażeniem. I nagle moc argumentów, siła słów przestają cokolwiek znaczyć. Jeśli można powiedzieć, że jest jakikolwiek sens badania absurdu u Camusa, to może być to podziw dla człowieka, którego nie zadowala gest bezradnego rozłożenia rąk. To, jak sądzę, bardzo trudne do przekazania, niebezpieczne przez bliskość pustej pozy, poczucie gniewu, że nie powinno się przydarzać to, co właśnie się stało. Camus w tym miejscu odnalazł siłę podnoszącą z kolan, odrzucającą rozpacz, nakazującą wstać i zmierzyć się twarzą w twarz z sytuacją, której nazwanie tragedią już nie wystarcza. Wierzył, że siła ta połączy ludzi mocniej niż cierpienie, którego doznajemy. Wiedział jednak, co według mnie przekazuje *Kaligula*, jak bardzo niebezpieczna może być owa siła.

Nazwanie *Kaliguli* i *Nieporozumienia* dramatami absurdu wydaje się wysoce niefortunne – w istocie mogą być one postrzegane jako dzieła przeciwko absurdowi, nie wskazują jednak jednoznacznie, na czym mogłoby polegać jego przezwycięzenie. Ich swoisty „cien” straci wyrazistość, kiedy na scenę wejdą nowi bohaterowie Camusa: Diego, Rieux, Kaliajew. Wartością owego cienia jest jednak, parafrazując słowa Ionesco o potrzebie przedstawiania absurdu⁶, jego zdolność do ukazania granic światła. Postaci wprowadzone w dramatyczny ruch odpowiedziały Camusowi, jak wiele istnieje w świecie możliwości, by z pokory uczynić pogardę. Nie usunęły się nigdy całkowicie

⁶ Por. E. Ionesco, *Między jawą a snem. Rozmowy z Claude'em Bonnefoy*, przeł. A. Machowska, Zielona Sowa, Kraków 2006.

w niebyt, czego znakomity dowód stanowi postać, która od lat fascynuje mnie swoją dwoistością: J.B. Clemence, ten światłocien buntu i absurdu. Postać ta z dwuznaczności *Kaliguli* uczyniła regułę, której odczytywanie zawsze prowadzi myśl w nowym kierunku⁷. Dramaty ukazujące niebezpieczne konsekwencje absurdu wobec drugiego człowieka obnażyły również, jak sądzę, że to, co wypracowane w zdystansowanej refleksji, zawsze wymaga ponownego rozważenia. Marta i Kaligula, ta fascynująca i zarazem przerażająca para bohaterów, to negatywy szczęścia człowieka absurdalnego, czerpiące jednak siłę z tego samego, pierwotnego źródła gniewu.

Kaligulę i *Nieporozumienie* można postrzegać jako studia upadku. Jednak niczym w wierszu Rilkego⁸ jest w nich obecna potrzeba uchwycenia niekończącego się spadania, dotknięcia go. Camus nie tworzy w dramatach argumentu, nie odbudowuje sensu, nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na trudności w recepcji *Mitu Syzyfa*, których problematykę starałem się przedstawić w pierwszej części książki. Pokazuje ogromną tęsknotę za porządkiem, którą odczuwamy, patrząc na chaos pozostawiony przez *Kaligulę*. Potrzebę ciepła ręki, której brakuje w „lodowatym”, jak to określiła G. Brée, *Nieporozumieniu*. Obydwa dramaty nie kończą się „rekonstrukcją lustra”, nie ma tutaj filozoficznej wizji porządku. Jednak wobec przedstawienia takiego świata w teatrze łatwiejsza do zrozumienia staje się późniejsza potrzeba wyartykułowania buntu pozytywnego i solidarności, które na nowej płaszczyźnie zaczną rozpatrywać Camus. Skonfrontowani z absurdem ludzie pragnęli, pragną i zapewne będą pragnąć niemożliwego⁹. Po-

7 W roku 1954 Camus zanotował: *Id. Un Caligula qui n'accuse plus le monde mais lui-même*. (Pomysł. Kaligula, który nie oskarża dłużej świata, lecz siebie [tłum. własne]). A. Camus, *Carnets*, t. 3, Gallimard, Paris 1962 (wyd. zdigitalizowane).

8 *Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.*
Und sieh dir andre an: es ist in allen.
Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.
 (R.M. Rilke, *Herbst*).

9 Por. D. Sprintzen, *Camus: a critical examination*, Temple University Press, Philadelphia 1988, s. 68.

trzebują tego głosu, który wyjaśniłby Marii, jak żyć na pustyni. Kogoś, kto poskłada wszystkie elementy układanki w logiczną, sensowną, spójną całość. Dramaty Camusa obnażają pragnienie niemożliwego, idące w dwóch równoległych kierunkach. Pierwszy z nich to tęsknota za marzeniem filozofii, by obedrzeć świat z niepoznawalnego, nadać sens wszystkiemu, nawet śmierci. Na poziomie ciała marzeniu temu odpowiada inny wymiar: zatrzymać czas, pozostać młodym, szczęśliwym, odebrać śmierci władzę nad cielesnym wymiarem człowieczeństwa. Te dwie pasje reprezentują dwa sceniczne symbole, których działanie raz uruchomione wydaje się nie do zatrzymania. Kaligula nie cofnie się przed niczym, nawet własną śmiercią, by doprowadzić swoje rozumowanie do końca. Podąża, niczym Ahab z *Moby Dicka* za swoim wielorybem. Podobnie działa Marta, groteskowy cień Don Juana z *Mitu Syzyfa*, która – by zaznać szczęścia – zapewnia rzekę ciałami ofiar. Jej proces jest o tyle niebezpieczny, że wydaje się realizowalny; zbyt łatwo można wyobrazić sobie człowieka, który odebrałszy wszystko innym, nadal żyje bez skruchy.

Pojawić się może zapewne pytanie, czy te dwa aspekty absurdu trzeba przedstawiać? Czy teatr jako medium ich sensu jest elementem niezbędnym? Myślę, że nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Nie bez znaczenia jest zapewne fakt, że Camus dwa obrazy człowieka absurdalnego, dopełniające ukazaną w *Obcym* sytuację, ujął w formy dramatyczne. W teatrze dialogi prowadzą konkretni ludzie, cierpienie może być wyrażone grą aktorską, jest dostęp do cielesnej sfery człowieka, nie tylko w warstwie językowej. Teatr może operować milczeniem, które, jak zauważa sam Camus, jest ważnym elementem obrazowania absurdu. Opadająca kurtyna nie zamyka jednak problemu, który, obrazowany przez przedstawienie dwóch konsekwentnych absurdystów, wprowadza niepokój. O ile w przypadku *Kaliguli* groza zawarta w ostatnim krzyku cesarza wydaje się możliwa do przekroczenia, o tyle końcowy krzyk odmowy w *Nieporozumieniu* wzbudza głębszy niepokój. Gdzie ma szukać zrozumienia Maria, ostatni (i jedyny), niewinny człowiek na scenie dramatu absurdu?

Po stronie krytyki dramatów Camusa pojawia się wiele zarzutów odnoszących się do stylu i formy¹⁰. Nie ulega wątpliwości, że obydwa analizowane w tej pracy dramaty są mocno oparte na dialogu, rezygnują z aspektów przedstawieniowych, które mogłyby wzmocnić efekt ukazujący kontekst dzieł. Sięgając wprzód, łatwo zauważyć, że to, co jest omawiane przez bohaterów *Kaliguli* i *Nieporozumienia*, zyskuje szczególną wartość przedstawieniową, gdy nie jest tylko elementem języka i opisu. Tajemnicza winda zsyłająca bohaterom *Samoobsługi* Pintera kolejne polecenia, scena Stopparda, w której dwóch rycerzy Hamleta kilkadziesiąt razy osiąga ten sam wynik w rzucie monetą, ludzie zmieniający się w Nosorożce u Ionesco – wszystkie wymienione tutaj elementy mają wartość w prezentacji scenicznej, domagają się bycia czymś więcej niż tekstem. Obraz staje się równie ważny jak treść dialogów, dialogi zaś, konstruowane często z pustych frazesów (łysa śpiewaczka), zmieniają kontekst przedstawień. Forma od czasów Esslina jest główną osią, wokół której toczyły się rozważania nad dramatem egzystencjalnym i różnicą wynikającą z zastosowania nowych technik w awangardzie teatralnej, szczególnie w twórczości Becketta, Ionesco, Geneta, Adamova¹¹. Wiele jednak wskazuje na to, iż pomimo różnic formy, sposobu przedstawiania – potrzeby bardziej wstrząśnięcia widzom niż skłonienia do refleksji – dzieła absurdystów powojennych odnoszą się także do kwestii, która w pierwszym okresie twórczości stała się kluczowa dla refleksji i twórczości Camusa¹². Bohater *Ostatniej taśmy Krappa* może być

¹⁰ „*Nieporozumienie* to dowód, stan obłączenia to równanie algebraiczne, *Sprawiedliwi* to rysunek z geometrii opisowej. *Kaligula* posiada precyzyjność, ale także suchość twierdzenia matematycznego. Pragnęłoby się techniki mniej surowej, mniej symboli, abstrakcji i dialogów filozoficznych – w zamian więcej bezpośredniego związku z realnym życiem, więcej akcentów nieśmiertelnego człowieczeństwa”. P. Surer, *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze*, przeł. K.A. Jeżewski, PiW, Warszawa 1973, s. 197.

¹¹ Por. M. Esslin, *Theatre of absurd*, Pelican Books, London 1968.

¹² Założenie takie stanowi główną tezę pracy M.Y. Benneta, *Reassessing the theatre of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, Palgrave Macmillan, London 2011.

postrzegany jako spadkobierca Jana z *Nieporozumienia*, poszukujący szczęścia w krainie wspomnień. *Końcówka* odsłania świat, w którym *katharsis* jest już niemożliwe, podobnie jak w *Nieporozumieniu*, gdzie sens tragiczny chwieje się pod wpływem rozwoju akcji. Niemożność uchwycenia sensu obnażają także *Krzesła*, nie tylko przez ostateczną niemoc ekspresji Mówcy, ale i wizualną metaforę rozprzestrzeniającej się widowni pustych krzeseł, których mnogość nadaremnie potęguje oczekiwania widza. Teatr, podejmujący absurd w latach pięćdziesiątych, obrazuje problem, z którym na scenie konfrontował się Kaligula, Jan i Marta. Ukazuje ludzi oczekujących na sens. Jednak w wielu przypadkach punkt ciężkości przeniesiony jest na swoisty ciężar egzystencji, bierność człowieka, zubożenie. Bohaterowie Becketta to zaledwie cienie egzystencjalnych, twórczych jednostek. Syzyfową górę sprowadziły one do równiny powtarzalnym, monotonnym życiem. To wymiar, który z całą pewnością dopełnia obraz dramatyczny człowieka pod wpływem absurdu. Powiedzenie, że tej konsekwencji życia wobec absurdu Camus był nieświadomy, byłoby jednak niesprawiedliwe; poucza o tym Jean-Baptiste Clemence z *Upadku*, autor wspaniałego literackiego monologu, aktor bez sceny.

G. Brée napisała na temat stylu w twórczości Camusa:

Nadanie jedności doświadczeniu, jakim jest styl, jest rozwiązaniem estetycznym, a nie logicznym lub szczególnie systemowym. Nie rozumieć tego w przypadku Camusa prowokować całkowicie jałowy spór. Połączenie obrazu i myśli... jest udane, lecz obraz często wydaje się być silniejszy niż myśl, jako że pisarz nie pozostawał obojętny na uroki retoryki, przez co rytm i obraz często wyrwały znaczenie spod kontroli myśli¹³.

Odnosząc się do twórczości Camusa *en bloc*, Brée porusza tutaj istotny, w moim przekonaniu, wątek. Bohaterowie dramatów Camusa przekraczają samych siebie, wyrrywają się spod kontroli,

¹³ Cyt. za: T. Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. R. Krempł, Homini, Kraków 1996, s. 84.

poszukując, wbrew nostalgii, przeciwko rozpacz, nowej twarzy człowieka współczesnej tragedii. Powojenne dramaty Camusa zmniejszają liczbę warstw, symbole stają się bardziej czytelne. W aspekcie przedstawieniowym może to być postrzegane jako zaleta, sztuki są bowiem łatwiejsze w odbiorze, nie generują takich problemów interpretacyjnych jak *Nieporozumienie*. Poświęcając wieloznaczność, bohaterowie *Sprawiedliwych*, szczególnie zaś *Stanu obłączenia*, stają się nosicielami, jak określa ich rolę E. Freeman¹⁴, gotowych tez, gotowych odpowiedzi. Patrząc przez pryzmat licznych krytycznych komentarzy na temat dramaturgii jako konkluzji dramatu Camusa, można dojść do wniosku, że nie została zrealizowana zasada, która przyświecała myślicielowi podczas definiowania roli sztuki w *Micie Syzyfa*¹⁵. Teoretycy uznający „suchość” czy „logiczność” dramatów Camusa wskazują na zbyt dużą racjonalność przebijającą przez postaci dramatyczne. Uznając taki zarzut, myślę, że należy jednak pamiętać o ukazanej przez Camusa dynamice, która zarówno w *Kaliguli*, jak i *Nieporozumieniu* prowadzi argumentację bohaterów do upadku. Bohaterowie są mocno związani z abstrakcją i rozumowaniem. Jednak w procesie ich prezentacji nie można uznać tryumfu racjonalności. Wspomniana już konkluzja Surera, iż *Nieporozumienie* jest dowodem, trudna jest do uzasadnienia, jeśli wziąć pod uwagę trudności z jej interpretacją. Jeśli już jest to dowód, to jego naturą jest dowiedzenie nie wprost, za pomocą obrazowanego upadku zamierzonych planów i celów przedstawionych bohaterów. Problemem, jaki występuje w recepcji pierwszych dramatów Camusa, jest w moim przekonaniu aprioryczne uznanie jedności tła filozoficznego i obrazu przedstawionego. Jestem głęboko przekonany, że uważna

¹⁴ Por. E. Freeman, *The theatre of Albert Camus: a critical study*, The Camelot Press Ltd., London 1971.

¹⁵ „Dzieło sztuki powstaje, gdy inteligencja odrzuca konkret rozumowany. Oznacza ono triumf tego, co cielesne; myśl prowokuje powstanie dzieła, ale od razu się siebie wyrzeka. Nie podda się pokusie, by opisanemu przydać sens głębszy, uważa go bowiem za nieuprawniony”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, Alтая, Warszawa 2001, s. 88.

lektura *Kaliguli* i *Nieporozumienia* w kontekście refleksji z *Mitu Syzyfa* nie pozwala na wniosek o zgodności teorii i treści. Jeśli szukać pomiędzy nimi łącznika, wydaje się słuszniejsze uznać, że *Nieporozumienie* stanowi obrazowy komentarz do *Mitu Syzyfa*, który przez obserwację realizacji konkretnego zamierzenia w kontekście absurdu ukazuje niebezpieczeństwo, jakie płynie z akceptacji postawy człowieka absurdalnego. Impas pomiędzy Chereą i Kaligulą stawia pod znakiem zapytania konkluzję etyczną opartą na **etyce ilości**. Cesarz w realizacji swojej potrzeby niemożliwego wywołuje reakcję, która, wychodząc z tej samej przesłanki, nie może zaoferować kontrargumentu innego niż zabójstwo. W rezultacie rozwijające się paralelnie obrazy absurdu z *Obcego*, *Kaliguli* i *Nieporozumienia* to nie odbicia sytuacji absurdalnej, podjętej w refleksji, a wprowadzone w ruch eksperymenty obnażające konsekwencje rozumowania w odniesieniu do intersubiektywnego wymiaru ludzkiej egzystencji. Najpełniej zamysł ten według mnie wyraża lakoniczna uwaga Camusa z *Notatników*: „Absurd to człowiek tragiczny przed lustrem”. Kaligula i Marta to bohaterowie, których wiedza o absurdzie prowadzi na zewnątrz, w stronę świata, w rezultacie przeciw światu. Ukazują oni, że ewolucja myśli dyskredytującej samobójstwo – myśli przed lustrem – nie niesie ze sobą konieczności pozwalającej uznać jej stosowalność i aplikowalność w świecie ludzkim. Wartość życia po doświadczeniu absurdu, co starałem się przedstawić w odwołaniu do krytycznej refleksji Hochberga, nie uniwersalizuje się po doświadczeniu absurdu, refleksji o jego naturze i konsekwencjach. Wyraża to analizowany problem zderzenia argumentów Kaliguli i Cherei. Wolność absurdalna doświadczona przez cesarza w dramacie Camusa nie tworzy granic, które zatrzymałby bohatera przed odebraniem życia drugiemu człowiekowi.

Gdybym, proszę wybaczyć moją próżność, miał kiedykolwiek doradzić reżyserowi *Kaliguli*, co zrobić z zakończeniem dramatu, powiedziałbym, że należy rozdać wychodzącym widzom kawałki potłuczonego lustra. Hans Belting *Antropologii obrazu* zauważył: „[...] lustro zostało wynalezione w celu oglądania ciał, gdzie ich nie

ma”¹⁶. Lustro potłuczone wprowadza czasowość, historyczność do tej prawdy – ukazuje kruchość, kres wynalazku pozwalającego na zapomnienie w iluzji. Podobnie teatr tragiczny, do którego chciał odwołać się Camus, przestaje być tylko zwierciadłem ludzkich uczuć, pokazuje ich rozbitcie, wyczerpanie, niemożliwość rekonstrukcji jednolitego obrazu dawnego spojrzenia na rzeczywistość. Kultura luster czy, odwołując się do wspaniałej, lakonicznej uwagi Levinasa – kultura zegarków¹⁷ nie dąży do akcentowania rys, usuwa mechaniczne wady zegara, niedoskonałości obrazu w zwierciadle. Kiedy pojawia się absurd, powraca pewność, że zegarek nie zatrzyma się w chwili śmierci właściciela. Człowiek ze zdumieniem uświadamia sobie, że brakuje mu symboli, metafor, słów, by nazwać ten nowy stan, tę niedookreśloną obcość i dziwność, jaka uderza człowieka, gdy patrzy w lustro. Zmiany – luki wywołanej absurdem – nie można po prostu zalepić „etykietą” absurdu. Można jednak powrócić do symboli i odkryć ze zdziwieniem, że nowa świadomość sytuacji zmieniła ich znaczenie. Camusowski kamień, symbol bezsensownego, nieskończonego trudu, obnaża, paradoksalnie, wolność. Księżycowe bóstwo z *Kaliguli*, pewnik porządku, zmienia się w symbol niemożliwego. Paradoks wprowadza do świata nowy wymiar percepcji, który nawet z przedmiotu do bólu dosłownego może uczynić przedmiot wieloznaczny – przypomina to ostatnią scenę z *Moby Dicka*, gdzie ocalenie przynosi dryfująca na oceanie trumna. Uświadamia to, jak sądzę, że z konsekwencjami absurdu związane jest przynajmniej wyzwolenie od dosłowności.

Rozważania nad absurdem w dramacie Camusa najprościej można zakończyć lakonicznym stwierdzeniem, że nie ma tu przecież zbyt wiele miejsca dla filozofii. Że są to dramaty o ludziach przeżywających konsekwencje absurdu. Jednak kierunek, jaki

¹⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 12.

¹⁷ „Można sądzić, że autentyczny czas jest źródłowo ekstazą – ale kupujemy sobie zegarek; pomimo nagości egzystencji w miarę możliwości być przyzwoicie ubranym”. E. Levinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 51.

obierają dwaj analizowani bohaterowie Camusa – Kaligula i Marta, w kontekście filozoficznym przybiera niezwykle ciekawy wymiar. Przeobrażenia Kaliguli oraz bezkompromisowość rozwiązania Marty nie licują z koncepcją zaproponowaną w *Micie Syzyfa*. W moim przekonaniu te dwa przedstawienia absurdu mogą być postrzegane jako punkty zwrotne w myśli Camusa, skłaniające do dalszych poszukiwań – do znalezienia trwałych argumentów dla Cherei, przeciwwagi dla konkluzji Marty.

Dramatyczne przedstawienie absurdu nie kończy się zatem wezwaniem do wyobrażenia sobie przez widza szczęścia, ale do aktywnego jego poszukiwania. Studia dramatów Camusa to badania zróżnicowanych, wieloznacznych napięć. Od zaobserwowanego w teorii absurdu napięcia pomiędzy człowiekiem i światem, przez dysonans poczucia i pojęcia absurdu, racjonalnego i irracjonalnego, do estetycznych problemów transformacji sztuki, literatury dochodzimy do uchwycenia jakże ważnego dla całokształtu wczesnej twórczości Camusa wniosku: na każdej z wymienionych płaszczyzn przesłanie konstryuuje się na podstawie wyraźnych kontrastów, stawiając często możliwość syntezy pod znakiem zapytania. Opozycyjność, niejednoznaczność, którą karmi się dramaturgia Camusa, wobec późniejszej wizji człowieka zbuntowanego schodzi na dalszy plan. Camus staje się bardziej świadomy nie tylko genezy (absurd), ale i kierunku swojego sprzeciwu (bunt solidarny). We wstępie do monografii poświęconej *Kaliguli* Sophie Bastien trafnie nazwała ten dramat rozdrożem¹⁸. W moim przekonaniu badanie tego rozdroża pozwala lepiej zrozumieć kierunek, jaki obrała późniejsza refleksja Camusa.

¹⁸ Por. S. Bastien, *Caligula et Camus: interférences transhistoriques*, Rodopi, Amsterdam–New York 2006, s. 19.



PODZIĘKOWANIA

Prace nad tą książką nauczyły mnie bardzo ważnej prawdy, którą chciałbym zachować i realizować w życiu. Lepiej być solidarnym niż samotnym. W kontekście tego wniosku uważam za istotne, by dodać, że książka nie powstałaby, gdyby nie pomoc Ewy Golik i Joanny Godlewskiej, które poświęciły wiele godzin na pracę i tłumaczenia (wraz ze mną) francuskojęzycznych opracowań twórczości Camusa.

Nie wiem, czy potrafiłbym odnaleźć właściwe słowa, by podziękować mojemu mistrzowi – Piotrowi Mrozowi – za liczne komentarze i uwagi. Dziękuję także za to, że od wielu lat uczy mnie, jak żyć filozofią.

Moją przyjaciółkę Joannę Hańderek chciałbym z kolei przeprosić za wszystkie telefony, którymi zaburzałem jej spokój, by podzielić się moimi wątpliwościami. Serdecznie dziękuję za jej wsparcie, zachętę i nożyczki.

Chciałbym także serdecznie podziękować pani Ilonie Turowskiej, która wykonała niesamowitą pracę redakcyjną. Udało się jej przy okazji udowodnić, że wspomniane przez Camusa napięcie absurdałne istnieje z całą pewnością, szczególnie pomiędzy autorem a jego dziełem. Jestem jej ogromnie wdzięczny za wszystkie cenne komentarze do tej pracy.

Za cierpliwe i wyczerpujące odpowiedzi na moje listy dziękuję także z całego serca Sophie Bastien oraz Jamesowi Arnoldowi.

Dziękuję również moim rodzicom, którzy od lat wspierają mnie w mojej pasji.



6. BIBLIOGRAFIA

6.1. PRACE CYTOWANE ALBERTA CAMUSA

ESEJE:

Mit Syzyfa, przeł. J. Guze, Altaya, Warszawa 2001.

Noces suivis de l'été, wyd. elektroniczne na podst. Gallimard, Paris 1959.

Człowiek zbuntowany, przeł. J. Guze, Muza, Warszawa 2002.

Eseje, przeł. J. Guze, PiW, Warszawa 1971.

Wygnanie i królestwo, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1992.

Lyrical and critical essays, Vintage Books, New York 1970.

POWIEŚCI:

La mort heureuse, wyd. elektroniczne na podst. Gallimard, Paris 1971.

Obcy, Dżuma, Upadek, przeł. M. Zenowicz, J. Guze, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Pierwszy człowiek, przeł. J. Guze, Zielona Sowa, Kraków 2003.

DRAMATY:

Dramaty, przeł. W. Natanson, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Caligula and three other plays, Vintage Books, Toronto 1962.

Caligula. Version de 1941, „Cahiers Albert Camus”, No. 4, Gallimard, Paris 1984.

Kaligula, przeł. J. Kasza, Zielona Sowa, Kraków 2004.

- Kaligula*, [w:] A. Camus, *Dramaty*, przeł. W. Natanson, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Le Malentendu suivi de Caligula*, wyd. elektroniczne na podst. Gallimard, Paris 1958.
- Nieporozumienie*, [w:] A. Camus, *Dramaty*, przeł. W. Natanson, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

INNE:

- Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Krąg, Warszawa 1994.
- Carnets*, t. 1–3, wersja elektroniczna na podst. Gallimard, Paris 1962.
- Camus A., Grenier J., Rigaud J.F., *Correspondence 1932–1960*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 2003.

6.2. LITERATURA CYTOWANA (SPIS ALFABETYCZNY)

- Adamczewski Z., *The tragic protest*, Martinus Nijhoff, Hague 1963.
- Alvarez A., *The savage God: a study of suicide*, W.W. Norton & Company, New York 1990.
- Arnold J., *Camus' Dionisian hero: „Caligula” in 1938*, „South Atlantic Bulletin” 1973, Vol. 38, No. 4.
- Aronson R., *Camus and Sartre. The story of a friendship and the quarrel that ended it*, University of Chicago Press, Chicago 2004.
- Arvin N., *Herman Melville*, William Sloan Associates, New York 1951.
- Arystoteles, *Poetyka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 6, przeł. H. Podbielski, PWN, Warszawa 2001.
- Barthes R., *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009.
- Bastien S., *Caligula et Camus: interférences transhistoriques*, Rodopi, Amsterdam–New York 2006.
- Beck A.T., Kovacs M., Weissman A., *Hopelessness and suicidal behavior: an overview*, „Journal of the American Medical Association” 1975.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007.
- Bennet M.Y., *Reassessing the theatre of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, Palgrave Macmillan, London 2011.

- Blanchot M., *Faux pas*, Gallimard, Paris 1943.
- Blanchot M., *Przekroczenie linii*, przeł. P. Pieniążek, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Aureus, Kraków 1997.
- Bonnier H., *Albert Camus ou la force d'être*, Vitte, Lyon – Paris 1959.
- Bowker M.H., *Albert Camus and the political philosophy of the absurd*, Lexington Books, Lanham 2012.
- Brée G., *Albert Camus*, Columbia University Press, New York 1964.
- Brée G. (red.), *Camus: A collection of critical essays*, Prentice-Hall Inc., New York 1962.
- Camus C., *Albert Camus. Samotny i solidarny*, przeł. A. Bilik, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2010.
- Carroll D., *Albert Camus, the Algerian: colonialism, terrorism, justice*, Columbia University Press, New York 2007.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Churchill C., *Camus and the theatre of terror, Artaudian dramaturgy and settler society in the works of Albert Camus*, „Modern Intellectual History” 2010, Vol. 7.
- Coombs I., *Camus, homme de théâtre*, Nizet, Paris 1968.
- Cornwell N., *Absurd in literature*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- Copleston F., *Historia filozofii*, t. 9, przeł. H. Bednarek, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2006.
- Cruikshank J., *Albert Camus and the literature of revolt*, Oxford University Press, London 1959.
- Davies C., *Violence and ethics in Camus*, [w:] *The Cambridge Companion to Camus*, red. E. Hughes, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Davison R., *Camus: The challenge of Dostoyevsky*, Exeter University Press, Exeter 2001.
- Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Spacja, Warszawa 1997.
- Duff R.A., Marshall S.E., *Camus and rebellion: from solipsism to morality*, „Philosophical Investigations” 1982, Vol. 5, No. 2.
- Durkheim E., *Samobójstwo. Studium z psychologii*, przeł. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Esslin M., *The theatre of the absurd*, Doubleday, Garden City 1969.
- Falkiewicz A., *Mit Orestesa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967.
- Fiut I.S., *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1993.

- Foley J., *Albert Camus. From the absurd to revolt*, Acumen, Stocksfield 2008.
- Force P., *Pascal and the philosophical method*, [w:] *The Cambridge companion to Pascal*, red. N. Hammond, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Fotiade R., *Conceptions of the absurd. From surrealism to existential thought*, Legenda, Oxford 2001.
- Freeman E., *The theatre of Albert Camus: a critical study*, The Camelot Press Ltd., London 1971.
- Frosdick C., *Camus and Sartre: the great quarrel*, [w:] *The Cambridge companion to Camus*, red. E. Hughes, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Gay-Crosier R., *Les envers d'un échec*, Minard, Paris 1967.
- Grzegorzczuk A., *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Książnica, Katowice 1999.
- Hall H.G., *Aspects of the absurd*, „Yale French Studies” 1960, Vol. 25.
- Halloran S.M., *Język i absurd*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Hanna T., *The thought and life of Albert Camus*, Henry Regnery Company, Chicago 1958.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.
- Hilsbecher W., *Tragizm, absurd, paradoks*, przeł. S. Błaut, PiW, Warszawa 1972.
- Hochberg H., *Albert Camus and the ethics of absurdity*, „Ethics” 1965, Vol. 75, No. 2.
- Hopkins P., *Camus's failed savior: „Le Malentendu”*, „Rocky Mountain Review of Language and Literature” 1985, Vol. 39, No. 4.
- Hoyles J., *Literary underground: Writers and the totalitarian experience 1900–1950*, St. Martin's Press, New York 1991.
- Husserl E., *Badania logiczne*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 2006.
- Ionesco E., *Dans les armes de la ville*, „Cahiers de la Compagnie” 1957, No. 20.
- Ionesco E., *Między jawą a snem. Rozmowy z Claude'em Bonnefoy*, przeł. A. Machowska, Zielona Sowa, Kraków 2006.
- Ionesco E., *Notes and counter notes: Writings on the theatre*, przeł. D. Watson, Grove Press, New York 1964.
- Kaufmann W., *Nietzsche philosopher, psychologist, antichrist*, Princeton University Press, Princeton 1974.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

- Kierkegaard S., *Concluding unscientific postscript to the philosophical fragments*, Princeton University Press, Princeton 1941.
- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1988.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku*, przeł. A. Djakowska, Aletheia, Warszawa 1996.
- Klimczak D.P., *Śmiertelnicy. Teatr absurdu Samuela Becketta*, Instytut Wydawniczy „Maximum”, Kraków–Warszawa 2006.
- Kołakowski L., *Banał Pascala*, [w:] B. Pascal, *Prowincjałki*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1963.
- Kołakowski L., *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*, Znak, Kraków 1994.
- Krakowiak J.L., *Absurd, pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Scholar, Warszawa 2010.
- Krakowiak J.L., *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Scholar, Warszawa 2005.
- Kruszewska M., *Nieporozumienie Pana Camusa*, „Czas”, 5.11.1978.
- Lewis R.W.B., *Caligula: or the realm of the impossible*, „Yale French Studies” 1960, No. 25.
- Levinas E., *Czas i to, co inne*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Lottman H.R., *Albert Camus. Biografia*, przeł. I. Szamańska, Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa 1996.
- de Luppé R., *Albert Camus*, Éditions Universitaires, Paris 1952.
- Macquarrie J., *Existentialism*, Westminster Press, Philadelphia 1972.
- Margerrison Ch., *Camus and the theatre*, [w:] *The Cambridge companion to Camus*, red. E. Hughes, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Marie Ch.P., *A re-examination of form and meaning in Camus' „Le Malentendu”*, „Nottingham French Studies” 1978, Vol. 17.
- Markowski M.P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997.
- Marcel G., *Być i mieć*, przeł. D. Eska, Pax, Warszawa 1998.
- McBride J., *Albert Camus: philosopher and litterateur*, St. Martin's Press, New York 1991.
- McCarthy P., *The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Mélançon M.J., *Albert Camus: analyse de sa pensée*, Tecumseh Press, Ottawa 1976.
- Melville H., *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1956.

- Merton T., *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. R. Krempl, Homini, Bydgoszcz 1996.
- Montgomery G.F., „*Ædipe mal entendu*”: *langage et reconnaissance dans Le Malentendu de Camus*, „French Review” 1997, Vol. 70.
- Mordarski R., *Albert Camus między absurdem a solidarnością*, WSP, Bydgoszcz 1999.
- Morstin L.H., *Karol Hubert Rostworowski i Albert Camus*, [w:] L.H. Morstin, *Z niejednej szuflady*, PIW, Warszawa 1967.
- Moryń M., *Wola mocy i myśli: Spotkania z filozofią Nietzschego*, Rebis, Poznań 1997.
- Mounier E., *Wprowadzenie do egzystencjalizmów oraz wybór innych prac*, wybór i oprac., przeł. J. Zabłocki, przeł. E. Krasnowolska, Znak, Kraków 1964.
- Mróz P., *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Secesja, Kraków 1992.
- Natanson W., *Szczęście Syzyfa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Nagel T., *The absurd*, [w:] *The meaning of life*, red. E.D. Klemke, Oxford University, New York 2000.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowiński, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 1994.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszczy, czyli jak się filozofuje młotem*, przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków 2003.
- O'Brien C.C., *Camus*, Fontana Modern Masters, Glasgow 1970.
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Pascal B., *Myśli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Pax, Warszawa 2002.
- Piecuch C., *Człowiek metafizyczny*, PWN, Warszawa–Kraków 2001.
- Pindar, *Ody zwycięskie: olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, przeł. M. Brożek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Pindar, *Wybór poezji*, przeł. A. Szastyńska-Siemion, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1981.
- Plużański T., *Człowiek między ziemią a niebem*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Plużański T., *Paradoks w nowożytnej filozofii chrześcijańskiej*, PWN, Warszawa 1970.
- Plużański T., *Pascal*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Prokopski J.A., *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności*, Marek Derewiecki, Kęty 2007.

- Quillot R., *La mer et les prisons*, Gallimard, Paris 1956.
- Rizzuto A., *Camus: Love and sexuality*, University Press of Florida, Gainesville 1998.
- Sagi A., *Albert Camus and the philosophy of absurd*, Rodopi, Amsterdam–New York 2002.
- Sagi A., *Kierkegaard, religion and existence*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 2000.
- Sartre J.-P., *Explication de l'Étranger*, „Cahiers du Sud” 1943, No. 30.
- Sartre J.-P., *Wyjaśnienie Obcego*, [w:] *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, PiW, Warszawa 1968.
- Schufreider G., *The logic of the absurd*, „Philosophy and Phenomenological Research” 1983, Vol. 44.
- Scott N.A., *Craters of the spirit. Studies in the modern novel*, Corpus Books, Washington 1968.
- Sefler G.F., *The Existential vs. The Absurd. The aesthetics of Nietzsche and Camus*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1974, Vol. 32, No. 3.
- Sessler T., *Levinas and Camus humanism for the twenty first century*, Continuum, London 2008.
- Sherman D., *Camus*, Wiley-Blackwell, Hoboken, New Jersey 2008.
- Slochwer H., *The function of myth in existentialism*, „Yale French Studies” 1948.
- Solomon R.C., *Dark feelings, grim thoughts. Experience and reflection in Camus and Sartre*, Oxford University Press, London 2006.
- Solomon R.C., *From rationalism to existentialism. The existentialists and their nineteenth-century backgrounds* Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland 2001.
- Spector R.D., *Melville's Bartleby and the absurd*, „Nineteenth Century Fiction” 1961, Vol. 16.
- Sprintzen D., *Camus: a critical examination*, Temple University Press, Philadelphia 1988.
- Strauss W.A., *Albert Camus' Caligula: Ancient sources and modern parallels*, „Comparative Literature” 1951, Vol. 3, No. 2.
- Stróżewski W., *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994.
- Surer P., *Współczesny teatr francuski: inscenizatorzy i dramatopisarze*, przeł. K.A. Jeżewski, PiW, Warszawa 1973.
- Swetoniusz Trankwillus G., *Żywoły cesarów*, księga IV.55, edycja komputerowa, www.zrodla.historyczne.prv.pl, 1.04.2012 – strona nieaktywna.
- Szestow L., *Na szalach Hioba. Duchowe wędrówki*, przeł. J. Chmielewski, Aletheia, Warszawa 2003.
- Szydłowska W., *Camus*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

- Todd O., *Albert Camus. Biografia*, przeł. J. Kortas, WAB, Warszawa 2009.
- Valette-Fondo M., *Camus et Artaud*, [w:] *Albert Camus et le théâtre*, Imec, Paris 1992.
- Virtanen R., *Camus' Le Malentendu and some analogues*, „Comparative Literature” 1958, Vol. 10, No. 3.
- Walker J.A., *The text/performance split across the analytic/continental divide*, [w:] *Staging philosophy. Intersections of theater, performance and philosophy*, red. D. Krasner, D.Z. Saltz, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2006.

