

AGNIESZKA WŁOCZEWSKA

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

Koń trojański albo dziecko w literaturze absurdu

Streszczenie: W literaturze świeckiej adresowanej do dorosłego odbiorcy dziecko nie funkcjonuje jako samodzielny symbol utrwalony tradycją literacką. Niemniej w pewnych tekstach nabiera ono głęboko symbolicznego sensu. Przekonujących przykładów dostarcza XX-wieczna francuska literatura absurdu, w której staje się ono symbolem na płaszczyźnie estetycznej i biograficznej.

Twórcą pojęcia absurdu jest Albert Camus, a rozwinęli je dramaturdzy lat 50. W powieściach i dramatach Camusa oraz w anty-sztukach Ioneski dziecko występuje jako element fundamentalnych antynomii życia i śmierci, wiedzy i wiary, bytu i poznania, logiki i spontaniczności. Symbolizuje anty-absurd, a ulegając bezdusznym siłom stawia dramatyczne pytania o możliwość ocalenia człowieka.

Ów obraz systematycznie powracający w twórczości wymienionych pisarzy tworzy, według zasady psychokrytyki Maurona, zindywidualizowaną sieć metaforyczną odzwierciedlając ich podświadomość. Ta zaś, w przypadku Camusa i Ioneski, wyraża bunt wobec oficjalnie wyznawanej filozofii absurdu, ujawnia tęsknotę za światem wartości, za wiarą i Absolutem. Jeśli zestawić pełne napięcie i tragizm obrazy literackie z biografiami pisarzy okaże się, że mają one źródło w doświadczeniach z dzieciństwa. Camus, półsierota wojenny, wychował się w Algierii, w środowisku zubożałych kolonów. Zaznał biedy materialnej, a jednocześnie przesiąkł śródziemnomorską filozofią kultu dla życia i piękna natury skażonego świadomością śmierci, która zrodziła w nim bunt.

Ionesco przedstawia kryzys małżeństwa, rodziny, języka i całkowitą niezdolność ludzi do porozumienia się. Tragiczny obraz podyktowany jest traumatyczną historią XX w. oraz osobistym doświadczeniem. Wyrwany z ojczystej Rumunii i porzucony przez ojca tworzy pełne pesymizmu obrazy literackie.

Dziecko w literaturze absurdu każe zadawać pytania o jego sens; odpowiedzi na nie podważają fundamenty tej filozofii, stąd jako symbol sensu, spełniania, wiary pełni ono funkcję konia trojańskiego.

Słowa kluczowe: absurd, anty-sztuka, Camus, dziecko, Ionesco, koń trojański, Mauron, obraz, psychokrytyka, sieć metaforyczna, symbol, teatr absurdu.

W sztuce i literaturze świeckiej adresowanej do dorosłego odbiorcy dziecko i jego świat nie są motywem dominującym. W obrębie retoryki postać jego nie

figuruje jako samodzielna alegoria czy symbol¹. Można jednak wskazać dzieła, w których odgrywa ono ważną rolę na poziomie fabuły oraz ogólnego znaczenia. W tekstach skupionych na opisie świata zewnętrznego, jak literatura faktu, pamiętniki, wspomnienia, reportaże, staje się świadkiem minionej epoki zdającym relację z jej wydarzeń. W tekstach psychologicznych zwróconych ku wnętrzu człowieka jest nośnikiem pamięci. Rzadko jednak narracja prowadzona jest z punktu widzenia i językiem dziecka. Zazwyczaj opowiadającym jest osoba dorosła, która świat przedstawia ze swej perspektywy.

Interesujących przykładów funkcji dziecka w beletrystyce dostarcza francuska literatura absurdu zainicjowana przez Alberta Camusa w latach 40., rozwinięta przez dramaturgów Ioneskę, Becketta, Adamova po drugiej wojnie światowej, w latach 50. i 60. Na poziomie fabuły dziecko pojawia się jako postać epizodyczna, aktant², ale jeśli przyjrzymy mu się w kontekście filozofii nurtu, zobaczymy, że nabiera kluczowego znaczenia. Idąc dalej i dokonując pogłębionej analizy okazuje się, że w niektórych przypadkach odgrywa dodatkowo istotną rolę ekstra-fabularną³, bowiem jeśli zestawimy jego obraz z biografiami pisarzy, według metody psychokrytycznej zaproponowanej przez wybitnego francuskiego krytyka literatury Charles'a Maurona⁴, dotrzemy do ich utajonych osobowości. Wnioski płynące z przeprowadzonej dwutorowo analizy wykażą, że dziecko jest nie tylko ważnym motywem literackim, urastającym do rangi symbolu sensu stricto, lecz także prawdziwym koniem trojańskim podważającym filozofię absurdu w samym jej zarodku.

Za inicjatora absurdu jako kategorii filozoficznej i literackiej uważa się Alberta Camusa. W *Micie Syzyfa*⁵ i *Człowieku zbuntowanym*⁶ wyjaśnia, na czym polega absurd kondycji ludzkiej w świecie pozbawionym Boga i odartym z nadziei na transcendencję. Pragnący szczęścia i nieśmiertelności człowiek podlega nieustannie przemijaniu i śmierci, dąży do wielkości, lecz dościga go kres. Otoczony tętniącą życiem przyrodą jest jedynym elementem świata,

¹ Uwaga nie dotyczy symboli religii chrześcijańskiej ukazujących dziecko, zwłaszcza Dzieciątko Jezus.

² Aktant to element ożywiony lub nieożywiony, występujący w każdej jednej historii, pełniący określoną funkcję. Zbiorem funkcji aktantów jest model aktancjelowy (Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996, s.7).

³ Przez określenie „ekstra-fabularny” autorka rozumie szereg informacji wykraczających poza tekst utworu i interpretację jego treści. Określenie odnosi się głównie do tła historycznego, kontekstu, osoby autora.

⁴ Charles Mauron urodził się i zmarł w Saint-Rémy-de-Provence (1899-1966). Studiował chemię na uniwersytecie w Marsylii, lecz pogarszający się wzrok przerwał karierę naukową. W latach 20. interesował się zagadnieniami estetycznymi, tłumaczył z angielskiego m.in. Lawrecena, Virginie Woolf, Forstera. W latach 30. wydaje w Paryżu tomiki poezji przyjęte bez entuzjazmu. Po II wojnie światowej poświęcił się krytyce literackiej. Opublikował prace: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950); *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963); *Psychocritique du genre comique* (1964).

⁵ A. Camus, *Mit Syzyfa*, Warszawa 1991.

⁶ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Warszawa 2002.

który ma świadomość swej skończoności i granic, których sam z siebie w żaden sposób nie potrafi pokonać. Wobec tak absurdalnej, paradoksalnej i głęboko tragicznej doli pozostaje mu przyjąć postawę buntu, który jest niezgodą na przemijanie i może wyrażać się i realizować na różne sposoby. Camus pisze: „Człowiek jest jedynym stworzeniem, które nie zgadza się być tym, czym jest. Trzeba więc wiedzieć, czy jego odmowa musi prowadzić do unicestwienia innych i siebie samego czy wszelki bunt musi kończyć się uprawomocnieniem mordu powszechnego, czy też przeciwnie: nie pretendując do niemożliwej niewinności, może odkryć zasadę umiarkowanej winy”⁷.

Nieco inaczej definiują absurd dramatopisarze. Na polu teatru uzewnętrznia się on jako kryzys języka, z którego wypływają poważne konsekwencje, a z nich najbardziej tragiczną jest całkowita niemożność porozumienia się ludzi między sobą. Określenie „teatr absurdu” zostało wprowadzone w roku 1960 przez angielskiego krytyka literatury Martia Esslina⁸ w odniesieniu do twórczości francuskojęzycznych dramatopisarzy z początku lat 50. Byli wśród nich Samuel Beckett (z pochodzenia Irlandczyk), Eugène Ionesco (z pochodzenia Rumun), Artur Adamov (z pochodzenia Rosjanin), którzy sami określali swe dzieła jako „anty-teatr”, „anty-sztuka”, „anty-dramat”⁹. Negacja odnosiła się w pierwszej kolejności do teatru klasycznego i sztuki dobrze napisanej, zdefiniowanych i ugruntowanych wielowiekową tradycją europejską. Wyrażała bunt wobec realizmu, a co za tym idzie wobec zasady prawdopodobieństwa, trzech jedności, logicznej intrygi, bohaterów o wyraźnych rysach psychologicznych. Anty-dramaty cechują się klimatem katastrofizmu połączonego nierozdzielnie z komizmem. Sami autorzy podkreślali, że w ich pierwszym zamiśle było stworzenie komedii, której satyryczne ostrze mierzyło w mieszczaństwo, jego intelektualną niemoc i moralne wyjałowienie, małostkowość i zachłanność na dobra materialne. Mierzyło też w język uznawany odtąd za niedoskonały środek komunikacji. Stąd zamiast do słów sięgali najchętniej po inne środki artystycznego wyrazu, jak muzyka, dźwięki, światło, taniec i ruch, co czyniło z anty-teatru spektakl totalny nawiązujący po części do XIX-wiecznej koncepcji dramaturgicznej niemieckiego twórcy Richarda Wagnera. Negacja teatru i sztuki w ogóle odnosiła się, w dalszej perspektywie, do podważania zasad rządzących społeczeństwem, które doprowadziły do tragicznych w skutkach wydarzeń I poł. XX w. – rewolucji bolszewickiej w Rosji, I i II wojny światowej – które znacząco wpłynęły na losy samych dramatopisarzy. Absurd, choć śmieszny i bawi w pierwszym odruchu, zachęca do refleksji nad ludzkimi zachowaniami, a ta okazuje się przerażająca w konkluzjach.

Absurdalny jest nie tylko los człowieka w świecie na poziomie uniwersalnym, lecz także w indywidualnym wymiarze odnoszącym się do życia samych pisarzy. Jeśli przyjrzymy się ich dziełom z perspektywy psychokrytyki, odnajdziemy

⁷ Tamże, s. 18.

⁸ M. Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris 1960.

⁹ Fr. *anti-pièce, anti-théâtre, anti-drame*, neologizmy zdefiniowane w *Notes et contre-notes*.

poruszające zdarzenia, które wpłynęły na ich wizję świata warunkując formę wypowiedzi. W książce *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*¹⁰ Charles Mauron przedstawił psychokrytykę, która jest eksperymentalnym badaniem literackim czerpiącym z osiągnięć krytyki klasycznej i tematycznej oraz medycyny, w szczególności psychologii i psychiatrii. W jej założeniu dzieło literackie wyraża nieświadomość autora, metafory i symbole mówią wiele na temat jego rzeczywistości wewnętrznej, zaś sam mechanizm pracy twórczej można przyrównać do snu na jawie. Metoda składa się z czterech etapów: w pierwszej kolejności psychokrytyk analizuje różne teksty wybranego pisarza pod kątem pojawiających się w nim obrazów literackich; następnie wyodrębnia powtarzające się metafory wskazując, że tworzą one tzw. „sieci metaforyczne” (fr. *réseaux métaphoriques*); na ich podstawie ustala tematy zwane „obsesyjnymi” (fr. *thèmes obsédants*); wreszcie konfrontuje je z biografią autora określając jego „mit osobowy” (fr. *mythe personnel*). Nawiązując do Freuda francuski krytyk uważa, że świat wyobraźni wyłaniający się z dzieł ma swe źródło w przeżyciach, obrazach, spotkaniach, które zapisują się w podświadomości twórcy od najwcześniejszych lat życia. Stosując metodę psychokrytyczną do dzieł Camusa i Ioneski, można wskazać sieci metafor i obsesyjne tematy oraz spróbować odnaleźć ich źródło w życiu noblistów¹¹.

Większość bohaterów prozy i teatru Camusa to ludzie dorośli, niemniej dzieci pojawiają się systematycznie, tworząc obrazy metaforycznej sieci skupionej wokół filozofii absurdu. Z punktu widzenia fabuły pełnią one rolę epizodyczną, pozornie nic nie znaczącą. Autor nie opisuje ich życia, odczuć, pragnień, niekiedy nawet nie nadaje im imion. Wprowadza jednak ich postać w kluczowym dla tekstu momencie, w krańcowych sytuacjach ścierania się życia i śmierci. Ulotność i anonimowość aktantów czynią z nich nie tyle bohaterów w teoretyczno-literackim tego słowa znaczeniu, co symbole, które nadają dziełu głębszy wymiar etyczny, osadzając je w kontekście literatury zaangażowanej w życie i problemy epoki. W *Zaślubinach*¹², *Dżumie*¹³, *Kaliguli*¹⁴, *Sprawiedliwych*¹⁵, *Pierwszym człowieku*¹⁶ pojawiająca się postać dziecka każe stawiać fundamentalne pytania o „sens absurdu”.

Zbiór esejów *Zaślubiny*¹⁷ opublikowany w 1938 r. przez algierskie wydawnictwo Edmunda Charlota zrodził się z przeżyć i doświadczeń początkującego pisarza ukształtowanego w specyficznych warunkach historycznych¹⁸, w środowi-

¹⁰ C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963.

¹¹ A. Camus otrzymał literacką nagrodę Nobla w 1957, a Eugène Ionesco w 1969 r.

¹² A. Camus, *Zaślubiny*, Kraków 1981.

¹³ Tegoż, *Dżuma*, Kraków.

¹⁴ Tegoż, *Kaligula*, Albert Camus, *Dramaty*, Kraków, 1987, s. 11-81.

¹⁵ Tegoż, *Sprawiedliwi*, Albert Camus, *Dramaty*, Kraków 1987, s. 225-290.

¹⁶ Tegoż, *Pierwszy człowiek*, Kraków 2003.

¹⁷ Tegoż, *Zaślubiny. Lato*, Kraków 1981.

¹⁸ Camus należał do trzeciego pokolenia kolonów. Z pochodzenia Francuz od urodzenia (1913) do 19. roku życia mieszkał w Algierii. Uczeń francuskiej szkoły laickiej uczącej w duchu

sku łączącym krytyczny, logiczny duch kartezjański ze śródziemnomorską beztroską radością życia. Węzłowym tekstem oddającym ontologiczną antynomię bycia i śmierci jest esej *Pustynia*, w którym zdaje sprawę z momentu uświadomienia sobie tragizmu ludzkiej egzystencji, z którego wyciąga wniosek, iż życie jest absurdem. W 1936 r., zwiedzając Florencję i jej okolice, Camus dotarł do jednego z klasztorów. Odpoczywał w podcieniach krużganków kontemplując nagrobne płyty dziedzińca-cmentarza, gdy wtem wpadła tam gromada roześmianych dzieci napełniając przestrzeń radosnym gwarem i tupotem biegających stóp. Kontrast śmierci i życia, mroku podcieni i zalanego słońcem dziedzińca wywarły głębokie wrażenie i poruszył wyobraźnię. Doświadczenie wpłynęło na jego filozofię i ukierunkowało dalszą pracę twórczą, rzeczywisty epizod przekuł w literacki motyw: postać dziecka, powtarzająca się na łamach książek i skłaniająca za każdym razem do zadania podstawowych pytań o życie i los, na które człowiek bez Boga nie potrafi dać żadnej odpowiedzi.

W *Dżumie* autor przedstawia miasto zmagające się ze śmiertelną zarazą. Dorośli mieszkańcy przyjmują różne postawy wobec sytuacji krańcowej, w jakiej mimowolnie znaleźli się, wobec nieustannego fizycznego zagrożenia życia. Każdy na swój sposób stara się tłumaczyć sobie nieszczęście i działać własnymi metodami, by siebie ocalić. Jedni szczepią się i skrupulatnie przestrzegają zasad higieny, inni próbują uciekać z odciętego kordonem sanitarnym Oranu, jeszcze inni izolują się lub przeciwnie – z całym zaangażowaniem niosą pomoc chorym i cierpiącym, by tak okazać bojowego ducha i walczyć. Ich w pełni świadome zmagania są poruszające i często wzruszają. Jednak najbardziej wstrząsającym epizodem jest zaledwie półtorastronicowy opis agonii dziecka całkowicie nieświadomego grozy sytuacji, w jakiej znalazło się miasto, jego rodzina i ono samo; bezbronny i niewinny:

„Dziecko (...) zostało przewiezionie do szpitala pomocniczego, do dawnej klasy szkolnej, gdzie ustawiono dziesięć łóżek. Po upływie dwudziestu godzin Rieux [lekarz] stwierdził, że wypadek jest beznadziejny. Choroba zżerała małe ciało nie stawiające żadnego oporu. Bolesne, choć ledwo uformowane małe dymienice unieruchamiały stawy wątych członków (...). Z małego ciała, nagiego pod kocem wojskowym, unosił się zapach wełny i kwaśnego potu. Dziecko odprężyło się trochę, ręce i nogi przesunęło ku środkowi łóżka i, wciąż ślepe i nieme, zdawało się oddychać szybciej. Rieux spotkał spojrzenie Tarrou, który odwrócił oczy.

Widzieli już umierające dzieci, od miesięcy bowiem terror nie czynił wyboru, ale nigdy jeszcze nie śledzili ich cierpień minuta po minucie, tak jak teraz. Oczywiście ból, którym karano tych niewinnych, zawsze wydawał się im tym,

republikańskim, kartezjańskim i racjonalistycznym wyrósł w kręgu kultury śródziemnomorskiej o odmiennych tradycjach i wzorcach wychowania oraz zachowania. Camus uosabia połączenie dwóch żywiołów: śródziemnomorskiego temperamentu i radości życia oraz północnoeuropejskiego chłodnego racjonalizmu. Uwagi na ten temat u samego Camusa w *Człowieku zbuntowanym*, s. 343-348.

czym był w istocie, to znaczy zjawiskiem gorszącym. Ale dotychczas gorszyli się przynajmniej w sposób abstrakcyjny, ponieważ nigdy nie oglądali twarzą w twarz, tak długo, agonii niewinnego.

W tej chwili dziecko, jakby ukąszone w żołądek, zgięło się znowu z piskliwym jękiem. Tak zgięte pozostało przez długie sekundy, wstrząsane dreszczami i konwulsyjnym drżeniem, jakby jego kruchy szkielet uginał się pod wściekłym wiatrem dżumy i trzeszczał od wzmagających się podmuchów gorączki. Gdy atak minął, dziecko rozprężyło się nieco; zdawało się, że gorączka ustępuje i zostawia je, dyszące, na wilgotnym i zatrutym brzegu, gdzie odpoczynek przypominał już śmierć. Kiedy płomienna fala ogarnęła je znowu po raz trzeci i uniosła nieco, dziecko skurczyło się, cofnęło w głąb łóżka w trwodze przed płomieniem, który je palił, i wstrząsnęło obłądnie głową, odrzucając przykrycie. Wielkie łzy trysnęły spod rozpalonych powiek i zaczęły spływać po ołowianej twarzy, i pod koniec ataku, wyczerpane, kurcząc kościste nogi i ręce, których ciało rozpląnęło się w czterdzieści osiem godzin, przybrało na spustoszonym łóżku pozę groteskowego krucyfiksu.

Tarrou schylił się i swoją ciężką ręką otarł małą twarzyczkę, zwilżoną łzami i potem (...) Walka (...) skończyła się. (...) to koniec. Z ustami otwartymi, ale niemymi, dziecko odpoczywało w głębi rozrzuconych koców, z resztkami łez na twarzy. Paneloux [ksiądz] zbliżył się i wykonał gest błogosławieństwa. Potem zebrał sutannę i wyszedł. (...) Rieux odwrócił się (...) i rzucił gwałtownie: – Ach, ten przynajmniej był niewinny, ksiądz wie o tym dobrze!”¹⁹.

Mały, anonimowy bohater nie wypowiada ani słowa, cierpi i niemo walczy o życie, przez co staje się bardziej wymowny w swym świadectwie niż rozważania doktora Rieux, kazania księdza Paneloux, dialogi dziennikarza. Analogiczny obraz niemego, zmarłego dziecka pojawia się w dramacie *Kaligula*²⁰ rozpoczętym jeszcze przed wojną, w 1938, opublikowanym zaś w 1944. Uosabia go Drusilla, siostra i kochanka tytułowego cesarza, której nagłe odejście otwiera drogę do moralnej anarchii. On, wszechmocny i potężny, nic nie może zaradzić wobec losu, jego władza ustępuje wobec misterium śmierci i tajemnicy sił natury. Staje wobec prawdy o doli człowieka mówiąc „ostatecznie nie mam tak dużo sposobów, żeby udowodnić, że jestem wolny. Zawsze jest się wolnym na koszt drugiego. To absurdalne, lecz moralne”²¹. Jedynym, co w tej sytuacji pozostaje, to bunt, rozpaczliwe próby udowodnienia, na przekór doświadczeniu, że wszystko wolno. Kaligula, z władcy marionetkowego, staje się monstrum zagrażającym nie tylko elitom państwa, lecz także zwykłym ludziom. Krwawą politykę celnie streszczają Patrycjusze:

„Pierwszy Patrycjusz: Patrycjanie, skonfiskował twoje dobra! Scypionie, zabił twojego ojca! Oktawiuszu, porwał twoją żonę i kazał jej pracować w domu publicznym! Leidusie, zabił twojego syna. Czy będziecie to znosić?”²².

¹⁹ A. Camus, *Dżuma...*, s. 134–136.

²⁰ Tegoż, *Kaligula*, w: Albert Camus, *Dramaty...*

²¹ *Tamże*, s. 40.

²² *Tamże*, s. 30.

Kaligula nie jest w stanie wskrzesić Drusilli, tak samo jak nie może zdobyć księżycy, symbolu niemocy człowieka wobec losu. Stwierdza gorzko, że „ten świat, taki, jaki istnieje, jest nie do zniesienia. Potrzebuję więc księżycy, szczęścia, nieśmiertelności, jakiejś rzeczy, która może byłaby szalona, ale która by nie była z tego świata (...) I cóż mi przyjdzie z pewnej ręki, do czego mi posłuży ta władza tak zdumiewająca, jeśli nie mogę zmienić porządku rzeczy, jeśli nie mogę sprawić, żeby słońce zaszło na wschodzie, żeby cierpienie zmalało, a żywe istoty nie umierały? Nie Caesonio, to obojętne, czy śpimy, czy też czuwamy, jeśli nie mamy wpływu na porządek świata”²³.

W dramacie *Sprawiedliwi*²⁴ napisanym na przełomie 1948 i 1949 r., dzieci – również anonimowe i nieme – ocalają wielkiego księcia od śmierci w zamachu bombowym, jaki przygotowała na niego Organizacja walcząca z władzą, stawiająca sobie za cel obalenie caratu i wyzwolenie rosyjskiego ludu. Terrorysta Kaliajew miał rzucić bombę do karety wiozącej księcia na spektakl do teatru. Zdeterminowany, by popełnić zbrodnię, już stał na ulicy i czekał dumny i radosny na najważniejszy moment w życiu. Kareta nadjechała, Kaliajew wyciągnął bombę, zamachnął się, lecz jej ostatecznie nie rzucił, gdyż w ostatniej chwili dostrzegł siedzące w środku dzieci. Cofa się i z rezygnacją wraca do swoich, by wytłumaczyć się przed nimi:

„Kaliajew: Spójrzcie na mnie, bracia, spójrz, Boria, nie cofnąłem się, nie jestem tchórzem. Nie mogłem tego przewidzieć. Wszystko poszło za szybko. Te dwie poważne twarzyczki i ten straszny ciężar w mojej ręce. I właśnie w tych malców miałem go rzucić. O tak, prosto. Nie! Nie mogłem. (...) Dawniej, kiedy jeździłem końmi, u nas, na Ukrainie, pędziłem jak wicher, nie bałem się niczego. Niczego na świecie, chyba przejechania dziecka. Wyobrażałem sobie uderzenie, wątłą główkę padającą na bruk... (*milczenie*) Pomóżcie mi (*milczenie*). Chciałem zabić. Wróciłem, ponieważ myślałem, że muszę wam zdać rachunek, że jesteście moimi jedynymi sędziami, że powiecie mi, czy miałem rację, czy nie, że wy nie możecie się pomylić. Ale wy wszyscy milczycie (...) Oto, co proponuję. Jeśli postanowicie, że te dzieci mają zginąć, zaczekam przy wyjściu i rzucę bombę sam. Wiem, że nie chybię. Postanówcie tylko, będę posłuszny organizacji.

Stepan: Organizacja kazała ci zabić wielkiego księcia.

Kaliajew: To prawda. Ale nie żądała, abym zamordował dzieci.

(...)

Dora: Czekaj! (Do Stepana) Stepan, czy potrafiłbyś z otwartymi oczami strzelić wprost do dziecka?

Stepan: Tak, potrafiłbym, gdyby poleciła mi to organizacja.

(...)

Dora: Otwórz oczy i zrozum, że jeśli Organizacja zgodzi się choć raz, by pod naszymi bombami ginęły dzieci, natychmiast straci wpływ i autorytet.

²³ Tamże, s. 19 i 27.

²⁴ A. Camus, *Sprawiedliwi*, w: Albert Camus, *Dramaty...*

Stepan: Nie zawracajcie mi głowy bzdurami. Dopiero w dniu, kiedy postanowimy zapomnieć o dzieciach, staniemy się panami świata i rewolucja zwycięży.

Dora: W tym dniu cała ludzkość znienawidzi rewolucję.

Stepan: I co z tego? Byliśmy tylko tak pokochali rewolucję, żeby narzucić ją całej ludzkości, żeby całą ludzkość wyzwolić od niej samej, od jej własnej niewoli.

Dora: A jeśli ludzkość odrzuci rewolucję? A jeśli nawet lud, dla którego walczysz, nie zechce, żeby zabijano dzieci? Czy i w lud trzeba będzie uderzyć?

Stepan: Tak, dopóki nie zrozumie. Ja także kocham lud.

Dora: Miłość nie ma takiego oblicza.

Stepan: Kto to powiedział?

Dora: Ja, Dora.

Stepan: Jesteś kobietą i masz nieszczęśliwe pojęcie o miłości²⁵.

Dziecko jest także główną postacią *Pierwszego człowieka*, nieukończonego dzieła, którego rękopis odnaleziono tragicznego dnia 4 stycznia 1960 przy ciele noblisty. Książka przedstawia świat jego dzieciństwa i młodości, Algierię sprzed II wojny światowej. Uderzające jest w niej zestawienie nędzy w wymiarze materialnym i bogactwa w wymiarze duchowym. Mały Jacques [wcielenie Camusa] mieszka z na wpół niemą matką i bratem u babki i jej synów, w malutkim mieszkaniu w Belcour, ubogiej dzielnicy Algieru. Ojciec jego poległ na froncie wielkiej wojny. Rodzinie trudno związać koniec z końcem, lecz mimo to mały Jacques przeżywa dzieciństwo jako najpiękniejszy okres. Szczęściem są dla niego zabawy na plaży, kąpiele w ciepłym morzu, wygłupy w publicznie dostępnym ogrodzie botanicznym, mecze piłki rozgrywane na wielkim placu za szkołą. Woda, słońce, bujna przyroda, majątek śródziemnomorskich biedaków, są dla niego niewyczerpanym źródłem szczęścia, z którego zdaje relację narrator występujący raz jako dziecko, raz jako dorosły szukający swych korzeni.

Anty-dzieła Eugeniusza Ioneski to często jednoaktówki, w których liczba postaci została ograniczona do kilku zaledwie aktantów. Dziecko, podobnie jak u Alberta Camusa, systematycznie pojawia się pogłębiając warstwę znaczeniową tekstu, stając się obrazem w sieci metaforycznej. Autor posługuje się nim jako antynomią absurdu uosobianego przez osoby dorosłe, które zawsze wychodzą z pojedynku zwycięsko, przynajmniej na poziomie fabuły.

Antydramat *Lekcja*²⁶ napisany w 1950 r. ukazuje starcie Uczennicy z Profesorem. (Anty-) fabuła jest prosta: osiemnastoletnia dziewczyna przychodzi do znanego wykładowcy, by pobierać dodatkowe lekcje, przygotowuje się bowiem do doktoratu. Absurd w całej swej dosadności wyłania się w momencie, gdy Profesor zaczyna odpytywać ją, by sprawdzić stan posiadanej wiedzy i określić, czy może ona aplikować na studia doktoranckie całościowe (przedmioty ścisłe i humanistyczne) czy częściowe (tylko na jeden z kierunków). Zaczynają od ustalenia, że Paryż to stolica Francji, dalej nazywają pory roku

²⁵ A. Camus, *Sprawiedliwi...*, s. 247-248.

²⁶ E. Ionesco, *Lekcja*; w: Eugène Ionesco, *Teatr I*, Warszawa 1967.

i tu nauczyciel musi przyjść z pomocą, Uczennica zapomina bowiem wymienić jesień, po czym przechodzą do arytmetyki. Dziewczyna sprawnie dodaje w zakresie 0–10, przyznaje się jednak, że liczby zna do 16, nie opanowała odejmowania i – mimo wysiłków Profesora – nie potrafi pojąć na czym ono polega. Komizm absurdu widać szczególnie w dialogu, w którym Profesor oświadcza, że każdy inżynier musi sprawnie liczyć duże liczby i podaje przykład:

„Profesor: Proszę posłuchać, panienko, jeśli nie zrozumie panienka dogłębnie tych zasad, tych arytmetycznych archetypów, to nigdy nie uda jej się poprawnie wykonywać pracy politechnicznej. Jeszcze mniej będzie się nadać do prowadzenia zajęć w Szkole politechnicznej... ani w wyższych grupach przedszkolnych. Przyznam, nie jest to łatwe, to bardzo, bardzo abstrakcyjne... oczywiście..... ale jak panienka będzie mogła, bez pogłębienia podstaw wiedzy, policzyć w pamięci ile to jest – a to dla każdego inżyniera drobiazg – ile to jest, dajmy na to, trzy miliardy siedemset pięćdziesiąt pięć milionów dziewięćset dziewięćdziesiąt osiem tysięcy dwieście pięćdziesiąt jeden razy pięć miliardów sześćdziesiąt dwa miliony sto trzy tysiące pięćset osiem?

Uczennica, (*bardzo szybko*): To daje dziewiętnaście kwintylionów trzysta dziewięćdziesiąt kwadrylionów dwa tryliony osiemset czterdzieści cztery miliardy dwieście dziewiętnaście milionów sto sześćdziesiąt cztery tysiące pięćset dziewięć...

(...)

Profesor, (*coraz bardziej zdumiony, liczy w pamięci*): Tak.... Ma panienka rację... wynik to.... (...) Ale jakże może to panienka wiedzieć, skoro nie opanowała podstaw myślenia arytmetycznego?

Uczennica: To proste. Nie mogąc zdać się na moje rozumowanie nauczyłam się na pamięć wszystkich możliwych wyników wszystkich możliwych kombinacji liczb w mnożeniu²⁷.

Profesor zmienia następnie dyscyplinę chcąc sprawdzić stan wiedzy w zakresie filologii. Na początek daje wykład o języku neo-hispańskim w trakcie którego uczennicę rozboleły zęby. Profesor nie zwraca na to uwagi i zachowuje się jak osoba wpadająca w trans. Zaczyna krążyć z nożem wokół coraz bardziej apatycznej i obolałej Uczennicy, by na koniec ją zabić. Albo raczej należałoby powiedzieć – dokonać rytualnego mordu powtarzając słowo „nóż” niczym mantrę.

Dziecko, a właściwie młody człowiek u progu dorosłości, zostaje w brutalny sposób pokonane przez dorosłego. Didaskalia informują, że to ani nie pierwszy ani nie ostatni raz, profesor ma na sumieniu czterdzieści ofiar, a kolejna Uczennica przychodzi w momencie, gdy ciało poprzedniczki wynoszone jest ze sceny. Zanim ów mord nastąpił, śledzimy przemianę, jaka zachodzi w Uczennicy i Profesorze pod wpływem wzajemnych kontaktów, o czym znów informują rozbudowane didaskalia. Z ożywionej, radosnej, pełnej temperamentu młodej dziewczyny z początku sztuki bohaterka staje się ofiarą całkowicie bezsilną, by bronić się przed

²⁷ Tamże, s. 73.

napastliwym Profesorem. Ten zaś, z sympatycznego starszego pana przemienia się w krwiożercze monstrum, tyrana żądnego ofiar, by istnieć.

Podobnego przykładu ujarzmienia dziecka dostarcza sztuka *Kubuś, czyli uległość*²⁸. Zaczyna się od sceny, w której rodzina robi uparcie milczącemu synowi wyrzuty z niewiadomego powodu. Po kilkudziesięciu replikach okazuje się, że chłopak nie lubi ziemniaków okraszonych słoniną. Wobec nalegań rodziny zmienia zdanie i przyznaje, że to jego ulubiona potrawa. Ta wymuszona deklaracja „Uwielbiam ziemniaki ze słoniną” to swego rodzaju zaklęcie, po jego wypowiedzeniu „akcja” może „toczyć się” dalej. Na scenę wkracza Roberta, narzeczona Kubusia, wraz z rodziną. Wszyscy przygotowują się do ślubu podziwiając pannę młodą, która ma dwa nosy. (Anty-)bohater nie znał jej wcześniej, nie wiedział nawet, że chcą go ożenić, próbuje buntować się, co nie przynosi żadnego skutku wobec categorycznych perswazji dwóch rodzin. Ostatecznie młodzi pobierają się i zostają sami na scenie wygłaszając bezsensowne zdania o swej przyszłości, w których najczęściej powtarzonym słowem jest „kot”. Na zakończenie obydwie rodziny wraz z młodą parą przemieniają się w koty. Dziecko, również w tym wypadku u progu dorosłego życia, zostaje zmuszone do ślepego posłuszeństwa przemocą nie fizyczną, lecz psychiczną i werbalną.

Reasumując przykłady na poziomie tekstu literackiego należy zauważyć, że w beletryście Camusa i Ioneski dziecko pojawia się jako antynomia absurdu, a zatem symbolizuje sens. Jeżeli absurd, ucieleśniany przez dorosłych, jest chaosem, dziecko jawi się jako harmonia i ład. Jeżeli absurd jest pustką, dziecko staje się tym, co ją wypełnia i co bytowi nadaje znaczenie. Jeżeli absurd jest światem bez Boga, dziecko jest wiarą. Pojawianie się dziecka w dziełach Camusa – moment dyskretny, niemal całkowicie nieistotny dla fabuły, co najwyżej poruszający emocjonalnie – wyznacza kluczowe punkty na poziomie filozoficznego sensu dzieła zmuszając do stawiania fundamentalnych pytań nie tylko o to, jak żyć, jaką hierarchię wartości wybierać w codziennym postępowaniu, ale przede wszystkim czy żyć w ogóle i jak ten pierwszy ontologiczny wybór umotywować, aby egzystencja nabrała znaczenia. W *Dżumie* rozważania koncentrują się na sensie cierpienia i śmierci dziecka *explicite*, niewinnych *implicite*. Camus nawiązuje do interesującego go od dawna sporu, jaki na przełomie IV i V w. toczyli św. Augustyn i Pelagiusz, dotyczącego kwestii Bożej łaski²⁹. Dla surowego św. Augustyna jest ona Bożym darem, a nie nagrodą za nasze uczynki. Łaska nie dotyka dzieci nieochrzczonych, a zatem po śmierci nie mogą one iść do nieba i trafiają do piekła³⁰. W *Dżumie* ksiądz Paneloux symbolizuje zasady św. Augustyna, podczas gdy doktor Rieux, który nie potrafi znaleźć odpowiedzi

²⁸ Tegoż, *Kubuś, czyli uległość*, w: E. Ionesco, *Teatr I*, Warszawa 1967.

²⁹ Temat pracy magisterskiej Camusa to „Metafizyka chrześcijańska i neoplatonizm. Plotyn i święty Augustyn”; (P. Nguyen-Van-Huy, *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel 1968.

³⁰ B. Jarmulak, *Predestynacja. Krótka historia dogmatu*; <http://www.kalwin.info> (odczyt z dn. 25 marca 2011 r.).

na absurd potępienia niewinnego, ucieleśnia myśl pelagiańską. Niezawiniona śmierć pozostaje dla niego przejawem absurdu, czegoś absolutnie niewytłumaczalnego i nie znajdującego żadnego usprawiedliwienia, ani w wierze, ani poza nią. Podstawowe pytanie brzmi czy w świecie, w którym takie zbrodnie dokonują się, warto w ogóle żyć. Jeśli przyjmiemy, że mimo wszystko warto żyć, to jedyną postawą wyrażającą wolność pozostaje bunt wobec świata. Jest on tym bardziej tragiczny, że człowiek obarczony świadomością wie, że i tak przegra w starciu.

Bunt jako podwalina Camusowskiej filozofii i nierozwikłany problem ontologiczny, był wielokrotnie podejmowany na płaszczyźnie literatury. W *Kaliguli* śmierć młodziutkiej Drusilli, a więc śmierć dziecka, również go wywołuje. Wobec niespodziewanego, okrutnego ciosu wszechpotężny cesarz uświadamia sobie, że jego władza ma kres, ogranicza się do doczesności i jej problemów. Bunt Kaliguli przybiera formę anarchii moralnej, ale tak wyrażana wolność jest pozorna i ułudna, bowiem o ile człowiek może sprzeciwiać się tym regułom, które sam ustanawia, o tyle prawa naturalnego życia i naturalnej śmierci są poza zasięgiem jego możliwości. Camus, wielbiciel dzieł Dostojewskiego, zastanawia się nad granicami ludzkich żądz i obrazem świata pozbawionego jakichkolwiek zasad. Zbuntowany cesarz nie znajduje szczęścia w etycznym nihilizmie podważając tym samym jego sens. Szczęściem była dla niego Drusilla, zatem dziecko staje się raz jeszcze symbolem utraconego raj.

W *Sprawiedliwych* wprowadzenie symbolu dziecka w kluczowej dla dramatu scenie zmusza do podjęcia rozważań nad legitymizacją przemocy. Dziecko przeciwstawione jest tyranii zarówno władzy carskiej jak i walczącej z nią organizacji terrorystycznej. Jako antynomia gwałtu i śmierci, staje się symbolem pokoju, ładu i stabilizacji opartej na wzajemnym poszanowaniu i braterstwie. Camus, ukazując je w stanie zagrożenia życia, stawia pytanie czy taki świat jest w ogóle możliwy. Czy racje Kalijewa i Dory występujących w obronie niewinności, zwyciężą nad racjami Stepana i wielkiej księżnej? Absurd dotyka tu nie tylko sfery ontologii, wkracza też na pole stosunków międzyludzkich ukazując, że każdy człowiek pragnie czegoś innego, kieruje się własnymi racjami sprzecznymi często z racjami innych. W takiej sytuacji nader trudno mówić o dialogu i ustalaniu zasad wspólnego życia. Kwestia społecznego współżycia dotykała Camusa szczególnie boleśnie. W Algierii, gdzie urodził się, wychował, w której została jego matka, rodzina i przyjaciele, narastał konflikt między Francuzami zajmującymi ziemię jako kolonię i Arabami, który doprowadził do krwawych starć, o czym wspomina w *Pierwszym człowieku*.

Znamienny jest fakt, że po cyklu absurdu i buntu³¹ Camus zamierzał napisać serię dzieł w cyklu miłości oraz że zaczął go właśnie od wspomnień z okresu

³¹ Wymienia się trzy cykle twórczości Camusa. Pierwszy to cykl absurdu, obejmuje dzieła *Kaligulę*, *Obcego*, *Mit Syzyfa* i *Nieporozumienie*. Drugi to cykl buntu zilustrowany w *Dżumie*, *Stanie oblężenia*, *Sprawiedliwych* i *Człowieku zbuntowanym*. Trzeci cykl – miłości – został ledwo zaczęty, gdy pisarza dosięgła śmierć w wypadku samochodowym.

dzieciństwa. Być może miłość miała zwiastować przemianę filozofii i stać się kategorią ostatecznie przewyższającą absurd, wypełniającą jego pustkę, samotność i bezsens. Tym bardziej uderzałoby posłużenie się postacią dziecka, symbolu sensu i pełni życia. Konkluzje te są jedynie spekulacją, dalszy rozwój intelektualny i twórczy przerwała brutalnie śmierć.

Podobną funkcję pełni dziecko w literackim świecie absurdu Ioneski, urastając do rangi symbolu świata idealnego. Tragicznie doświadczone na poziomie fabuły każe stawiać pytania w perspektywie sensu i znaczenia utworów. O ile Camus skupia się na kwestiach ontologicznych, o tyle Ionesco w *Lekcji* porusza zagadnienia epistemologiczne, przy których postać dziecka okazuje się mieć wymowne znaczenie. Profesor, jako przedstawiciel domeny rozumu, logiki i nauki ujawnia jej arbitralność, a nieraz i bezsens. W takim kontekście system edukacji jawi się jako przemoc zadawana dziecku – symbolowi niewinności, spontaniczności i zdrowego rozsądku. Dziecko niepodporządkowane systemowi nie może wejść w dorosły świat, świat umowności, konwenansów i układów. Uczennica, będąc dopiero u progu dorosłości, wyraźnie go odrzuca, dlatego musi zginąć. Nie sposób tutaj nie szukać analogii do głęboko zakorzonego w kulturze europejskiej motywu biblijnego z Księgi Rodzaju, przedstawiającego drzewa w ogrodzie Eden. Zerwanie owocu z drzewa wiadomości stało się przyczyną upadku pierwszych ludzi, powodem wygnania. Chęć posiadania wiedzy doprowadziła do zguby, podobnie jak w przypadku Uczennicy u Ioneski. Nieskażone wiedzą dzieciństwo jest stanem szczęścia i niewinności, który raz utracony nigdy się nie odnowi, jest reminiscencją dawnej harmonii z Bogiem. Tragizm polega i na tym, że człowiek, utraciwszy Raj, wiedzy tak naprawdę nie posiadał. Wyniki jej poszukiwania są czcze i prowadzą donikąd – człowiek gromadzi tylko wynalazki, od których ani świat, ani ludzkie życie nie stają się lepsze, bezpieczniejsze ani łatwiejsze. U Ioneski epistemologia jest absurdem, wiedza nie daje człowiekowi odpowiedzi na pytania egzystencjalne, przede wszystkim jak żyć i współ-żyć z innymi.

Od problemów epistemologii Ionesco przechodzi do spraw życia społecznego jednostek. W sztuce *Kubuś, czyli uległość* wprowadza na scenę typowe dla swej dramaturgii pary – małżeństwa. Tragizm ich wzajemnych relacji polega na zbanalizowaniu i spowszednieniu miłości, a w dalszej perspektywie – na niemożności porozumienia się. W sztuce rysuje się także wyraźnie konflikt pokoleń polegający na przymuszaniu młodych do potulnego powielania zachowań i wzorców rodziców i dziadków, na narzucaniu rozwiązań i niedopuszczaniu do samodzielnych wyborów. Starsi tłumią indywidualność Kubusia, zabijają w nim postawę krytyczną. Tragizm polega dodatkowo na niemożności zaproponowania dziecku wartości, gdyż sami dorośli takich nie mają. Kubuś symbolizuje wolność i otwartość, samodzielne szukanie sensu życia i własnego powołania. Jednak przemoc psychiczna rodziców doprowadza do ujarzmienia tego, co w dziecku najcenniejsze.

Należałoby postawić pytanie: dlaczego Camus i Ionesco wybrali filozofię absurdu i zilustrowali ją w swych utworach. Według psychoanalizy Maurona

to one, a nie tylko oficjalne biografie, dostarczają najcenniejszych informacji na temat życia twórców i ukazują prawdziwy, bo całkowity obraz człowieka, z całą jego złożoną warstwą podświadomości, skrywającą niewypowiedziane pragnienia i tęsknoty, przemilczane wspomnienia i zawiedzione nadzieje.

Pierwsze lata i młodość Camusa upłynęły w wielkim ubóstwie materialnym, w towarzystwie tyranicznej babki Katarzyny Sintès, z pochodzenia Hiszpanki, ciężko pracującej na chleb, rządzącej w rodzinie oraz ślepo jej podporządkowanej i na wpół niemej matki. Owdowiała, z dwójką małych dzieci, znalazła schronienie u swej matki. Jako chłopiec wychował się na pograniczu kultur europejskiej i arabskiej, osierocony znalazł męskie wzorce do naśladowania dopiero w szkole. Dwaj nauczyciele – Louis Germain w szkole podstawowej, Jean Grenier w liceum – wywarli zasadniczy wpływ na jego rozwój, edukację i filozofię życiową. Szczególnie ważna była rola Greniera, który ukazał licealiście bogactwo świata śródziemnomorskiego i jego kultury różnej od katolicyzmu. Centralne miejsce zajmuje w niej człowiek, którego obraz, zakorzeniony w pogańskich wierzeniach i mitach, różni się diametralnie od chrześcijańskiego modelu. Człowiek śródziemnomorza pełen jest radości i beztroski uwarunkowanych brakiem poczucia winy i skazy pierwotnej. Chrześcijaństwo zaś, mówiąc o grzeszonym dziedzictwie Adama odkupionym ofiarą Chrystusa, kładzie nacisk na złożoność natury ludzkiej, której nieodzownym elementem są: cierpienie, przemijanie i śmierć, którym to głównie sprzeciwia się myśl południa. Camus ukuł swój wizerunek człowieka odnosząc się do dwóch wielkich światopoglądów. Jak zauważa Natanson³², autor *Dżumy* nieustrudzenie szukał wyjaśnień tego, kim człowiek jest, czym jest człowieczeństwo, i przytacza fragment z czwartego *Listu do przyjaciela Niemca*: „W dalszym ciągu uważam, że świat ten nie ma większego sensu. Ale wiem, że coś w nim ów sens posiada, a mianowicie człowiek, gdyż jest on jedyną istotą, która takiego sensu żąda. Ten świat zawiera przynajmniej prawdę człowieczą i naszym zadaniem jest przywrócić mu jego rację przeciw samemu nawet losowi. Nie ma innych racji jak człowiek. I jego właśnie należy ocalić, jeśli się chce uratować wyobrażenie, jakie sobie tworzymy o życiu”. Symbolem przywracania sensu życiu staje się niewątpliwie postać dziecka.

U Camusa niezawiniona śmierć i potępienie niewinnego nie przejawiają się tylko na gruncie abstrakcyjnej filozofii. Są konkretnym przejawem społecznej niesprawiedliwości, której sam był świadkiem już jako dziecko i która głęboko wryła się w jego (pod)świadomość i pamięć. Jako mieszkaniec kolonii doświadczał na co dzień arbitralnego podziału ludzi na „lepszych” (Francuzów) niosących misję cywilizacyjną „gorszym”, „ciemnym” tubylcom algierskim. W społeczeństwie segregacyjnym, w którym poszczególne narodowości żyją w swoich gettach, kłamstwo kolonizatorów raziło w sposób dosadny. Skrajna bieda, w jakiej mieszkała ludność arabska jawnie przeczyła obietnicom i zapewnieniom władz. Najbardziej oburzał go los dzieci, które z głodu toczyły walki z psami

³² W. Natason, *Szczęście Syzyfa*, Kraków 1980, s. 41.

o resztki jedzenia znalezione na śmietnikach. Zdaje relację z hipokryzji systemu kolonialnego w serii wstrząsających reportaży dotyczących nędzy mieszkańców Kabylii³³. Ze względu na antykolonialną wymowę tekstów władze nie dopuściły do ich ukazania się w prasie algierskiej. Potem, już we Francji, jako uznany pisarz, Camus nieraz stawiał pytanie, czy w takich warunkach egzystencji możliwe jest jakiegokolwiek braterstwo między Arabami i Francuzami. Temat *Sprawiedliwych* ukazujący władzę i opozycję jest transpozycją sytuacji w Algierii po II wojnie światowej, walczącej o niepodległość z Francją. Terroryzm stał się jednym z narzędzi walki Algierczyków, któremu jednak Camus ostro się sprzeciwiał w artykułach z lat 50. Dzieci w sztuce są wyrazem nadziei na lepszy świat, bardzo jednak kruchej, niemej i słabej.

Postać niemego dziecka, cierpiącego przemoc i zagrożonego w samej swej egzystencji, przywodzi na myśl również postać matki pisarza, cierpiącej na zaburzenia mowy, zwłaszcza po otrzymaniu tragicznej wiadomości o śmierci męża na froncie I wojny światowej. Potulna, cicha nieraz doznawała przemocy psychicznej ze strony babki, o czym Camus wspomina wielokrotnie z bólem i smutkiem w *Pierwszym człowieku*. Z troską myślał o niej już po przeprowadzce do Francji, zwłaszcza w obliczu nasilającego się konfliktu arabsko-francuskiego i coraz częstszych zamachów terrorystycznych w Algierze. Zdawał sobie sprawę, że jego zaangażowanie na rzecz dialogu i pojednania Algierczyków i Francuzów nie wszystkim się podobało i dodatkowo narażało matkę na niebezpieczeństwo. Jego słynne zdanie, wielokrotnie krytykowane przez przeciwników, że wyżej stawia życie i bezpieczeństwo własnej matki, niż chęć położenia kresu przemocy w Algierii, dobitnie świadczy o trosce i odpowiedzialności syna³⁴. Figura niemej matki – dziecka to kolejny przykład obrazu z metaforycznej sieci ujawniającej związki między życiem i dziełem pisarza, stawiającym pytanie o granice absurdu i przemocy.

Równie dramatycznie rysuje się dzieciństwo i młodość Ioneski. Urodzony w Rumunii (1909) wyjeżdża z rodzicami do Paryża w 1913 r., gdyż jego ojciec miał tam pisać doktorat. W momencie wybuchu I wojny światowej (1914), gdy Rumunia przyłącza się do walk przeciwko Niemcom i Austro-Węgrom, ojciec wraca sam do kraju, zrywa więzy z rodziną, uzyskuje rozwód i ponownie żeni się. Matka samotnie wychowująca Eugène'a i jego siostrę umieszcza syna w internacie (1917–1919), który pozostanie dla niego koszmarnym wspomnieniem. W 1925 r. jedzie do Rumunii, gdyż sąd ojcu przyznał prawo do dalszej opieki nad dziećmi. Eugène nie może znaleźć z nim wspólnego języka, nie akceptuje go bezdzietna macocha. Młodzieniec zaczyna gardzić ojcem, który jest apodyktyczny w stosunku do niego i jednocześnie całkowicie oportunistyczny w stosunku do władz (najpierw poparł nazistów, potem komunistów, dzięki czemu

³³ W 1939 r. algierskie czasopismo *Alger républicain* opublikowało fragmenty reportaży Camusa pt.: *Misère de la Kabylie*, ukazujące w przejmujący sposób nędzę ludności arabskiej zamieszkującej Kabylię, krainę w północnej Algierii, w regionie Atlasu.

³⁴ Herbert Lottman, *Albert Camus. Biografia*, Warszawa 1996.

utrzymywał się w sferach władzy). W 1926 r. syn ostatecznie zrywa z nim kontakty i wraca do Francji.

W kontekście burzliwego dzieciństwa nie dziwi fakt, że w tekstach obu noblistów na próżno szukać ładu i harmonii. Jest to raczej literatura niespokojna, zbeletryzowane świadectwo wewnętrznego rozdarcia, poszukiwania miejsca w świecie i próba nadania sensu życiu. Obaj szukają go na gruncie laickim odcinając się od religii i płynącej z niej moralności. Czy jednak sam fakt poszukiwania nie wyraża dobitnie owej wewnętrznej tęsknoty za sensem i wiarą? W takim kontekście dziecko przestaje być wyłącznie epizodyczną postacią literacką, zwykłym aktantem, ale urasta do rangi symbolu literatury absurdu. Uosabia niewinność, bezbronność, stan czystości, naturę sprzed upadku. Jego śmierć staje się ekwiwalentem rytuału inicjacji albo wręcz grzechu pierworodnego, które oznaczają moment wyjścia ze świata dziecięcej ufności i beztroski, upadek człowieka, wygnanie i samotną syzyfową walkę. Dorosły wygnaniec próżno szuka drogi powrotu do utraconego ogrodu harmonii. To dorosłość jest absurdalna, bowiem jedynie dorosły nie znajduje odpowiedzi na pytania. Dziecko w ogóle ich nie stawia, po prostu jest, żyje czerpiąc z darów świata, nie bacząc na zawiłości ontologii, epistemologii, ekonomii i kwestii społecznych. Cała przyroda jest dla niego cudem, którego nie musi przekładać na żadną logikę, ani wyjaśniać według prawideł nauki.

Dyskretnie pojawiający się symbol każe stawiać zasadnicze pytania o sens absurdu, pytania, na które nie można znaleźć odpowiedzi. Tym samym podważa jego racje u samych podwalin. Jest zatem niczym koń trojański: wprowadzony w system filozoficzny zadaje kłam jego podstawowym założeniom; podważa przekonanie o absurdalności egzystencji i neguje ateizm ujawniając głęboko zakorzenioną – choć publicznie negowaną – potrzebę wiary, Absolutu i nadziei na transcendencję. Wiadać to nieco wyraźniej przy pogłębionej analizie, sięgającej do podświadomości autorów poprzez zastosowanie metody, jaką jest psychokrytyka.

Literatura

- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, Warszawa 2002.
Camus A., *Dżuma*, Kraków 2004.
Camus A., *Kaligula*, w: *Dramaty*, Kraków 1987.
Camus A., *Pierwszy człowiek*, Kraków 2003.
Camus A., *Zaślubiny oraz Lato*, Kraków 1981.
Camus A., *Zbuntowani*, w: *Dramaty*, Kraków 1987.
Dictionnaire Albert Camus, red. J. Guérin, Paryż 2009.
Esslin M., *Le théâtre de l'absurde*, Paris 1960.
Ionesco E., *Kubuś, czyli uległość*, w: *Teatr I*, Warszawa 1967.
Ionesco E., *Lekcja*, w: *Teatr I*, Warszawa 1967.
Jarmulak B., *Predestynacja. Krótka historia dogmatu*; <http://www.kalwin.info> (odczyt z dn. 25 marca 2011 r.).

Lottman H., *Albert Camus. Biografia*, Warszawa 1996.

Mauron C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963.

Natanson W., *Szczęście Syzyfa*, Kraków 1980.

Nguyen-Van-Huy P., *La métaphysique du boheur chez Albert Camus*, Neuchâtel 1968.

Ubersfeld A., *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris 1996.

Trojan horse or child in the world of absurd

Summary

In most rhetoric dictionaries, the child, apart from the Infant Jesus, is not considered as an autonomous symbol. The fiction authors addressing adult readers seldom present the child's image. However, a 20th century branch of French literature, precisely the absurd school, makes the child one of its important metaphors revealing a deeper sense of the texts. Albert Camus, who initiated the philosophy of absurd in the 1940s, as well as Eugène Ionesco who promoted the theatre of absurd, evoke the child as the symbol of sense, faith and hope.

What is more interesting, the child's meaning is not strictly limited to the text, but also reveals some details about the inner self of the authors called "hidden personality". To unveil it, one should apply the psychocritics, a literary analysis method proposed by a famous French critic and thinker Charles Mauron.

The child in the world of absurd becomes a symbol of some past experiences as well as of secret wishes and unspoken expectations. Sometimes the authors themselves are not aware of their inner needs, as they are the part of the subconscious discussed in detail by Freud.

In this context, the child as a symbol becomes a real Trojan horse, and shakes its fundamentals by posing the essential questions about the principles of absurd.

Keywords: absurd, anti-drama, Camus, child, image, Ionesco, Mauron, metaphoric net, psychocritics, symbol, theatre of absurd, Trojan horse