

BOCIAN NACHMANA
O dramaturpiarstwie Hanocha Levina

Twórczość dramaturpiarską Hanocha Levina rozpatruje się w rozmaitych kontekstach. Jednym z nich jest teatru absurdu.¹ U jego filozoficznych źródeł znajdziemy Nietzscheańską ideę „śmierci Boga”.² Nie jest on jednak tak nihilistyczny, jak mogłoby się wydawać. Nie ma się zresztą czemu dziwić – w egzystencjalnej pustce ginie nawet nicość. Absurdyści, a wśród nich Levin, próbowali ocalić z tego procesu całkowitego zanikania, odbywającego się pod hasłem rzuconym przez Zaratustrę, co się da. Robili to, budując na zgłiszczach aksjologicznie wyjąłowanego świata konstrukcje metateatralne. Sposób, w jaki wykorzystywał je Levin w swoich sztukach, a przede wszystkim ich znaczenie dla wymowy jego utworów, stanowią przedmiot niniejszego artykułu.

Znawcy twórczości izraelskiego artysty wyróżnili w niej trzy główne nurty. Opieram się na klasyfikacji Nurit Yaari. Zaproponowała ona następujące grupy, w których można umieścić poszczególne dzieła Levina: kabarety satyryczne, komedie domowe (z dalszym rozróżnieniem na komedie samotnych serc, komedie powiązań rodzinnych, komedie sąsiedztwa) oraz spektakle przeznaczenia (spectacles of doom).³ Przedmiotem rozważań będą tu utwory zaliczające się do dwóch ostatnich kategorii. Są to: *Krum* (1975), *Męki Hioba* (1981) i *Śniący chłopiec* (1993). Jakkolwiek sztuki te różnią się od siebie, choćby pod względem podejmo-

¹ Zob. A. Olek, *Śmieszna baśń przez lzy – o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina*, [w:] H. Levin, *Ja i ty i następną wojna. Teatr życia i śmierci*, Warszawa 2011, s. 7. Por. F. Rokem, *Hiob z okrutnego cyrku*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 2002 nr 1–2, s. 114; Z. Kaspi, *Siedzący w ciemności. Świat dramatu Chanocha Lewina: podmiot, autor, widzowie*, przekł. L. Kwiatkowski, Warszawa 2010, s. 30–32.

² Tę ideę Nietzschego Martin Esslin uznał za jeden z filozoficznych punktów odniesienia dla teatru absurdu (zob. M. Esslin, *The Theater of the Absurd*, London 2014, s. 337).

³ Zob. N. Yaari, *Life is a Lost Battle. The Theatre of Hanoch Levin*, [w:] *Theatre in Israel*, red. L. Ben-Zvi, Michigan 1996, s. 152–157. Por. A. Olek, op. cit., 11–12; F. Rokem, op. cit., s. 110; M. Handelzalc, *Syndrom Levina-Sobola. Dwa oblicza współczesnego dramatu izraelskiego*, przekł. A. Błasiak, „Dialog” nr 2002, 1–2, s. 122–123; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Hanoch Levin. Anarchia z melancholią*, „Dialog” 2010 nr 5, s. 169.

wanej w nich tematyki, to łączy je przynależność do tego samego Levinowskiego uniwersum. *Męki Hioba* i *Śniący chłopiec* prezentują jego sferę zaświatową, mityczną, *Krum* – doczesną. Twórczość Levina warto odczytywać jako kolejne rozdziały dramatu człowieka Zachodu drugiej połowy XX i początku XXI stulecia.⁴ Sytuacja głównego bohatera *Kruma* jest przeto pochodną tego, co spotkało Hioba i tytułową postać *Śniącego chłopca*. Z drugiej strony, los tych protagonistów jest skutkiem metafizycznej degeneracji, niszczącej życie dramatis personae *Kruma*. Inaczej rzecz ujmując, *Krum* to współczesny Hiob, a niegdysiejszy Hiob, to obecnie *Krum*. Nie ma w nim biblijnej wytrwałości w znoszeniu cierpień – Hiob Levina, jak *Krum*, nie jest gotowy na żałobę.⁵ Nie czeka nań przeto obiecane człowiekowi w Biblii zbawienie od bólu, udręki i smutku, o czym przekonał się też *Chłopiec* w finale *Śniącego chłopca*. Dla bohaterów Levina nie ma życia wiecznego, jest wieczne umieranie w upokorzeniu, rozgoryczeniu, męczarniach duchowych oraz fizycznych, a także nigdy niespełnionej, ale też zawsze tłącej się nadziei, że kiedyś ich katorga dobiegnie końca, a poświęcenie zostanie nagrodzone.⁶

Dramatis personae w komediach domowych i sąsiedzkich Levina pozbawiane są tożsamości. Pisarz tym samym dehumanizuje je czy wręcz urzeczowia.⁷ Bohaterowie interesujących nas tutaj spektakli przeznaczenia, czyli *Męki Hioba* i *Śniącego chłopca*, nie stanowią wyjątku od tej reguły. Także pod względem zasad, które rządzą ich wzajemnymi relacjami, nie różnią się do protagonistów komedii domowych i sąsiedzkich. Postaci Levina kochają bliźniego swego jak siebie samego, a że siebie nie kochają w najmniejszym stopniu, to i bliźniego traktują bez żadnego zmiłowania. Upokarzają się tedy, często uciekają się do przemocy, są nieubłagani i bezwzględni.⁸ Sami w sobie żałośnie przeciętni, dowartościowują się, o ile zdołają wykazać swoją wyższość nad innymi.⁹ Ogólnie rzecz ujmując, związki międzyludzkie w dramatopisarstwie Levina układają się, tak jak relacja *Krum* – *Taktyk*. Ten drugi ujawnia w pewnym momencie jej stałą regułę: „i pamiętaj” – powiada *Krumowi* – „nawet gdybyś był taki mały, ja będę jeszcze mniejszy”.¹⁰ Fakt, iż dramatis personae Levina patrzą na siebie, jak na cele do zdobycia, zdominowania i upokorzenia, pozwala na interpretację ich losów przez pryzmat zależności społeczno-politycznych.¹¹ Dla mnie jednak ciekawsza jest perspektywa metafizyczna. Trudno rozpatrywać stosunki międzyludzkie w odezwaniu od sfery aksjologicznej, w jakiej w danym momencie zachodzą. Owszem,

⁴ Por. N. Yaari, op. cit., s. 168.

⁵ Zob. H. Levin, *Krum*, przekł. J. Poniedziałek, [w:] idem, *Ja i ty...*, op. cit., s. 240–241; H. Levin, *Męki Hioba*, przekł. M. Sobelman, [w:] idem, *Ja i ty...*, op. cit., s. 412.

⁶ Por. J. Biernat, *Laboratorium doświadczeń. Dramaturgia Hanocha Levina*, [w:] H. Levin, *Udręka życia i inne dramaty rodzinne*, Warszawa 2015, s. 8.

⁷ Zob. A. Olek, *Pamięć Levina*, „Tygiel kultury” 2009, nr 7–9, s. 135.

⁸ Zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, op. cit., s. 163.

⁹ Zob. A. Olek, *Śmieszna...*, op. cit., s. 24–25.

¹⁰ H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 187.

¹¹ Zob. Z. Kaspi, op. cit., s. 56. Por. F. Rokem, op. cit., s. 115–116; E. Brown, *Politics of Desire: Brechtian 'Epic Theater' in Hanoach Levin's Postmodern Satire*, [w:] *Theater in Israel...*, op. cit.

bezpośrednio oddziałują na nie zjawiska socjologiczne oraz polityka, ale zarówno społeczeństwo, jak i rządzący nim politycy nie są zawieszani w duchowej próżni. A nawet jeśli, to fakt ten wywiera wcale niemały wpływ na relacje międzyludzkie, kształtuje również świat, w jakim ludzie funkcjonują. Choć w *Krumie* nikt nikogo nie zabija, a w *Śniącym chłopcu* trup pada gęsto, bohaterowie tych sztuk traktują siebie w podobny, wyzbyty sentymentów, nastawiony wyłącznie na własną korzyść sposób. Krum wykazuje się wprawdzie empatią, kiedy wybiera się ze śmiertelnie chorym Tugatim nad morze, aby ten mógł zobaczyć ostatni zachód słońca. Czyż jednak Komendant w *Śniącym chłopcu* nie rozplątywał się w peanach nad widokiem śpiących dzieci?¹² A czy Bildad nie przyszedł do Hioba ze szczerą przyjaźnią? Owszem, protagonistom Levina zdarza się zdejmować maski bezwzględnych oprawców i pokazywać ludzkie twarze, ale sceny te trwają na tyle krótko i kontrowane są obrazami na tyle radykalnie wobec nich odmiennymi, że trzeba się zastanowić, czy nie były to przypadkiem chwile, gdy na swoje twarze bezwzględnych oprawców bohaterowie izraelskiego pisarza założyli na moment maski ludzi. W każdym razie rzewność, w jaką zawsze wprowadzało Komendanta śpiące dziecko, nigdy nie przeszkadzała mu w zabiciu go albo jego bliskich, troska Kruma o Tugatiego nie złagodziła jego stosunku do Matki¹³, zaś Bildad w końcu nazywa nabitego na słup Hioba śmieciem.¹⁴

Ciekawą cechą protagonistów dramatów rodzinnych i sąsiedzkich Levina jest ich naturalna skłonność do teatralizowania swojego życia, łatwość, z jaką przychodzi im patrzeć na siebie i swój los jak na rodzaj gry, występu.¹⁵ Wiąże się to z poczuciem braku własnej tożsamości, z którego każdy z nich zdaje sobie sprawę. Nie mogąc odnaleźć jej w sobie, szukają jej w innych. Wychodzą tedy na scenę, obserwują się z widowni, często komentują swoje popisy, aby nakreślić w ten sposób przynajmniej kontur własnej osobowości, zarys tego, kim są.¹⁶ Większość dramatis personae Levina to jednakowo wewnętrznie puste, człekokształtne wydumuszki, dlatego aranżowane przez nie spektakle, niezależnie od stopnia nasycenia brutalnością, dają efekt groteskowej farsy w tyleż osobliwym, co przerażającym gabinecie luster, permanentnie odbijających jedynie inne lustra.¹⁷ Inscenizacje te utrzymane są w poetyce „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda, a konstytuują się wokół wiszącego nad światem widma katastrofy. Jej źródło nie jest znane, pewne jest tylko to, że jest i że wkrótce spadnie na protagonistów z siłą nieodwoływalnego wyroku.¹⁸ Krum, Hiob i Chłopiec cierpią

¹² Por. H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 222–225; H. Levin, *Śniący chłopiec*, przekł. M. Sobelman, A. Olek, [w:] idem, *Ja i ty...*, op. cit., s. 509, 555.

¹³ Zob. H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 235.

¹⁴ Zob. H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 433.

¹⁵ Zob. A. Olek, *Pamięć...*, op. cit., s. 136. Por. Z. Kaspi, op. cit., s. 150–151; N. Yaari, op. cit., s. 160.

¹⁶ Zob. J. Biernat, op. cit., s. 8. Por. F. Rokem, op. cit., s. 120.

¹⁷ Zob. M. Handelzalc, op. cit., s. 123.

¹⁸ Zob. F. Rokem, op. cit., s. 115–116.

i żaden z nich nie zna powodów swojej męki ani jej celu. Autor nawet Hiobowi nie pozwolił odkryć głębszego sensu własnej gehenny. Zamiast tego kazał mu pytać: „dlaczego nadajesz / mojemu cierpieniu jakieś znaczenie. / Ależ jaki ma to sens oprócz samego cierpienia?”.¹⁹ Levin, pozostawiając odbiorców „we frustracji i przekonaniu, że historia nie ma żadnego znaczenia poza samą sobą”²⁰, nie wyjaśnia wątpliwości, które sam w nich wzbudził.

Absurdyści komponowali prezentowane przez siebie światy, stosując konstrukcje metateatralne. Zawierały one w sobie załączki jakiegoś sensu, który mógł się zjawić dzięki konwencjom scenicznym, z definicji obecnym w rzeczywistości zmienionej w ciągły spektakl. Lepsza taka realność, choćby umowna i przez to iluzoryczna, niż żadna. Nawet najlepiej zainscenizowane przedstawienie teatru absurdu kiedyś się jednak kończy i zostawia swoich widzów sam na sam z niedorzecznością Istnienia. Przed nią bowiem ratunku nie ma, a wobec niej zostaje tylko Nic. To ono właśnie, owo absurdalne Nic, jego przeczcucie i strach przed nim, stanowią duchowy testament ludzkości, stającej twarzą w twarz z zagadkowością swojego Istnienia, przeżywającej metafizyczne dreszcze. Testament ten został pozostawiony istotom zupełnie obojętnym na tego rodzaju problemy i doświadczenia, żyjącym bez refleksji, namiętności, lęku, niepewności, słowem, bez życia. To im Levin przekazuje wiedzę o świecie przemienionym w pandemonium ciąglego upokorzenia, permanentnej klęski i dojmującego braku znaczenia, a także prawdę o ugrzęźnięciu Bytu w bagnie egzystencjalnego nonsensu, z którego nie ma go kto wyciągnąć. Im właśnie to wszystko mówi, lecz to nam każe się z tym zmierzyć. Ich przecież absurdalne Nic nic nie obchodzi.

1.

„Dlaczego raczej jest byt niżli Nic?”²¹ – pytał Martin Heidegger oraz inni myśliciele, wypełniając swoimi odpowiedziami dzieje filozofii Zachodu. Żadna z nich nie była na tyle satysfakcjonująca, aby unieważniła dalsze poszukiwania. Echo zasianej w ten sposób niepewności słychać u bram piekła metafizycznych rozterek, w jakim człowiek cierpi duchowo-intelektualne męki od chwili, gdy uświadomił sobie, że posiada duszę i intelekt. W różnych epokach rozbrzmiewało ono z różnym natężeniem, lecz nigdy nie ucichło zupełnie. Myli się ten, kto uważa, iż kiedy zamilknie, ludzkość rozwiąże wreszcie problem dręczącego ją odkąd pamięta, przymusu poznania albo chociaż przekonującego przybliżenia sensu Bytu. Moment ten oznaczać będzie po prostu, że straciliśmy umiejętność (dar i przekleństwo jednocześnie) słyszenia tego echa. A to nie to samo.

¹⁹ H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 418.

²⁰ Zob. M. Handelzalc, op. cit., s. 124. Por. Z. Kaspi, op. cit., s. 190–193.

²¹ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przekł. K. Pomian, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 46–47.

Niedorzeczność Istnienia bowiem wtedy nie zniknie, zniknie natomiast jedyna istota na Ziemi, która powołana była do podejmowania prób stawiania jej czoła.

Dwudziestowieczną formacją artystyczną naznaczoną piętnem tego paradoksu był teatr absurdu. Pierwszy badacz tego nurtu, Martin Esslin, za jednego z jego ojców uznał Alberta Camusa.²² Francuski pisarz i myśliciel doszedł do wniosku, iż poczucie absurdu wynika z niedopasowania człowieka, domagającego się racjonalności, do świata, funkcjonującego w sposób irracjonalny i niczego poza irracjonalnością w sobie nie zawierającego.²³ Uświadomienie sobie tej okropnej, acz niemożliwej do zlikwidowania dysharmonii oferuje człowiekowi pewien rodzaj wyzwolenia, albowiem dzięki doświadczeniu niedorzeczności Bytu, może go

poszerzyć i przeżyć odrzuciwszy krótkowzroczność kochanka [...]. Człowiekowi absurdalnemu ukazuje się wtedy świat [...], gdzie nic nie jest możliwe, ale wszystko dane; za jego granicą jest koniec i nicość. I zgadza się na życie w takim świecie, z niego czerpiąc siły, odrzucając nadzieję i świadcząc uparcie, że można żyć bez pociechy.²⁴

Uparte dawanie świadectwa stanowi misję człowieka absurdalnego. Wypełnia ją na drodze odkrycia, iż egzystencja jest „mimem pod maską absurdu.”²⁵ Stąd dla człowieka absurdalnego „wydawać się” i „być” to pojęcia tożsame.²⁶ Niezależnie od wykonywanej profesji, od chwili w której odkrył wszechogarniający bezsens ludzkiej egzystencji, jest on przeto aktorem.²⁷

To niewątpliwie łączy z teatrem absurdu postaci występujące w dramatach Levina, lubujące się przecież w wystawianiu spektakli z żelaznego repertuaru „teatru okrucieństwa”. U Camusa jednak gra człowieka absurdalnego z niedorzecznością i walka z nią, ratuje ludzką godność. U Levina prowadzi ona raczej do bolesnego upokorzenia. Bohater Levina, jak człowiek absurdalny Camusa, „żyje poza Bogiem”, bohater Levina, jak człowiek absurdalny Camusa, uznaje w związku z tym moralność tylko za rodzaj usprawiedliwienia.²⁸ Jednak bohater Levina, w odróżnieniu od człowieka absurdalnego Camusa, za takim usprawiedliwieniem tęskni i go potrzebuje. Bóg może i umarł dla bohaterów Levina, zapewne niespecjalnie Go opłakują, ale ich twórca nie widzi powodu, aby natchnieni Jego śmiercią mieli się rzucić w mętną toń egzystencjalnego absurdu, utonąć w niej i uwznioślić tym samym swoje istnienie. Na dnie Bytu jest dla nich jedynie muł. W zagrzebaniu się w nim nie ma nic patetycznego ani heroicznego, jest wyłącznie rozpacz poniżonych, udręczonych, żalonych ludzi. Skrępowani ciasnym węzłem beznadziei – zacieśniającym się wokół szyi każdego z nich jak od urodzenia założony stryczek – wraz z kolejnymi, następującymi

²² Zob. M. Esslin, op. cit., s. 5–6.

²³ Zob. A. Camus, *Mit Szyfya*, przekł. J. Guze, Warszawa 2001, s. 29.

²⁴ Ibidem, s. 52.

²⁵ Ibidem, s. 86.

²⁶ Zob. ibidem, s. 103.

²⁷ Zob. ibidem, s. 80.

²⁸ Zob. ibidem, s. 60.

po sobie scenami wiodą swoje istnienie bez celu. Pchają je, jak Syzyf pchał swój głaz²⁹, pod górę czasu aż, opadłszy z sił, pozwalają mu się zmiażdżyć. Jakkolwiek trudno dostrzec w nich postacie na miarę protagonistów antycznych tragedii, są w swej nijakości tragiczni.

Jest to typowy dla ponowoczesności rodzaj tragizmu. Naznacza on żywo-ty nie królów, książąt czy przedstawiciele arystokratycznych rodów, lecz szarą codzienność przeciętnych zjadaczy chleba, dokonuje się nie na styku świata bogów i ludzi, ale pośród ludzi i między nimi. Chcąc przybliżyć jego istotę, warto sięgnąć po rozważania Abrahama Joschuy Heschela. Ten wybitny żydowski teolog urodził się w 1907 w Warszawie, a jego rodzina była spowinowacona z rodami wpływowych i poważanych rabinów chasydzkich. Na sześć tygodni przed inwazją Niemiec na Polskę w 1939 udało się Heschelowi uciec z Europy do USA. W Ameryce do końca życia wykładał w Żydowskim Seminarium Teologicznym. Kiedy miał dziewięć lat, jego ojciec zmarł podczas epidemii grypy. Wiele lat potem, pytany o to przez córkę, odpowiadał jej, „że pragnąłby jedynie móc znów porozmawiać ze swoim ojcem, tylko jeden raz, choćby przez godzinę”.³⁰ Rodzina Levina również pochodziła z Polski, rodzice artysty mieszkali w Opocznie, skąd w 1935 wyemigrowali do Palestyny, gdzie w 1943 urodził się Hanoch. Ojciec Levina, Israel, pochodził z rodziny chasydzkiej spokrewnionej z Rabinem z Kocka.³¹ Wychowywał Hanocha (i jego starszego brata, Dawida, późniejszego reżysera teatralnego) zgodnie z przekonaniem ortodoksyjnych Żydów. Gdy Levin miał dwanaście lat, ojciec zmarł nagle na zawał serca. Motyw nieżyjącego ojca w dramatach izraelskiego pisarza³² na tyle regularnie powtarza się w różnych wariantach, iż można zaryzykować stwierdzenie, że Levin, podobnie jak Heschel, „pragnął jedynie móc znów porozmawiać ze swoim ojcem” i choćby w świecie literackiej fantazji, jeżeli świat realny mu tego odmawia. Ponadto postać ojca łatwo skojarzyć z figurą Ojca Niebieskiego. W *Mękach Hioba* tak się właśnie dzieje, kiedy Sofar próbuje przekonać tytułowego bohatera do powrotu na łono wiary.³³

Drogi, jakimi poszli teolog i pisarz są rozbieżne, obie wiodą jednakże podobnym szlakiem. Na potrzeby niniejszych rozważań za jego główne punkty orientacyjne uznaję tytuły dwóch książek Heschela – *Człowiek szukający Boga* oraz *Bóg szukający człowieka*.³⁴ To między nimi, jak sądzę, błędzą protagości sztuki Levina, a razem z nimi ich Bóg – równie zrozpaczony jak oni, tak samo jak oni

²⁹ Por. N. Yaari, op. cit., s. 162–163.

³⁰ Zob. S. Heschel, *Wstęp*, [w:] J. A. Heschel, *Człowiek szukający Boga. Szkice o modlitwie i symbolach*, przekł. V. Reeder, Kraków 2008, s. 11–13.

³¹ Zob. D. Tracz, *Podróż Hanocha do Polski*, przekł. A. Olek, [w:] H. Levin, *Ja i ty...*, op. cit., s. 697–698.

³² Zob. A. Olek, *Śmieszna...*, op. cit., s. 8–9.

³³ Zob. H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 420–423.

³⁴ J. A. Heschel, *Bóg szukający człowieka. Podstawy filozofii judaizmu*, przekł. A. Gorzkowski, Kraków 2007.

śmiertelny. Nigdy się nie znajdują, co przesądza o wymowie twórczości izraelskiego artysty. Czyni z niej również tragiczne świadectwo kondycji duchowej człowieka Zachodu drugiej połowy minionego i początku obecnego stulecia. Levin pokazuje bowiem po pierwsze niepewność i przerażenie, na jakie skazani są ludzie po upadku idei wszechświata urządzonego zgodnie z nie zawsze wprawdzie zrozumiałą, lecz sprawiedliwą i miłosierną wolą transcendentnego absolutu. Po drugie zaś beznadzieję i absurd życia w opustoszałym uniwersum zdeorientowanych, samotnych istot, po omacku próbujących bezskutecznie odnaleźć się nawzajem, które bardziej od tego, że umrą, boją się jedynie tego, że żyją.

2.

Człowiek absurdalny pod pewnymi względami jest zaskakująco podobny do człowieka religijnego.³⁵ Zarówno poczucie absurdu według Camusa, jak i pierwszy impuls do wiary (oraz twórczości artystycznej) w rozmyślaniach Heschela, biorą się z uświadomienia sobie nieoczywistości Bytu, zdumienia się nim i doświadczenia niepokojącej wobec niego obcości.³⁶ Camus dojrzewanie do uświadomienia sobie absurdu Istnienia nazwał „wymykaniem się świata”.³⁷ Znana nam – zbadana przez naukowców, okiełznana przez polityków, sprzedawana przez dziennikarzy i wbijana do głów uczniom przez nauczycieli – rzeczywistość, do tej pory szczelnie zamknięta w hermetycznych zbiornikach naszych idei, wyobrażeń i wiedzy, nagle zaczyna z nich wyciekać jak woda przez dziurawe wiadro. My zaś zostajemy z niczym na suchym, jałowym dnie, które naraz stało się naszym światem i rozciąga się po horyzont. Jak w *Końcówce* Samuela Becketta, wszystko jest na nim „trupie”, pogrążone w „jasnym mroku” szarości, a przed oczyma znużonego obserwatora wszędzie majaczy wielkie Nic.³⁸ Niedostatek słów i pojęć, jakimi posługujemy się na co dzień, ich niezdolność do oddania prawdy o otaczającej nas rzeczywistości i ukojenia naszego strachu przed nią, prowadzące człowieka na to egzystencjalne pustkowie, wcale nie musi go na nim uwięzić. Może bowiem, wedle Heschela, wskazać mu drogę do Boga. Żydowski teolog pisał o „tajemnicy istnienia jako istnienia, naturze bycia jako Boskiej kreacji z niczego, a więc czegoś, co przekracza zasięg ludzkiego pojmowania”.³⁹ Wobec tej niewiedzy człowieka ogarnia bojaźń. Nie należy jej mylić ze strachem, gdyż lęk

³⁵ Pisząc „człowiek religijny”, mam na myśli osobę, dla której wiara jest przede wszystkim zadaniem życia w określony sposób, jest kwestią czynów, a nie li tylko intencji. Posługuję się tym sformułowaniem w kontekście rozważań Heschela na ten temat (zob. J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 142, 207, 298, 352, 366-367, 384-385, 441, 469, 498, 501. Por. J. A. Heschel, *Człowiek szukający...*, op. cit., s. 130, 135, 151, 177).

³⁶ Zob. A. Camus, op. cit., s. 53. Por. J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 132-133.

³⁷ Zob. A. Camus, op. cit., 19-22.

³⁸ Zob. S. Beckett, *Końcówka*, przekł. A. Libera, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1988, s. 154-155.

³⁹ J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 77.

każe nam uciekać od tego, czego się boimy, natomiast źródło bojaźni przyciąga nas do siebie. Owszem, napawa przerażeniem, ale też fascynuje. „Oto dlaczego” – pisze Heschel – „bojaźń towarzyszy zarówno miłości, jak i radości”.⁴⁰ I oto dlaczego stanowi ona warunek konieczny dla naszej relacji z Bogiem. Jest przy tym nie tylko doświadczeniem emocjonalnym, lecz także sposobem rozumowania, prowadzącym człowieka do mądrości polegającej na „wejrzaniu w znacznie większe od nas”, czyli w transcendencję.

Również na nią otwierał swoich odbiorców teatr absurdu. Nurt ten był jednym z owoców dwudziestowiecznego kryzysu religijnego Zachodu.⁴¹ Po śmierci Boga, kulcie Rozumu tym bardziej fanatycznym, im większe były jego szaleństwa, bestialstwie obu wojen światowych, ludobójstwach totalitaryzmów, oraz, o czym też warto wspomnieć, w warunkach wolnego rynku zastępującego potrzeby duchowe konsumpcyjną żądzą, teatr absurdu podjął się postawienia człowieka przed pytaniami ostatecznymi, zmuszenia go do zadania ich sobie i szukania na nie odpowiedzi, bez nadziei na jej znalezienie. Dramatopisarstwo absurdystów, jakkolwiek mocno zakorzenione w cielesności, fizyczności i fizjologii – zwłaszcza w wydaniu Levina – nieodmiennie umieszczało w centrum swojego zainteresowania kwestie metafizyczne. Człowieka absurdalnego doprowadzają one do rozpacz i zwątpienia, ponieważ, jak pisał Camus, „absurd to przenikliwy rozum uznający swoje granice”.⁴² Mając do dyspozycji wyłącznie kategorie racjonalne, w obliczu wymykających się im problemów, możemy jedynie skapitulować. Stąd przerażenie tajemniczością transcendencji człowieka absurdalnego i stąd urzeczenie nią człowieka religijnego. Dla tego drugiego bowiem transcendencja nie wpycha świata w otchłań nedorzecznosci, a nadaje mu głębszy wymiar⁴³, czyni go wyjątkowym, ponieważ dokonującym się „pod przepastnym horyzontem, który rozciąga się poza okres życia poszczególnego człowieka albo nawet poza okres trwania narodu, poza generację, czy też erę”.⁴⁴ Ta perspektywa jest dla człowieka absurdalnego zabójcza. Czas jest dlań największym wrogiem.⁴⁵ Nieubłaganie wiezie go wszak od narodzin, przed którymi nic nie ma, do śmierci, po której nic nie następuje. Odebrawszy mu przeszłość i przyszłość, skazuje go na teraźniejszość zawieszoną pomiędzy na zawsze minionym wczoraj a nigdy nie nadchodzącym jutrem. Wciśnięta klinem między te dwie nieskończoności, w oczekiwaniu na pochłonięcie przez którąś z nich, karleje, staje się śmieszna, trywialna, aż traci zupełnie jakiegokolwiek znaczenie. Jedyne, co człowiek absurdalny może w niej zrobić, to żyć tak, żeby wraz z nim żył również absurd. I buntować się wobec ludzkiej kondycji, spełniającej się w paradoksie mówiącym, jak ujął to Heschel, iż jednocześnie „wie-

⁴⁰ Ibidem, s. 100.

⁴¹ Zob. M. Esslin, op. cit., s. 338–340.

⁴² A. Camus, op. cit., s. 44.

⁴³ Zob. J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 135.

⁴⁴ Zob. ibidem, s. 96–97.

⁴⁵ Zob. Camus, op. cit., s. 19.

my i nie wiemy”, bo dla nas „świat jest zarówno odsłonięty, jak i zakryty, a to, co oczywiste, jest tajemnicą”.⁴⁶

Camus twierdził, że kiedy człowiek absurdalny „z głębi swoją udrekę, zamilkłą bogowie”.⁴⁷ Jednak dzieła absurdystów wskazują raczej na to, że największą udreką człowieka absurdalnego jest właśnie milczenie bogów. Taką jawi się na pewno w sztukach Levina. Męki biblijnego Hioba zwieńczone zostały jego rozmową z Bogiem. Hiob Levina, poza utyskiwaniem Dyrektora na zmarnowanie scenicznego potencjału jego agonii⁴⁸, może wsłuchać się wyłącznie w budzącą trwożę, kosmiczną ciszę. Bezmiar jej absolutnej bezdźwięczności podkreślają słowa Nieboszczyków, a więc tych, którzy wiedzą o niej najwięcej: „jest na świecie litość, / w końcu odpoczniemy. / Mówią nieboszczycy, / choć są już dawno niemi. / I odpoczywają / w ciszy niestrudzeni”.⁴⁹ Pod koniec Śniącego chłopca z kolei pojawia się postać „Mesjasza”. Umarłe dzieci liczą na to, że zostaną przez niego wskrzeszone. Tymczasem „Mesjasz” u Levina nie jest w stanie nikogo zbawić, bo sam potrzebuje zbawienia. Zdemaskowany przez prześladowających go żołnierzy, próbuje przekupić ich zegarkami, aby uratować własne życie. Udaje mu się, ale w ostatniej chwili wraca do stosu martwych dzieci, klęka przed nim i kładzie się na trupach z wyciągniętymi rękoma jakby chciał je wszystkie objąć. Komendant to dostrzega, podchodzi do „Mesjasza” i zabija go strzałem w głowę.⁵⁰ Oczywiście można w „Mesjaszu” widzieć tylko obłąkanego starca desperacko ratującego się przed śmiercią i zamordowanego przez bezlitosnego kata. Levin jednak skomponował tę postać tak, żeby wymykała się tego rodzaju jednoznacznym interpretacjom. Skoro nazwał ją mesjaszem, czemu nie zobaczyć w niej Chrystusa, oddającego swe życie za innych? Jest to rzecz jasna taki mesjasz, na jakiego mogą liczyć ludzie po piekle niemieckich obozów zagłady, czyli martwy, a nie zmartwychwstały. On „nadzieję niweczy w człowieku” (Hi 14, 19).

Podobnie rzecz się ma ze sceną kopulacji Striptizerki ze słupem, na którym umiera Hiob. Kto chce, może ją odczytać jako sekwencję obsceniczną i obrazoburczą. Levinowi nie chodziło tutaj jednak o wywołanie skandalu. Jakkolwiek cielesność jest przez autora eksponowana⁵¹, celem jest poruszenie problemu egzystencjalnego. Nieco później Dyrektor pyta wszak Hioba – „czy Bóg istnieje? Czy tam coś widać? Jest tam coś? / Czy jest po prostu zwykła czarna dziura /

⁴⁶ J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 79.

⁴⁷ A. Camus, op. cit., s. 110.

⁴⁸ Zob. H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 438, 441.

⁴⁹ Ibidem, s. 442.

⁵⁰ Zob. H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 557.

⁵¹ Szewach Weiss wskazał, iż uzasadnienia dla tego eksponowania cielesności przez Levina należy szukać, między innymi, w „pewnych wątkach ze Starego Testamentu” (zob. *Eksterytorialna Polska Hanocha Levina. Rozmowa Justyny Golińskiej, Jacka Poniedziałka, Michała Sobelmana i Szewacha Weissa*, „Dialog” 2006 nr 2, s. 150). Nie jest to zatem wyłącznie fizyczność obsceniczna, ale w dużym stopniu również mistyczna.

według afrykańskich norm?”⁵² – nawiązując do określenia Striptizerki, mówiącej o legendarnych rozmiarach przyrodzeń Afrykanów.⁵³ To, co wcześniej było wulgarnym wyrażeniem zepsutej kobiety, teraz wkomponowane jest w pytanie o charakterze ostatecznym. Zgoda, na pewno nie ma w sobie tyle poezji, co „one rodzą okrakiem na grobie”⁵⁴ Becketta, ale w obu przypadkach dochodzi do ścisłego połączenia seksualności ze śmiertelnością. Wskazuje ono na niedorzeczność popędu życia, idiotycznie zmierzającego wprost ku śmierci, na niezrozumiałość pragnienia Erosa rzucającego się w objęcia Tanatosa. Tam, gdzie „przenikliwy rozum uznał swoje granice”, znaczenia tracą przypisywane im sensory. W semantycznej pustce nawet najprzenikliwszy rozum nie potrafi jednak funkcjonować. U Levina zagłada przeto w „dziurkę” Striptizerki, „przystosowaną do afrykańskich norm”, w poszukiwaniu choćby resztek dawnych pojęć. Niech kryją się pod postacią niesmacznej metafory, ale niech będą. Nawet jako takie mogą przecież rozwiać dręczące go wątpliwości. Taką ma przynajmniej nadzieję. To ona – ta słabowita, przewrażliwiona, neurasteniczna, a przy tym powabniejsza, lecz mniej stała, siostra wiary – kieruje nim również pod koniec Śniącego chłopca. „Przenikliwy rozum uznający swe granice” wie wtedy, że aby nadać jakiś sens śmierci dzieci, potrzebny jest Mesjasz. Jeżeli zaś go nie ma, należy go wymyślić. Wpada przeto na pomysł postaci oszalałego ze strachu starca. I istotnie jest on Mesjaszem, choć równocześnie nie przestaje być desperacko walczącym o życie człowiekiem. Człowiekiem, który tę walkę tragicznie przegrywa.

3.

Heschel zauważył, iż „dawniej symbolizm uważano za formę myślenia religijnego; w naszych czasach religia jest uważana za formę myślenia symbolicznego”.⁵⁵ Sądzę, że w tym przesunięciu trzeba szukać powodów, dla których człowiek absurdalny, zdawszy sobie sprawę z nieodgadnionej tajemnicy Istnienia, popada w zwątpienie i rozpacz, a człowiek religijny w obliczu tej samej nierozwiązywalnej zagadki, odczuwa bojaźń, odnajduje wiarę i dostępuje ukojenia. W naukowym dyskursie ponowoczesności przemieszczenie to daje o sobie znać, między innymi, w koncepcjach postrzegających rytuał jako rodzaj performansu⁵⁶ i uznających performans za formę rytuału.⁵⁷ W ramach tych dociekań pada bardzo wiele ciekawych obserwacji. Jednak fakt, iż między praktykami religijnymi a światem widowisk zachodzi sporo analogii, nie

⁵² H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 441.

⁵³ „Byłam kilka dobrych lat w Afryce, / wiem więc, co znaczy mieć dużego. / [...] Moja dziurka, jeśli można tak rzec, / jest przystosowana do afrykańskich norm”. Ibidem, s. 436.

⁵⁴ S. Beckett, *Czekając na Godota*, przekł. A. Libera, [w:] idem, *Dziela...*, op. cit., s. 126.

⁵⁵ J. A. Heschel, *Człowiek szukający...*, op. cit., s. 173.

⁵⁶ Zob. R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przekł. T. Kubikowski, Warszawa 2005, s. 221.

⁵⁷ Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przekł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 69.

czyni jeszcze twierdzenia o ścisłej tożsamości tych dwóch sfer prawdziwym, a już na pewno nie uprawomocnia tezy, że pierwsza z nich może zostać zastąpiona przez drugą.⁵⁸ Definiowanie rytuału jako „raczej procesu zachodzącego w różnorodnych ludzkich działaniach niż czegoś związanego z religią”⁵⁹ jest pobożnym życzeniem wypowiedzianym w bezbożnej intencji.

Hiob Levina kona wbity na słup jako bohater cyrkowego przedstawienia. Jeżeli dokonuje się tu jakiś rytuał, to jego protagonistami są podaż i popyt, a kapłanem Dyrektor. Męczeńska śmierć Hioba poniesiona za to, że nie wyrzekł się Boga, predestynuje go do świętości. Jak ma jednak ją osiągnąć? Przecież występuje na arenie. Możemy podziwiać jego techniczne umiejętności, a nie postawę duchową, by potem spokojnie rozejść się do domów w poczuciu kulturalnie spędzonego czasu. Mówi o tym Dyrektor:

szanowni państwo [...] / minął kolejny dzień spekulacji, / a teraz w drodze do domu na zupełną i ziemniaki, / nie zapomnijcie wrzucić jednego małego ziemniaka do duszy. / [...] Szanowni państwo, pięć minut dla sztuki!⁶⁰

Męki Hioba to tylko teatr. Jego okrucieństwo nie ma wartości metafizycznej, przypisywanej mu przez Artauda, lecz rynkową. Stanowi wabik dla publiczności, chwyt marketingowy, istotny czynnik podnoszący sprzedaż biletów. Z czasem jednak nawet charakteryzująca go brutalność po prostu się nudzi. Kobieta Która Urodziła Się Do Miłości, jedna z epizodycznych bohaterek *Śniącego chłopca*, ujrawszy śmierć człowieka po raz pierwszy w życiu, była podekscytowana, zdumiona, urzeczona. Obserwowała ją jak intrygujące przedstawienie.⁶¹ Pod koniec dramatu, kiedy widzi egzekucję „Mesjasza”, nie reaguje już na nią tak intensywnie. „Zmęczyliśmy się, co?” – komentuje jej postawę Komendant – „również mordercy i kurwy”.⁶² Trudno oczekiwać, aby performans adresowany do takiej grupy odbiorców był duchowo pogłębiony. Niezależnie od tego, jego okrucieństwo oceniane być musi nie w kategoriach moralnych, lecz estetycznych. Nie jest tedy sprawą sumienia, ale kwestią gustu.

Performans z rytuałem bez wątpienia łączy niespełnione marzenie tego pierwszego, żeby faktycznie stać się tym drugim. Tymczasem widowisko, niechby najbardziej mistyczne, może jedynie sprawiać wrażenie, że jest podobne do jakiejś formy rytualnej, którą z mniejszą lub większą zręcznością tylko udaje. Nie zmienia to oczywiście faktu, iż podejście teoretyczne korzystające z reflek-

⁵⁸ Zauważył to na przykład Stanisław Ignacy Witkiewicz: „obrzadek religijny, tracąc swoje znaczenie bezpośrednio, rodzi teatr jako drugorzędny produkt swego upadku” – i dalej – „teatr jest Sztuką, która [...] powstaje, w swojej najczystszej formie, jedynie w miejscu spełnienia i załamania danego kultu, i mając w istocie swojej element rozkładu, z założenia swego jest jakby w ciągłym, postępującym upadku”. S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] idem, *Czysta forma w teatrze*, Warszawa 1986, s. 58.

⁵⁹ R. Schechner, *Przyszłość...*, op. cit., s. 27.

⁶⁰ H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 435.

⁶¹ Zob. H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 507–508.

⁶² Ibidem, s. 557.

sji poświęconej performansowi, oferuje zestaw niezwykle poręcznych narzędzi interpretacyjnych w refleksji nad teatrem absurdu.⁶³ Dla przykładu wystarczy przypomnieć scenę z *Czekając na Godota*, w której Pozzo szuka fajki, a potem zegarka. Wcześniejsze didaskalia jednoznacznie informują, iż zaginione przedmioty chował do kieszeni. W całej sekwencji idzie tedy o to, aby odegrać krótką etiudę o poszukiwaniach Pozza. Tak wydarzenie to odbierają Estragon i Vladimir.⁶⁴ Pozzo i reszta protagonistów, nie wyłączając Lucky'ego, wystawiają na odludziu, będącym miejscem akcji sztuki, swoje performanse, dzięki czemu spędzają jakoś czas. Choć jego upływ nie nabiera od tego większego sensu. Ten mogłoby mu nadać jedynie przybycie Godota. Uteatralizowana rzeczywistość, uczyniwszy z *dramatis personae* amatorską trupę lichych komediantów, odebrała ich tragicznemu losowi powagę, wprowadziła go w groteskowe drgania, dramat zmieszła z farsą. Fatum bohaterów absurdystów przypomina przeznaczenie pisane Hiobowi Levina. Chociaż winno ono osiągać wymiar najprawdziwszej tragedii, karleje do rangi występu w krwawych show. Taka, boleśnie nietrwała i wieloznaczna, jest natura teatru. Na scenie rodzą się niekiedy rzeczy wielkie, poruszające, majestatyczne, jednak zawsze są one wynikiem udawania i prędzej niż później generowane przez nie metafizyczne wstrząsy, rozchodzą się po kościach prozaicznej codzienności.

„Świat jest teatrem, aktorami ludzie” – często cytuje się ten początek monologu Jakuba z *Jak wam się podoba* Shakespeare'a w celu pokazania długiej tradycji postrzegania życia jako widowiska. Rzadziej natomiast przytacza się jego puentę. Bohater, porównawszy poszczególne etapy ludzkiego żywota do kolejnych aktów sztuki teatralnej, powiada w niej: „aż na koniec przychodzi akt siódmy, / Koniec historii zdarzeń dziwnych pełnej, / Pamięć zgasła w drugim niemowlęctwie, / Bez zębów, oczu smaku, bez wszystkiego”.⁶⁵ Właśnie ta perspektywa jest tym, czego najbardziej obawia się Krum. Pamięć o nim zgaśnie dlatego, że o jego życiu nie będzie można niczego powiedzieć. Jest ono nieudaną sztuką, teatralną klapą. Stąd to jałowe miotanie się protagonisty między rezygnacją, niezaspokojoną ambicją i niespełnionymi marzeniami, ta szarpanina z innymi i samym sobą o przynajmniej cień szacunku dla siebie, okrutna walka o jedno słowo otuchy, pół zdania pozytywnej recenzji, przywracające wiarę we własne siły i lepszą przyszłość. Póki może on występować na scenie świata, robi to. Przyjmuje nawet rolę błazna. Wołałby zapewne coś lepszego, kreację zdobywcy fortuny, kochanka najpiękniejszych kobieta, autora najpoczytniejszych książek. Trudno, widać, nie takie jest jego emploty. Jeżeli jednak gra, to może doczeka się uznania. Oczywiście, ono

⁶³ Zob. A. Krajewska, *Teatr absurdu w kontekście estetyki performatywnej*, [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008; E. Partyga, *Melodramatyczne farsy absurdystów*, [w:] *Teatr absurdu...*, op. cit.; M. Sugiera, *Metateatralność absurdystów (między antyteatralnymi projektami modernistów a teatrem multimedialnym)*, [w:] *Teatr absurdu...*, op. cit.

⁶⁴ Zob. S. Beckett, *Czekając...*, op. cit., s. 61.

⁶⁵ W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, przekł. L. Ulrich, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne. Komедie*, t. 2, Warszawa 1973, s. 216–217.

do niego nie przyjdzie, nie da mu nawet znać, że trochę się spóźni i żeby na nie cierpliwie czekać. Szczęście u Levina to nie Godot Becketta – nie wysłała posłańców podsycających przygasający płomień nadziei. Mierzy się je skalą rozpaczy, nie radości. „Jeszcze nadejdą / Szczęśliwe dni” – wykrzykuje Optymistyczna Sąsiadka w *Śniącym chłopcu* – „i zapłaczymy, zapłaczymy / Ile sił w duszy za wszystkim!”⁶⁶ Protagonistom izraelskiego pisarza – bytom scenicznym z „teatru okrucieństwa” – jest dobrze, gdy nie jest im tak źle jak zazwyczaj. Chociaż nie mają wygórowanych oczekiwań w odniesieniu do szczęścia, to nigdy go nie odczuwają, albowiem w ogóle nie wiedzą, na czym ono polega. A nie wiedzą tego, ponieważ nie mają wobec niego wygórowanych oczekiwań. W ten sposób piekielny krąg ich istnienia domyka się.

4.

„To człowiek się rodzi, by jęczeć” (Hi 5, 7). Człowiek Levina niewątpliwie dzieli ten los z człowiekiem biblijnym. To, że przeistacza swoje życie w występ, także nie odbiega od sposobu postrzegania ludzkiego istnienia w Piśmie Świętym. Dla Heschela Biblia była dramatem. Jego akcja polega na nieustanym uciekaniu człowieka przed Bogiem, który go uparcie szuka.⁶⁷ Izraelski badacz teatru, Shimon Levy, stwierdził natomiast, iż Stary Testament nigdy nie był tekstem przeznaczonym wyłącznie do cichej lektury. Odczytywano go na głos w miejscach publicznych, na przykład, w ramach nabożeństw w synagogach. Fakt ten pozwala interpretować Biblię jako tekst „dramatyczny lub teatralny, a z pewnością performatywny”.⁶⁸ Nie od rzeczy będzie w tym miejscu dodać, że szesnastowieczny dramaturg hebrajski, Leone di Sommi, widział w Księdze Hioba pierwszy „dramat hebrajski”.⁶⁹ Zarówno więc w Piśmie Świętym, jak i w lewinowskim uniwersum „człowiek się rodzi, by jęczeć” i po to, by z tego zawołania uczynić rodzaj spektaklu. Różnica tkwi w poetyce, w jakiej przedstawienie to się odbywa. Levin, jak już zostało to powiedziane, wybrał formę „teatru okrucieństwa”. Biblia poza cierpieniem daje odkupienie. Tego ostatniego u Levina dojmująco brakuje. Jego Hiob to człowiek, który w swych zmaganiach z wiarą i wątpliwością szuka Boga, jednocześnie przed nim uciekając⁷⁰, ale nie jest przez Niego szukany. Tutaj właśnie tkwi źródło absurdu, w jakim ostatecznie pogrążają się protagoniści sztuk Levina.

Heschel twierdził, iż dramat zapisany w Piśmie Świętym nie jest historią zamkniętą, lecz wciąż aktualną rzeczywistością, domagającą się zaangażowania,

⁶⁶ H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 516. Podobną postawę przejawiają Żebracy w *Mękach Hioba*, a zwłaszcza Żebraczy Żebrak, który zjada wyłącznie to, co inni zwymiotują, czasem trafiając na „kawałek kartofla, lub coś, co kiedyś było burakiem” i nazywając te chwile szczęściem (zob. H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 398).

⁶⁷ Zob. J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 248.

⁶⁸ S. Levy, *Teatr w Biblii*, przekł. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2015, s. 54–55.

⁶⁹ Zob. ibidem, s. 53.

⁷⁰ Kwintesencją tej postawy zawarta jest w słowach Hioba, wykrzyczanych przezeń tuż po tym, jak wbito go na pał: „nie zostawiajcie mnie sam na sam z Bogiem!” (H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 433).

włączenia do niej w każdym czasie i miejscu. Nie stanowi kroniki wydarzeń, sam jest wydarzeniem.⁷¹ Dlatego filozof pragnący pojąć żydowską egzystencję, „musi pozostać w zgodzie zarówno z ludźmi Synaju, jak i z narodem z Auschwitz”.⁷² Dla żydowskiego pisarza, takiego jak Levin, był to istotny problem, domagający się jakiegoś ustosunkowania. Śmierć ojca skłoniła Hanocha do odejścia od wiary, ale jako artysta nie mógł udawać, iż dla kultury, w której funkcjonował i którą od momentu literackiego debiutu współtworzył, Biblia i jej przekaz są nieważne. Wręcz przeciwnie. Po gehennie, jaką urządzili Żydom Niemcy podczas drugiej wojny światowej, nauki zawarte w Piśmie Świętym nabrały szczególnego znaczenia dla rodaków Levina i najpewniej dla niego samego. Heschel widział potrzebę ich wzmocnienia, znalezienia łączności między człowiekiem biblijnym a wychudzonymi, zamęczonymi ofiarami komór gazowych w Auschwitz, aby wykazać sens ich poświęcenia, jego wartość. Levin natomiast dostrzegł przerwanie tego związku. Życie protagonistów jego utworów, oderwane niniejszym od swych duchowych podstaw, tonie w niedorzeczności. Absurd dla izraelskiego artysty nie był wyzwoleniem, jak dla Camusa, a rozpaczą. Nie stanowił kwestii wyboru, ale przerażającą konieczność. Człowiek „rodzi się, by jęczeć”. Obecnie jednak skargi człowieka unoszą się do nieba, które jest puste. Odbijają się przeto od niego i wracają na ziemię, gdzie zostają usłyszane przez innych, równie bezradnych, ludzi. Tak dzieje się w *Krumie*, kiedy Felicja, Dulce, Krum i Szkita proszą doktora Szebojgana o podanie im szczepionki na szczęście. Lekarz⁷³ odpowiada: „medycyna stanowczo odrzuca wszelkie prośby o litość. Medycyna nie odczuwa żalu z powodu waszych chorób i zgonów”.⁷⁴

Szebojgan mija następnie pozostałych bohaterów, którzy gotowi na przyjęcie szczepionki, zamarli w bezruchu z „wypiętymi tyłkami”. Hiob Levina kona nabity „tyłkiem” na pal. Przychodzą do niego dwaj błażni – Patetyczny i Cyniczny. Tymczasem biblijnego Hioba odwiedza Elihu. Jest on najbardziej tajemniczą postacią w całej *Księdze*. Nie wiadomo, skąd przybywa; jemu też, jako jedynemu, Hiob nie odpowiada. Z tych względów jest znamienne, że w sztuce Levina, chociaż pojawiają się w niej Elifaz, Bildad i Sofar, nie ma Elihu. Autor nie wprowadził go być może dlatego, iż wiedział, co mówi Hiobowi: „we śnie i w nocnym widzeniu, / gdy spada sen na człowieka; / i w czasie drzemki na łożku / otwiera On ludziom oczy, / przerażenie budzi w ich sercu” (Hi, 33, 15–16). Bohaterowie Levina uciekają przed okrucieństwem świata w sen⁷⁵ bądź konstrukcje o metate-

⁷¹ Zob. J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 316.

⁷² Ibidem, s. 522.

⁷³ Szczególny status tej postaci znakomicie ukazał Krzysztof Warlikowski w inscenizacji *Kruma* z 2005, obsadzając w roli Szebojgana Mirona Hakenbecka. Polszczyzna niemieckiego aktora odcinała go od reszty protagonistów, wyróżniała go, czyniła z jego bohatera figurę niezwykle, w dużym stopniu pochodzącą „nie z tego świata”.

⁷⁴ H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 215.

⁷⁵ Zob. H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 530; H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 196; H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 399.

atralnym charakterze. Słowa Elihu wskazują, iż zadaniem snu nie jest przynoszenie ulgi, lecz napawanie przerażeniem. Ten lęk winien towarzyszyć nam po przebudzeniu, żebyśmy odpowiednio, w bojaźni bożej, wiedli swoje życie. Podobny zarzut – bałamucenia człowieka iluzjami wprowadzającymi go w fałszywy stan błogości, a w konsekwencji uniemożliwiający mu stanięcie twarzą w twarz z rzeczywistością – postawił Heschel symbolizmowi, czyli sztuce, a więc również teatrowi. Zdaniem żydowskiego teologa, oddawanie nienależnej, przesadnej czci przedmiotom artystycznym zamiast Bogu, anuluje bezpośrednie zrozumienie sensu Istnienia, a to tego ludzie zawsze najbardziej i najpilniej potrzebowali.⁷⁶ Protagonisci *Kruma* znajdują się w pewnym momencie w kinie. Tytułowy bohater wygłasza wtedy monolog, który przybiera kształt modlitwy do operatora. Krum prosi go o wyświetlenie filmu pokazującego inny, lepszy świat, innych, szczęśliwszych ludzi, inne, wartościowsze życie. W tej naiwnej tęsknocie nie byłoby nic szczególnego – w końcu przemysł filmowy bywa nazywany „fabryką snów” – gdyby nie jej siła z łatwością spychająca rzeczywistość, w jakiej Krum i towarzysze jego (a także swojej) niedoli na co dzień funkcjonują, do poziomu kłamstwa. Ich świat w konfrontacji z iluzją wyświetlaną przez miłosiernego operatora, traci swoją nieznośną, gdyż konieczną do zniesienia wagę, unosząc się w istnieniu z lekkością koszmaru, który w chwili startu projekcji z ulgą przestało się śnić.

Człowiek absurdalny jest aktorem na „deskach teatru codziennego”, awatarem samego siebie. Występuje przed innymi, a także przed sobą samym, gubiąc powoli własną tożsamość w zawiłościach ciemnej gry⁷⁷, jaką uprawia przez całe życie i do jakiej całe życie sprowadził. Człowiek religijny to istota stworzona na obraz i podobieństwo Boga. Można oczywiście trywializować to przesunięcie, ale warto mieć w pamięci stwierdzenie Heschela mówiące, iż „człowiek odzwierciedla albo obraz obecności Bożej, albo obraz bestii”.⁷⁸ W kontekście tego, jak postępują protagonisci Levina, nabiera ono trudnej do zignorowania trafności. Traktowanie siebie jak kreacji scenicznych ułatwia im wzajemną dehumanizację, a w każdym razie bagatelizację potrzeb bliźnich. Kiedy Chłopiec w *Śniącym chłopcu* próbuje wzruszyć Kapitana, śpiewając dziecięcą piosenkę, słyszy w odpowiedzi: „nie, chłopcze, oszczędź sobie tego poniżenia. / Świat nie polega na piosenkach. / [...] Za bardzo się starasz zdobyć moje serce [...]. / Wyczuwam, że nie po raz pierwszy robisz to przedstawienie”.⁷⁹ Życie ujęte jako spektakl musi toczyć się w określonej poetyce. Za jej wybór odpowiadają prądy estetyczne dominujące

⁷⁶ Zob. J. A. Heschel, *Człowiek szukający...*, op. cit., s. 189.

⁷⁷ Ciemna gra to jeden z rodzajów performansu wyróżniony przez Schechnera. Niektórzy jej uczestnicy nie wiedzą, że biorą w niej udział. Może mieć wymiar zarówno prywatny, jak i publiczny. Zasady w niej obowiązujące są nader płynne. Nagrodą dla „ciemnych graczy” jest „oszustwo, zamęt i wybryk” (R. Schechner, *Performatyka...*, op. cit., s. 141–142). O roli ciemnej gry w światach kreowanych w teatrze absurdu pisałem w swojej książce. Zob. A. Winch, *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka*, Warszawa 2015.

⁷⁸ A. Heschel, *Człowiek szukający...*, op. cit., s. 196.

⁷⁹ H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 526.

w danej epoce. W czasie, który nastąpił po drugiej wojnie światowej, tkliwość dziecięcego teatryku, musiała ustąpić przed siłą brutalnych przedstawień, reżyserowanych przez bezwzględnych, sadystycznych oprawców i z nimi w rolach głównych. Po prostu aranżowali oni bardziej wiarygodne, bliższe doświadczeniu „narodu z Auschwitz”, inscenizacje. To ono kształtuje obraz lewinowskiego uniwersum. W *Śniącym chłopcu* i *Mękach Hioba* odbiera cierpieniu i męczeńskiej śmierci ich święty wymiar. Razem z nim pozbawia życie ludzkie jakiegokolwiek wartości oraz znaczenia. Nie musi się to objawiać w łatwości i brutalności, z jaką się je odbiera. Bohaterów *Kruma* nikt nie morduje. Oni mordują się sami. Nie cenią swojego życia, nie jest ono dla nich darem, lecz karą. Chociaż nikt w ich otoczeniu nie ginie nabity na słup, a w okolicy nie ma stosu dziecięcych trupów, starają się za wszelką cenę uciec od swojej codzienności. Tak trafiają do kina, gdzie doznają ulgi, a raczej wrażenia, iż jej doświadczają. To przecież nic więcej, aniżeli czar filmowej iluzji, chwilowe odurzenie zesłane przez litościwego operatora, po którym następuje brutalne – jak rozkazy Komendanta w *Śniącym chłopcu* i bezlitosne, jak Główny Komornik wrywający Hiobowi złote zęby w *Mękach Hioba* – wezwanie *Kruma*, budzące resztę postaci z błogiego snu w kinowej sali: „wstawajcie miernoty. Film się skończył. Wstyďte się żyć!”⁸⁰ W odwrotnym kierunku także. Podejście do własnego życia jak do ohydneho kłamstwa sprawia, że bohaterowie *Kruma* traktują siebie z okrucieństwem, któremu niedaleko do bestialstwa, z jakim odnosili się do siebie protagoniści *Śniącego chłopca*. Uczynienie z artystycznej iluzji jedynego punktu aksjologicznego odniesienia, ośmieszanie i dewaluuje męczeńską śmierć Hioba, widząc w niej tylko nieudaczną, cyrkowy numer. Przed tym, między innymi, przestrzegał Heschel, pisząc, iż

symbole są tak kuszące, ponieważ obiecują rehabilitację wierzeń i rytuałów, które dla umysłu stały się bez znaczenia. Jednak jedyne, co można dzięki nim osiągnąć, to redukcja wierzenia do udawania, praktyki religijnej do ceremonii, prorocтва do literatury, teologii do estetyki.⁸¹

Choćby najjaśniejszy świecący teatralny reflektor, czy kinowy ekran i jego blask cudowności wspaniałego snu, nie rozjaśnia mroku ludzkiej egzystencji.

„Każdy ideał ludzki – pisał Heschel – społeczny czy artystyczny, jeśli zasklepia całe nasze życie, odcina nas od światła”⁸² Wedle żydowskiego teologa, symbolizm mylnie definiuje istotę symbolu. Nie jest nim to, co człowiek tworzy, lecz sam człowiek, który powstał przeciw obraz i podobieństwo Boga. Po pierwsze, czyni to jego życie świętym, po drugie zaś, implikuje spojrzenie na niego jak na reprezentanta Boga na Ziemi. Zarówno o jednym, jak i o drugim z tych doniosłych faktów, zapobiegających osunięciu się Istnienia w czeluść aksjologicznego relatywizmu i egzystencjalnej niedorzeczności, dwudziesty wiek zapomniał.⁸³ Teatr absurdu, czyli także dramaturgia Levina, przypomina mu o tym. Nie

⁸⁰ H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 206.

⁸¹ J. A. Heschel, *Człowiek szukający...*, op. cit., s. 187.

⁸² Ibidem, s. 46.

⁸³ Zob. ibidem, s. 168–171.

przez danie nadziei, a przez strącenie w otchłań zwątpienia i rezygnacji. Dokonuje się ono poprzez wprowadzenie bohaterów absurdystów na sceniczne deski. Uzyskawszy rangę symbolu, ich życie otrzymuje istotną metafizyczną wartość, atoli nie może zastąpić wiary. Ta jest mu wszakże niedostępna i dlatego prowadzi na manowce bezsensu, a nie ku bramom biblijnego Raju. Teatr nie zbawia, Godot nigdy nie przychodzi. W finale trzeciej części *Śniącego chłopca*, Kulawy Chłopak drze zeszyt ze swoimi wierszami, zaś Próżniak zwraca się doń w następującym monologu:

pisaleś wiersze, żeby wzbudzić podziw, / A teraz drzesz je, próbując wzbudzić podziw. / To zbyt dramatyczne, zbędne, niepotrzebne, / Przywiązujesz do nich/ większe znaczenie niż mają w istocie. / Równie dobrze mogłeś / Opublikować je w tomiku, nawet / Zyskać nieco uznania; / A świat wyglądałby tak samo. / Nauczysz się jeszcze rozpaczać, / Spokojniej, skromniej, / W milczeniu. Tak jak być powinno.⁸⁴

Scena ta nosi tytuł *Requiem*. I rzeczywiście, poezja i sztuka jako taka traktowane są tutaj jak zmarłe. Żegna się je nie bez pewnej nuty żalu za ich pięknem. Bohaterowie Levina doskonale jednak wiedzą, iż wobec beznadziei ludzkiego losu dzieła artystyczne jedynie podkreślają szpetotę tego, co ozdabiają.

5.

Heschel w *Bogu szukającym człowieka* przytacza przypowieść rabiego Nachmana z Kosowa. Mówi ona o bocianie, który ugrzązł w błocie. Zwierzę wpadło na pomysł, że jeżeli wbije w bagno dziób, uwolni zeń nogi. W ten sposób oswobodziło wprawdzie nogi, ale za to jego dziób utkwiał w bagnie. Bocian nie poddał się. Zaparł się nogami w grzęzawisku i wyciągnął z niego dziób. Teraz znowu, chociaż jego dziób odzyskał niezależność ruchów, nogi z powrotem zostały uwięzione. „Taka jest kondycja człowieka – podsumowuje Heschel – udaje nam się w jednej sferze, lecz zawodzimy w innych. Musimy nieustannie pamiętać: my psujemy, On naprawia”.⁸⁵ Kiedy jednak Go nie ma, pozostaje nam gorzka satysfakcja istot, których kreacyjny geniusz może równać się jedynie z potęgą destrukcyjnej mocy. Choć zatem wydaje mu się, że się rozwija, stoi w miejscu. Od czasu do czasu dociera do niego absurdalność tej sytuacji. Zachowuje się wtedy jak protagoniści Levina. Oni, niby bocian Nachmana, wyrывают się z bagna ludzkiej egzystencji po „śmierci Boga”, aby za chwilę znowu w nim ugrzęznąć, a na końcu utonąć.

Jest to los Kruma i jego towarzyszy. Dla nich życie jest zawsze „gdzie indziej”, nigdy zaś tu, gdzie są. Wyjeżdżają, względnie marzą o wyjeździe z dziury, w jakiej dotychczas żyli, lecz „co z tego? Dzisiaj wszyscy wyjeżdżamy. I co to takiego podróż? Wsiada się do samolotu i się leci, potem wsiada się do samolotu

⁸⁴ H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 543–544.

⁸⁵ J. A. Heschel, *Bóg szukający...*, op. cit., s. 504.

i się wraca”.⁸⁶ Krum większą część swego zagranicznego wojażu przespał. Nawet jednak gdyby było inaczej, gdyby odniósł sukces, wzbogacił się, wrócił jako mąż pięknej żony, a nie tylko sponiewierany frustrat z walizką pełną brudnej bielizny, nie uwolniłby się od poczucia porażki. Cica prowadzi światowe życie, jako jedyna rzeczywiście uciekła z miejsca, które swoją przeciętnością, bezbarwnością i monotonią doprowadza do rozpaczycy jego mieszkańców. „I co z tego?”, by powtórzyć straszne, bo nieznajdujące odpowiedzi pytanie Felicji. Jak Krum zazdrości Cicy tego, że Los Angeles jest dla niej niczym, tak Cica zazdrości Krumowi jego ekscytacji tym miastem.⁸⁷ Jej egzystencja jest równie czcza, jak codzienność innych bohaterów, tyle że umieszcza ją w efektowniejszych i częściej zmienianych dekoracjach. Kochanek Cicy, Włoch Bertoldo, pod jej nieobecność zadawała się Dupą.⁸⁸ Czy zatem między jedną a drugą jest aż tak wielka różnica? Poza oczywiście tą, że pierwsza nie zdaje sobie sprawy z miałości swojego życia, przeto prowadzi je z beztroską nieosiągalnego dla innych ideału, a drugą nieważkość własnego istnienia przytłacza ciężarem nie do udźwignięcia. Uparto ignorowanie prawdy o tym, kim są w rzeczywistości, pozwala również Dulcemu i Felicji uznawać się za szczęśliwych. Rację miał przeto beznamiętny doktor Szebojgan, gdy mówił o tym, iż jedyną nadzieją dla człowieka jest ośpienie.⁸⁹ Podobną myśl wyraża Matka w *Śniącym chłopcu*, kiedy wygłasza pochwałę stanu, w jakim znajduje się żebrak.⁹⁰ Życie bohaterów Levina jest zamknięte w rozpaczycy jak w imadle, i gniecie ich wśród przeraźliwego jęku.

Rzecz jasna są chwile, w których jęk ów wybrzmiewa z mniejszym natężeniem. Gubernator wyspy w *Śniącym chłopcu* decyduje się, pod presją dziennikarzy, przyjąć na zarządzane przez siebie terytorium tytułowego Chłopca. Pozostałym uchodźcom azylu dać nie chce, ponieważ, jak tłumaczy, „co powiemy w dniu sądu tym, / Którym odmówiliśmy i umarli? / Potrzeba przecież jakiejś konsekwencji, szczególnie / Jeśli chodzi o sumienie, inaczej wszystko się komplikuje. / Albo tylko dziecko – albo nikt”.⁹¹ Zbliżony dylemat miał Witold Gombrowicz w historii, zanotowanej przezeń w *Dzienniku*, o ratowaniu żuczków na plaży. On też potrzebował jakiejś konsekwencji, jeśli chodzi o sumienie. Wobec niemożliwości ocalenia wszystkich owadów, pisarz w pewnym momencie po prostu zabrał swoje rzeczy z piasku i opuścił plażę. Czuł obojętność, ale zdawał sobie sprawę, iż jest mu ona „narzucona przez okoliczności” i niósł ją w sobie „jak obcą rzecz”.⁹² W świecie tak urządzonym, gdzie wszystko zależy od człowieka – poza samym człowiekiem, który zależny jest od wszystkiego – pojawia się aliści szansa na przełamanie jego bezlitosnych reguł. W *Śniącym chłopcu* jest to moment, kie-

⁸⁶ H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 193.

⁸⁷ Zob. *ibidem*, s. 236.

⁸⁸ Zob. *ibidem*, s. 220–221.

⁸⁹ Zob. *ibidem*, s. 229.

⁹⁰ Zob. H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 524.

⁹¹ *Ibidem*, s. 540.

⁹² W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 2004, s. 54.

dy Kapitan, przyjrzawszy się Matce i pasażerom, zobaczył ich twarze. Przestali być oni wtedy dla niego anonimową, drżącą ze strachu biomasą o nie do końca określonej przynależności gatunkowej, lecz ludźmi.⁹³ Chwila ta trwa oczywiście krótko, a jej finał nie jest szczęśliwy, a mimo to jej znaczenie jest niebagatelne. Dokonało się bowiem upodmiotowienie przedmiotowo do tej pory traktowanych⁹⁴ uciekinierów. Wydaje się to niewiele – zobaczyć w człowieku człowieka, a jednak w realiach lewinowskiego uniwersum jest to wydarzenie na miarę cudu.

Bóg istnieje, o ile jesteśmy w stanie nawiązać z Nim osobistą relację, w świecie, w którym potrafimy dostrzec Jego oblicze.⁹⁵ Rzeczywistość przedstawiona w *Śniącym chłopcu* to uniemożliwiała, ponieważ zamieszkiwana była przez zdepersonalizowane figury. One to, przez większą część sztuki jedynie z kształtu przypominając ludzi, w omawianej scenie wraz z twarzą odzyskały indywidualność, a z nią duszę, czyli swoje człowieczeństwo. By tak rzec, zmartwychwstały do życia istot stworzonych na obraz i podobieństwo Boga. Tracąc umiejętność patrzenia na świat jak na dzieło Boga, a na człowieka jak na Jego najdoskonalszą kreację, dehumanizujemy naszą egzystencję, odzieramy ją z wartości i sensu, zostając z niepasującymi do siebie, nie układającymi się w żaden rozumiały wzór, skrawkami absurdu. Dla bohaterów *Kruma* „życie jest gdzie indziej”, a wraz z nim gdzie indziej są też ludzie. Mieszkańcy świata zaaranżowanego na „teatr okrucieństwa”, nie ludzie, a aktorzy ludzi odgrywających, skazani są na siebie jak na wyroki śmierci, które z masochistyczną pasją na sobie wykonują.

„Bo kimże jest człowiek?” – pyta Patetyczny Błazen, charakteryzując umiarkowanego na słupie Hioba jako trefnisia – „macie oto człowieka: raz mówi, / że Bóg istnieje, kiedy indziej szczecka, że Boga nie ma”.⁹⁶ Człowiek taki, jakim opisał go Patetyczny Błazen, przypomina bociana Nachmana i jego zmagania w bagnie. Śmieszne to? Tragiczne? A może nie ma żadnego znaczenia? Może racja jest po stronie Cynicznego Błazna, stwierdzającego – „co nas obchodzi człowiek? / Co nas do diabła obchodzi świat? [...] Nie pytajcie się o sens upadku [...] skupcie się wyłącznie na scenie: upadający człowiek, / który umrze za chwilę”⁹⁷ Może faktycznie po tysiącletniach dociekania sensu, wyłuskiwania znaczeń, definiowania wartości i kierowania się nimi w codziennych wyborach, żmudnego tworzenia kultury, mierzenia się z wiarą i rzucanym przez nią wyzwaniem ufego oddania się woli nieodgadnionego Boga, współczesnemu człowiekowi pozostało tylko patrzenie na siebie, bliźnich i świat jak na okrutny spektakl teatru absurdu, bez podejmowania prób pojęcia zeń czegokolwiek? Jeśli tak, to niebezpiecznie zbliżyłby się w swej kondycji do zwierzęcia.

⁹³ Zob. H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 535.

⁹⁴ Dobrą ilustracją tego podejścia jest stosunek Kapitana do Matki Chłopca. Kapitan traktuje ciało kobiety jak towar i bez skrępowania się o nie targuje (zob. ibidem, s. 523–524, 527–529).

⁹⁵ Zob. J. A. Heschel, *Człowiek szukający...*, op. cit., s. 9.

⁹⁶ H. Levin, *Męki...*, op. cit., s. 439.

⁹⁷ Ibidem, s. 439–440.

Levin pokazuje proces tej degradacji. „Kimże ja jestem?! – pyta Hiob – „czyżbym występował w komedii. / Tutaj upływa mi życie. Moje życie, moje!”⁹⁸ Bohaterowi komedii można jeszcze współczuć, śledzić w napięciu jego perypetie, kibicować mu. Co jednak począć z atrakcją cyrku, w jaką przeistoczył się pod koniec utworu? W dodatku niezbyt udaną, bo umierającą nieefekownie? Chłopiec w *Śniącym chłopcu* za życia wzruszał swoim nieszczęściem. Umarł, by z czasem przemienić się w grudkę ziemi.⁹⁹ Jeśli kiedyś znowu wywoła łyzy, to jedynie jako drobinka kurzu, która wpadła komuś do oka. Krum już za życia obrócił się w proch. Mówiąc Szkicie – „jesteś tylko śmiesznym elementem dekoracji mojego dzieciństwa! Twoja gęba jest kawałkiem tynku odpadającego ze ściany”¹⁰⁰ – nie wziął pod uwagę, iż Szkita mógłby powiedzieć o nim dokładnie to samo. Los protagonistów *Kruma*, *Mąk Hioba* oraz *Śniącego chłopca* – ludzi, dla których Bóg umarł i którzy umarli dla Boga – przekonuje o tym, że Hanoch Levin wątpli zarówny w Boga, jak i w człowieka.

⁹⁸ Ibidem, s. 401.

⁹⁹ Zob. H. Levin, *Śniący...*, op. cit., s. 559–560.

¹⁰⁰ H. Levin, *Krum...*, op. cit., s. 233.