

METAFORA *THEATRUM MUNDI* W TEATRZE ABSURDU NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI TYMOTEUSZA KARPOWICZA

ANNA KARONTA*

www.orcid.org/0000-0002-8250-3407

Bóg zniknął. Znikną ludzie. Będą zabawki.
T. Karpowicz, *Jego mała dziewczynka*

WSTĘP

Termin „teatr absurdu” nie jest terminem precyzyjnym, ale „nazwą umowną”¹, „krytycznoliteracką formułą funkcjonującą trochę na zasadzie poetyckiej metafory”². Pojęcia tego używa się jako hasła opisującego twórczość autorów uznanych za absurdystów, lecz nazwa ta „nie określa przy tym żadnego, dającego się jednoznacznie scharakteryzować, typu dramaturgii”³. Od czasu wprowadzenia terminu „teatr absurdu” w 1961 roku i skojarzenia go przez Martina Esslina z dorobkiem Samuela Becketta, Eugène’a Ionesco, Arthura Adamova, Harolda Pintera i innych⁴, do nurtu tego dołączyło wiele nazwisk. Prawie każda literatura europejska może się pochwalić istnieniem rodzimego odpowiednika teatru objętego tym terminem.

Po raz pierwszy Esslin przytacza nazwiska polskich dramaturgów – Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza – w 1963 roku w artykule *Epic Theatre, the*

* Anna Karonta – mgr, doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ M. Jarmułowicz, *Kategoria absurdu i jej polska recepcja* [w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 189.

² A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 9.

³ P. Dobrowolski, *Estetyka śladu. Dramat absurdu jako prototyp tekstu posteatralnego* [w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 79.

⁴ Zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd, revised updated edition*, New York 1969.

*Absurd and the Future*⁵. Sześć lat później w drugiej (rozszerzonej) edycji *Teatru Absurdu*⁶ pojawia się cały rozdział o „wschodnich” absurdystach, ze szczegółowym omówieniem twórczości Mrożka, Różewicza i Havla. Jako prekursorów polskiego teatru absurdu Esslin wymienia Witkacego i Witolda Gombrowicza. W tym samym roku zostaje wydany zbiór esejów *Reflections: essays on modern theatre*⁷, w którym oprócz wyżej wspomnianych nazwisk krytyk przywołuje Jerzego Broszkiewicza, Stanisława Grochowiaka i Zbigniewa Herberta.

Polscy badacze różnie przyjęli zaproponowaną przez angielskiego krytyka tezę o funkcjonowaniu rodzimego wariantu teatru absurdu. Większość jednak przyznaje rację Esslinowi, z wyjątkiem Józefa Kelery, który przeczy istnieniu tego nurtu w literaturze polskiej w artykule *Teatr absurdu w Polsce?*⁸, a następnie w zredagowanym przez siebie haśle do słownika⁹. Później do zestawu nazwisk kojarzonych z polskim teatrem absurdu dołączyli Miron Białoszewski, Marian Pankowski, Tadeusz Kantor, Tymoteusz Karpowicz i inni. Polscy krytycy wymieniają różnych absurdystów, niekiedy mechanicznie zestawiając nazwiska polskich dramaturgów z nazwą i definicją przyjętą przez Esslina¹⁰, niekiedy używając metody diachronicznej, czasem kierując się jedynie interpretacją utworów. Tej ostatniej metody używa w swojej książce, będącej na dzień dzisiejszy największą monografią poświęconą polskiemu teatrowi absurdu, Anna Krajewska, za którą przyjmuję, że

teatr absurdu to nazwa oznaczająca nowatorski nurt w dramacie współczesnym zapoczątkowany w latach 50. we Francji, mający swój renesans przypadający na lata 50–65, potem odżywający i przekształcany w kolejnych pokoleniach dramatopisarzy [...], jest współczesnym dramatem metafizycznym, mówiącym o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga.¹¹

Teatr absurdu nie wytworzył konkretnego, ściśle wyznaczonego paradygmatu, choć książka M. Esslina (do dziś nieprzetłumaczona na język polski w całości) wskazała niektóre cechy charakterystyczne dla tego zjawiska. Praca angielskiego krytyka, pozostając podstawową pozycją w literaturze przedmiotu tego zagadnienia, nie ogranicza interpretacji, lecz – przeciwnie – otwiera możliwość nowego spojrzenia na teatr absurdu. Chciałabym uzupełnić listę

⁵ Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedyne go wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Kraków 2000, s. 24–25.

⁶ Zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd, revised updated edition*, New York 1969.

⁷ Zob. M. Esslin, *Reflections: essays on modern theatre*, New York 1969.

⁸ Zob. J. Kelera, *Teatr absurdu w Polsce?* [w:] *Panorama dramatu*, Wrocław 1989.

⁹ Zob. J. Kelera, *Absurdu teatr* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992.

¹⁰ Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 30.

¹¹ A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 25–26.

wyznaczników charakteryzujących ów rodzaj teatru o jeszcze jedną cechę – obecność metafory *theatrum mundi* – i przyjrzeć się sposobom kreowania świata jako teatru na przykładzie dramaturgii Tymoteusza Karpowicza, zaliczanego przez Krajewską do polskich absurdystów.

Źródeł metafory *theatrum mundi* należy szukać u Platona, który jako pierwszy porównuje ludzi do marionetek w rękach bogów¹², życie do komedii i tragedii¹³ oraz ujmuje świat jako odbicie bytów idealnych. Stoicy rozpatrują metaforę *theatrum mundi* w perspektywie moralnej – narzuconej przez bogów roli człowiek może przeciwstawić własną walkę o zachowanie cnoty¹⁴. Ojcowie Kościoła z kolei, rozbudowując poglądy stoików, zinterpretowali metaforę w duchu chrześcijańskim, porównując życie do „komedii rodzaju ludzkiego”¹⁵ i przeciwstawiając go życiu prawdziwemu, pozaziemskiemu. Średniowiecze, do którego topos *theatrum mundi* dotarł z antyku i z dzieł pisarzy chrześcijańskich, wyeksponowało ambiwalencję między istnieniem a jego iluzją, a motyw *vani-tas*, tak popularny w tym czasie, był nieodłącznie związany z metaforą świata jako teatru, która wraca w traktacie *Policraticus* Jana z Salisbury (1155)¹⁶. W dziele tym po raz pierwszy pojawia się sformułowanie *theatrum mundi* oraz słynna sentencja *totus mundus agit histrionem*, która zdobiła teatr „The Globe” w Londynie¹⁷.

Dramatyzacja metafory *theatrum mundi* rozwija i dopełnia filozoficzne interpretacje. Teatr XVI–XVII wieku stara się na wszelkie sposoby ujawnić porównanie świata do sceny, a ludzi do aktorów w rozgrywającym się wokół nich spektaklu życia. Zadaniem teatru staje się uświadomienie widzom teatralności zachowania i relacji międzyludzkich. Jawna teatralność tak popularna w dramatach tego czasu i motyw teatru w teatrze zacierają granice pomiędzy przedstawieniem a życiem, widz czuje się uczestnikiem, oglądającym i oglądanym¹⁸. Metafora *theatrum mundi* na podstawie takich wspólnych cech jak krótkotrwałość, iluzoryczność i przemijalność zostaje uzupełniona o porównanie życia nie tylko do sceny, lecz również do snu¹⁹. Potwierdzeniem służą utwory Szekspira, Calderona, Lopego de Vegi.

¹² Zob. Platon, *Prawa*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1997, s. 270.

¹³ Zob. Platon, *Fileb*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 65.

¹⁴ Zob. J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998 s. 6.

¹⁵ Augustyn, *Objaśnienie psalmu 127* [w:] *Objaśnienia psalmów*, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986, s. 47.

¹⁶ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 148.

¹⁷ P. Goźliński, *Bóg Aktor: romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 70.

¹⁸ Zob. K. Mroczkowska-Brand, *The Theatrum Mundi metaphor in Spanish and English drama 1570-1640*, Kraków 1993, s. 138.

¹⁹ Zob. K. Mroczkowska-Brand, *The theatrum mundi metaphor in spanish and English drama 1570-1640*, Kraków 1993, s. 21.

Metafora *theatrum mundi* powraca dopiero w XX wieku. Znaczącą zmianę w relacjach między sztuką teatralną a rzeczywistością wprowadza teatr absurdu. Rezygnując z kategorii *mimesis*, nie prezentuje pewnego obrazu świata. Akcja w wybranych przez mnie dramatach najczęściej nie jest osadzona w konkretnym czasie i przestrzeni, lecz odnosi się do rzeczywistości: nie naśladując i nie przedstawiając jej obrazu, przekazuje współczesną dramaturgom wizję świata. „Dramat absurdu to element nierozpoznanej relacji między światem a teatrem”²⁰, jednak nie sposób twierdzić, moim zdaniem, że relacja ta w całości zanika. Teatr absurdu jest iluzją świata²¹, lecz nie dlatego, że to „świat kopii bez oryginału”²², a ze względu na iluzoryczność świata przedstawionego.

TEATR ABSURDU INTERPRETACJĄ ŚWIATA ŚWIAT – TEATR – LABIRYNT

Budowa teatru XVI–XVII wieku, kiedy topos *theatrum mundi* był najsilniej obecny w sztukach, oddawała swym układem organizację wszechświata. Teatr miał przekazywać pewność istnienia wyższego porządku i harmonii. Metafora *theatrum mundi* realizowana w dramatach Karpowicza potwierdza zawsze istniejący ścisły związek między teatrem a światem. Kreowana na różne sposoby przestrzeń w utworach dramaturga stanowi nieodłączny składnik świata przedstawionego, oddaje panujący chaos i bezład.

Przebieg dramatyczny w odróżnieniu od przestrzeni teatralnej, która jest dana naocznie, ma charakter abstrakcyjny, musi być rekonstruowana przez czytelnika²³. W sztukach XX wieku została ona mocno zsubiektywizowana: zdarzenia dramatyczne są przedstawione tak, jak widzi je postać; świadek (czytelnik czy widz) patrzy na świat oczyma bohatera²⁴. „Subiektywizacja dramatu odsyła ku przestrzeniom wewnętrznym”²⁵, wyobrażonym przez bohaterów i projektowanym przez świadka. Refleksja nad otaczającą postacię przestrzenią staje się pretekstem do zastanawiania się nad prawami, które rządzą całym światem, i nad miejscem w nim jednostki.

²⁰ D. P. Klimczak, *Od patafizyki do metafizyki dramatu absurdu*, „Colloquia Communia” 2003, nr. 1, s. 492.

²¹ Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 142.

²² D. P. Klimczak, *Od patafizyki do metafizyki dramatu absurdu*, „Colloquia Communia” 2003, nr. 1, s. 492.

²³ Podział przestrzeni teatralnej na dramatyczną, sceniczną, ludyczną, tekstową, wewnętrzną przyjmuje za P. Pavisem. Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 404-405.

²⁴ Zob. J. Błoński, *Dramat i przestrzeń* [w:] *Przebieg i literatura*, red. Głowiński, Wrocław, 1978, s. 201.

²⁵ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku* [w:] *Przebieg we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice 2009, s. 17.

Labirynt jako symbol powracający w różnych epokach zawsze odpowiadał określonej koncepcji rzeczywistości, był znakiem ludzkiej egzystencji, metaforą stosunku człowieka do świata²⁶. W literaturze XX wieku najczęściej zostaje ukazany przez pryzmat postrzegającej go jednostki, wizje przestrzeni więc określane są nie tylko przez obiektywne właściwości, ale również przez subiektywne interpretacje. Omawiane dramaty nie przywołują bezpośrednio mitu labiryntu, w żadnym z nich to określenie nie pojawia się *explicite*, jednak przestrzeń tych utworów swoją organizacją narzuca postrzeganie jej jako przestrzeni labiryntowej.

Wątek miasta jako głównego labiryntu w literaturze XX wieku występuje w dramacie Karpowicza *Dziwny pasażer*, który przedstawia Warszawę, przemieniającą się na naszych oczach w labirynt. Akcja zaczyna się od wsiadania Pasażera do taksówki, co nie zapowiada żadnych nadzwyczajnych wydarzeń. Ale im dalej zagłębiają się bohaterowie w labiryncie miasta, tym bardziej akcja realistyczna przemienia się w akcję absurdalną. W utworze pojawiają się nazwy realnie istniejących miejsc, ulic, lecz nie da się połączyć ich w całość: przestrzeń deformuje się, rzeczywistość traci kontury i wyrazistość. Zniekształcenie świata ma charakter subiektywny, ponieważ jest efektem panicznego lęku bohatera. Widzimy Warszawę oczami głównej postaci, nie jesteśmy w stanie nakreślić jej mapy, stwierdzić, jakie odległości dzielą miejsca. W ten sposób zorganizowana przestrzeń tak czy inaczej zostaje skojarzona z labiryntem, który, pojawiając się w wyobraźni Pasażera, ogarnia innych bohaterów, a wraz z nimi czytelnika.

W dramacie Karpowicza traci dla Pasażera swoją spójność nie tylko miasto, lecz cały świat. Uciekając od nieszczęścia i lęku, bohater szuka „możliwości dotarcia do jedyne go sensu, uchwycenia i odczucia świata jako sensownej, spójnej całości”²⁷. Ta podróż staje się labiryntem dla Pasażera, który nie wie, gdzie się udać: „Do Falenicy, może do Rembertowa, najwyżej do Młocin”²⁸.

Dramat zawsze był zaprzeczeniem pojęcia drogi: akcja toczyła się w jednym miejscu, a o przemieszczaniu bohaterów widzowie mogli dowiedzieć się jedynie z wypowiedzi postaci. Zmienia się to w dramacie współczesnym, kiedy pojawia się możliwość pokonywania drogi wraz z bohaterami. Droga w sztuce Karpowicza zostaje jedynie nakreślona, jest nieogarniętą przestrzenią, której nie sposób objąć, „ani w sensie planu realnego odnalezienia miejsca, ani w znaczeniu epistemologicznym, poznania i poszukiwania transcendencji”²⁹. Absurd, bezsilność wobec praw rządzących wszechświatem, sprawia, że bohaterowie czują się zagubieni, niepewni otaczającej ich rzeczywistości:

²⁶ Zob. M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 131-133.

²⁷ A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 189.

²⁸ T. Karpowicz, *Dziwny pasażer* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 124.

²⁹ A. Krajewska *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 91.

„Widzi Pan, jak się w tym wszystkim płacemy. Jak w złym śnie. Przecież to nonsens. Poplątaliśmy wszystkie motywy”³⁰. Zdarzenia powtarzają się, Pasażer i Szofer kręcą się po mieście, wracając jak w labiryncie do miejsc już znanych, doświadczeń już przeżytych, sprawiając pod koniec dramatu wrażenie totalnego zagubienia.

Konkretna przestrzeń geograficzna pojawia się w innym dramacie Karpowicza, *Charonie od świtu do świtu* (1969), w którym także zostaje zniekształcona, niezwykła. Jako labirynt może być ujmowana tu wędrówka pomiędzy brzegami Odry: jeden brzeg której jest wbudowany w polskie realia czasu i przestrzeni, drugi zaś – zmienia się w „ekwiwalent Hadesu”³¹. Przewoźnik, zabierając kolejnych pasażerów, coraz bardziej jest zmęczony ich irracjonalnym zachowaniem. Rzeka, znana od lat, staje się przestrzenią obcą i zniewalającą. Łódź zatrzymuje się na środku rzeki, zmienia kierunek, trudno z pewnością stwierdzić, na którym z brzegów wsiadają i wysiadają bohaterowie. Z tego chaosu wydarzeń, w który zostaje wrzucony Przewoźnik, nie ma ucieczki, wyjścia. Przestając sprzeciwiać się pasażerom, wykonując wszystkie ich rozkazy, płynie z prądem. Bohater, skazany na wieczne dryfowanie pomiędzy brzegami, traci wszelką nadzieję, że „wkrótce zbudują tu [...] most”³².

W przywołanych dramatach labirynt jako model świata staje się metaforą świata absurdalnego. Podmiot zagubiony to współczesna autorowi wizja osoby w relacji do otaczającego ją świata: „Dzisiejszy Tezeusz nawet nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje jakiś Minotaur, a tylko po omacku wędruje przez ciemność, która jest labiryntem absurdu”³³.

TEATR POZBAWIONY REŻYSERA

Metafora *theatrum mundi*, objawiając się w literaturze oraz filozofii różnych epok, zawsze zakładała istnienie boga jako wielkiego reżysera, suflera lub widza. Historia owego toposu to historia nieustannych prób sprowadzenia stwórcy na scenę kosmicznego widowiska albo wyrwania się, ucieczki z teatru świata³⁴. Od starożytności metafora *theatrum mundi* nosi znamiona determinizmu oraz pesymizmu³⁵. Gra zgodnie ze scenariuszem, choć

³⁰ T. Karpowicz, *Dziwny pasażer* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 126.

³¹ Zob. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, Warszawa 1985, s. 233.

³² T. Karpowicz, *Charon od świtu do świtu* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 438.

³³ M. Czapiga, *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie: figura ludzkiego losu w kulturze europejskiej*, Wrocław 2013, s. 292.

³⁴ Zob. P. Goźliński, *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 57.

³⁵ Zob. J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 35.

i podkreśla bierność jednostki, daje jednak człowiekowi poczucie opatrności, które znika w XX wieku. Dramat absurdu głosi nieobecność boga jako reżysera: spektakl odgrywa się na pustej scenie teatru bez sensu, którym jest świat.

Postacie dramatów Tymoteusza Karpowicza znajdują się w nieustannym poszukiwaniu transcendencji. Pod wpływem przerażenia światem sakralną funkcję zyskują w jego utworach przypadkowi ludzie, przedmioty, zwierzęta i inne elementy otaczającej bohaterów rzeczywistości. Pukający z dramatu *Kiedy ktoś zapuka* staje się taką niewytłumaczalną, tajemniczą, nieuchwytną mocą, która wypełnia pustkę, jednoczy postacie. Pojawiając się nagle, pukaniem do drzwi zmienia życie mieszkańców domu: „PIANISTKA [...] Był taki spokój: tato czytał, mama prała, a teraz...(płacze) Bo ktoś zapukał. Bo komuś się ubrdało...”³⁶. Usiłując wyjaśnić, kim jest nieznajomy, snują domysły: być może to był morderca, złodziej, Napoleon, Pan Bóg, tajna policja. Jako ostatnie pojawia się przypuszczenie, że jest to zwykły człowiek, jednak wydaje się ono najmniej prawdopodobne. Bohaterowie więc sami tworzą tajemnicę, która okazuje się nieuchwytna, nie do wytłumaczenia. Pukający przynosi wiarę, ślepią i zagadkową: „Może nie pukać i być...być...”³⁷.

Nawiązanie kontaktu z transcendencją w dramacie *Człowiek z absolutnym węchem* zachodzi poprzez badanie nadprzyrodzonych zdolności człowieka. Absolutem staje się tu węch absolutny jako coś doskonałego i nieograniczonego, a jego badanie – „celem niejasnym, metafizycznym”³⁸. Świat, w którym boga nie ma, domaga się czegoś, co doda ludziom „odwagi i życia. Na coś, co w ich życiu tak bardzo zwykłym od szóstej rano do dziesiątej wieczór – odkryje coś niezwykłego”³⁹. Reporter niesłychanie się cieszy z poznania nosiciela absolutnego wężu, jednak po jakimś czasie traci swoją wiarę: „Jednak nie wierzę panu. W pana węch. [...] Dla mnie niewiara w pański węch nie jest żadną satysfakcją. [...] Niczego nie wyjaśnia. Jestem rozbity.”⁴⁰. Naukowe, racjonalne wyjaśnienie doprowadza do tego, że „cud, pojęty materialistycznie”⁴¹ przestaje być zagadką, jest sprowadzony do sfery *profanum*. Reporter nie raz podkreśla, że wiara w absolutny węch jest niesłychanie potrzebna ludziom, jednak niezdatne uwierzyć w jakikolwiek cud, „rozbite” postacie zostają same.

Bohaterowie dramatu *Charon od świtu do świtu* również wymyślają własny absolut, potrzebują go bez względu na to, czy będzie to bigos, kura czy prawo Archimedesza⁴². Hodowca kapusty zastępuje wiarę w boga wiarą w kapustę:

³⁶ T. Karpowicz, *Kiedy ktoś zapuka* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 312.

³⁷ Tamże, s. 327.

³⁸ T. Karpowicz, *Człowiek z absolutnym węchem* [w:] *Dziela zebrane*, t. 6, Wrocław 2015, s. 138.

³⁹ Tamże, s. 148.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 146.

⁴² Zob. tamże, s. 90.

„To nie sztuka narażać się dla ludzi – Bóg, sumienie, opinia, prasa, sąd – wszystko to zmusi ojczulka, aby skoczył do wody ratować tonącego. A skocz dla główki kapusty – wyśmieją. A ja skoczyłem”⁴³. Każdy uczestnik przeprawy chce skłonić przewoźnika do własnej religii: „Czy ty rozumiesz moją wiarę w kapustę?”⁴⁴.

W świecie dramatu Karpowicza *Przerwa w podróży*, w którym przyszło zamieszkać bohaterom, panuje albo nadmierny ład, albo zupełny chaos⁴⁵. Zawiadowca wytłumaczenie sytuacji niepokojącym się pasażerom zawiera w równaniu, które cały czas powtarza: „ $T = \frac{1}{60}t_1 + \frac{nt_2(1+B)}{a \times b}$ ”⁴⁶. Wygłaszane w momentach największego napięcia, przemienia się w swoistą rytualną formułę magiczną jako próbę uporządkowania świata, ujęcia go w schemat. Taka ucieczka w liczby pojawia się w utworach Karpowicza dość często, m.in. w dramacie *Charon od świtu do świtu*, kiedy Przewoźnik, speszony towarzystwem pasażerów, zirytowany ich zachowaniem, oczekuje od nich przede wszystkim odpowiedzi na swoje pytanie: „No to mi powiedz, co to jest: żona dała mi tort na śniadanie. Pocięty na dwadzieścia pięć kawałków. I powiedziała: «chyba wiesz, dlaczego»». A ja nie wiem”⁴⁷. W tych absurdalnych formułach, jak i w powtarzających się dziecięcych wyliczankach, piosenkach (*Charon od świtu do świtu*, *Dziwny Pasażer*) tkwią próby ustanawiania sensu świata⁴⁸.

Jako pewnego rodzaju obrona przed chaosem w dramatach Karpowicza pojawia się modlitwa. W walce z Rzeźbiarzem, tracąc wszelką nadzieję na zrozumienie intencji swoich pasażerów, Przewoźnik czyta *Ojciec nasz* (*Charon od świtu do świtu*). Fryzjer, uciekając z Małej Pośredniej, wygłasza niedorzeczny monolog, który nieco przypomina modlitwę:

FRYZJER [...] Po raz pierwszy mam w sobie wiele odwagi, by prosić nieznanego mi osobiście Boga o przychylenie się nad swoim cieniem. (*żegna się*). W imię gwiazdy lewej i prawej, w imię gwiazdy wysokiej i gwiazdy poniżonej – proszę Cię:
 Boże wszystkich wytartych kluczy od wind
 Pionowych i poziomych a jeżdżących
 Tylko na ukos przez nasze piętra pragnienia –
 Śmieję się za nami...⁴⁹

Świat w dramatach Karpowicza, będąc przestrzenią obcą i groźną, domaga się boga, a zagubiona jednostka, tęskniąc za jakąkolwiek aksjologiczną

⁴³ T. Karpowicz, *Charon od świtu do świtu* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 6, Wrocław 2015,

⁴⁴ Tamże, s. 414.

⁴⁵ Zob. A. Fałkiewicz, *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, Wrocław 1975,

⁴⁶ T. Karpowicz, *Przerwa w podróży* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 391.

⁴⁷ T. Karpowicz, *Charon od świtu do świtu* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 411.

⁴⁸ Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 185.

⁴⁹ T. Karpowicz, *Przerwa w podróży* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 463.

stabilizacją, czeka na coś lub kogoś, kto rozświetli nieprzenikniony mrok jej egzystencji⁵⁰. Omawiane utwory pokazują, że czekanie na Godota nie jest najbardziej niedorzecznym ujęciem sytuacji współczesnego człowieka, jakim jest próba zastąpienia absolutu sztucznym jego substytutem. Wcześniej jednostka była bezsilna wobec boga, teraz jego miejsce zajmuje absurd, któremu człowiek wyznaje swoją wiarę w postaci niedorzecznych modlitw.

TEATR ILUZJĄ ŚWIATA

Nieobecność na scenie świata reżysera jako siły spajającej, powoduje destabilizację rzeczywistości. Pozbawiona ogólnej zasady integrującej, staje się ona chaotyczna i bezcelowa. Zaczyna dominować nowy sposób widzenia świata, który wiąże się z odrzuceniem norm obowiązujących w rzeczywistości – zawieszona zostaje kategoria *mimesis*. Rezygnacja z reguł naśladowania nie oznacza jednak oderwania od rzeczywistości. Będąc zwierciadłem epoki, teatr absurdu odtwarza chaos i pustkę współczesnego świata. Jeśli można mówić o *mimesis* w odniesieniu do dramatów Karpowicza, to tylko rozumiejąc tę kategorię za Zofią Mitosek jako zawieszenie pomiędzy udawaniem a referencją⁵¹. Omawiane utwory bez wątplenia są bliżej udawania, gry, kreowania czegoś, czego przedtem nie było. Odbiorca waha się, „świadomy tego, że ma do czynienia z rzeczywistością wytworzoną, pozorną, nową, sztuczną – daje się porwać owemu pozorowi i, chcąc nie chcąc, odnosi go do rzeczywistości bliskiej sobie”⁵².

Tworzenie zmyślnego mikrokosmosu za pośrednictwem teatru, porównanie życia do teatru i snu poprzez wspólne aspekty (krótkotrwałość, iluzoryczność, przemijalność), ukazuje złudną naturę świata⁵³. Charakter iluzji w teatrze absurdu jest jednak innej natury, podlega pewnym zmianom od czasu największej popularności metafory *theatrum mundi* w literaturze XVI–XVII wieku. We współczesnym dramacie znika poczucie istnienia ładu, a bohaterom pozostaje tylko przeżywanie chaotycznego świata (prezentowanego jako sfera świadomości, rzeczywistość oniryczna), odczuwanie niepewności co do jego ontologicznego statusu. Teatr zostaje pozbawiony odniesień, jest „grą luster odwołującą się jedynie do swych własnych mechanizmów opowiadania tak, jakby rzeczywistość, którą przedstawia, była tylko – podobnie jak on – fikcyjna

⁵⁰ Zob. A. Winch, *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka*, Warszawa 2015, s. 60.

⁵¹ Zob. Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie teorii” 2002, nr. 1.

⁵² Tamże.

⁵³ Zob. K. Mroczkowska-Brand, *The Theatrum Mundi metaphor in Spanish and English drama 1570-1640*, Kraków 1993, s. 117.

i zrelatywizowana⁵⁴. „Jedyną rzeczywistością jest jej niepewność⁵⁵, a iluzja jest jedynym dostępnym człowiekowi światem.

Świat wielu dramatów Tymoteusza Karpowicza jest „światem myślanym”, powstającym w wyobraźni postaci⁵⁶. Trudno stwierdzić, czy wydarzenia sztuki *Człowiek z absolutnym węchem* odbywają się naprawdę, czy są jedynie wytworem świadomości tytułowego bohatera. Za drugą interpretacją przemawia ostatni obraz dramatu, w którym wszystko jest „jak w obrazie pierwszym⁵⁷, a także końcowa scena przesłuchania Kowalskiego: „Jeszcze raz opowiem panom wszystko od początku. Bo ciągle z jakichś powodów mi nie wierzyacie⁵⁸. Czy nie znaczy to, że cała historia o absolutnym węchu, cała teoria tego nadnaturalnego zjawiska została wymyślona przez główną postać? Komplikuje sprawę „bełkot odwijanej taśmy⁵⁹, którym kończy się utwór. Jeżeli istnieje ten dźwięk, to istnieje również Reporter, który, jak się wydawało, jest częścią fantazji Kowalskiego. Status świata w sztuce pozostaje niejasny, zacierają się granice między wnętrzem a zewnątrz⁶⁰.

Akcja *Przerwy w podróży* jest wspólnym snem pasażerów pociągu, którzy, zasnawszy, nie wysiedli na odpowiedniej stacji. Realistyczna sytuacja w dramacie przekształca się w utrzymaną w poetyce snu wizję piekła, która przypomina dramat Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych*⁶¹. To, co pozornie realne i stabilne okazuje się iluzją, rzeczywistość przeplata się ze snem: „ARCHITEKT [...] Możemy już nie odróżnić jawy od snów, myślenia od rzeczywistości⁶². Postacie przypuszczają jednak, że Mała Pośrednia i wszystko, co się dzieje na stacji, jest fikcją: „ARCHITEKT O, właśnie! Spaliśmy. Śniliśmy. Wyśniliśmy wspólnie naszą babcię. Jest ona fragmentem naszego wspólnego snu⁶³. Świat dramatu z staje się co raz bardziej nieogarniony, a bohaterowie pogrążają się w rozpacz. Za każdym razem, kiedy zasypiają, mają nadzieję, że obudzą się w „normalnej” rzeczywistości, wrócą do spraw codzienności:

⁵⁴ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 335.

⁵⁵ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku* [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice 2009, s. 22.

⁵⁶ Zob. E. Balcerzan, *Mózg człowieka na scenie* [w:] *Oprócz głosu, Szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1971, s. 71.

⁵⁷ T. Karpowicz, *Człowiek z absolutnym węchem* [w:] *Dziela zebrane*, t. 6, Wrocław 2015, s. 197.

⁵⁸ Tamże, s. 204.

⁵⁹ Tamże, s. 205.

⁶⁰ Zob. J. Michalczyk, *Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni* [w:] *Przestrzeń we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 81.

⁶¹ Zob. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, Warszawa 1985, s. 184.

⁶² T. Karpowicz, *Przerwa w podróży* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 126.

⁶³ Tamże, s. 440.

STARUSZKA Spróbujcie zasnąć spokojnie. Jakby z dala od siebie. No, śpijcie. I ty, (do Windziarza) zaplątany w bezdroża płci, spragniony swego komandora, i ty, (do tancerki) poszukiwaczko rajskiego bata rozcinającego zwierzęco-ludzką skórę aż do serca, i ty, (do Boksera) filozofie pięści, które nagle zmieniły ci się w pieczarki...⁶⁴

Po przebudzeniu świat nadal jest nielogiczny, staje się bardziej niepojęty, tajemnice mnożą się jak wyrastające wszędzie pieczarki oraz wiązanki kwiatów, nie wiadomo dlaczego dostarczanych przez Zawiadowcę. Będąc w sytuacji zawieszenia, poza czasem i przestrzenią, podróżni usiłują odnaleźć się w świecie pozbawionym wszystkich ram, ciągle zmieniającym się i coraz bardziej niezrozumiałym. Śpiewanie kołysanek przez Staruszkę cofa bohaterów do czasów dzieciństwa, z jednej strony odnawia w nich poczucie pierwotnego bezpieczeństwa⁶⁵, z drugiej zaś – wzmacnia poczucie zagubienia się pomiędzy jawą i snem.

Dziwny pasażer ze sztuki o tym samym tytule, wsiadając do taksówki, opowiada swoją historię, która wydaje się bardzo realistyczna: był żołnierzem AK, po wojnie wrócił do Warszawy, żeby wypełnić rozkaz dowódcy i dostarczyć skrzynkę pod wskazany adres, ale wypadkowo spotkał swojego towarzysza broni, który, zarzucając Pasażerowi tchórzostwo, strzelił do niego. Strzał ten staje się momentem przełomowym dla głównego bohatera, który w wyniku urazu przestaje odczuwać lewą połowę ciała; jest pewny, że jej nie ma. Powrót do Warszawy ma stać się terapią, możliwością ocalenia się. Szofer jednak nie chce uczestniczyć w grze Pasażera, z każdym następnym kilometrem coraz bardziej się rozdrażnia. Rzeczywistość zaś powoli traci kontury: opowiadania żołnierza wydają się jedynie wytworem jego chorej psychiki:

Pewnie w gorączce zobaczyłem Piotra po raz drugi. Stał z wymierzonym we mnie pistoletem. Był większy od drzewa, które rosło okaleczone przed domem z kolumnami. Piotr miał na sobie mundur milicjanta. Chwilę byliśmy sami. Potem zobaczyłem, że z innych miejsc ruin podnoszą się milicjanci, ogromni jak Piotr, z wycelowanymi we mnie pistoletami. Było ich bardzo dużo. Wszyscy mieli twarze Piotra.⁶⁶

Motywacja realistyczna zanika, Szofer, jeżdżąc po mieście, kieruje się wizjami, majaczeniami, halucynacjami Pasażera⁶⁷. Tytułowy bohater, odtwarzając przeszłość (której sam nie jest pewny) wprowadza zamęt w teraźniejszość, burzy ustabilizowaną rzeczywistość wokół siebie: „Co za sprzeczności! Fotograf pokazał nam klisze. Piotr siedział uśmiechnięty, wyraźny, a dookoła niego widoczne były tylko dwie smugi cienia”⁶⁸. Pasażer,

⁶⁴ Tamże, s. 464.

⁶⁵ Zob. J. Michalczyk, *Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni* [w:] *Przestrzeń we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 89.

⁶⁶ Tamże, s. 86-87.

⁶⁷ Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 190.

nie będąc przekonany, że jego narzeczona istniała („To nie wiadomo, czy ona tam była. [...] Do dziś nie wiem: była czy nie była.”⁶⁹), podaje w wątpliwość również swoje istnienie. Jeżeli Pasażer jest tylko cieniem na zdjęciu, to cały świat dramatu może okazać się jedynie złudą: powołany do „wyjaśnienia tajemnic świata staje się jedną z tajemnic, domagających się wyjaśnienia”⁷⁰.

Postacie dramatów Karpowicza ciągle kwestionują otaczającą ich rzeczywistość, która zmienia się, przekształca, staje się bardziej mętna, jak światło reflektora. Świat, w którym przyszło istnieć i działać bohaterom, „przypomina sen, w którym wszystko jest możliwe i zarazem nic nie jest konieczne”⁷¹. Dramaturg gra z odbiorcą w interpretowanie świata. Kim jest pukający mężczyzna, który wdiera się w życie mieszkańców bloku (*Kiedy ktoś zapuka*)? Dlaczego tak niewiarygodnych pasażerów ma Przewoźnik (*Charon od świtu do świtu*)? Próba rozszyfrowania znaków absurdałnego świata kończy się klęską, uniezwyklenie rzeczywistości scenicznej pociąga za sobą „unierzeczywistnienie świata”⁷²:

PATROL MO Macie niebezpieczne zanurzenie! Macie niebezpieczne zanurzenie!
 PRZEWOŹNIK Bąbelki! Wszystko pójdzie z wodą.
 HODOWCA KAPUSTY Nie bądź śmieszny. Co ma pójść, jak niczego nie ma? Albo jest dla żartu.⁷³

Świat sztuk Karpowicza odwraca się od człowieka, kiedyś jasny i pewny, staje się wymazany. Mając „charakter jawnie kreacyjny, teatralny, nierzeczywisty”⁷⁴, wymykając się poznania i zdefiniowania, zostaje podważony. Absurd panujący nad rzeczywistością pochłania jednostkę, wypycha z uporządkowanej codzienności, wrzuca w świat niepodlegający żadnym regułom. Dramaty Karpowicza ukazują, jak podmiot i rzeczywistość łączą się w niepewnym, otwartym doświadczeniu. Człowiek, zaplątany bez końca w miraż złudzeń, w lustra odbijające lustra, bierze świat sztuczny za jedyne autentyczne⁷⁵.

⁶⁸ T. Karpowicz, *Dziwny pasażer* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 105.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ M. Piwińska, *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*, „Dialog” 1969, nr. 8.

⁷¹ J. Michalczyk, *Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni* [w:] *Przestrzeń we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajakiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 89.

⁷² Zob. A. Fałkiewicz, *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, Wrocław 1975, s. XXVI.

⁷³ T. Karpowicz, *Charon od świtu do świtu* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 415.

⁷⁴ J. Michalczyk, *Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni* [w:] *Przestrzeń we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice 2009, red. V. Sajakiewicz, E. Wąchocka, s. 87.

⁷⁵ Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 144.

UWIĘZIENI W ROLI

Gra złudzenia i rzeczywistości, wzajemne przenikanie się snu i jawy stanowi dramat egzystencji uwikłanej w korowód ról i masek zniekształcających tożsamość podmiotu⁷⁶. Teatr absurdu jest teatrem marionetek, świadomych swojej teatralności i kompletnie zagubionych we własnej roli. Niepewność co do statusu ontologicznego świata, postrzeganie go jako niejasnego, chaotycznego, wpływa na podmiotowe przeżywanie własnej egzystencji⁷⁷.

Dramat *Przerwa w podróży*, nasuwający skojarzenia z *Wielkim teatrem świata* Calderona, może być dobrym przykładem wykorzystania motywu człowieka jako aktora, a świata jako spektaklu w teatrze absurdu. Podróżni, zmuszeni do zamieszkania u Gospodarza na stacji Mała Pośrednia, czekając na pociąg, urządzają izbę zgodnie ze swoimi potrzebami i zaczynają odgrywać role. Bohaterowie dramatu są kukielkami, nie przekraczają wyznaczonych granic swojej osoby: Tancerka tańczy, Architekt wykonuje techniczne rysunki, Windziarz buduje windę, a Bokser uprawia pieczarki, które swoim kształtem przypominają mu rękawice bokerskie. Teatralność zachowań postaci najlepiej eksponuje Suflerka, która do swoich wypowiedzi włącza słowa ze sztuk podpowiadanych aktorom w pracy. Nieraz te sceny przyjmują formę teatru w teatrze: suflerka czyta tekst roli, a pozostali bohaterowie krzyczą, żeby robiła to głośniej i klaszczą. Czasem trudno wyodrębnić jej własne słowa, wszystko staje się aktorstwem, teatrem: „SUFLERKA [...] Gram teraz największą rolę w swoim teatrze. Spełnia się we mnie szaleństwo zazdrości i staje się sztuką. Kurtyna w górę! Światła na scenę! Muzyka! Czy słyszy pan tę muzykę?”⁷⁸. Nieraz bohaterowie myślą swoje role, Fryzjer na chwilę staje się Bokserem: „FRYZJER [...] Spójrzcie na zegarki. Znów się spóźnimy. Muszę być na meczu”⁷⁹. To podkreśla, że są jedynie maskami, pustymi w środku, które zostają odarte „z człowieczeństwa”⁸⁰. Ciekawa jest postać Gospodarza, który, patrząc na teatr absurdu urządzony w swojej izbie, nie ingeruje w akcję. Może jest reżyserem? Nie raz podkreślając, że nic nie pamięta i jest niczym, uosabia czystą egzystencję, kontrastuje w ten sposób z pozostałymi postaciami.

Mała Pośrednia jest sceną dla bohaterów, miejscem ich bycia. Odgrywanie ról nie zaczyna się w izbie Gospodarza, choć kołyska przy wejściu, na którą zwraca uwagę w didaskaliach autor, może odsyłać do już wspomnianego dzieła

⁷⁶ Zob. E. Wąchocka, *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku* [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 35.

⁷⁷ Zob. P. Dobrowolski, *Estetyka śladu. Dramat absurdu jako prototyp tekstu postteatralnego* [w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 86.

⁷⁸ T. Karpowicz, *Przerwa w podróży* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 422.

⁷⁹ Tamże, s. 416.

⁸⁰ Tamże, s. 430.

Calderona. Stacja więc może być interpretowana jako figura świata, w którym zatrzymują się podróżni, żeby zagrać przydzielone im role. Nieprzypadkowo sztuka jest „poświęcona wszystkim pasażerom wszystkich środków lokomocji”⁸¹, a to znaczy wszystkim ludziom.

Tytułowy bohater dramatu *Dziwny pasażer*, usiłując stać się „innym człowiekiem”⁸², przybywa do Warszawy. Rekonstrukcja przeszłości przemienia się w teatr, każdy dostaje rolę: Szofer ma odgrywać Piotra, a później narzeczoną Pasażera, Studentka – Annę. Może wydawać się, że Pasażer jest reżyserem, kieruje ludźmi, których spotyka, niby marionetkami. Okazuje się tymczasem, że jest „nadmarionetką”⁸³, nie może wyzwolić się spod panowania własnej pamięci. Gdy pod koniec dramatu opowiada policjantom swoją historię, od nowa zaczyna swój spektakl.

Teatr absurdu rodzi nową postać: jest to człowiek-aktor, zagubiony w relacjach międzyludzkich, marionetka w rękach tajemniczych mocy, błazen, uświadamiający sobie powoli, że teatr jest pozbawiony obserwatora, któremu przedstawienie mogłoby się podobać. Obecnego dotychczas działającego bohatera zastępuje antybohater, postać bierna lub postępująca bezsensownie. W dramacie absurdu role podporządkowują sobie jednostkę, a próba zerwania maski najczęściej kończy się niepowodzeniem.

PODSUMOWANIE

Metafora *theatrum mundi* obejmuje wszystkie aspekty semantyczne, z perspektywy których patrzymy na teatr absurdu: ontologiczny – przejawia się w kreowaniu świata jako teatru pozbawionego sensu, absurdałnego świata bez boga, ukazaniu bohatera jako aktora zagubionego we własnej grze, historyczno-społeczny – wyraża rozczarowanie wiekiem XX i kryzys światopoglądowy po II wojnie światowej, estetyczny zaś – w kształtowaniu świata przez język oraz odsłanianie mechanizmów teatru.

Metafora *theatrum mundi*, jako próba interpretacji otaczającej rzeczywistości, odradza się w teatrze absurdu, aktualizując przy tym pytania: kim jest człowiek i czym jest otaczający go świat. Kreowanie przestrzeni dramatu służy zobrazowaniu miejsca postaci w świecie, który w utworach Karpowicza często jawi się (oraz jest postrzegany) jako labirynt, będący metaforą świata obcego, płataniną dróg, prowadzących donikąd, zmetaforyzowaną przestrzenią opresyjności.

⁸¹ T. Karpowicz, *Przerwa w podróży* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 385.

⁸² T. Karpowicz, *Dziwny pasażer* [w:] *Dziela zebrane*, t. 5, Wrocław 2015, s. 98.

⁸³ E. Balcerzan, *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza* [w:] *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 67.

Metafora *theatrum mundi*, w czasach swojej największej popularności, eksponując teatralny charakter życia, otwierała perspektywę istnienia życia po śmierci, zmierzania ku życiu prawdziwemu, ku boskiemu absolutowi. W teatrze absurdu ruch ten zostaje powtórzony, lecz jawi się jako jałowy, bezsensowny; jest poszukiwaniem sposobu na istnienie w świecie bez boga. Uświadamianie nieobecności wielkiego reżysera rodzi poczucie przerażenia oraz bezsilności wobec absurdu jako mocy decydującej o losie jednostki. Karpowicz, ukazując tęsknotę człowieka za transcendentną instancją, odsłania mechanizm dążenia do odzyskania wiary oraz zastąpienia absolutu sztucznymi ersatzami, umieszczając jednostkę na pustej scenie.

Chaotyczna, bezsensowna rzeczywistość, pozbawiona jako oparcia boskich gwarancji, zostaje ukazana w dramatach Karpowicza jako niepewna i iluzoryczna. Kreowanie świata onirycznego, będącego wytworem świadomości bohaterów, doprowadza do podważania jego statusu ontologicznego, a niepewne rzeczywistości postaci – podają w wątpliwość nawet własne istnienie.

Świat teatru absurdu jest światem teatralnego przedstawienia, grą marionetek uwiecznionych we własnej roli, ale i świadomych swojej teatralności. Postacie omawianych utworów są ujarzmione przez język, utrwalone stereotypy – które, uteatralniając, narzucają podmiotowi zasady postępowania, uniemożliwiają mu tym samym zerwanie maski. Człowiek-aktor, istnieniem i działaniem którego jest świat – będący teatrem bez sensu – zostaje sam na pustej scenie. Metafora *theatrum mundi* powraca w teatrze absurdu i służy ukazaniu ponurej diagnozy świata XX wieku jako piekła absurdalnych masek. Pytanie, czy ów człowiek-błąden, marionetka, antybohater jest w stanie pokonać labirynt i zejść ze sceny – zostawiam nierozstrzygnięte.

Anna Karonta

THE METAPHOR OF *THEATRUM MUNDI* IN THE THEATRE OF THE ABSURD:
THE DRAMAS OF TYMOTEUSZ KARPOWICZ

Summary

This article tries to outline the history of the theater of the absurd in Poland by focusing on the metaphor of *theatrum mundi* (a device which is characteristic feature of this type of drama) and its use by Tymoteusz Karpowicz in his dramas *Dziwny pasażer* [*A Strange Passenger*], *Charon od świtu do świtu* [*Charon from Dawn to Dawn*], *Kiedy ktoś zapuka* [*When Somebody Knocks*], *Człowiek z absolutnym węchem* [*The Man with an Absolute Sence of Smell*], *Przerwa w podróży* [*A Break in a Journey*]. This metatheatrical device enables the dramatist to create a world of play-

acting for its own sake, a world without God, with characters unable to look beyond the exigencies of their role and thus to express his disenchantment with the 20th century and his estrangement from the post-World War II reality. It also enables him to explore the mechanisms of theatrical performance and the role of language in the creation of reality.

Key words: Polish 20th-century drama – Poland's theatre of the absurd – the metaphor of *theatrum mundi* – Tymoteusz Karpowicz (1921–2005).

Słowa kluczowe: teatr absurdu, metafora *theatrum mundi*, Tymoteusz Karpowicz, *Dziwny pasażer*, *Charon od świtu do świtu*, *Kiedy ktoś zapuka*, *Człowiek z absolutnym węchem*, *Przerwa w podróży*.