

MISTYKA BŁĘKITU

Eugenio Ionesco
dramatyczna eschatologia absurdu

TRYLOGIA TANATYCZNA TEATRU ABSURDU

I

Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis

II

Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu

III

Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne

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

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

DARIUSZ PIOTR KLIMCZAK

MISTYKA BŁĘKITU

Eugenio Ionesco
dramatyczna eschatologia absurdu



MARIA: Tam pójdziesz, gdzie byłeś przed
narodzeniem. Nie bój się. Powinieneś znać
to miejsce, dość mgliście, rzecz prosta.
KRÓL: Lubię emigrację. Wyemigrowałem.
Nie chcę tam wrócić. Jakież to był świat?

Eugenio Ionesco, *Król umiera, czyli
Ceremonie*



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

NARODOWE CENTRUM KULTURY



INSTYTUT WYDAWNICZY • „MAXIMUM”

KRAKÓW - WARSZAWA 2008

Recenzja naukowa

Prof. dr hab. EWA ŁUBIENIEWSKA

Prof. dr hab. STEFAN SYMOTIUK

Projekt okładki, grafika

MAŁGORZATA DZIERŻAK-LARYŚ

www.julietphotoart.com

Redakcja techniczna

JAROSŁAW ŚWITNIEWSKI – redaktor techniczny

IRIS STUDIO Monika Świtniewska

31-207 Kraków, ul. Siemaszki 25/9, tel./fax +48 (012) 416 15 57

www.iris-studio.malopolska.pl; e-mail: biuro@iris-studio.malopolska.pl

Druk, oprawa

WYDAWNICTWO – POLIGRAFIA ITS

30-306 Kraków, ul. Konfederacka 6

tel. +48 (012) 266 40 00 ; fax +48 (012) 269 02 84

© Copyright by DARIUSZ PIOTR KLIMCZAK, Kraków 2008

All rights reserved

ISBN 978-83-918287-2-7

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

NARODOWE CENTRUM KULTURY

00-082 Warszawa, ul. Senatorska 12

tel. +48 (022) 210 01 00 ; fax +48 (022) 210 01 01

e-mail: nck@nck.pl ; www.nck.pl

INSTYTUT WYDAWNICZY „MAXIMUM”

30-960 Kraków, skr. poczt. nr 410

tel. / fax +48 (012) 398 21 17 ; tel. kom. +48 (0) 511 833 410

e-mail: redakcja@maximum.org.pl ; www.maximum.org.pl

KRAKÓW – WARSZAWA 2008, Wydanie I

„Wiemy, bowiem, że jeśli nawet zniszczy nasz przybytek doczesnego zamieszkania, będziemy mieli mieszkanie od Boga, dom nie ręką uczyniony, lecz wiecznie trwałe w Niebie. Tak, przeto, teraz wzdychamy, pragnąc przyodziać się w nasz niebieski przybytek”.

(św. Paweł Apostoł, 2 Kor 5, 1-3)

*Drogiemu Ojcu,
Władysławowi Klimczakowi (1933 – 2007)
w pierwszą rocznicę narodzin dla Nieba*

Autor

OD WYDAWCY

Książka Dariusza Piotra Klimczaka *Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu* stanowi drugą część „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu”. W 2006 roku ukazała się pierwsza publikacja *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*. Trzecia część ukaże się pod tytułem *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*.

Wartość naukowych dociekań, analiz teatrologicznych oraz konstatacji filozoficznych Klimczaka została dostrzeżona nie tylko na etapie recenzji wydawniczych, ale również w postaci wyróżnienia w Ogólnopolskim Konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepszą rozprawę z dziedziny nauk o kulturze. Zmieniona wersja dysertacji pt. *Śmierć w dramacie absurdu. Motywy tanatyczne w wybranych sztukach S. Becketta, E. Ionesco i S. Mrożka* napisanej i obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugiera przybrała zatem formę „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu”.

Konkurs na najlepszą pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze jest realizowany przez Narodowe Centrum Kultury od 2004 roku. Celem konkursu jest promowanie aktualnych i wartościowych prac z zakresu: teorii i historii kultury, antropologii kultury, komunikacji kulturowej, polityki kulturalnej, ekonomiki kultury, socjologii kultury, animacji społeczno-kulturalnej.

Nagrodą dla zdobywcy pierwszego miejsca jest wydanie pracy doktorskiej drukiem, nakładem Narodowego Centrum Kultury.

Konkurs na pracę doktorską dotyczącą problematyki kultury oraz konkurs dotyczący historii i nauk pokrewnych, obok studenckich staży w instytucjach kultury, podyplomowych studiów „Marketing Kultury” oraz szkoleń dla stażystów z zarządzania kulturą, tworzy program Narodowego Centrum Kultury – „Kurs na Kulturę”.

REDAKCJA

Narodowe Centrum Kultury

Narodowe Centrum Kultury jest państwową instytucją kultury, której statutowym zadaniem jest podejmowanie działań na rzecz rozwoju

kultury w Polsce. Cele placówki to: upowszechnianie tradycji narodowej i państwowej, promocja dziedzictwa kulturowego oraz historycznego, kreowanie zainteresowania kulturą i sztuką, wspieranie procesu ewaluacji sektora kultury w Polsce, promowanie nowoczesnych standardów zarządzania instytucjami kultury, stymulowanie współpracy kulturalnej, włączanie kultury do działań o charakterze społeczno-gospodarczym, prowadzenie prac badawczych i eksperckich w zakresie kultury i dziedzictwa narodowego.

Narodowe Centrum Kultury koncentruje swoje działania w trzech obszarach: dla podmiotów działających w sferze kultury, dla dziedzictwa narodowego oraz dla artystów, młodzieży szkolnej i przyszłych pracowników sektora kultury. Komunikaty o konkursie w 2008 roku oraz przyjętym regulaminie są dostępne na stronie www.nck.pl, www.regiony.nck.pl

OD AUTORA

Człowiek jako żywa istota śmiertelna (*homo mortalis*) pragnie zdobyć się na nieśmiertelność (*immortalitas*). Dla tej istoty, nieśmiertelność może być pragnieniem życia, pragnienie to wybiega jednak „poza” życie. Tę perspektywę „poza” świetnie ujmuje, po depresyjnym i pesymistycznym teatrze Samuela Becketta, teatr Eugenio Ionesco. Po absurdzie zaprezentowanym przez autora *Czekając na Godota* przychodzi czas na odetchnienie. Odetchnienie przynosi właśnie absurd Eugenio Ionesco. Jest to odetchnienie oferujące perspektywę wzlotu, rozplynięcia się w błękitnej poświacie – rejestrowanej w buddyjskim doświadczeniu śmierci i wyjścia z Koła Samsary ku Pełni i Nicości. Ionesco w konwencji żartu oswaja nas nawet z taką makabrą, jaką dla przeciętnego człowieka jest gnicie ciała, co zaprezentował w słynnym „kupiecie o gniciu razem” *Staruszków z Krzesel*.

Jaki jest los (nie)śmiertelników? Na to pytanie nie odpowie racjonalny umysł. Potrzeba wyjść ku mistyce i poezji, które (jak twierdził Martin Esslin) są siłą napędową teatru. Mistyka i poezja zapewniają, nie tylko teatrowi, oswojenie się z metafizycznym horrorem istnienia, dają też nadzieję na dopuszczenie do scjentystycznej wizji świata elementów irracjonalnych czy wręcz surrealnych.

Autor wymownej sztuki *Król umiera, czyli Ceremonie* nie tworzy kolejnej wielkiej narracji, usprawiedliwiającej nasz byt na Ziemi, nie mami ludzłą perspektywą szczęścia. Opętany obsesją tanatyczną, przekonaniem o rozpadzie, kryje w „mglistej poświacie” – symbolu eschatologicznej nadziei, a może właśnie mglistej eschatologicznej mrzonki, jedyną realność i prawdziwość. Prawdziwa jest mgła spowijająca świadomość, prawdziwy jest „Błękit Śmierci”, dlatego tak blisko Ionesco do kontemplacji Pustki, do praktyki buddyjskiego Zen. Ionesco nie mówi ani o Piekło, ani o Raju, tym bardziej nie rości sobie pretensji do oskarżenia człowieka o „bycie piekłem”. Zagadkę pośmiertnego bytu człowieka umieszcza tu i teraz, w przestrzeni tragikomedii umierania, w konkretnym czasie.

Dla chcącego zrozumieć naczelną topikę śmierci pozostawia Ionesco mglisty wymiar wertrykalny, w którym znikają postaci i dekoracje. Ionesco-Bérenger nie pozostawia złudzeń, mówi raczej o problemie zamiast o tajemnicy, o prawie do umierania zamiast o usprawiedliwieniu

dziwaczności i ponurości obranej tematyki. W ten sposób wyposaża widza w świadomość filozoficzną a zarazem fizjologiczną prawdę o nieuchronnym procesie mającej nadejść tanatozy. Nawet, jeśli jest to proces ukryty za obrazem poetyckim, konstrukcją postaci i wymową dekoracji, nie jesteśmy w stanie uciec od rzeczywistości umierania. Ucieczka jest możliwa jedynie od empirycznie nie rozpoznanej idei wieczności, ponieważ jakiegokolwiek o niej mówienie przeciwstawia się jakimkolwiek sensowi mówienia. Innymi słowy, Ionesco chce przyzwyczaić odbiorcę do prawdy o śmierci, która nadchodzi z minuty na minutę. Tak oto spełniona zostaje funkcja konsolacyjna dramatu o śmierci i umieraniu. Jest tu możliwe *katharsis* poprzez naturalizowanie, wydawałoby się nienaturalnej, nadnaturalności śmierci.

Śmierć przedstawiona w dramacie zmusza do myślenia, jest zupełnie „inna” aniżeli masowa „nadprodukcja obrazów śmierci” dostarczana przez kino i telewizję. Oczywiście tragedii sprzeciwia się jednak z kolei banalizowaniu tego zjawiska: samoistności zmarłej osoby nie daje się niczym zastąpić, tak jak nic nie może wynagrodzić samego zniknięcia tej osoby; z drugiej zaś strony, szydercze unicestwienie istoty myślącej stwarzałoby jeszcze większy problem, nawet jeśli założymy, że sama myśl przeżyłaby myślącą istotę. Mamy zatem w końcu dwie sprzeczne oczywistości, które paradoksalnie uwidaczniają się jednocześnie.

Ionesco przekonuje, że z jednej strony śmierć jest nie ogarniętą przez doświadczenie tajemnicą o nieskończonych wymiarach, lub w ogóle czymś bezwymiarowym, z drugiej zaś jest zdarzeniem zwyczajnym, które zachodzi empirycznie i dokonuje się niejednokrotnie na naszych oczach.

Autor *Krzesel* przeobraża się w mistyka kontemplującego „Błękit Śmierci”, a zarazem doświadczającego samotności i alienacji. To właśnie w twórczości Ionesco pojawia się najpełniej wyrażona w dramacie absurdu chęć odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące sensu Życia i sensu Śmierci, chęć spojrzenia w górę, ponad „katownię form materialnych”.

Nie bójmy się spojrzeć w Niebo, z którego zostaliśmy wygnani, i do którego zmierzamy.

Jeżeli wam mówię o tym, co jest ziemskie, a nie wierzycie, to jakżeż uwierzycie temu, co wam powiem o sprawach niebieskich? I nikt nie wstąpił do nieba prócz Tego, który z nieba zstąpił (J 3, 12-13).

Dariusz Piotr Klimczak

Rozdział I

EUGENIO IONESCO ABSURDYSTYCZNE *MISTERIUM MORTIS*



1. WPROWADZENIE. IONESCO – NIEULECZALNY PESYMISTA METAFIZYCZNY, KTÓREMU „TYLKO JEDNA ŚMIERĆ MOŻE I CHCE ZAMKNAĆ USTA”

Twórczość dramaturgiczna Eugenio Ionesco przebiega dwutorowo: od parodystycznych pogodnych żartów *Łysej śpiewaczki* po dojmujące studium ludzkiego bytu w otchłannej i mortalnej perspektywie sztuki *Król umiera, czyli Ceremonie*. Ionesco obsesja śmierci¹, każe stworzyć mu „antyszuki” z pogranicza fikcji i rzeczywistości, mądrości i szaleństwa. Maniakalnie powtarzane przez Ionesco słowa: „Umrzemy, umrzemy. To okropne i to nie jest poważne” nader sugestywnie oddaje teatralną przestrzeń większości sztuk dramaturga. Ionesco kontemplacja śmierci, jaka by nie była groteskowa, otwiera drogę do oświecenia na wzór buddyjskich mnichów, od których nauczył się autor nihilistycznego spojrzenia na rzeczywistość, nie do końca jednak przewycięzając lęk i depresję. Aby zrozumieć owe lęki egzystencjalne wpisane w przestrzeń teatralną ósrodkiem Absurdystycznego *Misterium Mortis*² Ionesco uczyniłem jego trzy sztuki: *Król umiera, czyli Ceremonie; Amadeusz, albo jak się tego pozbyć; Krzesła*.

O ile Samuel Beckett mówił w całej prawie swojej dramaturgii o śmierci tajemniczo i enigmatycznie, kryjąc jej oczywistość za systemem metafor, znaków, redukcji, o tyle Eugenio Ionesco swoje pisanie o śmierci rozpoczął od „antyszuki”, której tytuł *Łysa śpiewaczka* nie miał nic wspólnego z treścią. Ionesco przeczuwał zatem, że komizm jest bardziej rozpaczliwy niż tragizm. W przestrzeni dramatów autora *Krzesła*

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

² Pojęcie Absurdystyczne *Misterium Mortis* ukulem w pierwszej części „Trylogii Tanatycznej”. Zob. D. P. K l i m c z a k, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis*, Instytut Wyd. „Maximum”, Narodowe Centrum Kultury, Kraków – Warszawa 2006, s. 75-80.

pojawiły się trupy, ofiary, mordercy, jednak nie był to sposób na odzwierciedlenie konfliktów antagonistycznych sił działających w dramacie. Niespójność struktury dramatycznej, ahistoryczna perspektywa, nie wolna jednak od historycznoliterackich filiacji (*Makbett*), „odpsycho-logizowanie” postaci, tragifarsa pomieszana z moralitetem czy redukcja przedmiotowego języka, doprowadziły Ionesco do zdumiewającego obrazowania *Lekcji*, w której zdaje się, że to zabija język, a nie preceptor śliniący się do uczennicy. Paradoksalnie, ta krótka sztuka razem z *Łysą śpiewaczką* objawi fenomen teatru Ionesco zwany humorem oddalenia (*the humour distanction*), przypominającym nieco Bertolta Brechta i jego *V-effect*, (autora *Mutter Courage* Ionesco nie darzył zresztą zbyt poważaniem ze względu na męczący realizm jego sztuk, do czego oficjalnie się przyznawał). Humor oddalenia był w istocie rozłączeniem świadomości od podmiotowego „ja” twórcy, jak i od świata, w którym żyje, i który tworzy. Tak zrodziło się poczucie absurdu Ionesco i zostało wyrażone najczęściej poprzez oniryczną konwencję czy parodię zwykłego teatru, który nie potrafił wyjaśnić zagadek bytu. W szkicu pomieszczonym w „*Revue de Métaphysique et de Morale*” pisał Ionesco:

Muszę wpiery wyznać, że ani teologia ani filozofia nie zdołały – mnie osobiście – wyjaśnić, dlaczego mianowicie istnieje. Nie przekonały mnie też, że należy postępować tak, aby nadać mu jakieś znaczenie. Nie czuję się też, abym w zupełności należał do świata, jednak (...) przebywając tu od dawna – trochę się przyzwyczaiłem. Mam jednak wrażenie, że jestem skądinąd. Gdybym wiedział, jakie jest to „gdzie indziej”, czułbym się lepiej³.

Ionesco „gdzie indziej” – będące, jak mniemam, efektem nieobecności i abdykacji z życia – w przestrzeni teatralnej zyskało swój estetyczny wyraz i głęboki ładunek emocjonalny powiązany z, do końca nieudaną, próbą zdefiniowania „ja” – oraz tego, co to „ja” tworzy, ożywia i uśmierca.

Angielski krytyk Kenneth Tynan zarzucał Ionesco, że zniszczył nie tylko tradycyjną konwencję teatralną, ale również to, co ta konwencja do czasu pojawienia się Teatru Absurdu wносиła do zasady rozumienia świata i rzeczywistości. Ionesco objawił przede wszystkim intuicję absurdu wprawiającą w rozpacz silniej niż tragizm, podobnie więc jak Beckett, Ionesco waloryzował jakość „śmiechu tragicznego”, „śmiechu z nieszczęśliwego”, wzorem buddyjskich mnichów naigrywających się ze ś/Śmierci. Autor *Krzesel* przekonywał jednak, zafascynowany tradycją Wschodu, że humor buddystów Zen zmierzał istotnie do pogodzenia ze światem, ale był też humorem dziwnym i wątpliwym:

³ Fragment wypowiedzi E. I o n e s c o z: „*Revue de Métaphysique et de Morale*” 1963, nr 4, cyt. wg: J. B ł o Ń s k i, *Spotkanie z Ionesco*, „Dialog” 1966, nr 3, s. 100.

jest bowiem w nim sarkazm i mądrość jednocześnie – twierdził w jednym z wywiadów. Kiedy szyderstwo i ironia dotyczą trupa, śmierci samej oraz Śmierci jako *dramatis personae* – wesołość, jaka się z nimi wiąże jest świadectwem walki z siłą, która przeraża i budzi grozę. Absurdalny humor Ionesco, oparty o nihilizm Wschodu, jest znakiem wysiłku przekroczenia, oddalenia, ale i zarazem opanowania, zrozumienia i przyjęcia okropnego zjawiska śmierci i umierania. Sam dramaturg to podkreślał:

Jakkolwiek by było, ten humor chce sięgnąć dalej niż śmierć – znajduje się niejako poza spokojem i równowagą ducha⁴.

W pierwszym okresie twórczości dramaturgicznej Ionesco Śmierć obrazowana w przestrzeni dramatu złączona była z, mniej czy bardziej wyrazistą, poetyką parodystyczną. Po „zabijającym języku” *Lekcji*, tanatycznym makrokosmosie *Krzesel* wpisanym w pustkę scenicznego mikrokosmosu, po *Ofiarach obowiązku*, zabawnym *Amadeuszu...* i *Kubusiu, czyli uległości* osiągnął Ionesco wyraźny dystans do programowego szyderstwa, projektując teatr wielkich pytań metafizycznych i eschatologicznych. W późnych sztukach problematykę śmierci i umierania nie tylko eksplikuje, ale przede wszystkim implifikuje, nie tyle w gotowych frazach językowych klisz, ale w rozmaitych technikach kolażowych, naśladując niespójną i nielogiczną naturę irracjonalnych lęków egzystencjalnych ludzkiego bytu, nakierowanego ku śmierci, które pomieszane zostały ze stereotypowością, sztuczością materiału dramatycznego (*Voyages ches les mortis*). W gruncie rzeczy, taktyka wykorzystywania bogatego pola semantycznego symboliki i tematyki Śmierci zyskała poetycką siłę wyrazu, odświeżającą jakość metafory, co najwyraźniej ujawniła sztuka *Król umiera, czyli Ceremonie*, czy malarska wręcz przestrzeń *Głodu i pragnienia*. Okupiona była jednak długotrwałą depresją i dojmującym poczuciem bezsensowności istnienia, co oddaje narrator *Samotnika*:

Uświadomiłem sobie swoje cierpienia. To prawda, pomyślałem, że od dnia moich narodzin czuję się źle we własnej skórze. Dlaczego? Co tu szwankuje? Tylu ludzi żyje. Aż do niedawna wydawali się dość zadowoleni albo zrezygnowani. W każdym razie nie stawiali sobie problemów. Nie bali się Śmierci albo raczej nie myśleli, że któregoś dnia będą musieli umrzeć. A ja, ja żyłem cały czas w tej obsesji. (...), ilekroć budziłem się w nocy chwycił mnie lęk: zimne poty, panika, umrę o świcie⁵.

Absurdystyczne *Misterium Mortis* Ionesco rozpoczęło się od kreowania świata mniej komicznego, absurdałnego, bardziej nasyconego treściami filozoficznymi, moralnymi, eschatologicznymi, zadziwiającego

⁴ Z wywiadu udzielonego przez E. Ionesco J. Błońskiemu, [w:] J. B ł o Ń s k i, *Spotkanie z Ionesco*, „Dialog” 1966, nr 3, s. 101.

⁵ E. I o n e s c o, *Samotnik*, tłum. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1977, s. 112.

i dziwiącego się swojemu zdziwieniu. Zdziwienie bytem, własnym istnieniem otwarło dla Ionesco, podobnie jak dla Becketta, drogę do refleksji metafizycznej w formie sztuki teatralnej. Teatr jako nośnik znaczenia stał się dobrym katalizatorem wewnętrznych napięć i rozterek, zaprezentowanych już przez dramat egzystencjalistyczny spod znaku Jean-Paul Sartre'a i Alberta Camusa.

Zdziwienie wobec świata, jakie Arytsoteles uznaje za źródło filozofii, za fundament refleksji, kiedy wszystko uznaje się za wątpliwe, stało – jak przekonywał Ionesco – u podstaw humoru absurda. Poprzez swoją użyteczność odsyłało zaś do tego, że jest, paradoksalnie, użyteczne swoją bezużytecznością,

ponieważ bliskie jest kontemplacji i odsyła nas – przez zdziwienie do własnego naszego wnętrza, do naszych korzeni... Nienawidzę ludzi, którzy nie boją się śmierci, którzy czują się dobrze w istnieniu, uważając, że zostało zrobione jak na miarę; którzy nie stawiają sobie pytań – czy jednego pytania, zastępując metafizykę polityką...⁶

Przesycenie lękiem przed śmiercią, a zarazem nieustępliwa próba dotarcia do jej tajemnicy, zyskały najwcześniejszy wyraz w twórczości poetyckiej Ionesco. Pierwsze wiersze, ze zbiorów zatytułowanych *Elégies pour des êtres minuscules* i *Rien en moi ne veut accepter la mort*, sięgały do tradycji symbolistycznej spod znaku Charlesa Baudelaire'a. Wyrazem zainteresowania poezją symbolistów miały być studia na Paryskiej Sorbonie, i nie napisana de facto rozprawa doktorska: *Grzech i śmierć w poezji po Baudelaire'ze*. W konsekwencji, jak zauważył Jan Kott: „Ionesco porażony śmiercią został autorem komedii”⁷. Ten swoisty paradoks zyska swoje odzwierciedlenie w całej niemalże twórczości autora *Krzesel*.

Droga, jaką obrał ten „człowiek o smutnej twarzy clowna”⁸, była – jak mówił o sobie – „tułaczka ślepca w bezbrzeżnym lesie”⁹. Poszukiwanie podstawowych wyznaczników egzystencji odbyło się bez twórczych kompromisów, ale nazaczyło biografii Ionesco dojmującym smutkiem. Mroźek powiedział po latach:

Był Ionesco nieuleczalnym pesymistą metafizycznym. Ci, którzy znali go prywatnie, wiedzieli o jego depresjach, obsesyjnym strachu przed śmiercią i postępującym alkoholizmie¹⁰.

⁶ Ibidem, s. 100.

⁷ J. K o t t, *Ionesco, albo Śmierć w ciąży*, [w:] *Pisma wybrane. Teatr czytany*, wybór i układ T. Nyczek, Wyd. „Krağ”, Warszawa 1991, s. 303.

⁸ S. M r o ź e k, *Ionesco*, „Gazeta Wyborcza”, 12 I 2002, s. 17.

⁹ *Eugène Ionesco. Doctor Honoris Causa Universitatis Silesiensis*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993, s. 15.

¹⁰ S. M r o ź e k, op. cit., s. 17.

Kompensację lęku przed śmiercią i umieraniem – najbardziej pewnymi i stałymi elementami ludzkiego losu – przynosi dla Ionesco sztuka teatru i programowy *horror methaphisicus* jego dramaturgii. Oczywistość faktu śmierci nie przeszkadza Ionesco, jak zauważa Kott, „sięgnąć łącznie po kartę restauracji. Ionesco wie, że umiera nawet wtedy, kiedy je”¹¹.

W świadomość „bycia ku śmierci” wyposaża Ionesco wszystkie swoje postaci, wszystkich Bérengerów w swoich komediach. We wszystkim, co pisze, śmierć jest ciągle obecna, i to obecna jako umieranie: własne i cudze, powszechne i nieprzerwane. Większość prac poświęconych analizie twórczości autora *Krzesel* podkreśla fascynację śmiercią. Czyżby śmierć była obsesyjnym motywem całej jego twórczości? Nie można temu zaprzeczyć, zważywszy na bogatą polihymnię motywów, toposów tanatycznych. Ionesco, podobnie jak jego awangardowego kolegę Becketta, interesowały kategorie globalne, ogólnobytowe, sięgające do ustaleń filozofii, religii, teologii – przy całym powątpiewaniu w odkrywczą moc i diagnozę rzeczywistości przez nie oferowaną.

Eugène Ionesco jest odważnym kontestatorem, odkrywcą i kreatorem nowych światów, sceptykiem i analitykiem współczesnej kultury, cywilizacji i społeczeństwa, humanistą owładniętym niepokojem o cały los ludzkości

– przekonywała Eleonora Udalska w uroczystej laudacji, wygłoszonej z racji przyznania mu doktoratu *honoris causa* przez Uniwersytet Śląski¹².

W samym centrum zainteresowania Ionesco leży fundamentalna sprzeczność pomiędzy zdumieniem i cierpieniem, pomiędzy radością i depresją. Narrator jedynej formy prozatorskiej Ionesco powiada:

Radość jest nagłym objawieniem, w drodze, która może być nazwana nadprzyrodzonym zjawiskiem tego świata, który jest, i w którym my jesteśmy, gdzie istniejemy, gdzie ja istnieję¹³.

Starożytni przekonywali, że „zdziwienie jest początkiem filozofii”. Wyjątkowy fakt istnienia, zdumienie z powodu tego, że „Ja istnieję i rzeczy istnieją” jest początkiem filozofii autora *Krzesel*. Prawie cudowny i – jak przekonuje Ionesco – „niepotrzebny fakt istnienia” jest odsłaniany rzadko, zazwyczaj podczas epifanii euforii, radości z samego faktu istnienia. Wielokrotnie opisywane we wspomnieniach, sztukach i innych utworach (*Morderca...*, *Głód i Pragnienie*, *Samotnik*, *Pieszko w powietrzu*)

¹¹ J. K o t t, *Ionesco, albo Śmierć w ciąży*, op. cit., s. 302.

¹² Eugène Ionesco. *Doctor...*, op. cit., s. 17.

¹³ E. I o n e s c o, *The Hermit*, trans. R. Seaver, New York 1974, s. 111, fragment tłumaczenia na język polski D. P. Klimczak (fakultatywnie wykorzystując również *Samotnika*; tłumaczenie z francuskiego Juliana Rogozińskiego. Zob. E. I o n e s c o, *Samotnik*, Warszawa 1977).

chwile intensywnej radości są bardzo często wywoływane przez wyrażane w pojemnych metaforach i symbolach uczucia nieważkości, spokoju i pełni. Podczas tych chwil dziwność świata, (którą jest niemożliwość poznania jakiegokolwiek racjonalnej drogi prowadzącej do wyjaśnienia faktu istnienia) potęgowana jest obezwładniającym objawieniem pustki i w większości utworów Ionesco próbuje przekazać owe epifaniczne uczucia. Te chwile radości nigdy nie są wystarczające, ponieważ Czas zazwyczaj nieuchronnie wystawia radość na pośmiewisko, wywołując rozpacz. *Tempus edax rerum* (z łac. „Czas pożera rzeczy”). Dla Ionesco Czas jest chorobą prowadzącą do śmierci, i zazwyczaj jest „szarym pokrowcem zasłaniającym dziewictwo świata”¹⁴. Konieczność śmierci jest stałym źródłem cierpienia, niedopuszczalną negacją ludzkiego zdumienia bytem.

Sens naszej egzystencji nabiera znaczenia, kiedy jesteśmy tutaj w stanie zdumienia i kiedy jesteśmy spełnieni dla śmierci¹⁵ – pisał autor *Krzeset*.

W ten sposób Ionesco zapowiadał dominantę nastrojową wielu swoich sztuk. Ionesco odkrył Czas i Śmierć jednocześnie – zauważyła Nancy Lane¹⁶, (Ionesco pisał „Przeszłość jest śmiercią bez trupa”¹⁷). To podwójne odkrycie uczyniło egzystencję straszną i beznadziejną. Głównym paradoksem Ionesco jest bycie świadomym faktu, że ludzka egzystencja jest nie do wytrzymania, nieznośna. Dramaturg uporczywie przekonuje, że jedynym punktem wyjścia jest zmierzanie ku przegranej. Owa „wierność przegranej”, która towarzyszyła również Samuelowi Beckettowi, Arthurowi Adamowowi, Fernando Arrabalowi i innym dramaturgom, dla Ionesco jest nie do zniesienia. W *Okruchach Dziennika* pisał:

Życie ludzkie, ludzka dola, jest nie do zniesienia (...) Nie mogę pojąć, jak to jest możliwe, że przez setki i setki, i setki lat ludzie pogodzili się z życiem i śmiercią na warunkach nie do przyjęcia; pogodzili się z egzystencją, którą nawiedza strach przed śmiercią... Zastawione na nas zostało coś w rodzaju pułapki i nawet się przeciwko niej poważnie nie buntujemy¹⁸.

Zarazem owa „pułapka” powoduje, jak przekonuje Ionesco w innym miejscu: „Rozdarcie na kawałki: horroru Życia i horroru Śmierci”¹⁹. Zawsze obecny *explicite et implicite* temat cierpienia, spojrzenia w twarz

¹⁴ *Entre la Vie et le rêve / Conversations with Eugène Ionesco, edition of C. Bonnefoy, Paris 1977, s. 32.*

¹⁵ *Ibidem, s. 160.*

¹⁶ N. L a n e, *Understanding Eugène Ionesco, University of South Carolina 1994, s. 19-21.*

¹⁷ E. I o n e s c o, *Samotnik, op. cit., s. 105.*

¹⁸ E. I o n e s c o, *Okruchy dziennika (Journal en miettes), tłum. J. Kott, [w:] J. Kott, Pisma wybrane. Teatr czytany, op. cit., s. 302-303.*

¹⁹ E. I o n e s c o, *Présent passé, "Mercure de France", Paris 1968, s. 81.*

Śmierci, na pierwszy plan wysuwa się w sztuce *Król umiera...*, współgrając z „wariacjami szekspirowskimi” i „grami w zabijanego” obecnymi w powojennym dramacie europejskim.

Zazwyczaj większość postaci Ionesco umiejscowionych zostaje w symbolicznym Raju, paradoksalnie poszukując zagubionego stanu łaski. Rajski ogród, do którego Ionesco i jego wiele postaci chciałoby wrócić, jest ponadczasowy, przypomina nicość i dzieciństwo. Ionesco wspominał:

Na *La Chapelle-Anthenaise* czas nie istniał. Żyłem w terażniejszości. Żyłem przepęt-niony łaską i radością życia²⁰.

Od Starca z *Krzesel* postępuje poszukiwanie postaci na próżno osią-gających ów stan łaski. Narrator *Samotnika* przedstawia ten fakt *explicité*:

Nie potrafię żyć poza stanem łaski. Ale kto żyje w stanie łaski? I jeszcze to, że nie żyje w stanie łaski jest nie do przyjęcia. Dla mnie, nie istnieje żaden złoty środek pomiędzy łaską i głównem²¹.

Niemożliwość oderwania się od dzieciństwa czyni zeń wiecznego chłopca, narcystycznego frustrata z emocjonalnymi defektami.

Universum teatru Ionesco stanowi swoiście pojęta bezbożność²², przenicowana jednak dręczącym poszukiwaniem wyjaśnienia do końca zagadki istnienia. Czy Bóg może stanowić odpowiedź na fundamentalne pytania egzystencjalne? Wobec niemożności odpowiedzi Ionesco kapituluje. Pisał w 1967 roku:

Zawsze miałem potrzebę wiary w Boga. Nie jestem dosyć naiwny, nie dość sub-telny²³,

z kolei w *Samotniku*:

Dziwność nie do wyjaśnienia. Albo raczej dziwność, która sprawiała, że w sumie źle tłumaczyłem sobie świat. (...) Kim jestem? Gdzie się znajduję? Lęk nie dający się wyrazić, skoro same słowa nie znaczą już tego samego²⁴.

Na marginesie dodajmy, że Ionesco odrzucił zinstytucjonalizowaną for-mę religii, całkowicie angażując się w mistycyzm i gnostycyzm.

²⁰ *Entre la Vie et le rêve*, op. cit., s. 14.

²¹ E. I o n e s c o, *The Hermit*, op. cit., s. 101(tłum. frgm. D.K.). Zob. też: E. I o n e s c o, *Samotnik*, op. cit., s. 79.

²² Jak zauważa Nancy Lane: Wbrew judeo-chrześcijańskiej symbolice stan ten pojawia się jako elipsa (Raj, stan niełaski, drabina Jakuba), aż po wizję totalnego upadku. Zob. *Understanding...*, op. cit., s. 19-22.

²³ E. I o n e s c o, *Présent...*, op. cit., s. 40.

²⁴ E. I o n e s c o, *Samotnik*, op. cit., s. 85.

Utworky napisane po 1960 roku przynoszą czysty ślad jego zainteresowań doświadczeniem mistycznym, buddyjskim Zen, mitem i parapsychologią. Ionesco jest zdecydowanym esencjalistą, dla którego egzystencjalizm jest przekleństwem. Dla niego najważniejszym jest być:

Być, istnieć poza bytem egzystencjalnym, dla mnie być egzystencjalistą znaczy być więźniem maszyny logiki, zamknięciem w świecie jakiejś ucieczki bytu²⁵.

Widoczna tutaj paralela do Alberta Camusa, (którego Ionesco podziwiał i darzył szacunkiem za cenny humanizm i indywidualność oraz opozycję do innych teorii, marksizmu czy egzystencjalizmu, instytucji, takich jak partie polityczne i biurokracja) odsłania wewnętrzną filozofię dramaturgii autora *Krzeseł*.

Podsumujmy: Najważniejszą i pierwszą przyczyną sprawczą dramaturgii Ionesco jest poczucie kryzysu języka. Od *Łysej śpiewaczki, Lekcji* po *Krzeseła* zarysowuje się dążenie do zobrazowania schematyzmu pojęciowego zawartego w języku. Obnażenie trywialności, językowych *clis-chés* wpisuje Ionesco w teatr gier językowych. Jest to zarazem teatr pozbawiony logicznych racji, za pomocą *reductio ad absurdum* stereotypowej akcji, dialogu etc. bezsprzecznie argumentujący niemożność twórczego kontaktu i porozumienia. Dramatopisarz mówił o tym procesie *explicite* w *Journal en miettes*: „Można mówić, nie myśląc. Są przecież klisze, czyli automatyzmy”. Stąd już krok do odkrycia paradoksalności świata.

[Ionesco – dop. aut.]...razem z językiem wchłania, jak dziecko uczące się mówić, sztywny system europejskiej kultury, homocentryczną systematykę świata zakrzepłego w abstrakty słów i przywiązanych do nich znaczeń, w które została ujęta – lub inaczej, którym została odjęta – cała wieloznaczność, różnokształtność i niepowtarzalność dynamicznej anarchii, wszystkiego, co pozajęzykowe, to znaczy, co żywe – przekonywała Marta Piwińska²⁶.

Słynne „Surrealne jest tutaj!” (okrzyk wydany przez Ionesco w trakcie wertowania słownika angielskiego) – jest zacznym zwątpienia w jasność myślenia a zarazem odmową racjonalnego wytłumaczenia instancji przekazujących „prawdziwość” świata. Język i prawdziwość poznania u Ionesco (parafrazując tutaj św. Tomasza z Akwinu²⁷), nie jest odpowiedniością rzeczy i intelektu, ale odpowiedniością pustki i bezsensu. Epatowanie pustką i bezsensem jest jednak u Ionesco doświadczeniem

²⁵ Ibidem, s. 149.

²⁶ E. I o n e s c o, *Teatr*, t. 1, przedm. M. Piwińska, PIW, Warszawa 1967, s. 36.

²⁷ Dla Akwinaty – Prawda była odpowiedniością rzeczy i intelektu: „*Veritas est adequatio rei et intellectum*”.

„ja”, próbującego dotrzeć do natury bytu. W doświadczeniu „ja”, doświadczeniu typowo metafizycznym, mamy do czynienia z poznaniem przez intelektualną naturalność i na sposób „niewiedzy”, istotnie różnej od poznania.

Drugim źródłem teatru Ionesco jest świadomość kryzysu, który od początku swojego istnienia przeżywa ludzkość. Podobnie jak Beckett, Ionesco patrzy na świat w kategoriach globalnych, ostatecznych, zdumiony podstawowym faktem: samym faktem istnienia. Świadomość kryzysu obejmuje instancje z reguły odsłaniające „zasadę bytu”. Według Ionesco, religia w społeczeństwie zatimizowanym przestała pełnić swoją funkcję. Absurd staje się zatem kluczem do (nie?)rozumienia czy (nie?)zrozumienia świata. Kolejne sztuki *Nosorożec* (1958), *Król umiera...* (1962), *Pieszko w powietrzu* (1962), *Głód i pragnienie* (1966), *Gra w zabijanego* (1970) przynoszą ukonkretnienie pesymizmu poznawczego. Jest to świat podskórnie wyposażony w archetypy kultury w rozumieniu Jungowskim, ale także sięgający do Bachtinowskich dołów. Można śmiało powiedzieć, że Ionesco poprzez podróż do własnej podświadomości odkrywa mechanizmy rządzące ogólnoludzką jaźnią.

Autor *Krzesel* przeobraża się w mistyka kontemplującego „błękit Śmierci”, a zarazem samotność i alienację. To właśnie w tym okresie twórczości Ionesco pojawia się najpełniej wyrażona w dramacie absurdu chęć odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące sensu Życia i Śmierci.

Dla wykoncypowanego w „Trylogii Tanatycznej Teatru Absurdu” makrokosmosu teatralnego Absurdystycznego *Misterium Mortis* jest to najważniejszy materiał badawczy. Pragnę zaznaczyć, że pojawiające się w nieskończoność odwołania do śmierci czynią z większości wypowiedzi Ionesco swoiste *Memento*. (W *Tueur sans gages* mówi sobowtór Ionesco: „Musimy wszyscy umrzeć, to jedyna alienacja, która jest poważna”). I nie jest to *Memento* będące tanią projekcją lęków i epatowaniem obsesją tanatyczną. To wywoływanie cieni przeszłości, bycie na granicy życia i śmierci najbardziej widoczne jest we wspomnieniach o skwerze *de Vaugirard*, obok którego mieszkał Ionesco za czasów swojego paryskiego dzieciństwa:

Kiedy ten obraz ulicy ożywa w mojej pamięci, kiedy myślę, że prawie wszyscy ci ludzie są już dzisiaj umarli, wszystko wydaje mi się cieniem, powolnym zanikaniem. Drzę, kręci mi się w głowie. A więc tak, to jest świat: pustynia albo cienie nieboszczyków²⁸.

²⁸ E. I o n e s c o, *Okruchy dziennika (Journal en miettes)*, tłum. J. Kott, [w:] J. Kott, *Pisma wybrane. Teatr czytany*, op. cit., s. 302-303.

Świat cieni nieboszczyków raz po raz przenika do jego dramatopisarstwa i staje się zaczynem poetyckiego obrazowania. Zwróćmy uwagę na dwie linijki z *Okruchów Dziennika*, które mogłyby kończyć długi monolog Bérengera w ostatnim spotkaniu z Mordercą nie do wynajęcia: „To do śmierci, ponad wszystko, mówię z takim, przerażeniem: (Dlaczego?). Tylko jedna śmierć może i chce zamknąć mi usta”.

Po parodystycznej poetyce *Łysej śpiewaczki*, *Kubusia albo uległości*, czy *Lekcji* następuje przejście w kierunku uczucia grozy i przerażenia samym faktem istnienia. Jest coś paradoksalnego w fakcie, że autor, który protestuje przeciwko „dramatycznemu drobnomieszczaństwu” oraz usiłuje demystyfikować wszystkich, sam ulega obsesjom i mitom. To złośliwy paradoks sztuki: teatr Ionesco wyszedłszy od anty-dramatu i anty-dialogów, poprzez wszystkie odmiany groteski dochodzi do wątków „otchłanych”, „pozaczasowych”, „odwiecznych” – jak pisała wspomniana Marta Piwińska.

Dostrzeżone tutaj cechy składają się na ekspresjonistyczną i **dramatyczną eschatologię absurdu** autora *Lekcji*. Ekspresjonistyczna i dramatyczna eschatologia absurdu to kluczowe pojęcie pomocne w zrozumieniu swoistego turpizmu i obsesji śmierci widocznej w dramacie absurdu. Jej naczelną dominantę stanowi wywołanie emocji i przerażenia ostatecznością, zmuszenie widza do zadania fundamentalnych pytań. To już nie tylko naga prawda o życiu, ale postbaudelairowska obsesja brzydoty, programowy antyestetyzm unoszących się oparów zgnilizny wokół Starca i Staruszki z *Krzeset*, wzmocnionych dodatkowo „kupлетem o gniciu razem”. Turpizm, owo „spojrzenie zielonych oczu”, i zagrzybiona przestrzeń sceniczna (pokój Buccinionich, komnata Króla, etc.), które wybuchną z całą mocą w *Amadeuszu...* i zostaną złagodzone „błękitem Śmierci” tragifarsy *Król umiera...* – to dialektyka nieustannego *Memento*: „Z prochu powstałeś, w proch się obrócisz”²⁹. Ionesco wie, że powyższe ujęcie byłoby nieprawdziwe i banalne, dlatego raz po raz maniakalnie wyposaża dramat w siłę poetyckiego obrazu i otchłanną perspektywę „mglistej poświaty” (*Król umiera...*, *Pieszko w powietrzu*).

Owa ekspresjonistyczna eschatologia współgra z zaprezentowaną wcześniej „opowieścią z eschatologii atomowej” (termin Jana Kotła) *Końcówki* Becketta. Nie będzie zbyt dużym ryzykiem, jeśli stwierdzę, że wartość eschatologii ekspresjonistycznej Ionesco skontrastowana z pesymizmem eschatologii Beckettowskiej nabiera optymistycznego

²⁹ Por.: „Wszystko idzie na jedno miejsce: powstało wszystko z prochu i wszystko do prochu znów wraca” (Koh 3, 20). Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z tzw. *Biblii Tysiąclecia: Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Wyd. „Pallotinum”, Poznań – Warszawa 1991.

odcienia. Dychotomiczne podziały ulegają w dramacie absurdu swoistemu przenicowaniu i rozchwianiu. Na zasadzie *recurringu* powracają motywy unicestwienia, grobu, umierania oraz wzniesienia, rozplynięcia czy „wniebowstąpienia”. Śmierć i umieranie obrazowane u absurdistów są nazbyt poważne, żeby nie powiedzieć dreczące.

Czołowi absurdyści pokazują nie tylko Śmierć, ale i perwersyjną erotykę, skrupulatnie zobrazowaną metaforą łona/grobu. W tym powrocie do Erosa jest coś z prawidłowości ludzkiej *psyche* (o czym pisali w swoich pracach Antoni Kępiński, czy Erich Fromm). Zatomizowane, zmarszczone ciała kochanków, którzy „będą razem gnici”, wydają się lepszym przełożeniem ztrywializowanego *Memento*, aniżeli poważna debata nad znikomością egzystencji w dramatach Alberta Camusa czy Jean-Paul Sartre’a.

Turpizm – czyli pamięć o śmierci, rozkładzie, ukazanie małości ludzkiego bytowania „okrakiem nad grobami”, przypomina o biologizmie, o rozpustnym, barokowym nadmiarze motywów wanitatywnych, doczesnych bogactw świeckich, humanistycznych, cielesnych, grzesznych. Wartością dramaturgii Ionesco jest implifikacja motywów tanatycznych obecnych chociażby w formie konwencji onirycznej, ale także w przestrzeni teatralnej, pojemnej symbolice postaci, rekwizytów etc. (Philippe Sénart³⁰ zauważa dominujące w dramaturgii Ionesco symbole Śmierci-Matki, grawitacji, kobiet, które są projekcją jego snów).

Na początku analizy tanatycznego obrazowania, które konstituuje absurdistyczne *Misterium Mortis* Ionesco, pragnę również przywołać jego sposób kompensacji lęków przed śmiercią i umieraniem, który miał po latach dowartościować jego obsesję i tanatofilie:

Pomagać innym przy umieraniu, sprawiać, by zaakceptowali śmierć, to bez wątpienia rzecz jeszcze bardziej wyjątkowa niż umierać za kogoś. (...), żyć i umrzeć za innych, w miłości życia i śmierci, oto, czym była egzystencja Maksymiliana Kolbe. (...) Uważam, że jest to jedyna egzystencja warta przeżycia, usprawiedliwiająca zarówno życie, jak i śmierć³¹.

Ionesco pokazuje zatem, że jest wielkim humanistą zatroskanym o jakość ludzkiego bytu, pomimo tego, iż w całej prawie swojej dramaturgii powątpiewał w jego sens i znaczenie, widząc tylko ś/Śmierć i perspektywę otchłanną.

Jaka jest zatem Śmierć u Ionesco? Czy taka jak w *Mordercy nie do wynajęcia*: „cherlawa, maleńka, źle ogolona, ślepa na jedno oko, drugie ma błysk stali”. Na to pytanie będę chciał odpowiedzieć, analizując motywy tanatyczne najważniejszych sztuk Ionesco wpisanych w Absurdistyczne *Misterium Mortis*.

³⁰ P. S é n a r t, *Ionesco*, Paris 1964, s. 107-8.

³¹ Cyt. wg: Eugène Ionesco. *Doctor...*, op. cit., s. 10.

Ośrodkiem Absurdystycznego *Misterium Mortis* Eugenio Ionesco, które obrazuje dramatyczną eschatologię absurdu, uczyniłem jego trzy sztuki: *Król umiera, czyli Ceremonie*; *Amadeusz, albo jak się tego pozbyć*; *Krzęśła*. Muszę przy tym zaznaczyć, że wybór został podyktowany wyraźną ekspozycją tematów i motywów tanatycznych.

Rozdział II

Król umiera, czyli Ceremonie **EUGENIO IONESCO *ARS BENE MORIENDI***



Dramat *Król umiera, czyli Ceremonie*¹ Eugenio Ionesco z pewnością nazwać można współczesnym moralitetem. Większość badaczy, na czele z Martinem Esslinem, podkreśla mortalny wymiar sztuki czy wręcz jej eschatologiczny sens². Nie bez przyczyny recenzję ze sztuki Ionesco, wystawionej w Royal Court w Londynie, zatytułował Esslin właśnie *Memento mori*³. Powstały w 1962 roku dramat Ionesco⁴ jest swego rodzaju przypomnieniem o śmierci nawiązującym do najstarszych gatunków dramatycznych, jest moralitetem, rytualnym dramatem łączącym *sacrum* i *profanum*, swoistym absurdystycznym *danse macabre*. Chociaż – jak zauważa Marta Piwińska: „Moralitet jako interpretacja bezsensu staje się groteską przez same swoje ambicje interpretacyjne”⁵, to jednak wydaje się, że maniakalnie powtarzane przez Ionesco słowa: „Umrzemy, umrzemy. To okropne i to nie jest poważne” brzmią nader sugestywnie.

Klasycznym tematem moralitetu było porównawcze przedstawienie dziejów bogacza i biedaka, opatrzone wyrazistym morałem. Również alegoryczne przedstawienie cnót i wad (antynomii: Dobro-Zło, Pycha-Zawiść...) miało wyraźne paranetyczne przesłanie.

Ionesco nie wyposaża swojej sztuki w wyrazistą alegorię Śmierci. Jedynie w postaci Króla Bérengera i jego postępującej „chorobie na śmierć” widzimy alegorię ludzkiego losu, skierowanego ku śmierci, oraz kontemplację pustki i nicości. Ionesco przekazuje *implicite* w czystej i doskonałej formie doświadczenie „ja”. Nie jest to ekstaza, lecz enstaza,

¹ Wszystkie cytaty według tłumaczenia Adama Tarna, [w:] E. I o n e s c o, *Król umiera, czyli Ceremonie*, tłum. A. Tarn, „Dialog” 1963, nr 3, s. 65-95.

² Zob. też recenzje: B. P o i r o t - D e l p e c h („Le Monde” z 23-24 XII 1962); G. S a n d i e r („Arts” nr 897), R. K a n t e r s („L’Express” z 27 XII 1962)

³ M. E s s l i n, *Memento mori*, [w:] „Plays and Players” z XI 1963.

⁴ Ionesco pracował nad sztuką *Król umiera, czyli ceremonie* (fr. *Le Roi se meurt*, ang. *Exit the King*) w dwóch dziesięciodniowych cyklach pomiędzy 15 października a 15 listopada 1962 roku.

⁵ E. I o n e s c o, *Teatr*, t. I, przedm. M. Piwińska, PIW, Warszawa 1967, s. 36.

przepojona jednością z kosmosem, całkowitym spokojem i medytacja nad „błękitem Śmierci”.

Król umiera... to już nie ciąg pogodnych żartów z *Łysej śpiewaczki*, ale studium rzeczy niezbyt śmiesznych, bowiem związanych z dostojnictwem i majestatem Śmierci. Ionesco ukazuje swoisty paradoks: o śmierci w dramacie absurdu można mówić niepoważnie, dlatego że fakt umierania i śmierci w nim zaprezentowany, parafrazując myśl Ionesco, „nie jest poważny, ponieważ jest okropny!”. Przestrzeń Absurdystycznego *Misterium Mortis* wpisana jest w pewien rodzaj komizmu, powodującego grozę, ponieważ to nie Bérenger śmieje się ze Śmierci, z Mordercy, z Uczennicy z *Lekcji*, etc. To Śmierć śmieje się z samego Bérengera, jego naiwnego przerażenia i strachu. To właśnie postawa człowieka wobec śmierci zasługuje na określenie: groteskowa, komiczna, absurdalna. Nie jest przez to wyraźnie zaakcentowana jedna z ważniejszych cech tragedii: ekspozycja bólu samego bohatera. Innymi słowy, tragicomedia o umieraniu nie byłaby prawdziwa, gdyby dramaturg próbował przedstawić i opisać z drobiazgową precyzją fazy i realność umierania. Tak jak w *Krzęstach* przedmiotem tragedii jest tutaj pustka nieuchwytny śmierci oraz niemożność wykreślenia ze świadomości Jej realności.

Gdyby Bérenger umierał w prawdziwym łóżku, oplakiwany przez prawdziwą żonę i prawdziwą kochankę, leczony i operowany przez prawdziwych lekarzy, gdyby prawdziwa pielęgniarka poprawiała mu prawdziwe poduszki, wątpię, czy na tej sztuce bylibyśmy w stanie wysiedzieć do końca. Ale Berenger, który umiera w komedii Ionesco, jest Królem – pisał Jan Kott⁶.

Król umiera... to, według autora eseju *Ionesco, albo śmierć w ciąży*, komedia, w której bohater i główny aktor umiera od pierwszej sceny, zanim umrze w ostatniej. Nie jest to jednak powód do ograniczenia wymowy tego absurdystycznego obrazu umierającego tylko do samej postaci Bérengera. Jak wykazę dalej, Bérenger jest nie tylko Królem, *Everymanem*, *Atmanem*, *Bodhisattwą*, papieżem i „żywym trupem”, ale jest też Bérenger samym Ionesco. W ten sposób zostaje poszerzona macierz eksploatacji bogatej symboliki tanatycznej sztuki: od osobistego doświadczenia do uniwersalnego obrazu, naznaczonego piętnem tragizmu. Taki wydaje się los błazna – smutny, a zarazem komiczny i groteskowy.

Obrazy Śmierci generowane przez Ionesco to nie tylko przedłużenie tradycji angielskiego *Everymana*, ale również kreacja indywidualnej ceremonii umierania. Z jednej strony, dowiadujemy się jak Ionesco sobie ś/Śmierć wyobraża i co śmierć dla niego oznacza, z drugiej zaś, obcuje-

⁶ J. K o t t, *Ionesco, albo śmierć w ciąży*, [w:] Tenże, *Pisma wybrane. Teatr czytany*, op. cit., s. 315.

my z dojmującym *Memento*, które staje się nieznośnym rodzajem informacji o realnym i oczywistym fakcie – fakcie nieuchronnej śmierci.

Trzeba podkreślić, że śmierć w dramatach Ionesco nie jest tylko zdarzeniem, które wpisuje się w logikę fabuły, dialogi postaci, strukturę przestrzeni. Jest zjawiskiem na tyle uniwersalnym, że mieści w sobie konstatacje biologii, filozofii, religii etc., a więc określa współrzędne czasu i miejsca refleksji nad sprawami ostatecznymi człowieka. Ionesco pragnie ustalić „okoliczności czasoprzestrzenne” śmierci oraz dookreślić miejsce i czas zgonu postaci. Jednocześnie zdarzenie śmierci przedstawione w dramacie nie przypomina żadnego z innych zdarzeń empirycznych, jak również przerasta wszystkie zjawiska naturalne, jest wobec nich niewspółmierne ze względu na obecny absurdystyczny kod śmierci. Śmierć, która jest konkretnym zdarzeniem, staje się równocześnie oswojona. To oswojenie, potwierdzone sukcesem *Króla...* wywodzi swoją genealogię, jak zauważa większość krytyków, z szekspirowskiego motywu zdegenerowanego króla wywiedzionego z tragedii *Król Lir* czy też *Ryszard II*, aby rozwinąć się w metafizyczny traktat, czy wanitatywną alegorię ludzkiego losu.

Zaprezentowana pokrótce dwojaka perspektywa odbioru dramatu Ionesco jako „komedii o umieraniu” i „moralitetowej wariacji szekspirowskiej” to nie tylko próba dotarcia do *consensusu* genologicznego (który ostatecznie określiłby przynależność gatunkową *Króla, czyli Ceremonii*), ale przede wszystkim próbą odkrycia wielowarstwowych pokładów dyskursu o śmierci. „W tej jedynej komedii o umieraniu ceremonie umierania są karnawałowe”⁷ – konstatuje J. Kott. „Śmiech z nieszcześliwego” Ionesco, obsesja śmierci to nie tylko komedia, ale najbardziej dojmujące studium kondycji ludzkiej. I zamykając już tę dyskusję nad perspektywą odbioru *Ceremonii* przywołam jako syntezę wypowiedź Ionesco z 1989 roku:

W moim teatrze jest absurd i pustka. To prawda. Ale ludzie potraktowali to jako żart. Jako nonsens. Nikt nie podejrzewał, że za tym kryje się coś poważniejszego i niebagatelnego⁸.

Napisana w przeciagu miesiąca sztuka Ionesco, której prapremiera w reżyserii Jacquesa Mauclaira odbyła się 15 grudnia 1962 roku we francuskim Théâtre de l'Alliance, wpisuje się w charakterystyczny dla teatru absurdu cykl *angoisse metaphysique*⁹. Metafizyczne lęki, *par excellence* heideggerowskie *Sein-zum-Tode*, zyskują wielokrotne potwierdzenie w kreacji postaci, dramatycznej przestrzeni Absurdystycznego *Misterium Mortis*.

⁷ Ibidem, s. 316.

⁸ Z wywiadu przeprowadzonego przez Agnes C a z e n a e dla „La Vie” 5 X 1989.

⁹ Wg Ionesco teatr absurdu potrafił przekazać agnozę metafizyki.

Na początku analizy problematyki śmierci w *Król umiera...* nie sposób nie zauważyć, że dramat Ionesco jest typowym przykładem nasyce-
nia dramatu tematyką związaną ze śmiercią, czy wręcz swoistą absur-
dystyczną obsesją tanatyczną.

Ekspozycja motywów tanatycznych w tej podstawowej dla absur-
dystycznego makrokosmosu śmierci sztuce, musi uwzględnić przede
wszystkim obecność obrazów poetyckich, ukazujących egzystencję
człowieka w momencie kryzysu i upadku. Biegłość dramaturgiczna
a zarazem prostota wyrazu, jaką zaprezentował Ionesco, jest podpo-
rządkowana jednoznaczniemu tematowi przewodniemu – ceremonii
umierania. Po Beckettie i rytualnym teatrze Jeana Genêta obcujemy
z toposem, próbującym scalić współczesną refleksję nad istotą śmierci,
którą będą rozpatrywał w następujących ujęciach: 1. Umierania trójje-
dyna chorea; 2. Umieranie jako Ceremonia; 3. *Alea* śmierci; 4. Ionesco
Ars Moriendi; 5. Król Bérenger – *Bodhisattva*; 6. Król Bérenger – *Atman*;
7. W Stronę Rytuału i powrotu do Łona; 8. Błękit Śmierci; 9. Śmierć
jako Fatum; 10. Bérengera *Mortificatio Regis* – Fazy Umierania 11. Czas
Umierania; 12. Funkcja Marzeń Sennych; 13. Śmierć – alegoria Dobrej
i Złej Matki.

1. UMIERANIA TRÓJEDYNA CHOREA

Jak wspomniałem na wstępie, dramat *Król umiera, czyli Ceremonie*
często określano mianem jednej z największych klasycznych sztuk Ione-
sco. Sztuka, składająca się z jednego aktu, przedstawia ostatnie dwie
godziny z długiego życia króla Bérengera. Utwór Ionesco posiada struk-
turę zbliżoną do klasycznej tragedii. W bardzo krótkim prologu Strażnik,
(który w całej sztuce pełni rolę koryfeusza antycznego chóru) wprowa-
dza postaci: Króla Bérengera, jego dwie żony: Królową Małgorzatę (naj-
starszą małżonkę, surową i autorytarną postać) i Królową Marię (młodą
i piękną); Julię (pielęgniarkę i pokojówkę) oraz Lekarza (który jest za-
razem chirurgiem, bakteriologiem, katem i astrologiem), stanowiącego
zarazem figurę Fatum – Przeznaczenia. Jak przystało na tragedię, do-
strzegamy protagonistę w postaci Króla, którego los może wzbudzać
przerażenie i współczucie oraz antagonistę – nieobecną jako *dramatis*
personae – Śmierć.

Dodatkowym zabiegiem kompozycyjnym, wzbogacającym „kla-
sycyzm” dramatu Ionesco, jest zachowana „trójdyna chorea”, czyli
jedność akcji, czasu i miejsca. Miejscem akcji jest królewska Sala Trono-
wa, jedyną akcją stanowi zaś przejście z zaprzeczenia faktu śmierci aż
do akceptacji własnej śmierci. Czas akcji koresponduje dokładnie z cza-

sem przedstawienia (w przybliżeniu, w większości produkcji trwa około dwie godziny)¹⁰.

Akcja o strukturze kompozycyjnej bliskiej tragedii i linearnej osi fabularnej może być podzielona na pięć epizodów, które z grubsza korespondują z pięcioma aktami klasycznej tragedii i pięcioma fazami umierania, wyeksponowanymi przez znaną specjalistkę od problematyki umierania Elisabeth Kübler-Ross¹¹.

Ionesco wykorzystuje antyczny schemat tragedii w dialogu pomiędzy Marią, Królem i Małgorzatą. Maria i Małgorzata przygotowują Króla do rychłej śmierci, chcą również uświadomić mu jej nieuchronność:

MAŁGORZATA: (...) Koniec swawoli, koniec zabawy, koniec pięknych dni, koniec wyzerki, koniec twojego *strip-tease'u*. Koniec. Zostawiliście wszystko na ostatnią chwilę, nie mamy już chwili do stracenia, oczywiście, ponieważ to ostatnia (s. 67).

MARIA: Nic nie dało się zrobić wobec przeznaczenia, wobec naturalnej erozji (s. 68).

Król jakby dostrzega zwiastuny *treme*¹²:

KRÓL (do Marii): Co ci jest piękności moja?

MARIA (bełkoce): Nie wiem... nic... nic mi nie jest.

KRÓL: Oczy masz podkrążone. Płakałaś? Dlaczego?

MARIA: Boże mój!

W rezultacie Maria, Małgorzata i Lekarz czynią wyraźną sugestię, że śmierć Króla jest nieuchronna i bliska:

MAŁGORZATA: (idąc w kierunku Króla): Najjaśniejszy Panie, muszę cię zawiadomić...

MARIA: Nie, cicho bądź!

MAŁGORZATA (do Marii): Cicho bądź!

MARIA (do Króla): To nieprawda, co ona mówi!

KRÓL: Zawiadomić o czym? Co jest nieprawdą? Mario, czemu ten smutny wyraz twarzy? Co ci się stało?

MAŁGORZATA: Najjaśniejszy Panie, muszę cię zawiadomić, że umrzesz.

LEKARZ: Niestety tak, Wasza Królewska Mość (s. 70).

Początkowy brak wiary Króla w nadchodząca śmierć jest odbiciem zwykłego, naturalnego ludzkiego odruchu. Lękamy się tego, czego nie znamy, co nieodłącznie kojarzy się z przerwaniem życia. Atmosferę nadchodzącej śmierci znamionuje przestrzeń dramatu: słońce nie jest już posłuszne rozkazom Króla, komnatę królewską zanieczyszczają pajęczyny, „wywołujące straszne sny” – jak sądzi Król. Zamek, jak

¹⁰ Na podst. N. L a n e, *Understanding Ionesco...*, op.cit., s. 123.

¹¹ Zob. E. K ü b l e r - R o s s, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, tłum. I. Doleżak-Nowicka, Wyd. „Media-Rodzina”, Poznań 1998.

¹² W tragedii antycznej faza poprzedzająca katastrofę nosi nazwę *treme*.

i całe królestwo rozpadają się na części, kosmos znajduje się w stanie totalnego chaosu. Mikrokosmiczna perspektywa indywidualnej śmierci zostaje poszerzona o perspektywę makrokosmiczną, perspektywę globalnej katastrofy, o czym przekonuje Lekarz:

Mars i Saturn weszły w kolizję (...) Słońce straciło od 50 do 75 procent swojej masy (s. 69).

Wraz z indywidualną Śmiercią umiera fragment kosmosu. W *Samotniku* Ionesco przywołuje powyższą myśl *explicito*:

Każdy pociąga za sobą w swoją śmierć cały wszechświat, który się zawala¹³.

Jest to jakby dalsza kontynuacja myśli zaczerpniętej z angielskiej poezji metafizycznej spod znaku Geoga Herberta czy Johna Donne'a, który w jednym z wierszy pisał:

Śmierć każdego człowieka pomniejsza mnie, gdyż jestem częstką Ludzkości
Dlatego nie pytaj, komu na trwogę bije dzwon
Bo bije on dla ciebie.

Małgorzata wyrzuca Marii, że nie zdołała przygotowywać Króla na jego nieuchronny los i mówi, że powinna być jego przewodnikiem. Pojawia się więc w przestrzeni Absurdystycznego *Misterium Mortis* sztuki Ionesco wyraźny motyw *ars bene moriendi*.

Odpowiednik drugiego aktu (s. 69-70) rozpoczyna się wejściem Króla. Małgorzata i Lekarz informują go, że niedługo umrze, nie w jakimś nieokreślonym czasie, w odległej przyszłości, ale w ciągu dziewięćdziesięciu minut trwania spektaklu. Dlatego wraz z Królem widz odczuwa ciężar każdej minuty zbliżającej nieuchronnie moment śmierci. Zdumiewająca zgodność czasu przedstawienia z czasem rzeczywistym staje się wewnętrznym ciśnieniem, suspensem. Król Bérenger, (którego imię jest znaczące: z ang. *the bereaved* – „pogrążeni w smutku, żałobie”, także w znaczeniu przymiotnikowym: „osamotniony, osierocony”) z początku nie dowierza zapewnieniom Małgorzaty i Lekarza, nakłaniając Marię, aby wsparła go w tej trudnej chwili. W rezultacie zaś Król poddaje się, przekonany, że wszyscy mówią prawdę.

Ogłoszenie przez Strażnika ceremonii jest znakiem rozpoczęcia następnego epizodu (s. 72-73). Bérenger przeżywa gniew, skrajny lęk i depresję; oplakuje dzieciństwo, prosząc zarazem o nauczenie go rezygnacji. Prośba Bérengera rozpoczyna czwarty epizod. Ta część sztuki jest rytuałem rezygnacji i wyrzeczenia, w którym Bérenger stopniowo poddaje

¹³ E. I o n e s c o, *Samotnik*, op. cit., s. 84.

się nieuchronności śmierci, ogarnięty strachem przed tym najbardziej transgresyjnym doświadczeniem egzystencji. Na początku sceny finałowej, stanowiącej ostatnie ogniwo „tragedii umierania”, Król staje się cichy, mało mówny, inne postaci mówią o nim w czasie przeszłym. Najpierw Maria, następnie Strażnik, Julia i Lekarz znikają, w końcu sam Bérenger przestaje funkcjonować.

2. UMIERANIE JAKO CEREMONIA

Konflikt pomiędzy Małgorzatą i Marią jest konfliktem pomiędzy dwoma możliwymi postawami wobec śmierci. Maria pragnie żyć wiecznie w teraźniejszości; dla niej nie istnieje żadna chwila przerywająca przyjemność życia. Myśl o śmierci budzi w niej przerażenie, dlatego jej uporczywe trwanie w czasie staje się tragiczne, gdyż skazane jest z góry na przegraną. Naiwna i złudna myśl o uchronieniu Króla od śmierci wyraża się między innymi w przekonaniu, że kiedy śmierć przyjdzie, zostaniemy ciągle „tutaj” (niemożliwa więc stanie się ucieczka), że śmierć dotyka wszystkich innych oprócz „mnie samego” oraz w tym, że „Nic nie dało się zrobić wobec przeznaczenia, wobec naturalnej erozji” (s. 68). Liczenie na to, że nie spotkamy śmierci, która przecież dotyka „innego” – to charakterystyczna postawa wobec zderzenia z samym faktem śmierci. Jednak dla Małgorzaty „Śmierć zawsze była tutaj, obecna w nasieniu od pierwszego dnia”. Jej postawę wobec śmierci możemy określić jako stoicką, akceptującą nieuchronny los, zważywszy na obecność motywu wanitatywnego, związanego z przypomnieniem *Memento mori* w wypowiedzi:

Powinien być być przygotowany od dawna. Powinien myśleć codziennie sobie to mówić (s. 67)

- czy nawet motywu funeralnego związanego z charakterystycznym gatunkiem poetyckim trenem, który zostaje przywołany w dialogu pomiędzy Małgorzatą i Julią: Małgorzata zwraca się do Julii – „Ułóż nasze treny jak należy” (s. 67). Przygotowanie na śmierć powinno być zatem naznaczone obecnością *Memento* – a więc nieustannego przekonania o skończoności ludzkiego bytu.

Zgoła odmienną postawę reprezentuje Maria. Dla Marii dominującą metaforę życia stanowią bankiety, ucztę, przyjęcia, świętowanie. Ten swoisty hedonizm kontrastuje z postawą Małgorzaty, dla której metaforę życia stanowi podróż ku śmierci jako celu. Pomiedzy tymi dwoma postawami jakże bezradny wydaje się Król, kompletnie nie przygotowany na śmierć. Małgorzata obwinia za to Marię. Według niej, Król

nie powinien nigdy pozwolić sobie na „zgubienie celu swojej podróży”. Małgorzata wzbogaca wątek troski o umierającego (jest to zarazem paralela do motywu średniowiecznej *ars bene moriendi*, o motyw Życia i Śmierci jako podróży). Małgorzata przekonuje, że umierający Król jest jak ci podróżnicy, którzy ociągają się przy każdej gospodzie, zapominając, że gospoda nie jest celem podróży.

Śmierć często ujmuje się w kategoriach przemieszczenia, które zakładają istnienie dwóch stałych elementów: miejsca dotychczasowego pobytu i punktu docelowego. Życie objawia się jako element dynamiczny, śmierć zaś jest statyczna, spełnieniem podróży. Podróż, do której porównuje Ionesco śmierć, jest czynnością złożoną. Zawsze też można wyróżnić charakterystyczne fazy podróży: przygotowanie, wyruszenie z punktu początkowego, podróżowanie i przybycie do punktu końcowego. Komponent semantyczny motywu podróży widoczny jest między innymi w charakterystycznym francuskim związku frazeologicznym: *s'embarquer pour le grand voyage* (dosł. „wyruszyć w wielką podróż/wybrać się w podróż niebieską”).

Określenie członu nominalnego (podróż) niebieska albo największa (fr. *Le grand voyage*) wskazują na szczególny charakter tej podróży¹⁴ i nawiązują do śmierci w sposób bezpośredni poprzez przywołanie nieba, co zostanie obrazowo oddane w ostatniej kwestii Króla: „Niebieskie, niebieskie”.

Metafora podróży pozwala traktować śmierć jako przybycie do określonego miejsca, jednak dla Króla Bérengera podróż nie jest wartością samą w sobie. Życie polega na złudnym zatrzymaniu chwili (owej metaforycznej – przywołanej przez Małgorzatę gospody). Zarysowany tutaj konflikt postaw wobec śmierci rozstrzyga Lekarz, powiadając: „To, co obie mówią jest prawdą. To zależy od punktu widzenia” (s. 67). W ten sposób domknięcie zyskuje cały dyskurs o śmierci, nie rozstrzygający jednak, która z postaw jest najwłaściwsza.

Postawa Małgorzaty, która do końca pozostaje z Bérengerem, to wymowny motyw eschatologicznej nadziei, wpisany w chrześcijańską postawę *diakonia*. Postawa służebna (*diakonia*), okazywanie współczucia oraz trwanie do końca przy umierającym to jeden z najważniejszych elementów obrzędowości funeralnej. Przejście Małgorzaty przez niewidzialną „bramę Śmierci” (s. 92-94) i pozostawienie Króla na tronie samego objawia jeszcze jeden paradoks. W rezultacie, wszyscy musimy zmierzyć się z własną śmiercią sami i zawsze jest to wydarzenie wyjątkowe – inicjacyjne, jak to skonstatuje Maria: „**Każdy umiera pierwszy**”

¹⁴ Przypomnijmy francuskie przysłowie: „Odjechać – to trochę umrzeć; umrzeć – to bardzo odjechać”.

(s. 77, podkr. aut.). Vladimir Jankélévitch z owego motywu wysnuwa konkretne refleksje filozoficzne:

Dlaczego to tak zwyczajne zdarzenie budzi w tych, którzy są jego świadkami tyle zaciekawienia i strachu? Jak to jest, że od czasu, gdy pojawili się ludzie, którzy umierają, śmiertelnik nie przyzwyczał się jeszcze do tego naturalnego, a jednak zawsze przypadkowego zdarzenia? Dlaczego zawsze, gdy kto żywy znika z tego świata, dziwi się on tak, jakby coś podobnego zdarzyło się po raz pierwszy? I rzeczywiście jest tak, jak mówi Ionesco, że „Każdy umiera pierwszy”. Zawsze nowa banalność każdej Śmierci nie pozostaje bez analogii do odwiecznej nowości miłości, do bardzo starej młodości wszelkiej miłości: miłość jest zawsze czymś nowym dla tych, którzy ją przeżywają, którzy wymawiają słowa do znudzenia powtarzane przez miłość, tak jakby nikt ich przed nimi nie wypowiadał, jakby po raz pierwszy od narodzin świata mężczyzna wyznawał miłość kobiecie, jakby ta wiosna była pierwszą wiosną, a poranek – pierwszym porankiem: zakochany staje wobec tego zupełnie nowego poranka, tej zupełnie nowej jutrzeńki, jak istota, której niestraszny żaden trud wobec czegoś nieskończenie wielkiego. Tutaj każdy naśladowca jest odkrywcą i pionierem, każde odtworzenie – tworzeniem; każde ponowne rozpoczęcie – prapoczątkiem¹⁵.

Konstatacja wydaje się ważna. Ma swoje również przełożenie w *Myślach* Blaise'a Pascala: „**Zawsze umiera się samemu...**”¹⁶ (podkr. aut.). Ionesco, chce powiedzieć, że każdy sam stawia czoło swojej osobistej śmierci, choćby nawet, tak jak umierający Król, otoczony był rojem dworzan. Każdy musi umrzeć na własny rachunek. Śmierć własną trzeba „przeżyć” i nikt i nic nie wykona za umierającego tego ostatecznego kroku. Chociaż postaci asystujące przy Królu wyrażają ideę „niesienia pomocy” w ogóle, swoją *auxilium* odpowiadają trosce bycia razem z samotnym człowiekiem, czuwają przy nim w chwili śmierci, ale nie zwalniają go od obowiązku osobistego stawienia czoła ostatniej chwili.

Chociaż Małgorzata pełni identyczną rolę jak Stara¹⁷ w *Krzestach* czy Janina, Julita, Lucyna, Pokojówka z *Samotnika*, to jednak nie towarzyszy Królowi w podróży do zaświatów. Informują o tym didaskalia:

¹⁵ V. J a n k é l é v i t c h, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 46.

¹⁶ B. P a s c a l, *Myśli*, tłum. T. Żeleński (Bpy), układ J. Chevalier, Instytut Wyd. „Pax”, s. 137. Por. także: M. M a e t e r l i n c k, *Śmierć*, tłum. F. Mirandola, Wyd. „Tulipan”, Warszawa 1993, s. 6.

¹⁷ Trzeba nadmienić, że większość postaci kobiet u Ionesco *implicite* jest wyobrażeniem swoistego wiatyku, sakramentu namaszczenia chorych w ostatniej chwili życia oraz pokrzepienia przed śmiercią. W rezultacie pełnią te postaci funkcje kompensacyjną przed strachem „umierania w samotności”, ale jest to również funkcja konsolacyjna, będąca jedną z najważniejszych postaw wobec paradoksu śmierci. Autor *Ceremonii* przekonuje o tym dobitnie we wspomnianym *Samotniku*: „**Umierać samotnie, w całkowitym opuszczeniu, to jeszcze smutniejsze, aniżeli żyć samotnie**” (podkr. aut.). E. I o n e s c o, *Samotnik*, op. cit., s. 69.

Małgorzata znika nagle z prawej. Król siedzi na swoim tronie. Podczas tej ostatniej sceny znikły stopniowo drzwi, okna, ściany sali tronowej. Ta gra dekoracji jest bardzo ważna. Teraz nie ma na scenie już nic prócz Króla na tronie w szarej poświacie. Po czym i Król i tron znikają (95).

Nie wszyscy mają takie szczęście jak Król. Jego rychłą, indywidualną śmierć zostaje wpisana w powszechną, „ogólnonarodową” tragedię. Jej publiczne ogłoszenie znowu nabiera aspektu ceremonialnego wydarzenia, tak jakby śmierć przynależała do dworskiej etykiety. Wniosek, jaki się tutaj nasuwa, to przekonanie, że indywidualna śmierć jest fantazmatem śmierci zbiorowej. Powyższe fakty zakotwiczone w rzeczywistości społeczno-kulturowej informują nas o doniosłości śmierci. Jest to śmierć rytualizowana, wprzęgnięta w system sprawowania władzy.

Powróćmy do przestrzeni tekstowej dramatu Ionesco. Pomimo zasygnalizowanego problemu przeżywania reakcji na nadchodzącą śmierć widać też, że dramat Ionesco dotyka generalnie problemu ciągłości życia wobec wdzierającego się doń skandalu śmierci. Widać to wyraźnie w trosce Strażnika o przekazanie wiadomości o śmierci Króla poddanym, która podyktowana jest lękiem dworzan przed niepewną przyszłością po zgonie władcy.

Ionesco ukazuje zatem mechanizm powstawania ogólnoludzkiej żałoby. Żałoba bowiem oprócz dojmującego smutku po stracie bliskiego jest też zdominowana lękiem: „co dalej”. Powyższy problem zauważa Philippe Ariès:

Jednostka nie ulegała unicestwieniu, a jednak istniała żałoba, żałoba rytualizowana. Średniowieczna i nowożytna żałoba była bardziej społeczna niż indywidualna (...). Żałoba wyrażała lęk wspólnoty nawiedzonej przez śmierć, zbrukaną jej przejściem, osłabioną utratą jednego z członków (...). Wizyty w domu żałoby przywracały grupie jedność, wskazywały ludzkie ciepło świątecznych dni; ceremonie pogrzebowe stawały się świętem, w którym nie brakło radości, a śmiech nieraz szybko osuszał łzy¹⁸.

Wraz z rozwojem kultury, cywilizacji i techniki nastąpiło przeobrażenie żałoby.

Świat ponowoczesny, którego kondycję diagnozował Ionesco, stracił egzystencjalną pewność, przekształcając śmierć w to, co „niespodziewane”. Życie natomiast przekształciło się w „użycie”, w „konsumpcyjny raj człowieka-przechodnia”, patrzącego z obojętnością na wszelkie przejawy refleksji nad sensem egzystencji. Ale moralitet Eugenio Ionesco oferuje oprócz diagnozy konkretne wskazania, których wyłuskanie wymaga odpowiedzi na pytanie: Jak zatem kształtuje się stosunek współ-

¹⁸ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989, s. 571.

czesnego człowieka (ponowoczesnego) do śmierci? Czy śmierć wzbudza jeszcze egzystencjalne lęki?

3. ALEA ŚMIERCI

Niespodziewana śmierć w świecie kreowanym przez Ionesco funkcjonuje jako gra, to znaczy możliwość wyboru pomiędzy akceptacją i negacją tego, co nieuniknione. Na tym podłożu rodzi się dramaturgiczne napięcie, przybierające różne natężenie w poszczególnych sztukach autora *Krzesel*. To ujęcie umożliwia Ionesco spojrzenie na śmierć nie tylko z perspektywy metafizycznej, ale przede wszystkim perspektywy dramaturgicznej, ukazującej zasadniczy konflikt pomiędzy dwoma postawami wobec ostatecznego unicestwienia. Unicestwienie życia może dokonać się na drodze naturalnej śmierci lub może zyskać rozszerzenie poprzez „grę w zabijanego” i „grę w zabijanie”. Akt zabijania łączy się z procesem, którego bieg i wynik nie tyle są nieznane uczestnikom *Misterium Mortis*, ile jeszcze nierozstrzygnięte.

Dużą rolę odgrywa tutaj przypadek¹⁹ (gr. *alea*). Zwróćmy uwagę, że język polski oferuje nam stały związek frazeologiczny: przypadek „nagłej śmierci”, gdyż nielogiczne byłoby mówienie o „przypadku oczekiwanej śmierci”. Obydwa aspekty śmierci oczekiwanej i śmierci nagłej zyskują w *Ceremoniach...* swoje dopełnienie. Aż do momentu epifanii śmierci pozostanie ona dla głównego bohatera czymś nieznanym, nieoczekiwanym, przypadkowym. Sytuacja zmienia się po „ogłoszeniu wyroku”. Od tego kulminacyjnego punktu następuje już nieprzypadkowe oczekiwanie śmierci. Jednak Ionesco nadal nie zapomina o *alea*, przenosząc akcję w eschatologiczną mglistą poświatę „wielkiej niewiadomej”, jaką jest rzeczywistość „po śmierci”. Niewiadoma ta w większym stopniu dotyczy żyjących, którzy próbują stworzyć swój własny obraz eschatologiczny, w sumie chcąc pomóc umarłemu, pomagają samym sobie, neutralizując (niezrozumiałą) grozę totalnego unicestwienia. To jeden z największych paradoksów, jaki objawia się w chwili zetknięcia z samym faktem śmierci.

Posługując się metaforą Jeana Baudrillarda możemy spojrzeć na śmierć jako na *simulacrum* – czyli „mapę bez terytorium, kopię bez oryginału”, pewne uschłe klucze egzystencji, w której strategia użycia przewyższyła strategię życia. Jest to szczególnie widoczne w momencie, kiedy epatowanie śmiercią staje się nieustanne, w momencie, kiedy

¹⁹ F. Dürrenmatt podkreślał, że „Kunst dramaturga polega na tym, aby przypadek odegrał w akcji możliwie największą rolę”.

„trup się ściele gęsto” na ekranie czy też scenie. Wtedy śmierć staje się obca, inna, „nie nasza”, zwyczajna i codzienna. W ten sposób odbiorca zostaje znieczulony na emocje wpływające z faktu odczucia śmierci indywidualnej. Tę perspektywę dostrzega Ionesco, pisząc:

Lecz te morderstwa, te ludobójstwa tylko zasłaniają przed nami śmierć, ponieważ są możliwe do uniknięcia. Śmierci samej w sobie nie sposób uniknąć²⁰.

Cenę, jaką zapłaciła ludzkość za tę strategię uwolnienia się z pozorów „nie naszej” śmierci, nosi nazwę absurdu istnienia.

Absurd istnienia sprowadza się do znamiennej cechy charakteryzującej stosunek społeczeństwa do śmierci. Cechę tę stanowi osobliwa sprzeczność. Śmierć w dużej mierze jest tabuizowana, traktowana jako absurdalny i niezrozumiały element życia, zazwyczaj wypierany ze świadomości. Josef Pieper w *Tod und Unstereblichkeit* szczegółowo analizując zjawisko, przywołuje znamienne fakty, na przykład w jednym z poważnych dzienników amerykańskich nie drukuje się z zasady słowa: *death*, *violent death*, natomiast zakłady pogrzebowe próbują, poprzez zastosowanie odpowiedniego słownictwa, nie przywoływać śmierci w ogóle. Struktura społeczeństwa sprzyja też według Peipera „materialistycznemu bagatelizowaniu śmierci”.

Na taki stan rzeczy wpływ mają mass media oferujące powszedniość śmierci, odgrywającej rolę spektaklu dostarczającego silnych emocji i wzruszeń²¹. To właśnie kolejny biegun sprzeczności. Ze śmierci uczyniono element teatralizacji, widowiska. Jak zauważa Joseph kard. Ratzinger, obecny papież Benedykt XVI:

Ale i w tym urzeczowieniu śmierci chodzi ostatecznie o to samo, co w mieszczańskim tabu – chodzi o odebranie śmierci jej charakteru metafizycznego (...). Zbanalizowanie śmierci ma zagłuszyć niepokojące pytanie, które nam ona stawia. (...) śmierć ma stać się rzeczą tak zwyczajną i pospolitą, tak wystawiona otwarcie na widok publiczny, żeby przestała wreszcie budzić metafizyczne lęki²².

Pospolitość śmierci każe pisać Ionesco *Grę w zabijanego* – współczesną wariację na temat *danse macabre*, w dużej mierze stylizowaną na Szekspirowską tragedię.

Ta metafizyczna farsa jest kolejnym, jeszcze jednym wołaniem o oswolenie śmierci i przywrócenie należnego jej miejsca. Philippe Ariès twierdzi, że inaczej funkcjonowało wyobrażenie o śmierci w tak zwanej erze

²⁰ Cyt. za: B. C r o n e n b e r g e r, *Mackbett von Ionesco und Une tempête von Aimé Césaire*, Saarbrücken 1976, s. 24.

²¹ Na podst. J. P i e p e r, *Tod und Unstereblichkeit*, München 1968.

²² J. R a t z i n g e r, *Eschatologia. Śmierć i życie wieczne*, tłum. M. Węclawski, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1984, s. 87.

przednowoczesnej. Śmierć była „oswojona” a postawa wobec śmierci zazwyczaj strukturalnie trwała, nie podlegająca uwarunkowaniom historycznym. Jednak

w podlegającym zmianom świecie tradycyjne zachowanie wobec śmierci wydaje się czymś w rodzaju tamy bezwładu i ciągłości. Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy wymówić jej imienia. Dlatego, kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalcony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była²³.

Postawmy zatem pytanie: Czy śmierć ukazana w *Królu...* jest „śmiercią oswojoną”?

4. BÉRENGERA ARS MORIENDI

Kluczowym pojęciem dla zrozumienia taktyki „oswajania śmierci” i „oswajania ze śmiercią” w dramacie Ionesco jest motyw człowieka umierającego, związany z wątkiem *ars bene moriendi*²⁴. Ten popularny motyw dawnej literatury i sztuki chrześcijańskiej rozwinął się w oparciu o średniowieczne traktaty przygotowujące człowieka do „śmierci szczęśliwej” (wspomnę chociażby o traktatach Jana Gersona, Dominika z Capraniki czy Mateusza z Krakowa).

Obrazowym rozwinięciem wątku *ars bene moriendi* jest scena asysty postaci dramatu przy łożu umierającego Króla. Obraz postaci przy umierającym Królu to odzwierciedlenie średniowiecznej praktyki obecności przy łożu chorego czy konającego, aby zapewnić mu „dobrą śmierć”²⁵. Sugestywne przedstawienie sceny umierania zawiera rycina z niemieckiego wydania *Vershung von Leib, Seele, Ehre und Gut* z 1489 roku. Pragnę teraz zwrócić uwagę na ciekawą paralełę pomiędzy przestrzenią

²³ Ph. A r i è s, *Człowiek i śmierć*, op. cit., Warszawa 1989, s.41.

²⁴ Z ł a c. „Sztuka dobrego umierania”. Do najstarszych traktatów teologicznych poruszających kwestię umierania należy zaliczyć *De mortalitate* św. Cypriana (ok. poł. III w.)

²⁵ Ikonograficzne przedstawienie tej sceny asystowania przy umierającym zawiera niemieckie wydanie *Vershung von Leib, Seele, Ehre und Gut* z 1489 r. Na temat tej ryciny zob.: F. F a l k, *Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdruckes bis zum Jahre 1520*, Köln 1890, s. 59-61; W. L. S c h r e i b e r, H. Zimmermann, *Ars moriendi* [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t.1., Stuttgart 1937; W. L. S c h r e i b e r, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle*, t. 2, Leipzig 1911, s. 310; M. W ł o d a r s k i, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV-XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*, Wyd. „Universitas”, Kraków 19991, s. 59-62.

dramatu Ionesco a przestrzenią wyobrażaną na rycinie piętnastowiecznego traktatu *ars bene moriendi*.

Rycina z *Versehung von Leib...* wyobraża stojące pośrodku komnaty wysokie łoże z postacią umierającego człowieka. Na pierwszym planie widać siedzącą starszą kobietę, czytającą modlitewnik (jest to prawdopodobnie żona chorego), w głębi u wezłowania łoża stoi druga kobieta, młoda, w czepcu (być może córka umierającego, albo druga żona). Natomiast z prawej strony łoża stoją obok siebie trzej mężczyźni: pierwsza postać trzyma dokument opatrzony pieczęcią (jest to prawdopodobnie notariusz, który sporządził testament – w ten sposób zostaje zobrazowana troska o honor i majątek umierającego). Obok niej stoi lekarz oglądający naczynie z moczem (odzwierciedlenie troski o ciało). Trzecią postacią jest kapłan z wiatykiem (odzwierciedlenie troski o duszę). Wyraźnie zostało wyeksponowane wnętrze, w którym spoczywa umierający: jest to obszerna komnata, z co najmniej trzema półokrągło sklepionymi framugami drzwi, dwoje z nich prowadzi do pomieszczeń sąsiednich, natomiast z prawej strony widoczne jest wyjście na zewnątrz. Na tej samej ścianie znajdują się dwa wąskie, gotyckie okna. Z kolei zwróćmy uwagę na postaci i przestrzeń dramatu Ionesco, które są jakby dalekim odzwierciedleniem średniowiecznego „starania o ciało, duszę, honor i majątek” umierającego człowieka. Scenerię umierania stanowi:

Sala tronowa, mniej więcej zniszczona, mniej więcej gotycka. W środku sceny, pod tylną ścianą, kilka schodków wiodących do tronu króla. Po obu stronach sceny, na pierwszym planie, dwa mniejsze trony dla obu królowych, jego małżonek. Po prawej, w głębi, małe drzwi do apartamentów króla. Po lewej, w głębi, drugie małe drzwi. Również po lewej, na pierwszym planie, wielkie drzwi. Między wielkimi drzwiami, a małymi – okno gotyckie. Drugie małe okno po prawej. Na pierwszym planie, również po prawej, małe drzwi (s. 65).

Sceneria, rodem z piętnastowiecznej ryciny, została jednak oczyszczona z *psychomachii* i mortualnych rekwizytów²⁶ średniowiecznych. Ionesco swoją ceremonię śmierci przenosi w sferę mistyki wschodniej, w sferę doświadczenia *Bard-do*. W ten sposób chce jakby stworzyć uniwersalny model sytuacji umierania, łączącej rozmaite doświadczenia natury mistycznej, czy konstatacje wpływające z ogólnej refleksji nad śmiercią – nie tylko ograniczone do europejskiego kręgu kulturowego.

Śmierć u Ionesco, jak w średniowiecznym moralitecie, starannie wybiera sobie miejsce, w którym objawi całą swoją moc. Jest niewidzialna i atakuje niespodziewanie, nie dając możliwości na poprawę życia. Śmierć dosięga Króla niespodziewanie i z całą konsekwencją. Nie ma

²⁶ Najczęściej były to: gromnica, krzyż i modlitewnik. Zob. też rycinę z *Seelengärtlein* z 1502 r.

tu miejsca na litość. Celem ceremonii jest nauczenie Króla spokoju i akceptacji śmierci – owej Panny Kostusi (określenie dramaturga karmelińskiego o. Hilariona Fałęckiego).

5. KRÓL BÉRENGER – BODHISATTVA

Zasygnalizowany powyżej, zasadniczy rys ceremonii umierania jest wyrazem zainteresowania Ionesco wschodnim mistycyzmem. Rosette Lamont²⁷ widzi w śmierci Króla metamorfozę rodem z mahajaniścycznej²⁸ idei *Bodhisattvy*. Jedna z sutr buddyjskich mówi, że idealnym sposobem umierania jest umieranie z przeczcieniem śmierci, które pojawia się wcześniej, z umysłem pogodnym, niezachwianym i wolnym od wszelkiego przywiązania do ciała²⁹. Jest to ideał wszystkich buddyistów. Wypowiedzi Małgorzaty, Lekarza, jak również Marii uzmysławiają Królowi, że „Życie jest wygnaniem” i śmierć jest tylko powrotem do jego „własnej ojczyzny”. Innymi słowy, „Wrócisz, skąd przyszedłeś zanim zostałeś urodzony”.

Małgorzata jest jak mistrzyni Zen, która uczy, że życie jest ciężarem, a śmierć to złapanie w pajęczą sieć. Pełni ona rolę *sui generis* ziemskiego psychopompa – przewodnika umierających. Praktyka świadomego umierania zainicjowana w dramacie Ionesco jest, jak zauważa Milly S. Barranger, rytuałem medytacyjnym, formą tybetańskiej jogi, która ma umożliwić umierającemu spokojną podróż w zaświaty oraz doświadczenie rozmaitych zjawisk, z jakimi zetknie się w chwili śmierci³⁰. Król w ostatniej scenie występuje jako Oświecony – *Bodhisattva*. Jego umieranie jest raczej tryumfem, a nie tragedią. Świadome umieranie, na wzór tybetańskiej jogi śmierci³¹, ma na celu takie wyćwiczenie świadomości,

²⁷ Zob. R. C. Lamont, *The Double Apprenticeship: Life and the Process of Dying*, [w:] *The Phenomenon of Death*, red. E. Wyschogrod, New York 1973, s. 198-224.

²⁸ W łonie buddyzmu funkcjonują dwie szkoły: *therawada* i *mahajana*. Ta ostatnia rozwinęła rozmaite formy buddyzmu obrzędowego, który koncentrował się wokół postaci różnego rodzaju *bodhisattwów*, czyli istot oświeconych, które opóźniają wejście w pełną Nirwanę i pozostają na tym świecie, by pomagać zwykłym śmiertelnikom. W tym odłamie wykształciła się koncepcja światów niebiańskich, do których trafiają żarliwi buddyści, aby uwolnili się od trosk doczesnych kontynuować swój rozwój na drodze prowadzącej do oświecenia.

²⁹ Zob. *Trzy filary Zen*, wybór i oprac. P. Kapleau, tłum. J. Dobrowolski, Wyd. „Sangha”, Warszawa 1988, s. 266-267.

³⁰ Zob. M. S. Barranger, *Death as Initiation in Exit the King*, „*Educational Theater Journal*” 1975, nr 27, s. 504-7.

³¹ Tybetański podręcznik traktujący o śmierci, będący swego rodzaju podręcznikiem wschodniej eschatologii to *Bardo Thödol*, którego autorstwo przypisuje się indyjskiemu mistrzowi tantry z VIII w. n. e. Padmasambhawie.