

Alexandra Munteanu

RÓŻNICE I PODOBIENSTWA KONCEPCJI ŚWIATOPOGLĄDOWYCH W SZTUKACH EUGÈNE'A IONESCO I SŁAWOMIRA MROŻKA

SŁOWA KLUCZE: śmierć, różnica, podobieństwo, piekło, społeczeństwo, uległość, reguła, destruktywny, wpływ, konsekwencja, wizja, pesymistyczny, nihilizm, strach, człowieczeństwo, kondycja ludzka, tragizm, wolność, ograniczenie, świat, opozycja, ideologia, bezsensowność, bezużyteczny, szczęście, porażka, pragnienie, bunt, porządek, społeczny, polityczny, teatr, indywidualność, osobowość

KEY WORDS: Death, difference, similarity, hell, society, conformism, rule, destructive, influence, effect, vision, pessimism, nihilism, fear, humanity, human condition, tragic, freedom, limit, world, opposition, ideology, absurd, useless, happiness, failure, wish, revolution, order, social, political, theatre, individualism, personality

Abstract

SIMILAR AND DIFFERENT ASPECTS OF WORLD REPRESENTATION IN THE WORKS OF EUGENIO IONESCO AND SŁAWOMIR MROŻEK

The goal of the paper is to compare the way two authors, S. Mrożek and E. Ionesco, perceive the world, and how that perspective is reflected in their plays. By analyzing some of their works, I will show the main differences and similarities that we can encounter, focusing on main themes. The whole essay is concentrated around the idea of death, which is clearly visible in the plays of both authors; however, each of them has a distinct approach to it, and I intend to point out that difference.

Teatr absurdu, termin wprowadzony do teorii literatury przez Martina Esslina, jest teatrem, który „usiłuje wyrazić sens bezsensowności kondycji ludzkiej oraz niedostatek racjonalnego stanowiska przez zamierzone zaniechanie racjonalnych środków”¹. Pośród jego założycieli wymienić należy takich autorów, jak Eugène Io-

¹ M. Esslin, *The Theatre of The Absurd*, Londyn 1968, s. 24 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. własne).

nesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov ze względu na absurdalność i niezrozumiałość przedstawionych światów. Rzeczywiście, twórców tych łączy zerwanie z tradycyjnym teatrem, w którym zbiegały się w jednym punkcie zakończenie dzieła oraz rozwiązanie wszystkich konfliktów. W ich sztukach porzucono przewidywalne zakończenia, żadne reguły nie są przestrzegane, co powoduje zaskoczenie u czytelników i widzów, którzy nie są w stanie odgadnąć dalszego rozwoju akcji. Dzieje się tak, ponieważ teatr absurdu ukazuje człowieka zagubionego, bezsilnego w nieustannej, daremnej walce ze swoim losem; dzieła te pozostawiają kondycję ludzką w jej absurdalności, unikając odpowiedzi na kluczowe pytanie, czy jest ona w końcu absurdalna, czy też nie².

Celem mojego artykułu jest porównanie teatru Eugène'a Ionesco z teatrem Sławomira Mrożka. Szczególnie pragnę zaakcentować wyraźne różnice światopoglądowe pomiędzy sztukami tych dwóch autorów, a także wspólne idee, które odnajdujemy w ich twórczości.

Po uważnej lekturze sztuk Ionesco można stwierdzić, że charakterystyczny dla jego teatru jest pewien niepokój czy lęk. Źródło teatru Ionesco odnajdujemy w udręce człowieka myślącego nieustannie o śmierci, w jego buncie przeciwko swojej skończonej egzystencji, a jednocześnie świadomego, że jego sprzeciw jest bezsensowny, bowiem może on zakończyć się jedynie porażką. W prawie każdej sztuce czytelnik mierzy się z tematem śmierci, bezcelowością życia, daremnością wysiłków człowieka unikającego swojego losu. Możliwe, że Ionesco porusza te tematy, ponieważ „nihilizm, bunty, złorzeczenia to wszystkie jego środki do definiowania siebie, do wyzwolenia wszystkich swoich wewnętrznych upiórów”³. Ta obsesja śmierci, powracająca w jego sztukach, mogłaby być wytłumaczona słowami autora: „Boję się. Ogarnęło mnie niegdyś uczucie nieuchronności śmierci. Było we mnie takie rozprzężenie, taki popłoch, krzyk ze wszystkich trzewi, przerażona odmowa całej mej istoty. Nie istnieje we mnie nic, co chciałoby się pogodzić ze śmiercią”⁴.

Jako przykład tej obsesji śmierci i „ontologicznej próżni” wybrałam tragiczną *Krzeseł*, w której Ionesco podejmuje problem wątpliwego sensu życia lub nawet jego bezsensowność⁵. Na początku sztuki dwie postacie – Stary i Stara – poruszają rozmaite tematy, opowiadają różne historie, które mogą być prawdziwe lub fałszywe. Rzeczywiście przygotowują oni swój ostatni spektakl, który musi oddawać ich szczęście i problemy, ich żale i radości – innymi słowy, istotę ich życia. A spektakl ten odbywa się przed niewidzialną i niemą publicznością: to przedstawienie toczy się bowiem przed krzesłami, których podczas sztuki przybywa tyle, że uczucie uduszenia i owładnięcia staje się powszechne. Przemówienie na temat ich życia będzie wygłoszone przez Mówcę, ponieważ Stary nie ma „tego talentu” – „Jakież to wszystko ma znaczenie teraz, kiedy tobie, mój drogi Mówco i przyjacielu, zostawiam [...] troskę o promieniowanie światła mojego umysłu na potomność... Objaw więc światu

² Tamże, s. 25.

³ W przedmowie B. Elvina, *Teatru I-II*, Bukareszt 1968, s. 12.

⁴ E. Ionesco, *Nu*, Bukareszt 2002, s. 86.

⁵ M. Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași 2006, s. 174.

moją filozofię”⁶. W konsekwencji, sądząc, że ich historia zostanie opowiedziana i że będą mieli „przynajmniej swoją ulicę”, Stara i Stary rzucają się przez okna do wody. W obliczu śmierci oboje mają to samo życzenie, świadome czy nieświadome, co każdy z nas: nie umrzeć bez śladu, zostawić coś po własnym odejściu. Byli spokojni, że ich śmierć nie jest na próżno, przekonani, że Mówca będzie wykonywał swoją misję... Ale on jest równie niemy i nierealny jak publiczność, przed którą odgrywał się spektakl, a więc nie wszystkie oczekiwania Starych będą spełnione. Finał tej sztuki pokazuje, jak człowiek się zachowuje wobec śmierci, przed tą fatalną siłą, której jest świadomy, ale z którą nie może się pogodzić. Człowiek nie jest bowiem w stanie wyobrazić sobie, co to znaczy nie być w tym świecie, z kolei pycha dyktuje mu, aby zostawił coś po sobie, aby nie zniknął daremnie. Sztuka *Krzesła* pokazuje nam, jak my wszyscy „jesteśmy zamknięci pomiędzy granicami naszych doświadczeń, jakby w niepowodzeniu, a każde działanie ludzkie żywi się pychą śmieszłą, kończąc się bezskutecznością, mieszkanką zbijającą z tropu tragizmu i komizmu”⁷.

Jak trafnie zauważa Saint Tobi, teatr Ionesco jest teatrem śmierci i piekła⁸. Jednak, śmierć w koncepcji Ionesco może oznaczać nie tylko śmierć ciała lub duszy, ale także zanegowanie indywidualności wraz z wejściem w społeczeństwo, bądź jej zaprzeczenie, jak nam ukazuje farsa *Kubuś, czyli Uległość*. Kubuś nie może się oprzeć presji społecznej wywieranej na nim, by ostatecznie jednak ulec żądaniom swojego otoczenia. Uległość wobec żądań społeczeństwa jest synonimem całkowitego dostosowania się do tych reguł – czasem absurdalnych („Lubię ziemniaki ze skwarkami!”) – oraz utraty indywidualnego sposobu myślenia i zachowywania się. Ionesco oddaje jednolitość i homogeniczność społeczeństwa przez identyczny sposób nazywania postaci oraz przez przywdzianie im masek, ponieważ w społeczeństwie człowiek musi przybrać rolę, tzn. włożyć na twarz maskę⁹. Pośród wszystkich postaci Kubuś jest jedyny, który nie ma na sobie maski, ponieważ tylko on zatrzymał swoją osobowość i indywidualność (przez chwilę). Z tego powodu jego rodzina nie może go zaakceptować, nie może się pogodzić z faktem, że ich syn chce być inny. Na początku rodzina usiłuje przekonywać Kubusia różnymi sposobami, sięgając po zarzuty czy prośby. Ich podstęp przynosi skutek tylko wtedy, gdy odizolują i odrzucają Kubusia. Wówczas Kubuś zdaje sobie sprawę, że nie można pozostać sobą i jednocześnie żyć w tym środowisku, a jego pragnienie zachowania tożsamości staje się mniej ważne niż wola bycia zaakceptowanym. W konsekwencji pierwszym krokiem wobec tej uległości jest wymawianie zdania „Lubię ziemniaki ze skwarkami!”, mimo że to nieprawda. Wraz z rozwojem fabuły uległość ta staje się totalna, chociaż nie z powodu argumentów matki, ojca lub siostry, ale z powodu słabości Kubusia wobec Roberty II¹⁰. Podsumowując, należy stwierdzić, że ta sztuka Ionesco ostrzega nas przed faktem, iż ulec presji społeczeństwa, oznacza wyrzeczenie się wyjątkowości,

⁶ E. Ionesco, *Nu*, Bukareszt 2002.

⁷ B. Elvin, dz. cyt., s. 29.

⁸ Saint Tobi, *Ionesco Ou A la Recherche du Paradis Perdu*, Paris 1973, s. 101.

⁹ Saint Tobi, dz. cyt., s. 102.

¹⁰ M. Călinescu, dz. cyt., s. 153.

że po każdym ustępstwie następuje kolejne – „sztuka przedstawia jedno z tych wcale niepoważnych wyrzeczeń, bowiem życie zazwyczaj [...] nie wymaga zdradzeń zniesławiających, zadowolając się małymi ustępstwami które są, och!, początkiem nieskończonego szeregu transakcji, tchórzostw i upokorzeń”¹¹.

Jeżeli sedno sztuki *Kubuś, czyli uległość* odnajdujemy w śmierci indywiduum, potrzebnej, by móc wejść w społeczeństwo, to *Nosorożec* przedstawia inną formę śmierci – duchową, wywołaną przez bezwarunkowe przyjęcie pewnej ideologii. W tej sztuce Ionesco posługuje się alegorią wielce sugestywną – metamorfozą ludzi w nosorożce – aby wyrazić, jak ideologie totalitarne, faszystowskie, oddziałują na człowieka. Opisując takie fenomeny, jak depersonalizacja, autoperswazja, adaptowanie się do grupy, Ionesco przekazuje „przesłanie, które jest, koniec końców, niczym innym jak modelem rozumienia zjawisk społecznych, chorób społeczno-ideologicznych z istotnymi konsekwencjami historycznymi, katastroficznymi czy nawet nawoływaniem do oporu, choć jednostkowym i niepewnym”¹². Jak w większości sztuk Ionesco, na początku *Nosorożca* panuje nużąca atmosfera – jesteśmy świadkami rozmowy, w której Jean czyni swojemu przyjacielowi Bérengerowi ostre wyrzuty w związku z jego niedbałym trybem życia. Równowaga całej tej sytuacji będzie zakłócona dość gwałtownie przez pewną anomalię¹³: przez placyk przechodzi bowiem nosorożec. Na początku jest mowa tylko o jednym, by ziemię opanowały tysiące nosorożców – Bérenger jest ostatnim człowiekiem broniącym rozpaczliwie swojego człowieczeństwa. W obliczu przemiany postacie mają tylko alternatywę: utrzymać swoją osobowość i indywidualność lub podążyć za stadem i przemienić się w nosorożce. Wszyscy z otoczenia Bérengera pragną zrzec się własnej ludzkiej natury, przytaczając różne powody. Daisy, na przykład, jest zafascynowana ich wyglądem, postrzega je jak bogów, myśląc, że to „się nie da porównać z tym gorącym zapalem, z tą niezwykłą energią, jaka promieniuje z otaczających nas istot”. Jednak Daisy ma także inny powód – naiwna, ma nadzieję, że jeżeli stanie się nosorożcem, będzie mogła rozmawiać z resztą i przekonać ich do powrotu do ludzkiego stanu: „Trzeba znaleźć *modus vivendi*. Trzeba się z nimi porozumieć. [...] musimy spróbować – wniknąć w ich psychologię, nauczyć się ich języka”. Tylko Bérenger odmawia kategorycznie tej przemiany, ponieważ ma „zatwardziałą tożsamość człowieka”¹⁴ – „No, to niech będzie! Będę się bronił przeciwko całemu światu! [...] Przeciwko całemu światu będę się bronił, przeciwko wszystkim będę się bronił! Jestem ostatni, do końca będę człowiekiem! Ja nie kapituluję!” Bérenger nie wyrzeka się swojego człowieczeństwa, nie może zaakceptować nawet na chwilę idei, że on też mógłby się przemienić, gdyby tylko ta „choroba” była zaraźliwa; idea metamorfozy w nosorożca wydaje mu się okropna¹⁵. Zatem *Nosorożec*, powstały wobec ówczesnych Ionesco przemian spo-

¹¹ B. Elvin, dz. cyt., s. 20.

¹² M. Călinescu, dz. cyt., s. 263.

¹³ *Teatru I-II*, w przedmowie G. Ionesco, Bukareszt 1970, s. XVI.

¹⁴ M. Călinescu, dz. cyt., s. 281.

¹⁵ J.H. Donnard, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris 1966, s. 138.

łecznych, jest analizą zjawisk ideologicznych, które mogą mieć destrukcyjny wpływ, ograniczając nieodwracalnie sposób myślenia i wypaczając moralność.

Jak zostało ukazane, teatr Ionesco może być nazywany „teatrem śmierci” ze względu na poruszone tematy oraz perspektywę nihilistyczną. Zarówno Ionesco, jak i Mrożek należą do tych autorów, których sztuki pragną zwrócić naszą uwagę na bardzo ważne problemy. O ile jednak teatr Ionesco jest determinowany przez tę pesymistyczną wizję prowadzącą do ostateczności, o tyle o teatrze Mrożka nie da się powiedzieć tego samego. Bez wątplenia, można stwierdzić, że idea śmierci stanowi jedną z centralnych idei teatru Mrożka, tak jak w przypadku teatru Ionesco, ale różnicą zasadniczą pomiędzy ich sztukami jest ujęcie tego właśnie tematu. Dla Ionesco śmierć jest czymś przerażającym, ale dla Mrożka, „le sens est dans la mort, ce qui est à la fois grotesque et très enraciné dans une tradition polonaise préférant la mort dans un combat à la vie”¹⁶. Sztuki obu autorów napędzają widzom i czytelnikom strachu, lecz Mrożek, w odróżnieniu od Ionesco, pragnie ich również rozbawić.

Zarówno w sztukach Mrożka, jak i Ionesco, mamy do czynienia z pewnym fatalizmem, który nie odstępuje człowieka ani na krok, a także z kwestią zniewolenia. Koncepcja władzy, wobec której człowiek jest bezsilny i zmuszony wypełniać wszystkie jej rozkazy, choćby nawet absurdalne, jest obecna w sztuce *Strip-tease*. Przedstawia ona dwie postacie, Pan I i Pan II, którzy przychodzą nie wiadomo skąd i po co do pewnego pokoju, gdzie staną się więźniami. W *Strip-tease*, Mrożek porusza problem wolności, na działania tych postaci wpływa bowiem zawsze ich sposób rozumienia wolności; dlatego ta sztuka może być interpretowana „jako historia o zniewoleniu, w której ofiary przy pomocy stereotypowych wyobrażeń o wolności usiłują zachować swoją godność wobec bezosobowej i bezwzględnej siły”¹⁷. Różnicę pomiędzy Panami stanowi ich stosunek do wolności: pierwszy rozumie ją w sposób pasywny, drugi z kolei – aktywny. Mrożek przedstawia te dwie sprzeczne opinie, nie opowiadając się po żadnej ze stron. W rezultacie Pan I wybiera totalną „wolność wewnętrzną”, ale Pan II nie może się zgodzić z rozumowaniem Pana I, sądząc, że zrobienie czegoś jest jedynym sposobem ucieczki z tego pokoju; w konsekwencji, po zamknięciu drzwi puka do nich, również do ścian, nawet „udaje rybaka”. W końcu, rozważania obu okazują się bezużyteczne, ich działania, aktywne czy pasywne, nie znaczą nic przed wyższą władzą – zawsze będą ulegać Ręce. Jakie znaczenie ma ta Ręka? Co typowe dla tego typu teatru, można ją interpretować na różne sposoby. Oczywiście autor nie daje nam jasnych wskazówek: czy jest mowa o fatum ludzkiej egzystencji, czy chodzi o pewne prawa społeczne, niezrozumiałe dla człowieka, tego nie wiemy¹⁸.

Innym wspólnym tematem, który można odnaleźć w sztukach obu autorów jest problem konwencji społecznych oraz ich oddziaływań na człowieka. Jak udowodni-

¹⁶ M. Masłowski, *Sławomir Mrożek: Théâtre de l'absurde ou l'absurde comme théâtre*, Paris 1988, s. 211; badacz ten odwołuje się do „Warszawianki”: „kto przeżyje – wolnym będzie, kto umiera – wolnym już”.

¹⁷ Tamże, s. 119.

¹⁸ S. Velea, dz. cyt., s. 11.

liśmy wyżej, ideą główną sztuki *Kubuś*, czyli *uległość* jest bezpowrotnie utracona indywidualność człowieka, jego totalna uległość wobec żądań społeczeństwa, by tylko z nim się zintegrować. W *Tangu* można także dostrzec kwestię konwencji społecznych, ale to, co zdecydowanie dzieli te dwie sztuki, to sposób ich traktowania. Postacie sztuki Ionesco są tylko jednolitą masą, wszyscy noszą prawie te same cechy, a wiek jest jedyną różnicą między pokoleniami. W przypadku sztuki Mrożka ten sam konflikt pomiędzy generacjami stanowi oś utworu – w odróżnieniu od dzieła Ionesco, nacisk nie jest kładziony na jednolitość członków społeczeństwa oraz na niemożliwość sprzeciwienia się konwencjom, ale na bunt. Przy pomocy Stomila Mroźek pokazuje, jak nawet totalny nonkonformizm może ulec skowencjonalizowaniu¹⁹. W ciągu całej sztuki mamy do czynienia z konfliktem pomiędzy pokoleniami: pokolenie Stomila zbuntowało się przeciw normom, myśląc, że „bunt to opoka, na której postępuje buduje kościół swój. Im większy obszar buntu, tym rozleglejsza jest ta budowla”; z kolei bunt Artura musi dotyczyć tego właśnie braku reguł, bowiem dla niego jest on już samą w sobie konwencją: „Tak długo byliście antykonformistami, aż wreszcie upadły ostatnie normy, przeciw którym można się było jeszcze buntować [...]. A ja mogę się buntować tylko przeciw wam, czyli przeciwko waszemu rozpasaniu”. Arturowi brakuje poczucia porządku, zewnętrznego i wewnętrznego, ponieważ sytuacja, w której się znajduje, nie jest ekwiwalentem totalnej wolności lub szczęścia, jak twierdzą jego rodzice. Artur szuka nowej formy, nowej idei, którą wprowadziłby w życie, tylko że nie wie dokładnie jakiej. Odrzuca wszystkie propozycje, ponieważ chciałby stworzyć coś nowego, a nie zaczynać od czegoś już istniejącego. Olśnienie Artura następuje w chwili śmierci jego babci: zafascynowany powszechnością śmierci, zdaje sobie sprawę, że ten idealny system, którego tak poszukiwał, nie jest niczym innym jak przemocą i śmiercią („Śmierć jest w was, jak słowik w klatce, ode mnie tylko zależy, żeby go wypuścić”). Ale w końcu Artur stanie się ofiarą własnego systemu: morderstwo Artura może symbolizować „opróżnianie formy z idei”, z kolei taniec Edeka z Eugeniuszem może być interpretowany jako „irracjonalna gra formy bez treści, która nadałaby jej celowość i sensowność”²⁰.

W konsekwencji zarówno Ionesco, jak i Mroźek poruszają tematy podobne, związane z kondycją ludzką, z nigdy niespełnionym pragnieniem wolności, ale każdy je postrzega w inny sposób, przez co różnica pomiędzy ich wizjami jest dość wyraźna. W ich sztukach człowiek – zawsze walczy przeciw wszystkim czynnikom ograniczającym jego wolność – albo tym ideologicznym, albo społecznym. Ionesco kładzie jednak akcent na chaos i absurdalność ludzkiej egzystencji, oraz niepokój człowieka, z kolei Mroźek bardziej uwypukla to, co powoduje ten niepokój. Te idee wyrażone są przez postacie pozbawione indywidualności, o charakterze silnie symbolicznym. Można zatem stwierdzić, że na poziomie koncepcji światopoglądowej teatr Ionesco i dramaty Mrożka mają pewne cechy wspólne, ale także widoczne różnice.

¹⁹ Tamże, s. 13.

²⁰ Tamże, s. 15–16.