

Barbara Czapik-Lityńska (Katowice)

### **MESIJE: MESIJAH OSKARA DAVIČA – POSTMODERNISTYCZNY DRAMAT ABSURDU**

Oskar Davičo opublikował dramat *Mesije: mesijah* [1986: 59–95] w 1986 roku w wydawanym w Sarajewie czasopiśmie „Dalje”. Tekst dramatu jest znamienny dla ponowoczesnej epistemy, a problemy estetyczne wskazują na wielość możliwości interpretacji w kluczach modernizmu i postmodernizmu. Davičo uczestniczył w różnych etapach rozwoju nowoczesnej (modernistycznej) literatury serbskiej. Jako reprezentant serbskiej awangardy (nadrealizmu) przeciwstawiał się tradycyjnym modelom literackim, preferował poetyki awangardowe, eksperyment literacki, wiążąc z nowoczesnością wielkie nadzieje na przeobrażenie literatury (sztuki) i bytu. Utopia literacka awangardy serbskiej znalazła dopełnienie w awangardzie politycznej [zob. Czapik-Lityńska 1996; Oraić Tolić 1996; Turowski 2000], czyli w formacji ideologicznej zwanej komunizmem. O obu mówimy dzisiaj, że były imperialistyczne i totalitarne. Przygoda literacka i przygoda polityczna Daviča (zaangażowanie polityczne i społeczne w życie Jugosławii, przynależność do generacji twórców utopii jugosłowiańskiej, takich jak m.in. Miroslav Krleža, Tin Ujević, Ivo Andrić) mogą być zatem różnie wartościowane. Sam pisarz u schyłku życia oceniał je jako dość problematyczne, o czym świadczy m.in. pentalogia *Robije*, zwłaszcza jej piąty tom *Zavičaji*. Ostatnia faza twórczości tego bezsprzecznie wielkiego twórcy, zwłaszcza znakomitego poety [zob. Czapik-Lityńska 1987], jest dramatycznie mroczna, naznaczona kryzysem najważniejszych idei nowoczesności, które generacja Daviča zaakceptowała i uznała za swoje.

Koniec XX wieku przyniósł zaskakujące przeobrażenia we wszystkich płaszczyznach życia społecznego, politycznego, twórczego. Utopijne projekty nowoczesności zastąpiły antyutopie, demistyfikujące dawne iluzje, mity, idee, projekcje wyobraźni. Naznaczająca awangardę międzywojenną dialektyka utopii i alienacji zostaje przez neoawangardę (i postludyczny postmodernizm) ukierunkowana na jeden tylko biegun – alienacji i kryzysu. Dramat *Mesije: mesijah* Daviča sytuuje się w neoawangardowym zwrocie ku absurdowi, specyficznemu

także dla postmodernistycznej aury wyczerpania i ponowoczesnego antyteatru<sup>1</sup>. Dlatego w niniejszym artykule obieram perspektywę interpretacji tekstu w kluczu dramatu absurdu i antyteatru, choć nie mniej uzasadniona byłaby również interpretacja dramatu jako dramatu idei, dramatu krytycznego, antyutopii (utopii negatywnej), tym bardziej, że absurdalny świat przedstawiony jest w podtekście polemiką z utopijnymi wizjami rajy na ziemi, wolności i zbawienia, które współtworzyła awangarda i pokolenie Oskara Daviča.

Marionetkowi bohaterowie (antybohaterowie rodem z antyteatru), uwięzieni w dystopijnej rzeczywistości obozów i zniewolenia, współtworzą świat zmierzający ku zagładzie. Nie zmieniają tego ambitne dążenia i śmiałe eksperymenty, których celem jest jeśli nie zniesienie, to przynajmniej zmniejszenie bólu egzystencjalnego. Nasylenie absurdem i katastrofizmem czyni z dramatu ironiczne i parodystyczne rozliczenie z wiarą w możliwość transformacji rzeczywistości i sytuacji człowieka. Tekst przybiera formę parabolicznego moralitetu, zbliżonego gatunkowo do *sotie*, krytyczno-prześmiewczej błazenady. Jako dramat idei sytuuje się w okolicach antyutopii i teatru absurdu czy antyteatru. W centrum zainteresowań dramaturga znajdują się problemy człowieka, egzystencji, (bez)sensu bytu indywidualnego i społecznego. Jak wiadomo, egzystencja prezentowana w dramatach Eugène Ionesco, Arthura Adamowa, Samuela Becketta, Jeana Geneta, Jeana-Paula Sartre'a czy Albera Camusa jest „w odrażający sposób przypadkowa, człowiek jako istota pełna zbędnych namiętności, świat zaś jako pozbawiony wszelkiego wyższego sensu. Teatr ten, oparty na tradycyjnych formach, jest teatrem idei, gdzie rezonowanie zajmuje miejsce zasadnicze”<sup>2</sup>. Serbskiemu pisarzowi rezonowanie nigdy nie było obce.

Miejszem akcji dramatu jest bliżej nieokreślona przestrzeń obozowa (świat dramatu to świat obozów), którą zarządza Nabuko, przynależący do rasy panującej. By podporządkować warstwę niewolniczą, Nabuko korzysta z pomocy Mordehaja, wynalazcy pigułki szczęścia, zmieniającej ból i cierpienie w orgiastyczną rozkosz seksualną. Dzięki pigułce wszyscy są szczęśliwi i nikt nie ma powodu do buntu: „niko se ne buni, ni protiv prilika u društvu, ni protiv smrti kao osnovne životne neprilike. Ono što u svetu drugih skupina i dalje izaziva nemire i dovodi do masovnih smrtnih kazni, jedino se kod nas pretvara u orgastično uživanje. A nije da i u nas nije nekada bilo pobuna i ustanaka protiv fizičkog, ali i metafizičkog poretka. Sad ništa od toga” [Davičo 1986: 63]. W ocenie Nabuka wynalazek pigułki jest epokowym osiągnięciem: „To je i jedini pravi odgovor na čovekovu situacionu tragiku življenja kao pojedinca i posebno na onu života u zajednici” [Davičo 1986: 63]. Pigulka szczęścia została wymyślona dla klasy niewolników, klasa panów mogła nadal dysponować wolną świadomo-

<sup>1</sup> Zob. hasło: antyteatr w: Pavis 1998: 48–49.

<sup>2</sup> Hasło: absurdu teatr w: Simon 1979: 23.

ścią, która była tylko ich przywilejem. Władca zatem doskonale zdawał sobie sprawę z wyższości egzystencjalnej człowieka wolnego, lecz dialog bohaterów wyraża przeciwne treści, jest antydialogiem, bo tylko taki może być udziałem antybohaterów [zob. Baluch, Sugiera, Zajac 2002: 263]. Ich świat jest pod każdym względem absurdalny. To antyświat, którego w żadnej formie nie sposób zaakceptować i z którego – jak z doskonałej pułapki – nie można się wydostać. Losem bohaterów kieruje przypadek i absurd. Co charakterystyczne dla dramatu absurdu, bohaterowie „znajdują się w egzystencjalnej pułapce, nie wiadomo przez kogo zastawionej. Ich istnienie nie ma żadnego punktu odniesienia ani w planie transcendencji czy w historii, ani w społecznej strukturze. Przypadkowe bywają ich reakcje i rozmowy” [Baluch, Sugiera, Zajac 2002: 264]. Przypadkowe jest ich życie i ich śmierć, związki miłosne i decyzje.

Postacie dramatu Daviča to bohaterowie absurdalni. Ich tożsamość jest „nieokreślona, niejednoznaczna – zdaje się najbardziej upodabniać ich do skazańców, którzy nie pojmują, za jaką winę ponoszą tak dotkliwą karę. Wiele wskazuje na to, że owa wina ma charakter tak odwieczny i niemal tak immanentny, jak grzech pierworodny: człowiek płaci cenę za to, że jest człowiekiem” [Baluch, Sugiera, Zajac 2002: 261]. Bohaterowie dramatu to modelowe postacie dramatu absurdu. Wykazują wiele wspólnego z mitycznymi bohaterami Camusa, lecz ich refleksje nie wyróżniają się egzystencjalną głębią, raczej słabością myśli i świadomości. Są samotni, tragiczni, uwikłani, pozbawieni wolności. Znajdują się w pułapce życia, o którym Mordehaj mówi: „on je nerazumljiv, budući da je on prenošenje bola i smrti iz kolena u koleno” [Davičo 1986: 60], że jest karą („osudjen da živim do smrti” [Davičo 1986: 60]). Żyją w perfekcyjnie zorganizowanym społeczeństwie w zniewoleniu i totalitarnym ucisku. Dzięki wodzie nasycanej regularnie pastylkami szczęścia nie tylko nie buntują się, lecz w masochistyczny sposób używają w bólu i cierpieniu. Konsekwencją eksperymentu – wynalazku szczęścia są postacie-marionetki, odpodmiotowione, nieumiejące nawiązać głębszych kontaktów międzyludzkich, co jest m.in. widoczne w prowadzonym między bohaterami sztuki antydialogu, potwierdzającym wzajemną obcość i niezrozumienie. Jedynym pragnieniem pozbawionego potencji duchowej społeczeństwa niewolników jest spełnienie seksualne, które następuje przez zadawanie bólu. Niemożność wyjścia z pozycji zniewolonego, niemożność oporu czyni z bohaterów istoty bezwolne, nieludzkie i absurdalne. Wszelkie wysiłki zmiany nieznośnej sytuacji człowieka kończą się niepowodzeniem.

Bohaterowie noszą znaczące imiona. Wynałazca Mordehaj, ma więc wpisane w nazwisko przeznaczenie, los mordercy, zabójcy. Nabuko, zawiadujący społeczeństwem, nosi nazwisko odsyłające do tytułowego bohatera opery *Nabucco* Verdiego. Jest nim Nabuchodonozor, władca Babilonii, którą wzmocnił i rozbudował. W dramacie Verdiego Nabucco wskutek zaburzenia świadomości

utożsamia się z Bogiem. Dopiero zwrot ku Jehowie, Bogu Izraela przywraca mu utraconą równowagę psychiczną. Nabuko, bohater dramatu Daviča, nie wykazuje potrzeby dialogu z ocalającym bytem nadprzyrodzonym, jest natomiast przekonany, że zbawcą podlegającego mu narodu jest człowiek z rodu niewolników – Mordehaj.

Absurdalny esencjalizm naznaczający postacie na poziomie imienia własnego podkreśla tylko przypadkowość bytu ludzkiego, zdeterminowanego irracjonalnie i bezsensownie. W strategii nazywania bohaterów dostrzegamy postmodernistyczny intertekstualizm, grę znakami kulturowymi, chaotyczną i niesfunkcjonalizowaną, to znaczy nieprowadzącą do jakiegoś istotnego znaczenia. Nazwiska bohaterów określają ich jako antybohaterów. Mordehaj to zabójca, Nabuko to fałszywy wybawca.

Innym wyróżnikiem antybohatera są absurdalne, niemożliwe relacje między postaciami, płytkie, euforyczne, powierzchowne, bowiem „prawdziwy bohater nie może istnieć w świecie, w którym doszło do rozpadu wartości; jego świadomość ulega dezintegracji, a on sam staje się zafałszowanym obrońcą dogmatycznej ideologii lub po prostu postacią błazeńską”<sup>3</sup>. Tytułowym bohaterem dramatu – Mesjaszem, antyzbawcą może być zarówno wynalazca pigułki szczęścia Mordehaj, jak i władca Nabuko. Towarzyszy im postać o nie mniej znaczącym imieniu – Santana, negatywny sobowtór, obcy, zdrajca tradycji, idei, wartości. Jak sam powiada: „Ja nisam vezan osećanjima za starinske, rodovske beočuge ili druge lisice. Ja sam slobodan kao ptica. Mene ni osećanja, ni ideje, ni svest ne obavezuju na vernost. [...] Ja sam iz generacije izgubljenih” [Davičo 1986: 87]. Niezwiązany ani wartościami, ani tradycją antybohater pozostaje poza granicami kulturowego paradygmatu tożsamościowego. Wpisuje się w mityczno-archetypiczny wzorzec bohatera-herosa-boga w wariacie negatywnym, w wariacie kulturowego antybohatera, któremu obce jest piękno, wartości, moralność, duchowość, sacrum, dobro. Dramat absurdu pokazuje świat i ludzi jako czasoprzestrzeń zagubienia i pustki, nie dając jakiegokolwiek nadziei. Postmodernistyczna dekonstrukcja starych idei i tradycyjnych wartości zbliża *Mesije: mesijah* do współczesnego dramatu metafizycznego. Anna Krajewska sądzi, że:

Dramat absurdu jest współczesnym dramatem metafizycznym, mówiącym o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga. Kwestionujący na koniec swą własną realność, okazuje się tragicznym bohaterem komicznej gry pozorów istnienia [Krajewska 1996: 26].

*Mesije: mesijah* zmusza do refleksji nad fikcyjnym światem przedstawionym, losem postaci, ich miejscem w dramacie i ich miejscem w paradygmacie

<sup>3</sup> Hasło: antybohater w: Pavis 1998: 62.

kulturowym. Groteskowi, paradoksalni, absurdalni bohaterowie to marionetki, maski i znaki wyrażające pewne idee o człowieku i prawdziwym świecie. Wśród nich na plan pierwszy wysuwa się utrata wiary w postęp. Davičo, niegdyś utopista przekonany o rychłej realizacji idei lepszego świata i lepszego człowieka, wypowiada w ostatniej fazie swej twórczości przekonania o nierozwiązywalności podstawowych problemów ludzkości. Świadom słabości człowieka, świadom upadku mitów nowoczesności i awangardy pogrąża swoich bohaterów w egzystencji absurdalnej. Zdeterminowani narodzinami, uwarunkowaniami rasowo-społecznymi, połączeni nieautentycznymi więzami, poddawani manipulacjom władzy i rzekomych zbawców nieszczęśni bohaterowie żyją nie swoim życiem, niezdolni do wyborów i samodzielnych decyzji. Ich losem jest niepewność, błędzenie, niezdecydowanie, przypadkowość. Zdaniem Anny Krajewskiej „Niepewność jawi się jako mentalna kategoria estetyczna” [Krajewska 2005: 210]. Towarzyszy jej niepokój, niezdecydowanie, zawieszenie co do dalszego ciągu. A ciąg dalszy w dramacie realizuje się w finałowej scenie śmierci bohaterów – mesjańskiego wynalazcy i Santany, którzy giną z rąk zniewolonych i zbuntowanych, owdniętych pragnieniem cierpienia i orgazmu. Męka nienasycenia bólem fizycznym i egzystencjalnym prowadzi ku tragiczno-groteskowemu finałowi dramatu i ku postmodernistycznej epifanii negatywnej, potwierdzającej niemożność rozumienia świata i niemożliwość wyzwolenia człowieka z pułapki egzystencjalnego absurdu.

Każdy z bohaterów dramatu jest człowiekiem absurdalnym. Ten typ bohatera unieważnia modernistyczne mity bohaterskie, którym ulegał również młody Davičo i jego generacja. Dążenia bohaterów skazane są na klęskę, a tytułowy Mesjasz okazuje się Tricsterem, oszustem, ale i ofiarą. Dramat dekonstruuje myślenie mityczno-utopijne oraz demistyfikuje mit bohaterski. Finałowa scena jest sceną śmierci bohaterów (Mordehaja i Santany) w sensie dosłownym i przenośnym. To śmierć bohatera rodem z mitu [por. Czapik 1992a] i śmierć kulturowego człowieka-podmiotu. Ukazywany z perspektywy estetyki szoku i świadomości kryzysu kultury, antybohater z dramatu Daviča „reprezentuje człowieka zagubionego, nietożsamego, pozbawionego potencji duchowych” [Czapik 1992: 12]. Figuratywny sens odsyła do wizji rozpadającego się świata, typowej zarówno dla awangardy, jak i dla postmodernizmu.

Negacja świata przedstawionego naznaczonego absurdem, bylejąkością i bezsenssem wzmacnia nihilistyczną wymowę dramatu, który odczytujemy jako znak świadomości najbardziej pesymistycznej fazy postmodernizmu. Tej fazy, która przygotowuje grunt do przewartościowań nie w sferze estetyki, ale w sferze etyki [Literatury 2005]. Dalszy rozwój postmodernizmu potwierdzi, że

Szok może mieć zbawienne skutki, jeżeli nie następuje zbyt późno, a przyczyny zostają szybko i trafnie rozpoznane. Porażająca świadomość unicestwienia wartości, de-

strukcji, autodestrukcji, negacji, nihilizmu generuje wówczas nowe poczucie odpowiedzialności za zadania, treści i wartości [Kraus 2001: 243].

Lektura dramatu *Mesije: mesijah* zmusza do refleksji i szukania odpowiedzi na pytanie o kondycję człowieka współczesnego i współczesnej kultury. Fikcyjny świat przedstawiony dramatu wpisuje się w gruncie rzeczy w postmodernistyczny etap sztuki krytycznej, prowokującej do myślenia o prawdziwym świecie.

### Bibliografia

- [Baluch, Sugiera, Zając 2002] – W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków.
- [Czapik 1992] – B. Czapik, *Budowanie tożsamości, doświadczanie kryzysu*, [w:] *Kryzys tożsamości. Slavica*, red. B. Czapik i E. Tokarz, Katowice.
- [Czapik 1992a] – B. Czapik, *Transformacje mitu słowiańskiego zbawcy w awangardzie jugosłowiańskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, z. 81.
- [Czapik-Lityńska 1987] – B. Czapik-Lityńska, *Twórczość poetycka Oskara Daviča. Poszerzanie świadomości w awangardowej praktyce poetyckiej*, Katowice.
- [Czapik-Lityńska 1996] – B. Czapik-Lityńska, „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, Kraków.
- [Davičo 1986] – O. Davičo, *Mesije, mesijah*, „Dalje”, broj 16.
- [Krajewska 1996] – A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań.
- [Krajewska 2005] – A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań.
- [Kraus 2001] – W. Kraus, *Nihilizm – nadal aktualny?*, [w:] *Wokół nihilizmu*, red. i tłum. G. Sowiński, Kraków.
- [Literatury 2005] – *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 3: *Podmiotowość*, red. B. Czapik-Lityńska, Warszawa.
- [Oraić Tolić 1996] – D. Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zagreb.
- [Pavis 1998] – P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- [Simon 1979] – A. Simon, *Słownik współczesnego teatru francuskiego*, tłum. W. Dłuski, W. Kalinowski, P. Szymanowski, Warszawa.
- [Turowski 2000] – A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków.

Барбара Чапик-Литыньска

### MESIJE: MESIJAH ОСКАРА ДАВИЧА – ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ТЕАТР АБСУРДА

(Резюме)

Пьесы *Mesije: mesijah* причисляют к позднему периоду творчества Оскара Давича – сербского модернистского писателя, передового представителя авангарда.

Восприятие его через неоавангардистское обращение к абсурду, свойственное постмодернистскому духу исчерпания, а также постмодернистскому антитеатру позволяет интерпретировать произведение одновременно в двух порядках – модернистском и постмодернистском. Текст драмы – в чем убеждают попытки анализа – представляет собой скопление в основном эстетических и эпистемологических свойств постмодерна, т.е. идей исчерпания и кризиса, деконструкций мифов и ценностей, антиутопизма, трагизма, обусловленного слабостью и ограниченностью человеческого существования. Картина абсурдистской действительности с ее антиперсонажем и предчувствием всеобъемлющего кризиса воссоздают негативную эпифанию бытия, покорения и решительной гибели человека.