

Zdzisław Darasz (Łódź)

„ČOVJEK NIJE NEGÓ GLUMAC NA SCENI SVIJETA”. O DRAMATACH MIRA GAVRANA

Gdy niedługo po dramatycznym debiucie Mira Gavrana sztuką *Kreontova Antigona* na scenie Teatru Dramatycznego Gavelli w Zagrzebiu w 1983 roku pojawiły się w chorwackim obiegu czytelniczym i teatralnym następne utwory młodego autora: *Noć bogowa* (1986), *Ljubavi Georgea Washingtona* (1988), *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* (1989), krytycy i widzowie zyskali pewność, że wielki sukces przewrotnej transkrypcji tragedii Sofoklesa nie był kaprysem nieobliczalnego talentu, który – pozbawiony oparcia w głębokiej wiedzy, cierpliwym trudzie i sprawnym warsztacie pisarskim – może po pierwszym rozbłysku ewoluować tylko *in minus*, ale był znakiem narodzin fenomenu bez precedensu i analogii w historii chorwackiego dramatu i teatru, nieustannie od lat dwudziestu sześciu potwierdzającego swoją wysoką artystyczną wydolność wciąż nowymi utworami scenicznymi, których liczba sięga, jeśli nie przekracza, czterdziestu (nad tomami prozy Gavrana trzeba tu przejść do porządku). Niezwykłość tego fenomenu polega przede wszystkim na zniesieniu opozycji między teatrem elitarnym i teatrem popularnym, na pogodzeniu estetycznej motywacji twórczych działań dramaturga z troską o zapełnienie widowni. Komercyjny sukces artysty z reguły budzi czujność krytyki strzegącej wysokich standardów sztuki, toteż i krytycy Gavrana zauważyli warsztatowe podobieństwo jego utworów do dziewiętnastowiecznych *pièces bien faites*, wytykając mu właśnie poprawność formy kojarzącą się z wypracowaniem szkolnego prymusa [Senker 1987: 273], a nawet konfekcyjne „szycie na miarę” oczekiwań i potrzeb masowego konsumenta [Foretić 1989: 294]. Istotnie, do świata swojej myśli i wyobraźni wprowadza Gavran czytelnika i widza przez obniżony próg, nie broni do niego wstępu „profanom”, każdemu, kto zechce sięgnąć po tom jego dramatów albo je zobaczyć na scenie, daje satysfakcję udziału w rozumiejącym doświadczeniu spotkania ze sztuką. Ale „łatwość” tekstów Gavrana jest pozorna i zwodnicza:

droga ku zrozumieniu ich głębokich znaczeń jest wieloetapowa, prowadzi przez kręgi różnych wtajemniczeń literackich i kulturowych, a idzie się nią tak długo, jak na to pozwala zawartość ekwipunku wędrowca, na który się składa jego własna wiedza, intuicja, wrażliwość, kulturowe kompetencje. Na najbardziej wytrwałych i najlepiej do przebytej drogi przygotowanych czeka u jej celu wysoka nagroda – współmierna do kosztów poniesionej inwestycji, niemniej jednak i ci, którzy nie zaszli daleko, nie zostaną bez należynej im części zysku. W kręgu miłośników scenicznego pisarstwa Gavrana jest bowiem miejsce i dla czytelników ilustrowanych magazynów, i dla tęgich filozofów, a każdy może się tam poczuć jednakowo u siebie. Neutralizacja opozycji treści kultury wysokiej i popularnej przynosi w tym wypadku pożytek i jednej, i drugiej: wartości obiegu elitarnego korzystają z poszerzonego zakresu społecznej transmisji, wartości związane z kulturą rozrywki dostępują uszlachetnienia. Znanie Kopernikańskie prawo ekonomiczne „Zły pieniądz wypiera dobry pieniądz”, dające się zastosować także w odniesieniu do kultury i nieustannie na jej gruncie potwierdzone, tłumaczy jednak również zasadę działań antyinflacyjnych, wymagających wprowadzenia na rynek walorów stezauryzowanych w pieniądzu dobrym. Rolę analogicznego kapitału w przestrzeni kultury nękanej przez inflację wartości odgrywa twórczość pisarzy takich jak Miro Gavran, powodująca, iż pomimo ciągłego sprowadzania jej ideałów do poziomu bruku sztuka warta swojego imienia nie musi się (jeszcze) chronić w twierdzach osaczonych przez żywioły masowego konsumpcjonizmu.

Dramaty Gavrana układają się w bogaty repertuar znaków identyfikacji ponowoczesnej estetyki i problematyki, takich jak zwłaszcza przewartościowanie pojęcia oryginalności i jego rezultat widoczny w nawiązaniach i odniesieniach intertekstualnych, autoreferencjalność i autotematyzm, nobilitacja gatunków popularnych, zatarcie granicy między fikcją i fakcją, iluzją i realnością, pozorem i autentyzmem, literaturą i życiem. Jednakże cechy, które przede wszystkim stanowią o ich artystycznej tożsamości, wiążą je z tradycją teatru sprzed Wielkiej Reformy, Craiga, awangard i neoawangard XX wieku – z tradycją teatru, w którym władzę sprawuje autor dramatyczny, dzieląc ją z aktorem, ale nie z reżyserem. W ulubionej formie Gavrana, jaką jest dramat kameralny, rzadko kiedy więcej niż jednoaktowy, rozwijany w polu interakcji paru zaledwie protagonistów, często nawet tylko dwóch (dwojga), oparty na finyzynie niuansowanym i puentowanym dialogu, reżyserowi przypada w udziale bardzo skromna rola: obsadzić w sztuce dobrych aktorów, stosować się dokładnie do instrukcji implikowanych w tekście i niczego nie zepsuć. Na materii dramatu tego typu żaden pasożytniczy koncept reżyserski nie znajdzie pożywki, toteż nic dziwnego, że jest on – ten dramat – przez reprezentantów tzw. teatru autorskiego, w którym rządzi reżyser, traktowany lekceważąco i prześmiewczo jako staro-

świecki i umizgujący się do publiczności. W teatrze Gavrana dwaj autorzy to o jednego za dużo. Poglądom zagrzebskiego dramaturga w kwestii wzajemnych odniesień dramatu i teatru, a tym samym granic wolności inscenizatora, wydają się bliskie teatrologiczne, najzupełniej zachowawcze koncepcje Toma, bohatera sztuki *Kad umire glumac* (1995), piętnującego reżyserskie nadużycia wobec tekstu i pustą żonglerkę środkami teatralnego wyrazu, a co gorsza – przywiązanego do anachronicznej włoskiej sceny z czwartą ścianą. Ściana ta również w teatrze Gavrana zdecydowanie oddziela scenę od widowni, nie po to však, by służyć iluzji autonomiczności świata przedstawionego w dramacie, ale po to, by aktorom i widzom pomagać w skupieniu się: pierwszym na słowie, drugim na myśli. Zdarza się jednak niekiedy, że autor ją usuwa, aby – jak w innej autoreferencjalnej sztuce, komedii dell’arte *Bit će sve u redu* (1996) – umożliwić postaci bezpośredni zwrot do publiczności. Taka forma kontaktu z widownią, konstytutywna dla gatunku, do którego utwór należy, tutaj okazuje się szczególnie potrzebna występującemu we własnej roli aktorowi, którego zawodowa kariera jeździ, jak wiadomo, na pstrym koniu łaski i kaprysu widzów:

Čujte me vi,
zbog kojih sam svome tijelu naredio
da bude ono što nije, da se u tuzi smije,
a u radosti da plače!
[...]
Ja zbog vas sam gutao prašinu, ja zbog vas sam
bio nitko i ništa, bačena krpa na pod.
Ja zbog vas sam bio i kralj i ljubavnik,
i prevareni muž, i života nedostojni puž.
[...]
Ja samo za vas ljubio sam nevoljene žene,
da biste vi lakše shvatili
zašto ljubite svoju ženu il svoju ljubavnicu [Gavran 2001: 286–288].

Postawę twórczą Gavrana, pisarza z wykształcenia przecież akademickiego (ukończył studia na Akademii Teatru, Filmu i Telewizji w Zagrzebiu), chorwacki krytyk Velimir Visković nazywa *osviještenim anakronizmom* [Visković 1997: 144]. Wyposażony w bogatą specjalistyczną wiedzę z zakresu dramaturgii i teatrologii, autor *Antygony Kreona* jest jak mało kto w branży świadomy wartości oferty tradycji swojej dyscypliny, z których wybiera jedno, odrzuca drugie. Od awangardy przejął gest negacji narzuconego paradygmatu estetycznego i buntu przeciw dyktaturze jego ideologów, ale po to, by go skierować przeciw niej samej w obronie teatru autora i aktora, zwróconego ku publiczności [Visković 1997: 143]. Gatunkowe wzorce stylizacyjne, po jakie sięga realizując swoje zamysły, układają się w szeroki wachlarz zawierający antyczną tragedię, mieszczański dramat obyczajowy, komedię dell’arte, farsę, psychodramę, udramaty-

zowane apokryfy historyczne i biograficzne, nawet dramat feministyczny. Żadna jednak z tych form nie osiąga u Gavrana postaci modelowej: z dostarczonych przez nie składników powstają dramaty niełatwe do genologicznego zaklasyfikowania, hybrydalne, przynależne jednocześnie do dwóch i więcej kategorii stylistycznych (do tematycznych zresztą także).

Podstawową strategię twórczą Gavrana, polegającą – zdaniem Darka Gašparovicia – na testowaniu różnorodnych form i sposobów „teatralizacji świata i życia” [Gašparović 2001: 426], obrazuje już debiutancka *Kreontova Antigona*, bazująca na konwencji „teatru w teatrze” i na intertekstualnej referencji (król odbywa z Antygoną próby swojej sztuki, w której rolę wchodzi tragedia Sofoklesa). Na to i na inne międzytekstowe odniesienia kieruje autor uwagę czytelnika niedwuznacznie i bez uciekania się do aluzji jeszcze zanim ten rozpocznie lekturę, poprzedzając tekst dramatu podziękowaniem-dedykacją: „Zahvaljujem na suradnji Sofoklu, Anouilhu i Smoleu”. Tą swoistą deklaracją woli włączenia się do szerokiego sofoklesowskiego nurtu dramaturgii powszechnej (*nb.* w polskim przekładzie utworu niesłusznie pominiętą jako nieistotna) wskazuje Gavrana zarazem najbliższe powinowactwa swojego dramatycznego debiutu – powinowactwa z jego wyboru padającego na najbardziej bodaj znaną współczesną aktualizację tebańskiego mitu, czyli na emblematyczną dla dramatu egzystencjalizmu *Antygonę* Jeana Anouilha (1943) i na poczetą z ducha tej samej filozofii *Antygonę* słoweńskiego dramaturga Dominika Smole (1959). O innowacyjności *remake’u* Smolego zdecydowała rezygnacja z wprowadzenia na scenę, w krąg osób działających w dramacie, jego tytułowej bohaterki, obecnej w nim jedynie konsekwencjami swojej decyzji, praktycznie obciążającymi inne postacie; absencja Antygony, zapewniająca jej komfort niewzruszonej i niezłomnej postawy moralnej, wiernej abstrakcyjnemu jak ona sama, czystemu ideałowi heroizmu, przenosi ciężar jej dramatu na „uczłowieczonego” Kreona, zmuszonego do poszukiwania w zaistniałej sytuacji kompromisu między skonfliktowanymi potrzebami jednostki samorealizującej się w akcie sprzeciwu wobec nieakceptowalnego dla niej prawa, ludu wymuszającego na władcy respektowanie tegoż prawa, wreszcie samej władzy świadomej wartości społecznego miru i ceny, jaką za niego trzeba płacić [por. Jensterle-Doležal 1998: 157–158].

Podobnie w *Antygonie Kreona* Gavrana, zresztą zgodnie z sugestią tytułu, głównym bohaterem sztuki czy raczej postacią w duecie protagonistów zdecydowanie dominującą jest król Kreon, z tą różnicą, że z pragmatycznego władcy przeradza się on tutaj w cynicznego socjotechnika, kreującego rzeczywistość, nad którą sprawuje rządy, na miarę swoich ambicji i urojeń, podczas gdy Antygona traci atrybuty tragicznej bohaterki, stając się antytezą heroiny Sofoklesa i wielu jej współczesnych inkarnacji. Kreon Gavrana mógłby być prymusem w szkole Machiavellego, jakkolwiek bowiem wszyscy nowożytni potomkowie

tebańskiego władcy *Księcia* już czytali, żaden z nich nie wyciągnął z lektury wniosków tak skrajnie konsekwentnych jak on, który w dialogu z Antygoną kategorycznie orzeka: „Naród jest głupi – naród myśli tak, jak ja chcę, naród czyta moje odezwy i słucha moich duchownych”; „Bóg nie istnieje. Istnieją tylko królowie i nie-królowie. Boga wymyśliliście wy, nie-królowie”; „My, królowie, potrafimy przewidzieć przyszłość, bo to my ją tworzymy” [Gavran 2001: 24, 20]¹. Tymczasem Antygona nie oczekuje od losu niczego innego niż powszedni banał, który ludzie upierają się nazywać szczęściem, nie czuje w sobie żadnego powołania do wielkości, zwłaszcza opłaconej życiem. Dojrzeje do niej dopiero ucząc się roli, którą dla niej napisał wuj. A napisał ją po to, aby mistyfikując tragedię, oczyścić pole wokół tronu ze wszystkich, którzy mogliby jego władzy zagrozić. Suwerenny gest Antygony – wcześniejsza od zaplanowanej w scenariuszu królewskiej intrygi śmierć z własnej ręki po wypiciu trucizny, mająca zapobiec realizacji zbrodniczego zamysłu Kreona, nie może wpłynąć na bieg zdarzeń: przewidując taką komplikację, król zawczasu pomyślał o obsadzeniu w roli Antygony jej bliźniaczki i łudząco do niej podobnej siostry Ismeny, pozbawionej charakteru i niezdolnej do jakiegokolwiek sprzeciwu wobec despoty, która z powierzonego jej zadania wywiąże się bez zarzutu, zgodnie z zamiarami autora i reżysera mistyfikatorskiego spektaklu.

Kreontova Antigona Gavrana jest tekstem kultury czasu, w którym powszechną wyobraźnią zawładnęła Szekspirowska metafora świata-teatru, zyskująca na atrakcyjności w oczach już nie tylko artystów, ale także twórców nauk społecznych, budujących na jej fundamencie modele komunikacji i stosunków interpersonalnych [zob. Szacki 1981: 12]. W świecie, w którym zaciera się granica między grą i pozorem a realnością życia („Zagraj bohatera, a staniesz się nim naprawdę” [Gavran 2003: 31] – radzi Antygonie Kreon), autentyczna tragedia staje się niemożliwa w takim m.in. rozumieniu, w jakim o tej niemożności pisał przed z górą półwieczem Friedrich Dürrenmatt, upatrując jej przyczyn w nieprzejrzystości układów sił we współczesnych zbiurokratyzowanych instytucjach państwowych i w anonimowości jednostek poddawanych ich depersonalizującej presji [Dürrenmatt 1997: 159–165; zob. Szyrocki 1971: 385]. Chorwacka Antygona, zinstrumentalizowana przez totalitarną władzę, ma swoją wyreżyserowaną legendą tę władzę umacniać. Innego celu mieć nie może, ponieważ „osudena je na Kreonta, kao što je moderna drama osudena na vlast i čvrsto definirani odnos s njom” – twierdzi Slobodan Prosperov Novak [2004: 202]. Jego zdaniem, wyrażającym poglądy zgodne z przekonaniami wielu krytyków

¹ M. Gavran, *Antigona Kreona*, tłum. K. Brusić, [w:] idem, *Antigona Kreona i inne dramaty*, tłum. K. Brusić, A. Tuszyńska, Kraków 2003, s. 24, 20. Cytaty polskojęzyczne oznaczają, że dany tekst jest przełożony na polski. Jeżeli polskiego tłumaczenia brak, przytacza się tekst oryginalny.

i widzów, dramatycznemu debiutowi Gavrana przypada rola terminu *a quo* nowego etapu rozwoju chorwackiego dramatu i teatru, otwiera on bowiem

prostor kazališne scene naraštaju koji je dramaturškim sredstvima počeo radikalno ispitivati manipulacije vlasti, koji je prihvatio teorem prema kojemu čovjek nije nego glumac na sceni svijeta koju piše vlast. Čovjek u tom apсурdnom svijetu ima samo dvije mogućnosti; prva je da prihvati prethodno mu određenu ulogu, a druga je da nestane i sa scene svijeta i iz kazališta [Prosperov Novak 2004: 202].

Konieczność nieustannego odgrywania ról na scenie społecznych interakcji, skutkująca swoistą schizofrenią ich podmiotów rozdwojonych między świadomością siebie i świadomością postaci, w które się wcielają [zob. Baluch, Sugiera, Zajac 2002: 183], znajduje szczególnie sugestywną ilustrację właśnie w dramatach Gavrana, obficie czerpiących konfliktogenną energię także z owych napięć między odmiennymi stanami samoświadomości swoich bohaterów. „Teatralizacji świata i życia” poprzez pozorowanie rozmaitych możliwych typów i modeli postępowania ludzi we wzajemnych kontaktach dokonuje autor na dwa podstawowe sposoby, z których jeden nie wyklucza drugiego. Pierwszy polega, jak w *Antygonie Kreona*, na wbudowaniu w utwór wewnętrznego tekstu dramatycznego, czyli na zastosowaniu techniki „teatru w teatrze”. Z takiej możliwości reduplikacji czasoprzestrzennego wymiaru świata ukazanego na scenie i pomnożenia tropów jego interpretacji korzysta w najszerszym zakresie *Noć bogowa*, dostarczająca klasycznego wariantu chwytu przedstawienia w przedstawieniu; w *Pacjencie doktora Freuda* (1993) ważna funkcja przypada psychodramie – scenom z dzieciństwa Hitlera, rozegranym przez tegoż bohatera w stanie hipnotycznego transu i terapeutę obsadzającego trzy role: podwórkowego kolegi, matki i ojca małego Adolfa; w *Bit će sve u redu* wkomponowanie sztuki w sztukę służy rozwijaniu refleksji metateatralnej, podobnie jak w *Kad umire glumac* – z tą różnicą, że w drugim utworze amatorski spektakl przygotowywany przez Toma nie wychodzi poza stadium prób z powodu śmierci występującej w nim aktorki Evy; kwintologia *Sve o ženama* (2000), skomponowana jako przeplot pięciu narracji, zawiera dwie żartobliwe inscenizacje: w opowiadaniu czwartym – „Przedszkole” – jest to koncert wychowanków na zakończenie roku szkolnego, w opowiadaniu piątym – „Dom Seniora” – występ tria „Reuma” z okazji Dnia Zwycięstwa.

Drugi sposób teatralizacji międzyludzkiej przestrzeni polega na ukazywaniu wyznaczających ją stosunków jako psychologicznej gry prowadzonej przez uczestników prowokujących określone zachowania partnerów, starających się przewidzieć ich reakcje na działania strony przeciwnej i odpowiednio do tych reakcji wybierających warianty własnego postępowania. Gra to pozór, maska, udawanie, zamiana rolami, fałsz czający się za etykietą, manipulowanie prawdą,

oszustwo. Postawy, uczynki i sytuacje zdefiniowane przez te pojęcia objawiają swoją prawdziwą naturę zarówno w toku akcji sztuk z dramatycznym tekstem wewnętrznym (czego najlepszym przykładem jest *Noć bogova*), jak i utworów bez tego wszczepu, o których niekwestionowanej teatralności decyduje właśnie „rozgrywanie” pewnych partii życia bohaterów zgodnie z regułami sztuki dramatycznej.

Noć bogova stanowi w twórczości Gavrana, szczególnie wcześniejszej (z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) tekst węzłowy, skupiający w sobie to wszystko, co w niej najistotniejsze tak w zakresie literackich strategii (intertekstualność, biograficzną apokryfikę, *quasi*-historyczność, „teatr w teatrze”), jak i w polu problemowym, łączy bowiem w jedno trzy wielkie tematy tej dramaturgii: władzę, miłość i sztukę albo – mówiąc inaczej – trzy wielkie namiętności, jakim ulegają jej bohaterowie: żądzę dominacji, erotykę i fascynację fenomenem teatru. Zaczyna się jako pogodna komedia charakterów, ukazująca przyjacielską więź Ludwika XIV, Moliera i królewskiego Błazna, której spoiwem są nocne libacje, aby się z rozwojem akcji przemienić w koncert obłudy i w zbrodniczą intrygę. Przyjaźń króla i artysty, a tym samym udany mariaż władzy (polityki) i sztuki okazuje się niemożliwy tam, gdzie karty rozdaje Błazen, cynicznie manipulujący i swoim panem, i wybitnym pisarzem [Lederer 2001: 433]. To z jego poduszczenia napisał Molier prześmiewczą sztukę o królewskich zachodach miłosnych wokół młodej i pięknej aktorki, panny Molino, zakończonych samobójczą śmiercią dziewczyny zdesperowanej zalotami monarchy. W reakcji na pogłoski o tragifarsie inscenizowanej w paryskich arystokratycznych salonach Ludwik domaga się od Moliera, aby mu ją wystawił współ z Błaznem. W dwuosobowej obsadzie Molierowi przypada rola Ludwika, a Błaznowi – Moliera. Za spektakl demaskujący we władcy człowieka bez zasad autor nieledwie płaci głową, ale król – dla dobra sztuki i z miłości do teatru – wspaniałomyślnie mu wybacz. Po zejściu Moliera ze sceny przed widzem (czytelnikiem) dramatu Gavrana odsłania się prawda, której bohater już nie pozna, może ją tylko odgadnąć w momencie nagłej i niespodziewanej śmierci zabierającej go z teatralnego przedstawienia: dramatyczny pamflet na króla zainspirował Błazen po to, aby się nim posłużyć w charakterze testu lojalności poddanych wobec monarchy. „Nadszedł już czas, byś znowu przegonił to robactwo. Tych, którzy na przedstawieniu śmiali się najgłośniejsze, pošlemy na wojnę, a pozostałych na prowincję, do »poufnych zadań«, które wykonywać będą aż do śmierci, nie zaznawszy już więcej dworskiego życia” [Gavran 2007a: 69] – tłumaczy Błazen Ludwikowi motyw swojego nikczemnego podstępu. Molier jako pisarz niebezpieczny musi zginąć; dla niego ma Błazen truciznę o opóźnionym działaniu, która wywoła skutek w czasie, gdy ofiara mordu będzie na scenie. Jak przystało na grę pozorów i kłamstw, inscenizowaną przez wyrachowanego polityka w błazeńskiej masce

w celu zniszczenia artysty, jej kulminacją i finałem będzie występ zbrodni w roli śmierci naturalnej. Teatralizacja życia osiąga w tej najbardziej pesymistycznej i przygnębiającej sztuce Gavrana maksymalne wychylenie na skali swoich możliwości.

Chorwacki autor z upodobaniem sięga po dramatyczne tworzywo swoich utworów do biografii znanych postaci historycznych, a raczej do luk w tych biografiach, wypełniając apokryficznymi zdarzeniami żywoty królów, artystów, polityków i mężów stanu. Poza Ludwikiem XIV i Molierem pojawiają się w jego sztukach Szekspir i królowa Elżbieta I (*Shakespeare i Elizabeta*), Maria Teresa, Franciszek I i chorwacki uczony i filozof, jezuita Ruder Bošković (*Najduži dan Marije Terezije*), Jerzy Waszyngton (jako bohater wspomnień żony i kochanki), państwo Tolstojowie i państwo Czechowowie, Zygmunt Freud i Adolf Hitler. Zanim powołał te postacie do literackiego bytu, Gavran „skrupulatnie zbadał” [Gavran, Tuszyńska 2007: 8] ich życiorysy, aby je następnie potraktować z artystyczną dezynwolturą, odpowiednio do zamysłów przyświecających każdej z tych kreacji. Trzeba jednak zauważyć, że w dobie postmodernizmu, której twórczość Gavrana stara się dać artystyczne świadectwo, różnica między *par excellence* literackim podejściem do historii a postępowaniem profesjonalnego badacza dziejów znacznie się zmniejszyła; narratywistyczne koncepcje historiografii (szczególnie Haydena White’a) upowszechniają przekonanie, że możliwość osiągnięcia „historycznej prawdy” jest iluzoryczna, gdyż jej argumenty nie dadzą się już zweryfikować z braku rzeczywistości, do której się odnoszą, a przedmioty opowieści są kreacją ich samych. Swoim dramatycznym narracjom wyznacza Gavran rolę z gruntu odmienną niż faktograficzne rekonstrukcje biografii znanych bohaterów przeszłości, mają one bowiem odkrywać w nich „zwykłych, nieszczęśliwych ludzi” [Gavran 2007a: 71], jak czytamy w uwadze autora skierowanej do reżysera *Nocy bogów*. Dewizą Gavrana mógłby więc być paradoks chętnie powtarzany przez polskiego architekta Romualda Gutta, profesora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: „Jeśli żelgał – to tylko co do faktów”. Rozminięcie się z prawdą faktów biografii wielkich postaci historii nie udaremnia odkrywania psychologicznej prawdy ich życia, pomagającej zrozumieć motywacje ich decyzji i działań udokumentowanych w źródłach; ignorancja wiedzy faktograficznej, dyskwalifikująca realioznawcę, przenikliwemu pisarzowi-duszoznawcy nie uniemożliwia cennych także dla nauki rozpoznań stanu „rzeczy człowieczej”. Szekspir – pisze Jan Kott w interpretacji *Ryszarda III* –

Nie znał się na geografii. [...] Szekspir nie znał również historii. [...] Szekspir nie znał filozofii, nie znał się na sztuce wojennej, mieszał obyczaje różnych epok. [...] Ale Szekspir wiedział, że na Wielkiej Naradzie po słowach Ryszarda pierwszy zabierze głos

szlachetny lord Hastings. Že sam na siebie wyda wyrok śmierci. [...] Już za późno, aby ocalić głowę, ale zawsze jest czas, aby zostać szmatą [Kott 1962: 32–33].

Uniwersalizacje treści biograficznych apokryfów, czyniące ze znanych osobistości „izvanvremenske figure” [Lederer 2001: 433], tym wyższy osiągają stopień sugestywności, im powszechniejsze i bardziej osobiste są doświadczenia umożliwiające czytelnikom (widzom) zaangażowany emocjonalnie odbiór przedstawień o zdarzeniach i sytuacjach, które los niesie każdemu, bez względu na jego społeczny status. Po sztuce zbudowanej na modelu politycznego trójkąta, obrazującej grę, w której stawką jest umocnienie tyranii (*Noć bogowa*) [zob. Foretić 1989: 291–292], napisał Gavran, w konwencji mieszczańskiego dramatu konwersacyjnego, najczęściej wystawianą jednoaktówkę *Ljubavi Georgea Washingtona*, realizującą model trójkąta miłosnego, w której wdowa po prezydencie i jego kochanka rywalizują o prawo do głównej roli w prywatnej biografii narodowego bohatera Ameryki. Koncertowo, po strindbergowsku prowadzony dialog Marty Washington i Sylwii Carver (zsyntetyzowanej, podobnie jak panna Molino w *Nocy bogów*, z paru postaci realnych [Dziuba 2000: 126–130]²), odsłania różne aspekty ich związków z „wielkim nieobecny” i z sobą nawzajem. W toku „ujawniania niewiadomego” [Dziuba 2000: 114]³ relacje te odsłaniają przed zaskoczonym raz i drugi odbiorcą swój charakter z gruntu odmienny w stosunku do układu na wejściu. Marta zaprasza Sylwię do Mount Vernon, aby pod pretekstem rozmowy o mężczyźnie, którego obie kochały, okazać rywalce przewagę kobiety, którą mąż wybrał na towarzyszkę życia w jego ostatnich latach, po tym jak z działalności publicznej wycofał się w zacisze majątku w Wirginii. Mściwą satysfakcję zwycięskiej żony niweczy jednak Marcie wyznanie Sylwii, demistyfikujące intymną naturę jej związku z generałem Waszyngtonem: w rzeczywistości młoda i atrakcyjna kobieta miała publicznie odgrywać – za wynagrodzeniem – rolę kochanki generała, aby w ten przewrotny sposób zmobilizować do obrony przed rozpadem siły małżeńskiej więzi Jerzego i Marty, nadwątlone z braku troski pierwszej damy Ameryki o miłość męża, przegrywającą w konkurencji z aspiracjami rozbudzonymi przez wielkoświatowe życie. „George w tamtym czasie czuł, że dla ciebie wszystko jest ważniejsze od niego. Dopiero co został prezydentem i ty bez reszty oddałaś się przyjęciom, protokolom, polityce... Byłaś zachwycona tym, że jesteś pierwszą damą Stanów Zjednoczonych i z czasem zaczęłaś zaniedbywać George’a” [Gavran 2007: 35] – ripostuje Sylwia zarzuty Marty. Czy jednak relacja Waszyngton – Sylwia rzeczywiście była tylko pozorowana? Przedstawioną przez Sylwię wersję zdarzeń zdaje się

² Tam dalsza literatura.

³ Warto zauważyć, że dramaty oparte na biograficznych prowokacjach: *Noć bogowa*, *Ljubavi Georgea Washingtona* i *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* wydał Gavran w książce pod symptomatycznym tytułem *Razotkrivanja* (Zagreb 1989).

podawać w wątpliwość kwestia Marty, zamykająca sztukę wyznaniem dotąd skrywanej tajemnicy: ostatnim słowem wypowiedzianym przez umierającego prezydenta było imię Sylwii. Zaprzeczyć rewelacjom obydwu kobiet nie można, nie można też być pewnym ich prawdziwości.

Bohaterom sztuki *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, podobnie jak i innych „biograficznych prowokacji” Gavrana, analogiczne postacie historyczne uczyniają nie tylko personaliów, ale też cech osobowości potwierdzonych w „literaturze dokumentu osobistego” – w diarystyce i memuarystyce epoki, w literackiej legendzie i środowiskowej anegdocie. Szczególnie atrakcyjny i użyteczny jako model dramatycznej sytuacji okazuje się dla autora zastępy w stereotypie toksycznych małżonków obraz pożycia państwa Tolstojów, upowszechniany w Rosji przez licznych gości Jasnej Polany, przed którymi Lew Nikołajewicz i Zofia Andriejewna „z miłą dla cudzego oka i ucha ostentacją” [Szyborska 1973: 31] rozgrywali swoje konflikty. Spośród gości wybiera Gavran do dramatycznego pojedynku z gospodarzami Antoniego i Olgę Czechowów, za których zaproszeniem do Jasnej Polany stoi motywacja aż nadto interesowna: początkującemu, utalentowanemu pisarzowi proponuje Tolstoj literacką redakcję wywiadu-rzeczki, jakiego zamierza mu udzielić. Przygotowując się do zleconego zadania, jest Czechow, a razem z nim jego żona Olga, świadkiem gorszących, bergmanowskich w stylu „scen z życia małżeńskiego” [Dziuba 2000: 120], jakich im nie szczędzą Tolstojowie, zresztą wystawiający na próbę nawet małżeńską wierność młodych. Po wyjeździe, a właściwie ucieczce Czechowów, spowodowanej wyczerpaniem się ich odporności na prowokacje gospodarzy, rozbawieni starsi państwo padają sobie w ramiona – rozrywka, jaką sobie urządzili kosztem gości, okazuje się dobrze wyreżyserowaną farsą, której dalsze akty powstaną przy współudziale następnych młodych rosyjskich prozaików, zapraszanych do napisania książki rozmów z mistrzem. Zgodnie z realną biografią Tolstoja taka książka nigdy nie powstanie, ale w jego biografii alternatywnej, zgodnej z logiką możliwości i domniemań, praca nad nią prawdopodobnie odegra jeszcze – mocą decyzji dramaturga – ważną rolę jako sposób na zadośćuczynienie narcyzmowi i wybujałemu ego osobistości, w której charakterze idą o lepsze powaga i śmieszność, wspaniałomyślność i wyrachowanie, wielkość i małość.

Biograficzna hipoteza *Pacjenta doktora Freuda* znajduje umocowanie w tajemnicach osobistego życia Adolfa Hitlera, generujących liczne plotki, pogłoski, przypuszczenia i spekulacje odnośnie do seksualnych zwłaszcza problemów dyktatora III Rzeszy. W „grotesce” Gavrana trzydziestoletni Hitler odwiedza w Wiedniu, w roku 1919, znanego doktora Freuda, aby u niego szukać pomocy w kłopotach z seksualnym życiem, a właściwie z niemożnością jego podjęcia, za co – odczytany w pismach twórcy psychoanalizy – wini swoją partnerkę Chri-

stine. Tygodniowa psychoterapia nie przynosi rezultatu, ponieważ pacjent odmawia uznania własnej winy za niepowodzenie obojga partnerów, całkowicie zamykając się na współpracę z lekarzem. Jego kliniczny obraz uzyskuje doktor Freud głównie na podstawie obserwacji dokonanych w czasie seansu hipnozy, której poddał Hitlera, aby z nim przeprowadzić wywiady, wcielając się w towarzysza jego dziecięcych zabaw Klause i w obydwójce rodziców. Obraz ten ukazuje osobowość niezrównoważoną, narcystyczną, egomaniakalną, przenoszącą na innych odpowiedzialność za własne porażki i klęski. W odpowiedzi na pytanie terapeuty o niezrealizowany zamiar studiowania na Akademii Sztuk Pięknych niewydarzony pacykarz wybucha histeryczną mową nienawiści, skierowaną do profesorów z komisji kwalifikacyjnej: „Pederi! Homoseksualci! Idioti! Malogradanske svinje koje pojma nemaju što je istinska umjetnost! [...] Odbili su najveći talent koji je Europa imala u posljednjih tisuću godina” [Gavran 2001a: 213]. Nagły wyjazd Hitlera do Monachium, oznaczający rezygnację z leczenia impotencji, a tym samym zerwanie związku z Christine, przynosi nieoczekiwany, choć w zaistniałej sytuacji bynajmniej nietrudny do przewidzenia finał: stając na wysokości zadania jako psychoanalitik i jako mężczyzna, doktor Freud spełnia obietnicę daną Christine podczas pierwszego z nią wywiadu: „Ponovno ćete uživati u spolnom životu” [Gavran 2001: 209].

Pozornie dobroduszny żart z psychoanalizy, jeszcze jeden z bardzo wielu na jej temat, ma jednak – jak przystało na groteskę – drugie, tragiczne dno: wielki uczony i praktyk, twórca teorii aspirującej do roli najdoskonalszego instrumentu badania rzeczywistości ludzkiej i odkrywania prawdy o niej, nie zdołał za jej pomocą rozpoznać przypadku swojego najniebezpieczniejszego pacjenta, wyleczyć go i w ten sposób zapobiec karierze, która osobnika niespełnionego jako artysta i jako mężczyzna wyniosła, także dzięki wyzwolonym przez upośledzenia mechanizmom kompensacyjnym, na szczyt potęgi. Widzowie i czytelnicy dramatów *quasi*-historycznych mają nad ich bohaterami tę przewagę, iż wiedzą już o tym, co się w ich biografiach ostatecznie i nieodwołalnie zamknęło, podczas gdy oni sami, ci bohaterowie działający w wiecznym dramatycznym teraz, nie mają tej wiedzy o sobie, której żadna istota, dopóki żyje, osiąść nie może. Groteskowy kabotyn i seksualny frustrat ze sztuki Gavrana staje się w spektaklu czy w lekturze postacią tym bardziej przerażającą i groźną, im bardziej wyostrzoną ma odbiorca świadomość sposobu uporania się przez Führera z własnymi problemami życia intymnego. Wiadomo, że oficjalne biografie Hitlera jego wizyty u Freuda nie potwierdzają, ale też wiadomo, jak ochoczo stłumiona, zablokowana seksualność szuka sprzymierzeńca i rzecznika w represyjnej kulturze obyczajowej. Wolno zapytać, czy ta okoliczność nie lepiej wyjaśnia np. prześladowania mniejszości seksualnych w III Rzeszy niż odnośne prace historyków, podobnie jak pytał Tadeusz Boy-Żeleński, „czyż np. szczegół przy-

toczony [przez Brantôme'a – Z. D.] o anatomii Elżbiety angielskiej nie więcej nam tłumaczy dolę nieszczęsnej Marii Stuart niż cały piękny dramat Schillera?...” [Żeleński 1957: 128].

Metafora teatru i maski jako jego najbardziej czytelnego emblematu oddaje nieocenione usługi dramaturgowi zainteresowanemu tą sferą publicznego życia, w której warunkiem i miarą sukcesu jest pragmatyzm równoznaczny ze znajomością reguł gry, toteż strategia teatralizacji rzeczywistości jest w twórczości autora *Nocy bogów* najściślej skorelowana z wielkim tematem polityki, powracającym w niej w różnych ujęciach aspektowych: władzy (szczególnie totalitarnej) i sposobów jej umacniania, manipulacji aktorami politycznej sceny i zakulisowych intryg szarych eminencji, psychiki i odpowiedzialności sprawujących rządy. Temat ten, dominujący w dramaturgii Gavrana w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, na przełomie wieków, z pojawieniem się w jego dorobku kwintologii *Sve o ženama*, ustąpił pierwszeństwa tematowi związków damsko-męskich, postrzeganych przez pryzmat stereotypów „płci kulturowej”, które – jak poprzednio realne i domniemane treści biografii – wchodzą w relacje dające się najlepiej określić znowu w kategoriach gry i zabawy: wymieniają się znakami wartości, wyzwalają we wzajemnej konfrontacji swoją komiczną siłę, która, nawet jeśli stereotypów do szczytu nie rozbija (z reguły są niezniszczalne), to neutralizuje ich złą energię. Zmiana rozkładu tematycznych dominant w twórczości Gavrana, ożywiająca jej dynamikę rozwojową, dokonuje się jednak przy niezmiennie wysokim stopniu jej zaangażowania w ważne problemy współczesnej kultury, które w tym dramatopisarstwie znajdują swoje szczególnie trafne artystyczne rozpoznania i komentarze.

Bibliografia

- [Baluch, Sugiera, Zajac 2002] – W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajac, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków.
- [Dürrenmatt 1997] – F. Dürrenmatt, *Problemy teatru*, tłum. M. Leyko, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t. 3: *Od Sartre'a do Mrożka. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, Warszawa.
- [Dziuba 2000] – J. Dziuba, *Chorwacka psychodrama. Dramaturgia pokolenia „Prologu” 1968–1995*, Gdańsk.
- [Foretić 1989] – D. Foretić, *Nova drama*, Rijeka.
- [Gavran 2001] – M. Gavran, *Bit će sve u redu*, [w:] idem, *Odabrane drame*, Zagreb.
- [Gavran 2001a] – M. Gavran, *Pacijent doktora Freuda*, [w:] idem, *Odabrane drame*, Zagreb.
- [Gavran 2003] – M. Gavran, *Antygonia Kreona*, tłum. K. Brusić, [w:] idem, *Antygonia Kreona i inne dramaty*, tłum. K. Brusić, A. Tuszyńska, Kraków.
- [Gavran 2007] – M. Gavran, *Ljubavi Georgea Washingtona*, [w:] idem, *Jak zabić prezydenta i inne sztuki*, tłum. A. Tuszyńska, Kraków.

- [Gavran 2007a] – M. Gavran, *Noc bogów*, [w:] idem, *Jak zabić prezydenta i inne sztuki*, tłum. A. Tuszyńska, Kraków.
- [Gavran, Tuszyńska 2007] – M. Gavran, A. Tuszyńska, *Życie jest niezmiernie inspirujące (wywiad z autorem)*, [w:] M. Gavran, *Jak zabić prezydenta i inne sztuki*, tłum. A. Tuszyńska, Kraków.
- [Gašparović 2001] – D. Gašparović, *Teatralizacija svijeta i života*, [w:] M. Gavran, *Odabrane drame*, Zagreb.
- [Jensterle-Doležal 1998] – A. Jensterle-Doležal, *Mit o Antigoni: metafora ali alegorija. Južnoslovenska dramatika po drugi svetovni vojni*, [w:] *Studia slavistyczne*, red. H. Mieczkowska, J. Kornhauser, Kraków.
- [Kott 1962] – J. Kott, *Królowie*, [w:] idem, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa.
- [Lederer 2001] – A. Lederer, *Partiture za glumce*, [w:] M. Gavran, *Odabrane drame*, Zagreb.
- [Prosperov Novak 2004] – S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti, svezak IV: Suvremena književna republika*, Split.
- [Senker 1987] – B. Senker, *Zapisi iz zamračenog gledališta*, „Republika”, nr 11/12.
- [Szacki 1981] – J. Szacki, *Wstęp*, [w:] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa.
- [Szyborska 1973] – W. Szyborska, *Zofia Tolstojowa: Pamiętniki, wybór i przekład z rosyjskiego Marii Leśniewskiej, przedmowa i przypisy W. Jakubowskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, [w:] eadem, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków.
- [Szyrocki 1971] – M. Szyrocki, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, wyd. II, Wrocław.
- [Visković 1997] – V. Visković, *Kazališna antiavangarda Mira Gavrana*, „Republika”, nr 9–10.
- [Żeleński 1957] – T. Żeleński (Boy), *Brantôme „Żywoty pań swowolnych”*, [w:] idem, *Mózg i pleć*, cz. I, Pisma, t. 8, Warszawa.

Здислав Дараш

„ČOVJEK NIJE NEGO GLUMAC NA SCENI SVIJETA”. О ДРАМАХ МИРО ГАВРАНА

(Резюме)

В статье рассматривается ранний драматический опус Мира Гаврана (избранные пьесы восьмидесятых и девяностых годов XX века) в перспективе „театрализации света и жизни”, которая была тогда его основной творческой стратегией. Этот прием осуществляется с применением техники „театра в театре” (*Антигона Креона*, *Ночь богов*, *Пациент доктора Фрейда* и др.) и с моделированием межчеловеческих отношений по правилам игры: лжи и обмана, обмена ролями, провоцирования определенных реакций партнеров (напр. *Возлюбленные Джорджа Вашингтона*, *Чехов сказал Толстому „прощайте”*). В поисках драматического материала Гавран с особым удовольствием обращается к биографиям известных исторических персонажей (Луи XIV и Мольера, Шекспира и королевы Елизаветы I, Марии Терезы, Франца I и хорватского полихистора Руджера Бошковича, Джорджа Вашингтона, Льва Николаевича и Софьи Андреевны Толстых, Антона Павловича и Ольги Леонардовны Чеховых, Зигмунда Фрейда и Адольфа Гитлера), дописывая им альтернативные и апокрифические варианты жизненных событий и ситуаций, что является еще одним эффективным способом показать действи-

тельность человеческой культуры как сцену, на которой разыгрываются драматические сражения между фикцией и фактами, иллюзией и реальностью, искусством и жизнью.