

Isabel Hernández*

DON JUAN W SZWAJCARSKIM PRZEBRANIU: MAX FRISCH A TEATR SZWAJCARSKI

„Hiszpania to zupełnie inny świat. Pireneje stanowią mur graniczny naszej zachodniej ojczyzny” – tymi słowami Max Frisch rozpoczyna swój esej *Hiszpania – pierwsze wrażenie*¹. Ten szesnastostronicowy tekst został opublikowany w 1951 roku w czwartym numerze czasopisma „Atlantis”, dokładnie w rok po podróży hiszpańskiej, którą pisarz odbył ze swoją żoną Trudy i podczas której zwiedzili szereg miast, w tym Barcelonę, Madryt, Toledo, Grenadę, Kordobę i Sewillę. Lektura eseju pozwala stwierdzić, że wrażenie, jakie ów kraj wywarł na młodym architekcie, nie było wcale pozytywne. Poza sztuką muzułmańską nic nie było w stanie obudzić jego zachwytu, może z wyjątkiem wspaniałych krajobrazów. To jednak okazało się niewystarczające, aby uczynić zadość zrodzonym wówczas wyobrażeniom o Południu, które autor odwiedził – podobnie jak wielu niemieckojęzycznych intelektualistów – podążając śladami *Podróży włoskiej* (1817) Goethego i z którym zetknął się już w czasie pierwszej swojej podróży w 1946 roku.

Być może to wrażenie, pozostawione przez kraj powojenny, w czasach najcięższej dyktatury frankistowskiej sprawiło, że również później Frisch nie okazywał szczególnego zainteresowania Hiszpanią². Powracał tam jedynie sporadycznie w latach osiemdziesiątych, kiedy Hiszpania wkroczyła na ścieżkę demokracji, aby spędzić urlop w Marbelli czy na Ibizie. Ponadto w 1984 roku w związku z wystawieniem tłumaczenia jego opowiadania *Jestem albo Podróż do Pekinu*³ odwiedził Madryt. Poza tym ani w późniejszych dziennikach, ani w korespondencji pisarza Półwysep Iberyjski nie doczekał się obszerniejszej wzmianki.

Ów brak zainteresowania dla tego kraju, jego historii i kultury, kłóci się z wyborem tematu dzieła, będącego jednym z kamieni milowych w twórczości Frischa.

* Uniwersytet Complutense w Madrycie.

¹ M. Frisch, *Spanien – Im ersten Eindruck*, [w:] tenże, *Gesammelte Werke* III, Frankfurt am Main 1976, s. 179–195, tu s. 179 [jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady cytatów pochodzą od tłumaczki artykułu].

² Na temat stosunku Frischa do Hiszpanii zob. artykuł autorki: ‘*Volvemos a Europa*’. *La España ‘a primera vista’ de un suizo universal*, [w:] B. Raposo, F. Robles (red.), „*El Sur también existe*”. *Hacia la creación de un imaginario europeo sobre España*, Madrid–Frankfurt 2014, s. 87–108.

³ M. Frisch, *Mi o El viaje a Pekín*, tłum. E. Barjau, Madrid 1984.

W sztuce *Don Juan albo Miłość do geometrii* (1953) Hiszpania zajmuje bowiem miejsce szczególne, co stawia Frischa w długim szeregu autorów, przez stulecia i ponad granicami literatur narodowych opisujących na nowo i pod najróżniejszym kątem uniwersalną historię Don Juana. Jest to jedyny utwór, w którym pisarz sięga do istniejącej już fabuły, ukształtowanej w wielu różnych wersjach i posiadającej wręcz mityczny sens, a także jedyny opatrzony przez niego podtytułem „komedia”. W *Don Juanie* Frisch zrezygnował ze środków stylistycznych nowoczesnej dramaturgii, będących po innowacjach Brechta również dla niego – przynajmniej do tego momentu – podwaliną sztuki teatru. Czytelnik nie znajdzie w tym dziele ani zakłóceń i przerw, ani momentów nadmiernego napięcia wywołanego efektem obcości, ponadto postaci tworzą organiczną jedność z różnorodnym splotem odniesień, co w efekcie daje dialog pełen błyskotliwych point. Mimo tego Frisch zapewniał w jednym z wywiadów, że tworząc swoją sztukę, nie znał dzieł składających się na tradycję tego motywu: „Pisałem *Don Juana albo Miłość do geometrii* bez znajomości choćby jednego z poprzedników”⁴. Takie zapewnienie brzmi jednak dziwnie w obliczu faktu, że zarówno tematyka, jak i miejsca akcji i bohaterowie w większości występują już u Tirso de Moliny, Zorilli i Moliera.

Postać Don Juana pojawiła się już w 1946 roku w *Murze chińskim*, w którym w następujących słowach bohater przemówił do publiczności: „Zna mnie pan z teatru [...]. Przybywam z piekła literatury. Czegóż to mi już nie przypisywano!”⁵. W tym utworze otaczają go wszakże postaci historyczne, jak: Kolumb, Kleopatra, Napoleon, Brutus czy Poncjusz Piłat, osobistości o światowej sławie, nieprzynależące jak on do sfery fikcji literackiej. Praca nad komedią *Don Juan albo Miłość do geometrii* zawiera genialny koncept parodystyczny: młody, zaledwie dwudziestoletni kpiarz Don Juan w ogóle nie jest zainteresowany kobietami. Tym, co prawdziwie go interesuje, jest geometria – bezbłędny, przejrzysty, perfekcyjny świat, świat czystego ducha, absolutne przeciwieństwo kobiecej istoty. Ten młody mężczyzna odbiera podział gatunku ludzkiego na kobiety i mężczyzn jako żart stworzenia, który można rozumieć jedynie humorystycznie. Ów dziecinny dowcip, wyraz jego lęku przed zagubieniem się w miłości do kobiety, czyni go wbrew woli ich mordercą. Miłość do geometrii zapewnia mu renomę człowieka pożądanego przez pleć piękną, ale kobiety są dla niego niczym więcej jak przerywnikami, z żadną nie nawiązuje poważnej relacji. Zajęty licznymi miłośkami nie znajduje też jednak czasu na poważne studia nad geometrią. W końcu, po dwunastu latach wysiłków, nie widzi innego wyjścia jak zainscenizować własne zesłanie do piekła w nadziei, że Kościół katolicki

⁴ K. Raeber, *Lieber schreiben als lesen. Eine Unterhaltung mit Max Frisch*, „Das Schönste” 1962, nr 6, s. 55.

⁵ M. Frisch, *Mur chiński*, tłum. S. Lisiecka, [w:] tenże, *Dramaty zebrane*, red. M. Ganczar, t. 1, Warszawa 2017, s. 176.

zapewni mu w takim wypadku miejsce w klasztorze. Jednak zamiast znaleźć się w klasztorze z ukochaną geometrią, wpada w ramiona Mirandy, najbardziej pożądanej prostytutki z zakładu burdelmamy Celestyny, która w międzyczasie – dzięki szczęśliwemu zamążpójściu – awansowała na owdowiałą księżną von Ronda. Don Juan, dojrzały i wydoroślały, poddaje się tej sytuacji, przyznaje się przed samym sobą do miłości do księżnej, zostając ojcem dziecka, którego ta się spodziewa.

Frisch nadał tej pomysłowej i nowatorskiej wersji mitu klasyczną formę hiszpańskiej sztuki spod znaku płaszcza i szpady, do której wprowadził ponadto drugą legendarną postać literatury hiszpańskiej, Celestynę, świadomie dekonstruuując przy tym wersje Tirso de Moliny i Moliera⁶. Posłużył się mieszanką figur retorycznych i pejzaży lirycznych Garcii Lorki, Büchnera i Shakespeare'a, aby stworzyć całość, w której dominuje ton przyjaznej i wesołej pogawędki. Powracają tu liczne motywy z jego wczesnych utworów: motyw chłopca dojrzewającego do roli mężczyzny po odbyciu pierwszego stosunku, kobiety jako naturalnego zagrożenia dla mężczyzny, nieuniknionych tarć między antagonistycznie nastawionymi płciami, podejrzewania, że prawdziwa miłość niszczy samą siebie, podwójnej moralności społeczeństwa, niemożności pogodzenia młodzieńczego dążenia do perfekcji ze społecznie warunkowaną koniecznością zawierania kompromisów, wreszcie wizją małżeństwa jako piekła, grzechu wobec prawdziwego życia.

W przeciwieństwie do wcześniejszych utworów, w których powyższe problemy niczym fatum sprowadzają na bohaterów upadek, w tym tekście Frisch nadaje im zupełnie inny wymiar. Nawet morderstwo staje się tu zabawnym scenicznym epizodem. Żaden z konfliktów nie znajduje rozwiązania. Oczywiście, sztuka jest pełna aluzji do podwójnych standardów moralnych i treści antyklearykalnych, ale akcja nie dzieje się w zbombardowanym, powojennym Berlinie ani w pałacu prezydenckim, ale w odległej Hiszpanii, miejscu o teatralnym kolorycie. Frisch w żadnym razie nie podporządkowuje się idei restauracji z lat pięćdziesiątych, unika świadomie jakichkolwiek bezpośrednich rozrachunków z aktualną problematyką, uciekając w materiał historycznego podania i pozostawiając poza nawiasem wszelkie ewentualne odniesienia do rzeczywistości.

⁶ Jak wspomniano, Frisch utrzymywał, że nie znalazł żadnego z tych tekstów literackich w czasie pracy nad *Don Juanem* w Nowym Jorku. Postać ta miała być mu znana jedynie ze słyszenia, potwierdził również, że operę Mozarta obejrzał dużo później. Niemniej jednak badania Hiltrud Gnüg nad jego sztuką pokazują wyraźnie, że Frisch czytał niektóre opracowania dramatów Zorilli, Grabbego i Shawa, jak też dzieło Fernanda de Rojas. Por. H. Gnüg, *Das Ende eines Mythos. Max Frischs „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie“*, [w:] W. Schmitz (red.), *Max Frisch*, Frankfurt am Main 1987, s. 160–173. Ponadto w dołączonym do sztuki postscriptum bezpośrednio odwołuje się do tekstu Tirsa de Moliny.

Nie ma nic bardziej oczywistego, jak skorzystać z przeróżnych hiszpańskich scenografii, co robiło wielu pisarzy w latach emigracji, odkrywając w tym kraju niewyczerpany potencjał literacki.

Jest czymś naturalnym, że historia Don Juana była niezwykle atrakcyjna dla dramatopisarzy podzielających zainteresowania Maxa Frischa. Mimo różnych interpretacji mitu w przeszłości i współcześnie⁷, w świadomości pokoleń niezmiennie trwa tradycyjny wizerunek nieczulego uwodziciela i bluźniercy. Podając tę ludową legendę nowej, krytycznej analizie, Frisch miał nadzieję osiągnąć dwójaki skutek: skrytykować deformacje współczesnego sobie społeczeństwa i pokazać ich skutki dla funkcjonowania jednostki. Z tego względu i w zdecydowanej opozycji do wynikających z tradycji oczekiwań, zaprezentował widzom Don Juana próbującego rozpaczliwie uwolnić się od swojego literackiego wizerunku i poszukującego własnej tożsamości na przekór społeczeństwu. Ten fakt sytuuje sztukę w ramach problematyki twórczości, charakterystycznej dla szwajcarskiego pisarza – celem jest pokazanie fatalnej ludzkiej tendencji do odrzucania możliwości przemiany jednostki.

Tym samym Don Juan Frischa staje się antybohaterem, który buntując się przeciw swemu tradycyjnemu wizerunkowi, przyczynia się do obnażenia prawdziwej, choć zamaskowanej natury mieszczańskiego społeczeństwa i cechującego ją braku wartości. Jednocześnie autor podkreśla nieuniknione wypaczenie jego rebelianckiego aktu w momencie, kiedy dochodzi do zawieszenia dialektycznego stosunku między jednostką a społeczeństwem. Właśnie z tej podwójnej perspektywy należy interpretować tę sztukę: kryzys egzystencjalny Don Juana, fiasko jego jednostkowej rebelii można zrozumieć tylko na tle silnego społeczeństwa, które nie cofnie się przed zastosowaniem żadnej broni, z tradycją kulturową włącznie, aby zachować wpływ na kształtowanie rozwoju jednostki. Powyższe rozważania pozwalają umieścić dramat w kontekście *Dzienników 1946–1949* i ukazują zarazem istotną zbieżność z pierwszym dużym tekstem prozatorskim autora, powieścią *Stiller*. Tam również jednostka podejmuje beznadziejną próbę ucieczki przed własną tożsamością, odczuwaną przez nią jako z góry narzucona za sprawą presji społecznej i kulturowej. Pojawia się też refleksja nad możliwością kochania i małżeństwem oraz wyraźnie jawi się podstawowa dwuznaczność, leżąca u podstaw każdej indywidualnej ewolucji. Bliskość tematyczna staje się oczywista, jeśli zauważyć, że Frisch przerwał pisanie powieści, aby stworzyć *Don Juana* i wrócił do niej dopiero po prapremierze sztuki w 1953 roku.

Fabula w istocie nie jest skomplikowana. Don Juan jest mężczyzną zdolnym uwieść każdą kobietę; im bardziej ta się opiera, tym lepiej – tak przynajmniej

⁷ Por. m.in. J. Wertheimer, *Don Juan und Blaubart: erotische Serientäter in der Literatur*, München 1999.

postrzegają go inni. Według legendy Don Juan miał tysiąc trzysta partnerek. Na jego mit złożyło się też (mimowolne) bohaterstwo przed bramami Kordoby i następnie powrót do Sewilli. Tam w nagrodę otrzymał rękę Donny Anny, córki Gonzala, jednego z najznamienitszych szlachciców w mieście. W dniu ślubu, przed ołtarzem, kiedy panna młoda już zdążyła wyszeptać swoją przysięgę, Don Juan kwituje pytanie księdza stanowczym „nie” i ucieka. Powodem tego niecodziennego zachowania jest fakt, że w najmniejszym stopniu nie interesują go – jak się wszystkim wydaje – kobiety, tylko geometria. Mimo wszystko trudno nie zauważyć, że Don Juan Frischa nawet podczas ucieczki dba o zachowanie renomy i przyprawia rogi niedoszłemu teściowi, uwodząc jego żonę Elwirę, jak i własnemu przyjacielowi Roderigowi, z narzeczoną tegoż, Donna Inez. Roderigo popełnia samobójstwo, nie mogąc znieść hańby. Na skutek nagannego zachowania syna w kościele, ojciec Don Juana doznaje z dawna przepowiadanej apopleksji, opuszczona Donna Anna topi się w jeziorze, zaś sam Don Juan przebija Don Gonzala mieczem. Mimo powyższego rozwoju wypadków główny bohater jest w rzeczywistości zmęczony rolą uwodziciela. Nie jest taki, jak wszyscy o nim myślą i przeżywa ten sam problem, co wiele postaci w twórczości Frischa – inni stworzyli sobie jego obraz, który nie ma pokrycia w rzeczywistości⁸.

Kobiety są święcie przekonane, że jest on wielkim kochankiem, każda chce paść jego łupem, co widać zresztą w ich zachowaniu. Tymczasem ów Don Juan pragnie jedynie zostać sam na sam ze swoją geometrią. Aby uczynić zadość temu pragnieniu, czuje się zmuszony wciąż odrzucać wszystkie zabiegające o niego kobiety. Szuka wiedzy, nie miłości, którą w całości poświęca dla tej pierwszej. W ten sposób Don Juan uosabia męskość intelektualną, abstrakcyjną, opartą na fundamencie rozumu, dążącą do samorealizacji i pełną nieufności do pierwiastka żeńskiego (choć geometria też jest kobietą). Kobiety są dla niego ciężarem, przeszkodą i dystrakcją w prawdziwej namiętności do geometrii. Dlatego uwodzi je po to jedynie, aby się ich pozbyć. Próbując osiągnąć upragniony spokój, obmyśla scenę własnego zesłania do piekieł, aby przekonać cały świat, że oto czeluści piekielne pochłonęły go w odpowiedzi na grzeszne życie, przy czym wykorzystuje dokładnie ten wizerunek, który inni narzucili mu przez lata. Don Juan Frischa ma więc tylko jedno życzenie: być samodzielną, osobną jednostką, bez wsparcia kobiety, dlatego buntuje się przeciw naturze, chociaż ostatecznie, z początku niechętnie, a w końcu z rezygnacją, poddaje się sytuacji, którą czytelnik zna już z wcześniejszych dzieł pisarza (*Stiller, Graf Oderland*). Mimo wszelkich starań nie osiąga celu, jakim jest wyrwanie się z zasięgu płci pięknej i kończy w objęciach wspomnianej wyżej Mirandy, przenosi się do jej

⁸ „Cały świat wyobraża sobie, że mnie zna. Niesłusznie, mademoiselle, niesłusznie!”, woła Don Juan w *Murze chińskim*, co można potraktować jako rodzaj ostrzeżenia i antycypacji sztuki. Por. M. Frisch, *Mur chiński*, s. 176.

pałacu i zostaje ojcem jej dziecka. Don Juan jako mąż i ojciec jest jednak nie do pomyślenia, jako taki definitywnie przestaje być Don Juanem. Dlatego też w tym miejscu musi opaść kurtyna, a historia dobiec końca.

Mimo wszystko daje do myślenia fakt, że w całej sztuce nie ma ani jednej postaci żeńskiej odgrywającej znaczącą rolę. Głównym zadaniem występujących tu kobiet jest pokazanie relacji Don Juana z płcią niewieścią. W ten sposób stosunek do niego jest tym, co określa bohaterki, które wpływają na bieg zdarzeń, *de facto* nie biorąc w nich udziału. Z drugiej strony obraz Don Juana w wydaniu Frischa ściśle wiąże się z wyobrażeniem typowego Hiszpana, jakie autor przywiózł ze swojej hiszpańskiej wyprawy. W dużej mierze określa go świat korridy, który tak zafascynował pisarza. W komentarzach dołączonych do sztuki autor opisuje go następująco:

Srebrnobiały torreador, toczący śmiertelną walkę ducha, nie różni się od Don Juana; również torreadorowi w istocie nie chodzi tylko o pozostanie przy życiu. To byłoby żadne zwycięstwo. Tym, co może uczynić go zwycięzcą, jest wdzięk, geometryczna udatność, taneczny krok, który przeciwstawia ogromnemu bykowi, to zwycięstwo rozigranego ducha wywołuje wiwaty na arenie. Czarne zwierzę, któremu stawia czoła Don Juan, to naturalna przemoc płci, której jednak, w przeciwieństwie do torreadora, nie może uśmiercić, nie zabijając przy tym samego siebie. Na tym polega różnica między areną a światem, między grą a bytem... Najlepszym wprowadzeniem do *Don Juana*, wyjąwszy Kierkegaarda, pozostaje wizyta na hiszpańskich walkach byków⁹.

Don Juan albo Miłość do geometrii była pierwszą sztuką, wyreżyserowaną osobiście przez Frischa. Chociaż akcja rozgrywa się w realnie istniejącym miejscu, dzieło w żaden sposób nie powinno odzwierciedlać społecznej rzeczywistości konkretnego momentu dziejowego, ale służyć jako odpowiednia sceneria dla wyrażenia społecznej krytyki. Działań i poglądów postaci nie należy odbierać jako rekonstrukcji szesnastowiecznej Hiszpanii, ale jako parabolę społeczeństwa mieszczańskiego. Sewilla Frischa, podobnie jak Seldwyła u Kellera czy Güllen u Dürrenmatta, czy też Andorra u samego Frischa, sprawia teatralne wrażenie nie tylko dzięki oczywistemu przedstawieniu fikcji na scenie, ale też jako czytelną metafora deficytu uczciwości w społeczeństwie, w którym pozory zastępują rzeczywistość. Z tego względu klasa wyższa zostaje zredukowana do garstki marionetek, wykazuje jednak wystarczająco dużo sprytu, aby natychmiast dostrzec najmniejszą próbę rebelii ze strony zmarginalizowanych jednostek i unieszkodliwić ją, zanim mogłaby stworzyć zagrożenie dla ich systemu społecznego.

Frisch rysuje przed oczami czytelnika, zwłaszcza w pierwszych czterech aktach, chory świat, w którym ideały uległy redukcji do pustych sloganów.

⁹ M. Frisch, *Nachträgliches zu „Don Juan“*, [w:] tenże, *Gesammelte Werke III*, s. 172–173.

Na przykład honor stał się jedynie kwestią formy obyczajowej. Nawet ojciec Don Juana jest przerażony tym, jakie szkody syn wyrządza swojemu nazwisku i jak może się to odbić na reputacji rodziny. Jednocześnie rozczarowaniem napawa go lekceważenie przez syna uczuć ojcowskich. Podobnie bohaterska odwaga Don Juana na początku sztuki nie jest niczym więcej, jak tylko sposobem realizacji z góry ustalonego wzorca: bohater potrafi zmierzyć fortyfikacje morysków przy użyciu reguł geometrycznych, nie ryzykując przy tym własnego życia. Naturalnie po wszystkim jest postrzegany jako wielki śmiałek i tym samym z powrotem zostaje wtłoczony w tradycyjny donżuanowski schemat.

Przedstawiony wyżej typ ironicznych zwrotów akcji dominuje w pierwszych czterech aktach i stanowi główne źródło efektów komicznych. Najbardziej rzuca się to w oczy w przedstawieniu chrześcijańskiego małżeństwa, będącego z reguły najlepszym gwarantem honoru. Jego obraz odmalowany przez Frischa jest druzgocący. Małżeństwo Gonzala i Elwiry uchodzi na przykład za idealne, wzorcowy przykład hiszpańskiego stadła. Ale ten tak chwalony związek szybko okazuje się, opartą na sprzeczności, mieszkanką impotencji i lubieżności: Gonzalo nie ma innego wyjścia, jak tylko okazywać względy swojej żonie, żywiąc zarazem różnorakie seksualne pragnienia, podczas gdy ona sama, będąc kochanką ojca Diego, ugania się za kochankiem własnej córki.

Nie wahałaby się ani chwili przed wykorzystaniem najdrobniejszego pretekstu i przywdzianiem przebrania, jeśli przyniosłoby to korzyść jej sakiewce. Dom publiczny prowadzony przez Celestynę również objawia pewną sprzeczność: każdy mieszkaniec Sewilli, czy to ojciec, mąż, czy narzeczony, może tu bez problemu znaleźć wytchnienie od udawanych uczuć, ale w rzeczywistości czeka go skłaniające do cynizmu rozczarowanie, skoro nawet Miranda, ulubiona pracownica Celestyny, łamie najważniejszą regułę profesji prostytutki i zakochuje się w kliencie, którego później poślubia. W istocie to Miranda, mimo że jej położenie innym wydaje się wielce zagmatwane, jest jedyną postacią o prawdziwie krytycznej postawie, zdolną zakwestionować rzeczywistość zaledwie jednym zdaniem, podsumowującym akcję całej sztuki: „Czemu wszystko, co robimy, to tylko pozór?”¹⁰.

Władza społecznych marionetek stara się coraz bardziej uwikłać Don Juana, próbując narzucić mu szereg etykiet, przypisujących mu określone miejsce i rolę: bohatera i szlachcica, ale też uwodziciela i mordercy. Niezgoda Don Juana na zaszufładkowanie jest dla nich ekstrawagancją, zmierzającą do zdemaskowania panujących konwencji i obnażenia ich fasadowości. Każda jednostka, która podobnie jak Stiller pojmie, że gra ról jest wszystkim, co ma jej do zaoferowania społeczeństwo, nie ma innego wyjścia, jak tylko poddać się presji lub zbuntować

¹⁰ M. Frisch, *Don Juan albo Miłość do geometrii*, [w:] tenże, *Dramaty zebrane*, t. 2..., s. 35.

się przeciw niej. Na własne nieszczęście Don Juan, tak samo jak Stiller, nie znajduje żadnego stałego punktu zaczepienia, który dałby mu oparcie w powodzi coraz większych oczekiwań związanych z jego rolą. Nagła utrata kontaktu z potencjalnie możliwą rzeczywistością społeczną prowadzi Don Juana na skraj kryzysu tożsamościowego, któremu nie może zaradzić nawet jasność geometrii. Ten fakt, jak i natura jego kryzysu osobowości, tworzą centrum tematyczne dzieła Frischa: odmitologizowanie klasycznej historii Don Juana, czyli dekonstrukcję jego obrazu stworzonego przez wieloletnią tradycję.

Właśnie z tego względu bunt Don Juana przeciw zepsutemu społeczeństwu nie może się ziścić – byłby to mianowicie bunt przeciw własnej naturze. Kategorie absolutne, które jakoby odnajduje w geometrii, nie istnieją w naturze, dla której relatywizm, będący takim utrapieniem dla intelektu bohatera, nie jest problemem, a oczywistością. Don Juan, niezdolny do rozwikłania tego obosiecznego dylematu, nie umiając ustanowić harmonijnego związku między popędową seksualnością a indywidualną miłością, ucieka przed każdą osobistą relacją i próbuje zamiast tego realizować narcystyczną egzystencję. W tym najwyraźniej objawia się podstawowy brak zrozumienia własnej istoty przez Don Juana: ponieważ seks zbyt łatwo daje się zredukować do determinizmu fizjologicznego, a ludzki duch nie wykazuje spodziewanej niezależności w kwestiach uczuciowych, bohater wysnuwa błędny wniosek, że miłość między ludźmi jest nieczyszczalnym marzeniem.

Od XVII wieku przyjmuje się, że Don Juan Tenorio istniał naprawdę. Tego poglądu bronił w XIX wieku hispanista Louis Viardot¹¹, a później Gregorio Marañón, który udowodnił byt rodziny Tenorio i scharakteryzował jednego z jej członków jako uwodziciela – niejaki Cristóbal Tenorio miał romans z córką pisarza Lopego de Vegi, którego ranił podczas pojedynku. Generalnie tradycja hiszpańska wiąże postać Don Juana z Miguelem de Mañarą, wielkim nawróconym grzesznikiem z Sewilli z XVII wieku, jak też z pochodzącym z Madrytu Jacobem de Grattis (1517–1619), znanym jako „Caballero de Gracia” (pol. „rycerz łaski”). Don Juan istniał więc w wyobrażeniach ludowych, zanim przybrał kształt literacki. Nie licząc dwóch poprzedników¹², Tirso de Molina był pierwszym, który wprowadził tę postać na karty literatury w swoim dziele *Zwodzić z Sewilli i Kamienny Gość* (1630). Bez wątplenia można w historii teatru odnaleźć pewne pierwowzory postaci blagiera i uwodziciela – a w tradycji hiszpańskiej *romancy* również motyw kamiennego gościa (który wysmiewa się ze zmarłych i pełen brawury przyjmuje zaproszenie jednego z nich)¹³.

¹¹ L. Viardot, *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux arts en Espagne*, Paris 1835.

¹² *El infamador* Juana de la Cuevy (1581) i *El Hércules de Ocaña* Luisa Véleza de Guevary.

¹³ Wielu autorów różnych narodowości i żyjących w różnych epokach stworzyło dzieła inspirowane tą postacią. W Hiszpanii istniała ponadto tradycja teatralna, aby

Frisch wykorzystuje historię i motyw Don Juana dla zobrazowania dobrze znanej problematyki tożsamości i odgrywania ról, jakie społeczeństwo narzuca jednostce. Dzięki ukazaniu swojego bohatera nie jako uwodziciela, ale uwodzonego, próbującego umknąć przed kobietami, a więc w sposób wyraźnie przeciwstawny do pierwowzoru, stworzył komedię, która jest nie tylko nowym ujęciem zastanego materiału, ale też kontrpropozycją dla tradycyjnego Don Juana. Początkowo można co prawda odnieść wrażenie, że autor stara się nawiązać do znanej fabuły, odmalowując obraz erotycznego, zmysłowego kusiciela, który realizuje się w zamkniętym kręgu pożądania, uwiedzenia i ucieczki. Ale dramatyczny układ sztuki wskazuje na coś zupełnie innego: żadne z miłosnych spotkań nie jest ukazane na scenie, tak więc widz poznaje je tylko z perspektywy Don Juana. Erotyczne *interludia* nie mają tu znaczenia, podobnie jak zastosowana strategia uwodzenia, ważne jest to, co kryje się poza nimi: indywidualne, psychologiczne pobudki, których otoczenie Don Juana nie jest w stanie rozpoznać, kierując się sztywnymi schematami interpretacyjnymi. W ten sposób pierwsze trzy akty, w których Frisch podejmuje tradycyjny motyw uwiedzenia, ukazują oczom widza nie konwencjonalnego podrywacza, ale Don Juana, który ucieka przed wszystkim, co mu się przypisuje.

W obliczu totalnego przekształcenia literackiego mitu pojawia się pytanie, czy Don Juana Frischa nie łączy z tym klasycznym jedynie nazwisko, innymi słowy, czy ostatecznie nie dochodzi tu do żadnego rozrachunku z tradycją. Jednak ciężko taką tezę potwierdzić, z uwagi na fakt, że mamy do czynienia z opracowaniem wszystkich najważniejszych tematów i motywów tradycyjnej sztuki: od erotycznych przygód, po zdradę przyjaciela, pojedynki i ucieczkę do piekła. Autor zbudował więc akcję w oparciu o bardziej niż znane motywy, tworząc dramat, którego główny bohater okazuje się być w rzeczywistości anti-Don Juanem. Stosunek pisarza do tradycji literackiej ujawnia się w sieci cytatów i parodii przenikających tekst¹⁴ oraz w kreacji postaci odwołujących się do tejże tradycji, jak

podczas uroczystości w dniu Wszystkich Świętych (pierwszego listopada) wystawiać na scenie utwory Antonia de Zamory (*No hay plaza que no se cumpla ni deuda que no se pague*, 1713) i Zorilli. Dodatkowo ów bohater i jego postawa życiowa, określana mianem donżuanizmu, były natchnieniem dla wielu eseistów (Ramón Pérez de Ayala, Víctor Said Armesto, Arturo Farinelli, Ramiro de Maeztu, Américo Castro, José Ortega y Gasset itd.), którzy w osobie uwodziciela widzieli niedojrzałego, chorego człowieka lub też jednostkę zniewieściałą, ze skłonnością do narcyzmu i homoseksualizmu, a nawet postać diaboliczną, typowo romantycznego buntownika lub też uniwersalny archetyp wiecznie niezaspokojonego lubieżnika.

¹⁴ Nawet podstawowe motywy, jak metafizyczna zemsta czy podróż do piekieł, zostały przez Frischa sparodiowane. W czwartym akcie pokazuje Don Juana wąpiącego w możliwość własnej egzystencji, który już przygotował wszystko dla imponującej inscenizacji swojego sfigowanego zesłania do piekieł. Jednak jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu pojawia się zamaskowana dama, księżna von Ronda, czyli Miranda,

w przypadku Celestyny czy księżnej von Ronda, która jest ewidentnym naśladowaniem Elwiry Moliera i Mozarta, i która jako jedyna potrafi zajrzeć pod maskę i jasno sformułować problem głównego bohatera: „Zawsze kochałeś tylko siebie. [...] To jedyna droga do twojej geometrii”¹⁵. Chociaż te słowa wypowiada kobieta, która kocha Don Juana i chce go mieć dla siebie, można doszukać się w nich obawy bohatera przed zatraceniem się w kobiecie i osłabieniem jego dążenia do samorealizacji.

Don Juan albo Miłość do geometrii była wyzwaniem dla Frischa, gdyż w tej sztuce po raz pierwszy satyrycznie zmierzył się z medium teatru z perspektywy samego teatru. Wykorzystał w tym celu dramaturgiczne środki percepcji, aby dzięki nim pokazać teatralne efekty; jednocześnie przekształcił właściwą komedii satyrę w wyraz oczekiwań związanych z określonymi rolami społecznymi, z którymi jego Don Juan w międzyczasie nauczył się sobie radzić. Fakt, że cała akcja toczy się akurat w hiszpańskiej scenerii, wydaje się mimo wszystko paradoksalny, jeśli uzmysłowić sobie, jaki obraz tego kraju wyrobił sobie Frisch. Odbyta przed laty podróż do Hiszpanii wywarła na nim o wiele głębsze wrażenie, niż sam mógłby się tego spodziewać: to „inne” Południe, odznaczające się szczególną historią i mające szczególny charakter, natchnęło go do stworzenia jednego z najgenialniejszych dzieł w całym dorobku:

Hiszpańskość – można ją pominąć, ale nigdy nie da się ubrać Don Juana w inny, określony, na przykład niemiecki czy anglosaski kostium, chyba tylko aby się przekonać, do jakiego stopnia jest on, niezależnie od naszych uogólniających interpretacji, kreacją na wskroś hiszpańską. Hiszpan (przynajmniej takie wrażenie odnoszę po mojej krótkiej podróży) nie zna słów „może”, czy „zarówno”, tylko „tak” i „nie”. Podobnie jak zna tylko dwa rodzaje wina, czerwone lub białe; nie ma wycucia dla niuansów. To niesie niesamowite konsekwencje sięgające codziennego życia. Odpada wszelkie wahanie się, odmierzanie, mediacja, ale też cała gama stanów przejściowych. Odpada ten duchowy środek, uczuciowość, a więc i współczucie, w wielkim i małym wymiarze, chciałoby się rzec: miłość humanistyczna. [...] Zaś jego odwaga, właściwa też Don Juanowi, zdaje nam się pustym gestem, zabawą fatalisty pod zimnym błękitem hiszpańskiego nieba: życie czy śmierć, co za różnica! [...] I oczywiście duma, ale i duma ma w sobie zawsze jakąś pustkę, jest jakby namiastką czegoś. Przyjemności istnienia? Większa – i bardziej hiszpańska – jest przyjemność okiełznywania¹⁶.

Nawet jeśli sam Frisch tak to postrzega, Don Juan nie jest – mimo hiszpańskiego pochodzenia – prototypem Hiszpana, lecz jedynie „produktem

która stanie się jego wybawicielką, proponując swój pałac jako azyl, gdzie mógłby się bez przeszkód poświęcić geometrii.

¹⁵ M. Frisch, *Dramaty zebrane*, t. 2..., s. 54.

¹⁶ Tenże, *Nachträgliches zu „Don Juan”*, s. 172.

dekadenckich społeczeństw¹⁷, jakim była również Hiszpania u schyłku panowania Habsburgów i ta Hiszpania, którą autor poznał naocznie i w następujących słowach opisywał przyjacielowi Dürrenmattowi: „Hiszpania była interesująca; imponujący krajobraz, piękna walka byków, faszyzm aż mdli¹⁸. Niekiedy jednak tylko w świecie zagrożonym rozpadem możliwe jest dostrzeżenie człowieka bez masek, w jego prawdziwej postaci, nie przez pryzmat tego, jak inni, w tym wypadku przez całe stulecia, uformowali jego obraz.

Z języka niemieckiego przełożyła Karolina Sidowska

¹⁷ Zob. G. Marañón, *Don Juan*, Madrid 1967, s. 94.

¹⁸ *Brief an Friedrich Dürrenmatt*, b. m., 29.11.1950, [w:] P. Rüedi (red.), *Max Frisch – Friedrich Dürrenmatt. Briefwechsel*, Zürich 1998, s. 123.