



ZE SZCZYTÓW ALP...

DRAMAT I TEATR SZWAJCARSKI
W XX I XXI WIEKU

POD REDAKCJĄ KAROLINY SIDOWSKIEJ I MONIKI WĄSIK

ZE SZCZYTÓW ALP...

DRAMAT I TEATR SZWAJCARSKI

W XX I XXI WIEKU



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ZE SZCZYTÓW ALP...

DRAMAT I TEATR SZWAJCARSKI
W XX I XXI WIEKU

POD REDAKCJĄ KAROLINY SIDOWSKIEJ I MONIKI WĄSIK

Karolina Sidowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Mediów Niemieckojęzycznych i Kultury Austriackiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Monika Wąsik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Dobrochna Ratajczakowa

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA

Dorota Utracka

KOREKTA

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Lukas Linder, *Der Revisor oder: das Sündenbuch*
reż. Cilli Drexel, Theater Basel, 03.11.2017. Fot. Kim Culetto

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08443.17.0.K

Ark. wyd. 14,3; ark. druk. 15,625

ISBN 978-83-8142-203-1

e-ISBN 978-83-8142-204-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
-------------	---

Kanon ożywiony

Carola Hilmes

„Nie jestem Stillere. Nie jestem mężczyzną. Jestem mordercą”. O zaprzeczeniu tożsamości i inności – przypadek kryminalny	13
--	----

Isabel Hernández

Don Juan w szwajcarskim przebraniu: Max Frisch a teatr szwajcarski	27
--	----

Mario Saalbach

Nieprzyjemne uczucia z ojczystych stron w <i>Wizycie starszej pani</i>	39
--	----

Marta Famula

Naukowcy i ich odpowiedzialność za własne czyny w dramacie szwajcarskim. Fizyk Möbius Friedricha Dürrenmatta i medyk Gustav Strom Lukasa Bärfussa	49
---	----

Światy przedstawione Lukasa Bärfussa

Joanna Jabłkowska

Nowy naturalizm czy teatr zaangażowany? Dramaty Lukasa Bärfussa	63
---	----

Anna Gręda-Kowalewska

Foucault i Bärfuss: seks, władza i kontrola	77
---	----

Barbara Pogonowska

Konanie i śmierć w sztuce Lukasa Bärfussa <i>Alices Reise in die Schweiz</i>	89
--	----

Paulina Kobus

Eksperymenty na ludziach – <i>Alices Reise in die Schweiz</i> , <i>Die Probe</i> i <i>Die sexuellen Neurosen unserer Eltern</i> Lukasa Bärfussa	99
---	----

W kręgu polityki

Ewa Mazurkiewicz

Szwajcarski teatr i polityka teatralna w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku	107
---	-----

Dorota Sośnicka

„Urs teatralny”: „agresywniejszy, bardziej polityczny, nastawiony na dialog i zwrócony na zewnątrz”. O twórczości teatralnej Ursy Widmera	115
---	-----

Robert Rduch

Polityczny teatr poety Alberta Ehrismanna	129
---	-----

Richard McClelland

- „Szwajcario, zbudź się!” – *City of Change* Milo Raua (2010–2011). Teatr
a szwajcarska demokracja 141

Artur Pełka

- Szwajcarska „dramaturgia kobieca”? Historyczne ewokacje w tekstach teatral-
nych Darji Stocker 153

Bohaterowie niespokojni**Karolina Sidowska, Monika Wąsik**

- Nieznośna lekkość (nie)bytu, czyli o bohaterach nieco smutnych komedii
Lukasa Lindera 165

Lukas Linder

- Teatr dziwaków 173

Dariusz Komorowski

- „Świat powinien być uporządkowany” – *Berlinische Dramaturgie* (dramaturgia
berlińska) i jej adaptacja w dramatach Matthiasa Zschokkego 177

Joanna Firaza

- Rozważania o końcu – *Ostatni gość* Thomasa Hürlimanna 193

Ján Jambor

- Agnes* Petera Stamma. Słuchowisko między nieopublikowaną nowelą a opu-
blikowaną powieścią 207

Życie teatralne Szwajcarii**Corinna Hirrle**

- Wspieranie współczesnej, niemieckojęzycznej dramaturgii szwajcarskiej – za-
rys. Między gonitwą za premierą a debatą o zrównoważonym, trwałym
rozwoju 219

Maria Janus

- Teatr lalek w Szwajcarii. Rekonesans z zastosowaniem metody *desk research* 233

- Nota o Autorach 243

WSTĘP

Kiedy w roku 1992 Ben Vautier podczas wystawy światowej w Sewilli umieścił na szwajcarskim pawilonie napis „Szwajcaria nie istnieje”, niektórzy szwajcarscy politycy uznali gest artysty wręcz za zdradę ojczyzny. Prowokację Vautiera uznano za czyn haniebnny wobec kraju i bezczelność względem odwiedzających pawilon gości. Jak zwykle przy okazji podobnych skandali, między politykami na dobre rozgorzała dyskusja poświęcona finansowaniu kultury – oczywiście dominującym jej wątkiem była kwestia finansowania z budżetu państwa sztuki o wątpliwych walorach artystycznych (w domyśle między innymi sztuki kalającej własne gniazdo). Niewielu polityków podjęło trud refleksji nad prowokacją artysty, który dość zręcznie uchwycił pewien fenomen istnienia Szwajcarii i otwarcie wypowiedział to, co w gruncie rzeczy zostało już sformułowane w pierwszym zdaniu szwajcarskiej konstytucji, kładącej przede wszystkim nacisk na „umocnienie sojuszu między stowarzyszonymi”, czyli kantonami. Federacyjna Szwajcaria – jak przypominał Jean Ziegler – nie jest wbrew pozorom narodem, bowiem „jest pojmowana jako związek między ludami w znacznym stopniu niezależnymi, posiadającymi własny język, kulturę, religię i historię”¹. Obok siebie współistnieją cztery kultury, ale nie tworzą one wcale pluralistycznego narodu – owszem tolerują się, ale nie żyją ze sobą, bowiem „myśliwy z Engadyny tak samo różni się od pracownika zakładów chemicznych w Bazylei czy pracownika zuryckiego banku jak Eskimos od Pigmeja”². Ziegler przy okazji swojej ironicznej wypowiedzi przypomina słynną tezę Denisa de Rougemont twierdzącego, że „Szwajcaria nie jest państwem, jest wspólnotą obronną”³, czyli, innymi słowy, Szwajcaria po prostu nie istnieje jako naród.

Tę dyskusję o szwajcarskiej narodowości warto przypominać nie tylko dlatego, że dziś – ćwierć wieku od słynnej prowokacji Vautiera – Szwajcarzy odczuwają niezwykle silną potrzebę określenia swojej tożsamości (świadczy o tym chociażby powodzenie książek Jeana Zieglera czy Thomasa Maissena⁴). Śledząc szwajcarską prasę i toczące się na jej łamach dyskusje poświęcone szwajcarskiej kulturze, można odnieść wrażenie, że nieistnienie Szwajcarii jest też nieistnieniem szwajcarskiej literatury i teatru. Szwajcarski dramat i teatr pozostają dla wielu odbiorców terytorium nieznanym i tajemniczym. Dzieje się tak zapewne z wielu powodów – ponieważ dlatego, że szwajcarski teatr postrzegany jest raczej jako część składowa niemieckojęzycznego systemu teatralnego. I trzeba w tym miejscu zauważyć, że mówiąc o szwajcarskim teatrze, mamy najczęściej na myśli właśnie teatr niemieckojęzyczny.

¹ J. Ziegler, *Szwajcaria, złoto i ofiary*, tłum. E. Cylwik, Warszawa 2016, s. 35.

² Tamże, s. 36.

³ Tamże, s. 34.

⁴ Por. T. Maissen, *Schweizer Heldengeschichten – und was dahintersteckt*, Baden 2015.

A zatem znów: nie ma – jak coraz śmielej twierdzą niektórzy krytycy teatralni⁵ – teatru szwajcarskiego, jest co najwyżej teatr niemieckojęzyczny w Szwajcarii. Wielu z twórców tego teatru (w tym także autorów) sporadycznie pracuje w kraju, który nie jest dla nich tak atrakcyjny jak sąsiednie Niemcy. Niemieckie sceny nie tylko przyciągają, ale także niekiedy wręcz wchłaniają Szwajcarów. Jeśli możemy mówić o swobodnym przepływie twórców między sąsiadującymi ze sobą krajami niemieckojęzycznymi, to ów przepływ odbywa się najczęściej głównie w kierunku Berlina.

Z polskiej perspektywy nasuwa się przede wszystkim pytanie: co wiemy o dramacie i teatrze szwajcarskim? To pytanie budzi pewne zakłopotanie. Można śmiało zaryzykować tezę, że również w Polsce dramat i teatr szwajcarski jest terenem nieznanym, że jego przedstawiciele rzadko kiedy kojarzą się polskiemu odbiorcy z kulturą szwajcarską i są identyfikowani przede wszystkim poprzez język, jako twórcy niemieckojęzyczni. W konsekwencji postrzeganie dramatu i teatru szwajcarskiego jest niezwykle ograniczone i sprowadza się do utrwalania kanonu, tak jakby szwajcarski teatr spoczywał tylko na barkach Friedricha Dürrenmatta i Maxa Frischa⁶.

Tom *Ze szczytów Alp... Dramat i teatr szwajcarski w XX i XXI wieku*, który oddajemy do rąk Czytelników, wyrasta z potrzeby przybliżenia spektrum szwajcarskich twórców znanych w teatrze polskim i europejskim słabo lub w ogóle nieobecnych. Refleksja nad specyfiką dramatu i teatru szwajcarskiego jest także próbą przedstawienia nie zawsze ortodoksyjnej recepcji szwajcarskich autorów w Europie, pewnych aspektów organizacji systemu teatralnego w Szwajcarii i wreszcie ma prowadzić do nowego odczytania literackiej tradycji, z którą mierzy się nowa dramaturgia.

To właśnie z literackim kanonem mierzą się otwierające tom artykuły: Caroli Hilmes, Isabel Hernández, Mario Saalbacha i Marty Famuli. Ich autorzy zajmują się twórczością gigantów szwajcarskiej literatury – Maxem Frischem i Friedrichem Dürrenmattem. Dokonują reinterpretacji tekstów obu pisarzy, dotykając kwestii recepcji ich dzieł, w tym także recepcji poza kręgiem niemieckojęzycznym. Artykuł Marty Famuli stanowi także swego rodzaju wstęp do dalszych rozważań poświęconych twórczości Lukasa Bärfussa – czołowego przedstawiciela współczesnego szwajcarskiego teatru. W tomie znalazły się aż cztery teksty analizujące różnorodne aspekty jego twórczości. Tekst Joanny Jabłkowskiej jest próbą interpretacji dramatów Bärfussa w kontekście politycznym, Anna Gręda-Kowalewska konfrontuje dramaty tego autora z koncepcjami

⁵ Por. D. Muscionico, *Ein grosser Schwindel*, <http://www.zeit.de/2016/21/schweiz-theatertreffen-genf> [dostęp: 2.07.2017].

⁶ Por. B. Rowińska-Januszewska, *Szwajcaria: raj czy więzienie? Prolegomena*, [w:] *taż, Między „rajem” a „więzieniem”. Studia o literaturze i kulturze Szwajcarii*, Poznań 2004.

Michela Foucaulta, z kolei artykuły Barbary Pogonowskiej i Pauliny Kobus są wieloaspektowymi analizami dramatu *Podróż Alicji do Szwajcarii*.

Pojawiające się we wspomnianych tekstach kwestie polityczne zyskują swoje rozwinięcie w artykułach Ewy Mazurkiewicz, Doroty Sośnickiej, Roberta Rducha, Richarda McClellanda oraz Artura Pełki. Autorzy ukazują dramat szwajcarski z perspektywy twórców politycznie zaangażowanych (Ursa Widmera i Alberta Ehrismana), ale także kreślą szersze spektrum szwajcarskiej dramaturgii, zwracając uwagę – jak czyni to w swoim tekście Ewa Mazurkiewicz – na przemilczany w literaturze przedmiotu zasięg tekstów szwajcarskich w pierwszej połowie XX wieku. Wreszcie w tomie znalazł swoje miejsce także najnowszy dramat i teatr Helwecji. Richard McClelland w swoim artykule skupia się na kontrowersyjnych projektach Milo Raua, sytuując je w kontekście aktualnych debat politycznych prowadzonych w Szwajcarii, z kolei Artur Pełka zajmuje się feministyczną wymową dramatów Darji Stocker.

Do młodego pokolenia dramatopisarzy szwajcarskich trzeba zaliczyć również Lukasa Lindera, którego twórczość analizują Karolina Sidowska i Monika Wąsik, koncentrując się głównie na kreacji postaci i swoistej odmianie komizmu w sztukach tego autora. Tekst ten otwiera kolejną część książki, poświęconą tym razem specyficznym konstrukcjom postaci w dramaturgii szwajcarskiej. Szczególne miejsce w wypowiedziach autorstwa Dariusza Komorowskiego, Joanny Firazy i Jána Jambora zajmuje refleksja na temat bohaterów – zazwyczaj jednostek nieprzystosowanych, dręczonych egzystencjalnym niepokojem, niepewnych i złęczonych. Bohaterowie Matthiasa Zschokkego, Thomasa Hürlimanna i Petera Stamma są dla świata szczególnego rodzaju „dziwakami” – jak zapewne nazwałby ich Lukas Linder. To właśnie tytuł wieńczącego rozdział tekstu szwajcarskiego dramatopisarza *Teatr dziwaków* mógłby stanowić diagnozę stanu bohaterów szwajcarskiej dramaturgii. Warto zaznaczyć, że tekst ten, będący satyryczną puentą rozważań nad specyfiką dramatu i teatru Szwajcarii, nie był dotąd publikowany i powstał z myślą o niniejszym tomie.

Książkę zamykają artykuły Corinny Hirrle i Marii Janus. Pierwsza z autorek przedstawia szwajcarski system grantowy i stypendialny, jakim objęci zostali młodzi twórcy teatralni w ostatnich piętnastu latach, zaś kolejny tekst ukazuje panoramę szwajcarskiego teatru lalek i jego nikłą recepcję w Polsce.

W tomie *Ze szczytów Alp... Dramat i teatr szwajcarski w XX i XXI wieku* znalazły się studia i analizy zaprezentowane podczas konferencji zorganizowanej przez Katedrę Dramatu i Teatru oraz Instytut Filologii Germańskiej. Była to ósma międzynarodowa konferencja z cyklu poświęconego europejskiemu dramatu i teatrowi współczesnemu, zrealizowana wspólnie przez jednostki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. W ramach współpracy Uniwersytetu Łódzkiego z Teatrem Nowym w Łodzi i czasopiśmem teatralnym „Dialog” w czasie konferencji odbyło się performatywne czytanie dramatu Lukasa Lindera *Człowiek w Oklahomie* oraz spotkanie z autorem, który był

gościem konferencji. Dramaturgii szwajcarskiej poświęcony został także numer tematyczny czasopisma „Dialog”, w którym znalazło się tłumaczenie *Człowieka z Oklahomy* Lukasa Lindera⁷.

Karolina Sidowska
Monika Wąsik

⁷ L. Linder, *Człowiek z Oklahomy*, tłum. I. Uberman, „Dialog” 2016, nr 6, s. 152–186.

KANON OŻYWIONY

Carola Hilmes*

„NIE JESTEM STILLEREM. NIE JESTEM MĘŻCZYZNĄ. JESTEM MORDERCĄ”¹ O ZAPRZECZENIU TOŻSAMOŚCI I INNOŚCI – PRZYPADEK KRYMINALNY

Jak wiadomo, *Stiller* nie jest sztuką teatralną, lecz powieścią Maxa Frischa, która ukazała się w roku 1954, rok po sukcesie sztuki *Don Juan albo Miłość do geometrii*². W roku 1955 Frisch rozwiązał swoje biuro architektoniczne i rozstał się z żoną. Wybrał drogę niezależnego pisarza. W roku 1958 otrzymał renomowaną nagrodę Georga Büchnera, w tym samym roku odbyła się w Zurychu premiera sztuki *Biedermann i podpalacze*. Rok wcześniej ukazał się *Homo faber*, inna uznana powieść Frischa. Utwory te doczekały się wielu interpretacji i należą do klasyki kanonu szkolnego. Dziś mogą wydawać się nieco przykurzone, choćby z tego powodu, że zarówno kontekst ich odbioru, jak i społeczno-polityczna sytuacja znacznie się zmieniły³.

W czerwcu 2013 roku odbyła się premiera przedstawienia *Stiller* w monachijskim Cuvilliestheater, sztuka została wystawiona we współpracy z Handspring Puppet Company z Kapsztadu. W sezonie 2015/2016 ta cudownie poetycka inscenizacja wróciła na scenę, tym razem w monachijskim Residenztheater. Dzięki formalnej transformacji *Stiller* na nowo stał się aktualny. Dobrze znana fabuła zyskała inny wymiar – głównie dzięki temu, że inscenizacja wydobyła szczególną zależność pomiędzy lalkami i złudzeniem ja. Egzystencjalna problematyka powieści *Stiller*, która stała się znakiem rozpoznawczym pisarstwa Maxa Frischa, zyskała nowe życie dzięki wykorzystaniu lalek o ludzkich wymiarach. Walory tej inscenizacji oraz

* Uniwersytet im. J. W. Goethego we Frankfurcie nad Menem.

¹ Nagłówek składa się z cytatów: „Nie jestem Stillerem” (s. 9); „Nie jestem mężczyzną” (s. 269); w rozmowie ze strażnikiem więziennym Knoblem Stiller opowiada o popełnionych morderstwach (por. s. 24 i n. oraz s. 57). Te i dalsze cytaty pochodzą z: M. Frisch, *Stiller*, t. 1 i 2, tłum. J. Frühling, Warszawa 1994.

² W polskim przekładzie Ryszarda Turczyńska, [w:] M. Frisch, *Dramaty zebrane*, red. M. Ganczar, t. 2, Warszawa 2017.

³ C. Kammler, *Was kommt nach Dürrenmatt und Frisch? Plädoyer für einen anderen Umgang mit Gegenwart in der Schule*, „Diskussion Deutsch” 1995, nr 26, s. 127–135. Innego zdania jest W. Riedel, *Max Frisch „Stiller”*, [w:] S. Schneider (red.), *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur*, Würzburg 2005, s. 83–101.

kwestia transferu medialnego są tematem poniższych rozważań. Lalki mogą służyć za symbol dialektyki między tożsamością i odgrywaną rolą. Sama ich obecność i prowadzenie na scenie – będące kunsztem samym w sobie – pozwala ograniczyć przekaz werbalny.

1. Teatralna adaptacja powieści

Wielowarstwowa struktura powieści Frischa, przeplatanej „małymi formami” (André Jolles), „erotycznie podrasowanymi morderstwami”⁴, świetnie nadaje się do wystawienia na scenie, bo z łatwością można z niej wyłonić poszczególne elementy, by złożyć je w nową całość (o wiele trudniejszym wyzwaniem dla reżyserów są np. bloki tekstowe Jelinek). Skoncentrowanie się na poszczególnych aspektach treści oznacza wprawdzie redukcję, ale każda inscenizacja – jak i w gruncie rzeczy każda lektura – jest już interpretacją, indywidualnym odczytaniem, posiadającym własną kontekstualizację.

Stiller jest powieścią w formie dziennika – choć takie przyporządkowanie gatunkowe jest wśród literaturoznawców dyskusyjne – jego pierwszoosobowa narracja przy transformacji medialnej zamienia się w akcję sceniczną, w ten sposób postaci stają się bardziej realne. Żona Stillera, Julika, zaniedbywana i porzucona, nie jest, jak w powieści, jedynie projekcją głównego bohatera (znaną czytelnikowi jedynie z zapisków jego dziennika), ale występuje – wraz z otaczającymi ją lalkami-sobowtórami – jako samodzielna postać, o różnych obliczach i własnej historii. Akcję sceniczną można interpretować jako świat wewnętrzny Stillera – scenografia inspirowana estetyką Williama Kentridge’a jak najbardziej dopuszcza takie odczytanie – ten trop wydaje mi się jednak nieco przeintelektualizowany. Chciałabym zaproponować nieco prostszą i bardziej konwencjonalną interpretację, według której scenografia odzwierciedla szereg interakcji międzyludzkich.

Choć Frisch odrzuca płytki realizm, opowiedziana historia sprawia pozory prawdziwej, dzięki czemu ta i inne jego sztuki łatwo poddają się transformacji i ich adaptacja pozwala na odniesienie do współczesności. „Estetyka dystansu”⁵, jaką reprezentuje szwajcarski autor, stawia na transformację, a użycie lalek w ciągu całego spektaklu podkreśla obecną w sztuce konwencję gry. To demonstracyjne odejście od indywidualizacji nadaje opowiedzianej historii uniwersalny charakter – wybór estetyki należy więc ocenić jako udany.

⁴ F. Schößler, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller. Ein Roman”*, München–Düsseldorf–Stuttgart 2004, s. 25. Praca zawiera krótki przegląd literatury przedmiotu.

⁵ U. Amrein, *Ästhetik der Distanz. Klassik und Moderne in der Dramaturgie von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt*, [w:] taż, *Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950*, Zürich 2007, s. 149–166.

2. Tematyczna i formalna różnorodność

Jak już wspomniałam, *Stiller* został zaklasyfikowany jako powieść w formie dziennika, inne możliwe odczytania to powieść małżeńska i artystyczna – w obu przypadkach tożsamość postaci stanowi sedno treści. Szwajcarski rzeźbiarz Anatol Ludwig Stiller po rozstaniu z żoną i zniszczeniu atelier wyjeżdża za ocean i przyjmuje tam nowe nazwisko. Wraca do Szwajcarii jako James Larkin White i zostaje zatrzymany na granicy, bo rzekomo posługuje się fałszywymi dokumentami⁶. Jednak jeszcze w więzieniu zapewnia: „Nie jestem Stillerem!” (s. 9) i obstaje przy tym nawet wobec swojej żony, mimo iż ta jednoznacznie go rozpoznaje. Cała sytuacja nabiera cech groteski. Pod koniec powieści Stiller jest skazany na swoją tożsamość. Zastosowany tu schemat fabularny o cechach przypowieści często można znaleźć w literaturze lat pięćdziesiątych⁷.

Problematyka tożsamości w powiązaniu z kwestią realizmu jest charakterystyczna dla utworów Frischa; najbardziej znanym eksperymentem literackim podejmującym kwestię tożsamości jako maskarady i wypróbowywania ról jest powieść *Powiedzmy Gantenbein* (1964). W zmienionej formie powieść ta znana jest również jako sztuka teatralna *Gra w życie* (1968)⁸ – obecnie ponownie w repertuarze Deutsches Theater w Berlinie. Przypominanie tych kontekstów twórczości Frischa świadczy o tym, że pytanie o istotę oraz możliwe odsłony własnego „ja” jest jednym z ważnych problemów współczesności⁹. Tematykę tożsamości, doświadczenia, pamięci i kreacji podejmuje Frisch także w swoich nowojorskich wykładach o poetyce (1981) w odniesieniu do własnej twórczości: „Nie mam języka dla rzeczywistości”, notował już powieściowy Stiller, a w *Powiedzmy Gantenbein* (1964) czytamy: „Człowiek doświadczył

⁶ Por. A. Kilcher, *Zur amerikanischen Identität von Max Frischa „Stiller“*. *Die Abenteuer des Cowboys Jim White*, „Neue Zürcher Zeitung” 2011, nr z 29.12.; <http://www.nzz.ch/die-abenteuer-des-cowboys-jim-white-1.13967293> [dostęp: 29.05.2016].

⁷ Literaturę niemiecką lat pięćdziesiątych często opisuje się jako paraboliczną, z tendencją do typizacji i idealizacji. Przykładami mogą być teksty Alfreda Anderscha *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) i Heinricha Bölla *Haus ohne Hüter* i inne [przyp. tłum.].

⁸ *Gra w życie* ukazała się w drugim tomie *Dramatów zebranych* Maxa Frischa. Autorką przekładu jest Karolina Bikont [przyp. tłum.].

⁹ Por. S. Diesselhorst, *Im Zehneck der Erinnerung*. „Biografie: Ein Spiel” – Im Deutschen Theater verspiegeln Bastian Kraft und drei wunderbare Spieler den freien Willen (21.04.2012), *Nachtkritik.de*, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6823:biografie-ein-spiel-im-deutschen-theater-verspiegeln-bastian-kraft-und-drei-wunderbare-spieler-den-freien-willen&catid=35:deutsches-theater-berlin&Itemid=84 [dostęp: 4.06.2016].

czegoś, teraz szuka do tego historii”¹⁰. W *Montauku* (1975) Frisch radykalnie rozlicza się z tą tak ważną dla niego tematyką: „Wiem, że w tych opowieściach obnażyłem się tak, że trudno mnie w nich rozpoznać”¹¹. Problem dotyczący tożsamości nie znajduje zadowalających rozwiązań, mimo to warto przyrzeć się, jaką biografię się wymyśla, jakie opowieści snuje się wokół niej i – przede wszystkim – jak się ją przedstawia. Odczytań jest wiele.

Motto powieści *Stiller* – „Widzisz, dlaczego tak trudno jest wybrać siebie samego [...]”¹² (zaczepnięte z dzieła Kierkegarda *Albo-albo*) – sugeruje etyczny zwrot w problematyce tożsamości. W zdominowanym przez egzystencjalizm okresie powojennym Frischa interesowała głównie wolność jednostki; w tym podobny był do Sartre’a. Na poziomie formy ujawnia się to w sposobie łączenia różnych elementów powieści (zawiera ona dzienniki, narracje wtrącone i posłowie), jak i poprzez aluzje i cytaty, za narzędzie służy mu więc intertekstualność i intermedialność. Przełożenie tej formy na sceny z użyciem lalek oznacza aktualizującą transformację, medialnie wymagającą i zwracającą się do widza poprzez poetycki komunikat, a jednocześnie stwarzającą dystans. Osiągnięcie godne uwagi.

Powieść Frischa ma filozoficzne zacięcie, ale i cechy kryminału. Za drobne, a nawet wątpliwe przewinienie (brak ważnych dokumentów) *Stiller* łąduje w areszcie śledczym, natomiast wielokrotne morderstwa, którymi chwali się przed strażnikiem Knoblem, nikogo specjalnie nie interesują. Czy chodzi tu o stworzenie sytuacji na wskroś absurdałnej, czy też opowiadane przez *Stillera* historie są jedynie zmyślane i mają świadczyć o jego ciemnych megalomańskich fantazjach? Ci odbiorcy, którym psychologiczne zagadki są nieobce, szybko orientują się w fabule, wiedzą również jakiej wewnętrznej dyscypliny wymaga zbudowanie tożsamości. Temat ten jest nam dziś znany z pism Foucaulta *Nadzorować i karać* (1975) czy też z *Dialektyki Oświecenia* Horkheimera i Adorna (1944)¹³. Mając do czynienia z kryminałem, odbiorca znajduje się w komfortowej sytuacji tego, który wie więcej. Przedmiotem refleksji jest sprawa kryminalna. Wraz z biletem do teatru nabyliśmy prawo do „wirtualnej” wizyty w więzieniu. Na słabo oświetlonej scenie widać jedynie prycze, ściany są szare, naznaczone ciemnymi rysami, które sugerują upływ czasu. Kwestia fikcji i prawdy, pojawiająca się często w kontekście autobiografii i pokrewnych gatunków, zamienia się na scenie w wątek kryminalny. O prawdzie i fałszu decyduje sąd, a widz konfrontowany jest zarówno z problemem kompetencji w wydawaniu ocen, jak i z mało przekonującym wyrokiem.

¹⁰ M. Frisch, *Powiedzmy, Gantenbein...*, tłum. J. Frühling, Kraków 2008, s. 10.

¹¹ Por. M. Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, red. D. de Vin, posłowie P. Bichsel, Frankfurt am Main 2008, s. 29–31.

¹² M. Frisch, *Stiller*, tłum. J. Frühling, Warszawa 1999, s. 7.

¹³ Por. tenże, *Am Ende der Aufklärung steht das Goldene Kalb*, Sankt Gallen 1991.

3. *Gender Trouble*

W odczytaniu powieści istotną rolę odgrywa problematyka małżeńska czy też, mówiąc ogólniej, aspekt relacji między płciami – o tożsamości nie rozstrzyga się w izolacji od innych. „Ja” określa się zawsze w odniesieniu do „nie-ja” i do bolesnych, czy wręcz frustrujących, doświadczeń należy niemożność pogodzenia różnych stron „ja” – zewnętrznego i wewnętrznego, męskiego i kobiecego, i związanych z nimi przyporządkowań. Ta rysa we współczesnym „ja”, od romantyzmu ukazywana za pomocą motywu sobowtóra – który również w powieści Frischa gra ważną rolę – znajduje w inscenizacji obrazowy odpowiednik dzięki rozdwojeniu postaci na lalki i prowadzących je aktorów. Należy przy tym zauważyć, że jednoznaczne (a więc: schematyczne) przypisanie poszczególnych kwestii do aktora i jego lalki, pozwalające rozróżnić Stillera od White’a, nie pojawia się w monachijskim przedstawieniu. Aktor i lalka są optycznie rozdzieleni, mogą poruszać się ze sobą bądź naprzeciw siebie, ale jako charakter, do którego się odnoszą, stanowią jedną całość.

W powieści i jej inscenizacji mamy do czynienia z wyobrazeniami męskości i kobiecości typowymi dla społeczeństwa mieszczańskiego; relacja między kobietą i mężczyzną ma stanowić wzajemne uzupełnienie, co u Frischa udaremnia jednak wprowadzenie drugiej pary, Rolfa i Sybilli (Rolf jest prokuratorem, Stiller miał romans z jego żoną Sybillą). Znaczące jest to, że stereotypowa przewaga męskiej postaci kłóci się tu z jej społecznym prestiżem. Stiller nie odpowiada ideałowi męskości – nie jest ani bohaterem, ani wojownikiem – a jako artysta reprezentuje raczej model sfeminizowanej męskości, poza tym jest notorycznie niedowartościowany. Dlatego ukazany jest ambiwalentnie. Kreatywność wprawdzie należy do cech męskich, ale jest zarazem kojarzona z kobiecym aktem poczęcia. Aktywność i bierność ścierają się ze sobą, tworzą sprzeczne przekazy. Stiller, będąc rzeźbiarzem, potrzebuje siły, by obrabiać drewno lub kamień – swoją żonę też traktuje jak materiał rzeźbiarski. W powieści dominuje „fatalna dynamika winy i przebaczenia [...], troski i frustracji”¹⁴. Sceny małżeńskie powtarzają się w więzieniu, z jedną małą różnicą – on jest w zamknięciu, ona na wolności. Ta opaczna sytuacja zawiera element komiczny, który w teatrze nabiera życia.

Stillera można by nazwać „negatywnym Pigmalionem”¹⁵, bo jego miłość nie ożywia rzeźby – co znamy choćby z tekstu *Marmurowy posąg* Eichendorffa¹⁶,

¹⁴ F. Schöbler, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller...”*, s. 62. Jedną z ważniejszych zalet powieści jest ukazanie aporetyczności mieszczańskich schematów dotyczących płci; psychologiczne deficyty samych postaci nie grają tu większej roli (por. tamże, s. 63). Ten aspekt przewija się również w monachijskiej inscenizacji.

¹⁵ Tamże, s. 73.

¹⁶ J. von Eichendorff, *Marmorbild/Marmurowy posąg*, tłum. M. Korzeniewicz, Łubiewice 2003 [przyp. tłum.].

będącego romantyczną interpretacją historii Pigmaliona i Galatei. Wręcz przeciwnie – Stiller odmawia komunikacji z żoną, stylizuje ją zamiast tego na piękny przedmiot, pozbawiając ją życia. To, że Julika zapada na chorobę płuc, można za Susan Sontag odczytać jako „chorobę duszy”¹⁷, w ten sposób kobieta odreagowuje nieudane małżeństwo ze Stillerem. Mimo to błędem byłoby ograniczanie Juliki do roli ofiary – jako tancerka, później kierująca szkołą tańca w Paryżu, jest samodzielna i odnosi sukces. Tradycyjnie taniec zaliczany jest, podobnie jak aktorstwo, do sztuk typowo kobiecych; „w powieści *Stiller* [...] to przypisanie nabiera cech wykluczenia, a wręcz zniesławienia”¹⁸. W sztuce Julika Stiller-Tschudy sama wkracza na scenę i zabiera głos, co pozwala dostrzec różnicę między czasem, kiedy powstała powieść a współczesnym kontekstem adaptacji scenicznej. W ten sposób adaptacja uwidacznia postęp emancypacji, podczas gdy ogólny charakter relacji w małżeństwie Stillera pozostaje bez zmian. Sztuka w ten sposób demonstruje równoczesność nierównoczesnego.

Mieszczańskie schematy *gender* kryją w sobie pewną dozę agresji, co prowadzi m.in. do autodemaskacji. „Opierając fabułę powieści na takiej typologii płci, Frisch przywołuje doktrynę artystyczną, według której mężczyzna dysponuje intelektem, kobieta natomiast oddaje się naturalnemu pociągowi do bezrefleksyjnej autoprezentacji”¹⁹. Materiałem, na którym pracuje Stiller, jest kamień, później – w więzieniu – papier²⁰. Kobieta pracuje ciałem, jako tancerka klasycznego baletu musi poddać się najwyższej dyscyplinie; dla Stillera ta artystyczna autotresura nie świadczy o niczym innym, jak o narcyzmie i braku zmysłowości. On sam natomiast musi pożegnać się z „typowo męskimi” marzeniami o geniuszu. Akt ten jest bolesny, efektem staje się zniszczenie wszystkich rzeźb. W monachijskim Residenztheater na scenie odbywa się rozbijanie gipsowych lalek. Po wyjściu z więzienia Stiller kończy karierę jako rzemieślnik – jest garncarzem i produkuje towary dla turystów, co można zrozumieć jako fałszywą skromność; finał nie jest więc wolny od ironii.

¹⁷ S. Sontag, *Choroba jako metafora: AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999, s. 21.

¹⁸ F. Schöbler, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller...”*, s. 80.

¹⁹ Tamże, s. 79.

²⁰ W maju 1946 Frisch notuje w dzienniku następującą refleksję o rzeźbie i pisaniu: „Nasze dążenia sprowadzają się przypuszczalnie do tego, żeby powiedzieć wszystko, co jest do wysłowienia. Mowa jak dłuto, odłupuje wszystko co nie jest tajemnicą [...]. Mowa pracuje jak dłuto w rękę rzeźbiarza, wrażając pustkę wysłowionego w tajemnicę, w to, co żywe. Zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że ową tajemnicę rozbijemy, i tak samo niebezpieczeństwo odwrotne – że zatrzymamy się przedwcześnie, poprzestaniemy na bezkształtnej bryle [...]” (M. Frisch, *Dziennik. 1946–1949, 1966–1971*, tłum. J. Ekier, K. Jachimczak, Warszawa 2015, s. 37).