



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

<https://doi.org/10.18778/8142-203-1>

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 Ursa 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 haniebny 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 zuryskiego 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 złękionych. 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 Stiller’a historie są jedynie zmyśnione 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).

4. Wykluczenia – inność

Obok szablonowych przedstawień płci w powieści przywoływane są także stereotypy dotyczące gatunków literackich i filmowych. Przede wszystkim parodie (bajki, westernu), ale i stereotypy odnoszące się do poszczególnych krajów niosą z sobą pewną dawkę humoru. *Stiller* nie jest wolny od egzystencjalistycznego patosu²¹, co łączy go z innymi powieściami powojennymi, ale w wersji scenicznej ten element pominięto. Pytanie o tożsamość i „naszą żądzę historii”²² zostało przełożone na grę z lalkami, które towarzyszą postaciom jako rozmówcy lub *alter ego*. Ten formalny aspekt podwojeń i powtórzeń jest charakterystyczny dla powieści Frischa, co potwierdza piśmiennictwo dotyczące jego twórczości. Monachijski spektakl nie wyjaśnia ani nie podsuwa gotowych rozwiązań.

Postaci kobiece – Julika i Sybilla – są pomyślane jako przeciwieństwa swoich mężów, zarazem jednak prowadzą na scenie swoje własne życie, nie mniej ambiwalentne niż mężczyźni. Prokurator łączy w sobie zdradzonego małżonka, fałszywego doradcę i przyjaciela. Stiller zmienia się w pana White’a, przez co ucieleśnia pewien rodzaj amerykańskiej wersji nieskalanego „ja” szwajcarskiego obywatela. Nietrudno dopatrzeć się w tej konstrukcji wizji ucieczki. Frisch dodatkowo zapętlą fabułę, wymyślając zaskakujący, wręcz groteskowy zwrot akcji: Anatol Stiller wraca jako Jim White i zostaje zatrzymany na granicy. Powieść o Szwajcarii zostaje tym samym wzbogacona o element poetyki emigracji. Problematyka granicy z całą swoją absurdalnością posiada silne odniesienie do teraźniejszości, dało się to odczuć w teatrze. Motyw wykluczenia pojawia się u Frischa już wcześniej: w sztuce *Andorra* (1961) Andri, nieślubne dziecko ze związku z cudzoziemką, obcym, przedstawiany jest jako żydowski podopieczny, dlatego łatwo staje się kozłem ofiarnym.

Szwajcaria nie jest krajem imigracyjnym i reintegracja Stillera musi przejść procedurę prawną. Ojczyzna oznacza miejsce, do którego przynależymy i w którym czujemy się bezpiecznie, a przy okazji miejsce, które trwale kształtuje naszą samoświadomość. Stiller odrzuca Szwajcarię jako ojczyznę, zarówno w narodowym, jak i regionalnym znaczeniu tego słowa²³. Jednak w odróżnieniu od Frischa Stiller nie

²¹ Recenzja prasowa A. Stephan, *Max Frisch (Autorenbücher 37)*, München 1983, s. 69: „O stylu i języku książki napisano, iż są one, w odróżnieniu od wcześniejszych prac Frischa, »niepatetyczne«, a więc »nowoczesne« [Karl Korn]. Powszechna wówczas krytyka aktualnej sytuacji polityczno-społecznej pobrzmiewa w kilku kąśliwych uwagach pod adresem Szwajcarii i USA, kilku aluzjach do zimnej wojny oraz ironicznym komentarzu dotyczącym intelektualistów i ich użalania się nad sobą. Pokróćce: krytycy zgodnie orzekli, że autor Max Frisch idzie z duchem czasu” [tłum. K.K.].

²² M. Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, red. H. Mayer przy współpracy W. Schmitza, Frankfurt am Main 1986, t. IV (1957–1963), s. 262 i n. [tłum. K.K.].

²³ Por. M. Frisch, *Die Schweiz als Heimat?* (1974), [w:] tenże, *Die Schweiz als Heimat. Versuche über 50 Jahre*, red. i posłowie W. Obschlager, Frankfurt am Main 1990, s. 365–373.

jest kosmopolitą²⁴, o czym świadczy choćby to, że zabiera ze sobą za ocean znane i utrwalone mechanizmy społecznego wykluczenia i degradacji. Wyraźnie widać to w historii z Afroamerykanką Florence, która doświadcza podwójnej marginalizacji – ze względu na płeć i rasową przynależność. Stiller traktuje ją z wyższością europejskiego mężczyzny – najwyraźniej rości sobie prawo do takiej kolonialnej postawy²⁵. Tak zarysowaną krytykę Szwajcarii Frisch pogłębia jeszcze przez ukazanie dyskryminowania mniejszości w kraju pozornie nieograniczonych możliwości i idealizowanie Meksyku jako „utęsknionego refugium”²⁶. Postkolonialna perspektywa jest w pewnym sensie obecna w monachijskiej inscenizacji przez sam fakt kooperacji z południowoafrykańską Handspring Puppet Company. „Dla Handsprings niemiecka granica zawsze była otwarta. Od dwudziestu lat ich produkcje pokazywane są na niemieckich festiwalach”²⁷. Sukces grupy i wyjątkowość inscenizacji *Stillera* potwierdzają jednogłośnie pozytywne recenzje prasowe.

5. Współpraca z Handspring Puppet Company

Handspring Puppet Company was founded in 1981 and has grown under the leadership of Artistic Director Adrian Kohler and Executive Producer Basil Jones for 30 years. Based in Cape Town, South Africa, the company provides an artistic home and professional base for a core group of performers, designers, theatre artists and technicians. Handspring's work has been presented in more than 30 countries around the world²⁸.

Międzynarodowa kariera grupy wzięła swój początek ze współpracy z południowoafrykańskim artystą Williamem Kentridge'em, wykorzystującym w swojej twórczości postaci i treści zaczerpnięte z europejskiej kultury przy użyciu różnych mediów i tradycji artystycznych. Przykładem takich produkcji są np.:

²⁴ W. Lesch, *Max Frischs politische Ethik*, [w:] *Max Frisch Philosoph?*, „Germanica” 2011, nr 48, s. 95–110.

²⁵ Por. M. Albrecht, M. Frisch, *Postkolonial. Anmerkungen zur Verortbarkeit seines Werks in gegenwärtigen Wissenschaftsdiskursen*, [w:] M. Frisch, „Text + Kritik” 2013, nr 47/48, wyd. 4 zm., s. 40–51.

²⁶ F. Schöblier, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller...”*, s. 85.

²⁷ S. Leucht, *Auf Puppen kann man bauen* (8.06.2013), *Nachtkritik.de* http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8246:stiller-die-handspring-puppet-company-verwandelt-im-muenchner-residenztheater-max-frischs-klassiker-in-eine-atmosphaerische-identitaets-studie&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 [dostęp: 28.05.2016].

²⁸ Strona internetowa Handspring Puppet Company, zawierająca wiele informacji o grupie (wywiady, teksty, zdjęcia); <http://www.handspringpuppet.co.za/> [dostęp: 29.05.2016].

Woyzeck on the Highveld (1992), *Faustus in Africa* (1959), *Ubu and the Truth Commission* (1997) oraz opera Monteverdiego *Il Ritorno d'Ulisse* (1998). *Stiller* jest pierwszą koprodukcją Handspring Puppet Company z teatrem niemieckim. W programie spektaklu można przeczytać: „Handspring Puppet Company realizuje swoje produkcje w ramach wielu warsztatów, podczas których zespół uczy się prowadzić lalki oraz wypracowuje wspólnie estetyczną koncepcję i narrację przedstawienia, tak powstaje też pomysł na kształt lalek”²⁹. W wywiadzie z monachijskim zespołem Mervyn Millar tak mówi o trudnościach, na jakie napotyka się przy scenicznej adaptacji ubogiej w akcję powieści:

Jednym z wyzwania, jakie stawia *Stiller*, jest jego treść, pełna refleksji i filozoficznych rozważań. Od lalek z reguły oczekuje się na scenie ruchu i dynamiki. Dlatego na pierwszy rzut oka może się wydawać, jakoby lalki nie były najlepszym medium dla takiego tekstu. Z naszego punktu widzenia jednak to właśnie lalki zdolne są do przekazu filozoficznego, do przełożenia koncepcji intelektualnych na ruch i zachowania na scenie. Właśnie te możliwości lalek zainteresowały nas, kiedy wspólnie z reżyserką Tiną Lanik zaczęliśmy warsztaty dotyczące *Stillera*; w efekcie włączyliśmy je do naszej adaptacji³⁰.

Odtwórcą głównej roli jest August Zirner, jego naturalnej wielkości dubler pod postacią lalki cały czas jest obecny na scenie. Gra zrzedliwego artystę-nieudacznika, który staje się ofiarą własnej przeszłości.

Struktura powieści opiera się na przeskokach i przesunięciach czasowych. Dzięki lalkom można dokonywać przejść między różnymi czasami, jednocześnie je odgrywając. Poza tym *Stiller* jest człowiekiem o wysokiej autorefleksji, lalka doskonale nadaje się do oddania tego rysu charakteru. Lalki zmieniają znaczenie wypowiedzi. Uświadamiają także mi jako aktorowi, że część mojej obecności jest tylko projekcją³¹.

Aktor, będący ucieleśnieniem postaci, znajduje swój odpowiednik i swojego partnera w lalkarzu; tak potęguje się teatralność tej początkowej konstelacji. Punkt widzenia lalkarza wyjaśnia Basil Jones z Handspring Company:

²⁹ Program *Stillera*, Residenztheater München (2012/13); zob. też: www.RESIDENZTHEATER.de

³⁰ Mervyn Millar w wywiadzie z dramaturgiem Andreasem Karlagansem, *Die Anstrengung einer Erinnerung*; <http://www.residenztheater.de/artikel/die-anstrengung-einer-erinnerung> [dostęp: 29.05.2016].

³¹ August Zirner w wywiadzie z Gabriellą Lorenz na temat *Stillera* w Cuvilliéstheater: *Wie bringe ich es rüber, dass ich nicht der bin, für den Du mich hältst?* (28 czerwca 2013), [w:] *Das digitale Feuilleton für München*; <http://www.kultur-vollzug.de/article-45541/2013/06/28/wie-bringe-ich-es-ruber-dass-ich-nicht-der-bin-fur-dennu-mich-haltst/> [dostęp: 29.05.2016].

Widzę ciekawe podobieństwo między postacią Stillera i tym, jak rozumiemy fenomen teatru lalkowego. W gruncie rzeczy Stiller wciąż jest pochłonięty przywoływaniem wspomnień. To jedna rzecz, raczej oczywista. O wiele istotniejsze jest jednak to, że Stiller chciałby powołać do życia tę część siebie, która jest całkowicie pozbawiona moralności. Takie „ja” jest dość podejrzane. Jediną drogą do rozpoczęcia nowego życia, znalezienia dla siebie przyszłości, jest oswojenie w sobie tej części „ja”, jako ważnej części siebie. Lalka bardzo dobrze się nadaje do przedstawienia tego dylematu. Jest „manipulowana”, przez co niejako ponosi „winę” za manipulację. W ten właśnie sposób Stiller chce zadać kłam swojej egzystencji. Bo ta pamięć „ja” jest zmanipulowana, nieważna, to pamięć, która nie istnieje albo nie powinna istnieć. Powinna obumrzeć. To „powinna-obumrzeć” lalki jest wspomnieniem, z którym Stiller walczy i co do którego ma nadzieję, że przestanie ono istnieć. W pewien sposób lalka jest martwa. Żyje kosztem wielkiego wysiłku. Jest to zarazem wysiłek Stillera, wysiłek wspomnienia, by żyć dalej³².



Fot. 1. Stiller i jego lalkowy sobowtór, Residenztheater sezon 2015/2016
(fot. Thomas Dashuber)

³² Basil Jones z zespołu artystycznego Handspring Puppet Company w wywiadzie z dramaturgiem Andreasem Karlaganidem, *Die Anstrengung einer Erinnerung*; <http://www.residenztheater.de/artikel/die-anstrengung-einer-erinnerung> [dostęp: 29.05.2016].

Monachijska inscenizacja *Stillera* nie tylko przypomina powieść Frischa, ale też prowadzi podstępłą grę z tożsamością, siłą rzeczy tożsamością zmanipulowaną (bo nie dowolnie wybraną) i skazującą bohatera na trwanie w poczuciu winy. Oglądamy byt i doświadczamy go w medialnym przekazie. Ale to co pozostaje, to nie tylko fikcja³³, przede wszystkim pozostaje w nas inscenizacja, gdyż ona kształtuje zarówno pamięć, jak i opowiedzianą historię i określa nasz plan własnej przyszłości.

6. Medialne refleksje – transgresje

Stiller nie jest niedocenianym geniuszem. Jako artysta odniósł sukces, nie brakowało mu uznania. To ambicja doprowadziła do załamania jego kariery. Nieustannie narzekał na impotencję, tzn. na niemoc w sferze seksualnej, międzyludzkiej i artystycznej. Jego krytyka środowiska artystycznego, panujących w nim wartości i reguł była raczej niejasna. Raz notuje (zeszyt III): „Żyjemy w epoce reprodukcji” (s. 186). To tłumaczy sekwencje powtórzeń i przydaje im wagi. Monachijska inscenizacja wizualizuje te zabiegi narracyjne w scenografii – scena stwarza wrażenie powtórzenia jednej sekwencji. Widzimy trzy prycze więzienne obrazujące różne warianty jednej niezmiennej sytuacji, oddzielone przezroczystymi zasłonami.

Lalki stanowią rękodzielniczą reprodukcję postaci z użyciem starych technik (gips, glina, drewno), przedstawiają inne oblicze „ja” jako coś obcego, nawiązując tym samym do śmierci. Brak tu jakiegokolwiek mimetyzmu; lalki są stylizowanymi reprezentantami, a zatem ciągle obecnymi świadkami gry. Występują jako dobrze znane, a zarazem obce postaci z przeszłości, wywołując efekt spowolnienia. Monachijska inscenizacja odbywa się prawie bez rekwizytów, jak i bez nowoczesnej techniki, typu ekrany i projekcje wideo. *De facto* wykorzystywane są konwencjonalne techniki sceniczne. Ukryta krytyka mediów, wyczuwalna w wypowiedziach Stillera, znajduje konkretny wyraz w spektaklu poprzez grę lalek; przekaz sceniczny jest skondensowany, ale nie preintelektualizowany. Sama gra jest komunikatem. Słyszymy pytania i nie mamy odpowiedzi. Zyskujemy inne spojrzenie na znane nam problemy z tożsamością.

Powroty do pewnych pytań i tematów charakteryzują też pracę pisarską Maxa Frischa, który powtórzeniami i wariacjami operuje nie tylko na poziomie treści, ale też tworząc nowe wersje swoich sztuk, demonstruje potencjalną otwartość pracy teatralnej. Za przykład mogą posłużyć aktualizacje farsy *Chiński mur* (1946, 1955, 1965 i 1972) – sztuki posługującej się formą rewii, wyraźnie inspirowanej politycznym teatrem Brechta³⁴. Także prowizoryczność sztuki *Tryptyk* (w 1978 roku

³³ Por. M. Frisch, *Schwarzes Quadrat...*, s. 29.

³⁴ Por. W. Schmitz, *Max Frisch's Early Plays*, [w:] O. Berwald (red.), *A Companion to the Works of Max Frisch*, Rochester–New York 2013, s. 10–22, tu s. 11.

wydanej w formie książkowej) wskazuje, zapewne wbrew intencji autora, na praktykę literacką typową dla teatru postmodernistycznego, gdyż tekst sztuki nie jest (dla autora) gotowym materiałem, realizacja sceniczna pozostaje opcjonalna bądź problematyczna. Frisch podkreśla w ten sposób swoje zaangażowanie w sprawy mu współczesne – zgodnie z koncepcją Waltera Benjamina – co sprawia, że jego twórczość szczególnie otwarta jest na nowe odczytania³⁵. Autor nie zastrzega sobie wyłączności do swoich tekstów. Frisch zna możliwości kooperacji, jakie wymusza praca na scenie. Także pod tym względem historia Stillera i jego notorycznie labilnej tożsamości może posłużyć za symbol bądź lustro. Nieco odmiennym przykładem specyfiki pisarstwa Frischa jest wykorzystanie materiałów z powieści *Stiller* w sztuce *Don Juan* (1955); niektóre fragmenty powieści – zmodyfikowane i prawdopodobnie wybrane ze względu na realizm – zostały już wcześniej opublikowane jako relacje z podróży³⁶. Inny fragment powieści – historię *Rip van Winkle* – Frisch przerobił na słuchowisko³⁷. Powodowały nim względy praktyczne – potrzebował pieniędzy, chciał poza tym wykazać się czymś przed znajomymi, którzy umożliwili mu pobyt w USA. Niemniej te transformacje tekstów pokazują medialną elastyczność, która istniała już, zanim odkryli ją twórcy spod znaku teatralnej postmoderny.



Fot. 2. Scena z przedstawienia *Stiller*, Residenztheater sezon 2015/2016
(fot. Thomas Dashuber)

³⁵ Por. S. Arnold, *Max Frisch und die postmoderne Philosophie*, [w:] *Max Frisch Philosophie?*, s. 165–182.

³⁶ Por. W. Schmitz, *Zur Entstehung von Max Frischs Roman „Stiller“*, [w:] tenże (red.), *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*, t. 1, Frankfurt am Main 1978, s. 29–34.

³⁷ Por. J. H. Petersen, *Max Frisch*, Stuttgart–Weimar 2002, s. 103–119.

7. Efekty synergetyczne

Max Frisch uwiarygodnia utopijny wymiar literatury odniesieniem do sztuki. Tak wynika z wykładów o poetyce, opublikowanych pośmiertnie w 1981 roku w Nowym Jorku z okazji siedemdziesiątych urodzin pisarza³⁸. Swoje estetyczne credo Frisch sformułował w konfrontacji z ikoną modernizmu, *Czarnym kwadratem na białym tle* Kazimierza Malewicza. Przekład czy też adaptację sceniczną jego powieści i teatralną kooperację z południowoafrykańskimi lalkarzami można postrzegać jako pewnego rodzaju realizację takich utopijnych wizji przyszłości³⁹. Inscenizacja wywołuje intermedialne i interkulturowe efekty synergetyczne. Proklamowane w Nowym Jorku „namiestnictwo utopii” zostało już zrealizowane w Monachium. Przyszłość – nie tylko w sferze kultury – leży w produktywnej współpracy z artystami spoza Europy oraz w łączeniu bądź interakcji sztuk. Taką szansę dostają przede wszystkim ludzie teatru. Jak tę sytuację wykorzystują widzowie, pozostaje kwestią indywidualną. Dla mnie sztuka o Frischu *alias* Stillerze *alias* Mr. Whicie wykorzystująca lalki była ponadto pretekstem do powtórnego spotkania z wybitną powieścią.

Z języka niemieckiego przełożyła Kalina Kupczyńska

³⁸ M. Frisch, *Schwarzes Quadrat...*

³⁹ Por. tenże, *Wir hoffen. Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 1976*; tam autor wyjaśnia: „Bez utopii byłibyśmy istotami pozbawionymi transcendencji” (*Gesammelte Werke*, t. VII, s. 7–19, tu s. 12).

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 zachwyty, 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 poprzedników²⁴. 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!”²⁵. 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

²⁴ K. Raeber, *Lieber schreiben als lesen. Eine Unterhaltung mit Max Frisch*, „Das Schönste” 1962, nr 6, s. 55.

²⁵ 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 dekonstruując 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, podejrzania, 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, Donną 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 czytelna 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, mieszanką 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 zaszufładowanie 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.

Mario Saalbach*

NIEPRZYJAZNE UCZUCIA Z OJCZYSTYCH STRON¹ W WIZYCIE STARSZEJ PANI²

Uwzględnienie emocji i uczuć w analizach literaturoznawczych powróciło na salony wraz z *emotional turn*, po tym jak przez wiele lat były raczej rugowane z powodu swojej domniemanej subiektywności. Świadczą o tym liczne publikacje, jak *Studienbuch Emotionsforschung (Badania nad emocjami. Podręcznik)* autorstwa Gesine Lenore Schiewer z 2014 roku albo *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen (Literatura i żądza. Szczęście i nieszczęście podczas czytania)* Thomasa Anza z 1998 roku. Zainteresowaniem cieszy się nie tylko to, w jaki sposób emocje są przedstawiane w tekście, lecz przede wszystkim to, jak w fazie produkcji emocje są przez autora wkomponowywane w tekst i dają się jako takie rozpoznać oraz jak – w fazie odbioru – są przyjmowane przez odbiorcę i (re)konstruowane.

Znaczenie emocji dla literatury jest niepodważalne. Sam akt czytania, który rozumiany jest jako komunikacja czytelnika z tekstem, w znacznym stopniu zdeterminowany zostaje przez budowanie emocji. Emocje są w większości odpowiedzialne za budzenie zainteresowania tekstem u czytelnika i w ostateczności rozstrzygają o tym, czy tekst się podoba. Ważną funkcją literatury fikcyjnej i przekazywanych przez nią emocji jest budzenie empatii, która umożliwi czytelnikowi odczuwanie przeczytanych treści, nawet jeśli tylko w pewnych granicach. Można by rzec, że literatura żyje dzięki emocjom, które wywołuje i których dzięki niej doświadczamy.

Istnieje jednak literatura, która wyraźnie nie zamierza wywołać emocjonalnych implikacji u swoich odbiorców w znaczeniu identyfikacji z fikcyjnymi wydarzeniami czy uczestniczącymi w nich postaciami, lecz ma na celu krytyczny odbiór przedstawionych treści. W tym miejscu nasuwa się na myśl teatr epicki Bertolta Brechta, który chce uczynić ze swojej publiczności krytycznego odbiorcę poprzez wyobcowanie i dystans. Innym przykładem odejścia od emocjonalnej lektury

* Uniwersytet Kraju Basków UPV/EHU.

¹ Tytuł niemiecki jest grą słów, którą trudno przełożyć na język polski: *unheimlich* – niesamowity, budzący grozę; *unheimlich* – nie-ojczysty, nie-swojski, nie-ojczyźniany. Tytuł należałoby więc przetłumaczyć jako: Budzące grozę i nieojozyźniane uczucia w *Wizycie starszej pani* [przyp. tłum.].

² Prezentowany artykuł powstał w ramach projektu badawczego wspieranego przez Uniwersytet Kraju Basków UPV/EHU (numer projektu EHU 15/09).

są groteskowe komedie Friedricha Dürrenmatta, które widzowi lub czytelnikowi utrudniają lub całkiem uniemożliwiają wczuwanie się w wydarzenia przedstawione na scenie. Dürrenmatt wprawdzie zawsze podkreślał, że nie tworzy teatru epickiego – i wydaje się to słuszne z ideologicznego punktu widzenia i w odniesieniu do założonych celów pedagogicznych Brechta – ale nie ma wątpliwości, że również teatr Dürrenmatta buduje dystans poprzez wyobcowanie i groteskowe zniekształcenie, które gwałtownie przeciwstawiane są empatycznym odczuciom widza i procesowi identyfikacji z postacią.

Co się dzieje w takiej literaturze z emocjami? Czy emocje są w ogóle przekazywane? A jeśli tak, to w jaki sposób? W jaki sposób docierają do odbiorcy i co u niego wywołują? To pytania, na które szukać będziemy odpowiedzi w odniesieniu do tragikomedii *Wizyta starszej pani*.

*Wizyta starszej pani*³, powstała w roku 1955 a wystawiona w roku 1956 w Zurychu, szybko stała się jednym z największych sukcesów Friedricha Dürrenmatta, nie tylko z powodu entuzjastycznego przyjęcia ze strony publiczności teatralnej, lecz również licznych ekranizacji na przestrzeni lat⁴. Na potrzeby *Werkausgabe in dreißig Bänden (Zbiór dzieł w XXX tomach)* z roku 1980 Dürrenmatt ponownie opracował powstały w 1956 roku oryginał. Opublikowana w wydaniu zbiorowym wersja uchodzi obecnie za obowiązującą⁵.

Klara Zachanassian musiała jako młoda dziewczyna opuścić miasteczko Gullen, po tym jak Alfred Ill zaprzeczył, że jest ojcem jej dziecka i, przekupując świadków, oddalił pozew o ustalenie ojcostwa. Teraz, po czterdziestu pięciu latach, Klara Zachanassian powraca jako miliarderka, aby otoczyć opieką swoje podupadłe miasteczko rodzinne. Warunkiem jest jednak, że Ill musi umrzeć. Odczuwający początkowo skrupuły mieszkańcy Gullen stopniowo angażują się

³ Od tego miejsca autor stosuje skrót tytułu: *BaD*. Numery stron w nawiasach odnoszą się do wydania: F. Dürrenmatt, *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 1: Stücke*. Zürich 1991, s. 571–696. Autor korzysta z wydania z roku 1991, które bazuje na wersji dramatu z 1980, opracowanej przez Dürrenmatta na potrzeby nowego wydania. Polskie tłumaczenie opiera się na pierwszej wersji tragikomedii szwajcarskiego pisarza, wskutek czego brakuje w nim niektórych sekwencji. W związku z brakiem nowszego wydania w języku polskim, brakujące sekwencje zostały przełożone na język polski przez tłumacza [przytłum.]. Por. F. Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani*, tłum. M. Raniczki i A. Wirth, „Dialog” 1957, nr 9.

⁴ Pierwsza niemiecka ekranizacja 1959: *Besuch der alten Dame*, ARD, reżyseria: L. Cremer; 1964: *Der Besuch (Wizyta) I/USA/D/F*, R: B. Wicki; 1982: *Besuch der alten Dame*, D/CH, R: M. P. Ammann; 1989: *Der Besuch der Dame (Визит дамы)*, ZSRR, R: M. Kosakow; 1992: *Hyänen (Hieny)*, Senegal, R: D. D. Mambéty; 2008: *Besuch der alten Dame*, A/D, R: N. Leytner.

⁵ Premiera Zurych 1956, obowiązujące wydanie: *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Zürich 1980. Wydanie tutaj stosowane: *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (patrz przypis 3).

w nieuchronny bieg wydarzeń. Ill, który w końcu przyznaje się do winy i poddaje losowi, umiera podczas makabrycznej ceremonii. Miasto Gullen otrzymuje swój miliard, a Klara Zachanassian odjeżdża, mając za bagaż trumnę ze zwłokami Illa.

Emocje i uczucia odgrywają istotną rolę w *Wizycie starszej pani*. Widać je na każdym kroku: na przykład w nadziei mieszkańców miasta na pomoc finansową ze strony Klary Zachanassian i ich zdenerwowaniu, gdy ta przybywa niespodziewanie zbyt wcześnie do Gullen. Są obecne podczas ponownego spotkania Klary i Alfreda, w ich wspomnieniach, które to spotkanie wywołuje, jak również w żądaniach Klary, którym przeciwstawiono romantyczne uczucia i prośbę o wymierzenie sprawiedliwości lub zemsty. Nie da się ich nie zauważyć w strachu Alfreda Illa, gdy ten spostrzega, że miasto Gullen chce jego śmierci, czy też w zwątpieniu nauczyciela, daremnie próbującego nakłonić Illa do walki bądź ucieczki, podczas gdy sam odczuwa, że zaczyna ulegać pokusie.

Uczucia i emocje można zauważyć w wielu scenach tej sztuki. Wyraźnie wiążą się one z grającym na emocjach motywem ojczyzny, który w *Wizycie starszej pani* odgrywa niebagatelną rolę: Klara Zachanassian wraca wszak do swoich rodzinnych stron, które musiała opuścić przed czterdziestu pięciu laty. Alfred Ill, dotąd poważany mieszkaniec miasta i rokujący kandydat na urząd burmistrza, nagle zostaje odrzucony przez własną ojczyznę – czterdzieści pięć lat po tym, jak wyrzucił krzywdę Klarze Wäscher. Stosunek do ojczyzny, wspomnienia o niej, nadzieje, oczekiwania, życzenia, które wiążą się z ojczyzną – niezależnie czy będą spełnione, czy też nie – odgrywają tutaj istotną rolę. Ta problematyka stanie się ośrodkiem rozważań w dalszej części artykułu, stanowiąc punkt wyjścia i dojścia dla analizy implikacji emocjonalnych w komedii Dürrenmatta.

Jak już zauważono, emocje i uczucia powiązane z tematem ojczyzny ujawniają się w sposób wyraźny u Klary i Alfreda, przede wszystkim w ich wzajemnych relacjach. Przykładowo zaraz po przybyciu do Gullen Klara rozpoznaje swoją dawną ojczyznę i miejsca szczególnie dla niej ważne:

KLARA ZACHANASSIAN: Jesteśmy jednak w Gullen, Moby. Poznaję tę smętną dziurę. Tam w oddali Konradowy Las ze strumieniem, w którym możesz łowić sobie ryby, pstrągi i szczupaki, a na prawo dach Piotrowej Stodoły (*Wizyta starszej pani*, s. 15).

Tłumaczy Moby'emu, jednemu z jej ciągle zmieniających się mężów, tutaj Małżonkowi numer VII, gdzie znajdują się miejsca, z którymi powiązane są jej wspomnienia z czasów młodości. Można odnieść wrażenie, że cieszy się z ponownego zobaczenia tej „smętnej dziury”, zwłaszcza, że zamierza spełnić tutaj swoje marzenie z czasów dzieciństwa: wziąć ślub w katedrze Gullen, ale nie z Alfredem Illem, lecz z Małżonkiem numer VIII, w związku z czym wniosła już pozew o rozwód z Małżonkiem VII.

W utworze można odnaleźć liczne przykłady wspomnień związanych z ojczyzną i minioną miłością bohaterki. Gdy Klara podczas rozmowy z Alfredem – ona na balkonie swojego pokoju w hotelu „Pod Złotym Apostołem”, on na dole na ulicy – wspomina, jak się zakochała w siedemnastoletnim Alfredzie, napływają wspomnienia przywołujące dawne emocje:

KLARA ZACHANASSIAN: [...] Pamiętasz Alfredzie, jak oboje biegaliśmy po Konradowym Lesie, podczas gdy chór żeński i męski ćwiczył przy akompaniamencie instrumentów dętych na placu ratuszowym? [...] Jakie to dziwne, Alfredzie. Te wspomnienia. Stałam na balkonie, wtedy, gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy. Był jesienny wieczór, tak jak dzisiaj, powietrze stało w miejscu, tylko od czasu do czasu lekki szum drzew w parku miejskim, było gorąco, możliwe że tak gorąco jak dzisiaj, ale mi jest ostatnimi czasy ciągle zimno. A ty stałeś tam i patrzyłeś na mnie z dołu, bezustannie. Byłam zakłopotana i nie wiedziałam, co zrobić. Chciałam wejść do ciemnego pokoju, ale nie mogłam. [...] A ty nie poszedłeś dalej, stałeś tam na dole na ulicy. Patrzyłeś tylko na mnie, nieco mrocznym, prawie rozgniewanym wzrokiem, tak jakbyś chciałbyś mnie zranić, a mimo to twoje oczy były pełne miłości (*BaD*, s. 640 i n., tłum. A.W.).

Wspomina własne zakłopotanie z powodu jego zaciętości, z powodu uroku, który na nią rzucił, jego „oczy przepelnione miłością”. Na skutek tego każda scena z przeszłości przedstawiana jest w sposób czuły i tkliwy. Podobnie zachowuje się w scenie, w której Alfred, zaakceptowawszy swoją winę i poddawszy się losowi, żegna się z Klarą:

KLARA ZACHANASSIAN: W tym lesie często paliliśmy razem, pamiętasz? Papierosy, które kupowałeś u Madzi. Albo kradłeś.
Pierwszy puka kluczem w fajkę
 Znowu dzięcioł.
 CZWARTY: Ku-ku! Ku-ku!
 ILL: I kukułka.
 KLARA ZACHANASSIAN: Czy Roby ma ci zagrać coś na gitarze?
 ILL: Proszę.
 KLARA ZACHANASSIAN: On dobrze gra, ten ułaskawiony morderca. Potrzebuję go w chwilach zadumy. Nienawidzę gramofonów i radia.
 ILL: „Afrykańskim wózkiem wśród skał batalion szedł na wroga...”
 KLARA ZACHANASSIAN: Lubieś to bardzo. Nauczyłam go tej piosenki.
Milczenie. Pałq. Kukułka itd., szum lasu. Roby gra balladę.
 (*Wizyta starszej pani*, s. 99–100).

Nostalgiczne wspomnienia chwil bycia we dwoje „w tym lesie” budzą się w idyllicznej scenerii, nawet jeśli przedstawiona jest ona w sposób niekonwencjonalny. Mimo chęci zemsty – Klara przecież mówi o „sprawiedliwości” – jest mowa o miłości, którą, jak się zdaje, przez wiele lat darzyła Alfreda. Nauczyła grającego

na gitarze ochroniarza ulubionej piosenki swego wybranka oraz, jak się później dowiadujemy, również wielu innych piosenek chętnie śpiewanych niegdyś przez Alfreda.

Gdy dawny ukochany po raz pierwszy zadaje Klarze pytanie o ich wspólne dziecko, dochodzi do wzruszającej sceny, której ładunek emocjonalny nie powinien umknąć uwadze odbiorcy:

ILL: Ty miałaś... mam na myśli, my mieliśmy dziecko?

KLARA ZACHANASSIAN: Oczywiście.

ILL: Czy to był chłopiec, czy dziewczynka?

KLARA ZACHANASSIAN: Dziewczynka.

ILL: Jakie dałaś jej imię?

KLARA ZACHANASSIAN: Geneviève.

ILL: Ładne imię.

KLARA ZACHANASSIAN: Widziałam maleństwo tylko jeden raz. Przy porodzie. Potem je zabrało Chrześcijańskie Towarzystwo Opieki.

ILL: Jakie miała oczy?

KLARA ZACHANASSIAN: Jeszcze były zamknięte.

ILL: Włosy?

KLARA ZACHANASSIAN: Wydaje mi się, że czarne, ale to się często zdarza u noworodków.

ILL: Chyba tak.

Milczenie. Pałą. Gitara.

Gdzie dziecko umarło?

KLARA ZACHANASSIAN: U jakichś ludzi. Nazwiska nie pamiętam.

ILL: Na co?

KLARA ZACHANASSIAN: Na zapalenie opon mózgowych. Może zresztą na coś innego. Otrzymałam zawiadomienie od władz.

(Wizyta starszej pani, s. 100).

Owa emocjonalność znajduje swój wyraz także podczas dalszej części rozmowy, gdy Klara krótko po tym wyjaśnia: „Kochałam cię, a ty mnie zdradziłeś. Lecz mojego marzenia o życiu, miłości, zaufaniu, tego prawdziwego marzenia nigdy nie zapomniałam [...]” (*BaD*, s. 679, tłum. A.W.). Gdy dostarczono jej zwłoki Alfreda, prosi Ochmistra o odsłonięcie twarzy zmarłego, „[...]” przygląda się jej nieruchomo, długo” i stwierdza: „Znowu wygląda tak, jak przed wielu, wielu laty [...]” (*Wizyta starszej pani*, s. 112). Nie będzie mylnie stwierdzenie, że także w tej scenie można odnaleźć echo dawnych uczuć. Klara Zachanassian nie nienawidzi bezgranicznie Alfreda Illa. Raczej próbuje przeforsować coś, co w jej odczuciu jest żądaniem sprawiedliwości, zadośćuczynienia za szkody wyrządzone jej przed czterdziestoma pięcioma laty. Ale owe krzywdy nie zostały jej wyrządzone jedynie za sprawą Alfreda Illa, lecz także przez miasto Güllen: przez fałszywie zeznających świadków, którzy poświadczyli nieprawdę; przez sędziego, który nie uwzględnił jej pozwu; przez mieszkańców, który żegnali ją szyderczym

śmiechem, gdy musiała opuścić rodzinne strony. Alfred III odgrywa jednak tutaj szczególną rolę, gdyż on jest tym, któremu zaufała i który ją zdradził.

Jedną z najistotniejszych funkcji ojczyzny jest ochrona jednostki i dawanie wsparcia oraz poczucia stabilności, aby chronić w razie potrzeby przed atakami z zewnątrz⁶. Tej funkcji ochronnej nie zapewniono niegdyś Klarze Zachanassian, wskutek czego, będąc w ciąży, musiała opuścić miasteczko. Natomiast Alfred III mógł wyrządzić krzywdę Klarze Zachanassian, mając oparcie we wspólnocie. Wszyscy, którzy byli wówczas częścią rodzinnego miasteczka Klary, opuścili ją, z uczuciem wrogości wyrzucili ją ze swego kręgu, ponieważ naruszyła zasady moralne. Teraz sytuacja diametralnie się zmienia: Klara Zachanassian powraca, jednak nie musi zabiegać o ochronę ze strony mieszkańców, wcale jej nie potrzebuje, co więcej – jej dawne rodzinne miasteczko Güllen już od dłuższego czasu nie jest dla niej ojczyzną. Alfred III natomiast nieodwołalnie traci ochronę swojego rodzinnego miasteczka – przestaje ono być jego ojczyzną.

Klara chce zapłaty za wyrządzoną jej krzywdę: fałszywych świadków każe oślepić i wykastrować, sędziego czyni swoim ochmistrem, mieszkańców Güllen najpierw doprowadza do ruiny ekonomicznej, aby potem móc uczynić z nich morderców. Jednakże Alfred odgrywa w tym scenariuszu szczególną rolę, gdyż Klara kochała Alfreda – i została przez niego zdradzona. Jak wiadomo, cienka jest granica pomiędzy miłością a nienawiścią, dlatego można dojść do wniosku, że Klara wciąż kocha Alfreda i – w ostateczności – chce go mieć tylko dla siebie. Alfred musi zapłacić szczególnie wysoką i bolesną cenę – musi odczuć, jak to jest, gdy traci się ochronę w ojczyźnie, kiedy wszyscy współmieszkańcy, którzy jeszcze do niedawna traktowali go jako człowieka honoru i chcieli wybrać na burmistrza, łącznie z osobami cieszącymi się autorytetem i poważaniem społecznym, nawet łącznie z własną rodziną, teraz go opuszczają i grożą mu śmiercią. Ta niegdyś ochronna struktura społeczna staje się dla niego śmiertelnym zagrożeniem i w ostateczności sprowadzi na niego śmierć.

Alfred musi zapłacić życiem, ponieważ Klara chce „jej prawdziwe marzenie” o miłości i zaufaniu zainscenizować na nowo: „Znowu je wzbudzę swoimi miliardami, zmienię przeszłość, poprzez zniszczenie ciebie (Alfredzie)” (*BaD*, s. 679, tłum. A.W.). Alfreda-zdrajcę, który stoi na drodze ku spełnieniu tego marzenia, chce zniszczyć. Alfreda Illa-ukochanego chce, nawet jeśli tylko w postaci zwłok, zabrać ze sobą:

KLARA ZACHANASSIAN: Przewiozę cię w trumnie na Capri. Kazałam zbudować mauzoleum w parku mego palazzo. Otoczone cyprysami. Z widokiem na Morze Śródziemne.

⁶ Zob. m.in.: P. Blicke, *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Rochester, NY 2004, wyd. I: 2002, s. 14; I.-M. Greverus, *Der territoriale Mensch: ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt am Main 1972, s. 53 i n.

ILL: Znam je tylko z ilustracji.

KLARA ZACHANASSIAN: Ciemnobłękitne. Wspaniała panorama. Tam pozostaniesz. (Ze mną)⁷

(*Wizyta starszej pani*, s. 101–102).

Gdy Alfred wraz z końcem piosenki granej na gitarze na jego życzenie stwierdza: „Teraz też »Ojczyzna, słodka, luba...« się skończyła” (*Wizyta starszej pani*, s. 102) wskazuje zarówno na koniec ochrony dla siebie, jak i na wcześniejsze utracenie ojczyzny przez Klarę. Ale Klara tworzy przy pomocy pieniędzy nową ojczyznę dla obojga: mauzoleum na Capri, dokąd wraz z Alfredem zamierza się udać. Nieustający ciąg ślubów i rozwodów znajdzie swój kres. Nie będzie już potrzebować kamerdynera dla swoich ciągle zmieniających się mężów, ponieważ odzyskała w końcu swojego ukochanego. Wreszcie będzie mogła zrealizować swoje marzenie – wprawdzie tylko jako groteskową karykaturę tego, co mogłoby być...

Istnieniu uczuć i emocji w komedii Dürrenmatta nie da się zaprzeczyć. Ale mimo to są one ciągle kwestionowane, gdyż ich autentyczności przeciwstawiany jest opis na wskroś groteskowy i karykaturalny. W cytowanej już scenie dialogu pomiędzy Klarą, stojącą na balkonie swojego pokoju hotelowego, i Alfredem, znajdującym się na dole na ulicy, czule wspomnienia Klary dotyczące wieczoru, podczas którego ona i Alfred zakochali się w sobie, przerywane są przez pełne niedowierzania oburzenie Alfreda i jego strach o własne życie. Podczas gdy ona wspomina piękne chwile spędzone we dwoje, Alfred błaga ją: „Klaro, powiedz, że tylko żartujesz, że nie jest prawdą to, czego żądasz. Powiedz to wreszcie!” (*BaD*, s. 640, tłum. A.W.). Gdy ta niewzruszona dalej odpływa we wspomnieniach, on – wzburzony – ucieka się do jawnej groźby: „Jestem w rozpaczce. Jestem zdolny do wszystkiego. Ostrzegam Cię, Klaro. Jestem na wszystko gotowy, jeśli natychmiast nie powiesz, że to był tylko żart, okrutny żart. *Celuje do niej z broni*”. (*BaD*, s. 641, tłum. A.W.). Gdy Klara wspomina jego oczy zamglone miłością, nagle czuje się rozbrojony, „*opuszcza broń*” (*BaD*, s. 641, tłum. A.W.).

Konstrukcja tego dialogu jako właściwie dwóch zazębionych ze sobą monologów, które podług swojej zawartości emocjonalnej są całkowitym przeciwieństwem i między którymi dopiero na koniec zachodzi jakakolwiek styczność⁸,

⁷ W dostępnym polskim przekładzie brak dopisku w nawiasie, zmieniającego wymowę zdania [przyp. tłum.].

⁸ W całości ten dialog ma następującą postać:

KLARA ZACHANASSIAN: [...] Pamiętasz Alfredzie, jak oboje biegaliśmy po Konradowym Lesie, podczas gdy chór żeński i męski ćwiczył przy akompaniamencie instrumentów dętych na placu ratuszowym?

ILL: Klaro, powiedz że tylko żartujesz, że nie jest prawdą to, czego żądasz. Powiedz to wreszcie!

ukazuje groteskowy obraz całości, w którym ani romantyczne wspomnienia Klary, ani pełne oburzenia zwątpienie Alfreda nie sprawiają wrażenia autentycznych. Uczucia są rejestrowane przez widzów, ale sposób ich przedstawienia powoduje, że nie są postrzegane jako autentyczne.

Arnold Heidsieck⁹ postrzega groteskę jako wypaczoną rzeczywistość, „okrutną i śmieszną zarazem”, rzeczywistość, która – śmieszna i straszna jednocześnie – charakteryzuje się kontrastem „niehumanicznego zachowania ludzi”¹⁰. Mimo pewnego komizmu śmiech wywołany przez groteskę nie może wywołać stosownego uczucia wyzwolenia, zgodnie z ideą Arystotelesowskiego *katharsis*, lecz poniekąd „staje komuś ością w gardle”¹¹. Z emocjami i uczuciami dzieje się podobnie poprzez ich groteskowe ukazanie (w końcu śmiech, niezależnie od formy, jest sposobem wyrażenia emocji). W tragikomedii Dürrenmatta jako czegoś, co mogłoby istnieć, ale nie istnieje, gdyż ich autentyczność jest kwestionowana lub wydaje się nieprawdopodobna, bądź wręcz niemożliwa, dzięki zaprezentowaniu w groteskowej sytuacji. Poprzez przeciwstawienie romantycznych wspomnień Klary, dotyczących młodzieńczego zakochania, oraz ukazanego w sposób ironiczny niedowierzającego zwątpienia Alfreda, wzbudzenie empatii widza uniemożliwione jest całkowicie lub w znacznym stopniu.

Ironia i satyra są mimo wszystko, jak objaśnia Carme Font w swoim podręczniku dla młodych pisarzy, na wskroś skutecznymi środkami dla uzyskania emocjonalnego zaangażowania czytelnika¹² lub – w teatrze – widza. Także brak ekspresji emocji przy jednoczesnym przedstawianiu sytuacji lub wydarzeń o wysokim ładunku emocjonalnym wzmacnia z reguły pobudzenie uczuciowe

KLARA ZACHANASSIAN: Jakie to dziwne, Alfredzie. Te wspomnienia. Stałam na balkonie, wtedy, gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy. Był jesienny wieczór, tak jak dzisiaj, powietrze stało w miejscu, tylko od czasu do czasu lekki szum drzew w parku miejskim, było gorąco, możliwe że tak gorąco jak dzisiaj, ale mi jest ostatnimi czasy ciągle zimno. A ty stałeś tam i patrzyłeś na mnie z dołu, bezustannie. Byłam zakłopotana i nie wiedziałam, co zrobić. Chciałam wejść do ciemnego pokoju, ale nie mogłam.

ILL: Jestem w rozpacz. Jestem zdolny do wszystkiego. Ostrzegam Cię, Klaro. Jestem na wszystko gotowy, jeśli natychmiast nie powiesz, że to był tylko żart, okrutny żart. *Celuje do niej z broni.*

KLARA ZACHANASSIAN: A ty nie poszedłeś dalej, stałeś tam na dole na ulicy. Patrzyłeś tylko na mnie, nieco mrocznym, prawie rozgniewanym wzrokiem, tak jakbyś chciałbyś mnie zranić, a mimo to twoje oczy były pełne miłości (*BaD*, s. 640 i n., tłum. A.W.).

⁹ A. Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart 1969.

¹⁰ Tamże, s. 17 i n. [tłum. A.W.].

¹¹ Tamże, s. 18 [tłum. A.W.].

¹² C. Font, *Cómo crear emoción en la literatura. Una guía para lograr la mejor expresión de los sentimientos*, Barcelona 2008, s. 36 i n.

odbiorcy¹³, gdyż musi on określić swoją emocjonalną postawę wobec sprzeczności między neutralnym i rzeczowym sposobem prezentacji a silnie emocjonalną wymową treści, co zawsze stanowi niezwykle emocjonujący akt.

Te spostrzeżenia odnoszą się także do tragikomedii Dürrenmatta. W *Wizycie starszej pani* nie odnajdziemy co prawda opisów rzeczowych czy neutralnych, ale pojawia się znamieny kontrast pomiędzy potencjalnie autentycznymi emocjami i ich groteskowym zniekształceniem. Dla odbiorcy oznacza to konieczność zajęcia stanowiska: między potępieniem Klary i jej planów zemsty skrywanych pod płaszczykiem żądania sprawiedliwości, potępieniem, które na skutek wyrządzonej jej niegdyś niesprawiedliwości odczuwa się tylko połowicznie, a współczuciem dla niej i zrozumieniem dla jej działań, które na skutek groteskowości planu zemsty wydają się prawie niemożliwe do zrealizowania. Obserwator staje pomiędzy tymi racjami i musi opowiedzieć się etycznie po którejś ze stron. Podobne wnioski można wyciągnąć w odniesieniu do emocjonalnego zachowania odbiorcy w stosunku do Alfreda Illa lub do mieszkańców Gullen.

Należy pamiętać, że prawdziwie znaczące ewokowanie emocji za pomocą tekstu literackiego nie sprowadza się do przedstawienia konkretnych emocji i uczuć ani sposobu, w jaki są przedstawiane lub przekazywane. Polega raczej na tym, w jaki sposób emocje docierają do odbiorcy lub w jaki sposób zostają wywołane w jego interakcji z tekstem. W tym miejscu można zauważyć, że groteskowe przedstawienie wydarzeń i ich dystansujący efekt, jaki możemy odnaleźć w omawianym utworze i w wielu innych dziełach literackich, w żadnym razie nie przeciwdziałają emocjonalizacji, lecz nawet ją wzmacniają, mianowicie poprzez to, że odbiorca czuje się zmuszony uruchomić własne emocje, nie w sposób współczująco-empatyczny – to uniemożliwia mu w znacznym stopniu groteskowa sytuacja – lecz z dystansu obserwatora umiejscowić je w konflikcie pomiędzy uczuciami a rozsądkiem. Emocjonalne zaangażowanie, które jest tutaj od niego wymagane, jest bez wątpienia bardziej intensywne niż empatia wywołana współczuciem.

Z języka niemieckiego przełożyła Anna Wilk

¹³ Tamże, s. 31 i n.

Marta Famula*

NAUKOWCY I ICH ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA WŁASNE CZYNYW DRAMACIE SZWAJCARSKIM. FIZYK MÖBIUS FRIEDRICH DÜRRENMATTA I MEDYK GUSTAV STROM LUKASA BÄRFUSSA

1. Koncepcja „odważnego człowieka” Friedricha Dürrenmatta

Groteskowy teatr Friedricha Dürrenmatta reprezentuje w powojennej Europie lat pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych stanowisko, które w równej mierze bierze pod uwagę kwestie filozoficzne, jak i polityczne. Za punkt wyjścia obiera rzeczywistość, która w sposób kognitywny jest nie do przewyciężenia – stanowisko, które zasadniczo opiera się na dwóch perspektywach: z jednej strony na doświadczeniach II wojny światowej, które u Dürrenmatta są ściśle powiązane z nieprzewidywalnością rzeczywistości zdeterminowanej przez technikę i ekonomiczne interesy jednostek¹, z drugiej strony na teoriopoznawczej aporii, która ciągle na nowo zajmowała Dürrenmatta już od czasów studiów nad Kantem na Uniwersytecie w Zurychu i która w sposób znaczący wpływała na jego myślenie aż do późnego okresu twórczości². Ta ostatnia była inspiracją dla jego próby podążenia za kognitywnymi

* Uniwersytet w Paderborn.

¹ „Państwo zatraciło swój kształt, i tak jak fizyka potrafi oddać świat za pomocą reguł matematycznych, tak ono może być przedstawione tylko w sposób statyczny. Dzisiejsza władza staje się widoczna, przyjmuje kształt tylko tam, gdzie eksploduje, w bombie atomowej, w tym cudownym grzybie, który się wznosi i rozprzestrzenia, nieskazitelny jak słońce, przy którym masowy mord i piękno stają się jednością. Bomby atomowej nie można już przedstawiać, odkąd można ją produkować”. F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme. Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, s. 60 [jeśli nie oznaczono inaczej, przekłady cytatów pochodzą od tłumaczki artykułu].

² „To, co rzeczywiście mogło uczynić i wciąż czyni dla mnie Kanta ważnym, to fakt – dochodzę do tego dopiero teraz, pisząc te linijki, zmuszony jeszcze raz przemyśleć *Krytykę czystego rozumu* – że przedstawia ona filozofię upadku. Właśnie na tym wydaje się polegać jej znaczenie. Poprzez to, że stawia przeszkodę nie do przewyciężenia, ukazuje nierozwiązywalny problem, zadaje pytanie, na które nie ma odpowiedzi. Wszystkie pytania odnośnie do rzeczy samej w sobie muszą pozostać bez odpowiedzi. Zasadniczo nie ma drogi wyjścia z obszaru tego, co poznawalne w obszar, z którego to, co poznawalne

kategoriami myślenia, logiką przyczynowo-skutkową, której celem jest nie tyle przewyższenie nieprzewidywalności i niemożności zaplanowania rzeczywistości w konstrukcjach literackich, co możliwość jej przedstawienia³. To dramaturgicznie rozwiązanie, które w znacznej mierze zdeterminowało teorię sztuki dramatycznej Dürrenmatta⁴, weszło do historii literatury pod pojęciem „możliwie najgorszego obrotu (spraw)”⁵.

Jednak to, co na płaszczyźnie dramaturgii daje się w ten sposób rozwiązać – widzowi ukazuje się jako wewnętrzna logika przypadkowego zdarzenia, przez co przypadkowość daje się logicznie przedstawić w retrospektywie – dla postaci pozostaje „rzeczywistością”. Od bohaterów wymaga ona szczególnej wewnętrznej postawy – zwłaszcza tu uwidacznia się doświadczenie katastrof obu wojen światowych – która określa jednostkę jako samodzielną i tym samym czyni z niej silną etycznie instancję. W powstałym w roku 1954 eseju *Theaterprobleme (Problemy teatru)* Dürrenmatt pisze:

Z pewnością ten, kto dostrzeżga nonsens i beznadziejność tego świata, może zwątpić, jednakże to zwątpienie nie jest skutkiem tego świata, lecz odpowiedzią nań, zaś inną odpowiedzią byłoby niezwątpienie, swego rodzaju postanowienie, by przetrzymać ten świat, w którym często żyjemy jak Guliwer wśród olbrzymów. Także ten trzyma dystans, także ten cofa się o krok, kto chce oszacować swojego

dałoby się ogarnąć, usystematyzować”. F. Dürrenmatt, *Das Haus. Stoffe IV–IX*, Zürich 1998, s. 123 i n. Por. także: P. Burkard, *Dürrenmatts ‚Stoffe‘. Zur literarischen Transformation der Erkenntnistheorien Kants und Vaihingers im Spätwerk*, Tübingen–Basel 2004, jak również M. Famula, *Fiktion und Erkenntnis. Dürrenmatts Ästhetik des ethischen Trotzdem*, Würzburg 2014.

³ „Tworząc fikcję, nie odwzorowuję rzeczywistości. Rzeczywistość się dzieje, rozgrywa się w sferze »ontologicznej«, fikcja zaś w sferze logicznej. Dlatego w myślach muszę nadać mojej fikcji możliwie najgorszy obrót, muszę opisać wypadek śmiertelny. Tylko w ten sposób moja myślowa fikcja zostanie wzbogacona »egzystencjalnie«”. F. Dürrenmatt, *Sätze über das Theater. Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, s. 209.

⁴ W ten sposób również komisarz Matthäi jako prozatorski wariant odważnego człowieka w *Das Versprechen. Requiem auf einen Kriminalroman* ulega degrengoladzie, stając się bezmyślnym pijaczyną na stacji benzynowej, niezdolnym dostrzec, że jego logiczna umiejętność odczytywania rzeczywistości, pominiawszy jeden nieprzewidziany wypadek, była całkowicie poprawna. Poprawnie zinterpretował wszystkie fakty i rozwiązał prawie niemożliwy do rozwiązania przypadek morderstwa przez osobę chorą psychicznie, jednak morderca w drodze do kolejnego miejsca zbrodni uległ wypadkowi samochodowemu i zginął, zanim mógł wpaść w zastawioną przez Matthäia pułapkę.

⁵ „Historia jest przemyślana do końca, gdy przybiera możliwie najgorszy obrót”. F. Dürrenmatt, *21 punktów w związku z Fizykami*, [w:] tenże, *Fizycy*, tłum. I. Krzywicka, J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 196.

przeciwnika, kto szykuje się, aby z nim walczyć albo mu umknąć. Wciąż jeszcze jest możliwe pokazanie odważnego człowieka⁶.

Dzięki postaci „odważnego człowieka” Dürrenmatt stworzył typ bohatera, który ucieleśnia etyczno-polityczną postawę i posiada umiejętność samodzielnego podejmowania decyzji, a jednocześnie w kontekście dramatycznego konceptu „najgorszego z możliwych obrotów spraw” przeżywa największy z możliwych upadków zgodnie z regułą skali upadku (*Fallhöhe*)⁷, co z kolei czyni go groteskową postacią kłęski. Tę – przynajmniej – wyraźnie konstrukcyjną, dramatyczną kategorię odważnego, ale skazanego na porażkę człowieka, reprezentują liczne wcześniejsze postaci Dürrenmatta. Skrupulatnie próbują one przy pomocy logiki przejrzeć na wskroś rzeczywistość. Aby zrealizować swój odpowiedzialny plan, dopuszczają nawet cierpienie ukochanych osób, a w ostateczności przecozają możliwość, która przez przypadek prowadzi do ziszczenia najgorszego z możliwych wariantów rzeczywistości. Tak też Romulus Wielki w wystawionej w 1949 roku sztuce o tym samym tytule chce bez walki oddać swoje doprowadzone do ruiny imperium Germanom, aby uniknąć bezsensownego cierpienia, ale nie może wówczas wiedzieć, że przekazując je najmłodszemu pokoleniu tychże, sprowadza jedynie jeszcze większe cierpienie⁸.

Podobnie genialny fizyk Möbius w wystawionym w 1962 roku dramacie *Fizycy* musi przezwyciężyć nieprzewidywalność świata w dwojaki sposób: mierząc się z problemem odpowiedzialnego podejścia do coraz mniej przewidywalnej techniki, jak również przez planowanie własnego działania w obliczu przypadku i kontyngencji. Möbius wynalazł rewolucyjną formułę, tzw. teorię wszystkiego, jednak w realiach zimnej wojny nie widzi możliwości przekazania tej wiedzy w bezpieczne ręce ani nie umie wybrać strony, która gwarantowałaby bezpieczne obchodzenie się z nią. Za cenę największych osobistych wyrzeczeń postanawia

⁶ F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme. Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, s. 63.

⁷ Reguła *Fallhöhe* zakłada, że upadek bohatera o wysokiej randze społecznej będzie bardziej odczuwalny niż upadek osoby zajmującej niską pozycję w społecznej hierarchii [przypp. tłum.].

⁸ „Romulus: Kochany Odoakrze, chciałem zabawić się w losy, a ty chciałeś swego uniknąć, ale teraz naszym wspólnym przeznaczeniem jest grać rolę zbankrutowanych polityków. Łudziliśmy się, że możemy wypuścić z ręki świat, ty twoją Germanię, a ja swój Rzym, a teraz musimy się zająć tymi ruinami. Nie wolno nam wypuścić ich z rąk. Ja skazałem Rzym, bo bałem się jego przeszłości, ty Germanię, bo drżałeś przed jej przyszłością. Ulegliśmy dwom widmom, bo nie mamy żadnej władzy, ani nad tym co było, ani nad tym, co będzie. Władzę mamy tylko nad terażniejszością, o której nie pomyśleliśmy wcale i o którą rozbiliśmy się obaj”. F. Dürrenmatt, *Romulus Wielki. Komedia w 4 aktach niehistoryczna*, tłum. I. Krzywicka, J. Garewicz, Warszawa 1985, s. 105 i n.

odważnie stawić czoła biegowi wydarzeń i zniszczyć ów wzór, udając wariata i kierując siebie samego do zakładu dla obłąkanych. Tym samym decyduje się na rozłąkę z rodziną, a później nie waha się zabić swojej ukochanej, gdy ta zaczyna wątpić w jego szaleństwo. Ostatecznie skłania nawet przedstawiciele obu mocarstw, również zamkniętych w domu wariatów, do zapomnienia o formule, i nawet nie zdaje sobie sprawy z tego, że właśnie dzięki wstąpieniu do zakładu dla chorych psychicznie jego wiedza trafiła w ręce instancji najgorszej z możliwych, mianowicie obłąkanej doktor psychiatrii Mathilde von Zahnd.

Dramaturgia najgorszego z możliwych obrotów spraw przedstawia tym samym rzeczywistość, którą pojmuję się stopniowo i która posiada wiele luk. Jak się okazuje, mogą one zostać uzupełnione później lub poprzez obserwację z zewnątrz. Taka schematyczna struktura akcji nie może obyć się bez uproszczeń, schemat ten oparty jest jednak na teorii mimetyzmu: aby poradzić sobie ze złożonością rzeczywistości, posługuje się on mitologicznymi obrazami dla oddania elementu nieprzewidywalności i przedstawia problem pod postacią paraboli. Jasność przedstawienia (formy) przeciwstawiona zostaje w ten sposób niejasności przedstawionego (treści). W ten sposób odważne postaci Dürrenmatta jako władcy i naukowcy nawiązują swymi postawami w złożonej rzeczywistości do antycznego mitu labiryntu: zabłąkania Minotaura, sprytnego pokonania labiryntu przez Tezeusza, jak również twórczego naśladowania tego, co nieprzeniknione przez Dedala⁹, i przyznają niniejszym klarowną legitymację jednostkom, których moralne postępowanie jest niekwestionowane.

Zredukowanie rzeczywistości do logicznych związków przyczynowo-skutkowych, podobnie jak splecione drogi w obrazie mitycznego labiryntu, jest niezmiennie powiązane z moralną intencją teatru, stającą się jednak coraz bardziej problematyczną na skutek postępu technicznego i medialnego. Z tego względu

⁹ Szczególną wartość poznawczą mają w tym kontekście *Tematy* Dürrenmatta, gdzie przedstawił on swoją koncepcję estetyczną, która najogólniej da się pojąć jako mimetyczny koncept „praobrazów”: „Co obowiązuje dzisiaj, obowiązywało wówczas: dramaturgia labiryntu, Minotaur. Przedstawiając świat, na który jestem zdany, jako labirynt, staram się uzyskać wobec niego dystans, oddalić się od niego, trzymać go na oku jak pogromca dzikie zwierzę. Świat taki, jak go przeżywam, konfrontuję ze światem alternatywnym, który wymyślam. Ale obrazy, po które sięgamy, nie są przypadkowe, również one są czymś istniejącym, każda myśl została już kiedyś pomyślana, każda parabola już kiedyś wykorzystana. W fantazji nie ma nic nowego, wszystkie struktury wynikają z prastruktur, wszystkie motywy z pramotywów, wszystkie obrazy z praobrazów. Nawet skomplikowana przestrzenna struktura polimeru łańcuchowego, która zawiera właściwości każdej poszczególniej jednostki, wcześniej istniała już w wyobraźni – inaczej nie mogłaby zostać odkryta. Prastruktury, pramotywy i praobrazy są wspólne wszystkim”. F. Dürrenmatt, *Labirynt. Budowanie wieży. Tematy I–IX*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Jachimczak, Warszawa 2012, s. 57 i n.

niemal wewnętrzną konsekwencją staje się fakt, że dramaty Dürrenmatta wraz ze stwierdzeniem postępującej złożoności świata ukazują coraz większy upadek. Także w późniejszej sztuce *Wspólnik* (1973) w centrum wydarzeń znajduje się naukowiec, który jako biolog udostępnia swoją wiedzę grupie opryszków na potrzeby przestępczych machinacji – jest wynalazcą maszyny, przy pomocy której można pozbyć się zwłok, tym samym czyni z siebie wspólnika zbrodni. Przy tym podąża za czysto subiektywnymi powodami, którym nie przyświeca żadna obiektywna idea, co sprawia, że nie da się w nim już rozpoznać człowieka odważnego¹⁰. W obszernym posłowniu, które weszło do historii literatury pod pojęciem *Mitmacher-Komplex* (*Kompleks wspólnika*, 1976) i którego rozmiar wielokrotnie przerósł sam tekst dramatu, autor tłumaczy niemożność przeniknięcia subiektywnego stanowiska jako logiczną konsekwencję swojej koncepcji odważnego człowieka:

Doc nie podejmuje współpracy, aby się zemścić, czy też kierując się nienawiścią bądź zgorzknieniem itp., odrzuca te powody, sam nie wie dlaczego. Przypuszcza, co jest powodem jego współudziału: „może po prostu bezmyślność, ponieważ już nic nie wydawało mi się złe, może chęć, aby żyć lepiej”. Z tego powodu popełniono jeszcze gorsze przestępstwa. Może Doc działa pod wpływem chwili, można by rzec dla zabawy, w odruchu wisielczego humoru, może wydaje mu się to całkiem w porządku, że on, który badał życie, nagle zajmuje się likwidacją zwłok. W punkcie zerowym kolosalny wysiłek, z jakim próbowaliśmy umotywować działania tragicznych bohaterów, zostaje unieważniony. Wiara, poznanie, intelekt stają się bezsensownymi akcydensami. Wspólnicy, niczym za sprawą przypadkowego podmuchu wiatru, wypływają z początku niezauważenie ze stojących wód i są niepowstrzymanie kierowani ku katarakcie¹¹.

Dzięki konsekwentnemu przedstawieniu kontyngencji zachwianiu ulega dramatyczna kreacja „odważnego człowieka”, ponieważ jest ona powiązana ze schematycznym procesem obrazowo-parabolicznego sposobu odczytywania rzeczywistości. Jeśli odrzucić ten proces jako uproszczenie, zasadniczo zakwestionowana zostanie jednoznaczność i przejrzystość postawy etycznej. W obliczu złożonej sytuacji życiowej dyskusyjna staje się zasadność idei właściwego

¹⁰ W badaniach wielokrotnie wskazuje się na problematyczną inscenizację w reżyserii Andrzeja Wajdy w Zurychu (8 marca 1973 r.). „Autor popadł w konflikt z reżyserem, wskutek czego Wajda wyjechał. Dürrenmatt przejął reżyserię, ale za późno. Sztuka pozostała niezrozumiała, a ocena prasy była miażdżąca. Jesienią 1973 Dürrenmatt za-inscenizował sztukę w Mannheim. Krytyka i publiczność przyjęła ją bardziej życzliwie, podobnie było w tym samym roku w Warszawie, w roku 1974 w Atenach, w 1977 w Genewie. Na niemieckich scenach sztuka uchodzi za niewystawialną”. H. Goertz, *Friedrich Dürrenmatt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. H. 2000, s. 111.

¹¹ F. Dürrenmatt, *Der Mitmacher. Ein Komplex*, Zürich 1998, s. 120 i n.

podstępowania; już nie tylko przypadek prowadzi do klęski obiektywnie słusznej idei – nawet jeśli wyłącznie w ramach dramaturgicznego konceptu – sama wiara w jakąkolwiek moralnie obowiązującą ideę, której podporządkowany byłby indywidualny byt, ulega zachwianiu.

2. Nowe parametry etycznego postępowania

Kwestią otwartą pozostają nowe parametry etycznych wymagań, które byłyby adekwatne do doświadczeń związanych z coraz bardziej relatywistycznie ukształtowaną rzeczywistością schyłku XX wieku. Lukas Bärfuss czterdzieści lat po dramacie *Fizycy Dürrenmatta* ponownie kreuje postać naukowca – medyka Gustava Stroma, który kosztem własnych wygod podporządkowuje życie idei, a jednocześnie z dwuznaczności naukowych osiągnięć w oczach społeczeństwa czerpie inspirację dla koncepcji własnej egzystencji. Jako pomocnik przy „śmierci na żądanie”, wspierający ludzi w ich samobójczych zamiarach, jest znieważany, prześladowany i dyskryminowany przez społeczeństwo i władze. Wykorzystuje lukę w prawie, zgodnie z którą eutanazja w niektórych sytuacjach nie jest karalna, aby – korzystając ze swojej wiedzy medycznej – ulżyć tym, którzy zdecydowali się zakończyć swoje życie. Wspiera ich, pomagając wyjaśnić ostatnie sprawy, i podaje śmiertelny napój, który pacjent musi tylko z własnej woli wypić.

Jednakże ta rzekomo altruistyczna postawa nie daje się pogodzić ze schematyczną i uproszczoną interpretacją sytuacji życiowej jego pacjentów, która wydaje się nie do końca zgodna z ich indywidualnymi postawami. Raczej sprostawa nań zarzut upraszczania skomplikowanych okoliczności i stylizowania się na ideał samotnego ratownika pomagającego w potrzebie:

[...] Jeśli po miesiącach badań, nieprzespanych nocach w samoudręczeniu doszedłeś do wniosku, że twoja egzystencja nie ma sensu, twoje ciało, włoski na przedramieniu, wypryski na pośladkach, twoje myśli, to co mówisz, jak się nazywasz, nie ma sensu, kiedy twoje ekskrementy są być może tym, co masz w sobie najprzydatniejszego, kiedy nikomu nie służysz, nikomu nie przeszkadzasz, kiedy nawet nie czujesz się chory [...] i kiedy wracasz do domu, i wszędzie pachnie kurzem, a ty wiesz, że przeszkadzasz swojej kanapie, kuchnia najchętniej pozostałaby sama, a twoja lodówka się z ciebie śmieje: jak tam, ciągle wśród żywych, i kiedy splotczka w toalecie śpiewa: „niechcęjuż”, „niechcęjuż”, a parkiet pod twoimi stopami trzeszczy słowami: „zróbżeto”, „zróbżeto”. Kto ci wówczas pomoże. Tylko jedna osoba, ja, Gustav Strom¹².

U podstaw jego pracy leży pojęcie godności, które nie odnosi się jednak do obserwacji pacjentów, lecz do oświeceniowej idei bohatera. W ulotce

¹² L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz. Die Probe. Amygdala. Stücke*, Göttingen 2007, s. 38 i n.

reklamującej jego gabinet znajdujemy więc cytaty z Schillerowskiego *Wilhelma Tella*: „Związek na rzecz eutanazji. Do świadomego życia należy również możliwość samodzielnego decydowania o śmierci. Lepiej umrzeć niż żyć w niewoli. Schiller, *Wilhelm Tell*. Kto zdecydował się na samobójstwo, temu przysługuje prawo do pomocy”¹³.

Spojrzenie, które sztuka kieruje na pacjentów, wskazuje tymczasem na złożoność pojęcia godności, które bazuje na chwilowym i indywidualnym doświadczeniu życiowym: to właśnie uwolnienie się od poszukiwań obiektywnego znaczenia własnego życia zdaje się przywracać sens życia postaciom, które zdecydowały się na popełnienie samobójstwa. Jest to jednak rozwój, którego koncepcja Stroma nie zakładała¹⁴. Dotyczy to choćby tytułowej bohaterki Alice, która w swoim życiu naznaczonym cudzymi wpływami i współzależnieniem najwidoczniej cierpi na depresję i dlatego udaje się w podróż do Szwajcarii, aby skorzystać z pomocy Gustava Stroma. Jednakże właśnie owa decyzja, aby zakończyć własne życie oraz doświadczenie samodecydowania o sobie tworzą sytuację, w której życie wydaje się możliwe:

Potem zjadłam kanapkę z rybą. Sprawilo mi to prawdziwą przyjemność. [...] Ale w zasadzie dlatego, że był to ten ostatni raz. [...] Ostatnia kanapka z rybą. Była to całkowicie zwyczajna kanapka z rybą i cebulą, ale smakowała jak nigdy dotąd. I tak jest ze wszystkim. Świat jest jakby nowy. Nic nie uchodzi mojej uwadze, nic nie jest drugorzędne. Gdyby mogło wszystko pozostać takim, jakim jest teraz. Takim „ostatnim”. Takim kruchym. Gdybym mogła zobaczyć każdy obraz dokładnie jeszcze tylko raz, poczuć jeszcze tylko raz każdy zapach, posmakować każdy aromat. Tak mogłoby być¹⁵.

Strom nie dostrzega tej ewentualności, że można ponownie skierować się ku życiu, nie potrafi na to zareagować i dlatego prowadzi Alice – ku przerażeniu widzów – do śmierci. Tym samym jego plan odnosi fiasko nie z powodu nieprzewidzianego zwrotu okoliczności, lecz na skutek wystylizowanej przez niego interpretacji rzeczywistości. Jego działanie jest od samego początku podporządkowane idei, nakierowanej nie na rzeczywistość, lecz na literacką, heroiczną wizję własnego ego, która wyznawanemu ideałowi moralnemu nadaje cechy zbrodnicze.

Także John, Anglik cierpiący na zaawansowanego raka, zaczyna w obliczu śmierci ze wzmożoną siłą zwracać się ku życiu i trzykrotnie opuszcza gabinet, nic nie

¹³ Tamże, s. 15.

¹⁴ Por. tu: M. Famula, *Experimente der Sinngebung. Lukas Bärfuss' Alices Reise in die Schweiz und die ethisch-existenzielle Herausforderung im 21. Jahrhundert*, [w:] P. M. Langner, A. Mirecka (red.), *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, Frankfurt am Main 2015, s. 63–76.

¹⁵ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 39 i n.

załatwiwszy. To sprawia, że pomocnik samobójcy zaczyna wątpić, ale nie w samą ideę, lecz w swojego pacjenta: „To miotanie się jest nieznośne”¹⁶ – skarży się.

W obliczu świadomości śmierci postaci zaczynają rozwijać struktury sensu, których Gustav Strom w swojej koncepcji nie ma. Podjęcie decyzji właściwej z etycznego punktu widzenia, której tylko za sprawą zrzędzenia losu nie da się zrealizować, co było jeszcze możliwe dla Möbiusa w dualistycznej wizji świata w czasach zimnej wojny, jest w świecie prezentowanym przez Bärfussa niewykonalne. Podczas gdy postać pomocnika samobójcy nasuwa pytania o moralnie słuszną postawę życiową, pozostałe postaci są tymi, które w sposób pośredni przeciwstawiają wymiar odpowiedzialności etycznej wartości życia wynikającej z indywidualnej egzystencji. Przy tym nie ma mowy o jednej obowiązującej interpretacji świata, spektrum odpowiedzi dotyczy raczej sfery doznań subiektywnych i nieprzewidywalnych. Możliwość, a jednocześnie także wyzwanie, aby nadać życiu sens, jest wyrazem niezwyklego zadania jednostki, które polega nie tylko na tym, aby zrozumieć świat, lecz również aby nadać mu własne znaczenie, bez pretensji do uniwersalności. Dla „odważnego człowieka” Dürrenmatta wyzwaniem był polityczny wymiar jego działań, u Lukasa Bärfussa zaś to indywidualne nadanie sensu staje się wyzwaniem i stanowi jednocześnie jedyny wiążący punkt odniesienia dla etycznych konsekwencji w odniesieniu do rzeczywistości.

3. Znaczenie spontanicznej narracji

Ta interpretacja indywidualnego życia w sztuce Bärfussa powiązana jest z procesem spontanicznej narracji. Życie nabiera wartości dla bohaterów, kiedy zaczynają pojmować je narracyjnie jako jedyną w swoim rodzaju całość. Tak jak Alice, u której dopiero w obliczu śmierci budzi się świadomość bezpośredniego doświadczenia życia, tak i Anglik John zaczyna ujmować swoje życie w kategoriach narracji. Opowiada o drobiazgach i szczegółach ze swojego życia, które dla postronnych nie mają żadnego większego znaczenia¹⁷. W obliczu własnej śmiertelności nadaje życiu sens poprzez tworzenie narracji i tym samym udaje mu się to, czego wcześniej nie zdołali osiągnąć ani on, ani Alice, mianowicie odnaleźć sens w życiu i nadać mu wartość. Ostatecznie John w następujący sposób podsumowuje historię swojego życia:

You maybe should tape this story. It's a good story. Maybe you can sell it later. Or at least take some notes. [...] I should be telling you every little thing. About

¹⁶ Tamże, s. 47.

¹⁷ „God, I am boring. I was always boring, and I am still boring. I am going to die in about ten minutes, and I am still boring, Doctor”. Tamże, s. 23.

Blackpool. About my life. I think, the uniqueness of a mans life lies in the details. [...] You know. To show you that my life is unique, I should be telling you everything¹⁸.

Prócz narracyjnej zdolności ujmowania życia w postaci zamkniętych w sobie opowieści i nadawania mu w ten sposób znaczenia, ważny staje się sam performatywny moment interpersonalnego opowiadania, które w reakcji zwrotnej między opowiadającym a słuchającym wydaje się stwarzać znaczenie opowieści. Dla Johna taka sytuacja ma miejsce podczas ostatniej rozmowy z asystentem samobójcy, która daje mu możliwość zrekonstruowania swojego życia, podczas gdy dla Lotty – matki Alice, która po śmierci córki sama wybiera drogę samobójstwa – właśnie brak takiej rozmowy czyni jej życie pozbawionym sensu. Jak zostało to opisane,

pojechała autobusem na Kaiserhöhe, wypła kawę, wszystko pięknie. Wyszła z domu, do teatru, na koncert, ale nie wiedziała, co należy począć z tymi wszystkimi wrażeniami, w domu, z sobą samą. Nie miała absolutnie nikogo, z kim mogłaby się podzielić swoimi przeżyciami¹⁹.

Refleksja nad tym zjawiskiem wpisuje się w żywotną najpóźniej od czasów Kleista tradycję badań nad fenomenem mimowolnej, performatywnej produkcji znaczenia, o której mowa w eseju tegoż: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (*O stopniowym kształtowaniu się myśli podczas mówienia*, 1805/1806). Bärfuss odnosi się do tekstu Kleista w szkicu *Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist* (*Miejsce twórczości poetyckiej. O Heinrichu von Kleiście*). Centralnym punktem rozważań jest dla niego przede wszystkim problem generalnego obowiązywania sensu i indywidualnej tożsamości, który podsumował w odniesieniu do pytania o świadomą decyzję jednostki myślącej:

Nie istnieje żadna nadająca sens myśl, żadna przewodnia zasada, jest tylko ta chwila, która kształtuje się pod wpływem zmieniających się okoliczności i ich interpretacji. Jesteśmy, czym jesteśmy, dzięki Drugiemu, który z kolei definiuje się poprzez nas. Ściśle rzecz ujmując, istniejemy tylko poprzez naszą relację. Nie określamy się sami, jesteśmy określanii przez coś innego, co powoduje ruch, spadek, wyładowanie, jak to nazwał Kleist w analogii do elektryczności. Cele są formułowane później. „Ponieważ to nie my wiemy, przede wszystkim jest pewien stan nas, który wie”. Tym wielkim zdaniem Kleist rozwiązuje kwestię wiary w bezpieczne Ja²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 30.

¹⁹ Tamże, s. 53.

²⁰ L. Bärfuss, *Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist*, [w:] tenże, *Stil und Moral. Essays*, Göttingen 2015, s. 108–130, tu s. 128.

Tym samym Bärffuss w miejscu, w którym jednostka Dürrenmatta decydowała się na odważny krok, stawia performatywny i interaktywny moment narracji, która nie kieruje się ani wewnętrznym przekonaniem, ani ogólnie obowiązującymi wzorcami, a mimo to wyznacza etycznie istotne zobowiązanie, któremu podlegają postaci. W przeciwieństwie do tego lekarz pomagający w eutanazji zostaje aż do samego końca utworu uwikłany w wewnętrzne monologi, hołdując swoim ideom, które coraz bardziej wydają się oddalać od rzeczywistości:

Tak więc będę sam, sam. [...] Ten, który przynosi im mrok. Co by było, gdyby mnie kochali. Musieliby przyznać, że ponieśli klęskę. Oni nienawidzą nie tego, co robię. Tylko mnie, Gustava Stroma. Myślę, że jest to dla mnie zaszczytem. Bycie samemu jest zaszczytem²¹.

Podczas gdy kwestionowane jest monologowanie, któremu towarzyszy iluzja istnienia ideałów sensu i honoru, niemających już nieograniczonej ważności, sztuka przypisuje indywidualnej, spontanicznej narracyjnej interakcji funkcję nadającą sens i znaczenie. Zgodnie z tym wymiar etyczny ulega przesunięciu na akt indywidualnie i performatywnie nadawanego znaczenia, które z kolei okazuje się moralnie wiążące – jak choćby w odniesieniu do oceny wartości życia – czego nie można powiedzieć o tradycyjnych ideologiach. Ta koncepcja etyki bazuje na zdolności jednostki do oceniania, która funkcjonuje niezależnie od kulturowej socjalizacji i którą Charles Taylor w swoim studium *Źródła podmiotowości* z roku 1994 określił jako „mocne wartościowanie”:

Tym, co łączy je z kwestiami moralnymi i dzięki czemu zasługują na owo mgliste określenie „duchowy”, jest fakt, że wszystkie one wiążą się z czymś, co w innym miejscu nazwałem „silnym wartościowaniem”. Znaczy to, że pociągają za sobą rozróżnienia na to, co słuszne i niesłuszne, lepsze i gorsze, wyższe i niższe, o których nie decydują nasze pragnienia, skłonności bądź wybory, lecz które właśnie są niezależne od tych ostatnich i stanowią kryterium ich oceny²².

Ta podstawowa etyczna umiejętność odróżniania dobra i zła nie pada tym samym ofiarą relatywizmu i subiektywnych poglądów na świat, lecz subiektywna, performatywnie powstająca samoświadomość opiera się właśnie na tej umiejętności, co znajduje swój wyraz zwłaszcza w performatywnym momencie narracji. W tym duchu Taylor kontynuuje:

Jednakże odwołanie się do pojęcia sensu spowodowane jest również tym, że zdajemy sobie sprawę, jak mocno owe poszukiwania związane są z problemem artykulacji. Odnajdujemy sens życia poprzez jego artykulację. To, czy nasze życie ma sens,

²¹ L. Bärffuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 56 i n.

²² Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 12.

w znacznym stopniu zależy tu od naszych własnych środków ekspresji. Ludzie ery nowożytnej uświadomili to sobie z całą mocą. Odkrywanie zależy od tworzenia i jest z nim nierozzerwalnie splecione. Odnalezienie sensu życia zależy od wytworzenia adekwatnych sposobów ekspresji. Ze względu na tę sytuację niezwykle właściwa wydaje się więc dwuznaczność słowa „sens”: życie posiada go lub nie, gdy ma treść lub jej nie ma; równocześnie zaś słowo to stosuje się do języka i innych form wyrazu. I coraz bardziej jest tak, że nam, ludziom nowoczesnym udaje się osiągnąć sens w pierwszym znaczeniu, jeżeli potrafimy go wytworzyć w drugim znaczeniu²³.

Tym samym narracja jako tworzenie bezpośredniej i spontanicznej normy i jakość sensu, uwolnionego od ideologicznych uwikłań w samym momencie przeżycia, łączą się tutaj, tworząc koncept, który może być pojmowany jako alternatywa dla konceptualnej strategii nadawania znaczenia. W tym sensie jest to wprawdzie koniec odważnego człowieka Dürrenmatta, bazującego jedynie na logice przyczynowo-skutkowej i gotowego przyjąć porażkę, ale etyczny potencjał teatru nie został utracony. Wydaje się on wyłaniać poza wszelką zobowiązującą interpretacją rzeczywistości jedynie w performatywnym momencie przeżywania i określania samego siebie; mówiąc słowami Johna: „Two more weeks. That’s fine. I will take them”²⁴.

Z języka niemieckiego przełożyła Anna Wilk

²³ Tamże, s. 36 i n.

²⁴ L. Bärffuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 48.

**ŚWIATY PRZEDSTAWIONE
LUKASA BÄRFUSSA**

Joanna Jabłkowska*

NOWY NATURALIZM CZY TEATR ZAANGAŻOWANY? DRAMATY LUKASA BÄRFUSSA

Naturalizm, będący jak wiadomo ważnym, choć krótkotrwałym prądem w początkowej fazie modernizmu literackiego, przeżył się stosunkowo szybko, po tym jak stało się jasne, że jego główne hasła nie znajdują zastosowania w sztuce. Naukowy charakter, redukcja subiektywizmu (słynna formuła Arno Holza: „sztuka = natura – x”¹) i wierne odwzorowywanie rzeczywistości, znajdujące w literaturze niemieckiej wyraz w tzw. stylu sekundowym (*Sekundenstil*), prowokowały często do eksperymentów językowych i poszukiwania nowych form, co jednak w kontekście założeń naturalizmu okazało się aporią². Niemniej autorzy i teoretycy tego kierunku przeforsowali szereg postulatów, ważnych dla kultury XX wieku i w krótkim czasie uznanych za oczywiste. To zapewne najważniejsze dokonanie (niemieckich) naturalistów³, którzy w swej dalszej twórczości rozeszli się w różne strony, jak pokazują to późne dzieła Gerharta Hauptmanna, Arno Holza, Ottona Juliusa Bierbauma, Maxa Halbego czy Johannes Schlafa, lub którzy po pierwszych sukcesach nie odegrali większej roli w życiu literackim, jak np. Michael Georg Conrad czy Otto Erich Hartleben.

Naturaliści otworzyli drogę na salony literatury niemieckiej tendencjom teoretycznie wprowadzonym, lecz dla poetyki niemieckiego realizmu drugiej połowy XX wieku zbyt radykalnym lub za mało artystycznym; jak pisał Fontane: „Życie

* Uniwersytet Łódzki.

¹ A. Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 1891, s. 112. Cyt. za: <https://archive.org/stream/diekunstihrwese02holzgoog#page/n127/mode/2up> [dostęp: 22.12.2016].

² O współczesnej krytyce naturalizmu, jego manierystycznej martwocie i powierzchowności, jak też o aporiach prawideł sztuki według Arno Holza zob. m.in. G. Mahal, *Naturalismus*, München 1996, s. 157–174, tu s. 160 i n. oraz 172 i n. Interesujący krytyczny przyczynek, dotyczący nie tyle zasad estetycznych, co światopoglądowych podstaw naturalizmu, przedstawił w 1992 roku Dieter Kafitz, pokazując drogę od naturalizmu ku ideologii nazistowskiej na przykładzie twórczości Johannes Schlafa. Zob. D. Kafitz, *Johannes Schlaf – Weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs und zur Herleitung totalitärer Denkformen*, Tübingen 1992.

³ Na temat oddziaływania i trwałości haseł naturalizmu zob. G. Mahal, *Naturalismus*, s. 181 i n.

takie nie jest, a jeżeli by było, należałoby stworzyć dlań upiększającą zasłonę⁷⁴. O ile naturalizm europejski (rosyjski, francuski, angielski) był pokrewny realizmowi w różnych literaturach narodowych, co najwyżej potęgował jego cechy, o tyle naturalizm niemiecki stał w opozycji do mieszczańskiego realizmu, odrzucającego i pomijającego całe obszary życia społecznego, jako rzekomo nienadające się dla refleksji poetologicznej. Odkrycie nędzy społecznej, zainteresowanie ofiarami postępującej industrializacji i urbanizacji, podjęcie problemu brzydoty, wprowadzonej co prawda już w połowie XIX wieku do dyskursu estetycznego przez Karla Rosenkranza⁵, jednak nie w pełni zaakceptowanej – to wszystko zasługi naturalistów, które dopiero w XX wieku okazały się przydatne dla rozwoju sztuki⁶. Naturalizm usankcjonował literacko takie tematy, jak samobójstwo, upośledzenie psychiczne, zaburzone emocjonalnie stosunki rodzinne, alkoholizm, bezradność i beznadzieja codziennej egzystencji, popędy, w tym zwłaszcza nieokiełznany popęd seksualny. Ponadto, jak wiadomo, ważną przesłanką dla naturalistów był kontekst naukowy. Za kluczową uważali determinację środowiskową; „środowisko” było modnym pojęciem, wprowadzonym w drugiej połowie XIX wieku przez Hipolita Taine’a i Augusta Comte’a, przetransponowanym na grunt literacki z nowo powstałej socjologii.

Podczas gdy pisarze podejmujący kwestie społeczne przed naturalizmem i po nim uznawali się za politycznie zaangażowanych czy wręcz rewolucyjnych (np. twórcy epoki *Vormärz* i wielu poetów ekspresjonizmu, później lewicowi literaci Republiki Weimarskiej i lewica okresu powojennego), naturaliści nie angażowali się społecznie czy partyjnie. Byli obserwatorami, analitykami i kronikarzami rzeczywistości, nie jej reformatorami. Stało się to podstawą zarzutów pod ich adresem ze strony ówczesnej socjaldemokracji: pokazywali bowiem klasę robotniczą w jej nędzy, nie w walce.

Dla określenia relacji między literackim naturalizmem a ideologią polityczną znacząca jest krytyka Franza Mehringa, dotycząca braku społecznego i politycznego zaangażowania naturalistów. Mehring, wychodząc od materializmu historycznego i socjalistycznej teorii społeczeństwa, krytykuje „wyuzdane halucynacje, w których »pedagogika ludowa« »poetów naturalistycznych«

⁴ Theodor Fontane, list do Emilii Fontane, z dn. 14.06.1883, [w:] T. Fontane, *Der Ehebriefwechsel. Große Brandenburger Ausgabe*, t. 3, red. G. Erler, Berlin 1998, s. 308 i n.

⁵ Zob. K. Rosenkranz, *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg 1853, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rosenkranz_aesthetik_1853?p=9 [dostęp: 22.12.2016].

⁶ O oddziaływaniu naturalizmu i jego wpływie na literaturę modernizmu zob. G. Mahal, *Naturalismus*, s. 182 i n. Mahal powołuje się na książkę: W. Rothe, S. Hoefert (red.), *Deutsches Theater des Naturalismus*, München–Wien 1972. Godna uwagi jest też praca Ingo Stöckmanna, poświęcona interpretacji naturalizmu w kontekście rozwoju wczesnego modernizmu: I. Stöckmann, *Der Wille zum Willen: der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900*, Berlin–New York 2009.

przedstawia robotnika tylko w burdelu i knajpie”, gani ten „rodzaj naturalizmu”, który „nie dostrzega proletariusza pracującego i walczącego, ale przedstawia go zawsze jako obdartego lumpenproletariusza”⁷.

O ile naturalizm zrodził się przede wszystkim z estetycznych prób zbliżenia sztuki do założeń naukowych, o tyle pozornie podobne do niego realistyczne nurty w literaturze XX stulecia wynikały głównie z pobudek moralnych. Podejmowanie w literaturze problematyki społecznej często szło w parze z aktywnością polityczną, niekiedy nawet z przynależnością do partii. Społecznie i politycznie zaangażowana literatura ostatnich dekad operuje prowokacją, przesadą, naruszeniem tabu, wyraźnie odcinając się od naturalistycznej zasady jak najwierniejszego oddawania rzeczywistości. Na tym tle twórczość Lukasa Bärfussa prezentuje się jako *novum*. Bärfuss chce opisywać rzeczywistość „taką, jaka jest” i wydaje się w związku z tym wpisywać w poetykę dziewiętnastowiecznego naturalizmu. Rzadko eksperymentuje z językiem, nie wyolbrzymia elementów drastycznych, a ponadto w wielu tekstach dystansuje się od teatru postdramatycznego. Jak zauważa krytyk Rico Bandle:

Po tym, jak za sprawą sztuk typu *Shoppen und Ficken* (*Kupować i pieprzyć*) i ekscesów z sokami cielesnymi na scenach niemieckojęzycznych aż do przesytu wyeksploatowano problem duchowej pustki w „społeczeństwie dobrobytu”, teatr był spragniony tekstów Bärfussa: piętnował on liberalne przekonanie, jakoby „wszystko było możliwe” jako przejaw mody i zamiast – jak wielu jego młodych poprzedników – pokazywać biedę po prostu jako pewien stan, stawiał pytanie, jak powinna wyglądać moralna postawa jednostki czy społeczeństwa⁸.

Bärfuss debiutował w końcu lat dziewięćdziesiątych, kiedy w całym świecie niemieckojęzycznym tendencja do politycznego angażowania się literatury zdawała się wyczerpywać. Jedynie bardzo konkretne wydarzenia, jak np. wyborcze zwycięstwo FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs – Wolnościowa Partia Austrii) w 1999 roku, skłaniały pisarzy do podejmowania akcji protestacyjnych lub dostarczały materiału twórczego. Bärfuss jawił się jako pozostałość z lat sześćdziesiątych, choć jego dramaty i powieści różnią się od utworów Petera Weissa, Heinara Kippharda, Güntera Grassa, Martina Walsera, Hansa Magnusa Enzensbergera⁹,

⁷ T. Meyer, *Einleitung*, [w:] tenże (red.), *Theorie des Naturalismus*, Stuttgart 1997, s. 3–49, tu s. 8 i n. Cytat pochodzi z: F. Mehring, *Zur ‚Krisis‘ der Freien Volksbühne* (1892), [w:] tenże, *Gesammelte Schriften*, t. 12, Berlin 1963, s. 255.

⁸ R. Bandle, *Wir sind schuld*, „Die Weltwoche” 2012, nr z 2.02., s. 30 i n. Źródło: Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA).

⁹ Peter Weiss (1916–1982), Heinar Kipphardt (1922–1982), Günter Grass (1927–2015), Martin Walser (ur. 1927), Hans Magnus Enzensberger (ur. 1929): przedstawiciele niemieckiej literatury zaangażowanej, której najważniejszy rozdział przypada na lata sześćdziesiąte.

wreszcie od dramatów i prozy Maxa Frischa i Friedricha Dürrenmatta. Pierwszy sceniczny sukces, sztuka *Meienbergs Tod* (*Śmierć Meienberga*, 2001), czerpie jeszcze ze wzorów teatru dokumentalnego¹⁰, choć jednocześnie przeprowadza też krytyczny obrachunek z epoką literatury zaangażowanej, tak pod względem ideologicznym, jak i estetycznym. Niklaus Meienberg, aktywny politycznie szwajcarski dziennikarz, który w 1993 roku popełnił samobójstwo¹¹, jest zarówno bohaterem, jak i obiektem, w pewnym sensie artefaktem tej sztuki. Bärffuss nie przejmuje schematu teatru dokumentalnego bezrefleksyjnie. Przeciwnie: jego dramat próbuje oddać w skrócie historię intelektualnego zaangażowania w ostatnim półwieczu, przy czym życie Meienberga przedstawia się jako – ostatecznie chybiony – paradygmat. Podtytuł „groteska” sygnalizuje aporie, jakie wiążą się z polityczną aktywnością artystów:

HANS: Wiesz, też dawniej byłem „polityczny”, jak ty. Też działałem na rzecz pokoju na świecie. „Nikomus żadnej władzy!” – „Zniszczcie, co was niszczy!” – „Pokój chatom, wojna pałacom!” Mam to za sobą. To było kręcenie się w kółko. Teraz jestem znowu czysty¹².

Przemiana aktora Hansa jawi się jednak jako bezsensowna i egzaltowana:

Zostałem oczyszczony, drogi przyjacielu. Nic nie pozostało we mnie z tego chorożo rozumowania. Wygasilem je. To sprowadza się do oddechu i do tego, żeby na początku wystarczająco dużo pić. Pięć litrów dziennie nie wystarczy [...] ¹³.

Miejscami sztuka jest grą z estetycznymi przyzwyczajeniami, wywodzącymi się z groteskowych komedii Dürrenmatta i dramatów konwersacyjnych Frischa, w których poszczególne postaci nie mogą przełamać własnego introwertyzmu. „Akcja”, rozpoczynająca się w roku 1964 – to wyraźne zaznaczenie początków teatru zaangażowanego – i kończąca się śmiercią Meienberga pokazaną na scenie, stanowi streszczenie wydarzeń, jakie miały miejsce w historii

¹⁰ Teatr dokumentalny (*Dokumentartheater*): forma teatru i dramatu, bardzo charakterystyczna dla kultury niemieckiej lat sześćdziesiątych. Charakteryzował się zaangażowaniem politycznym i czerpał częściowo z tradycji teatru epickiego Brechta. W odróżnieniu od Brechta nie posługiwał się parabolą, lecz przytaczał możliwie wierne fakty, autentyczne wydarzenia o istotnym znaczeniu politycznym, cytując często z dokumentów i mediów. Najważniejsze utwory teatru dokumentalnego to m.in.: *Dochodzenie* (*Die Ermittlung* – 1965) Petera Weissa, *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) Heinara Kippharda, *Namiestnik* (*Der Stellvertreter* – 1963) Rolfa Hochhutha, *Das Verhör von Habana* (1970) Hansa Magnusa Enzensbergera, *Toller* (1968) Tankreda Dorsta.

¹¹ Zob. homepage: <http://www.meienberg.ch>. [dostęp: 20.12.2016].

¹² L. Bärffuss, *Meienbergs Tod*, s. 51 [cytaty w przekładzie tłumaczki artykułu].

¹³ Tamże.

Europy w ciągu trzydziestu lat, kiedy to intelektualiści bez reszty opowiadali się za ideałami, ujmowanymi przez nich jedynie poprzez ogólnikowe hasła i patetyczne frazy, ponieważ bezpośrednio nie dotykało ich doświadczenie społecznej biedy i wykluczenia. Sztuka Bärfussa uwypukla nie tylko absurdalną stronę takiego zaangażowania. Życie i śmierć Niklause Meienberga można interpretować jako przykład nonkonformizmu, odwagi i żądy czynu pokolenia, które dzięki ruchom społecznym roku 1968 dało Europie nowe, demokratyczne oblicze. Bärfuss wydaje się jednak wątpić zarówno w sukces młodzieżowej rewolty, jak i w skuteczność scenicznej prezentacji dokumentu. Odtwórca roli Meienberga nie chce udawać bohatera, wzbrania się i kokietuje swoim aktorstwem. Sztuka lawiruje między epizodami z życia Meienberga a przedstawieniem teatralnym, odgrywanym z coraz większą nonszalancją przez skłóconych i zapatrzonych w siebie aktorów, przez co tragiczny koniec Meienberga zamienia się w farsę. W rezultacie przywołane elementy teatru dokumentalnego i epickiego¹⁴ nie pełnią roli estetycznego szkieletu w dramacie.

Kształt językowy wskazuje na usilną próbę skonstruowania „modernistycznego” bądź „postmodernistycznego” przedstawienia. Podczas prapremiery w Bazylei 20 kwietnia 2001 roku na scenie pojawili się aktorzy w barokowych kostiumach – ich przeznaczenie pozostawało niejasne, z całą pewnością jednak podkreślały efekt obcości¹⁵. Znane fakty z działalności Meienberga przedstawiał zespół teatralny, odgrywający własne konflikty i problemy – napięcie między teatrem politycznym lat sześćdziesiątych a jego powolnym bankructwem.

Kilka lat później Bärfuss zrezygnuje z formy teatru dokumentalnego i znacznie odwoływać się do tradycji estetycznej krytycznego dramatu rodzinnego. Franziska Schößler w swojej syntezie historycznoliterackiej opartej na analizie wybranych dzieł i Theo Elm w pojedynczych interpretacjach – opatrzonych jednak obszernym wstępem i podsumowaniem – opisują tę formę tekstu dramatycznego w szerszym kontekście: od tragedii mieszczańskiej i dramatów Jakoba Michaela Reinholda Lenza z okresu „burzy i naporu” aż do późnego powojnia. Nazywają ten gatunek „dramatem społecznym”¹⁶. Mimo różnic wynikających z umiejscowienia w różnej rzeczywistości historycznej, łączy te teksty „oddolna” perspektywa, skupienie na problemach zwykłych ludzi i estetyka odwołująca się

¹⁴ Por. E. Pellin, „*Lehrtheater für die Schweiz*”. Bärfuss-Brecht-Brechungen, [w:] E. Pellin, U. Weber (red.), „*Wir stehen da, gefesselte Betrachter*”. Theater und Gesellschaft, Göttingen–Zürich 2010, s. 157–164.

¹⁵ Zob. A. Schlienger, „*Meienbergs Tod*” in Basel uraufgeführt. Die Leiche ist nicht tot, „*Neue Zürcher Zeitung*” 2001, nr z 23.04. Nagranie z przedstawienia dostępne na YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vwecE2wOttM&spfreload=10> [dostęp: 1.06.2016].

¹⁶ Zob. F. Schößler, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Darmstadt 2015; T. Elm, *Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz*, Stuttgart 2004.

do współczucia i solidarności¹⁷. Elm wskazuje ponadto na występujące niekiedy przerysowanie i skłonność do groteski, charakterystyczne dla wielu dzieł tego gatunku¹⁸.

Należy podkreślić różnicę między utworami Bärfussa a dramatami rodzinnymi innych współczesnych autorów i autorek, jak Dea Loher, Marius von Mayenburg, Thomas Jonigk, Roland Schimmelpfennig, Theresia Walser¹⁹ i innych²⁰, którzy często podejmują temat przemocy, kazirodztwa, patologii w kontaktach między ludźmi. Bohaterów szwajcarskiego dramatopisarza ogranicza nie przemoc, a przede wszystkim zależność od otoczenia społecznego i rodzinnych konstelacji, jak też szereg problemów natury psychicznej. Przywołuje to na myśl tematy, które po raz pierwszy w historii literatury niemieckiej podnieśli naturaliści w swoich dramatach rodzinnych²¹. Christine Bähr zauważa ponadto zbieżność z krytyczną odmianą *Volkstück* z lat sześćdziesiątych²², a jednocześnie podkreśla odniesienie do dramatu „klasycznego”: prosta, łatwa do ogarnięcia fabuła, klarowne dialogi, układ sceniczny. Z wyjątkiem *Amygdali* twórczość Bärfussa odcina się od postdramatycznych tendencji ostatnich lat²³.

¹⁷ Zob. F. Schöblier, *Einführung...*, zwłaszcza: *Gattungsbegriff*, s. 7–11; T. Elm, *Das soziale Drama*, zwłaszcza: *Kriterien des sozialen Dramas*, s. 11–43.

¹⁸ Zob. T. Elm, *Das soziale Drama...*, s. 25 i n.

¹⁹ Dea Loher (ur. 1964), Marius von Mayenburg (ur. 1972), Thomas Jonigk (ur. 1966), Roland Schimmelpfennig (ur. 1967), Theresia Walser (ur. 1967): niemieccy pisarze i twórcy dramatów, którzy debiutowali w latach dziewięćdziesiątych. Są przedstawicielami nurtu zaangażowanego, poruszają problemy społeczne. Nie posługują się jednak tradycyjnymi formami teatru dramatycznego, często eksperymentują, część ich sztuk należy do tzw. teatru postdramatycznego.

²⁰ O dramatach rodzinnych lat dziewięćdziesiątych zob. Ch. Bähr, *Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*, Bielefeld 2012, s. 126–143. Bähr umieszcza analizę nowych dramatów w szerokim kontekście rozwoju dramatu społecznego od tragedii mieszczańskiej aż po dramat ludowy. Część badawczą poświęca zagadnieniu pracy w tekstach teatralnych Moritza Rinkego, Falka Richtera, Johna von Düffela, Kathrin Röggli i René Pollescha oraz motywowi rodziny u Lukasa Bärfussa, Mariusa von Mayenburga i Martina Heckmanna. Podwaliny teoretyczne Bähr znajduje m.in. u Ulricha Becka, Émile’a Durkheima, Thomasa Krona, Markusa Schroera, Oskara Negta.

²¹ O naturalistycznym dramacie rodzinnym wielokrotnie pisał Helmut Scheuer, przede wszystkim: H. Scheuer, *Gerhart Hauptmanns „Das Friedensfest“. Zum Familiendrama im deutschen Naturalismus*, [w:] R. Leroy, E. Pastor (red.), *Deutsche Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch*, Bern i in. 1991, s. 399–416 oraz tenże, *Generationskonflikte im naturalistischen Familiendrama*, [w:] Y.-G. Mix (red.), *Naturalismus. Fin des siècle. Expressionismus*, München 2000, s. 77–91.

²² Zob. Ch. Bähr, *Der flexible Mensch...*, s. 384.

²³ Tamże, s. 385 i n.

Dramat *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003, pol. *Seksualne neurozy naszych rodziców* – 2006) opowiada o upośledzonej psychicznie młodej kobiecie, która odkrywa swoje potrzeby seksualne, z czym nie umiemy sobie poradzić jej rodzice. Bezradność wynika nie tylko z moralnych oporów i wstydu, ale też z obawy, że potencjalny wnuk bądź wnuczka mogliby odziedziczyć chorobę córki – to temat często poruszany przez naturalistów. Podobnie jak oni, Bärfuss przedstawia upośledzenie Dory nie jako fatum czy karę od Boga, ale jako skutek negatywnych zmian środowiskowych: to motyw pojawiający się w literaturze współczesnej w miejsce alkoholizmu, istotnego aspektu rodzinnych tragedii u schyłku XIX wieku. Jednocześnie naukowe podejście, które w sztuce Bärfussa reprezentuje matka, zostaje podane w wątpliwość, wręcz potraktowane ironicznie. Powracają pewne elementy estetyki naturalistycznej, ale bezrefleksyjny sposób ich użycia stawia je pod znakiem zapytania, zamiast nadawać im nowy, aktualny sens. Na przykład podkreśla się animalne cechy Dory, jak brud czy specyficzny, cielesny zapach, są one jednak raczej projekcją stereotypów, świadczących w większym stopniu o otoczeniu bohaterki niż o niej samej²⁴. Podczas gdy jej odmawia się prawa do rozwijania własnej seksualności, „normalne” postaci dramatu (matka, ojciec, szef, subtelny pan, lekarz) zdradzają tłumione fantazje seksualne o charakterze daleko bardziej atawistycznym niż brak skrupowania i naiwność Dory. Dla obserwatora z zewnątrz życie rodziny z niepełnosprawną dziewczyną nie wykazuje żadnych „patologicznych” cech, tak więc pierwszym odruchem widza mogłoby być „współczucie” i życzliwe zainteresowanie. Z drugiej strony współczucie jest blokowane przez niemal cyniczny chłód, z jakim ukazana zostaje moralna i intelektualna bezradność bohaterów, w tym lekarza opiekującego się Dorą. Wybór pada zawsze na najprostsze rozwiązanie, będące zdradą wobec naiwnej Dory. Przesunięcie akcentów sugerowanej przez fabułę „pozytywnej” krytyki społecznej dokonuje się m.in. dzięki wykorzystaniu innych gatunków: liryki czy komiksu²⁵. Christine Bähr wskazuje na ważny aspekt dramatu, a mianowicie „niekoherentne perspektywy” w sztuce, prowadzące do zacierania „granic między normalnością a patologiczną aberracją”²⁶, podczas gdy w naturalizmie uchodziły one za oczywiste.

Dramat *Die Probe* (2007, *Próba*) skupia się na problemie zdrady małżeńskiej, w wyniku której członkowie pozornie nieskalanej rodziny w krótkim czasie kompletnie się od siebie oddalają. Tak jak u naturalistów, wyraźnie uwidacznia się tu wpływ medycyny i nauk przyrodniczych na decyzje i losy postaci. Główny problem stanowi biologiczne i społeczne rodzicielstwo; jak stwierdził Bärfuss w jednym z wywiadów – dzięki testom DNA „Edyp nie musi już dziś szukać”.

²⁴ O tym motywie pisze też Ch. Bähr, *Der flexible Mensch...*, s. 415 i n.

²⁵ Zob. tamże, s. 98 i n.

²⁶ Tamże, s. 389.

Ma się „jednoznaczny wynik i wynikające z niego interesujące alternatywy: absolutną pewność, że nie jest się ojcem i prawie-pewność, że faktycznie się nim jest”²⁷. Ta pewność w przypadku rodziny Korachów w dramacie Bärfussa okazuje się jednak przekleństwem. To, co mogłoby być komedią o zdradzonym mężu, staje się nowoczesną historią anty-Edypa, w której sparodiowana została teoria dziedziczności genów. Kobieta kocha swojego męża – wprawdzie go zdradziła, ale nie chce go porzucić. Nie kocha natomiast swojego dziecka, poczętego z przypadkowym mężczyzną. Dziecko jest kochane przez ojca, a w zasadzie męża matki, do momentu aż ten odkrywa, że chłopiec nie jest jego synem. Zrozpaczony mężczyzna powoduje wypadek samochodowy, w którym ginie, możliwe też, że jest to śmierć samobójcza. Jego ojciec, przekonujący go wcześniej, że biologiczne ojcostwo nie ma znaczenia, odkrywa wtedy, że prawdopodobnie sam nie był ojcem tragicznie zmarłego. Niespodziewanie wygrywa w wyborach ze swoim przeciwnikiem politycznym: można przypuszczać, że ludzie głosowali na niego, litując się nad nieszczęściem, jakie go spotkało. Jak się okazuje, to pokonany adwersarz jest najpewniej prawdziwym ojcem zmarłego syna. Na domiar złego najbliższy współpracownik bohatera – dawny alkoholik powracający do nałogu – jest złym duchem rodziny, małodusznym i wyrachowanym, a przy tym wpływowym. Z rodziny praktycznie nic nie zostaje – a jednak: zostaje dziecko, o które nikt już się nie troszczy. Powyższa fabuła przypomina przeniesiony w nasze czasy dramat Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna czy Hermanna Sudermanna²⁸. Gonçalo Vilas-Boas porównuje *Die Probe* z *Ojcem* Augusta Strindberga²⁹. Dobre chęci, pozytywne emocje, racjonalne myślenie bohaterów zmieniają się we wszechogarniający przymus destrukcji. Wygrywa uzależnienie od alkoholu, popęd seksualny, zazdrość, zakłamanie, egoizm. Z kolei miłość, poczucie odpowiedzialności, tolerancja, otwartość są tylko powierzchownymi i pozornymi regułami postępowania, w rzeczywistości niemającymi wpływu na życie postaci.

²⁷ *Jeder Mann will Kuckuck sein. Der Schweizer Dramatiker Lukas Bärfuss über Lesewahn, Vaterschaftstests und sein neues Stück „Die Probe”, „Süddeutsche Zeitung” 2007, nr z 2.02, s. 13. Źródło: IZA.*

²⁸ Henrik Ibsen (1828–1906): norweski dramatopisarz, którego najważniejsze dramaty wpisują się w nurt realistyczno-naturalistyczny. Ibsen miał ogromny wpływ na rozwój dramatu niemieckojęzycznego. Gerhart Hauptmann (1862–1946): pisarz niemiecki, którego najwybitniejsze dzieła należą do nurtu naturalistycznego. Hauptmann był jego współtwórcą. Typowo naturalistycznymi dramatami były m.in.: *Przed wschodem słońca* (*Vor Sonnenaufgang* – 1889) i *Tkacze* (*Die Weber* – 1893). Hermann Sudermann (1857–1928): pisarz niemiecki, przedstawiciel naturalizmu i modernizmu. Najbardziej znane są jego dramaty naturalistyczne: *Die Ehre* (1889), *Heimat* (1893).

²⁹ G. Vilas-Boas, *Gestörte Beziehungen im dramatischen Werk von Lukas Bärfuss*, [w:] D. Sośnicka, M. Pender (red.), *Ein neuer Aufbruch? 1991–2011. Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier*, Würzburg 2012, s. 179–191, tu s. 188.

Podczas gdy *Die Probe* jest tragedią rodzinną, ukazującą konflikt między odgrywaną publicznie – zwłaszcza w polityce – rolą postaci a ich życiem prywatnym, co odsyła nie tylko do dramatów Strindberga, ale przede wszystkim do Ibsenowskiego konceptu z *Podpór społeczeństwa*, w sztuce „postkolonialnej”, jaką jest *Öl* (2009, *Ropa*), wyzysk Trzeciego Świata jawi się jako grzech pierwotny, niszczący związki rodzinne głównych bohaterów. Żądza zysku, bezwzględność w wymiarze gospodarczym i społecznym, nieusuwalne bariery między wyzyskiwanymi a wyzyskiwaczami typowe są dla ery wczesnego kapitalizmu. Ich skutki, w tym alkoholizm, zdrada, morderstwo i utrata wartości humanistycznych³⁰, przywodzą na myśl wczesne społeczne dramaty Ibsena, Strindberga i wreszcie Hauptmanna.

Alices Reise in die Schweiz (2005, *Podróż Alicji do Szwajcarii*) nie opisuje bezpośrednio dramatu rodzinnego, ale trzeźwo i z dystansem porusza problem społeczny wysoce aktualny w Szwajcarii: legalność pomocy przy eutanazji. Tekst sztuki jest utrzymany w rzeczowej i obiektywnej estetyce, dzięki której można było racjonalnie podejść do kwestii ciągle będącej tabu. Wiele scen przypomina pod względem formalnym protokoły z rozmów, obrazujące stan rzeczy i cechujące się stylem skrupulatnie oddającym wszelkie detale świata przedstawionego. Thomas Bühler nazywa *Alices Reise* „opowiadaniem teatrem”³¹. Nie należy tego rzecz jasna mylić z teatrem epickim. Wręcz przeciwnie, sztuka Bärfussa jest „dramatycznym” tekstem teatralnym, który poddaje pod dyskusję ważny problem społeczny.

Postaci to nie artyści, intelektualści czy politycy, ale „ludzie tacy jak my”. Alice jest pogrążoną w depresji młodą kobietą, zależną od swojej matki i niewyrażniej niezdolną do samodzielnego życia. Jej pragnienie popełnienia samobójstwa, którego matka nie traktuje serio, choć jednak się z nim liczy, sprawnie koordynuje pełniący funkcję pomocnika samobójców Gustav Strom. Problem pomocy przy eutanazji to oczywiście fenomen bardzo aktualny, z którym społeczeństwo przełomu XIX i XX wieku nie miało okazji się zetknąć. Sam pomysł jednak, aby na scenie wybrzmiał drażliwy moralnie temat, do tego roztrząsany bez emocji i w języku potocznej konwersacji, jest powtórzeniem strategii stylu sekundowego (*Sekundenstil*). Postać lekarza, grającego również w *Seksualnych neurozach naszych rodziców* rolę ważnego autorytetu i nadużywającego swych wpływów, stanowi trawestację estetyki naturalistycznej.

Sztuki *Die Probe* i *Öl* mają w dużej mierze klasyczny układ, podkreślający przede wszystkim problematykę tragedii małżeńskiej – co w oczach krytyków

³⁰ Por. tenże, *Gestörte Beziehungen...*, s. 189 i n.

³¹ T. Bühler, *Die Praxis schlägt zurück. „Alices Reise in die Schweiz. Szenen aus dem Leben des Sterbehelfers Gustav Strom” von Lukas Bärfuss*, [w:] H.-P. Bayerdörfer, M. Leyko i in. (red.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen 2007, s. 43–51, tu s. 48.

stanowi słabą stronę tych dzieł³². *Alices Reise in die Schweiz* i *Seksualne neurozy* miejscami korzystają z praktyk dramatu stacyjnego³³, natomiast *Amygdala* (2009) to układanka scen, w których daje się rozpoznać pełna luk fabuła. Kluczem interpretacyjnym jest tytuł. Amygdala to ciało migdałowate w mózgu, odpowiedzialne za różne emocje, zwłaszcza strach, złość i popęd seksualny. Z luźno powiązanych ze sobą scen – związek przyczynowo-skutkowy w pierwszej chwili jest niejasny – rozwija się historia eksperymentu poświęconego aktywności ludzkiego mózgu. Postaci w sztuce udowadniają tezę, której słuszność bada się na dwóch testerach podczas skomplikowanego eksperymentu w warunkach laboratoryjnych. Tezę tę następująco objaśnia jeden z bohaterów:

Chodzi o altruistyczną przemoc. [...] Pod tym pojęciem rozumiemy przemoc, której dopuszczamy się wtedy, gdy karzemy odstępstwo od normy, nawet jeśli ta kara nie przedstawia dla nas żadnej bezpośredniej osobistej korzyści, kiedy jednak zakładamy, że skorzysta na niej społeczeństwo, czy też: odniesie szkodę, jeśli naruszenie normy nie zostanie napiętnowane. Tym, co nas interesuje, są powody, dla których chcemy karać to odstępstwo od normy. [...] Postawiliśmy sobie za cel zbadanie fizjologicznych podstaw takiego zachowania. Konkretnie. Czy temu sprawiedliwemu poczuciu naturalności, to znaczy oczywiście – naturalnemu poczuciu sprawiedliwości towarzyszy mierzalna aktywność mózgu³⁴.

Amygdala sprowadza do absurdu naturalistyczne przekonanie, że ludzkie pobudki i zachowania można ująć naukowo i opisać, m.in. w literaturze; wyrazem tego jest przejęzyczenie bohatera. Badania naukowe zdają się ignorować realne życie. Postaci dają upust najbardziej atawistycznym popędom, których nie rejestrują ani nawet nie dopuszczają sterylnie przeprowadzane eksperymenty. Dwóch uczestników eksperymentu mimo wielu prób nie potrafi sobie ufać. Potrafią jednak wspólnie z zimną krwią zamordować człowieka. Uśmiercają dealerkę narkotyków i marynują jej zwłoki w soli, by uniknąć zapachu rozkładu. Ci sami bohaterowie wzbraniają się jednak przed zabiciem swoich kotów, bo przecież „nie są mordercami”. Jako testerzy mogliby otrzymać wynagrodzenie, musieliby jednak podzielić się honorarium, na co nie umieją się zdobyć, tak

³² Zob m.in. recenzję: Ch. Wahl, „Öl” im Deutschen Theater. Ehekrieg im Krisengebiet, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/oel-im-deutschen-theater-ehekrieg-im-krisengebiet-a-650091.html> [dostęp: 29.12.2016].

³³ O strukturze dramatu *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* pisze T. Müller, „Was schaut ihr mich an?” *Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der Zeitgenössischen Dramatik*, Berlin 2012, s. 71–88. Sceny, z jakich składa się sztuka (ogółem 35) Müller nazywa „częściami segmentowymi”, co w istocie dobrze opisuje układ tekstu; por. T. Müller, „Was schaut ihr mich an?”..., s. 72.

³⁴ L. Bärufuss, *Amygdala*, [w:] tenże, *Alices Reise in die Schweiz. Die Probe. Amygdala. Stücke*, Göttingen 2007, s. 115–166, tu s. 153 [tłum. K.S.].

więc opuszczają laboratorium z pustymi rękami. Zabijają kobietę, ponieważ potrzebują pieniędzy i ponieważ zostało urażone ich poczucie sprawiedliwości: ofiara ma „prawdziwy zawód, [...] piękny, kreatywny zawód”³⁵, jest graficzką, a mimo to sprzedaje narkotyki i deprawuje młodzież.

Przy eksperymencie asystuje słynny neuropsycholog. Przyjeżdża do Zurychu, aby wziąć udział w badaniach. Nieliczne wolne chwile, na jakie sobie pozwala, wypełniają mu sprośne relacje z młodą prostytutką. Aaron, naukowiec przeprowadzający eksperyment, jest nieudacznikiem, człowiekiem neurotycznym i chwiejnym. Obaj badacze oddzielają swoją perwersyjną czy neurotyczną prywatność od wyższej wiedzy, zdobytej dzięki wykonywanej profesji. Czarny humor, który z czasem przestaje być zabawny i w miarę rozwoju scen odsłania konkret makabrycznej akcji, czerpie z koncepcji dramatycznej Dürrenmatta. U Bärfussa brakuje jednak prawdziwego paradoksu, radykalnej groteski. Jego sztuki są zbyt osadzone w rzeczywistości, zbyt pogłębione psychologicznie, aby wpisywać się w Dürrenmattowską formułę: „Nam przystoi tylko komedia”. Żona Aarona twierdzi, że widziała w lesie dziwne zwierzę. To zwierzę jest symbolem mrocznych popędów, których skomplikowane doświadczenia na ludzkim mózgu nie zgłębią ani nie opanują. Sztuka w niezwykle niepokojący, bo fragmentaryczny sposób mierzy się z problemem rozdźwięku między ludzkimi pragnieniami, żądzami i instynktami, dochodzącymi na co dzień do głosu, a nowoczesną nauką, jedynie pozornie je wyjaśniającą. W ten sposób Bärfuss potwierdza z jednej strony podstawowe założenie naturalizmu, wychodzącego od zwierzęcej i zmysłowej natury człowieka, zaś z drugiej strony – mimo zbieżności tematycznych – buduje poetologiczną opozycję wobec naturalizmu.

Nauki przyrodnicze nie służą bowiem w jego dziełach wyjaśnianiu praw, jakim podlega ludzkie społeczeństwo. Przeciwnie: żadne obiektywne argumenty nie tłumaczą, czemu bohaterowie ponoszą klęskę w życiu społecznym i w sferze relacji rodzinnych. Można raczej odnieść wrażenie, że pozornie racjonalne reguły konstruowane są *post factum*, dla usprawiedliwienia działań postaci. Ludzie są zdeterminowani, ale nie przez swoją „naturę”, a więc popędy, uzależnienie od alkoholu – choć te nałogi bezpośrednio zostają przywołane w utworze – a bardziej przez normy stwarzane przez społeczeństwo, wychowanie, kulturę, przeszkadzające w rozwoju jednostki. Nie chodzi tu jednak o „środowisko” w sensie naturalistycznym. W dramatach Bärfussa ograniczenia te narzucane są bohaterom przez nich samych, a „projektowane” przez społeczeństwo odbierają ludziom wolność. Pochodzenie i dziedziczenie, kategorie centralne dla naturalistów, pojawiają się wprawdzie u Bärfussa, nie mają jednak prawdziwego znaczenia dla rozwoju akcji. W tym świetle przekonania naturalistów jawią się co prawda jako inspiracja dla sztuk szwajcarskiego pisarza, nie są jednak

³⁵ Tamże, s. 155.

przejmowane, ale poddawane krytycznej refleksji i ukazywane w nowym kontekście. Najwyraźniej widać ten zabieg w *Die Probe* i *Amygdala*.

Nie da się nie zauważyć moralnej, odpowiedzialnej i wreszcie „optymistycznej” postawy Bärfussa. Otwarciem przyznaje on, że odczuwa współczucie dla ludzi pokrzywdzonych przez społeczeństwo:

Świadomość, że tylko dzięki współczuciu i empatii można zmienić istniejący stan rzeczy, ta świadomość zanika w naszej kulturze. [...] Społeczną przyczyną tej tendencji jest być może sukces ideologii neoliberalnej, zainteresowanej tylko zwycięzcami. [...] Jesteśmy odcięci od pewnej tradycji miłosierdzia, której reprezentantką jest Simone Weil. Stanowi ona dla mnie punkt odniesienia, jeśli idzie o połączenie empatii i przenikliwego myślenia w kategoriach naukowych³⁶.

Przy wszystkich podobieństwach różnica w odniesieniu do tradycji naturalistów jest uderzająca. Bohaterowie Bärfussa mogliby uniknąć swych błędów i porażek, jeśli krytycznie przyjrzeliby się prawom naturalnym i społecznym, którym rzekomo podlegają i jeśli wykazaliby wolę, by zmienić coś w otaczającej ich rzeczywistości. To jednostkowe życie i jednostkowe, wyjątkowe wybory decydują o sensie egzystencji, nie zaś ustalone wzory i zasady „natury” czy „środowiska”³⁷. Według Bärfussa to nie ograniczenia, a wolność jest tym, co definiuje człowieczeństwo:

Nie ma sytuacji bez wyjścia, poza własną śmiercią – a i to tylko w świetle dzisiejszego stanu wiedzy. Nie ma rzeczy nieuniknionych, a jeśli ktoś mówi o fatalizmie, chce w ten sposób uciec przed odpowiedzialnością. [...] Potrzebujemy większej świadomości tego, że nasza wolność to tylko więzienie, z którego jeszcze nie uciekliśmy. Albowiem nie możemy być wolni, jednak możemy się uwolnić³⁸.

W dramatach Bärfussa postaci nie korzystają ze swej wolności i autonomii. Nie robią nic dla innych, skupiając się tylko na własnych pragnieniach i potrzebach, co je ogranicza i prowadzi do upadku. Bärfuss nie czyni z tego estetycznej prowokacji ani politycznej agitacji. Siła jego zaangażowania leży w uważnej

³⁶ „Nur Mitleid kann etwas ändern”. Der Schriftsteller Lukas Bärfuss über den Terror in Paris, den Ausschluss der Flüchtlinge in Europa und seine Kritik an seiner Heimat Schweiz. Wywiad z Julianem Weberem, „taz.am wochenende” 2015, nr z 28.11. Źródło IZA.

³⁷ O koncepcji indywidualizmu i wolności na podstawie *Alices Reise in die Schweiz* zob. M. Famula, *Experimente der Sinnggebung. Lukas Bärfuss' „Alices Reise in die Schweiz” und die ethisch-existenzielle Herausforderung im 21. Jahrhundert*, [w:] P. M. Langner, A. Mirecka (red.), *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, Frankfurt am Main i in. 2015, s. 63–76.

³⁸ L. Bärfuss, *Frei können wir nicht sein, aber wir können uns befreien*, „Tages-Anzeiger” 2010, nr z 18.11, s. 27. Na temat wolności Bärfuss wypowiada się też w eseju: *Freiheit und Wahrhaftigkeit*, [w:] tenże, *Stil und Moral. Essays*, Göttingen 2015, s. 221–229.

obserwacji świata społecznego, uchodzącego za jeden z najlepszych, który sam siebie też uważa za jeden z lepszych (o ile nie najlepszy). Pisarz nie proponuje żadnych konkretnych rozwiązań problemów poruszanych w swoich sztukach³⁹. Patologie społeczne przedstawia (ciężko bowiem stwierdzić, że je obnaża) w obrazach odpowiednio chłodnych i zdystansowanych. Tylko miejscami obrazy te są przerysowane, tylko w *Amygdali* robią wrażenie przesadzonych i groteskowych. W jego dramatach rodzinnych Szwajcaria pojawia się rzadko bądź wcale. Nie mówi się o niej i właśnie przez to mały, bogaty alpejski kraj urasta do rangi prawdziwego problemu.

Z języka niemieckiego przełożyła Karolina Sidowska

³⁹ Na temat otwartego zakończenia w dramatach Bärfussa pisze T. Müller, „*Was schaut ihr mich an?*” ..., s. 86 i n.

Anna Gręda-Kowalewska*

FOUCAULT I BÄRFUSS: SEKS, WŁADZA I KONTROLA

Wszystko jest cytatem, dla Woyzecka, dla aktora, dla Państwa, dla mnie. A nasze wysiłki, walka o własną indywidualność wewnątrz tego obcego języka, cytatu, stereotypu, tego nabytego zasobu słów – to kwestia, która interesuje mnie najbardziej¹.

W swoim dramacie *Seksualne neurozy naszych rodziców* (2003) Lukas Bärfuss przedstawia seksualność jako środek manipulacji, który może być połączony z wiedzą, kontrolą, władzą oraz dyscypliną. To podejście przypomina badania Michela Foucaulta, który zajmował się m.in. biopolityką, aby pokazać, w jaki sposób władza może oddziaływać na ludzi i stać się przy tym oszukańcza i manipulacyjna. To, w jaki sposób człowiek jest manipulowany, nie tylko dla własnej korzyści, ale również dla korzyści społeczeństwa, można rozumieć na różne sposoby. Również działalność instytucji kontrolujących steruje człowiekiem. Te środki manipulacji dają poczucie wolności, co jest jednak złudne i działa represyjnie. W efekcie można poskromić i wyprodukować jednostkę pozbawioną indywidualnych cech.

Tak wygląda życie Dory – głównej postaci dramatu Bärfussa. Jest ona poddana licznym zewnętrznym przymusom: ograniczana przez chorobę umysłową, uzależniona od społeczeństwa, kontrolowana, wykorzystywana i oszukiwana przez rodzinę, lekarza, szefa i kochanka. Jej ciało stało się obiektem, który z uwagi na swój potencjał biologiczny nie tylko znajduje się w kręgu zainteresowania sektora regulowania liczebności społeczeństwa, ale jest też dyscyplinowane i stanowi przedmiot publicznej debaty na temat tego, w jakim stopniu jednostka może rozmawiać o własnej seksualności i instynktach oraz nimi dysponować. W trzydziestu pięciu krótkich scenach autor pokazuje, że nie można rozdzielić seksu i władzy. Dora, której jako młodej, nieświadomej i niewinnej dziewczynie opowiedano jeszcze bajki ze szczęśliwym zakończeniem, jest postrzegana jako pionek, a wszystko to, co się wokół niej rozgrywa – rzekomo dla jej dobra – przyczynia

* Uniwersytet Wrocławski.

¹ L. Bärfuss, *Proste historie o skomplikowanych ludziach* (wywiad z Lukaszem Bärfussem), [w:] tenże, *Seksualne neurozy naszych rodziców; Autobus*, tłum. I. E. Rozhin, M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2006, s. 9–16, tu s. 16.

się do dobrego samopoczucia i spokoju jej rodziców, lekarza i partnera. Bärffuss przyznał, że ważną część jego pracy nad tekstem stanowiły badania szwajcarskiej psychiatrii z XIX wieku, która powinna być rozpatrywana nie jako ruch mający uzdrowić społeczeństwo, ale jako środek represyjny². Nic więc dziwnego, że Dora, zamiast miłości, przychylności, zrozumienia i pomocy, doznaje poniżenia, kłamstwa i przemocy, skrywanych pod maską świadomego i odpowiedzialnego działania.

U Michela Foucaulta czytamy:

Począwszy od XVIII wieku, seks bezustannie wywołuje swego rodzaju powszechną dyskursywną nadpobudliwość. Dyskursy nie mnożą się jednak poza władzą albo przeciwko niej, lecz w zasięgu tejże władzy i jako metoda jej sprawowania – wszędzie zachęta do mówienia, wszędzie urządzenia podsłuchu i zapisu, wszędzie metody obserwacji, gromadzenia danych i wyciągania wniosków³.

Dora – której imię przywodzi na myśl jedną z pacjentek Sigmunda Freuda – funkcjonuje jako obiekt doświadczalny, który właściwie nie ma prawa do decydowania o sobie i swoim ciele. Jej seksualność, której jeszcze nie rozumie, jest kwestią publiczną, zdominowaną przez jej rodziców, lekarza, szefa i kochanka. Dora ich słucha i jest im posłuszna. Chociaż z nią rozmawiają i wyjaśniają jej niektóre kwestie, pomijają najważniejsze: że to *ona* ma wybór. Dają jej rady i próbują ją edukować, ale rady te są zbieżne z ich wyobrażeniami i społecznymi oczekiwaniami, a edukacja wydaje się częściowa. Dora pozostaje zdana na samą siebie: jej własne szczęście nie stoi na równi z satysfakcją społeczną, lecz jest jej podporządkowane.

Scena 1

Z tej rozmowy dowiadujemy się, że stan zdrowia Dory, mimo że się rzekomo poprawił, nie całkiem jeszcze zadowala jej matkę. Przyznaje ona, że dzięki lekom Dora „była cichsza i cichsza: dzięki mojej miłości oraz uporowi i wytrwałości lekarza. [...] Nie wiem, czy czuje się lepiej. Już tak nie krzyczy, ale też bardzo rzadko się uśmiecha, nigdy nie płacze, je to, co się jej podsunie pod nos”⁴. Jednak to ślepe posłuszeństwo i apatia nie zadowolają matki, ponieważ tęskni ona za swoją szaloną, czyli czującą córką. Chciałaby wiedzieć, co Dora w sobie skrywa, co myśli i czuje. Dora, której zachowanie jest chemicznie sterowane,

² Por. tamże, s. 9 i n.

³ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Gdańsk 2010, s. 31.

⁴ L. Bärffuss, *Seksualne neurozy naszych rodziców*, tłum. I. E. Rozhin, [w:] tenże, *Seksualne neurozy...*, s. 19.

która jest jak otępiała i wszystko ukrywa, jest tutaj postrzegana jako czysto medyczny przypadek, nadający się do prowadzenia badań. Lekarz i pacjent przywiązują się do siebie i stają się od siebie zależni⁵. Lekarz obserwuje, kontroluje i wpływa na zachowanie Dory, a ona i jej rodzina nie mogą ani uciec od tego medycznego spojrzenia, ani wyobrazić sobie życia bez medycznego wsparcia, choć matka jest świadoma szkodliwego działania leków i chce z nich zrezygnować. Mimo to potrzebuje lekarza, aby omówić z nim stan Dory i sposób panowania nad nią. Pytana o leki, Dora odpowiada zawsze: „Nie wiem”⁶. Jediną osobą, która mogłaby o tym zdecydować, jest jej ojciec – jego zdanie jest najważniejsze, nie należy bowiem oczekiwać niczego innego, jak władzy ojcowskiego autorytetu.

Scena 2

Dora jest w pracy na stoisku warzywnym i rozmawia ze swoim szefem, który nie ukrywa, że wszystko widzi, wciąż ją obserwuje, każdy jej ruch i „nie spuszcza jej z oka. Nawet na sekundę”⁷. Dzięki tej obserwacji ma nad nią kontrolę, bo dysponuje odpowiednią wiedzą i może decydować o jej losie – przynajmniej jako swojej pracownicy. Jego wzrok jest przenikliwy, dyscyplinujący i zawsze obecny – jak w panoptykonie, ponieważ świadomość bycia widocznym i bezustannie obserwowanym gwarantuje automatyczne funkcjonowanie władzy⁸. To spojrzenie, przyjemne, gdy samemu nie jest się widzianym, ma raczej negatywną konotację, ponieważ „podpatrywanie kojarzy się z sadyzmem”, jak zauważają Sturken i Cartwright⁹. Szef mówi również: „[...] Porządek na świecie jest jeden”¹⁰ i tym regułom muszą się podporządkować. Również on, który w tajemnicy kocha się w Dorze. Wie jednak, że ta miłość nie może być spełniona i w żadnym wypadku nie chce naruszyć społecznych norm. „I dlatego potrzebny [im] jest sklep” i „nie wolno [im] splajtować”¹¹. Jego sklep nie jest tylko dosłownie niezbędny ekonomicznie, lecz również w przenośnym znaczeniu: funkcjonuje jako przestrzeń społeczna, gdzie panują określone normy i reguły, i gdzie wszystko musi być uporządkowane, dla dobra wszystkich.

⁵ Por. M. Foucault, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 34 i 53.

⁶ L. Bärffuss, *Seksualne neurozy...*, s. 21.

⁷ Tamże, s. 22.

⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 196.

⁹ M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford 2001, s. 76.

¹⁰ L. Bärffuss, *Seksualne neurozy...*, s. 22.

¹¹ Tamże, s. 24.

Scena 3

Jest noc. Dora znajduje się w domu i próbuje zasnąć. Matka czyta jej bajkę. Ta przyjemna scena, pełna rodzinnego ciepła i poczucia bezpieczeństwa, kontrastuje z panującą na zewnątrz ciemnością, która wskazuje na niebezpieczną społeczną rzeczywistość, w której Dora się nie odnajduje i do której nie pasuje. Bajka opowiada o żabie i jej bogatym panu. Dora jest jednak znudzona i wyznaje matce, że nigdy nie lubiła bajek. Wyjaśnia, że to ukrywała, bo zawsze było jej to obojętne, mimo że wiedziała, że bajki są głupie¹². Jest to chwila szczerości między kobietami, kiedy matka chce zrozumieć swoją córkę. Później Dora przyznaje, że nie lubi spodni. Cieszy to matkę, która w końcu widzi, że Dora próbuje samodzielnie myśleć i wyraża swoje zdanie. Obiecuje, że nie będzie dawać jej już więcej lekarstw¹³. Zachowanie Dory jest małym krokiem na drodze do niezależności, ale mówi też dużo o jej pragnieniu uwolnienia się i noszenia tego, co podoba się jej, a nie innym. Zewnętrzna skorupa zostaje zniszczona, a Dora zostaje przyjęta do świata.

Scena 4

Mimo że Dora w tej scenie znajduje się w sklepie, nie mówi ani słowa. Podczas rozmowy między jej pracodawcą a eleganckim panem, który robi zakupy, wykonuje tylko polecenia swojego szefa: pokazuje paznokcie, podnosi i opuszcza ręce. Jej ciało staje się obiektem obserwacji, zostaje wystawione na męskie spojrzenia. Mężczyźni traktują ją jak obiekt. Elegancki klient określa ją mianem egzotycznej, a jej pracodawca nazywa ją „unikatem”¹⁴. Jej „szaleństwo” jest właściwie sposobem na to, aby spojrzeć na świat w inny, ciekawszy sposób. Dora zanika jako osoba, nie ma już miejsca na jej indywidualność. Szef mówi jednak o „społecznej odpowiedzialności”¹⁵ i tylko w tych ramach dziewczyna funkcjonuje jako ciekawy, słaby przypadek, któremu należy pomóc, aby zachować społeczny porządek.

Scena 6

Również elegancki pan postrzega Dorę jako fascynujące stworzenie. Widzi w niej mityczną, bajkową postać i przypisuje jej różne historie. Mówi: „Jest w pani coś rosyjskiego, prawda, trochę z Anastazji, ostatniej córki cara.

¹² Por. tamże, s. 26.

¹³ Por. tamże, s. 27.

¹⁴ Tamże, s. 29.

¹⁵ Tamże, s. 28.

Zubożała, pozbawiona czci, uwięziona pomiędzy kartoflami a włoszczyzną. I stąd ta szlachetność, delikatność, ta błękitna krew¹⁶. Dora wciąż jest postrzegana jako obiekt godny podziwu i budzący zainteresowanie. Mężczyzna patrzy na nią tak, jakby chciał sprawdzić, jak ma ją właściwie zaklasyfikować i wpisać w społeczne normy. Symptomatyczne, że Dora, jako osoba upośledzona, zostaje zepchnięta na margines społeczeństwa. Jej choroba w połączeniu z budzącą się seksualnością mogłaby sytuować ją w heterotopicznych przestrzeniach – heterotopiiach dewiacji¹⁷ – o których Foucault pisze, że „są one pomyślane raczej dla ludzi, których zachowanie odbiega od przeciętności lub wymaganej normy”¹⁸. Dora nie odpowiada normom, jej historia jest mitologizowana, a ona sama bywa w miejscach, które podkreślają jej anormalność i kryzysowe położenie.

Scena 7 i 8

Dowiadujemy się, że Dora straciła dziewictwo, co jej rodzice postrzegają jako akt przemocy i oszustwo. Matka stwierdza, że mężczyzna „wziął to, co najlepsze” z jej córki, czym w rozumieniu Dory jest równowartość dziesięciu franków¹⁹. Seks porównuje się do transakcji połączonej z konkretnymi korzyściami. Ponieważ Dora nie jest już dziewicą, traci kontrolę nad swoim ciałem, przejmuje ją mężczyzna. Jej rodzice są przestraszeni, ale nie z powodu samego zdarzenia, lecz z powodu jego niebezpiecznych i nieprzewidywalnych konsekwencji: zły stan zdrowia Dory mógłby obciążyć jej przyszłe dziecko i być może też skazać je na upośledzenie, co ponownie zakłóciłoby równowagę społeczną i najwyższy potencjał ludzkiej produktywności. Foucault zauważa: „współczesny człowiek jest zwierzęciem, w którego polityce jego życie jako istoty żyjącej jest przedmiotem ryzyka”²⁰. Tak też jest postrzegana Dora: nie jako indywidualność, tylko jako istota żyjąca, która powinna posłusznie funkcjonować. Jej stosunek płciowy, który się jej nawet podobał, narusza reguły i dyscyplinę. Utrata dziewictwa oznacza nowy porządek. Foucault pisze: „Można łatwo zobaczyć, że krew znajduje się po stronie prawa, śmierci, przekroczenia, symboliczności i suwerenności; seksualność natomiast przynależy do norm, do wiedzy, do życia, do zmysłu, do dyscypliny i uregulowań”²¹. Dla Dory seksualność nie znajduje się jeszcze w obszarze

¹⁶ Tamże, s. 32.

¹⁷ M. Foucault, *Die Heterotopien; Der utopische Körper*, tłum. M. Bischoff, postłowie D. Defert, Berlin 2005, s. 12.

¹⁸ Tamże [jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą od tłumaczki artykułu].

¹⁹ L. Bärffuss, *Seksualne neurozy...*, s. 34.

²⁰ M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, t. 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983, s. 171.

²¹ Tamże, s. 176.

wiedzy czy norm. Jest postrzegana raczej jako tabu, które Dora przypadkowo złamała, co przypomina losy Wendli z *Przebudzenia wiosny* Franka Wedekinda. Nie jest nawet świadoma tego, co zrobiła i jakie to może mieć konsekwencje. Również w tej kwestii zawodzi jako odpowiedzialny członek społeczeństwa.

Scena 9

Lekarz rozmawia z Dorą o jej seksualności i próbuje jej wyjaśnić, że to nic złego odczuwać popęd seksualny i za nim podążać. Uważa, że najważniejsze jest, aby być w zgodzie z samym sobą i słuchać własnego głosu. Choć istnieją różne instytucje (jak na przykład Kościół katolicki), które chcą sterować naszym sumieniem, powinniśmy robić to, co uważamy za słuszne. Mimo to potrzebujemy pewnych norm i reguł, którymi można się kierować, aby nie czuć się zdezorientowanym. Lekarz twierdzi: „Ograniczony jest człowiek bez reguł, bez kompasu, ponieważ ta biedna istota nie wie, czym ma się kierować, gdzie, tak!, gdzie ma się zwrócić”²². W jakim stopniu jest się więc samodzielnym w swoim postępowaniu i myśleniu? Być może jest tak, że jest się wolnym, ale tylko w określonym obszarze, który został zdefiniowany przez innych. Dlatego, kiedy lekarz uczy Dorę, że nie powinna podążać za obcymi głosami, ponieważ jest „tylko jedna moralność: moralność Dory” i „tylko jeden głos: głos Dory”²³, sam sobie przeczy. Następnie wyjaśnia jej, w jakich okolicznościach może odbyć stosunek płciowy, powołując się przy tym na prawo cywilne, prawo karne oraz normy społeczne. Granice niczym niezakłóconej seksualności zostają jasno określone zakazami, które są jak kompas dla członków społeczeństwa. Znaczące, że na końcu tej rozmowy lekarz daje Dorze pigułkę antykoncepcyjną, nie wyjaśniając jednak, co to właściwie jest i jak działa antykoncepcja. Zamiast tego przenosi odpowiedzialność na matkę²⁴. To dziwne zachowanie świadczy o tym, że mimo bogactwa uczuć i samopoznania, jakie lekarz przypisuje miłości fizycznej, seks jest nieodłącznie związany z regulacją zaludnienia i dlatego musi być wciąż kontrolowany.

Scena 11

W pokoju hotelowym, kiedy „dzieci powinny być już dawno w domu”²⁵, Dora spędza czas z eleganckim panem, który zamiast dziesięciu franków każe jej wybrać sobie z jego walizki butelkę perfum. Dora bierze najdroższą,

²² L. Bärffuss, *Seksualne neurozy...*, s. 36.

²³ Tamże, s. 37.

²⁴ Por. tamże, s. 41.

²⁵ Tamże, s. 42.

a mężczyzna stwierdza: „Te perfumy robi się z gówna syberyjskiego wołu. Ale podoba się naszej rosyjskiej wytwornej damie ten wołowy zapach, jest jakby dla niej stworzony”²⁶ i później, gdy wyjaśnia, dlaczego mydło pachnie różami: „żeby nie było czuć zdechłych świń, z których zrobiono to mydło. Ale wy, wytworne damy, nie chcecie o tym wiedzieć”²⁷. Wygląd zewnętrzny odgrywa ważną rolę na płaszczyźnie kontaktów międzyludzkich i staje się środkiem, dzięki któremu mogą być dotrzymanywane różne społeczne konwencje i przeprowadzane transakcje. Nie chodzi tutaj o prawdziwą wiedzę, bo ta pozostaje ukryta. O wiele bardziej liczą się metody, mogące wpłynąć na ludzką naturę i instynkty, skrywające sedno sprawy i zagłuszające niektóre potrzeby, jak w przypadku Dory, która zostaje ogłupiona luksusowymi kosmetykami, które też automatycznie zmieniają jej status społeczny.

Scena 16, 17 i 18

Dora zachodzi w ciążę, o czym rozmawia się podczas jej nieobecności. Matka i lekarz martwią się o to, jak zakończy się ta uciążliwa i niewygodna sytuacja. Lęk ten dotyczy przede wszystkim opinii publicznej – ta może być przecież oburzona i zniesmaczona upośledzeniem dziecka. Matka Dory mówi: „Co sobie ludzie pomyślą. Przecież to będzie jak w ogrodzie zoologicznym”²⁸. Dziecko nie byłoby jedynie dużym ciężarem, ale i dziwną kreaturą, którą można by podziwiać w ogrodzie zoologicznym i postrzegać, podobnie jak Dorę, jako coś egzotycznego. Widząc rozpacz matki, lekarz proponuje: „Nie powinniśmy się ograniczać w wyborze rozwiązania. W końcu mamy jeszcze czas”²⁹. On, który wcześniej wydawał się sojusznikiem Dory, teraz opowiada się za ścisłą kontrolą, czyli za aborcją. Zgadza się tym samym z Foucaultem, że chodzi teraz o to, żeby „zorganizować to, co żyje w obszarze wartości i korzyści”³⁰. Kiedy Dora rozmawia o tym ze swoją matką, nie jest świadoma znaczenia aborcji i dlatego przychodzą jej do głowy straszne pomysły, jak mogłaby pozbyć się dziecka. Matka nazywa aborcję „smutną decyzją”³¹ i zaczyna rozmowę z Dorą słowami: „Posłuchaj, Dora. Dziś nie będzie bajki, zgoda”³². I kończy ją, mówiąc: „Zaufasz tacie”³³. Dora nie jest już traktowana jak dziecko,

²⁶ Tamże, s. 43.

²⁷ Tamże, s. 44.

²⁸ Tamże, s. 51.

²⁹ Tamże.

³⁰ M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit...*, s. 171.

³¹ L. Bärffuss, *Seksualne neurozy...*, s. 52.

³² Tamże, s. 51.

³³ Tamże, s. 53.

jej związek z eleganckim panem, jej ciąża i możliwa decyzja o aborcji nie należą już do świata bajek, tylko do bezlitosnej rzeczywistości, zdominowanej przez kontrolujące autorytety, jak na przykład ojciec, który zarzuca matce, że „dała [...] temu dziecku zbyt wiele swobody”³⁴.

Scena 22

Dora rozmawia z eleganckim panem i wyznaje: „Jeśli ja bym mogła decydować, to zatrzymałabym to dzieciątko”³⁵, rozbiera się i chce natychmiast „zrobić nowe dziecko”³⁶. Rozmowa ta pokazuje, że życzenia i potrzeby Dory różnią się od oczekiwań społeczeństwa, które kontroluje ją i steruje jej zachowaniem. Mimo że chciała zatrzymać dziecko, zostało jej ono „wysane”³⁷, bo tak było lepiej dla wszystkich. Dla wszystkich, którzy sprawują jakąkolwiek władzę, ponieważ w tej indywidualnej i intymnej sytuacji decyzja należała do innych. Teraz Dora chce wykorzystać swoją seksualność, aby w tajemnicy przeciwko temu zaprotestować. Chce decydować, a jej pomysł pokazuje, że seks może być bronią obosieczną w walce o władzę. Dora występuje przeciwko rodzicom, lekarzowi, pracodawcy i społeczeństwu, spotykając się wciąż z eleganckim panem i chcąc mieć kolejne dziecko. Jej przeciwnicy kontrolują ją i obserwują, odnajdując w tym przyjemność. Nie traktują Dory całkiem poważnie, nie chcą jej wszystkiego dokładnie wyjaśnić, ukrywają przed nią pewne problemy. Foucault zauważa:

wymuszenie i uwodzenie, konfrontacja i wzajemne wzmocnienie – od XIX wieku pomiędzy rodzicami a dziećmi, dorosłymi a podrostkami, wychowawcami a uczniami, lekarzami a chorymi, psychiatrą a jego histerykiem i zbrojeńcami bezustannie toczy się ta gra. Wyzwania, uniki, zataczające kręgi zachęty, nie zbudowały wokół płci i ciał nieprzekraczalnych granic, ale trwałe spirale władzy i rozkoszy³⁸.

I w tych spiralach znajduje się Dora, którą matka nazywa „cielątkiem”³⁹ i której indywidualność i samodzielne myślenie są jednak skazane na porażkę.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 58.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 39.

³⁹ L. Bärffuss, *Seksualne neurozy...*, s. 59.

Scena 27, 28, 29 i 30

Dora przyznaje, że widziała swoich rodziców podczas seksualnych igraszek na placu campingowym, na co ojciec reaguje przemocą i „bije ją po twarzy”⁴⁰. Dziewczyna nie jest w stanie tego zrozumieć, ponieważ dla niej „przecież to nic takiego”⁴¹. Bärffuss pokazuje tutaj podwójną moralność ludzi, którzy łatwo oceniają, bez skrupułów decydują o zachowaniach seksualnych innych, bez wahania rozróżniają dobro od zła, podstępnie sterują innymi i nazywają ich „zwierzętami”⁴². Kiedy Dora się dowiaduje, że „wszyscy ludzie się pieprzą i że wszyscy o tym wiedzą”⁴³, jest zdziwiona, ponieważ zawsze to przed nią ukrywano, dlatego też traktuje seksualność jak wiedzę, której jej odmawiano. Odkrycie przez nią swojej seksualności pozbawiło ludzi wokół niej części władzy, a obawa utraty kontroli nad dziewczyną jest powodem okłamywania i oszukiwania Dory. Nie wszystko można pokazać, o czym lekarz informuje matkę: „Niektóre rzeczy zachowuje się dla siebie”⁴⁴. Matka podobnie poucza Dorę: „[...] nie masz prawa wsadzać nosa w sprawy, które cię nie dotyczą”⁴⁵. To, co prywatne i to, co publiczne (albo to, co dotyczy tylko innych) zostało tutaj rozgraniczone i również powiązane z władzą, ponieważ ten, kto coś widzi lub wie, posiada władzę.

Scena 31

Najpierw rozmawiają ze sobą rodzice, a matka nie może zrozumieć, dlaczego ludzie będący w jakikolwiek sposób upośledzeni, rozmnażają się, tak jakby ich słabość miała być w tym przeszkodą i jak gdyby byłoby to wbrew naturze. Podaje przykład rodziny, w której „wszyscy noszą okulary z takimi grubymi szklami”⁴⁶ i komentuje: „człowiek się zastanawia, dlaczego właśnie tacy ludzie się mnożą. Oboje mają przecież wadę wzroku. To brak odpowiedzialności”⁴⁷. Dla niej wada fizyczna oznacza przeszkodę nie do pokonania, jeśli chodzi o przedłużanie gatunku. Ciało musi funkcjonować jak najlepiej, aby zwiększyć szanse przeżycia. Matka obwinia siebie i męża – ich geny – o upośledzenie Dory i nazywa ich „odchyleniem od normy”⁴⁸, co znów przywodzi na myśl koncept

⁴⁰ Tamże, s. 63.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 64.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 66.

⁴⁵ Tamże, s. 68.

⁴⁶ Tamże, s. 69.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 70.

biopolityki Foucaulta. Ojciec nawiązuje do problemu godności, którą posiada każdy, „zdrowy czy chory”⁴⁹, na co jego żona reaguje następującym wyznaniem: „na początku pocieszałam się, że Dora nie przeżyje. Cierpliwości, zaufać naturze, sama to ureguluje”⁵⁰. Wierzyła, że sama biologia zdecyduje o losie jej córki, że jej nieużyteczność szybko zostanie dostrzeżona i wyeliminowana. Dora jest jednak „twarda jak skóra”⁵¹ i dzielnie walczy o swoją egzystencję.

Scena 34 i 35

Nie tylko rozwój biologiczny jest kwestią odpowiedzialności. Jest też odpowiedzialność społeczna, która wiąże się z możliwymi konsekwencjami seksualnej aktywności i założenia rodziny. Matka nazywa przyjaciela Dory „łajdakiem”⁵², a lekarz mówi: „potrzebne nam rozwiązanie korzystne dla wszystkich”⁵³. I tym rozwiązaniem – pomyślanym dla „wielu nowoczesnych, mądrych kobiet”⁵⁴ – jest usunięcie macicy, co dałoby Dorze gwarancję, że później „będzie [...] mogła sama stanowić o swoim życiu. Będąc w pełni kobietą”⁵⁵, ponieważ tę operację „można nawet cofnąć”⁵⁶. Dora w to wierzy, bo ma nadzieję, że jej decyzja zadowoli nie tylko jej otoczenie, ale również pozwoli jej zachować wolność. Nie jest jednak świadoma faktu, że zabieg ten jest nieodwracalny, o czym zostaje poinformowana przez eleganckiego pana. Ten zostawia ją, przygotowując się do podróży do Rosji, co właściwie jest kolejnym kłamstwem, którego Dora w swej niewinności nie dostrzega. Gdy prosi go o pocałunek, słyszy odpowiedź: „Nie, Dora, bo gdybym cię pocałował, byłoby to pożegnanie. Pocałuję cię w Rosji, moja mała księżniczko, pocałuję cię w Rosji”⁵⁷, co oczywiście jest pustą obietnicą.

Po lekturze sztuki Bärfussa można stwierdzić, że Dora jest postrzegana i wykorzystywana jako obiekt. Zgodnie z normami społecznymi, które jasno określają, że wartościowy członek społeczeństwa ma być zdrowy, aby optymalnie spełniać swoje obowiązki, Dora została zaszufładowana jako odstępstwo od normy. Ta niekorzystna pozycja czyni z niej człowieka drugiej kategorii, który jest ciągle nadzorowany, dyscyplinowany i kontrolowany przez tych, którzy

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 71.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 75.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 76.

⁵⁵ Tamże, s. 77.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 79.

mają więcej władzy. Cieszy się przy tym złudną wolnością, a jej działania, zmierzające do postrzegania seksu i rozmnażania jako czegoś naturalnego, nie mają większego znaczenia wobec uregulowań społecznych, reprezentowanych przez rodzinę, lekarza i kochanka. Traktują oni dziewczynę jak wybryk natury i bez zahamowań uciekają się do oszustwa. Ostateczna decyzja dotycząca ciała Dory nie należy więc do niej, lecz do nich. Seksualność Dory staje się środkiem manipulacji i narzędziem w grze o władzę: wygrywa ten, kto wie i decyduje, a wie ten, kto obserwuje i kontroluje. Społeczna manipulacja i presja powodują, że pragnienie Dory, aby założyć własną rodzinę i wyjechać do Rosji nie jest już możliwe do zrealizowania i może się utrzymać jedynie w sferze zmitologizowanej rzeczywistości. A „walka o indywidualność”, która tak fascynuje Bärffussa⁵⁸, kończy się porażką.

Z języka niemieckiego przełożyła Elżbieta Tomasi-Kapral

⁵⁸ L. Bärffuss, *Proste historie...*, s. 16.

Barbara Pogonowska*

KONANIE I ŚMIERĆ W SZTUCE LUKASA BÄRFUSSA *ALICES REISE IN DIE SCHWEIZ*

„Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo. Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii”¹ – twierdził w swoim eseju *Mit Syzyfa* (1942) Albert Camus. Patrząc na historię filozofii, należy faktycznie stwierdzić, że kwestia samobójstwa należy do elementarnych zagadnień, z jakimi wielcy myśliciele mierzyli się od niepamiętnych czasów, a poglądy na samobójstwo podlegały ciągłym zmianom i wahały się od apologii do najsurowszego zakazu.

Samobójstwo jest też odwiecznym tematem i motywem literackim. Lukas Bärfuss, znany ze swego zamiłowania do kontrowersyjnych treści, podejmuje w swojej sztuce *Alices Reise in die Schweiz* (*Podróż Alicji do Szwajcarii*) problem suwerennego stanowienia o własnej śmierci w nowoczesnej odsłonie, poruszając kwestię wspomaganego samobójstwa. Samouniعةstwienie stanowi również centralny motyw w jego nagrodzonej powieści pod tytułem *Koala* (2014), w której autor próbuje uporać się ze śmiercią swego przyrodniego brata. Swoją pociąg do gry z tabu eutanazji pisarz określa jako konieczność. W wywiadzie radiowym wyraził to słowami: „Myślę, że powinniśmy zmierzyć się z niedogodnością i skandalicznością śmierci”². Ten cel przyświeca mu m.in. w sztuce *Alices Reise in die Schweiz*, będącej przedmiotem niniejszego artykułu. Bärfussa zainspirowała notka w szwajcarskiej bezpłatnej gazecie „20 Minuten” („20 Minut”), informująca o tym, że miasto Zurych nie zamierza pokrywać kosztów generowanych przez tzw. turystykę samobójczą³. Dzięki korzystnej sytuacji prawnej, Szwajcaria stała się bowiem miejscem przyciągającym osoby o zamiarach samobójczych. Według wyroku Szwajcarskiego

* Uniwersytet Śląski.

¹ A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1999, s. 59.

² *Sterbehilfe auch für Gesunde? Autor Lukas Bärfuss kritisiert niederländische Initiative*, wywiad Joachima Scholla z 24.06.2010 (11:07), Deutschlandradio Kultur, online: http://www.deutschlandradiokultur.de/sterbehilfe-auch-fuer-gesunde.954.de.html?dram:article_id=145391 [dostęp: 28.06.2016].

³ Zob. T. Bühler, *Die Praxis schlägt zurück. „Alices Reise in die Schweiz. Szenen aus dem Leben des Sterbehelfers Gustav Strom” von Lukas Bärfuss*, [w:] H.-P. Bayerdörfer w współpracy z M. Leyko i E. Deutsch-Schreiner (red.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen 2007, s. 43–51, tu s. 47.

Sądu Federalnego z roku 2006 na mocy Konstytucji Federalnej i artykułu 8 Europejskiej Konwencji Praw Człowieka każdy człowiek ma podstawowe prawo decydowania o sposobie i momencie zakończenia własnego życia⁴. Kontrowersyjnie wspomagane samobójstwo jest natomiast regulowane przez szwajcarski Kodeks karny. Według artykułu 115 Kodeksu karnego, karze podlega tylko ten, kto, kierując się egoistycznymi pobudkami, nakłania drugą osobę do popełnienia samobójstwa lub jej w tym dopomaga⁵. W Szwajcarii działają pewne organizacje, jak Exit czy Dignitas, które za odpowiednim wynagrodzeniem oferują zainteresowanym osobom ze Szwajcarii i zagranicy pomoc przy samobójstwie⁶. Bez wątplenia ta okoliczność przyczynia się do rozkwitu tzw. turystyki samobójczej ukazywanej przez Bärfussa w *Alices Reise in die Schweiz*.

Treść dramatu jest następująca: tytułowa bohaterka, młoda Niemka z północy, ewidentnie zmagająca się z depresją, postanawia odebrać sobie życie i wyrusza w tym celu do Zurychu, gdzie pod opieką tzw. asystenta śmierci, Gustava Stroma, wypełnia swój zamiar. W ślady Alicji niebawem idzie jej matka Lotta, gdyż wraz ze śmiercią jedynej córki jej życie straciło sens. W dwudziestu czterech luźno zestawionych ze sobą scenach Bärfuss pokazuje wycinki z życia codziennego ludzi noszących się z zamiarem samobójstwa i tych, którzy im w realizacji tego celu pomagają, prezentuje też różne poglądy na temat dobrowolnej śmierci. Autor stawia pytanie, czy wolno samemu określać moment własnej śmierci i czy etyczne jest pomaganie drugiemu człowiekowi w samobójstwie. Jego sztuka jest jednak czymś więcej niż tylko rozrachunkiem z drażliwym problemem. Temat śmierci siłą rzeczy wiąże się z pytaniem o sens egzystencji. Zbliżające się doświadczenie śmierci skłania bohaterów Bärfussa do zajęcia się tą kwestią. Ponadto utwór szwajcarskiego dramatopisarza przedstawia sposób, w jaki nowoczesne społeczeństwo i nowoczesny człowiek radzą sobie z problemem umierania.

Sztukę otwiera rozmowa Gustava i Alicji. Asystent śmierci podaje swojej niemieckiej pacjentce dokładne wskazówki dotyczące dojazdu do kliniki i wyjaśnia szczegóły całej procedury. W sposób całkowicie pozbawiony emocji i pełen dystansu omawia każdy z punktów przygotowanej przez siebie ulotki, opisującej niezbędne przygotowania. W centrum jego uwagi stoją przy tym kwestie finansowe. Omawiane kolejno: testament, ubezpieczenia, umowy, upoważnienia, rachunki i wydatki podkreślają materialny aspekt zgonu w dzisiejszym świecie i odzierają śmierć z wszelkiej metafizyki. Wszystko

⁴ Zob. A. Bernhart-Just, *Weiterleben oder sterben? Entscheidungsprozesse leidender Menschen*, Göttingen 2015, s. 36.

⁵ Zob. D. Magnus, *Patientenautonomie im Strafrecht*, Tübingen 2015, s. 448.

⁶ Zob. U. von Tobel, M. Müller, N. Martensen, *Sterbehilfe. Tod auf Bestellung*, „Beobachter” 2006, nr 3, online: http://www.beobachter.ch/justiz-behoerde/buerger-verwaltung/artikel/sterbehilfe_tod-auf-bestellung/ [dostęp: 28.06.2016].

jest zaplanowane do ostatniego szczegółu, śmierć staje się biurokratycznym procesem, element transcendencji usuwa się na margines. Gustav Strom rutynowo załatwia kolejny przypadek i sprawia wrażenie, że cała sprawa jest powszednią usługą. W zwykłym mieszkaniu czynszowym w Zurychu pacjentka otrzyma medykamenty i „po pięciu minutach będzie po wszystkim”⁷. Asystent odczeka jeszcze kwadrans, po czym zawiadomi policję, która wraz z lekarzem z urzędu przyjedzie skontrolować, czy wszystko odbyło się legalnie. W tym przypadku, jako że Alice jest bardzo młoda, Gustav liczy się z postępowaniem przeciwko niemu – bo przecież „dopiero przy pacjentach od siedemdziesiątki w górę nikt się szczególnie nie przejmuje”⁸. To ironiczne stwierdzenie nawiązuje do, będącego przedmiotem ożywionej dyskusji, prawa do zorganizowanej pomocy w eutanazji dla każdego, kto chce rozstać się z życiem. W społeczeństwie szwajcarskim bez przeszkód przyznaje się prawo do decydowania o zakończeniu życia nieuleczalnie chorym i pacjentom w podeszłym wieku. Problematyczna staje się natomiast pomoc w eutanazji świadczona osobom młodym, w tym nastolatkom, a także chorym umysłowo, którzy są uważani za nie w pełni poczytalnych. Oba zastrzeżenia występują w przypadku Alicji – jest młoda, a jej cierpienie ma naturę psychiczną.

Pomoc przy umieraniu Gustav Strom świadczy w zwyczajnym trzypokojowym mieszkaniu, którego okna wychodzą na wewnętrzne podwórko, gdzie parkują samochody i stoi stary, zardzewiały sprzęt do zabaw dla dzieci. „Nie chcemy żadnego przedstawienia, żadnej teatralności”⁹, wyjaśnia Gustav, a jego słowa wskazują na nowoczesne podejście do śmierci. Philippe Ariès, francuski naukowiec, badający nastawienie ludzi do śmierci i umierania na przestrzeni stuleci, podkreślał rolę rytualnej walki z nieuniknionym na łożu śmierci w przeszłych epokach. W swoim dziele *Człowiek i śmierć* Francuz stwierdza:

Izba chorego [...] nie jest już tłem stereotypowego niemal wydarzenia, lecz miejscem bardziej uroczystym od innych, sceną dramatu, gdzie po raz ostatni rozstrzyga się los umierającego, gdzie całe jego życie, jego namiętności i uczucia mają raz jeszcze zostać osądzone¹⁰.

Podczas gdy ludzkość przez wieki starała się ująć moment śmierci w ramy różnych ceremonii, nasza kultura dąży do tego, aby umieranie „sprowadzić do rozmiarów sprawy mało ważnej, równie pospolitej, jak koniecznej”¹¹,

⁷ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz. Szenen aus dem Leben des Sterbehelfers Gustav Strom*, [w:] tenże, *Alices Reise in die Schweiz. Die Probe. Amygdala*, Göttingen 2007, s. 7–57, tu s. 10 [cytaty ze sztuki w przekładzie tłumaczki artykułu].

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 2011, s. 118.

¹¹ Tamże, s. 589.

stwierdza Ariès. Śmierć przestała „być piękna i teatralna, aby stać się niewidoczną i nierealną”¹², co ilustruje działanie Gustava Stroma. Zdecydowanie odrzuca on wszelkie ozdobniki i jakiegokolwiek sentymentalne gesty, ponieważ nic nie może odciągać samobójcy od jego planu i zakłócać płynnego funkcjonowania przedsiębiorstwa Gustava.

Życzenia Alicji pokrywają się z wyobrazeniami jej pomocnika na temat śmierci. Niemka chce odejść możliwie szybko i bez śladu, gardzi rytuałami funeralnymi, których głównym zadaniem jest przedłużać obecność zmarłego w pamięci pozostałych: „Chciałabym, żeby nie było nic, co by o mnie przypominało. Żadnych kwiatów, żadnego zawiadomienia o śmierci, żadnego nagrobka, nic”¹³. Jej matka, Lotta, obstaje jednak przy pewnych zasadach, na przykład chętnie odwiedzałaby grób własnej córki. Alicja natomiast reprezentuje nowoczesne podejście do śmierci, które tę śmierć neguje i – by użyć sformułowania Arièsa – „eliminuje”¹⁴. Wypieranie zjawiska śmierci w erze nowoczesności diagnozuje wielu naukowców, w tym również Norbert Elias. W książce *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen (O samotności umierających w dzisiejszych czasach, 1982)* niemiecki intelektualista krytykował współczesną kulturę umierania, pisząc:

Śmierć jest jednym z wielkich biologiczno-społecznych zagrożeń ludzkości. Podobnie jak inne animalne aspekty, również śmierć jako proces i jako idea zostaje podczas postępu cywilizacyjnego w dużej mierze ukryta za kulisami życia społecznego. Dla umierających oznacza to, że oni sami także w dużym stopniu są umieszczani za kulisami, a więc izolowani¹⁵.

Znamienne, że w rozmowie Gustava i Alicji, która dotyczy przecież umierania, ani raz nie pada słowo „śmierć”. To przemilczenie jest typową strategią współczesności, dążącej do rugowania śmierci z życia codziennego. W podobnym celu stosuje się zawoalowane określenia. W rozmowie z matką, kiedy Alicja próbuje poinformować tę ostatnią o przyczynie swojej podróży do Szwajcarii, dziewczyna wzdraga się przed użyciem negatywnie nacechowanego słowa „Selbstmord” i określa swój czyn jako „Suizid”¹⁶. Zapewne dlatego, że to zapożyczenie brzmi eufemistycznie. Dla ludzi ubiegłych epok śmierć była bliska i znajoma,

¹² Tamże, s. 596.

¹³ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 17.

¹⁴ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, s. 576.

¹⁵ N. Elias, *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt am Main 1982, s. 22.

¹⁶ Oba słowa w tłumaczeniu na język polski oznaczają „samobójstwo”, przy czym drugie jest zaadaptowanym w języku niemieckim określeniem łacińskim *suicidium* (od *sui* – się i *caedere* – zabijać) i jako takie jest odbierane jako mniej dosłowne, bardziej „fachowe” [przypis tłum.].

a umierający poddawał się spontanicznie swojemu losowi i woli natury. To nastawienie kontrastuje z dzisiejszym ujęciem śmierci, która – jak pisze Ariès – „budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia”¹⁷. O ile dawniej śmierć była „oswojona”, o tyle dziś stała się „dzika”¹⁸.

Współczesny trend do wypierania śmierci z życia codziennego uwidacznia się m.in. w debacie na temat miejsc, w których dokonuje się akt zgonu. Zgoda na wspomagane samobójstwo zostaje błyskawicznie uchylona, gdy mieszkańcy dowiadują się o istnieniu takich praktyk w ich bezpośrednim sąsiedztwie¹⁹. Chociaż społeczeństwo akceptuje prawo do godnej śmierci, nie chce być konfrontowane z praktycznymi aspektami realizacji tego prawa. Zgon powinien następować możliwie niezauważalnie, co prowadzi do tego, że popełnia się samobójstwo w hotelach czy samochodach. Z tekstu wynika, że Gustav oferował wcześniej swoje usługi w przyczepie kempingowej na parkingu. Teraz pracuje w zuryskim mieszkaniu, musi jednak liczyć się z szykanami sąsiadów. Na przykład ze strony niejakej pani Gubser, która oczernia go w sąsiedztwie i lży jako „bezbożnego psa, diabelskiego pomocnika, aroganckiego durnia”²⁰. Innego przykładu wyparcia śmierci z naszego życia dostarcza postać właściciela budynku – Waltera. Mimo deficytu mieszkaniowego posiadacz nieruchomości ma trudności z wynajęciem lokali, gdyż nikt nie chce mieszkać w domu, w którym praktykuje „Doktor Śmierć”²¹.

W zlaicyzowanym społeczeństwie zgon jest faktem czysto biologicznym. Postępująca racjonalizacja i związana z nią dewaluacja tradycji wiary chrześcijańskiej odarty śmierć z wszelkiej transcendencji. Życie doczesne nie jest już przygotowaniem do życia pozagrobowego, a śmierć – przejściem w ten nowy stan. Alicja jest uosobieniem takiej postawy wobec umierania. Słyszała wprawdzie o nieśmiertelnej duszy czy reinkarnacji, lecz są to dla niej tylko puste słowa. Wizerunki świętych, madonn czy złote figurki Buddy, o których wspomina, rozmawiając z Evą, asystentką Gustava, stanowią dla niej przedmioty użytkowe lub dzieła sztuki bez znaczenia religijnego. Matka Alicji, pragnąca odwieść córkę od jej samobójczych planów, odwołuje się jeszcze do zasad chrześcijańskich, ale czyni to bez przekonania. W swoich wyobrażeniach śmierci Alicja i jej matka reprezentują postawę typową dla ludzi nowoczesnych, którym religia nie jest już w stanie zapewnić oparcia, ponieważ zatarcili wiarę w Boga bądź bogów.

¹⁷ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, s. 42.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ F. Mathwig, *Luxus Sterben? Zur aktuellen Kontroverse um Suizidhilfe und Sterbegleitung*. Vortrag Spitex-Dienste Dietikon, 29. 06. 2009, s. 2 i n., online: <http://www.kirchenbund.ch/sites/default/files/media/pdf/mitarbeiter/Mathwig/Luxus-Sterben.pdf> [dostęp: 6.10.2016].

²⁰ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 21.

²¹ Tamże, s. 13.

Centralną postacią dramatu jest asystent śmierci Gustav Strom. Choć to nie on, a pragnąca śmierci Alicja występuje w tytule, zarówno stała obecność Gustava na scenie, jak i fakt, że wszyscy bohaterowie tworzą skupioną wokół niego konstelację, wyróżnia go spośród innych postaci i winduje do rangi głównego bohatera. Na jego uprzywilejowaną pozycję w sztuce wskazuje jeszcze jedna przesłanka. Według Judith Gerstenberg podtytuły w sztukach Bärfussa są „ukrytymi tytułami właściwymi”²², zaś podtytuł omawianego tu dramatu brzmi: *Sceny z życia pomocnika umierania Gustava Stroma*.

Doktor Śmierć jest fanatycznym orędownikiem wolności samodzielnego decydowania o końcu własnego życia i przyznaje każdemu człowiekowi prawo do samobójstwa, również osobom pogrążonym w depresji. Jego *credo* wyrażają słowa: „Jestem zdania, że ludzkie życie zyskuje swą godność dzięki wolności określenia momentu własnej śmierci”²³. W rezultacie oferuje chcącym umrzeć z kraju i zagranicy swoją pomoc i żadne przeszkody nie są w stanie powstrzymać go przed wypełnieniem tej misji. Jak zauważa Marta Famula, Gustav Strom nosi rysy bojownika o wolność, postaci typowej dla historii idei w XVIII wieku²⁴. Widzi się w roli kontynuatora tradycji szwajcarskiego bohatera narodowego Wilhelma Tella, uosabiającego ideały wolności i autonomii. Jako legitymację swojego posłannictwa przytacza w związku z tym słynny cytat z dramatu *Wilhelm Tell* Fryderyka Schillera: „Lepiej umrzeć, niż żyć w niewoli”²⁵. Z legendarnym kusznikiem Gustav dzieli swoistą suwerenność myślenia i działania. Podobnie jak indywidualista Tell, świadomie zajmuje stanowisko na marginesie społeczności i choć ostatecznie jej służy, pozostaje wobec niej w opozycji. Z powodu swych usług jako asystent śmierci Gustav Strom wciąż musi stawiać się na przesłuchiwania na komisariacie. Również w kręgu własnej grupy zawodowej styka się z powszechnym odrzuceniem, co skutkuje ostatecznie wykluczeniem z izby lekarskiej. Jako lekarz Strom przeciwstawia się nowoczesnej medycynie

²² *Tragödie der Eindeutigkeit. Ein Interview mit Lukas Bärfuss über sein Stück „Die Probe (Der brave Simon Korach)“*, wywiad Judith Gerstenberg, „Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters” 2007, nr 42 (listopad–grudzień), s. 14.

²³ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 12.

²⁴ M. Famula, *Experimente der Sinngebung. Lukas Bärfuss’ „Alices Reise in die Schweiz” und die ethisch-existenzielle Herausforderung im 21. Jahrhundert*, [w:] P. M. Langner, A. Mirecka (red.), *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, Frankfurt am Main 2015, s. 63–76, tu s. 65.

²⁵ W dramacie *Wilhelm Tell* Friedricha Schillera słowa, do których odwołuje się Gustav Strom w swojej ulotce informacyjnej, brzmią: „Raczej nam umrzeć, niż w niewoli żyć!” (F. Schiller, *Dzieła wybrane*, t. 2: *Dramaty*, oprac. S. Kaszyński, Poznań 2006, s. 695). Nie jest to wypowiedź Tella, ale fragment tzw. Rütli-Schwur (przysięgi w Rütli), od której wzięło początek powstanie najstarszych szwajcarskich kantonów przeciw austryackiemu dyktatowi.

wykorzystującej specjalistyczną aparaturę, aby przedłużyć ludzkie życie – często poza akceptowalne granice. Strom postrzega swój zawód jako powołanie do uśmierzania ludzkich cierpień, również poprzez wspomagane samobójstwo, i wywodzi swoje posłannictwo paradoksalnie z przysięgi Hipokratesa: „Jak mogę zamykać oczy na cierpienie, które codziennie widzę w szpitalach i domach opieki”²⁶. Nie tylko aparat państwowy i świat medycyny potępiają działalność Stroma, także potencjalni klienci Doktora Śmierci, jego zaawansowani wiekiem sąsiedzi – jak pani Gubser – reagują dezaprobatą i szykanują go.

Strom jest postacią ambiwalentną. Jego monologi, w których przytacza powszechnie znane argumenty za prawem do godnej śmierci, wydają się przekonujące, jednak jego ewidentne przywiązanie do roli asystenta umierania stawia bohatera w niekorzystnym świetle. Dla Alfreda Schliengera z „*Neue Züricher Zeitung*” Gustav, wahający się między rolą ofiary a fantazmatami wszechmocny, to wręcz przypadek psychopatologiczny²⁷. Zaślepiiony swą walką o godność umierania, Gustav nie dostrzega przemiany, jaka zachodzi w pogrążonej w depresji Alicji. Młoda kobieta kupuje nowe ubrania, zwiedza w porcie supertankowiec, wychodzi do restauracji i zachwyca się kanapką rybną. Niespodziewanie życie Alicji zyskuje nową jakość: „Od kiedy wiem, że moje życie niebawem się skończy, jest lepiej”²⁸. Alicja informuje doktora o nieoczekiwanej poprawie swojej kondycji, ten jednak ignoruje oczywiste oznaki przezwyciężenia depresji. Nawet jej propozycja, żeby spędzić razem kilka dni nad morzem, nie budzi wątpliwości w ogarniętym obsesją asystencie śmierci, który ślepo dąży do wypełnienia finalnego aktu. Podobnie postępuje w przypadku Johna, pacjenta z Anglii. Kiedy ten przy trzecim podejściu cofa się przed wykonaniem ostatecznego kroku, Strom z trudem ukrywa złość: „To miotanie się jest nie do wytrzymania”²⁹. Ani przez chwilę nie myśli o tym, że John w rzeczywistości nie chce umrzeć. Fanatyczny Doktor Śmierć nie jest w stanie wczuć się w stan psychiczny swoich pacjentów, wzbudzić w sobie empatii. W swojej arogancji całkowicie lekceważy też konsekwencje, jakie ponoszą bliscy człowieka decydującego się na samobójstwo³⁰. Cieszy się na przykład z decyzji matki Alicji, która chce niebawem pójść

²⁶ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 12.

²⁷ A. Schlienger, *Beim Sterben helfen? „Alices Reise in die Schweiz” von Lukas Bärfuss in Basel uraufgeführt*, „*Neue Zürcher Zeitung*” 2005, nr z 7.03, online: <http://www.nzz.ch/articleCN8MG-1.103262> [dostęp: 29.06.2016].

²⁸ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 39.

²⁹ Tamże, s. 47.

³⁰ W cytowanym już wywiadzie Bärfuss podważa tezę, jakoby samobójstwo było indywidualną decyzją: „»No man is an island« – a więc żaden człowiek nie jest samotną wyspą. Żyjemy w sieci społecznych powiązań i zależności, stąd też wolność decydowania jest właściwie, tak myślę, trochę ideologią”. *Sterbehilfe auch für Gesunde? Autor Lukas Bärfuss kritisiert...*

w ślady córki. Nie dostrzega bowiem, że starsza pani po śmierci dziecka nie widzi już sensu w życiu i że to on sam przyczynia się do jej samobójstwa. To wszystko sprawia, że działania Stroma mają charakter względny.

Ostateczną klęskę obrońca godnego umierania ponosi, skazując swych pacjentów na niegodną śmierć z workiem foliowym na głowie. Ponieważ Gustav Strom utracił prawo wykonywania zawodu, nie może już ordynować pentobarbitalu sodu³¹. Aby móc dalej realizować swoje zadanie, Strom wpada na dziwaczny pomysł, by korzystać z worków foliowych. Ochotnik otrzymuje środek uspokajający, a następnie ma założyć sobie na głowę zwykłą foliową torebkę, na przykład taką do mrożenia żywności. Pacjenci nie zasypiają już łagodnie, jak po pentobarbitalu sodu, ale umierają wskutek uduszenia. W ten okrutny sposób odchodzi też Alicja.

O ile Gustav Strom sens swojego życia odnalazł w obronie ludzkiej godności poprzez wspieranie autonomicznego stanowienia o śmierci, o tyle jego młoda asystentka Eva wciąż szuka treści własnej egzystencji. Na początku z całych sił wspiera swojego mistrza, ponieważ jest przekonana, że historia odda mu sprawiedliwość: „Umieranie uwolni się z pęt moralności, jak kiedyś seksualność”³². Jednak Eva szybko ulega deziluzji. Ta altruistycznie nastawiona dziewczyna rezygnuje, kiedy dostrzega przed sobą nowy cel: pracę w ośrodku dla upośledzonych umysłowo dzieci w Rumunii.

Wśród pacjentów Gustava Stroma szczególną rolę odgrywa Anglik John. Ten chory na raka staruszek trzykrotnie wymyka się swojemu gorliwemu asystentowi i ostatecznie opowiada się za życiem, choć jego naturalny koniec jest już bliski. W konfrontacji z egzystencjalną otchłanią własnej śmiertelności, John odnajduje sens życia w samym fakcie istnienia: „Two more weeks. That’s fine. I will take them”³³. Rozmawiając z Gustavem, podkreśla wyjątkowość życia jako takiego, powołując się na historie z własnej biografii: „To show you that my life is unique, I should be telling you everything”³⁴. W niepowtarzalności swych przeżyć chory dostrzega ich egzystencjalne znaczenie. W ten sposób John neguje pogląd o absurdzie istnienia, ale jego koncepcja sensu wyraża po części stanowisko egzystencjalistyczne, podobne temu prezentowanemu przez Alberta Camusa we wspomnianym dziele *Mit Syzyfa*³⁵. Camus odrzuca bowiem samobójstwo jako

³¹ Pentobarbital sodu jest barbituranem podawanym w Szwajcarii osobom chcącym umrzeć jako śmiertelna trucizna. W wysokiej dawce – 15 g – pentobarbital sodu w ciągu kilku minut paraliżuje układ oddechowy i układ krążenia, co doprowadza do natychmiastowej śmierci pacjenta.

³² L. Bärffuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 32.

³³ Tamże, s. 48.

³⁴ Tamże.

³⁵ Por. M. Famula, *Experimente der Sinngebung...*, s. 72.

możliwą odpowiedź na bezsens rzeczywistości. Pod tym względem John staje w opozycji do swojego asystenta śmierci.

Gustav również postrzega swoją posługę pomocnika umierających w ścisłym związku z powszechnie odczuwalnym absurdem bytu. W końcowej scenie dramatu żali się: „Gdyby ludzie mogli jeszcze szczerze, w pełni wierzyć w życie po śmierci lub gdyby mieli jakąś miarę własnej egzystencji, jakiś sens, plan gry, nie musieliby widzieć we mnie świętokradcy, strzelającego do jeleni w ich parku narodowym”³⁶.

Wspomagane samobójstwo jest drażliwym tematem. Aby nie obciążać zbyt-
nio widza, Bärfuss celowo stosuje komizm³⁷. Dobrym przykładem jest tu już pierwsza scena, w której Gustav Strom wyjaśnia Alice, jak dotrzeć do mieszkania, w którym kobieta ma zażyć śmiertelną dawkę pentobarbitalu sodu. Asystent śmierci z całą powagą przestrzega ją przed nasilonym ruchem ulicznym: „Trzyma się pani prawej strony, przechodzi przez ulicę Zachodnią, niech pani uważa, tam jest niebezpiecznie, panuje duży ruch, samochody pędzą”³⁸. Następnie Doktor Śmierć informuje swoją przyszłą pacjentkę, że musi przejść obok sklepu z bronią. Uważny czytelnik bądź widz z pewnością zauważy, że już w drodze do swojego pomocnika kobieta może na dwa sposoby pożegnać się z życiem. Inny przykład przynoszącego ulgę komizmu znajdziemy w rozmowie Gustava z jego pacjentem z Birmingham. Przed połknięciem tabletki John upija się whisky i rezygnuje z samobójstwa z obawy, że mógłby ruszyć w ostatnią podróż skacowany: „I don't want to spend eternity with a hangover”³⁹. Kiedy trzecia z kolei próba samobójcza Johna grozi fiaskiem z powodu jego niezdecydowania, Gustav wyraża głębokie zaniepokojenie tym, czy chory zdoła przeżyć podróż powrotną do domu. Z połączenia komicznych i tragicznych aspektów rodzi się groteskowe oddziaływanie niektórych scen. Groteskowo przebiega też samobójstwo Alice: młoda kobieta umiera z workiem foliowym na głowie.

Alices Reise in die Schweiz, z problemem eutanazji w punkcie ciężkości, jest jednym z wielu tekstów Lukasa Bärfussa, w których wyraźnie widać zaangażowanie autora. Unikając wpadania w pouczający ton, szwajcarski dramatopisarz często bierze na warsztat palące problemy etyczne, jak seksualność osób upośledzonych (*Seksualne neurozy naszych rodziców*), wiara chrześcijańska (*Autobus*) czy właśnie wspomagane samobójstwo. Bärfuss nie chce jednak wchodzić w rolę

³⁶ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 56.

³⁷ W wywiadzie z Benediktem Schererem Bärfuss przyznaje: „Interesował mnie również komizm. Im dłużej to pisałem, tym wszystko stawało się czarniejsze i śmieszniejsze. Szuka się bowiem rozwiązania problemu, który nie może być rozwiązany”. *„Ich werde immer langsamer”*. *Schweizer Dramatiker ist in Basel wie Hamburg ein gefragter Autor*, wywiad Benedikta Scherera, „Aargauer Zeitung” 2005, nr z 4.03.

³⁸ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 9.

³⁹ Tamże, s. 26.

autorytetu. Nie daje żadnych odpowiedzi, nie ma gotowych propozycji rozwiązań. Jest zdania, że literatura powinna zachować swoją społeczną doniosłość, nie stawiając się w randze trybunału ferującego ostateczne wyroki⁴⁰. W konsekwencji tak pojętej koncepcji estetyczno-literackiej jego dramaty ograniczają się do zaprezentowania problemu. Szwajcar opowiada się za sztuką rozumianą jako „zaobserwowana rzeczywistość”⁴¹ i wyznaje we wspomnianym wywiadzie z Judith Gerstenberg: „Bardziej ciekawi mnie, jak ludzie zachowują się w obliczu nierozwiązywalnych problemów”⁴². To stwierdzenie odnosi się również do *Alices Reise in die Schweiz*. Zachowując bezstronność, Bärffuss przedstawia problem eutanazji z najróżniejszych perspektyw. Udziela głosu zarówno pomocnikom samobójców, jak Gustav i jego asystentka Eva, szukającym śmierci, jak Alicja czy John, zaangażowanym w sprawę członkom rodziny (matka Alicji), zwolennikom (właściciel mieszkania) i przeciwnikom eutanazji (sąsiadka). Interpretację i wartościowanie pozostawia reżyserom, aktorom i przede wszystkim widzom. Dążąc do stworzenia szerokiej przestrzeni interpretacyjnej, Bärffuss rozwija właściwą sobie strategię i rezygnuje z jakichkolwiek wskazówek scenicznych⁴³. To programowe dystansowanie się dramaturga z jednej strony prowadzi do dezorientacji widza, budzi w nim uczucie niepewności i bezradności, z drugiej strony pobudza go do refleksji⁴⁴. Aby podkreślić, że jego historie nie kończą się wraz z ostatnią sceną, Bärffuss stosuje pewien *trick*: na końcu swych sztuk umieszcza zapożyczoną z techniki filmowej frazę „Fin de la bobine”⁴⁵. Termin ten, zaczerpnięty z praktyki filmowych projekcji, oznacza koniec jednej rolki filmu i konieczność założenia nowej. Autor sygnalizuje w ten sposób, że przedstawiona historia powinna być kontynuowana niejako w wyobraźni widza. Aspekt otwartości i „procesualności” w twórczości szwajcarskiego dramaturga zyskuje tym samym rangę zasady estetycznej.

Z języka niemieckiego przełożyła Karolina Sidowska

⁴⁰ Zob. G. Cavelti, *Erfahrungen haltbar machen. Der Dramatiker Lukas Bärffuss über seine Theaterarbeit*, „Neue Zürcher Zeitung” 2005, nr z 20.06, online: <http://www.nzz.ch/articleCV4WB-1.151787> [dostęp: 29.06.2016].

⁴¹ Cyt. za: W. Höbel, *Die Urangst des Mannes*, „Der Spiegel” 2007, nr 5, s. 156.

⁴² *Tragödie der Eindeutigkeit. Ein Interview...*, s. 14.

⁴³ W sztuce *Podróż Alicji do Szwajcarii* znajduje się tylko jedna mała uwaga sceniczna, wprowadzająca scenę 19.

⁴⁴ Zob. K. Frohnmeyer, „Doktor Tod” verkauft seine Argumente wie ein Autohändler. „Alices Reise in die Schweiz” im Theater Kiel aufgeführt. Der Schweizer Dramatiker Lukas Bärffuss regt zur Diskussion über Sterbehilfe an, „Ärzte Zeitung” 2006, nr z 17.03., online: <http://www.aerztezeitung.de/panorama/article/396846/doktor-tod-verkauft-argumente-autohaendler.html> [dostęp: 12.03.2016].

⁴⁵ L. Bärffuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 57.

Paulina Kobus*

EKSPERYMENTY NA LUDZIACH – ALICES REISE IN DIE SCHWEIZ, DIE PROBE I DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN LUKASA BÄRFUSSA

Eksperyment jest działaniem mającym na celu udowodnienie czegoś. W sensie naukowym jest to badanie, u podstaw którego leży pewna metoda, zaś sama próba służy pozyskaniu informacji. W wielu naukach ekperyment uchodzi za działanie pożądane i chętnie podejmowane. Przedmiotem niniejszych rozważań są trzy wybrane dramaty Lukasa Bärffussa, skonstruowane w aspekcie merytorycznym jako swego rodzaju ekperymenty, dokonywane na figurach zarówno z perspektywy zewnętrznej, jak i postekperymenty podejmowane samodzielnie przez bohaterów sztuk. Dzięki tym zabiegom próbują oni odkryć własną tożsamość, poszukując przy okazji również poczucia przynależności, zdeterminowanej własnymi wyborami.

Choć ekperymenty wewnętrzne mają istotny wpływ na rozwój akcji, to jednak znacznie ważniejsze wydają się te przeprowadzane z zewnątrz, przy czym są one uzależnione od miejsc, w których się dokonują. Ich usytuowanie w przestrzeni stwarza na pozór szeroką paletę możliwości, narzuca jednak też pewne ograniczenia, zawierające elementy manipulacji. W analizie dramatu posłużymy się rozróżnieniem na osobę, figurę i charakter. W niniejszych rozważaniach postaci występujące w dramacie nazwiemy, zgodnie z terminologią Bernharda Asmutha, „figurami”¹. Figury (łac. *figura*: wytwór, postać) to istoty stworzone przez autora, które Asmuth określa jako „sztucznych ludzi”, wyjaśniając ten fenomen na przykładzie teatru lalkowego, w którym widz nie tylko rozróżnia przydzielone postaciom role, lecz także identyfikuje owe postaci właśnie jako lalki (sztuczne twory). Przywołując encyklopedię Brockhousa, Asmuth pisze, że pod pojęciem osoby należy rozumieć każdego „człowieka jako jednostkę duchową”². Dwie inne możliwości interpretowania postaci dramatu w ramach tych rozważań pominiemy³.

W utworach Bärffussa znajdujemy konkretne wskazówki reżyserskie. Zazwyczaj w dramacie na początku każdej sceny znajduje się opis miejsca akcji, więc także w sztukach Bärffussa na pozór jest podobnie: niekiedy uwagi reżyserskie

* Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

¹ B. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart–Weimar 2009, s. 90 i n.

² Tamże, s. 92.

³ Por. tamże, s. 87–101. Inne spojrzenie na ten problem prezentuje M. Pfister w pracy: *Das Drama*, München 1977.

są obszerne i szczegółowe, innym zaś razem krótkie i zwięzłe, a mimo to wystarczające do zapoznania się z kontekstem. W dramacie *Seksualne neurozy naszych rodziców* autor nie ogranicza się jedynie do podania czasu i miejsca akcji, lecz dodatkowo wyjaśnia też daną sytuację. Pisze mianowicie, co figury mogły robić, czego słuchać, co wąchać lub odczuwać. Bärffuss opisuje zwyczajne sytuacje, które zdarzają się każdego dnia, lecz nie dotyczą one bohaterów bezpośrednio i jednoznacznie. Wyjaśnia, co robią inne figury niebiorące udziału w dramacie, choć istniejące w powszechnej pamięci; potencjalnemu czytelnikowi wydają się one znane jako spełniające swe społeczne role. Figury dramatu nie należą jednak do grupy, wypełniającej opisaną w didaskaliach zadania. Uwagi reżysera dotyczą jedynie tworzonej przez postaci iluzji. Bärffuss bardzo dokładnie opisuje ich otoczenie. Ważną rolę odgrywa u niego światło, sygnalizujące stan ducha głównej postaci i nastroj zapowiedzianej sceny. W *Seksualnych neurozach naszych rodziców* także znajdujemy uwagi reżyserkie, wskazujące na kontrast między światem dramatu a zwykłym, powszechnym dniem:

9. W PRAKTYCE. MATKI SZYKUJĄ JUŻ JARZYNY, GŁODNI OJCOWIE LEDWIE ZNOSZĄ PRACĘ, DZIECI SĄ W SZKOLE.

Lekarz. Dora⁴

Powyższy przykład pokazuje, jak Bärffuss traktuje przedstawiany przez siebie świat. Choć w dramacie występują tylko rodzice Dory oraz sama główna bohaterka (nie mamy do czynienia z większą zbiorowością, w której każdej postaci przypisuje się role społeczne), Bärffuss przedstawia typowe dla tej pory dnia, codzienne zachowania, które nie są udziałem żadnej z figur dramatu, na co mogłyby wskazywać didaskalia.

W dwóch innych dramatach, *Alices Reise in die Schweiz* (*Podróż Alicji do Szwajcarii*) oraz *Die Probe* (*Próba*), koncepcja wskazówek reżyserkich jest inna: nie są one obszerne – wprost przeciwnie. W dramacie *Alices Reise in die Schweiz* ograniczają się one często do jednego tylko zdania, które można postrzegać jako syntetyczne streszczenie, a jednocześnie zapowiedź kolejnej sceny. Opisują, kto z kim i o czym rozmawia. Niekiedy pojawia się też jakaś dodatkowa informacja, dająca przedsmak przyszłych wydarzeń. Ten zabieg artystyczny ma pomóc w zrozumieniu treści.

Jeszcze krótsze uwagi reżyserkie znajdujemy w sztuce *Die Probe*. Sam dramat podzielony jest na dwie części, a wskazówki reżyserkie pojawiają się w nim tylko dwukrotnie. Każda z części ma odrębny tytuł: część pierwsza

⁴ L. Bärffuss, *Meienbergs Tod, Die sexuellen Neurosen unserer Eltern, Der Bus. Stücke*, Göttingen 2010, s. 87.

to „PO PIERWSZE”, zaś druga to „PO DRUGIE”⁵. W aspekcie merytorycznym tytuły te można odczytywać jako próby argumentacji. W ten sposób tworzy się przestrzeń z konkretnymi regułami, w niej zaś możliwość artystycznej maestrii. Zasady te obejmują również przypuszczalny kodeks, zawierający nawet wykaz potencjalnych kar.

Uwagi reżyserskie i treść kreują określone koncepcje przestrzenne. W dramacie *Seksualne neurozy naszych rodziców* występuje sześć wariantów przestrzeni: gabinet lekarski, stragan z warzywami, dom Dory, pokój hotelowy, dworzec i kemping nad jeziorem. Istotne znaczenie ma tu również częstotliwość, z jaką sceny usytuowane zostają w danej przestrzeni, przy czym najważniejsze są gabinet lekarski i dom dziewczyny. W każdej z nich akcja rozgrywa się dziesięciokrotnie, ale w żadnej niemal nie występuje bodaj jedna z najważniejszych postaci dramatu (elegancki pan). Mimo to towarzyszy ona Dorze w dwudziestej szóstej scenie nad jeziorem, odkrywającej zarówno zasady obowiązujące w przestrzeni dramatycznej, jak i życie wewnętrzne postaci⁶.

W drugim dramacie Szwajcaria jawi się Alicji jako kraina czarów eutanazji – jakżeby inaczej, jako wyzwolenie, związane jednak z przymusem, gdyż obowiązuje w niej złożona procedura, którą należy spełnić krok po kroku. Owa kraina czarów w rzeczywistości wcale nie wygląda na magiczną ani baśniową. To zwyczajny mieszkalny blok z lat siedemdziesiątych, bez widoku na jezioro czy góry⁷. Gustav Strom, towarzyszący w akcie eutanazji, sam opowiada w pierwszej scenie, że jest to trzypokojowe mieszkanie i nie życzy sobie żadnej inscenizacji ani teatralności⁸. Jego słowa burzą całą iluzję krainy czarów: Szwajcaria zostaje tu przedstawiona jako kraj, w którym w każdej chwili można samodzielnie zdecydować o własnej śmierci, więc osobom, które podjęły taką właśnie decyzję, wydaje się rzeczywiście krainą czarów. Określenie to w połączeniu z imieniem Alicja natychmiast przywodzi na myśl książkę *Alicja w krainie czarów*, choć w tym przypadku sytuacja jest nieco inna niż w prawdopodobnym pierwowzorze: miejsce nie wygląda bynajmniej jak kraina czarów, ale za to dzieją się tu rzeczy, które często nie mają prawa wydarzać się w innym świecie. Również w dramacie *Die Probe* mieszkanie jest miejscem przeprowadzania eksperymentów. Pierwszy ma miejsce w chwili, gdy Peter Korach decyduje się zrobić test na ojcostwo, a jego domniemany syn okazuje się nie być jego biologicznym dzieckiem. Wiadomość ta wywołuje u Petera złość i rozczarowanie, ale też pewne wątpliwości.

⁵ Tenże, *Alices Reise in die Schweiz, Die Probe, Amygdala. Stücke*, Göttingen 2007, s. 63 i 96.

⁶ Por. tenże, *Meienbergs Tod...*, s. 111.

⁷ Por. tenże, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 9.

⁸ Tamże, s. 10.

W ten sposób zakwestionowany zostaje wyidealizowany model rodziny, gdyż nie przystaje do klasycznego systemu wartości⁹. Prawda biologii staje się w tym momencie faktem społecznym¹⁰. Wszystkie występujące w dramatach Bärfussa koncepcje przestrzeni służą eksperymentom nie tylko w odniesieniu do kwestii związanych z medycyną; wiedza medyczna prowokuje konkretne sytuacje i spowodowane nimi określone konsekwencje¹¹. Prowadzą one zawsze do zmian w sferze socjalnej i społecznej, co z kolei zachęca do kolejnych eksperymentów. Dążenie to wynika z pragnienia zapanowania nad nową sytuacją i przymusu weryfikowania w praktycznym życiu wymyślonych przez siebie idei i koncepcji. Efektem jest zderzenie dwóch światów – tego już wcześniej znanego (opanowanego) i tego drugiego, w którym nie obowiązują już utarte, znane dotychczas zasady. Inaczej niż w przypadku eksperymentów, w których nowe odkrycia manifestują raczej to, co pozytywne, ta sytuacja otwiera przed postacią perspektywę samopoznania albo też ukazuje jej własną bezsilność. W tym przypadku w przestrzeniach dramatu należy widzieć laboratoria doświadczalne, w których dokonuje się przemiana relacji społecznych, dobrze znanych postaw i języka.

Tym, co łączy wszystkich trzech bohaterów dramatów Bärfussa jest ich status outsidera, postaci bardzo charakterystycznej dla sztuk tego autora. Ich postawy silnie kontrastują ze schematami tzw. normalnych zachowań i sposobów myślenia. Postaci Bärfussa manifestują również konsekwentny opór wobec moralności, powszechnie przyjętej i obowiązującej w danej społeczności. Z tego też powodu opowiadają się za innym rodzajem porządku, pragnąc uniknąć podporządkowania. Dlatego kwestionują normalność i wszelkie oczywiste drobnostki. Kreowane przez Bärfussa figury to ludzie wyobcowani, marzyciele ulegający jeszcze niekiedy iluzji, a także wszyscy inni, odbiegający od ogólnie przyjętych norm. Patrząc z tej perspektywy, autor koncentruje swą uwagę na wszelkiego rodzaju nierozwiązywalnych dylematach, z jakimi mają do czynienia jednostki. Dlatego w bohaterach Bärfussa zawsze należy upatrywać outsiderów, ponieważ sami sytuują się oni poza ustalonym porządkiem.

W swych sztukach Bärfuss stosuje również efekt wyobcowania. Z jednej strony realizuje go przy pomocy narzucającego pewien dystans szwajcarskiego dialektu, przeszkadzającego w utożsamieniu z daną figurą. Drugą metodą jest ujawnianie konfliktów między jednostką i społecznością poprzez odkrywanie sprzeczności i absurdów.

Uwaga Lukasa Bärfussa koncentruje się na sytuacjach ekstremalnych, będących okazją do formułowania krytyki pod adresem Szwajcarii, uważanej

⁹ Por. J. Gerstenberg, *Tragödie der Eindeutigkeit. Ein Interview mit Lukas Bärfuss über sein Stück „Die Probe (Der brave Simon Korach)“*, „Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters“ 2007, nr 42 (listopad–grudzień), s. 14–15, tu s. 14.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 15.

powszechnie za krainę czarów. Wypada w tym miejscu podkreślić, że na tę opinię Szwajcaria pracowała bardzo długo. Kraj ten wydaje się dokładnie taki, jakim jawi się w dramatach *Alices Reise in die Schweiz*, *Die Probe* i *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*, a więc jako kraj doskonale przemyślanej, a dziś sprytnie wykorzystywanej iluzji; jako kraj z nieskalanym i efektownie wykreowanym wizerunkiem, dumny ze swej praworządności. Przykładowe figury z dramatów Bärfussa powinny sprowokować debatę, pobudzić do dyskusji, a ostatecznie także do działania.

W swych sztukach Bärfuss sięga do spraw politycznych i społecznych, zwłaszcza zaś do tematów tabu, uchodzących we współczesnych społeczeństwach za kontrowersyjne¹². Głównym motywem jego dramatów pozostaje zagadnienie tożsamości i świadomości społecznej¹³. Zapewne z tego powodu Judith Gerstenberg nazwała autora w jednym z wywiadów „specjalistą od nierozwiązanych dylematów współczesności”¹⁴. Choć jego teksty powstają z myślą o teatrze współczesnym, okazują się w większym lub mniejszym stopniu utworami konwencjonalnymi, podobnymi do dramatycznych tekstów teatralnych¹⁵. W aspekcie struktury utworów można by uznać tę okoliczność za znak formalny, za nierozwiązywalny merytoryczny problem dramaturgii Bärfussa, odsłaniający świat wewnętrznych konfliktów postaci i ich typowo ludzkich dylematów. Przy tym największą rolę przypisuje Bärfuss jednostce: fascynuje go jej życie i dążenie do unikania moralnych rozterek. Procesy adaptacyjne, odnoszące się do jednostki (często też figur głównych), wywierają wpływ na rozwój akcji dramatu. Można uznać, że także przestrzeń wywiera u niego swoistą presję, zmuszając postaci do podejmowania określonych działań.

Wizualizacja konkretnych problemów społecznych, moralnych i emocjonalnych otwiera rozległą przestrzeń do dyskusji i niewykluczone, że należałoby w Szwajcarii podjąć taką debatę. Wydaje się, iż tematyka dramatów Bärfussa dotyczy właśnie Szwajcarii, a wszystkie postawy i zachowania odbiegające w jakiś sposób od utartych norm niweczą iluzoryczną stabilność tego kraju¹⁶. Dlatego nie tylko warianty przestrzenne i sama treść dramatów, ale też cała twórczość Bärfussa wydają się pomyślane jako eksperyment na społeczeństwie w tym sensie, że jego teksty mogą sprowokować określone debaty zarówno literackie, jak i społeczne.

Z języka niemieckiego przełożył Czesław Płusa

¹² Por. E. Ogrodowska-Jesioneck, *Szwajcarskie nerwice*, „Dialog” 2003, nr 4, s. 195–97, tu s. 195.

¹³ Por. J. Gerstenberg, *Tragödie der Eindeutigkeit...*, s. 14.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. A. Enghart, *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, s. 122.

¹⁶ Por. E. Ogrodowska-Jesioneck, *Szwajcarskie nerwice*, s. 197.

WKREĞU POLITYKI

Ewa Mazurkiewicz*

SZWAJCARSKI TEATR I POLITYKA TEATRALNA W LATACH TRZYDZIESTYCH I CZTERDZIESTYCH XX WIEKU

Mimo stwierdzenia Bertolta Brechta z 1936 roku, jakoby „dramaturgia szwajcarska nie istniała”¹, właśnie w latach 1935–1942 przeżywała ona swój okres prosperity. Starania szwajcarskich instytucji teatralnych, mające na celu zintensyfikowanie produkcji dramatycznej, dają się zauważyć już od 1924 roku, kiedy to utworzono Towarzystwo Dramatopisarzy Szwajcarskich (Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker – GSD)²; trzy lata później, tj. w 1927 roku, powstało Towarzystwo Szwajcarskiej Kultury Teatralnej. Oba stowarzyszenia zmierzały do „helwetyzacji” pejzażu teatralnego, w zgodzie z tradycją teatru ludowego i kultury festiwalowej. To programowe założenie, by widzieć teatr w służbie narodu, stawiało obie organizacje w opozycji do teatru zawodowego, któremu zarzucano uleganie wpływom niemieckim³.

Dążenie Szwajcarów do posiadania własnego państwa i konsolidująca się od założenia tegoż w 1848 roku samoświadomość współwystępują ze zmieniającym się u schyłku XIX wieku rozumieniem ich podwójnej przynależności⁴. Jeszcze w połowie tego stulecia kulturowa autonomia Szwajcarii nie jest obiektem zainteresowania pisarzy, którzy chętnie przebywają na ziemiach niemieckich, odbieranych jako centrum kulturowe, zwłaszcza w wielkich miastach, gdzie też oddają

* Uniwersytet Śląski w Katowicach.

¹ B. Brecht, *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, [w:] tenże, *Schriften zum Theater* 3, Frankfurt am Main 1963, s. 71.

² Por. H. Amstutz, *Theater und Drama der deutschen Schweiz vor Frisch und Dürrenmatt (1930 bis 1950)*, [w:] R. Sabalius (red.), *Neue Perspektiven zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 40 – 1997*, s. 107–117, tu s. 109.

³ Na temat teatru szwajcarskiego w latach 1930–1950 zob.: H. Amstutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern (red.), *Schweizer Theater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950*, Zürich 2000.

⁴ Por. U. Amrein, „Los von Berlin!” *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich”*, Zürich 2004, s. 159; R. Charbon, *Zweigeige Zwillinge? Schweizer Schriftsteller und Deutsches Reich 1871–1914*, [w:] C. Caduff (red.), *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*, Zürich 1997, s. 109–129.

do druku swoje książki; parokrotnie podejmowane starania niektórych szwajcarskich poetów, aby w granicach Konfederacji założyć autonomiczny związek pisarzy nie miały w drugiej połowie XIX wieku szans powodzenia⁵. W wydanym w 1892 roku dziele Jakoba Baechtolda *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz* (*Historia literatury niemieckiej w Szwajcarii*)⁶ literaturę szwajcarską definiuje się poprzez jej związki z niemieckim obszarem kulturowym⁷. Koncepcję podwójnej przynależności niemiecko-szwajcarskiej literatury odnajdziemy również w historii literatury Emila Ermatingera *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz* (*Poezja i życie duchowe niemieckiej Szwajcarii*, 1933) – jako splot „nacechowania narodowo-politycznego” z

[...] udziałem w ogólnym duchowym i literackim prądzie wielkiego niemieckiego kręgu językowego i kulturowego, którego częścią jest niemieckie piśmiennictwo w Szwajcarii. Ten ścisły związek z ogólną kulturą niemiecką był dla życia literackiego w części szwajcarskiej od zawsze palącą potrzebą i niezwykłym źródłem jego rozwoju⁸.

Wychodząc od przekonania o historycznie ugruntowanym, nierozzerwalnym związku Szwajcarii z niemieckim obszarem kulturowym, Ermatinger podkreśla jednak, że utworzenie państwa szwajcarskiego w 1848 roku miało epokowy i przełomowy charakter nie tylko dla politycznej, ale i dla kulturowej suwerenności kraju. W całej literaturze szwajcarskiej po epoce Kellera daje się zauważyć stopniowe odchodzenie od tematyki historyczno-politycznej ku tradycjom szwajcarskim i idylli ojczyznianej⁹.

Szwajcarska polityka teatralna pierwszej połowy XX wieku również daje się rozpatrywać w kontekście umacniającej się samodzielności państwa.

⁵ Por. R. Charbon, *Zweieige Zwillinge?...*, s. 111.

⁶ Por. J. Baechtold, *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*, Frauenfeld 1919, przedruk pierwszego wydania z 1892, s. 2. O dyskursie wokół szwajcarskiej samoświadomości literackiej pisze też m.in. U. Amrein, *Diskurs der Mitte. Antimoderne Dichtungstheorien in der Schweizer Germanistik vor und nach 1945*, [w:] C. Caduff, M. Gamper (red.), *Scheiben gegen die Moderne. Beiträge zu einer kritischen Fachgeschichte der Germanistik in der Schweiz*, Zürich 2001, s. 43–64.

⁷ Na temat świadomości Szwajcarów jako narodu żyjącego w niemieckim obszarze językowym i kulturowym zob.: P. von Matt, *Deutschland, die Schweiz und die Literatur*, [w:] tenże, *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München 2012, s. 178–182.

⁸ Por. E. Ermatinger, *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*, München 1933, s. 27.

⁹ O literaturze szwajcarskiej pierwszej dekady XX wieku zob. Ch. Linsmayer, *Nachwort*, [w:] Ch. i A. Linsmayer (red.), *Frühling der Gegenwart. Schweizer Erzählungen 1890–1950*, t. 1, Frankfurt am Main 1990, s. 462–477.

Szwajcarskie życie teatralne lat trzydziestych i czterdziestych kształtuje się w zgodzie z postulatem sformułowanym już w 1924 roku przez Ottona von Greverza: „aby nasz teatr uwolnił się od Berlina”¹⁰, a więc według dobitnie ujętych, narodowych koordynat, jak trafnie zauważył Werner Johannes Guggenheim, wieloletni prezydent GSD:

Fakt, że każda kultura jest nacechowana narodowo, stanowi naturalny punkt wyjścia, którego nie trzeba roztrząsać. Znamy wyłącznie kultury nacechowane narodowo. Duch narodowy wykształca własne formy ekspresji, wśród których główną jest forma dramatyczna – to stwierdzenie przenosi nas wprost do sedna rozważanego problemu: w świetle powziętych założeń nie podlega bowiem dyskusji, że kultura narodowa wymaga narodowego teatru¹¹.

Antagonizm między teatrem ludowym i zawodowym aż do lat czterdziestych kształtował debatę na temat profilu helweckich scen. Już na początku lat trzydziestych widać pierwsze tryumfy tendencji do gloryfikacji wartości szwajcarskich, narodowych i odrzucania tzw. obcości, zaś po 1933 roku taka postawa staje się kulturowo-politycznym obowiązkiem, sankcjonowanym przez program duchowej obrony kraju, formą oporu wobec propagandy nazistowskiej¹². Jeśli jednak przyrzeć się argumentacji polityków i działaczy teatralnych zatroskanych o dobro szwajcarskiej kultury, rzucają się w oczy sprzeczności: z jednej strony wzór stanowi konfederacyjna, ufundowana na wielokulturowości „nacja z przekonania” (*Willensnation*), z drugiej szwajcarskie samostanowienie wykazuje podteksty nacjonalistyczne, w wielu wypadkach niewiele różniące się od propagandy kulturowej narodowego socjalizmu.

Obszerne studium poświęcone polityce literackiej i kulturowej Szwajcarii oraz jej relacji względem Trzeciej Rzeszy przedstawiła w 2004 roku zuryska literaturoznawczyni Ursula Amrein. W liczącej ponad pięćset stron rozprawie „*Los von Berlin!*” (*Zerwać z Berlinem*) autorka za pomocą wielu historycznie poświadczonych przykładów pokazuje, jak kulturowo-polityczne debaty na temat teatru szwajcarskiego, prowadzone w latach trzydziestych i czterdziestych, zostały zdominowane przez retorykę wrogości wobec Berlina i pozostających pod jego wpływem, obcych duchowo scen szwajcarskich. Podczas gdy Amrein postrzega szwajcarską politykę teatralną w ścisłym związku z sytuacją w Trzeciej Rzeszy, Hans Amstutz w swym studium *Theater und Drama der deutschen Schweiz vor Frisch und Dürrenmatt (1930 bis 1950)* (*Teatr i dramat niemieckiej Szwajcarii przed Frischem i Dürrenmattem 1930–1950*) podkreśla, że niestosownym zawężeniem perspektywy byłoby rozpatrywanie dramaturgii

¹⁰ O. von Greyerz, tu cyt. za: U. Amrein, „*Los von Berlin!*” ..., s. 202.

¹¹ W. J. Guggenheim, tu cyt. za: U. Amrein, „*Los von Berlin!*” ..., s. 203.

¹² Por. tamże.

szwajcarskiej tylko pod kątem oddziałującej na nią europejskiej historii lat trzydziestych¹³. Należy uwolnić się od tendencji do rozumienia i oceniania literatury i kultury Szwajcarii po roku 1933 wyłącznie na tle przejęcia władzy przez narodowych socjalistów.

Od 1933 roku szwajcarską samoświadomość w coraz większym stopniu kształtuje opozycja wobec Trzeciej Rzeszy i postawa oporu wobec narodowego socjalizmu; w tym kontekście wielu pisarzy zaczyna realizować kulturowo-polityczny program duchowej obrony kraju¹⁴, postulujący umocnienie narodowej tożsamości szwajcarskiej i szwajcarskiego ducha przy pomocy twórczości skoncentrowanej na helweckiej kulturze i literaturze. W swoim piśmie *Geistige Landesverteidigung* (*Duchowa obrona kraju*, 1937) Philipp Etter, jeden z współtwórców tej koncepcji, zadaje następujące pytanie: „Dlaczego nie można by powołać swoistej duchowej komisji obrony kraju, której zadaniem byłoby zorganizowanie duchowej obrony i mobilizowanie duchowych sił?”¹⁵.

Hasło „duchowa obrona kraju” stało się po roku 1945 jednym z najczęściej analizowanych pojęć w kontekście historii kultury szwajcarskiej XX wieku¹⁶; rozumiano pod nim nawet formę „kolaboracji z narodowo-socjalistyczną polityką glajchszaltungu”¹⁷, a także estetykę narodową, która z uwagi na swą retorykę, skierowaną przeciwko obcości i cudzoziemskiemu, „niehelweckim” dobrom kulturowym, „przyczyniła się do wzmocnienia antyintelektualnej, konserwatywnej standaryzacji działalności kulturowej”¹⁸. W podobnie krytycznym tonie rozrachunek z erą duchowej obrony kraju przeprowadza Charles Linsmayer, zarzucając jej zwolennikom-literatom, że dali się „ponieść fali nacjonalistycznego zapału”¹⁹, nie myśląc o tym, jak bardzo w swej programowo konstruowanej twórczości zbliżają się ideologicznie i estetycznie do „literatury krwi i ziemi” (*Blut- und Bodenliteratur*). Tym samym stali się „uczestnikami, częstokroć wręcz czołowymi przedstawicielami zamkniętej, nastawionej na opór szwajcarskiej wspólnoty połączonej jednakowym losem, jednocześnie tracąc dystans,

¹³ Por. H. Amstutz, *Theater und Drama der deutschen Schweiz...*, s. 109.

¹⁴ Por. B. Sandberg, *Geistige Landesverteidigung (1933–1945)*, [w:] P. Rusterholz, A. Solbach (red.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart 2007, s. 210–231.

¹⁵ P. Etter, *Geistige Landesverteidigung*. Przedruk z miesięcznika Szwajcarskiego Związku Studentów 1937, s. 14.

¹⁶ Por. obszerne studium Ursuli Amrein na temat szwajcarskiej polityki kulturowej w latach 1933–1945.

¹⁷ U. Amrein, „Los von Berlin!” ..., s. 38.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Ch. Linsmayer, *Die Krise der Demokratie als Krise ihrer Literatur. Die Literatur der deutschen Schweiz im Zeitalter der geistigen Landesverteidigung*, [w:] Ch. i A. Linsmayer (red.), *Frühling der Gegenwart. Schweizer Erzählungen 1890–1950*, t. 3, Frankfurt am Main 1990, s. 436–493, tu s. 436.

niezbędny, aby wobec własnego narodowego egoizmu zachować wyższą, uniwersalnie ludzką postawę²⁰.

Choć literatura z kręgu duchowej obrony kraju programowo skłania się ku „ludowej ideologii i typowo szwajcarskiej mistyce pejzażu, gór i skib ziemi”²¹, w latach 1933–1945 powstają liczne teksty prozatorskie i dramatyczne, które z uwagi na krytyczne spojrzenie na aktualne wydarzenia stanowią ważne głosy w dyskursie historyczno-politycznym. Na przykład Martin Stern zalicza „krytyczny dramat o aktualnej wymowie do najlepszych zabiegów tego okresu, pozwalających zachować ustrój demokratyczny w formie społeczeństwa otwartego, mimo wszystkich braków i sprzeczności, również w warunkach wewnętrznego i zewnętrznego zagrożenia”²². Germaniści Ursula Käser-Leisibach i Martin Stern w antologii *Kein einig Volk (Lud nie-zgodny)*²³ zgromadzili pięć sztuk reprezentatywnych dla szwajcarskiej politycznie zaangażowanej produkcji dramatycznej lat 1933–1945, w których do głosu dochodzą bieżące problemy Szwajcarii i Europy: antysemityzm, szwajcarski eksport broni, niszcząca siła dyktatur, zainteresowanie socjalizmem i komunizmem oraz społeczne nierówności jako efekty rozwoju gospodarczego i urbanizacji.

Obok zaprezentowanego w antologii dramatu Elsie Attenhoffer *Wer wirft den ersten Stein (Kto pierwszy rzuci kamień, 1943)*, sztuki operującej szwajcarskim dialektem i pomyślanej jako apel poświęcony problemom Żydów i uchodźców podczas II wojny światowej, w tamtym okresie powstaje wiele tekstów, mówiących nie tylko o wrogości do Żydów ze strony niemieckiego narodowego socjalizmu, ale też piętnujących szwajcarski antysemityzm. Już przed rokiem 1933 Carl Albert Loosli krytykował krajowy antysemityzm z pozycji obrońcy praw człowieka. Po publikacjach *Die schlimmen Juden (Żli Żydzi, 1927)* i *Die Juden und wir (Żydzi i my, 1930)* w miesięczniku „Die Zeitglocke” w latach 1933–1934 ukazał się w trzech częściach jego tekst *Antisemitismus und Menschenrechte (Antysemityzm i prawa człowieka)*²⁴.

Również tragikomedia Jakoba Bührera *Die Pfahlbauer (Plantatorzy pali)*, napisana dialektem komedia Waltera Lescha *Cäsar in Rüblikon (Cezar w Rubikonie, 1936)* czy dramat Wernera J. Guggenheima *Erziehung zum Menschen (Wychowanie na człowieka, 1938)* stanowią bezpośrednią reakcję na faszyzm i antysemityzm. Sztukę Guggenheima zgłoszono do inscenizacji na wystawie krajowej w 1939 roku, została jednak odrzucona przez dokonującą weryfikacji komisję pracy. Prasa z uznaniem pisała jednak o bezkompromisowym ujęciu

²⁰ Tamże, s. 469.

²¹ M. Stern, *Nachwort*, [w:] U. Käser-Leisibach, M. Stern (red.), *Kein einig Volk. Fünfschweizerische Zeitstücke 1933–1945*, Bern–Stuttgart–Wien 1993, s. 528 i n.

²² Tamże, s. 534.

²³ Por. U. Käser-Leisibach, M. Stern (red.), *Kein einig Volk...*

²⁴ Tamże, s. 512.

problemu wrogości wobec Żydów w dziele literackim, podkreślając, że autor wystrzegął się sięgania po środki alegoryczne. Dopiero w 1944 roku nadszedł właściwy moment, aby temat antysemityzmu mógł zaistnieć na scenie szwajcarskiej – wspomniana sztuka doczekała się premiery w St. Gallen. Do tego czasu tekst zdążył jednak stracić swoją siłę oddziaływania. Podobnie było z dramatem Elsie Attenhofer *Wer wirft den ersten Stein* o prześladowaniach Żydów. Tekst zgłoszony w 1943 roku do konkursu rozpisanego przez Teatr w Zurychu, został odrzucony z następującym uzasadnieniem: „takie sztuki, do tego napisane w dialekcie szwajcarskim, nie mogą być wystawiane w Teatrze”²⁵. Hans Rudolf Hilty tak ocenia ten dziejowy fenomen: „Fakt, że były też sztuki antyfaszystowskie, których nie miano odwagi wystawiać w Zurychu, został wyparty przez ikonograficznie ujętą historię”²⁶. Także powieść Jakoba Bührera *Sturm über Stifflis* (*Burza nad Stifflis*, 1934) uchodzi za ważny przyczynek do literackiego obrachunku z nazizmem i jego szwajcarską odmianą – tzw. ruchem frontowym (*Fröntlertum*)²⁷. Bühler, jako zaangażowany poeta-robotnik i socjalista, stał się zdecydowanym przeciwnikiem sympatyzującego z frontystami Jakoba Schaffnera, „w przeciwieństwie do Schaffnera umiał rozpoznać erozyjne działanie nazistowskiego pseudopatriotyzmu”²⁸.

Należy ponadto uwzględnić teksty chroniących się w Szwajcarii emigrantów, wskazujące na okrucieństwa faszystów: dramat *Die Rassen* (*Rasy*, 1933) Ferdinanda Brucknera i *Professor Mannheim* (1934) Ferdinanda Wolfa, relację z obozu koncentracyjnego *Moorsoldaten* (*Żołnierze bagien*, 1935) Wolfganga Langhoffa, który sam był więźniem w jednym z pierwszych obozów i uciekł do Szwajcarii po zwolnieniu w ramach amnestii, jak też powieść *Vor grossen Wandlungen* (*W przededniu wielkich zmian*, 1936) Ludwiga Renna²⁹.

W obliczu zaostrzającej się w latach trzydziestych sytuacji militarnej w Europie i wzmózonych zbrojeń na całym Zachodzie szwajcarski przemysł zbrojeniowy przeżywa czas najlepszej koniunktury. Podczas gdy szwajcarska gospodarka odnotowuje najwyższe zyski w związku z rosnącym eksportem broni, literaci zaczynają odczuwać pierwsze wątpliwości natury moralnej. W 1933 roku Jakob Bühler pisze dramat *Kein anderer Weg?* (*Jedyna droga?*), w którym ukazuje problemy robotników i chłopów, i nawiązuje do szwajcarskiego handlu bronią. Do aktualnej sytuacji w kraju w latach trzydziestych odnosi się w swej sztuce *Friedenstragödie* (*Tragedia pokojowa*, 1936) również Albert Steffen; podobnie

²⁵ H. Schaffner, tu cyt. za: M. Stern, *Nachwort*, s. 461.

²⁶ H. R. Hilty, *Schweizer Waffenhandel, dramatisch*, „Der Tagesanzeiger” 1987, nr z 4.12.

²⁷ Por. E. Weber, *Gedenkblatt für Jakob Bühler*, „Profil. Sozialdemokratische Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur” 1976, t. 55, z. 1, s. 8–10.

²⁸ D. Fringeli, tu cyt. za: E. Weber, *Gedenkblatt für Jakob Bühler*, s. 10.

²⁹ Por. M. Stern, *Kein einig Volk...*, s. 512 i n.

Werner Johannes Guggenheim w dramacie *Bomber für Japan* (*Bombowce dla Japonii*, 1938), sięgając do odległego od szwajcarskiej rzeczywistości motywu japońskiego ataku na Chiny, przedstawia palący współczesny problem, a mianowicie dostarczanie szwajcarskiej broni do wielu państw, które za chwilę staną się uczestnikami II wojny światowej.

Główny nurt produkcji literackiej lat trzydziestych i początku lat czterdziestych stawia sobie za cel, m.in. za pomocą wystawy krajowej z 1939 roku, wpoić czytelnikowi-obywatelowi konfederacji odpowiednie kryteria szwajcarskiej samoświadomości: dumę narodową, bezkrytyczny podziw dla ojczyzny, „całkowite podporządkowanie się jednostki wspólnocie państwowej”³⁰. Na marginesie tego nurtu dają się jednak zauważyć autorzy podtrzymujący swoje krytyczne stanowisko wobec państwa. Na przykład outsider Ludwig Hohl w swej diagnozie współczesności wskazuje na niemoc intelektualną spowodowaną oficjalną polityką kulturową: „Szwajcaria. Odrętwienie ogarnia stopniowo także tych najlepszych, zupełnie nieświadomych tego faktu, pokrywa ich jakby warstwą glazury. Patrzysz na to z przerażeniem i lękiem, że po kawałku całkiem skamieniają”³¹. W *Notizen* (*Notatki*), sporządzonych między 1934 a 1936 rokiem, Hohl nie tylko trafnie opisuje położenie tych twórców, którzy ze względu na odmienną wrażliwość nie chcą podporządkować się dominującej polityce społecznej i kulturowej, ale niemalże profetycznie szkicuje przebieg wystawy krajowej i dalszy rozwój sytuacji. Ogólnej euforii towarzyszącej temu przedsięwzięciu daje się porwać – podobnie jak większość pisarzy – m.in. młody żołnierz Max Frisch; w swoich *Blätter aus dem Brotsack* (*Kartki z chlebaka*) notuje w 1939 roku:

Często jeszcze wspominam wystawę krajową. Oczywiście szczególnie po moim urlopie. Czas był na nią najwyższy, czas najlepszy. Jaki entuzjazm obudziła we mnie dla – prócz wielu innych spraw – najważniejszej cechy szwajcarskiej konfederacji, dla tego wolnego braterstwa różnych języków!³²

Tylko nieliczni autorzy potraktowali hucznie obchodzoną wystawę krajową jako pretekst do krytycznych refleksji na temat pozycji artysty w społeczeństwie i potrzeby szerokiej perspektywy twórczej, niezbędnej do zdystansowanego spojrzenia na sedno spraw. Pojawiło się ponadto pytanie, do jakich obowiązków względem wspólnoty jest powołany pisarz, na które padła jasna odpowiedź w stylu Waltera Muschga: „w razie potrzeby prawdziwy artysta i poeta powinien dążyć do dystansu wobec wspólnoty nawet za cenę zrzeczenia się i izolacji”³³.

³⁰ Ch. Linsmayer, *Die Krise der Demokratie...*, s. 452 i n.

³¹ L. Hohl, *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*, t. 2, Zürich 1954, s. 220.

³² M. Frisch, *Blätter aus dem Brotsack*, [w:] tenże, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1931–1944*, t. 1, Frankfurt am Main 1976, s. 133.

³³ Ch. Linsmayer, *Die Krise der Demokratie...*, s. 454.

Reprezentowany przez państwo nacisk na kulturową homogeniczność i konformizm, wezwanie, aby w obliczu zagrożenia oddać się na rozkazy kraju i wspólnoty, napotkały na opór ze strony pisarzy sceptycznie traktujących tę koncepcję. Dla poety Hermanna Hiltbrunera taka kultura polityczna oznacza sprzeniewierzenie obywatelskiego zaufania i zawężenie wolności demokratycznej:

Wezwanie do wspólnoty może stać się wrzaskiem – i zanim się obejrzymy człowiek staje się upaństwowiony. Spójrzcie w zatroskane, dobrotliwe oblicze Pestalozziego, który z nigdy niesłabnącym żarem napominał, że to nie człowieka należy upaństwowiać, ale państwo czynić bardziej ludzkim³⁴.

Z języka niemieckiego przełożyła Karolina Sidowska

³⁴ H. Hiltbrunner, *Der Außenseiter an der LA*, tu cyt. za: Ch. Linsmayer, *Die Krise der Demokratie...*, s. 453 i n.

Dorota Sośnicka*

„URS TEATRALNY”: „AGRESYWNIEJSZY, BARDZIEJ POLITYCZNY, NASTAWIONY NA DIALOG I ZWRÓCONY NA ZEWNĄTRZ” O TWÓRCZOŚCI TEATRALNEJ URSA WIDMERA

Urs Widmer (1938–2014), ceniony autor licznych powieści, opowiadań, esejów, sztuk teatralnych oraz słuchowisk, z których wszystkie zaliczyć można do literatury niekonwencjonalnej i świadomej formy¹, należy z pewnością do grona najbardziej znaczących i najbardziej znanych przedstawicieli współczesnej niemieckojęzycznej literatury szwajcarskiej. Świadczą o tym chociażby liczne nagrody literackie², które otrzymał za swoją twórczość, między innymi Literacka Nagroda im. Bertolta Brechta Miasta Augsburg, którą został wyróżniony w roku 2001 jako pierwszy nieniemiecki autor za swoją „pomysłowość i zręczność językową”³, za to, że „w humorystyczny sposób, ale z krytycznym zacięciem” opisuje problemy społeczne.

Urs Widmer urodził się w 1938 roku, w latach 1958–1965 studiował germanistykę, romanistykę i historię na Uniwersytecie w Bazylei, wielokrotnie przebywał w Montpellier i Paryżu. W roku 1965 uzyskał tytuł doktora za pracę *1945 oder die „Neue Sprache”. Studien zur Prosa der Jungen Generation (1945 albo „nowy język”. Analiza prozy Młodej Generacji)*⁴, w której to już można odnaleźć korzenie jego programu poetologicznego. W swoim sceptycyzmie i krytyce języka, podążając głównie za autorami Grupy Wiedeńskiej (Wiener Gruppe), uważał, że należy ingerować w składnię językowych banałów, aby rzeczywiście móc odnowić język. Zgodnie z przyjętym

* Uniwersytet Szczeciński.

¹ Na temat twórczości prozatorskiej Ursy Widmery por. m.in. D. Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen. Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*, Würzburg 2008, s. 161–169.

² Por. <http://www.literaturpreise.ch/de/archiv/schweizer-literaturpreise-2014/urs-widmer/> [dostęp: 5.05.2016].

³ Urs Widmer otrzymał Literacką Nagrodę im. Bertolta Brechta w roku 2001, www.swissinfo.ch/ger/urs-widmer-erhaelt-bert-brecht-literatur-preis-2001/1805858, 19.12.2000 [dostęp: 5.05.2016] [Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia w tekście pochodzą od tłumaczki artykułu].

⁴ Por. *Chronologische Übersicht über Leben und Werk*, [w:] W. Giesen (red.), *Urs Widmer: Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das*, Erfurt 2006, s. 8–10, tu s. 8.

założeniem pisarz zastosował w swojej debiutanckiej powieści *Alois* (1968) różne gry językowe, podzielił materiał literacki na wiele płaszczyzn czasowych i przestrzennych oraz wbudował w tekst liczne cytaty, od Goethego po Raabego. Mimo to – jak podkreśla Michael Koetzle – nie powinno się postrzegać Ursa Widmera ani jako „słowotwórcy, ani jako akrobata w świecie składni”⁵, jego język jest raczej porównywany do „dziecięcego rysunku”, pozornie naiwnego, nieco idyllicznego, subtelnie humorystycznego. Przede wszystkim jednak jego książki są zabawnymi eksperymentami z tradycją literacką, zamierzającymi „sprecyzować coraz bardziej złożone rzeczywistości”⁶ i za pomocą „niepokojąco nowych form [uchwycić] więcej rzeczywistości”⁷. Z zamiłowaniem dekonstruuje więc Widmer uznane gatunki, burząc ich klasyczną fabułę dzięki swym niesamowitym pomysłom i układając ją na nowo wbrew powszechnie obowiązującym normom. Jest to cechą charakterystyczną większości utworów prozatorskich tego pisarza, dotyczy jednak zasadniczo także jego sztuk.

W wywiadzie udzielonym Hansowi-Jürgenowi Heinrichsowi, w odpowiedzi na pytanie dotyczące różnorodnych form literackich w jego twórczości, sam Urs Widmer wskazał na istotną różnicę między jego utworami pisanymi prozą a dramatami:

Tak więc, nie tworzę hierarchii gatunków, dla mnie wszystkie gatunki mają tę samą wartość, do niektórych gatunków brak mi jednak talentu, głównie do liryki. Nie napisałem w swoim życiu ani jednego wartościowego wiersza. Zawsze byłem też człowiekiem teatru, to nie doszło dopiero później. Od początku robiłem także teatr. Jak pijak między ciągami alkoholowymi – gdy skończę książkę, muszę coś robić, a nie mogę od razu pisać kolejnej książki, i dlatego często zmieniałem formy. Ale nie tylko książka, sztuka teatralna, książka, sztuka teatralna, do tego dochodzą jeszcze słuchowiska radiowe. Bardzo lubię radio. Telewizją mało się zajmowałem, ponieważ jest mi obca.

Tak, istnieją dwa odmienne oblicza Ursa: Urs teatralny jest bardziej agresywny, polityczny, nastawiony na dialog, zwrócony na zewnątrz, bardziej wściekły, więcej się miota; a Urs-prozaik cieszy się naturalnie tą cudowną wolnością bycia samemu, tą narcystyczną możliwością bycia bogiem, ale to tymczasowo, gdyż to wszystko jest dane tylko tymczasowo, coś wspaniałego, tak jak romanse na scenie są tymczasowe, potem trupa teatralna się rozprasza, ale pozostaje wspomnienie ulotnej sztuki⁸.

⁵ M. Koetzle, *Urs Widmer*, [w:] H. L. Arnold (red.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, stan z 1.1.1990, s. 3.

⁶ U. Widmer, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Grazer Poetikvorlesungen, Zürich 1995, s. 37.

⁷ Tamże.

⁸ H.-J. Heinrichs „Phantasien-Millionär” – ein Gespräch mit Urs Widmer, [w:] W. Giesen (red.), *Urs Widmer...*, s. 20.

„Urs teatralny” debiutował jednakże w sposób całkiem poetycki – swój pierwszy dramat sceniczny napisał na początku lat siedemdziesiątych, gdy aktywnie współpracował przy, wówczas najbardziej wpływowym, Festiwalu Nowych Form Teatralnych *experimenta*, którym kierowali Peter Iden i Karlheinz Braun. Właśnie wtedy, na początku 1967 roku, zrezygnował ze stanowiska redaktora w wydawnictwie Walter Verlag w Olten i przeniósł się do Frankfurtu nad Menem, gdzie przyjął „ofertę wydawnictwa Suhrkamp Verlag dla redaktora literatury niemieckojęzycznej”⁹ i gdzie spędził następne siedemnaście lat. W roku 1969 założył razem z innymi redaktorami i autorami wydawnictwa Suhrkamp niezależne Wydawnictwo Autorów (Verlag der Autoren), dla którego „fachowo i błyskawicznie”¹⁰ tłumaczył z języka francuskiego sztuki teatralne. Na potrzeby *experimenta* 4 stworzył też swój pierwszy, niemal całkowicie nieznanymi minidramat o znamienym tytule *Das Schweizerlied von Goethe* (*Szwajcarska pieśń Goethego*), w którym na alpejskiej łące, z górami w tle i niedaleko ogrodu, pośród „ptaków, pszczół, motyli” występują Goethe i jego szwajcarski kompan:

GOETHE *wskazując na góry* Eh w góreckach zem se przysiadł, ha na ptaszynki zem se popatsał, a te świergoliły, skokały, i se gniazdecka budowały. *Wskazując na ogród* Zem se stał w ogródecku i patsalem na pscólecki; bzycaly, bucały, ule budowały. *Wskazując na alpejską łąkę.* Na łąckę posedłem, lezołem i motylki widziołem, se pyłki zbieroly, se lecioły, se całkiem ładnie cyniły. *Hansel wkracza, wskazując na niego.* A tu idzie Hansel, i jo mu pokazuje, jakem scensliwy, tak cynie jako one, wincej se smieję, i ty tyż tak rób. *Goethe pokazuje to Hanselowi. Oboje się śmieją. Też tak robia.*

*Kurtyna*¹¹

Wydaje się, że ten teatralny żart wyznaczył drogę dla dalszej twórczości dramatycznej szwajcarskiego autora, ponieważ – jak zauważa Karlheinz Braun – można w nim odnaleźć nie tylko niepowtarzalny, „jedynie jemu właściwy Widmer-Sound”, lecz również inne charakterystyczne elementy jego kolejnych sztuk teatralnych, jak „prosta i doskonała kompozycja” oraz „natura i męska para”, przedstawione „w pozornie trywialny sposób”. I – jak uzupełnia Braun – „nieprzypadkowo najwybitniejszy poeta Niemiec pokazuje swojemu szwajcarskiemu towarzyszowi, »jak to się robi«”¹².

⁹ K. Braun, *Nach Nepal! Widmers Wege ins Theater*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, Frankfurt am Main 2008, s. 9–22, tu s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ U. Widmer, *Das Schweizerlied von Goethe*, cyt. za: K. Braun, *Nach Nepal...*, s. 13. *Das Schweizerlied von Goethe* (*Szwajcarska pieśń Goethego*) została napisana w dialekcie szwajcarskim i jest trudna do przełożenia na język polski, zwłaszcza z zachowaniem układu rytmicznego. Zaproponowane tłumaczenie ma na celu jedynie przybliżyć jego treść i nieco oddać klimat utworu [przyp. tłum.].

¹² K. Braun, *Nach Nepal...*, s. 14.

Urs Widmer napisał w latach 1973–2012 łącznie piętnaście sztuk teatralnych, niektóre z nich w różnych dialektach, wszystkie zostały opublikowane przez wydawnictwo Verlag der Autoren. Jego pierwszą pełnometrażową sztuką teatralną był kryminał *Die lange Nacht der Detektive* (*Długa noc detektywów*), który został wystawiony w 1973 roku w Teatrze w Bazylei, później również w Niemczech i Austrii. Jak przyznał sam autor, chciał „napisać sztukę, w której wystąpią razem wszyscy moi ulubieni detektywi, ale w której widoczny będzie czas, jaki upłynął od mojego pierwszego zetknięcia się z wybitnymi detektywami tego świata”¹³. Aby wpływ czasu był odczuwalny, Widmer zaaranżował w swojej „sztuce kryminalnej w trzech aktach” osiemdziesiąte urodziny Shylocka Hoamesa¹⁴, podczas których na Baker Street pojawiają się także inni detektywi: Mr. Hudson, Miss Muppel, Paul Maigré, Jerry Corton, Herro Woolfe i Arsène Lupinescu. Wszyscy wydają się odsunięci na margines, tylko Jerry Corton sprawia wrażenie świeżego i dynamicznego, zostaje jednak szybko zasztyletowany. W nie całkiem klasycznej grze pomyłek rozpoczyna się poszukiwanie mordercy, a tym samym dysputa o fantastyce i rzeczywistości, o dawnych pragnieniach i dzisiejszym świecie, następująco skomentowana przez autora:

Ich [detektywów – D.S.] zadaniem jest przywrócić temu rozpadającemu się światu jego porządek. Tym samym powieść kryminalna manifestuje na płaszczyźnie treści to, co być może jest w ogóle celem sztuki: próbę połączenia na powrót fantazji i rzeczywistości, snów i życia, dawnych tęsknot z dzisiejszymi realiami. Jeśli detektyw rozwiąże zagadkę, zaburzony świat odzyska porządek, przynajmniej do następnego morderstwa. Na krótką chwilę wkroczyliśmy do raj. [...] Ale świat tymczasem ewidentnie oddalił się od detektywów¹⁵.

Już w tej sztuce objawia się cecha charakterystyczna utworów Ursy Widmera, a mianowicie odwołanie się do trywialnych mitów, o których znaczeniu pisał w swoim poetologicznym zbiorze esejów *Das Normale und die Sehnsucht* (*Normalność i tęsknota*, 1972): mity trywialne są bowiem według Widmera „jednowymiarowe i bezrefleksyjne”, „statyczne” i „reakcyjne”, i nie chcą „nic słyszeć o zmianach”, są więc „zastygłymi, zredukowanymi do minimum kalkami tego, co zwykliśmy nazywać rzeczywistością”¹⁶, a jako takie kształtują zarówno nasz język codzienny,

¹³ U. Widmer w broszurce programowej do przedstawienia z dn. 6.12.1973 w Teatrze w Bazylei, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 29.

¹⁴ Oryginalne nazwiska musiały zostać zmienione w pierwotnej wersji sztuki ze względu na prawa autorskie, por. U. Widmer, *Nachwort*, [w:] tenże, *Die lange Nacht der Detektive: Kriminalstück in drei Akten. Mit einem Nachwort des Verfassers*, Frankfurt am Main 1988, s. 77–93, tu s. 84–85.

¹⁵ Tamże, s. 92.

¹⁶ U. Widmer, *Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten*, Zürich 1972, s. 22.

jak i nasze myślenie. Wykorzystując jednak takie trywialne mity jako części składowe swoich tekstów, analizując je w nietypowych kontekstach i sprawdzając równocześnie, co kryje się „za” i „pod” powierzchnią tego, co uważamy za „rzeczywistość”, autor, nieufający jakimkolwiek ideologiom, obnaża owe trywialne mity jako uproszczone konwencje i jednocześnie zwraca uwagę na niemożność wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. Dlatego Widmer pyta w swym eseju: „Czy to truizm powiedzieć, że to, co normalne, jest umowne? [...] W jakim stopniu rzeczywistość jest tym, o czym myślimy, że jest rzeczywistością?”¹⁷ Widmer pyta także o rolę języka podczas akceptowania reguł gry rzeczywistości, jak również o znaczenie kreatywności i sztuki, które postrzega jako przejaw naszych tęsknot – jako próbę „zasypania rowu pomiędzy pragnieniem a rzeczywistością” oraz „zniesienie wyobcowania”¹⁸. Z treści przywołanego eseju wynika, że teksty Widmera, zarówno prozatorskie, jak i dramatyczne, mają zatem na celu przede wszystkim rozwinięcie u czytelnika lub widza świadomości, że fantastyczne wizje należy traktować równie serio jak codzienną, faktyczną rzeczywistość. Wskutek tego autor prezentuje w swych utworach świat inaczej skonstruowany, bardziej barwny i żywy, opanowany przez uczucia i fantazję, świat, w którym faktycznie można zaspokoić tęsknoty.

Jeszcze wyraźniej niż w jego debiutanckim utworze objawia się to w sztuce *Stan und Ollie in Deutschland* (*Stan i Ollie w Niemczech*, 1979) bądź też *Stan und Ollie in Austria* (*Stan i Ollie w Austrii*) lub *Stan und Ollie in dr Schwyz* (*Stan i Ollie w Szwajcarii*), gdzie główne postaci za każdym razem posługują się dialektem specyficznym dla danego regionu. Sztuka ta, która miała więcej niż trzydzieści inscenizacji i stała się tym samym jednym z największych sukcesów teatralnych przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, tak jak poprzednia zrodziła się z miłości pisarza do literatury i jego tęsknoty za niewinnymi czasami dzieciństwa. W tej „sztuce ze sztuk”¹⁹, poprzez „cytowanie, sugerowanie, łączenie, zestawianie”, autor odnosi się do starych filmów ze Stanem Laurelem i Olivierem Hardym, ale także do wielu innych postaci pochodzących zarówno z literatury popularnej, jak i wysokiej – poczynając od postaci z baśni braci Grimm aż po teksty Kafki czy Becketta – i kształtuje na swój własny sposób załamanie się utopii poprzez ukazanie wzruszająco-zabawnych przygód Stana i Olliego jako nieprzerwanego pasma klęsk i porażek²⁰. Pomiędzy tymi dwiema sztukami stworzył Widmer w 1977 roku idylliczny „dramat społeczny” *Nepal*, z którego zdają

¹⁷ Tamże, s. 11.

¹⁸ Tamże, s. 12.

¹⁹ B. von Matt, *Burleske Weisheit. Über „Stan und Ollie in Deutschland”*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 135–140, tu s. 135.

²⁰ Por. U. Widmer, *Stan und Ollie in Deutschland / Alles klar. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1988.

się wywodzić – zdaniem Karlheinz Brauna – „w mniejszym lub większym stopniu wszystkie [jego] późniejsze sztuki teatralne”²¹, ponieważ po pierwsze obok charakterystycznej pary mężczyzn można tutaj znaleźć „większość tematów, toposów i formalnych wynalazków”, jak również „charakterystyczny ton jego późniejszych sztuk”, a po wtóre wiele z nich jest tutaj „dostępnych już *in nuce*, jakby był to worek pełen nienapisanych dramatów”²². W sztuce, która w swej pierwotnej formie rozgrywa się w Bazylei, dwaj bezrobotni włóczędzy Hans i Heinri wpadają do jakiegoś budynku podczas ucieczki przed obławą policyjną – najwyraźniej szalejącą na zewnątrz. Budynek ów przypadkowo okazuje się być teatrem, a mianowicie teatrem tego miasta, w którym właśnie wystawiana jest sztuka. Obaj uciekinierzy mówią więc tym samym językiem, co widownia teatru i wymieniają nazwy ulic i firm, które wśród publiczności każdy zna. Oznacza to zatem, że owa sztuka, która była wystawiana ponad czterdzieści razy na terenie całego obszaru niemieckojęzycznego, musiała być na potrzeby każdego przedstawienia adekwatnie zmieniana pod kątem dialektów i topografii. Ci dwaj mężczyźni, starszy i młodszy, rozmawiają ze sobą o najróżniejszych sprawach i wymyślają jednocześnie najbardziej zwariowane sztuki teatralne, przy pomocy których usiłują zwalczyć swe obawy i spełnić marzenie o lepszym i piękniejszym świecie. Poruszają przy tym tematy, które wówczas – pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku – nie były tak bardzo aktualne jak dziś, a więc: zanieczyszczenie środowiska, zmiany klimatyczne, władza dużych koncernów i globalizacja czy też utrata wolności jednostki. Dla tego Heinri wyrusza rzekomo pewnego razu do Nepalu, aby móc tam posmakować nieznaney mu dotychczas wolności, wraca jednak, by pozostać u boku umierającego z samotności Hansa.

„Teatr jako miejsce ukazania marzeń”²³ odgrywa kluczową rolę również w dwóch innych utworach scenicznych Ursa Widmera, a mianowicie w *Züst oder Die Aufschneider* (*Züst albo Chwalipięta*, 1981), w sztuce, która podejmuje rozrachunek z bolesnymi wspomnieniami czasów II wojny światowej, ze „smutkiem i powagą”²⁴, jak również w *Sommernachtswut. Ein Theater* (*Wściekłość nocy letniej. Teatr*, 1993), w której autor, nawiązując do sztuki Szekspira *Sen nocy letniej*, puścił wodze fantazji. W latach osiemdziesiątych XX wieku zajmował się Widmer tematami aktualnymi politycznie. I tak – po ukazaniu wizji końca świata, wyobcowania, agresji oraz panicznych obaw dzisiejszego człowieka w sztukach *Der neue Noah* (*Nowy Noe*, 1984) i *Alles klar* (*Wszystko jasne*, 1987), przeszedł w farsie *Der Sprung in der*

²¹ K. Braun, *Nach Nepal!...*, s. 15.

²² Tamże, s. 15–16.

²³ Tamże, s. 16.

²⁴ U. Widmer, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 45.

Schüssel (*Pęknięcie w salaterce*²⁵ 1990), napisanej w stylu „pozbawionej hamulców komedii slapstickowej”, do dyskusji nad „kwestiami aktualnymi politycznie względnie egzystencjalnie”²⁶, istotnymi dla protestów studenckich z 1968 roku. Jednakże na początku lat dziewięćdziesiątych napisał dwie sztuki poświęcone kwestiom historycznym: *Fröhlicher – Ein Fest* (*Fröhlicher – Święto*, 1991) i *Jeanmaire. Ein Stück Schweiz* (*Jeanmaire. Kawalek Szwajcarii*, 1992), w których – posługując się groteską – dokonał dekonstrukcji dwóch ważnych ‘przypadków’ politycznych, zaczerpniętych z najnowszej historii Szwajcarii. Jak w odniesieniu do obu sztuk zauważa Urs Bugmann, Urs Widmer popada w groteskę „zawsze wtedy, gdy coś jest dla niego szczególnie ważne”²⁷ – groteska staje się u niego decydującym „środkiem poznawczym, który zmienia postrzeganie”²⁸. Bowiem groteska, przenosząc nieustannie rzeczywistość w sferę fantastyczności i poprzez to czyniąc ją obcą, dekonstruuje tę tak zwaną rzeczywistość i w sposób krytyczny sprawdza jej prawdziwość.

W obu sztukach, z których pierwsza sięga do mitu neutralnej Szwajcarii w czasie II wojny światowej, druga zaś krytycznie naświetla problem historycznej, wręcz antykomunistycznej postawy Helwecji w okresie zimnej wojny, szwajcarski pisarz zdemaskował w sposób szczególnie wyraźny niebezpieczną siłę trywialnych mitów, w odniesieniu do których w swoim tomie esejów *Das Normale und die Sehnsucht* (*Normalność i tęsknota*) napisał:

Im trywialniejszy mit, tym bardziej pozostaje niezauważony. Sprytnie utrudnia spojrzenie na prawdziwy stan rzeczy. Komu uda się zaufać wszystkim mitom, żyje sobie w sposób niezakłócony i bezpieczny w szklanej klatce swojego świata, w swojej wiecznej euforii²⁹.

Jak zatem demonstruje Widmer w swych dwóch politycznych utworach scenicznych, aby utrzymać mit neutralności i najstarszej demokracji, Szwajcaria potrzebowała swoich kozłów ofiarnych, którym można było przypisać każdą winę.

Pierwszym ogólnie znanym kozłem ofiarnym Helwecji jest Hans Fröhlicher, „najbardziej kontrowersyjny dyplomata Szwajcarii”³⁰, który w latach 1938–1945 był przedstawicielem Konfederacji Szwajcarskiej w Berlinie i utrzymywał

²⁵ Zwrot ten w języku niemieckim oznacza w użyciu potocznym bycie niespełna rozumu: „mieć nie po kolei w głowie”.

²⁶ Tamże, s. 62.

²⁷ U. Bugmann, *Die Groteske als Erkenntnismittel. Die zeitgeschichtlichen Stücke „Fröhlicher – Ein Fest” und „Jeanmaire. Ein Stück Schweiz”*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 145–151, tu s. 145.

²⁸ Tamże, s. 149.

²⁹ U. Widmer, *Das Normale und die Sehnsucht...*, s. 23.

³⁰ Por. P. Widmer, *Minister Hans Fröhlicher. Der umstrittenste Schweizer Diplomat*, Zürich 2012.

tam bliskie kontakty z głównymi przedstawicielami Trzeciej Rzeszy. Aby zapobiec atakowi Hitlera na Szwajcarię, Frölicher troszczył się o dobre kontakty gospodarcze między Szwajcarią a nazistowskimi Niemcami, załatwił przemysłowi szwajcarskiemu lukratywne zlecenia i zainicjował misje lekarskie na froncie wschodnim, które – z naruszeniem oficjalnie zadeklarowanej neutralności – były podporządkowane niemieckiemu prawu militarnemu. Po swoim powrocie do Szwajcarii nie był jednak traktowany jak bohater narodowy, lecz uznany został za zdrajcę ojczyzny i stał się kozłem ofiarnym w obliczu wszystkich moralnie wątpliwych decyzji szwajcarskiego rządu podczas II wojny światowej. Widmer daje do zrozumienia swym utworem, którego napisanie poprzedziły najwyraźniej niezwykle skrupulatne badania, co potwierdza chociażby szczegółowo skomentowany spis osób występujących w sztuce, że ów obraz zdrajcy ojczyzny jest jednak nazbyt dużym uproszczeniem³¹. Tym samym udało mu się w jego demaskatorskiej i niepokojącej satyrze oddać niektóre rozterki szwajcarskiego przedstawiciela dyplomatycznego poprzez nadanie wielu scenom charakteru *theatrum mundi*: owe sceny, ulokowane pomiędzy Berlinem a Szwajcarią, ukazują „złożoną historyczną rzeczywistość polityki szwajcarskiej, między uwikłaniem a odgrodzeniem”³² i znajdują swe zwieńczenie w niedorzecznym święcie, obchodzonym w 1991 roku, czyli w roku, w którym Szwajcaria oficjalnie świętowała 700-lecie swojego istnienia.

Innym słynnym „przypadkiem” szwajcarskiej historii współczesnej był wysoki rangą zawodowy oficer Jean-Louis Jeanmaire, który w 1976 roku bez przekonujących dowodów został aresztowany za szpiegostwo na rzecz sowieckich tajnych służb, a następnie skazany na osiemnaście lat ciężkiego więzienia. Przez media i polityków wykreowany na wroga narodu i „szpiega stulecia” wyszedł w 1988 roku z więzienia i aż do swej śmierci w 1992 roku starał się o rewizję procesu i wyroku sądu. Urs Widmer w swojej sztuce staje po jego stronie o tyle, o ile jego zdaniem był Jeanmaire tym, „który zupełnie sam poniósł konsekwencje czegoś, za czego rozmiar nie był w najmniejszym stopniu odpowiedzialny”³³. Poza tym pisarz demaskuje tło polityczne, pokazując, że podczas gdy „szpieg Jeanmaire, przeciw któremu ówczesny minister sprawiedliwości Kurt Fugler z całą zaciekłością występował przed parlamentem, ferując publicznie przedwczesne wyroki, [...] skupiał na sobie całą uwagę”, ukryte pozostawały „potajemne układy zbrojne z Rumunią oraz podejrzane sytuacje w prokuraturze

³¹ Por. U. Widmer, *Der Sprung in der Schüssel. Frölicher – Ein Fest. Zwei Stücke*, Frankfurt am Mein 1992.

³² P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 66.

³³ U. Widmer w broszurce programowej do przedstawienia *Jeanmaire. Ein Stück Schweiz* w dn. 23.10.1992 w Bernie, Lukas Leuenberger Produktion, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 73–74.

federalnej, usuwane w cień tej nakręcanej afery”³⁴. Dlatego też utwór sceniczny Widmera nosi tytuł *Jeanmaire. Kawalek Szwajcarii*, gdyż – jak podkreśla autor – „opisuje on »przypadek« (w każdym znaczeniu tego słowa) Jeanmaire’a oraz opisuje scenę polityczną Szwajcarii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ów klimat, który określamy mianem »Zimnej Wojny«”³⁵.

Mimo że autor w obu dziełach trzyma się faktów, które precyzyjnie zbadał, nie tworzy jednak teatru dokumentalnego. Pokazuje bowiem obydwie postaci – Frölichera i Jeanmaire’a – nie jako funkcjonariuszy, lecz jako ludzi, którzy – niezdolni na bohaterów – ponoszą klęskę w swojej roli. Frölicher jawi się jako ani szczególnie miły, ani szczególnie zły człowiek, raczej jako osoba dość naiwna i łatwowierna, jako ktoś, kto faktycznie działa z poczucia troski o swój kraj. Jego człowieczeństwo podkreśla zwłaszcza syn, który pojawia się w sztuce u jego boku. Jeanmaire natomiast – jako człowiek stary, pozbawiony godności – zostaje dosłownie obnażony w swym człowieczeństwie, ponieważ autor – nawiązując do autentycznego wydarzenia poszkodowanego³⁶ – pokazuje na scenie, że musi się on rozebrać do naga przed dwoma policjantami, wskutek czego jawi się on nam już nie jako przedstawiciel wojska, lecz przede wszystkim jako człowiek. Jego nagość nie wystawia go jednak na pośmiewisko, które może być jedynie udziałem gapiów – ta nagość spełnia raczej funkcję dramaturgiczną, ponieważ demaskuje mit w całym jego okrucieństwie. Znamienne przy tym jest, że plakat premiery w Bernie, autorstwa austriackiego artysty Gottfrieda Helnweina, który pokazuje Jeanmaire’a z oficerskim kapeluszem i opuszczonymi spodniami, wywołał prawdziwy skandal: jeszcze przed premierą zabroniono w Bernie wywieszania plakatu. Najwidoczniej opinii publicznej przeszkadzała nagość na plakacie, ale skandaliczne potraktowanie rzekomego „szpiega stulecia” nikogo nie poruszyło.

Urs Widmer demaskuje tym samym w swoich utworach scenicznych rolę publicznych mitów trywialnych poprzez grę z „formą i oddziaływaniem”³⁷. Istotą tej gry jest to, że autor przy pomocy groteski uświadamia nam, iż nie sam mit, lecz właśnie jego przewyciężenie wydaje się utopijne i nierzeczywiste.

³⁴ U. Bugmann, *Die Grotteske als Erkenntnismittel...*, s. 147.

³⁵ U. Widmer w broszurce programowej do przedstawienia, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 73.

³⁶ Jean-Louis Jeanmaire w następujący sposób opisał swoje zatrzymanie: „Wieczorem zostałem poddany bezdusznej procedurze, najgorszej, jaką w życiu przeżyłem. W jednym pokoju musiałem wyłożyć na stół wszystkie prywatne wartościowe rzeczy. Następnie rozkazano mi zdjąć kurtkę, spodnie, koszulę, skarpetki i bieliznę. Golusieńki stałem przed dwojgiem umundurowanych” (cyt. za: C. Just, *Der nackte Jeanmaire: Künstler Helnwein schockt die Schweiz*, „Schweizer Illustrierte” 1992, nr z 14.09., online: www.gottfried-helnwein.at/news/news_update/article_1206-Der-nackte-Jeanmaire [dostęp: 25.05.2016]).

³⁷ U. Bugmann, *Die Grotteske als Erkenntnismittel...*, s. 148.

To właśnie dzięki swojej uwodzicielskiej sile mity trywialne maskują rzeczywistość i dają się dopiero wtedy przewyciężyć, gdy przejrzy się ich działanie.

Nawet jeśli Ursowi Widmerowi udało się dzięki swoim wczesnym sztukom teatralnym podbić deski teatru nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, to jednak swój największy, światowy sukces osiągnął dopiero dzięki sztuce *Top Dogs*, która swą premierę miała 14 maja 1996 roku w Theater am Neumarkt w Zurychu. Swój sukces sztuka *Top Dogs* zawdzięcza z jednej strony przełomowemu pomysłowi autora, aby napisać o bezrobociu w wyższych sferach zarządzania, o których w połowie lat dziewięćdziesiątych prawie nikt jeszcze nie mówił. Określenie „*Top Dogs*” przejął autor od norweskiego politologa Johana Galtunga³⁸, który w przeciwieństwie do „*Underdogs*”, oznaczających „słabeuszy”, mianem „*Top Dogs*” określił „osoby posiadające władzę i stojące na szczycie struktur feudalnych”³⁹. Akcję sztuki osadził Widmer w jednym z biur typu *outplacement*, będących amerykańskim wynalazkiem i mających na celu – dzięki hojnym środkom nękanymi skrupułami przedsiębiorców – pomóc w poszukaniu nowego zatrudnienia wybitnym, świetnie wykształconym i opłacanym pracownikom, którzy mimo wieloletniego stażu zostali nagle zwolnieni w wyniku tzw. racjonalizacji. Z drugiej strony utwór *Top Dogs* osiągnął swój niesamowity sukces dzięki wyjątkowej współpracy autora, reżysera Volkera Hesse i aktorów Theater am Neumarkt w Zurychu, którzy tak bardzo zaangażowali się w konstruowanie przypisanych im ról, że autor zdecydował się nadać postaciom występującym w sztuce ich imiona. Sztuka realizowała teatr typu projekt, który poprzedziły skrupulatne badania i kwerendy, i który potem prawie dosłownie opracowywał autentyczne przypadki. Te poszukiwania Widmer opisał następująco:

Volker Hesse i ja rozpoczęliśmy swego rodzaju badania terenowe w krainie zarządzania. Aby nasze przypuszczenia potwierdzić empirycznie, chcieliśmy porozmawiać z możliwie wieloma zwolnionymi osobami sprawującymi niegdyś władzę. [...] Naszą ekspedycję rozpoczęliśmy z założeniem, że chcemy lepiej poznać nieodległy nam świat, a zakończyliśmy w przecuciu, że objechaliśmy nieznany kontynent. Kraje z obcymi obyczajami i zwyczajami. Zapoznaliśmy się z nowym językiem, poznaliśmy okropieństwa i cnoty, o których wcześniej nie mieliśmy pojęcia. Tak, byliśmy zdumionymi etnologami w świecie, który znajdował się całkiem blisko nas, który często zazębiał się z naszym i o którym mimo to wcześniej nic nie wiedzieliśmy. Jak moglibyśmy brać naszym rozmówcom za złe, że również nie znali naszego świata i ciągle myśleli w kategoriach swojego? Menedżerowie myślą jak menedżerowie, strażacy jak strażacy, a poeci jak poeci. Jak wiadomo,

³⁸ Por. J. Galtung, *Gewalt, Frieden und Friedensforschung*, [w:] D. Senghaas (red.), *Kritische Friedensforschung*, Frankfurt am Main 1971, s. 55–104.

³⁹ Cyt. za: W. Giesen, *Urs Widmers Theaterstück „Top Dogs” – ein weltweiter Erfolg*, [w:] tenże (red.), *Urs Widmer...*, s. 51–58, tu s. 51.

zgodnie z często cytowanymi słowami tego, którego dzisiaj nikt już nie cytuje, byt społeczny kształtuje świadomość⁴⁰.

Wskutek przekonania, że „osoba wpływowa, która się potknie, [...] wyrządzi inny hałas, niż gdy upadnie mały człowiek”⁴¹, Widmer stworzył wraz z Volkerem Hesse „królewski dramat o gospodarce”⁴² – w oparciu o dramaty królewskie Szekspira, jednak w kompletnie innym czasie i przy pomocy zupełnie innych środków obnaża on w *Top Dogs* zarówno dynamikę panowania, jak i mechanizmy władzy, które kształtują życie osób wyżej postawionych. Bez fałszywego współczucia lub taniego szyderstwa spogląda zatem Widmer w swojej eksperymentalnej sztuce na to, co się wydarzy, gdy osoby poprawiające wydajność pracy same zostaną usunięte w imię lepszej wydajności. I pyta również, co to właściwie są za ludzie – te „pozbawione posady osobowości z górnych szczebli władzy”⁴³?

W dwunastu scenach sztuki, która została zainscenizowana w Theater am Neumarkt „przy użyciu ruchomych trybun dla widzów”⁴⁴, i w terminologii zaczerpniętej z Business Class jesteśmy zatem konfrontowani z tymi „Top Dogs”, którzy zostali zwolnieni i którzy obecnie w poradni *outplacement* – podczas różnych warsztatów i z typowym wyposażeniem: „komputer, faks, telefon, sekretariat na potrzeby wszelakich pism, literatura fachowa, ekspres do kawy i i i” (TD 13) – próbują odzyskać równowagę i mocno zachwianą pewność siebie. Poprzez trenowanie w poradni *outplacement* odpowiedniego sposobu chodzenia i postawy ciała – „ponieważ to ciało czyni człowieka, nie szata” (TD 58) – szykują się do całkiem nowej dla nich kampanii reklamowej, mianowicie wprowadzenia na rynek samych siebie. W pierwszej scenie, zatytułowanej *Konferencja na szczycie*, w której wszyscy jedzą szwajcarskie rogaliki⁴⁵, zjawia się nowy przybysz. Przywitany przez innych pan Deér początkowo jeszcze nie wie, że jest jednym z nich. W przekonaniu, że chodzi o spotkanie jego firmy cateringowej, zostaje poinstruowany przez panią Wrage o sposobie funkcjonowania

⁴⁰ U. Widmer, *Feldforschung im Lande des Managements*, [w:] Theater Neumarkt Zürich: *Top Dogs: Entstehung – Hintergründe – Materialien*. Königs Materialien, b. r., b. m., s. 43–53, tu: s. 48.

⁴¹ Tamże, s. 46.

⁴² S. Grand, *Der Markt am Neumarkt. Das Theater aus ökonomischer Sicht*, [w:] Theater Neumarkt Zürich: *Top Dogs...*, s. 81–90, tu: s. 84. Por. również: U. Widmer, *Feldforschung...*, s. 47.

⁴³ U. Widmer, *Top Dogs*, Frankfurt am Main 2009, s. 11 [tłum. A.W., dalej sygnowane skrótem TD i numerem strony].

⁴⁴ *Załącznik*, [w:] tamże, s. 87–89, tu s. 88.

⁴⁵ Zabawa słowem: **Gipfel**konferenz – konferencja na szczycie, **Gipfeli** – w dialekcie szwajcarskim: rogaliki [przyp. tłum.].

przedsiębiorstwa typu *outplacement* i – pełen współczucia – obserwuje witających go bezrobotnych, aż w końcu zostaje boleśnie uświadomiony, że on również został zwolniony. W dalszych scenach następują rozmaite treningi, podczas których postaci ciągle zmieniają swoje role, co najwyraźniej również jest częścią treningu: na przemian grają poszkodowanych lub terapeutów, przejmują od siebie nawzajem role zwalnających i zwalnianych, tych dobrze zarabiających, patrzących z góry na swoje żony z pozycji głowy rodziny, jak i role ich psychicznie zdegradowanych żon. W drugiej scenie *Obecnie znów jest popyt na Churchillów* ćwiczą konkurencyjność, ponieważ „dzisiejszy rynek potrzebuje potworów. Potworów. Potworów...” (TD 24), aby zaraz potem oddać się „bitwie na słowa”, używając swoich „modlitewnych formuł”: „uczucie przełomu”, „agresywny wzrost”, „zmiana zarządu”, „zawodnik w grze zespołowej”, „racjonalizatorskie przesunięcia”, „podniesienie wartości” (TD 29). W jedenastej scenie zatytułowanej *Pole musztry* ćwiczą z kolei podczas japońskich sztuk walki „zrytualizowaną agresję” (TD 76). Ich „patetyczne błaganie do bogów naszych czasów” (TD 76) brzmi: „Nestlé!”, „Migros!”, „Swissair! Oh Swissair!” lub „pięć miliardów osiemset trzydzieści sześć milionów pięćset tysięcy” (TD 78). Ale podczas gdy liczby wciąż wzrastają, w wołania ich wkradają się również cytaty z Apokalipsy: „Powstało trzęsienie ziemi i słońce pociemniało jak czarny wór, a cały księżyc poczerwieniał jak krew”⁴⁶ (TD 78). Mimo szczególnej pozycji w społeczeństwie również dla Top Dogs wraz z utratą pracy runął ich świat: w „Camp”, gdzie najbardziej wpływowi menedżerowie opowiadają o swoim „przypadku” (por. TD 29–47), dowiadujemy się o ich karierze i nagłym upadku – opowiadają tam o swoich reakcjach na zwolnienie. Oczywiście, żaden z nich nie chce się pogodzić z aktualną sytuacją. Wszyscy chcą wrócić, być znowu na szczycie. Pograżają się w bajkach i utopiach: „Szczęśliwy Jaś” (TD 72), „O rybaka i jego żonie” (TD 73)⁴⁷ lub „Utopia człowieka” (TD 74), w których wszyscy „pocieszają i chcą pomóc” (TD 75). I wszyscy mają swoje marzenia – przepelnione manią wielkości i dziecinne, utopijne i śmieszne: o stosunkach międzyludzkich (por. TD 59) czy też o „bronii kobiet” (TD 63), o „biurze ze szkła” (TD 65) w Nowym Jorku albo luksusowym „Love-Suite” (TD 68), w którym w końcu chciałoby się spędzić miło czas z żoną, o „górkich wędrówkach” (TD 69), podczas których można by zepchnąć szefa w przepaść, lub o futrze goryla, które Deér tak bardzo chciałby pieścić, że postanawia kupić żonie „płaszcz z futra goryla” (TD 63), by w ich „związku wzniecić na nowo iskrę”. Ciągle jednak pojawia się kwestia pieniędzy, jak np. u Tschudiego, który marzy o „splendorze wielkich liczb” (TD 61). W scenie dwunastej, zatytułowanej *Pożegnanie* (TD 84), pani Jenkins otrzymuje

⁴⁶ Tłumaczenie na podstawie Apokalipsy św. Jana 6, 12.

⁴⁷ Odnośnie do tłumaczenia tytułów por. *Baśnie braci Grimm*, t. 1, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, Warszawa 1995 [przyp. tłum.].

z pośrednictwa nową posadę w „Korei Południowej, w pobliżu granicy z Koreą Północną” – wprawdzie dużo poniżej swoich wcześniejszych wymagań, jednak jej obecna sytuacja całkiem się zmieniła. Wszyscy biją jej brawo i z zazdrością patrzą jak odchodzi, gdyż Jenkins osiągnęła cel, dla którego wszyscy zebrani zjawili się w biurze *outplacement*. Tym samym okazuje się, że wszyscy uwikłani są w system, z którego nie znajdują wyjścia, ponieważ go nawet nie szukają: „Globalizacja pożera swoje dzieci”⁴⁸ – tak skomentował sztukę w swej przemowie podczas wręczenia wyróżnienia dla niej Gerhard Jörder.

Po premierze *Top Dogs* w prasie ukazały się entuzjastyczne recenzje, w których zarówno autora, jak i Theater am Neumarkt niezmiernie chwalono. Rok później, w 1997 roku, posypały się liczne nagrody dla autora i dla teatru: pisarz otrzymał nagrodę 3sat-Innovationspreis oraz Mülheimer Dramatikerpreis, jednocześnie został wybrany przez czasopismo „Theater heute” autorem roku, a Theater am Neumarkt w Zurychu ogłoszono drugim najlepszym teatrem roku. W kolejnych latach sztuka święciła swój triumfalny pochód w teatrach na całym świecie, doczekała się

62 nowych inscenizacji na deskach teatrów niemieckojęzycznych oraz 51 inscenizacji zagranicznych, w językach angielskim, francuskim, włoskim, hiszpańskim, holenderskim, polskim, rosyjskim, rumuńskim... *Top Dogs* były grane od Stanów Zjednoczonych aż po Chiny, od Australii aż po Argentynę, od Urugwaju aż po Uzbekistan⁴⁹.

Również współcześnie sztuka jest wystawiana w różnych krajach, ponadto stała się ważnym tematem seminariów o zarządzaniu oraz prac maturalnych.

Tym samym w *Top Dogs* znalazła zwieńczenie koncepcja teatru Ursa Widmera, ponieważ *Noah* czy też jego wcześniejsze utwory sceniczne ze swoimi cechami charakterystycznymi stanowiły bez wątpienia podwaliny dla powstania *Top Dogs*. Późniejsze sztuki Widmera, *Die schwarze Spinne* (*Czarny pająk*, 1998) w asyście muzyki grupy Patent Ochsner, *Bankgeheimnisse* (*Tajemnice bankowe*, 2001), *Münchhausens Enkel* (*Wnuczek Münchhausena*, 2012) czy *Das Ende vom Geld* (*Koniec pieniądza*, 2012), nie powtórzyły już spektakularnego sukcesu *Top Dogs*. Gdyż właśnie w *Top Dogs* udało się szwajcarskiemu pisarzowi stworzyć coś zupełnie nowego w teatrze, a mianowicie: za pomocą odważnych środków ukazać na scenie procesy ekonomiczne, które zdawały

⁴⁸ G. Jörder w przemówieniu podczas wręczenia wyróżnienia w trakcie Berliner Theatertreffen, [w:] *Theater heute. Jahrbuch 1997*, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 87.

⁴⁹ Ch. Richard, *Spielen bis zum Umfallen. „Top Dogs” – ein Dramenbestseller*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 153–157, tutaj s. 157. Na temat miejsc, w których wystawiono sztukę do 2006 roku pisze W. Giesen, *Urs Widmers Theaterstück „Top Dogs” ...*, s. 51.

się niemożliwe do zobrazowania. Dzięki językowej kondensacji i starannie przemyślanej kompozycji, w której wymieszane są ze sobą sceny realistyczne, sceny z pogranicza snu oraz te z wysokim ładunkiem nieświadomionej agresji, powstał „na wskroś sztuczny twór – i dzięki temu mimo realnej i bogatej w fakty materii” silnym głosem wybrzmiała prawdziwa „sztuka Widmera” z wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju „Widmer-Sound”⁵⁰.

Z języka niemieckiego przełożyła Anna Wilk

⁵⁰ K. Braun, *Nach Nepal...*, s. 14.

Robert Rduch*

POLITYCZNY TEATR POETY ALBERTA EHRISMANNA

Elsbeth Pulver, autorka opracowania *Niemieckojęzyczna literatura w Szwajcarii po roku 1945*, ubolewa w roku 1974, że w Szwajcarii przed pojawieniem się Frischa i Dürrenmatta nie było obiecujących koncepcji dramatycznych¹. W roku 2000 ukazała się monografia Hansa Stutza, Ursuli Käser-Leisibach i Martina Sterna pt. *Teatr szwajcarski. Dramat i teatr w niemieckojęzycznej Szwajcarii przed Frischem i Dürrenmattem 1930–1950*². We wstępie autorzy podkreślają konieczność skorygowania „ogólnie powszechnej opinii”, iż „Frisch i Dürrenmatt jako początkujący twórcy zastali właściwie estetyczną próżnię, którą wkrótce dla siebie zagospodarowali”³. Stutz, Käser-Leisibach i Stern dokonali przeglądu około 1200 sztuk teatralnych, powstałych w Szwajcarii po niemiecku we wskazanym okresie; z tego „przeczytali blisko 400”⁴. Istniał zatem szwajcarski teatr przed Frischem i Dürrenmattem, czego chciałbym – za tezę Stutza, Käser-Leisibach i Sterna – dowieść w poniższych rozważaniach.

Albert Ehrismann (1908–1998) był przede wszystkim poetą, ale w jego twórczości znajdziemy też teksty dla teatru. Były to teksty pisane na zamówienie, wystawiane tylko kilka razy i nie można ich bynajmniej nazwać kamieniami milowymi w historii szwajcarskiego teatru. Dramatyczne próby Ehrismanna mogą być jednak przydatne dla przybliżenia specyfiki literatury helweckiej w niemieckojęzycznym obszarze językowym. Analiza tych tekstów, zarówno z gatunku agitprop: *Front der Arbeit spricht* (*Front Pracy przemawia*, 1935), *Die Unzufriedenen* (*Niezadowoleni*, 1935), jak i sztuk okolicznościowych: *Der neue Kolumbus* (*Nowy Kolumb*, 1939), *Kolumbus kehrt zurück* (*Kolumb powraca*, 1946), umożliwi bardziej zróżnicowany

* Uniwersytet Śląski w Katowicach.

¹ Por. E. Pulver, *Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945*, [w:] M. Gsteiger (red.), *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*, Zürich–München 1974, s. 143–406, tu s. 361.

² H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950*, Zürich 2000.

³ Ciż, *Vorwort*, [w:] ciż, *Schweizer Theater...*, s. 9–11, tu s. 10.

⁴ Por. tamże, s. 9 oraz M. Stern, *Künftige Aufgaben*, [w:] H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater...*, s. 569–575, tu s. 572.

ogląd literatury szwajcarskiej w kontekście duchowej obrony kraju (*Geistige Landesverteidigung*). W historii literatury nader często pomija się fakt, że szwajcarska polityka kulturalna lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku pozostawała także pod wpływem myśli lewicowej. Historycy literatury zauważyli przede wszystkim pierwszą sztukę okolicznościową Ehrismanna, ponieważ wyraźnie odróżnia się ona od innych produkcji teatralnych prezentowanych na Wystawie Krajowej w roku 1939, głównie przez swój socjalistyczny internacjonalizm i dystans do typowej „szwajcarskości”¹. Mniej uwagi natomiast poświęcano innym sztukom i liryce Ehrismanna.

Już w poetyckich debiutach Ehrismanna dały się zauważyć oznaki politycznego zaangażowania, które znalazły swój wyraz w manifestie z roku 1939². Jego piarstwo lat trzydziestych rozkłada się ilościowo niemal po równo na lirykę i dramat. Opublikował wówczas trzy tomy z sześćdziesięcioma pięcioma wierszami. Jednocześnie regularnie pisywał recenzje teatralne do esdeckiej gazety „Volksrecht” z Zurychu oraz krótkie teksty dla kabaretów i robotniczych grup teatralnych. Najczęściej były to piosenki, włączane w akcję sceniczną. Podczas pierwszego przedstawienia Cabaret Cornichon 1 maja 1934 roku zaprezentowano cztery piosenki Ehrismanna³. 5 października 1934 tekst

¹ Por. K.-D. Schult, *Zwischen Selbstbehauptung und Selbstbeschränkung. Die Literatur der Jahrzehnte vor und nach dem zweiten Weltkrieg*, [w:] K. Pezold i in., *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991, s. 75–124, tu s. 97; B. Sandberg, *Geistige Landesverteidigung (1933–1945)*, [w:] P. Rusterholz, A. Solbach (red.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart–Weimar 2007, s. 208–231, tu s. 224; P. Rusterholz, *Nachkrieg – Frisch – Dürrenmatt – Zürcher Literaturstreit – Eine neue Generation (1945–1970)*, [w:] P. Rusterholz, A. Solbach (red.), *Schweizer Literaturgeschichte*, s. 241–327, tu s. 245; Ch. Linsmayer, *Albert Ehrismann*, [w:] tenże, *Literaturszene Schweiz. 157 Kurzporträts von Rousseau bis Gertrud Leutenegger*, Zürich 1989, s. 268–269.

² W tekście *Kurze Rede über den Traum des Dichters* (Krótka mowa o marzeniu poety), który Ehrismann wygłosił latem 1938 roku na Uniwersytecie Ludowym w kantonie Zurych, polityczne zaangażowanie w poezji znajduje swoje ugruntowanie w odniesieniu do Friedricha Hölderlina. Ehrismann sformułował przy tym symbolikę drzewa, przypominającą brechtowską „rozmowę o drzewach”. Por. A. Ehrismann, *Sterne von unten*, Zürich 1939, s. 33–43. Liryczną kulminację zaangażowania politycznego stanowi przedrukowany w tym zbiorze wiersz *Beispiel eines Mannes K* (Przykład mężczyzny K). Wiersz ten, mówiący o śmierci komunisty podczas hiszpańskiej wojny domowej, ukazał się już pod innym tytułem w roku 1936 w moskiewskim czasopiśmie emigracyjnym „Internationale Literatur” („Literatura Międzynarodowa”). Por. A. Ehrismann, *Beispiel Genosse K* (Przykład towarzysza K), „Internationale Literatur” 1936, t. 6, z. 12, s. 78.

³ Por. P. M. Keller, *Cabaret Cornichon. Geschichte einer nationalen Bühne*, Zürich 2011, s. 97–98. W spisie występów, dołączonym do monografii, figurują następujące

Ehrismanna na chór śpiewany i mówiony *Die stählerne Seite* (*Stalowa strona*) znalazł się w programie rewii *Der rote Faden* (*Główny wątek*). Tę kompozycję agitprop wykonał Nowy Chór, szwajcarski zespół założony przez niemiecką emigrantkę Jo Mihaly⁴. Po zmianach w programie SPS (Socjaldemokratycznej Partii Szwajcarii) w roku 1935 współpraca zainicjowana między socjaldemokracją i komunistami w ramach antyfaszystowskiego Frontu Ludowego stworzyła dogodne warunki dla rozwoju proletariackiego teatru w Szwajcarii. Swoje najlepsze dni teatr ten przeżywał w połowie lat trzydziestych przy okazji politycznych festynów i zgromadzeń⁵. SPS jako jedna z najważniejszych sił politycznych w kraju mogła wspierać kulturę teatralną. *Die stählerne Seite* została opublikowana w 1935 roku w zbiorze esdeckich chórów mówionych *Front der Arbeit* (*Front pracy*). Opierając się na prostych przykładach losu robotników, wzmacniano świadomość proletariacką publiczności oraz wskazywano na konieczność społecznych przemian. W tymże zbiorze ukazała się również pieśń Ehrismanna *Vom Schicksal der Welt* (*O losie świata*), która przy pomocy pacyfistycznych, antykapitalistycznych i antyamerykańskich hasel wzywała proletariat do walki. Oba wyróżniające się silną rytmiką teksty były uważane za istotne dokumenty helweckiego ruchu agitprop⁶. W 1937 roku teksty Ehrismanna wykorzystał kabaret Barentatze z Berna⁷, rok później jego *Lied der Drehorgelfrau* (*Pieśń kataryniarki*) śpiewano przy okazji występu zespołu Die Scheinwerfer (Reflektory)⁸. Doświadczenia z małymi formami teatru robotniczego zachęciły Ehrismanna do napisania większego utworu scenicznego. W atmosferze wydarzeń roku 1935 powstał Lehrstück *Die Unzufriedenen* (*Niezadowoleni*)⁹, gdzie Ehrismann przy użyciu prostych środków gatunku agitprop tworzy sprawozdanie o lewicowej agitacji, które ma posłużyć za instrukcję

teksty Ehrismanna: *A propos Fleischextrakt* (*À propos ekstraktu mięsnego*; maj 1934), *Eine – – wartet!* (*Jedna – czekajcie!*; brak daty), *Fischers Nachtlied* (*Nocna pieśń rybaka*; maj 1934), *Frau Attaché* (*Vo Berlin uf Beromünschter*) (*Pani Attaché*; luty 1940), *Vom kleinen Mädchen das Einkäufe machte* (*Vom Mädchen, das einkaufen ging*) (*O dziewczynce, co szła na zakupy*; maj 1934), *Von den Kulis und den nutzlosen Schiffen* (*O kulisach i niepotrzebnych statkach*; brak daty).

⁴ Por. W. Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*, Leipzig 1978, s. 224.

⁵ Por. I. Frey, *Proletarisches, Agitprop- und antifaschistisches Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des schweizerischen Arbeitertheaters der Zwischenkriegszeit*, Bern 1983, s. XXXV–XXXIX.

⁶ Por. E. Pulver, *Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945*, s. 221. Pulver twierdzi nawet, że „chóry mówione, które Ehrismann pisał dla zgromadzeń robotniczych, są dziś formalnie ciekawsze od jego lirycznych utworów”.

⁷ Por. I. Frey, *Proletarisches...*, s. 235.

⁸ Por. tamże, s. 234.

⁹ Niestety, nie udało mi się dotrzeć do informacji, czy ten Lehrstück został wystawiony na scenie.

do dalszej agitacji. W argumentacji, odnoszącej się do socjaldemokratycznego planu pracy, a także do odrzuconej w referendum inicjatywy kryzysowej, łączy rozwiązania esdeckie z pomysłami komunistycznymi. Z perspektywy literaturoznawczej interesujące są jednak nie tyle historyczne różnice między programami partyjnymi, ale użycie nowoczesnych form dramatycznych. We wspomnianym modelowym sprawozdaniu zabiegi typu efekt obcości oraz gry-w-grze zostały użyte tak, by mogły być zrozumiałe dla publiczności robotniczej. Na scenie pojawiają się aktorzy, przedstawiający się jako „delegaci partii do zwalczania kryzysu gospodarczego i biedy”¹⁰. Z tej grupy zostają wyłonieni agitatorzy oraz potrzebujący (mowa tu o ludziach, którzy muszą wyżywić siebie i swoje rodziny), ci wyjaśniają publiczności swoje role. W sześciu częściach odgrywane są przykłady agitacji z różnych branż. Gong i światło sygnalizują przejścia pomiędzy poszczególnymi częściami sprawozdania agitacyjnego. Kilkakrotnie powtarzane serie pytań i odpowiedzi prozą mają na celu uświadomienie widzom istoty godnej egzystencji. Robotnikom, urzędnikom i chłopom wyjaśnia się, że im podobni zasługują na więcej niż tylko zaspokojenie prostych potrzeb materialnych, mianowicie na „wiedzę i swoją korzyść”¹¹ oraz „spojrzenie w gwiazdy”¹². Perswazja na scenie odbywa się przy udziale chóru i wykorzystaniu piosenek, przypominających teksty Brechta. Wielokrotnie powtarzana strofa, kończąca poszczególne części sztuki, brzmi następująco:

Trzeba posłać głowy do szkoły.
Przykład zaczyna się od żołądka.
Trzeba spojrzeć głowom w oczy:
Co zrobiliście dla żołądka?
To ma być szkoła dla każdego,
Bo nauki nie dostaje się w prezencie:
Tylko ten może mówić głową,
kto głową myśli o żołądku¹³.

Podobieństwo do piosenki Brechta *Człowieku jak masz żyć? z Opery za trzy grosze* jest wyraźne. Sam nasuwa się wers „Moralność potem, najpierw dajcie jeść”¹⁴. Także w wierszach i krytykach teatralnych Ehrismanna uwidacznia się wpływ Brechta¹⁵. Jego powiązania z teatrem epickim najlepiej widać

¹⁰ A. Ehrismann, *Die Unzufriedenen. Ein Lehrstück*, b. m. [Bern] b. r. [1935], s. 1.

¹¹ Tamże, s. 3.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 4, 10, 16, 24, 33.

¹⁴ B. Brecht, *Opera za trzy grosze*, tłum. J. Buras, Wrocław 2008, s. 139.

¹⁵ Wszystkie tomy wierszy Ehrismanna z lat trzydziestych zawierają liczne, jednoznacznie polityczne wiersze, w których podmiot liryczny wstawia się za potrzebującymi. O recenzenckiej działalności Ehrismanna pisze I. Frey, *Proletarisches...*, s. 146–147.

na przykładzie robotniczej sztuki okolicznościowej *Der neue Kolumbus* (*Nowy Kolumb*), której autorami byli Ehrismann i Kurt Früh. Dramat powstał na zlecenie Socjaldemokratycznej Partii Szwajcarii, a pokazywany był od 5 do 7 sierpnia 1939 roku w ramach Dni Pracy w Zurychu. O ile poprzednie produkcje raczej nie spotkały się z szerszym odbiorem, o tyle sztuka dla partii, wystawiona w hali widowiskowej Wystawy Krajowej mieszczącej blisko 7000 widzów¹⁶, przyniosła Ehrismannowi duży rozgłos, co potwierdzają liczne recenzje¹⁷. Realizacja sceniczna sztuki była ogromnym przedsięwzięciem, możliwym tylko dzięki wsparciu partii socjaldemokratycznej. Główną siłę zespołu składającego się z 700 osób stanowili członkowie Volksbühne Zürich (zuryskiego Teatru Ludowego). Zangażowano również aktorów z Schauspielhaus w Zurychu, z teatrów miejskich w Bernie i Lucernie oraz z kabaretu Cornichon. Muzykę skomponowaną przez Huldreicha G. Früha grała Orkiestra Radia Szwajcarskiego. Istotną częścią dramaturgii były też trzy zuryskie chóry¹⁸. W tym samym roku sztuka ukazała się drukiem. Jak zauważył jeden z recenzentów, wersja sceniczna została „z braku czasu mocno okrojona”¹⁹. Poniższa analiza bazuje na książkowej wersji sztuki.

Epicki charakter *Der neue Kolumbus* sygnalizuje już podtytuł – *Dramatyczne opowiadanie*. Wśród występujących postaci na pierwszym miejscu pojawia się nie Kolumb, lecz narrator. W ten sposób uwypuklona jest epicka konstrukcja i element obcości dramatu. Kolumb pozostaje na drugim planie. Innym zabiegiem, mającym zapobiec łatwej identyfikacji widza z akcją na scenie, jest sprowadzenie postaci do typów. W sztuce występują: żona Kolumba, pierwszy robotnik, sterownik, pierwszy telefonista, katarzyniarka, spiker oraz chłopiec w bocianim gnieździe. Towarzyszą im ponadto liczni statyści, głosy śpiewających i chóry. Sztuka składa się z czterech części, które wyznaczają poszczególne etapy alegorycznej akcji. W pierwszej części pod tytułem *Niepewne życie* miejsce akcji zostaje dokładniej określone. Nie położenie geograficzne, ale atmosfera społeczno-polityczna fikcyjnego kraju jest przedmiotem opisu. Spiker, pracujący dla agencji informacyjnej „Europa” i reprezentujący medium radiowe, informuje o klęskach żywiołowych na całym świecie. Świat nawiedzają pożary, których zarzewie mieści się w Europie,

Por. też K. Früh, *Rückblenden von der Arbeiterbühne zum Film*, Zürich 1975, s. 69. Anegdota autorstwa Früha, według której Ehrismann w swojej recenzji prapremiery sztuki *Einer* niezamierzone „przerwanie akcji na scenie przez aktora poprawiającego reflektor” zinterpretował jako „efekt obcości”, świadczy o brechtowskiej obsesji krytyka.

¹⁶ Organizatorzy byli rozczarowani tą liczbą widzów. Por. M. Stern, *Das Festspiel*, [w:] H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater...*, s. 126–163, tu s. 143.

¹⁷ Por. I. Frey, *Proletarisches...*, s. 175–180.

¹⁸ Por. [Anonim] *Tag der Arbeit*, „Berner Tagwacht” 1939, nr z 11.07.

¹⁹ C.S., *Das Festspiel der Arbeiter an der Landesausstellung*, „National-Zeitung” (Basel) 1939, nr z 7.08.

gdzie „podsycą się”²⁰ ogień. Pierwszy komunikat spikera kończy się ostrzeżeniem „Uważajcie na iskrę!”²¹. Grupa żołnierzy podchwycy i powtarza ostrzeżenie. Ich odpowiedź na zagrożenie to słowa: „Zabezpieczcie broń!/ Niebezpieczeństwo jest jeszcze daleko./ Ale miejcie się na baczności!”²². Na niepewną sytuację na świecie skarżą się też goście gospody, telefoniści jako przedstawiciele biznesu i kapitału, jak również robotnicy. Kryzys gospodarczy i bezrobocie niepokoją całe społeczeństwo fikcyjnego kraju. Chór wspomnianych grup społecznych wznosi atmosferę zagrożenia i przenosi ją na publiczność: „Nie jesteś bezpieczny! Niczego nie możesz być pewny!”²³. Aluzje do sytuacji w Europie, głównie w Szwajcarii roku 1939 są czytelne, także i bez dosłownego odniesienia. W drugiej części pt. *Inny kraj* atmosferę zagrożenia zastępuje wizja lepszego świata. Narrator wprowadza postać tytułową. Krzysztof Kolumb jest „drobnym urzędnikiem w niewielkim banku”²⁴. Urzędnik Kolumb marzy o świecie, w którym panuje sprawiedliwość, gdzie nie ma głodu i wojen. Wierzy w istnienie takiego miejsca. Poszukiwanie nieodkrytego ładu staje się u Ehrismanna alegorią skomplikowanego procesu przemian społeczno-politycznych²⁵.

Rzeczywista podróż historycznego odkrywcy Kolumba przybiera charakter przenośni²⁶. W trzeciej części alegoria dotyczy trudów politycznego procesu. Szary obywatel Kolumb zaczyna urzeczywistniać swoją wizję i znajduje sprzymierzeńców wśród najuboższych swojej fikcyjnej ojczyzny. Przewyciężając wiele przeciwności, budują statek. Motyw budowy autor wykorzystuje do ukazania solidarności między robotnikami. Pierwszy statek rekwirują władze, dopiero drugi, budowany po kryjomu, jest gotowy do podróży. W czwartej części sztuki przedstawiony jest tylko pierwszy etap podróży, bo dalsze poszukiwanie lepszego świata zostaje udaremnione przez działania zbrojne. Koniec wyprawy pozostaje nieznanym. Narrator przerywa akcję i objaśnia publiczności alegoryczną funkcję podróży:

Towarzysze! Tu zatrzymuje się
przedstawienie o nowym Kolumbie. To
przedstawienie nie jest o Szwajcarii.

²⁰ A. Ehrismann, K. Früh, *Der neue Kolumbus. Eine dramatische Erzählung*, Zürich–New York 1939, s. 8.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 8–9.

²³ Tamże, s. 14.

²⁴ Tamże, s. 15.

²⁵ Sam autor interpretował sztukę w ten sposób. Por. A. Ehrismann, *In dieser Nacht*, Herliberg–Zürich 1946, s. 16.

²⁶ Mniej więcej w tym samym czasie postać Kolumba pojawiła się w podobnej roli bojownika o lepszy świat w zapiskach Ludwiga Hohla. Por. L. Hohl, *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*, Frankfurt am Main 1984, s. 181 i 278.

Ma ono być alegorią
Walki i ofiary wszystkich jednostek
We wszystkich krajach, walki o ludzką godność
I wolność²⁷.

Potężny chór kończy przedstawienie apelem: „Przyjaciele, nie obawiajcie się wyruszyć!/ Wkrótce cały kontynent zajaśnieje słońcem!”²⁸.

Drugą, mniej znaną sztukę Ehrismanna pt. *Kolumb powraca* wystawiono latem 1946 roku w Bazylei w hali widowiskowej na terenie Schützenmatte²⁹ podczas siódmego Szwajcarskiego Robotniczego Festynu Gimnastyczno-Sportowego. W recenzjach i w opracowaniach historyczno-literackich sztukę tę określono jako kontynuację *Nowego Kolumba*³⁰. Tymczasem może być tu mowa jedynie o podjęciu motywu z pierwszej sztuki. Kontynuacja koncepcji dramatycznej z roku 1939 nie była możliwa w sytuacji politycznej roku 1946. Konstelacja postaci, schemat akcji, forma dramatu oraz przekaz polityczny uległy znacznej modyfikacji.

Także w tym przypadku analiza może bazować tylko na wydaniu książkowym z roku 1948. Przy lekturze tej wersji sztuki można zauważyć, że w niektórych miejscach didaskalia zostały zapisane nie jako typowe wskazówki dla reżysera, ale jako komentarz dla czytelnika, a niekiedy nawet jako metafikcyjna proza. Takie komentarze wzmacniają epickość sztuki. Ten wymiar dramatycznego tekstu Ehrismanna zatracił się podczas realizacji na scenie festynu sportowego. Widzowi pokazano tylko dwa poziomy fikcji. Listę postaci sztuki przedstawia reżyser, odpowiednik narratora z pierwszej sztuki. On steruje metapłaszczyzną akcji scenicznej i spełnia podobną funkcję jak piosenki, tzn. jest elementem obcości. Podmiot wprowadzający didaskalia tak objaśnia funkcję reżysera: „jego władza sięga tak daleko, że może on przerwać

²⁷ Tamże, s. 85.

²⁸ Tamże, s. 86.

²⁹ Schützenmatte to duży teren rekreacyjno-sportowy w Bazylei, którego historia sięga XV wieku, kiedy to odbywały się tam zawody Towarzystwa Strzelniczego [przyp. tłum.].

³⁰ Por. Albert Ehrismann, *Kolumbus kehrt zurück. Eine dramatische Legende*, Zürich, b. r. [1948], s. 4. Wydanie książkowe zawiera następującą informację: Sztuka „luźno nawiązuje do wcześniejszego tekstu dramatycznego *Der neue Kolumbus*, którego współautorem był Kurt Früh [...]”. To sformułowanie jest na tyle niejednoznaczne, że pozwala odczytać drugą sztukę Ehrismanna jako kontynuację pierwszej. Por. F. Billeter, *Kolumbus als Symbolfigur sozialistischer Hoffnung*, „Der Tages-Anzeiger” 1992, nr z 24.12.; Florestan, „Das neue Land”. *Festspiel zum schweizerischen Arbeiter-Turn-und-Sportfest von A. Ehrismann*, „Vorwärts” (Basel) 1946, nr z 20.07.; R. Caluori, *Albert Ehrismann*, [w:] A. Kotte (red.), *Theaterlexikon der Schweiz*, t. 1, Zürich 2005, s. 521.

dialog, niespodziewanie wdrzeć się w jednoś czasu i miejsca, ignorując dystans stuleci, jaki dzieli go od wydarzeń, lub nawet wywołać ruch, wyłączyć światło i chwilowo znieść iluzję³¹. Publiczność widzi najpierw reżysera, który wprowadza w historię o Kolumbie. Na scenie widać sławnego żeglarza i jego marynarzy odkrywających Amerykę. Europejczycy spotykają Indian, zaprzyjaźniają się z nimi i prowadzą proste, szczęśliwe życie w egzotycznym raju, ale szczęście nie jest niezmacone. Najpierw przyćmi je świadomość, że nie wszystkim na świecie tak dobrze się wiedzie. Kolumb myśli o powrocie do ojczyzny, by pomóc rodakom. Piękny kraj nawiedzają dwie katastrofy: wezbrane fale niszczą domy Indian, potem do Ameryki przybywają inni Europejczycy, atakując pokojowych Indian i pładrując ich wioski. Żądnych mordu białych mężczyzn przysłał tyran, mają oni znaleźć i pojmać Kolumba, który w międzyczasie w ojczyźnie stał się ikoną walki o wolność. Ich ekspedycja kończy się fiaskiem, bo majtkowie buntują się przeciwko ludziom tyrana. Kolumb zapowiada powrót i powstanie przeciwko tyranowi. W finale reżyser ogłasza widowni przesłanie sztuki: wszyscy powinni być jak Kolumb i walczyć o lepszy świat³².

W akcję wpleciono trzy cele pedagogiczne, które tylko po części pokrywają się z koncepcją polityczną pierwszej sztuki, są to: misja pokoju i sprawiedliwości społecznej oraz krytyka kolonializmu. Sednem teatralnego przesłania z roku 1939 było wezwanie do walki o sprawiedliwość społeczną, jak i do międzynarodowej solidarności z robotniczymi masami. Prostolinijność i niezłomność tej postawy ideologicznej nie pozostawiała żadnych wątpliwości. Postać Kolumba ucieleśniała sprawiedliwą walkę o dobrą sprawę. Druga sztuka z 1946 roku była reakcją Ehrismanna na II wojnę światową i jej skutki. Zarazem dokumentuje ona jego refleksje i wątpliwości dotyczące słuszności ideologii komunistycznej. Widać to w przemianie, jaką przechodzi postać tytułowa. W 1939 roku Kolumb był jedynie nazwiskiem-symbolem, nadanym urzędnikowi bankowemu, by uwypuklić jego poszukiwanie lepszego świata. Statek urzędnika nosił nazwę „Nadzieja”. Siedem lat później Krzysztof Kolumb nie jest już urzędnikiem bankowym, jego statek to „Santa Maria”, a tekst sztuki zawiera liczne odniesienia do wyprawy z roku 1492. Reżyser i podmiot wypowiadający didaskalia używają dokumentów z XV wieku. Poprzez odwołanie do historycznego Kolumba Ehrismann przywołuje postkolonialny kontekst akcji, co nie umniejsza symbolicznego wymiaru postaci. Odkryty kraj jest nadal poszukiwanym lepszym światem, ale publiczność spogląda na tę oazę lepszej ludzkości z perspektywy właśnie zakończonej II wojny

³¹ A. Ehrismann, *Kolumbus kehrt zurück...*, s. 7–8.

³² Por. tamże, s. 76.

światowej. Element dydaktyczny dotyczy głównie przesłania pacyfistycznego. Wielki chór śpiewa na początku:

Ląd! Ląd! Ląd! Ląd! Bądźcie pozdrowieni!
 Bądźcie pozdrowieni na wszystkich lądach!
 Ląd! Ląd! Ląd! Ląd! Pomóż nam
 Zmienić go za twoim przykładem!
 Aż ludzie, wolni od niedostatków,
 szczęśliwi mężczyzna i kobieta i dziecko,
 przestaną mordować sobie podobnych,
 bo wszyscy jesteśmy braćmi³³.

Pacyfistyczne przesłanie ma w sztuce globalny wymiar. W akcji brak bezpośrednich odniesień do II wojny światowej. Nielatwo również dopatrzeć się aluzji do reżimu nazistowskiego, echa takiej aluzji ukryte są w przemowie chóru i reżysera o historycznej walce o wolność „wszystkich ludów i ras”³⁴: „Męczennicy walki o wolność i miliony bezimiennych, łamanych kołem, ćwiartowanych, palonych, gilotynowanych, wieszanych, rozstrzeliwanych i zagazowanych”³⁵. Śmierć przez zagazowanie jest tu tylko jedną z wielu historycznych form mordy. Na tak dalece posunięty dystans do współczesnych mu wydarzeń mógł – wśród autorów niemieckojęzycznych w roku 1946 (1948) – pozwolić sobie tylko Szwajcar. W jednym z dłuższych monologów reżysera dochodzą do głosu ideologiczne wątpliwości lewicowego intelektualisty, których trudno się dopatrzeć w sztuce z roku 1939. Reżyser jest wprawdzie nadal przekonany, że przyczyną „trosk, bezprawia, niedostatku i niewolnictwa” są „warunki”³⁶, oraz że trzeba je zwalczać, ale zaczyna wątpić w możliwość pokonania wszystkich problemów na drodze walki: „Gdzie leży błąd? Czy diagnoza była niewłaściwa? A może rzecz nie w diagnozie i nie w warunkach, ale w człowieku i wiedzy, jaką nosi w swym prostym sercu? I czy nie pozostaje w nas zawsze, jakakolwiek byłaby przyczyna, resztką niezadowolenia, dreszcz beznadziejnej rozpacz?”³⁷. W tych słowach Kolumb Ehrismanna z roku 1946 nie brzmi już jak naiwny agitator. Jego dylematy mają cechy faustowskiego rozdarcia, cierpi z powodu „niedoskonałości kondycji ludzkiej”³⁸.

Ideologiczne zwątpienie Ehrismanna nasiliło się w latach siedemdziesiątych. W 1974 roku opublikował w czasopiśmie „Nebenspalter” wiersz pt. *Die Rechnung* (*Rachunek*), gdzie zdystansował się wobec partyjnych wytycznych:

³³ Tamże, s. 14.

³⁴ Tamże, s. 65.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 30.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

Wiele lat temu
 Napisałem dwie sztuki o Kolumbie
 Wtedy wierzyliśmy, że nadzieje
 Są możliwe. Już nie są.
 Zepsuły się.
 [...]
 Co do Kolumba:
 Indie Zachodnie są odległe
 Jak gwiazda Syriusz,
 Niedosięgła na niebie.

Ideologie
 to sznury na szyję.
 [...]
 Nie napiszę już sztuk o Kolumbie
 Jego wyprawa była niewarta świeczki
 Marzenie zdetronizowano³⁹.

Analiza dramatycznej twórczości Alberta Ehrismanna pokazuje, że tradycja modernizmu, w Niemczech i Austrii przerwana przez dojście do władzy nazistów, mogła być kontynuowana i rozwinięta w Szwajcarii. Szwajcarscy autorzy mieli tym samym w pierwszych latach po roku 1945 w niemieckim obszarze językowym przewagę nad pisarzami z Niemiec i Austrii.

Przed Frischem i Dürrenmattem byli w Szwajcarii autorzy eksperymentujący na scenie z nowymi formami teatralnymi. Jeszcze zanim sztuki Brechta świętowały swoją premierę w zuryskim Schauspielhaus – 1941 (*Matka Courage i jej dzieci*), 1943 (*Dobry człowiek z Seczuanu*, *Życie Galileusza*), 1948 (*Pan Puntilla i jego sługa Matti*) – epickie formy teatru dotarły do Szwajcarii. Albert Ehrismann należy bez wątpienia do pionierów teatru Brechta na scenach Helwecji⁴⁰.

Ciekawe byłoby porównanie wczesnych dramatów Maxa Frischa i tekstów teatralnych Ehrismanna. Szczególnie produktywne mogłoby być zestawienie sztuk o Kolumbie z dramatem *Chiński mur*. Istnieje wyraźna analogia pomiędzy postacią narratora i reżysera u Ehrismanna i postacią Dzisiejszego u Frischa. U Frischa także pojawia się postać Kolumba. Ponadto obaj autorzy

³⁹ A. Ehrismann, *Die Rechnung*, „Nebenspalter” 1974, t. 100, z. 14, s. 6 oraz [w:] tenże, *Später Äonen später*, Rorschach 1975, s. 18–19 [tłum. K.K.].

⁴⁰ Zainteresowanie modernistycznymi formami teatru można zaobserwować w latach czterdziestych w twórczości wielu autorów. Por. M. Stern, *Übergang: das dramatische Frühwerk Max Frischa und Friedrich Dürrenmatts*, [w:] H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater...*, s. 511–544, tu s. 522–523. Stern mówi w tym kontekście m.in. o dramacie *Der Samariter* (1942) Franza Fassbinda.

należeli do jednego pokolenia – Ehrismann (1908–1998) był tylko dwa lata starszy od Frischa (1911–1991)⁴¹.

Jedną z głównych różnic między powojenną twórczością dramatyczną w Szwajcarii i w Niemczech jest zauważalna globalna perspektywa w dramatach Szwajcarów przy podejmowaniu problemów im współczesnych, której nie znajdziemy w dramatach niemieckich; te skupiały się wyłącznie na dylematach związanych z sytuacją w Niemczech. Stern tak pisze o pierwszych sztukach Frischa:

Wszystkie trzy sztuki szwajcarskiego autora podejmowały rozrachunek z sytuacją na świecie, nie tylko z losem Niemiec. Większość niemieckich sztuk powojennych ograniczała się do tego ostatniego. Późniejszy zarzut Frischa pod adresem dramatu Wolfganga Borcherta *Pod drzwiami* (1947), długi czas najpopularniejszej sztuki powojennej, dotyczył sprowadzenia II wojny światowej do niemieckiej tragedii rodzinnej⁴².

Podobnie można podsumować sztuki Ehrismanna o Kolumbie, przede wszystkim *Kolumbus kehrt zurück* (*Kolumb powraca*). W roku 1946 dla szwajcarskiego autora ważniejsza od rozliczenia się z drugą wojną i nazizmem jest debata dotycząca kolonializmu.

Z języka niemieckiego przełożyła Kalina Kupczyńska

⁴¹ Por. tamże, s. 521. Stern porównuje dramat Frischa ze sztuką *Ein Friedensspiel* (1945) Hermanna Schneidera.

⁴² Tamże, s. 525 [tłum. K.K.].

Richard McClelland*

**„SZWAJCARIO, ZBUDŹ SIĘ!”
– CITY OF CHANGE MILO RAUA (2010–2011)
TEATR A SZWAJCARSKA DEMOKRACJA**

Wprowadzenie: Milo Rau i teatr polityczny

W styczniu 1999 roku szwajcarskim społeczeństwem wstrząsnęło morderstwo w St. Gallen: Paul Spirig, nauczyciel w szkole średniej Engelwies Bruggen w St. Gallen uratował życie czternastoletniej uczennicy, gdy ta próbowała popełnić samobójstwo. Jej ojciec Ded Gecaj, Albańczyk z Kosowa, w obawie, że poprzez interwencję nauczyciela wyjdzie na jaw jego wieloletnie seksualne znęcanie się nad córką, zamordował Spiriga. Sprawa ta, znana jako „zabójstwo nauczyciela z St. Gallen”, wywołała głębokie poruszenie, które ze wschodniej prowincji rozlało się na cały kraj, i którego efektem były burzliwe debaty dotyczące obecności cudzoziemców w Szwajcarii, ich praw oraz ich asymilacji w społeczeństwie szwajcarskim. Gecaj, popełniwszy zabójstwo, uciekł do ojczyzny, skąd został wydany władzom szwajcarskim. Gdy dwa miesiące później powiesił się w celi, wszystko wskazywało na to, że sprawa dobiegła końca.

Debata powróciła na forum w nowej odsłonie, gdy w 2010 roku teatr w St. Gallen ogłosił, że we współpracy z reżyserem Milo Rauem planuje „teatralną wystawę na temat społeczno-politycznych skutków tej interkulturowej sprawy kryminalnej”¹. Rau, urodzony w 1977 roku w Bernie, od 2007 roku prowadzi International Institute of Political Murder (w skrócie IIPM) i znany jest ze swoich kontrowersyjnych projektów scenicznych. Jego dotychczasowa twórczość teatralna dotyka trudnych i często drażliwych tematów, takich jak ludobójstwo w Ruandzie (*Hate Radio*, wystawione m.in. w berlińskim teatrze Hebel am Ufer, 2011), sprawa mordercy Andersa Breivika (*Breiviks Erklarung* [*Oświadczenie Breivika*], Niemiecki Teatr Narodowy w Weimarze, 2012), wolności przekazu artystycznego w Rosji (*Die Moskauer Prozesse* [*Procesy moskiewskie*], wystawione m.in. w moskiewskim Centrum Sacharowa, 2013), a ostatnio także sprawy belgijskiego pedofila Marka Dutroux (*Five Easy Pieces*, zrealizowane podczas Kunstenfestivaldesarts w Brukseli, 2016). Inscenizacja we współpracy z teatrem

* Lincoln College w Oksfordzie.

¹ IIPM: *City of Change*, <http://international-institute.de/city-of-change/> [dostęp: 8.09.2016].

w St. Gallen wywołała w Szwajcarii skandal: według IIPM „planowana debata nie doszła do skutku, jako pretekst podano poszanowanie uczuć rodziny Gecaja”².

Vica Mitrovic, politolog i przedstawiciel partii socjaldemokratów w radzie miejskiej St. Gallen, wypowiadał się podobnie w lokalnej gazecie „St. Galler Tagblatt”: „Teatr od początków swojego istnienia jest miejscem, gdzie poruszane są tematy kulturowo- i społeczno-polityczne [...]. Niedopuszczanie takich tematów w teatrze świadczy o zapędach dyktatorskich albo po prostu o prowincjalizmie”³. Mimo dalszych starań Raua oraz teatru w St. Gallen o zrealizowanie inscenizacji, opór ze strony przeciwników projektu nie malał; ostatecznie po tym, jak rodzina Raua i przedstawiciele teatru otrzymali listy z pogrózkami, a w radzie miejskiej przegłosowano zakaz przedstawienia, inscenizację odwołano w maju 2010 roku⁴.

Pomysł jednak udało się utrzymać przy życiu i latem następnego roku Rau we współpracy z teatrem w St. Gallen wystawił *City of Change*: „akcję artystyczną i polityczną”⁵. Przedstawienie składało się z kilku oddzielnych części, które realizowane były nie na tradycyjnej scenie, ale w mieście: były to happeningi i zainscenizowane wydarzenia, jak wybór nowej rady miejskiej, trzy tzw. konferencje demokratyczne, symboliczna zbiórka podpisów pod inicjatywą obywatelską oraz publiczne przemowy. Według International Institute of Political Murder *City of Change* jest w zamyśle nie tyle projektem artystycznym i dyskursywnym, co przede wszystkim bodźcem do powrotu do demokratycznych wartości (Szwajcarii)⁶. Jako przedstawienie *City of Change* było próbą „powrotu do korzeni (szwajcarskiej) demokracji, do wspaniałego święta pomysłów i planów, powrotu do samoświadomej i wolnej od lęków wspólnoty równouprawnionych!”⁷.

W poniższym artykule chciałbym omówić kilka części przedstawienia, by pokazać, na ile kwestionują one tradycyjne struktury szwajcarskiej demokracji, oraz jak Rau wykorzystuje je, by wysondować granicę między teatrem i polityką. Ponadto interesuje mnie pytanie, jakie skutki dla polityki w St. Gallen miało wyjście z przedstawieniem *City of Change* w przestrzeń publiczną miasta. Powołuję się przy tym na refleksje i teorię teatralną brazylijskiego reżysera Augusto Boala.

² IIPM i Teatr St. Gallen, *Pressemappe*, http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Pressemappe_CityofChange.pdf [dostęp: 17.12.2014], s. 6.

³ Tamże.

⁴ IIPM, *City of Change*.

⁵ Tamże.

⁶ IIPM i teatr St. Gallen, *Pressemappe*, s. 7.

⁷ Tamże.

Teatr polityczny

W listopadzie 2013 roku w berlińskim centrum teatralnym Sophiensaele odbyła się sceniczna retrospektywa twórczości Milo Raua, na jej podstawie powstała książka *Die Enthüllung des Realen (Odkrycie realności)*. W artykule poświęconym *City of Change* Timon Beyes opisuje przedstawienie jako performatywny teatr polityczny⁸. Taka ocena inscenizacji wydaje się słuszna, choć moim zdaniem, Beyes nie poświęca wystarczająco dużo uwagi płynności granicy między teatrem i polityką: teatr od zawsze miał potencjał polityczny, opierający się na performatywnej i interaktywnej relacji między teatrem i rzeczywistością. Jak pisze Joe Kelleher, polityczność teatru nie polega na ukazaniu na scenie określonych wydarzeń, lecz na „niestabilności i nieprzewidywalności” mającej miejsce przy spotkaniu publiczności z tym, co Kelleher określa jako *theatrical event*⁹. Podobnie postrzega tę kwestię Baz Kershaw, twierdząc, że polityczne oddziaływanie teatru rozgrywa się w relacji między teatrem a społeczeństwem¹⁰. W swojej argumentacji dotyczącej politycznego teatru Wielkiej Brytanii Kershaw opisuje, jak performance przybiera formę ideologicznego przekazu pomiędzy grupą aktorów i publicznością: o ile grupa aktorów używa ideologii, by zakodować polityczny przekaz w przedstawieniu, o tyle publiczność potrzebuje ideologii, by odczytać tę polityczną wymowę¹¹. Ponadto według Kershawa sukces przedstawienia leży właśnie w tymże ideologicznym przekazie, niezależnie od tego, czy teatr polityczny uruchamia realną rewolucję poza teatrem¹².

Choć Kelleher i Kershaw dostrzegają polityczne oddziaływanie teatru już w samej akcji scenicznej, brazylijski reżyser Augusto Boal (1931–2009) w swoim Teatrze Uciśnionych od lat pięćdziesiątych podejmował próby stworzenia teatru będącego w stanie zmienić *realnie* sytuację polityczną. Teatr Uciśnionych oraz jego kontynuacja w latach osiemdziesiątych pod nazwą Teatr Legislacyjny stanowiły dla Boala realizację jego refleksji nad relacją pomiędzy sceną i publicznością, która według niego w tradycyjnym teatrze była statyczna, a zarazem porównywalna z relacją pomiędzy społeczeństwem i polityką we współczesnej Brazylii¹³. Teatr Legislacyjny Boala miał wprowadzić teatr w samo centrum wydarzeń politycznych: koncepcja obejmowała zatem nie teatr poruszający różne tematy polityczne bez

⁸ T. Beyes, *Der Skandal der Öffentlichkeit*, [w:] R. Bossart (red.), *Die Enthüllung des Realen*, Berlin 2013, s. 132–141.

⁹ J. Kelleher, *Theatre & Politics*, Basingstoke 2009, s. 23 i n.

¹⁰ B. Kershaw, *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London–New York 1992, s. 2.

¹¹ Tamże, s. 16.

¹² Tamże, s. 18.

¹³ A. Boal, *Legislative Theatre. Using Performance to Make Politics*, tłum. A. Jackson, London–New York 1998, s. 19.

realnego wpływu na życie widzów, ale taki, który poprzez performatywny udział publiczności naprawdę rościł sobie prawo do oddziaływania na społeczeństwo poza sceną. Boal osiągał ten cel poprzez wypracowanie nowych metod teatralnych, jak np. wybór tematów scenicznych dotyczących życia widzów poza sytuacją teatralną lub ingerencją tzw. spekt-aktora w akcję sceniczną celem zmiany jej przebiegu w oparciu o własne doświadczenia „uciśnionego” obywatela¹⁴.

Warto zatem zanalizować *City of Change* w oparciu o teorię Boala związaną z jego „teatrem legislacyjnym”. Nie trzeba dodawać, że twórczość teatralna Raua i Boala znacznie się różni. Różnice dotyczą nie tylko stylistyki: St. Gallen i Rio de Janeiro to dwa odmienne światy, projekty obu reżyserów dotyczą zgoła różnych realiów politycznych i społeczno-gospodarczych; te uwarunkowania biorę pod uwagę przy analizie inscenizacji Raua. Niemniej teatr Boala można tu potraktować jako płaszczyznę odniesienia, co pomoże dostrzec rolę, jaką *City of Change* odegrało jako wydarzenie teatralne w społecznym życiu St. Gallen i to, jak wpłynęło na relacje różnych grup wewnątrz wspólnoty tego wschodnio-szwajcarskiego miasta.

Przestrzeń miejska jako strefa eksperymentu artystycznego

19 i 27 maja oraz 3 czerwca 2011 roku w Lokremise, centrum kulturalnym St. Gallen, miały miejsce trzy tzw. konferencje demokratyczne, dające publiczności okazję wysłuchania wystąpień przedstawicieli różnych ugrupowań politycznych, ludzi nauki, dziennikarzy i innych ekspertów, oraz reagowania na opinie tychże. Tematycznie konferencje koncentrowały się na problemach istotnych nie tylko dla *City of Change*, ale dla całej twórczości Raua: „Integracja dziś – wolność czy przymus?”, „Utopia interkulturalności” czy „Sztuka i opinia publiczna”.

Szczególne znaczenie miała trzecia konferencja, której temat dotyczący związku między sztuką i opinią publiczną odnosił się do całego projektu. W finale tej konferencji referenci doszli do wniosku, że sztuki nie można całkiem oddzielić od polityki, ponieważ granica między nimi jest nadzwyczaj płynna. Choć taki wniosek był nie tylko mało zaskakujący, ale i nieskomplikowany, austriacki filozof Robert Pfaller uznał, że „sztuka ma największe oddziaływanie, kiedy nie afiszuje się swoją politycznością, a zamiast tego polega na swojej własnej, subwersywnej strategii”¹⁵. Opinia Pfallera po części potwierdziła się

¹⁴ Boal opisuje metody i teorię swojego „teatru uciśnionych” i „teatru legislacyjnego” w publikacji *Theater der Unterdrückten* (Frankfurt 1979) oraz w cytowanej tu przeze mnie książce *Legislative Theatre* (London 1998).

¹⁵ P. Surber, *Ja zum Polittheater*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 7.06, online: <http://www.tagblatt.ch/aktuell/kultur/kultur-tb/Ja-zum-Polittheater;art 41,2579217> [dostęp: 10.06.2014].

w przypadku *City of Change*: podwójną rolę projektu jako artystycznej ingerencji w działania polityczne oceniono w prasie jako jego najsłabszy element. Po pierwszej konferencji 19 maja dziennikarz Jörg Krummenacher z lokalnej gazety „St. Galler Tagblatt” napisał, że „realizacja projektu nie jest przekonująca w momencie, kiedy (artystyczna) inscenizacja powiązana jest z (polityczną) rzeczywistością”¹⁶. Podobnie wypowiadał się Peter Surber: „O ile teatralne elementy *City of Change* ironicznie odzwierciedlały życie polityczne miasta, o tyle publiczność nie miała możliwości docenienia powagi tego aspektu przedstawienia”¹⁷. Ironiczne odzwierciedlenie realnej polityki podczas inscenizacji w rzeczy samej jedynie podkreśla teatralność projektu. Prasa oceniła, że subwersywne elementy projektu (jak np. stworzenie nowej flagi miasta i kantonu St. Gallen czy powołanie nowego zarządu miejskiego 1 maja 2011) uniemożliwiły zaangażowanie widowni, mimo iż właśnie włączenie tych elementów według Raua miało szanse odnowić szwajcarską politykę.

Zestawiając ze sobą prasowe recenzje projektu Raua z „teatrem legislacyjnym” Boala, można zauważyć, że inny scenariusz także jest możliwy. Poprzez swoją teatralną próbę imitacji aktywności izby legislacyjnej rady miasta Rio de Janeiro Boal wywołał publiczną debatę, mającą na celu omówienie konkretnego problemu dotyczącego tej wspólnoty. Proces ten Boal opisuje w następujący sposób:

Uczestnicy musieli nie tylko dokonać wyboru, ale też uzasadnić swoje stanowisko, a te uzasadnienia zostały wpisane do protokołu. Zauważyliśmy, że im bardziej uteatralnione jest przedsięwzięcie i im lepiej ludzie się do niego przygotowują, tym pełniejsze są opisy ich pomysłów i propozycji. Teatralizacja przedstawienia uruchamia kreatywność, skłonność do refleksji i zrozumienia¹⁸.

Teatr Boala odniósł więc sukces dzięki wykorzystaniu tych samych teatralnych środków wyrazu, które w opinii prasy i polityków były przyczyną fiaska projektu Raua. Tak różne oddziaływanie tych samych zabiegów teatralnych ma swoją przyczynę w politycznej ociążałości, która stała się obiektem krytyki u Raua: o ile odbiorcy i uczestnicy „teatru legislacyjnego” praktycznie nie mają dostępu do takich przywilejów i narzędzi władzy demokratycznej, jak wolne od korupcji przedstawicielstwo wyborców czy też polityczne równouprawnienie, to krytycy Raua, w większości biali Szwajcarzy, mogą cieszyć się nieograniczonym dostępem do demokratycznej kultury, którą Rau chciał zmienić w swoim projekcie. Stąd widać, że krytyczne głosy dotyczące *City of*

¹⁶ J. Krummenacher, *Das fade Theater der Integration*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 21.05., online: <http://www.tagblatt.ch/aktuell/kultur/kultur-tb/Das-fade-Theater-der-Integration;art41,2571105> [dostęp: 10.06.2014].

¹⁷ P. Surber, *Ja zum Polittheater*.

¹⁸ A. Boal, *Legislative Theatre*, s. 93.

Change, czy to ze strony dziennikarzy, czy polityków, nie uwzględniają nie tylko politycznego aspektu teatru, ale też niemożności rozgraniczenia pomiędzy polityką i teatrem. Teatralność polityki oraz polityczność jako ważny aspekt w idei teatru są mimo wszystko świadomie wykorzystane w inscenizacji *City of Change*.

Świadczy o tym uroczysta mowa, którą wygłosił Alexandre Pelichet, w momencie rozpoczęcia projektu powołany na stanowisko tymczasowego prezydenta miasta St. Gallen. Mowa miała miejsce 16 maja w St. Gallen na placu klasztornym i, dzięki retorycznemu kunsztowi Pelicheta i przedrzeźnianiu politycznych gestów, nie tylko ukazała wspomnianą nierozzerwalność polityki i teatru, ale też była jej parodią. Do grupy widzów, która zebrała się przed St. Gallen, wyszedł ubrany na czarno Pelichet w towarzystwie dwóch potężnych ochroniarzy. Dziennikarze określili wystąpienie Pelicheta jako „soczyste i [...] płomienne”, mimo pustostawia pełne patosu¹⁹. Teatralność przemowy objawia się w sposobie jej wygłoszenia, naśladującym manierę nacjonalistycznych polityków, chętnie używających dialektu dla podkreślenia swojego statusu²⁰.

„Demokracjo, wybuchnij!” nawoływał tymczasowy prezydent Alexandre Pelichet w patriotycznym geście przed katedrą w St. Gallen, wymawiając „ch” tak gardłowo i chrapliwie jak zwykli to robić politycy obozu narodowego²¹.

Na tym jednak kończą się podobieństwa wystąpienia Pelicheta do żargonu narodowców; mimo oczywistego przedrzeźniania ich stylu, treść jego przemowy daleka była od haseł typowych dla prawicowych polityków. Pelichetowi chodziło najwyraźniej o wywołanie dysonansu pomiędzy stylem i treścią wystąpienia: mówił przede wszystkim o znaczącej roli, jaką odgrywają cudzoziemcy w Szwajcarii, a nawiązując do retoryki i teatralności prawicowych przemów, chciał pokazać, jak owa teatralność przemawia do publiczności lub do określonych grup społecznych.

Wystąpienie Pelicheta ukazało zarazem, jak politycy prawicy, poprzez nawiązania do mitu założycielskiego konfederacji (tzn. do mitu o Wilhelmie Tellu i jego znaczenia dla ludowych lub popularnych wyobrażeń dotyczących historii, tradycji i wartości obyczajowych Szwajcarii), *de facto* działają na jego szkodę. Na wstępie Pelichet stwierdził, że Szwajcarzy znajdują się w „ciemnym momencie [swojej] historii” oraz że, pomimo tradycji wolnościowej przodków (którzy zrzucili jarzmo habsburskie), dzisiejsze społeczeństwo Szwajcarii nie

¹⁹ *Ihr seid ein Albtraum*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 14.05., online: <http://www.tagblatt.ch/ostschweiz/stgallen/stadtstgallen/tb-st/Ihr-seid-ein-Albtraum;art186,2566866> [dostęp: 10.06.2014].

²⁰ Tamże.

²¹ J. Krummenacher, *Das fade Theater der Integration*.

jest społeczeństwem wolnym²². Wskazując na fakt, że dawny „jedyny lud braci”, nazwany tak przez Schillera w dramacie *Wilhelm Tell*, obecnie cechuje nierówność rasowa, Pelichet postawił na głowie mit o Wilhelmie Tellu, zasadniczy element szwajcarskiej tożsamości²³. Pelichet przyznaje wprawdzie, że Szwajcarzy, czcząc przodków, spełniają swój obowiązek obywatelski, lecz sugeruje jednocześnie, że pierwsi Szwajcarzy pokonali habsburskich właścicieli ziemskich nie dlatego, by położyć kres niszczeniu kraju i wyzyskowi ludu, ale dlatego, że tamci byli cudzoziemcami. W ten sposób tworzy analogię pomiędzy obecną polityką Szwajcarii i mitem założycielskim. Obalenie owego wolnościowego i braterskiego mitu nie tylko odsłania jego głęboko zakorzeniony rasizm, ale i daje do zrozumienia, że konieczna byłaby gruntowna transformacja kultury politycznej, by żyjący dziś w Szwajcarii cudzoziemcy nie zostali ponownie ofiarami silniejszej grupy społecznej. Pelichet podkreśla to wyraźnie, mówiąc o obecnej sytuacji polityki szwajcarskiej: „Żądaliśmy, żeby cudzoziemcy schylili czoło przed naszą przeszłością, tak jak niegdyś nasi przodkowie przed kapeluszem Gesslera”²⁴.

Kończąc swoje wystąpienie, Pelichet dodaje, że droga do wolności nie będzie łatwa. Jednak odnowienie demokracji i wolności jest konieczne, jeśli naród szwajcarski chce przetrwać:

Przywołuję was, którzy tu jesteście i ci, którzy tu będziecie! Przywołuję wszystkich obecnych i wszystkich, którzy nadejdą! Przywołuję tych znanych i tych bezimien-nych! Dołączcie do nas! Ratujcie Szwajcarię! Ratujcie Szwajcarów! Kiedy, jeśli nie teraz? Kto, jeśli nie wy?²⁵

W mowie Pelicheta Rau łączy nie tylko teatralność i polityczność, ale też teatr i przestrzeń publiczną. O takim wykorzystaniu przestrzeni publicznej mówił Timon Beyes w dyskusji o roli opinii publicznej podczas inscenizacji, nawiązując do wymazania różnicy między sztuką a polityką w *City of Change*:

Kiedy przestrzeń miejska staje się miejscem eksperymentu dla sztuki, wówczas niemożliwe jest identyfikowanie społecznych i politycznych celów tejże sztuki ze sferą pozaestetyczną, która jedynie legitymizuje lub kompromituje akt estetyczny²⁶.

Ważne elementy teatralności można według Beyesa rozpoznać nie tylko w idei stojącej za projektem, ale też w samych imprezach wchodzących w jego

²² A. Pelichet, *Schweiz, erwache!*, [w:] R. Bossart (red.), *Die Enthüllung des Realen*, Berlin 2013, s. 130–131, tu s. 131.

²³ F. Schiller, *Wilhelm Tell*, Stuttgart 1969, s. 57.

²⁴ A. Pelichet, *Schweiz, erwache!*, s. 131.

²⁵ Tamże.

²⁶ T. Beyes, *Der Skandal der Öffentlichkeit*, s. 135.

skład. Te elementy to „inscenizacja, iluzja i rzeczywistość, autentyczność, ekshibicjonizm lub wstyd”²⁷.

Choć ocena Beyesa nie jest bez znaczenia, warto zauważyć, że nie zakłada on, iż elementy teatralności siłą rzeczy zawsze są częścią polityki. Przyglądając się tradycyjnym demokratycznym przyzwyczajeniom Szwajcarów widać, że są one nie tylko performatywne, ale i nad wyraz teatralne. Dotyczy to zarówno aktywnej strony demokracji szwajcarskiej, jak np. zbieranie podpisów na rzecz inicjatyw obywatelskich czy zgromadzenia ludowego w Appenzell Innerhoden (gdzie głosuje się poprzez uniesienie szpady na rynku miejskim), ale również pozostałych aspektów szwajcarskiej polityki, jak wszechobecne plakaty wyborcze w przestrzeni publicznej. Takie rytuały i przyzwyczajenia przywołują pytania o iluzję i prawdziwość, autentyczność i ekshibicjonizm – na które zwraca uwagę Beyes w kontekście teatralności *City of Change*. Ponieważ demokratyczne zwyczaje Szwajcarii są z natury rzeczy performatywne i stanowią część życia publicznego, niełatwo dostrzec różnicę pomiędzy performatywnością polityczną i teatralną. Owe obyczaje demokratyczne potęgują wrażenie przemieszania teatralności i polityczności, o którym wspomniałem powyżej.

„Prawdziwy” Szwajcar

Dwie pierwsze konferencje demokratyczne nie przyczyniły się specjalnie do popularyzacji celów projektu wśród mieszkańców St. Gallen. Podczas drugiej konferencji pt. „Utopia interkulturalności” przedstawiono np. stanowiska i argumenty uczestników, tłumaczących swoje dotychczasowe zapatrywania polityczne – zarówno prawicowe, jak i lewicowe. Należy podkreślić, że Lukas Reimann, radny SVP (Szwajcarskiej Partii Ludowej), podczas konferencji konsekwentnie mówił o „swoich” wyborcach i o Szwajcarach, których przeciwieństwem są „wy inni”²⁸. Choć podobne polaryzowanie stanowi nieodłączną część politycznej retoryki SVP i jako takie właściwie nie jest niczym nowym, w kontekście projektu *City of Change* i związanych z nim wydarzeń mogło działać destabilizująco na wspólnotę, której dotyczył projekt.

Jednym z celów projektu Raua było wywalczenie praw wyborczych dla cudzoziemskich obywateli St. Gallen; by to osiągnąć, podczas trwania *City of Change* zbierano podpisy. By zrozumieć znaczenie tej inicjatywy, konieczne jest pewne wyjaśnienie: to, że 30% obywateli St. Gallen w momencie trwania projektu nie miało szwajcarskiego obywatelstwa, nie oznacza właściwie, że owe 30% urodziło się poza

²⁷ Tamże, s. 134.

²⁸ M. Wehrli, *Wer ist das, dieser Schweizer?*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 30.05., online: <http://www.tagblatt.ch/ostschweiz/thurgau/kantonthurgau/tz-tg/Wer-ist-das-dieser-Schweizer;art123841,2575590> [dostęp: 10.06.2014].

granicami Szwajcarii²⁹. W myśl szwajcarskiego prawa obywatelskiego o wyniku procedury nadania obywatelstwa decyduje dana społeczność. Jest tak dlatego, że obywatele urodzeni w Szwajcarii i mający cudzoziemskich rodziców nie uzyskują automatycznie obywatelstwa. Wbrew temu, co utrzymywał prawicowy polityk Reimann, *de facto* nie można więc wskazać wyraźnych różnic pomiędzy „prawdziwymi” i „nieprawdziwymi” Szwajcarami. Ten stan rzeczy ma wpływ na problemy z adaptacją w społeczeństwie szwajcarskim, jak podczas drugiej konferencji sugerował badacz migracji Mark Terkessidis: „Z czym właściwie ma się integrować nie-Szwajcar? Ten »prawdziwy« Szwajcar nie istnieje. Jest konstruktem, anachroniczną utopią”³⁰.

Podczas trwania projektu zorganizowano dwie akcje zbierania podpisów, obie nie tylko jawnie odnosiły się do demokratycznych tradycji Szwajcarii, ale też nawiązywały do skomplikowanej sytuacji obecnej państwa, wynikającej z obostrzeń w prawie obywatelskim. Podczas pierwszej akcji, geograficznie ograniczonej do terenu miasta i jego okolic, podjęto próbę rozszerzenia prawa wyborczego na nieszwajcarską część ludności St. Gallen. Drugą zbiórkę podpisów zorganizowali studenci zuryskiej Akademii Sztuk (ZHK), odbyła się ona pod hasłem „Bez brudasów – Szwajcaria dla rasowych Szwajcarów” i objęła różne rejony Szwajcarii. Jak już wspomniałem, sama inicjatywa zbierania podpisów należy w Szwajcarii do demokratycznej codzienności, ale o ile temat pierwszej akcji przy całej kontrowersyjności nie był zaskakujący, o tyle cel drugiej akcji mógł wywołać polemikę, zwłaszcza biorąc pod uwagę tło historyczne; przypuszczalnie był pomyślany jako parodia faktycznych inicjatyw z najnowszej przeszłości. Nawiązując do wprowadzonych przez narodowych socjalistów w 1935 roku ustaw norymberskich, druga zbiórka podpisów dotyczyła ograniczenia praw obywatelskich do „prawdziwych Szwajcarów”, wprowadzenia obowiązku oznaczania „papierowych (naturalizowanych) Szwajcarów” poprzez odpowiednie oznakowanie w paszporcie oraz zakazu małżeństw mieszanych. Studenci, autorzy akcji, byli zaskoczeni jej wynikiem – „absolutna większość pytaných” wyraziła gotowość poparcia inicjatywy³¹.

W opinii socjologów wynik ten jest alarmujący, jednak zwracają oni uwagę na metodologiczne niedociągnięcia tej akcji: według Kurta Imhofa do powszechnych należy gotowość do podpisania jakiejś inicjatywy w miejscu publicznym, bez dokładnego zapoznania się z jej treścią, by nie wdawać się w ewentualne

²⁹ *Pressemappe*, s. 2; wydany przez zarząd miasta St. Gallen 2012 *Statistische Jahrbuch* (rocznik statystyczny) podaje dokładniej strukturę społeczną według wieku, płci i narodowości (por. np. s. 19), http://www.stadt.sg.ch/home/verwaltung-politik/stadt-zahlen/publikation/jahrbuch/_jcr_content/Par/downloadlist/DownloadListPar/download.ocFile/StatJB_2012_Internet.pdf [dostęp: 20.09.2016].

³⁰ M. Wehrli, *Wer ist das, dieser Schweizer?*

³¹ Ph. Reichen, *Es brodeln die Barbarei*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 25.05., online: <http://www.tagblatt.ch/ostschweiz/stgallen/kantonstgallen/tb-sg/Es-brodelt-die-Barbarei;art122380,2572682> [dostęp: 10.06.2014].

dyskusje³². Choć trudno odmówić Imhofowi racji, nie należy zapominać, że zbieranie podpisów stanowi w Szwajcarii element codzienności. Ponieważ jednak zbieranie podpisów pod fikcyjną inicjatywą bazuje na rytuałach szwajcarskiej demokracji, według Imhofa delegitymizuje ono albo działanie teatralne, albo polityczność idei stojącej za projektem *City of Change*. Gdyby uczestnicy akcji podpisali inicjatywę tylko, aby uniknąć konfrontacji, nie ma znaczenia, czy akcja ta była działaniem teatralnym czy nie; oznaczałoby to, że zbiórki podpisów i im podobne inicjatywy nie są wiarygodne. Akcja „Bez brudasów” zakwestionowała zatem fundamenty szwajcarskiej demokracji, naśladując je symbolicznie w kontekście działania teatralnego.

Prowokacje, stanowiące sedno projektu *City of Change*, nie zaowocowały debatami na widowni i w opinii publicznej; gdy porównać spór o realizację projektu z roku 2010, pogrożki pod adresem Raua i jego rodziny, z sytuacją przy tym projekcie, można dojść do wniosku, że sama inscenizacja przeszła prawie bez echa. Jedyna głośniejsza reakcja wyszła ze strony polityków partii prawicowej SVP jeszcze zanim projekt ruszył, ich protest dotyczył akcji zbierania podpisów pod inicjatywą rozszerzenia prawa wyborczego. Warto tu wspomnieć, że protest SVP eskalował, ponieważ *City of Change* odbywał się tuż po wyborach komunalnych, podczas których obywatele decydowali o kantonalnych subwencjach na sztukę, w szczególności na teatr w St. Gallen. Dla polityka SVP i członka Rady Narodowej Lukasa Reimanna „zbiórka podpisów przekracza granice przyzwoitości teatru finansowanego z pieniędzy podatników”³³. Emil Mock, przewodniczący SVP w kantonie Appenzell Innerrhoden, twierdził również, że artyści uzurpowali sobie prawa należne politykom, „próbując lansować petycję pod pozorem działań teatralnych”³⁴. SVP, usiłując zablokować podwyżkę subwencji, pokładało nadzieje dokładnie w tych tradycjach demokratycznych, które Rau chciał odnowić w swoim projekcie. Prawicowcy mieli nadzieje, że wyborcy z kantonu Appenzell Innerrhoden zagłosują przeciwko proponowanemu podwyższeniu subwencji podczas zgromadzenia ludowego w 2011 roku. Jednak wbrew tym oczekiwaniom obywatele kantonu opowiedzieli się za podwyżką subwencji³⁵.

³² Tamże.

³³ A. Kneubühler, *Bitschrift ist „zu extrem”*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 28.04., online: <http://www.tagblatt.ch/ostschweiz/stgallen/kantonstgallen/tb-sg/Bitschrift-ist-zu-extrem;art122380,2557296> [dostęp: 10.06.2014].

³⁴ *St. Galler Theaterstreit in Innerrhoden angekommen*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 28.04., online: <http://www.tagblatt.ch/ostschweiz/ostschweiz/tb-os/St-Galler-Theaterstreit-in-Innerrhoden-angekommen;art120094,2557078> [dostęp: 10.06.2014].

³⁵ *Ergebnisse der ordentlichen Landsgemeinde vom 1. Mai auf dem Landsgemeindeplatz in Appenzell*, <http://www.ai.ch/dl.php/de/4dbd4f64684c2/kurz-protokoll-ldsg2011.pdf> [dostęp: 16.09.2016].

Podsumowanie

Mimo iż *City of Change* według Milo Raua miał polityczną wymowę, reżyserowi bardzo zależało na tym, by podkreślić bezpartyjność projektu. Werner Signer, dyrektor teatru w St. Gallen, podzielał stanowisko Raua, zaznaczał, że *City of Change* nie naruszył politycznej autonomii jego teatru. Tak dyrektor wypowiadał się o zbiorce podpisów: „Jest to teatralna część projektu. To znaczy, że wszystko, co wchodzi w jej skład, rozgrywa się na poziomie symbolicznym. Teatr nie stawia żadnych politycznych żądań”³⁶. Jeśli jednak zgodzimy się ze zdaniem Signera, zignorujemy płynność granicy między teatrem i polityką, z jaką mamy do czynienia w *City of Change*. Opinia Signera stoi w jawnej opozycji do stanowiska Boala i jego przekonania, że teatr zawsze jest polityczny i jego oddziaływanie ma zawsze wymiar polityczny. Można domniemywać, że stanowisko Signera podyktowane jest względami pragmatycznymi: jako dyrektor instytucji woli zająć stanowisko odzeganujące się od politycznych ingerencji w opinię publiczną, by zapewnić teatrowi dalsze wsparcie finansowe polityków i lokalnej społeczności.

Teatr dokonuje zmian w opinii publicznej, ponieważ w dużej mierze funkcjonuje w sferze symbolicznej. Mimo iż wspomniane kontrowersyjne zbiórki podpisów były symboliczne, uwydatniły one efekt, jaki taka akcja mogłaby mieć w rzeczywistości. W tym sensie *City of Change* ma pewne podobieństwa z teatrem legislacyjnym Boala, który faktycznie próbował zmienić sytuację polityczną poprzez teatr. Różnica jednak jest znamienita: teatr Boala pociągnął za sobą rzeczywiste zmiany, zaś *City of Change* w przeważającej części pozostał na płaszczyźnie symbolicznej. Fakt ten jednak schodzi na drugi plan, jeśli bierzemy pod uwagę refleksje Boala na temat społecznego oddziaływania jego teatru. Według brazylijskiego reżysera oddziaływanie to ma swoje źródło w popularności jego teatru:

Najważniejszy aspekt twórczości teatralnej polega na sposobie, w jaki można ją ekstrapolować na potrzeby innych rzeczywistości. Eksperyment dokonywany tylko jeden raz w określonym miejscu ma raczej ograniczony efekt. Kiedy czegoś próbujemy, najważniejsze to dzielić się tą próbą i jej wynikami z innymi³⁷.

Można więc stwierdzić, że Rau pod tym względem z dwóch powodów odniósł sukces: po pierwsze, wywołując protest i oburzenie prawicowych polityków dotyczące projektu *City of Change* i jego potencjalnej teatralnej ingerencji

³⁶ D. Klingenberg, *Das wäre eine Abstrafung*, „St. Galler Tagblatt” 2011, nr z 29.04., online: <http://www.tagblatt.ch/ostschweiz/stgallen/kantonstgallen/tb-sg/Das-waere-eine-Abstrafung;art122380,2557920> [dostęp: 10.06.2014].

³⁷ A. Boal, *Legislative Theatre*, s. 88.

w życie polityczne Szwajcarii; po drugie, przyczyniając się do dziennikarskiej debaty wokół projektu, zarówno przed jego realizacją, jak i w jej trakcie i po niej. Choć trudno jest obiektywnie ocenić, czy projekt Raua faktycznie był udanym przedsięwzięciem, to z pewnością można stwierdzić, że sposób, w jaki reżyser potraktował granicę pomiędzy teatrem i polityką, zirytował widzów na tyle, że mógł mieć wpływ na kulturę polityczną dzisiejszej Szwajcarii.

Z języka niemieckiego przełożyła Kalina Kupczyńska

Artur Pełka*

SZWAJCARSKA „DRAMATURGIA KOBIECA”? HISTORYCZNE EWOKACJE W TEKSTACH TEATRALNYCH DARJI STOCKER

W marcu 2012 roku odbyło się w Zurychu referendum w sprawie tzw. *Verrichtungsboxen*¹, czyli boksów do uprawiania płatnego seksu, które postanowiono wprowadzić w szwajcarskiej metropolii, by uregulować tam kwestię ulicznej prostytucji. Przy około 42% frekwencji 52,6% głosów zdecydowało o utworzeniu kontrolowanego obiektu do świadczenia usług seksualnych. Na nieużytkach w dzielnicy Altstetten zaplanowano postawienie rzędu otwartych boksów z drewna przypominających garaże, do których zainteresowani klienci mogliby wjeżdżać samochodami. Boksy, które oddano ostatecznie do użytku w sierpniu 2013 roku, wyposażone zostały w toalety oraz prysznice. Za te udogodnienia pochodzące w większości z zagranicy prostytutki, oprócz rocznej opłaty za pozwolenie na świadczenie usług, zostały zobligowane do uiszczania opłaty dziennej za korzystanie z obiektu.

Dokładnie dwa lata po tym kontrowersyjnym referendum w zuryckim Schauspielhaus została wystawiona sztuka *O zwierzętach* Elfriede Jelinek². Na okazję szwajcarskiej prapremiery przejmującego tekstu o przymusowej prostytucji austriacka pisarka dopisała epilog pod tytułem *Jetzt dürfen die Menschen aus ihren Kleidern heraus. Und schon wollen sie wieder rein!* (*Teraz wolno ludziom wyskoczyć z ubrań! A już chcą znów wskoczyć!*)³, stanowiący krytyczny komentarz do sytuacji zuryckich prostytutek. W tekście tym chór zmuszonych do przeniesienia się z ulicy do boksów nierządnic

* Uniwersytet Łódzki.

¹ „Verrichtung” to w języku niemieckim „załatwienie”, „wykonanie czynności”.

² Premiera w reżyserii Tiny Lanik odbyła się na scenie Schiffbau zuryckiego teatru 22.02.2014. Głównym motywem sztuki *O zwierzętach* jest skandal związany z wykryciem przez dziennikarzy sieci ekskluzywnych domów publicznych w Austrii, w których pracowały przymusowo młode, często niepełnoletnie kobiety z Europy Wschodniej, a z ich usług korzystali prominentni austriaccy biznesmeni i politycy.

³ Sztuka opublikowana została na internetowej stronie autorki, <http://www.elfriede-jelinek.com/fuebertierezuerich.html> [dostęp: 8.06.2016]. Przekład pochodzących z niej cytatów pochodzi od autora artykułu. Ponieważ tłumaczenia te nie są siłą rzeczy dosłowne, lecz starają się oddać słowne gry stosowane przez Jelinek, w tekście głównym lub przypisach podane jest ich brzmienie oryginalne.

użala się nad redukowaniem ich do cielesnych, pozbawionych podmiotowości towarów⁴. W potoku skarg pojawia się również ironiczny komentarz odnoszący się bezpośrednio do idei i wyniku wspomnianego referendum: „Naród, który jedynie sam się dla siebie liczy, który sam już liczyć umie, oddaje głosy [...], naród najpierw sprawę nagłaśnia, a potem głosuje, praworządny głos rządzącego narodu, za utrzymaniem nierządu, wszystko zatem w porządku, choć o mały włos”⁵.

W swoim epilogu Jelinek za pomocą ironicznej gry słów dokonuje demystyfikacji dumy Konfederacji Szwajcarskiej, jaką jest demokracja bezpośrednia, przy czym „naród referendalny” („Stimmvolk”) jako jej główny aktor zostaje tutaj napiętnowany jako „orędownik tyranii” („Pfleger der Tyrannei”). Zdająca się humanitarnym gestem decyzja Szwajcarek i Szwajcarów, opowiadających się za zapewnieniem prostytutkom cywilizowanych warunków pracy, urasta w tekście Jelinek do gestu iście barbarzyńskiego⁶. Zastosowana przez pisarkę hiperbola ma związek z restrykcyjnymi przepisami dotyczącymi pobytu cudzoziemców na terytorium Szwajcarii, zgodnie z którymi zagraniczne prostytutki otrzymują wizę „na maksymalnie dziewięćdziesiąt dni” („für maximal neunzig Tage”). Po ich upływie – jak z gorzką ironią pointuje tekst – „ich kwitnące ciała więdną” („wird der Glieder blühende Kraft dahinwelken”), lecz zastępowane są „wciąż nowymi, świeżymi i nieskonsumowanymi ciałami” („immer neue, frische, unverbrauchte Glieder”), które pracować będą „w dzień i w noc” („Tag und Nacht”).

W wyrafinowany sposób pokazuje Jelinek dialektykę uznawanej za wzorcową demokracji, obnażając za fasadą jej humanitaryzmu odczłowieczający proceder. Jej tekst przywołuje wciąż żywą we współczesnym świecie zasadę „selekcji (Auschwitz)”, którą niejednokrotnie piętnował Heiner Müller⁷, na co wskazują

⁴ To uprzedmiotowienie oddają przede wszystkim permanentne porównania kobiet do zastawu lub kaucji: „nie mam nic do dania w zastaw oprócz samej siebie, leżę więc, gotowa, by poręczyć za siebie, jako zastaw za siebie, by zawrzeć umowę na korzyść ze mnie od trzech do pięciu minut” („ich habe nicht zu verpfänden als mich, und da liege ich schon, bereit, für mich einzustehen, als Pfand also für mich, um den Vertrag über drei bis fünf Minuten Benutzungszeit abzuschließen”).

⁵ „Das Volk, das allein zählt, das schon allein zählen kann, stimmte ab [...], das Volk stimmt, das Volk stimmt sich gegenseitig ein und dann wieder ab, es ist nicht für die eigene Abschaffung, es ist fürs Anschaffen, nicht fürs Abschaffen, wenn auch knapp”.

⁶ Tym bardziej, że tekst wymusza – niejako na zasadzie freudowskiej pomyłki – odczytanie nazwy „Verrichtungsbox” jako „Vernichtungsbox”, tzn. boks do eksterminacji.

⁷ W rozmowie z Alexandrem Kluge Müller następująco opisał tę zasadę: „Problemem naszej cywilizacji jest stworzenie alternatywy dla Auschwitz, brakuje jej więc. [...] Zatem jeśli przyjmiesz Auschwitz za metaforę – tak, metafora jest bardzo barbarzyńskim słowem – ale jako rzeczywistość selekcji. A selekcja jest globalnie problemem polityki. Nie ma jeszcze żadnej alternatywy dla Auschwitz”. A. Kluge, *Ich schulde der*

wyraźnie rozrzucone w tekście frazy, przywodzące niechybnie na myśl pandemium obozów koncentracyjnych, jak na przykład: „miniosiedle baraków” („Mini-Barackensiedlung”), „obóz końcowy” („Endlager”), „numerki się posuwa, a nie nas” („Nummern werden geschoben, nicht wir”) czy też „by nas podporządkować rasie panów” („uns dem Herrentum zu fügen”). Tym samym boksy do uprawiania prostytucji stają się fantomami obozowych boksów z pryzkami jako narzędziami służącymi do unicestwienia. Jelinek dokonuje zatem projekcji nieludzkich praktyk z przeszłości na współczesne, pozornie poprawne politycznie zjawiska.

Tekst *Teraz wolno ludziom wyskoczyć z ubrań* – podobnie zresztą jak inne teksty dla teatru autorstwa Jelinek – można uznać za modelowy przykład dramaturgii kobiecej, wnoszącej do niemieckojęzycznego krajobrazu teatralnego nową jakość. O ile w perspektywie historycznej – jak konstatuje Heike Schmidt – „w dramacie, inaczej niż w innych gatunkach literackich, obserwujemy konsekwentne wykluczanie kobiet z jego historii i kanonu”⁸, o tyle od drugiej połowy, a szczególnie końca XX wieku, coraz więcej kobiet pisze teksty dla teatru, współtworząc jednocześnie współczesny kanon dramatyczny. W kontekście niemieckojęzycznym zaskakujące jest jednak to, że o ile dramatopisarki austriackie i niemieckie od lat cieszą się uznaniem scen, publiczności oraz zajmujących się badaniem teatru i jego tekstów dyscyplin (obok Elfriede Jelinek należałoby tu wymienić przede wszystkim Deę Loher oraz Kathrin Röggłę), o tyle szwajcarska dramaturgia kobieca zdaje się tkwić w powijakach, względnie rozwijać się tak ociężale, jak onegdaj walka o prawa wyborcze Szwajcerek.

Termin „dramaturgia kobieca” w poniższych rozważaniach odnosi się nie tyle do tekstów pisanych dla teatru przez kobiety o kobietach i dla kobiet, co do tekstów opisujących rzeczywistość ze specyficznie kobiecej – i niekoniecznie radykalnie feministycznej – perspektywy. Kluczowym elementem tej specyfiki są w mniejszym stopniu codzienne kobiece doświadczenia, co inherentna dla niej świadomość procesualnego charakteru emancypacji, a co za tym idzie jej niedoskonałości względnie niestabilności. To właśnie ta świadomość zdaje się wymuszać nieustanne odwoływanie się do przeszłości poprzez wpisywanie w aktualne teksty dla teatru faktów i postaci historycznych. Zabieg ten dokonywany jest – ujmując to metaforycznie – w imię „przyszłości pamiętanej”, tzn. przywoływanie przeszłości staje się gestem politycznym na drodze do tworzenia przyszłości bez powielania błędów z przeszłości⁹.

Welt einen Toten. Gespräche/Alexander Kluge/Heiner Müller, Hamburg 1996, s. 61. Por. także H. Müller, *Auschwitz und kein Ende: ein Gespräch*, Berlin 1995.

⁸ H. Schmid, *Gefallene Engel. Deutschsprachige Dramatikerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert*, St. Ingbert 2000, s. 28.

⁹ „Przyszłość pamiętana” implikuje ostrzeżenie sformułowane przez George’a Santayanę w rozprawie *Rozum w sztuce*, mówiące o tym, że niepamiętanie historii skazuje na powtórne jej przeżycie.

Nader świadoma historyczności procesów emancypacyjnych dramaturgia kobieca dąży nie tylko do umocnienia równouprawnienia kobiet, lecz także charakteryzuje się wrażliwością na wszelkie formy niesprawiedliwości i nierówności. Tym samym jej zaangażowanie generuje nową formę teatru politycznego, sięgającego do historii, by zderzyć ją konstruktywnie ze współczesnością. Tego typu strategię stosuje w swoich tekstach dla teatru urodzona w 1983 roku w Zurychu Darja Stocker. Za debiutancką sztukę *Ślepi nocą (Nachtblind)*¹⁰ otrzymała w 2005 roku w wieku dwudziestu siedmiu lat nagrodę główną renomowanego Festiwalu Sztuk Teatralnych Stückemarkt w Heidelbergu oraz została zaproszona do udziału w corocznych prestiżowych Dniach Teatru w Mülheim. Sztuka *Ślepi nocą* została przetłumaczona na dziesięć języków i była wystawiana ponad dwadzieścia razy na europejskich scenach. Jej tematem przewodnim jest przemoc w pozornie normalnie funkcjonujących rodzinach. Stocker skupia się przede wszystkim na rozterkach młodzieży nie potrafiącej odnaleźć się w świecie pełnym agresji. Tym samym tekst wpisuje się w bardzo wyraźną tendencję współczesnego dramatu poruszającego problematykę społeczną, w którym głównymi bohaterami są ludzie młodzi, a nawet dzieci¹¹.

Tekst *Ślepi nocą* podzielony został na 34 krótkie, ponumerowane i opatrzone na modłę Lehrstück hasłowymi tytułami sceny. Składa się on z tradycyjnych dialogów i monologów, z których większość utrzymana jest w prostym, częściowo bardzo potocznym, posługującym się młodzieżowym żargonem stylu. Potoczność i surowość języka skontrastowana jest jednak z jednej strony ze scenami lirycznymi w konwencji poetyki snu, z drugiej zaś z wypowiedziami w trybie przypuszczającym. Tym samym sztuka oparta jest na swego rodzaju kontrapunkcie, oscylującym między identyfikacją i dystansem, faktem i możliwością, rzeczywistością i snem, dzięki czemu unika operowania płaskim realizmem. Skrótowość poszczególnych scen nadaje całości osobliwej dynamiki i koresponduje ze zredukowaną konstelacją postaci, składającą się z czterech osób: matki, jej syna Rico, córki Leyli oraz jej chłopaka Moe.

¹⁰ Tytuł sztuki w oryginale oznacza „kurzą ślepotę”. Grażyna Kania, autorka polskiego jej przekładu, przygotowanego na zamówienie wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, zdecydowała się na lepiej brzmiący w języku polskim tytuł *Ślepi nocą*. Tekst ostatecznie nie został w Polsce ani wystawiony, ani opublikowany. Niniejszym serdecznie dziękuję tłumacze za udostępnienie mi roboczej wersji jej przekładu, z którego korzystam przy cytowaniach w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony maszynopisu.

¹¹ We szwajcarskim kontekście należy tu przywołać sztukę *norway.today* Igo-ra Bauersimy, opowiadającą historię dwojga młodych samobójców, która w sezonie 2003/2004 była najczęściej wystawianym tekstem na scenach niemieckojęzycznych. Jej polska prapremiera odbyła się w Teatrze Polskim we Wrocławiu w maju 2002 roku w przekładzie Moniki Muskały.

W centrum wydarzeń znajduje się Leyla, dorastająca dziewczyna pochodząca z tzw. dobrego domu, za którego nienaganną fasadą ukrywa się rodzinna degrengolada. Matka Leyli, uznana dziennikarka, ucieka w pracę, broniąc się przed kryzysem małżeńskim oraz problemami z dziećmi, przede wszystkim dojrzewającym synem Rico, który notorycznie wyładowuje na matce i siostrze swoją niemal patologiczną agresję. Leyla z kolei odreagowuje smutną i przygnębiającą atmosferę w domu, uciekając w świat graffiti, które w nocy za pomocą farby w sprayu maluje na murach wzdłuż torów kolejowych. W tych nocnych eskapadach towarzyszy jej przyjaciel, który pozostaje bezimienny lub przez samą bohaterkę określany jest jako Olbrzym. Leylę łączy z Olbrzymem, który jako postać pojawia się jedynie w jej reminiscencjach, gwałtowne uczucia oscylujące między miłością a nienawiścią. Ta *Hassliebe* wynika z faktu, że dziewczyna została przez niego brutalnie zgwałcona, w dodatku w obecności jego rodziców, którzy nie zareagowali na jej wołanie o pomoc. Mimo to nie jest w stanie z nim zerwać, a wręcz przeciwnie – jest od niego uzależniona, o czym świadczy nazywanie go „najczulszym człowiekiem jakiego znam” (s. 26). Olbrzym nie potrafi odróżnić czułości od przemocy, adoruje Leylę, jednocześnie bijąc ją regularnie, o czym świadczą blizny na jej plecach. Uzależnienie bohaterki od Olbrzyma wprowadza ją – zwłaszcza przy bliższym kontakcie cielesnym z oprawcą – w rodzaj otępienia, które odzwierciedlają psychosomatyczne symptomy stanowiące rodzaj polityki ciała:

Znowu ją czuję
 tę grudkowatą breję w moim brzuchu
 zalega
 zimna ostro śmierzżąca
 chlupocze aż do piersi
 gęstnieje
 ciśnie
 szyja
 o wiele za ciasno
 zwymiotować
 nic nie da [...]
 Zrywam się ze snu
 nagle zauważam
 jak leżę
 sparaliżowana
 z tępym wzrokiem (s. 30).

Zaburzenia wzroku bohaterki korespondują z tytułową ślepotą, będącą jednocześnie metaforą paraliżu i zaślepienia. Zdolność widzenia w sensie (samo)świadomości oraz umiejętności działania odzyskuje Leyla dopiero dzięki Moe, rówieśnikowi, którego poznaje podczas jednej z akcji malowania graffiti.

Powinowactwo obojga młodych ludzi podkreśla symbolicznie daltonizm, na który cierpi Moe. Chłopak jest outsiderem, borykającym się, podobnie jak Leyla, z problemami w najbliższym otoczeniu. Choć ma wiele uzdolnień i marzy o zostaniu fizykiem, zmuszony jest pracować w warsztacie samochodowym swojego ojca. Z Leylą znajduje wspólny język, który dla obojga postaci staje się swego rodzaju terapią, ostatecznie przyczyniającą się do zerwania dziewczyny z Olbrzymem.

Na pierwszy rzut oka tekst Stocker sprawia wrażenie ambitnego teatru dla młodzieży z wyraźnym przesłaniem pedagogicznym. Dominująca w wielu scenach poetyka snu oraz rozbudowana symbolika skłaniają jednak również do psychoanalitycznej lektury tekstu. W tym względzie uzależnienie Leyli od Olbrzyma można analizować jako pewien rodzaj kompensacji, jako samozadośćuczynienie za brak miłości i czułości w kręgu rodziny, przede wszystkim jednak za substytut emocjonalnie nieobecnego i nietroszczącego się o dzieci ojca. Poszerzając ten trop interpretacyjny o perspektywę feministyczną, Olbrzym daje się zinterpretować jako figura nad-ojca, uosabiająca patriarchalno-opresyjną męskość, której atrybutami są siła i bezwzględność. Symptomatyczne jest w tym kontekście, że wszyscy pojawiający się bądź przywoływani w scenicznym mikrokosmosie mężczyźni, za wyjątkiem Moego, jawią się jako „szowinistyczn[e] świni[e]” (s. 20 i 21) – jak Leyla wprost określa swego brata.

W kontekście kluczowej dla tego wywodu polityczności dramaturgii kobiecej interesujące jest szczególnie wplecenie w tekst wątku historycznego. W naładowanych agresją interakcjach między postaciami obu kobiet Leyla zarzuca matce służalczość wobec męża, który *notabene* już od dawna ma romans z inną kobietą. Córka, wypominając matce jej uległość, przypomina jednocześnie o jej wcześniejszym zaangażowaniu politycznym: „Nie wolno się dopasowywać, zawsze mówiłaś. O to walczyłaś, prawda, dla tego demonstrowałaś na ulicach, prawda mam?” (s. 38). W bezlitosny sposób Leyla obnaża rozdźwięk między ideałami matki z czasów rewolty studenckiej a rzeczywistością, na którą się bezwolnie zgadza: „Pisałaś przecież kiedyś o tym, nie?, o przemocy i kobietach i tak dalej, że wciąż są takie, które z czystego przypodobania znoszą, nie mam, pisałaś prawda?” (s. 29).

Odnosząc się do wcześniejszego politycznego zaangażowania matki, Leyla aktywuje kontekst historyczny, zwracając uwagę na procesualność i niestabilność emancypacji. W tym kontekście postać reprezentuje nową polityczną świadomość, przejmując niejako rolę (młodocianej) aktywistki. Do symbolu jej zaangażowania urasta umieszczanie w przestrzeni publicznej, jaką są tory kolejowe, elementów wizualnych w formie graffiti. Widoczne z okien przejeżdżających pociągów mury stają się tym samym medium politycznej manifestacji.

W ostatniej, względnie pierwszej scenie sztuki – bowiem, jak sugerują didaskalia, układ tych scen może być przedstawiony według zasady dramatu

otwartego – odbywa się znamienna rozmowa między Leylą i Moe, dotycząca etymologii ich imion:

MOE Leila Khaled.

LEYLA Znasz ją?

MOE Terrorystki się zna.

LEYLA Ona nie jest terrorystką. Ona jest wojowniczką o wolność.

MOE Uprowadziła samolot i rzuciła pasażerom pod nogi granat –

LEYLA Który nie odpalił!

MOE Jest wykształconą zamachownicą-samobójczynią –

LEYLA Od 30 lat zakłada kanały wody pitnej, ratuje życie tysiącom kobiet i dzieci (s. 4 i 5).

Ten pozornie banalny dialog jawi się jako kluczowa scena sztuki nie tylko dlatego, że pokazuje polityczny zapał Leyli, utożsamiającej się niejako z palestyńską działaczką polityczną¹², scena ta uwypukla również ambiwalencje w postrzeganiu rzeczywistości politycznej oraz ludzi walczących o swoje prawa i godność. Przywołanie wątku historycznego służy wprowadzeniu pewnej analogii między rzeczywistością drugiej połowy XX wieku a współczesnością, nacechowaną perfidią w traktowaniu uchodźców oraz demonizowaniem kwestii genderowych. Właśnie oba wywołujące aktualnie ogromne kontrowersje tematy – uchodźcy i gender – stanowią motyw przewodni sztuki *Zornig geboren (Gniewni od urodzenia)*¹³, którą Stocker napisała na zamówienie berlińskiego Maxim Gorki Theater, gdzie też w 2009 roku została wystawiona przez Arnima Petrasa.

Tekst składa się z wielu krótkich i na pierwszy rzut oka niezwiązanych ze sobą epizodów, rozgrywających się w różnych miejscach i czasie. Niczym w dramacie analitycznym relacje między poszczególnymi wydarzeniami i postaciami są odkrywane stopniowo. Na pierwszy plan wysuwają się dwie postaci kobiece: Catherine, rocznik 1924, i jej wnuczka Marie, rocznik 1983¹⁴. Starzejąca się kobieta przez całe swoje życie była nonkonformistką, walczącą na wszelkich możliwych frontach o godne człowieczeństwo: w czasie II wojny światowej była

¹² Leila Khaled to czołowa działaczka i legenda Ludowego Frontu Wyzwolenia Palestyny, która w 1969 roku wstąpiła się uprowadzeniem amerykańskiego samolotu w ramach protestu przeciwko polityce Izraela, czym zwróciła uwagę całego świata na dramatyczną sytuację Palestyńczyków. W późniejszych latach, zanim została członkinią palestyńskiego parlamentu, udzielała się jako aktywistka feministyczna oraz angażowała się w problemy krajów Trzeciego Świata.

¹³ Dziękuję wydawnictwu Henschel Theaterverlag za udostępnienie mi egzemplarza sztuki, z którego cytuję w tekście głównym we własnym przekładzie, podając w nawiasach odpowiednie numery stron maszynopisu w oryginale.

¹⁴ Interesujące, że rok urodzenia Marie jest dokładnie rokiem, w którym urodziła się sama autorka.

aktywna we francuskim ruchu oporu, a po jej zakończeniu zaangażowała się w ruch feministyczny. Catherine – jak przyznaje Marie – już „gniewna przyszła na świat” (s. 11), co odnosi się bezpośrednio do tytułu sztuki. Polityczny gniew odziedziczyła po babci, również Marie. Marie studiuje biologię, działając jednocześnie aktywnie w organizacji humanitarnej, niosącej pomoc Afryce. Angażuje się przy tym szczególnie w walkę przeciwko bezdusznym praktykom międzynarodowych koncernów, wyzyskujących tubylców. Gdy dowiaduje się, że znajomy Afrykańczyk Zamu uciekł przez Morze Śródziemne do Europy, gdzie został zabity przez hiszpańskich policjantów, bo protestował przeciwko niewolniczym warunkom pracy na zatrudniającej uchodźców plantacji, organizuje tam protest i w jego konsekwencji zostaje aresztowana. Wątek ten oparła Stocker na wspomnieniach niemiecko-greckiej etnologiki, dziennikarki i aktywistki Salinii Stroux, która kilkakrotnie była aresztowana za protesty przeciwko sytuacji uchodźców w obozach przejściowych¹⁵.

Szczególną polityczną wymowę nadaje sztuce Stocker skonfrontowanie teraźniejszości z przeszłością względnie nałożenie na siebie obu płaszczyzn czasowych. Marie posiada bowiem niejako sobowtórkę w osobie historycznej postaci Marie vel Olimpii de Gouges – aktywistki walczącej o prawa kobiet podczas Rewolucji Francuskiej, która w wieku czterdziestu pięciu lat została stracona na gilotynie jako jedna z pierwszych ofiar terroru Robespierre’a. Gouges walczyła nie tylko o prawa kobiet, lecz przeciwstawiała się wszelkim objawom dyskryminacji. Jej sztukę *Zamore et Mirza ou l’heureux naufrage* (*Zamor i Mirza, albo szczęśliwe zatonięcie*), krytykującą nieludzki wyzysk niewolników we francuskich koloniach, po wielu staraniach wystawiono w 1789 roku w Comédie Française, jednak już po trzech przedstawieniach została ona na zawsze zdjeta z afisza z powodu swoich rewolucyjnych treści. W sztuce Stocker odnajdujemy wyraźną aluzję do tego wydarzenia. W jednej ze scen anonimowy głos jako przedstawiciel mizoginicznych rewolucjonistów obwieszcza Olimpij w cyniczny sposób triumf białego patriarchy: „Zatem powiadam Pani, że Comédie Française nie będzie już wystawiać sztuk napisanych przez kobiety. [...] Ma Pani wrodzony talent galanterii, podobnie jak żydzi i czarni mają wrodzoną radość ze służenia innym. Nie wszyscy są ludźmi, Madame” (s. 36).

Wystawianie sztuk napisanych przez kobiety wydaje się dziś powszechną oczywistością, jednak aktualna fala rasizmu i ksenofobii usiłuje zaprzeczyć temu, że wszyscy ludzie są ludźmi. Ten niesłychany skandal piętnują sztuki Stocker¹⁶,

¹⁵ Innym dokumentarnym źródłem, na którym oparła się Stocker, jest bestseller austriackiej politolożki i dziennikarki Corinny Milborn *Gestürmte Festung Europa* (*Zdobyta twierdza Europa*) opublikowany w 2006 roku przez wydawnictwo Styria. Książka to przejmujący opis dramatycznej sytuacji uchodźców po dotarciu do Europy.

¹⁶ Wątek uchodźczy podejmuje Stocker również w ostatniej swojej sztuce *Nirgends in Friede. Antigone* (*Wszędzie wojna. Antigona*), która swoją prapremierę miała

które, wbrew posthistorycznemu sceptycyzmowi względnie historycznej amnezji, nieustannie nawiązują do przeszłości, która staje się zwierciadłem, umożliwiającym ukierunkowany na przyszłość konstruktywny przekaz. Teksty autorki *Gniewnych od urodzenia* stanowią rodzaj estetycznych interwencji, przywracających historyczną pamięć, która przestrzega przed niestabilnością procesu cywilizacyjnego i kruchością zdobyczy demokracji. Tym samym krytyka aktualnych wydarzeń i zjawisk zostaje niejako zagruntowana przez historyczne doświadczenia. Polityczny gest sztuk Darji Stocker, tak bardzo charakterystyczny dla całej zaangażowanej dramaturgii kobiecej, polega zatem na propagowaniu „przyszłości pamiętanej” jako perspektywy lepszego świata nie odcinającego się od przeszłości, lecz czerpiącego z niej naukę i przestrozę.

To, że walka o bardziej ludzki świat trwa, sugestywnie symbolizuje zamykająca sztukę prośba Marie skierowana do babci: „Jeśli zobaczysz kobiety, które choć trochę przypominają Olimpię de Gouges, daj mi o nich znać” (s. 69).

w grudniu 2015 roku w Bazylei. Na kanwie Sofoklesowskiej tragedii autorka stworzyła sceniczną wizję młodej generacji zaangażowanych politycznie Europejczyków buntującej się przeciwko przemocy współczesnych Kreonów.

BOHATEROWIE NIESPOKOJNI

Karolina Sidowska*
Monika Wąsik*

NIEZNOŚNA LEKKOŚĆ (NIE)BYTU, CZYLI O BOHATERACH NIECO SMUTNYCH KOMEDII LUKASA LINDERA

W najnowszym dramacie Lukasa Lindera – *Der Praparator* (*Preparator*) – główny bohater próbuje przejąć schedę po zaginionym ojcu i wciela się w rolę tytułowego preparatora, czyli specjalisty od wypychania zwierząt. Bez odpowiedniego wykształcenia i doświadczenia, ale z nadziejami na kontynuowanie rodzinnej profesji, Bruno wkracza do mieszkania swoich pierwszych klientek, po czym niemalże mdleje na widok skalpela. Wypchanie domowego kundelka, z miłością zapatrzonego w wiszący na ścianie obraz Lady Diany, okazuje się zadaniem niemalże niewykonalnym. Nieporadny Bruno, walczący z co chwilę omdlewającą ręką, sam nie wie, co przeraża go bardziej – preparacja zwierzęcia, której nigdy jeszcze nie przeprowadzał, czy nieco upiorne klientki, mające wobec niego niejasne intencje. Nie powinno być zaskoczeniem, że właściwy akt preparacji kończy się, jeszcze zanim się zacznie. Bruno, który tak bardzo chciałby wejść w skórę swojego sławnego ojca i stać się kimś innym niż jest, wbija skalpel w szyję martwego Axela i bezradnie patrzy na rozlewającą się po dywanie krew. Świadcami tej osobliwej operacji są właścicielki psa i jednocześnie posiadaczki galerii zwierzęcych preparatów – słowem, prawdziwe specjalistki od preparacji. Kto wie, być może za chwilę – na co wskazują ich mordercze spojrzenia – same wykorzystają swoją wiedzę do preparacji nieudolnego preparatora. Ta groteskowa scena, w której Bruno zamiast wypychać zwierzę dokonuje jakby aktu mordowania i tak już martwym kundlu, aby być może za chwilę samemu stać się obiektem preparacji, ukazuje pewien motor świadomości komicznej Lukasa Lindera. Jego komedie są bowiem dowodem, że śmieszność, wbrew pozorom, wcale nie jest rzeczą śmieszną. Otóż Linder traktuje śmieszność z największą powagą, czyniąc z niej narzędzie pokazywania tego, co ludzkie, intymne, właściwe życiu. Tym samym śmieszność skrywa w jego tekstach bardzo często najgłębszą powagę.

Źródłem i przyczyną tej powagi są za każdym razem bohaterowie – zazwyczaj nieporadni, naiwni i być może nawet uroczy w swej naiwności, ale jednak zawsze nieco bezbronni wobec świata, za którym bez powodzenia próbują nadążyć.

* Uniwersytet Łódzki.

Bohaterowie tych dramatów – jak mówi o nich autor – „[...] płoną wewnątrz, ale w niezdrowy sposób. Te postaci stoją obok samych siebie, obok swych własnych ciał. Nie czują się dobrze w swojej skórze i są outsiderami we własnym życiu. Przyglądają się sobie w akcie egzystencji”¹. Lindera interesują ludzie, dopiero pragnący stać się kimś, tymczasem trwają w zawieszeniu, w czekaniu na coś, co prawdopodobnie nigdy nie nastąpi. Nawet wtedy, gdy – jak Bruno – są bliscy (tak przynajmniej sądzą) realizacji swoich marzeń, i tak czeka ich gorzyc porażki. Gdy młody preparator z wielkim entuzjazmem przekonuje klientki o swoich rzekomych umiejętnościach, widzi się w bardzo konkretnej roli – nakłada na siebie maskę swojego ojca, którym miałby się stać już tylko przez fakt rzekomej śmierci rodzica:

Bruno: Ten człowiek, którym byłem jeszcze parę miesięcy temu, jego już nie ma od śmieci mojego ojca. Teraz sam jestem swoim ojcem. Mam na myśli, że teraz ja wykonuję jego pracę – ale to coś więcej niż tylko: wykonywać pracę. To oznacza, że wchodzę w jego rolę i przejmuję od niego filozofię i etos pracy².

W rzeczywistości Bruno nie ma nawet pewności, że jego ojciec nie żyje. Nie wiadomo, czy młody preparator poszukuje zaginionego rodzica, w każdym razie jego troska o ojca wydaje się mało prawdopodobna – szansa na stanie się kimś innym, w tym przypadku nie tylko swoim ojcem, ale jednocześnie wybitnym i poważanym preparatorem, jest dla Brunona najwyższym celem. Ewentualne odnalezienie ojca byłoby jednoczesnym unicestwieniem planu jego syna, który wreszcie może być Kimś, choć dla czytelnika pozostaje jasne, że ów plan nie może się powieść. Bruno nie ma odpowiednich umiejętności i zdaje się także, że jego cel stoi w sprzeczności z jego powołaniem. Równie dobrze mógłby próbować wcielić się w rolę rzeźnika, szewca, kierowcy rajdowego, gdyby rola ta gwarantowała mu jakąś nową, bardziej wartościową egzystencję.

Można więc mieć wrażenie, że bohaterowie dramatów Lukasa Lindera chyba nie zawsze potrafią określić oczekiwania wobec życia – poza tą jedną, czyli porzuceniem swojej dotychczasowej roli. Jest to jednak dla nich marzenie tak dalece nierealne, że jedyną możliwość jego spełnienia stanowi przeniesienie się w ramy fikcyjnego świata. To pragnienie rozpoczęcia innego życia jest zazwyczaj trudne do zrealizowania, bo w życiu realnym rzadko postaci te podejmują konkretne i trzeźwe działania, mogące przynieść im spełnienie. Jeśli już działają, to zazwyczaj w sposób kompulsywny, nierozsądny, wręcz absurdalny (jak Bruno, który chce preparować psa, i to na oczach jego właścicielki, choć nie może

¹ Zob. wywiad z autorem przeprowadzony przez Hansa-Christopha Zimmermanna: *Außenseiterihres eigenen Lebens*, 31.03.2016, online: <https://www.choices.de/aussenseiter-ihres-eigenen-lebens> [dostęp: 3.12.2017, tłum. K.S.].

² L. Linder, *Der Präparator*, s. 11 [maszynopis].

nawet utrzymać skalpela w ręce). Zazwyczaj bohaterowie pozostają też bierni wobec ludzi i zdarzeń – zamiast na nie wpływać, pozwalają się im prowadzić. Ich bierność i naiwność wydają się wręcz nieprawdopodobne i niekiedy stawiają pod znakiem zapytania intelektualne możliwości bohaterów. Jak to bowiem możliwe, że dorośli ludzie mogą być tak łatwowierni w sytuacjach tak jednoznacznych, w których stają się ofiarami własnej nieumiejętności zadbania o siebie? W najprostszych sytuacjach bohaterowie Lindera zachowują się nieracjonalnie i śmiesznie. Ich postawa może wynikać z nieumiejętności zawalczenia o siebie i własne dobro, a przede wszystkim z przekonania, że taka walka jest z góry przegrana. Ostatecznie dochodzi nawet do tego, że stają się ofiarami nie tylko innych ludzi, ale własnej niemożności działania. Skrajnym przykładem takiej niemożności działania jest zachowanie ojca Heinricha Waltera (*Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts* [Półtora życia Heinricha Waltera Nichts]), który nie potrafi obronić własnego dziecka przed atakiem osiedlowego wyrostka. Zamiast fizycznie odeprzeć atak ojciec jest służalczy i uległy wobec agresora, ostatecznie próbuje go nawet przekupić. Swoją przegraną i blamaż przed własnym dzieckiem ojciec nazywa cenną lekcją, choć zarówno on, jak i jego syn doskonale wiedzą, że ta zaskakująca interpretacja aktu agresji i uległości wobec niej jest dowodem braku odwagi skonfrontowania się z drugim człowiekiem i strachu przed porażką. Ten strach, jak i przekonanie, że konfrontacja z wrogim światem, reprezentowanym w dramacie przez w gruncie rzeczy niezbyt groźnego agresora, jest z góry przegrana, zostanie przekazana z rodzica na dziecko. Również Walter żyje w poczuciu swojej nieważności (sam siebie nazywa Niczym, czyniąc ze słowa „nic” dopisek do własnego nazwiska).

Ciekawe, że ta bojaźliwość wyrastająca z przekonania o własnej znikomości paraliżuje postaci niekiedy przy najbardziej banalnych czynnościach. Ponoszenie klęski nawet w codziennych sytuacjach sprawia, że postaci w sztukach szwajcarskiego pisarza są z reguły zakompleksione, zdeprimowane, nazbyt nieśmiałe i niepewne siebie. Ich życie jest – jak sugeruje to Linder w dramacie *Trägheit* (*Ocieężałość*) – gnuśne, jakby postaci czuły się złapane w pułapkę egzystencji. Sposób, w jaki żyją, powoduje niemożność nie tylko samego życia, ale też łatwego zerwania z nim. Życie przychodzi z trudem, ale umieranie z jeszcze większym. Dlatego bohaterowie czują się wręcz uwięzieni w życiu w roli jedynie obserwatora – mogą tylko przyglądać się wydarzeniom, ale nie biorą w nich udziału. Zupełnie jakby biernie obserwowali, jak „na zewnątrz przetacza się świat”³, którego nie są i nigdy nie będą częścią. Ich porażki przekonują bohaterów, że – parafrazując Kunderę – „życie jest gdzie indziej”⁴. Gnuśność jest tym, co określa kondycję chyba wszystkich bohaterów Lindera, na tyle biernych, że raczej „poddają się życiu”

³ Por. tenże, *Draußen rollt die Welt vorbei* [maszynopis].

⁴ Por. M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, tłum. J. Illg, Warszawa 2013.

niz żyją naprawdę. Podobnej sile – sile pasywności – ulegają Wegelin w dramacie *Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird* (Mężczyzna w wannie albo jak zostać bohaterem), Fandra Fatale w sztuce *Ich war nie da* (Nigdy mnie nie było), Karl Klotz w *Das traurige Schicksal des Karl Klotz* (Smutny los Karla Klotza), Walter i jego ojciec w *Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts* (Półtora życia Heinricha Waltera Nichts) czy Bruno w *Der Praparator* (Preparator). Żadne z nich nie czuje się częścią otaczającego ich świata, nie potrafi koegzystować z innymi ludźmi – po części dlatego, że jest i tak przez nich odtrącanie, po części, ponieważ po prostu nie chce dopuścić nikogo do swojego pełnego porażek życia. Unikają więc jakiegokolwiek konfrontacji ze światem, ale też nie potrafią stworzyć przestrzeni dla własnej aktywności – zamiast działać, oni po prostu są, trwają, pozwalają życiu dzieć się obok nich, jakby w ogóle nie mieli potrzeby w nim uczestniczyć. Być może także dlatego, że stwarzając sobie alternatywny świat, realizują się w świecie swoich fantazji.

Niekiedy bierność postaci przynosi zaskakujące efekty. W *Der Mann in der Badewanne* Wegelin staje się bohaterem poniekąd właśnie dzięki swojej bierności. Chwilowy brak apetytu, który zostaje odczytany przez współpracowników i rodzinę jako protest głodowy przeciwko zwolnieniu z pracy, czyni go bohaterem mimo woli. Tymczasem Wegelin to żaden buntownik ani outsider, żaden indywidualista dokonujący krytycznej rekapitulacji, to raczej człowiek bez właściwości, nieporadny i naiwny. Wobec otoczenia Wegelin wykazuje absolutną bezsilność, a jego bohaterstwo jest wynikiem nieporozumienia, plotki, zataczającej coraz szersze kręgi. Podczas gdy bliscy kreują Wegelina na bohatera, on po prostu całymi dniami siedzi w wannie, chyba niezbyt świadomy tego, co dzieje się za drzwiami jego mieszkania, a już z pewnością nieświadomy własnych pragnień. W ostatniej scenie Wegelin jest fetowany jako bohater. Media transmitują wielkie przyjęcie wydane na jego cześć, będące też symbolicznym zakończeniem strajku głodowego. Gdy jednak dziesiątki ludzi zachęcają Wegelina do konsumpcji przygotowanej specjalnie dla niego bagietki, ten naprawdę traci apetyt i odmawia jedzenia. A zatem jego niemożność przynależenia do społeczeństwa i dopasowania się do rzeczywistości, zostaje zmanifestowana wręcz fizjologicznie. W tragifarsie Lindera ożywa niejako historia Kafkowskiego głodomora, który – jak u Kafki – „[...] zaprzętał uwagę całego miasta; zaciekawienie rosło z każdym dniem głodówki; wszyscy chcieli zobaczyć głodomora co najmniej raz dziennie”⁵. Tyle tylko, że Wegelin nie czyni z głodówki sztuki, bo sam nie wie właściwie, dlaczego głoduje. To otoczenie naciska na konieczność wytrwania w postanowieniu, które nie jest jego postanowieniem. Dla historii Wegelina znów trafny komentarzem byłyby więc słowa Kundery – tak

⁵ F. Kafka, *Głodomór*, [w:] tenże, *Budowa chińskiego muru i inne nowele*, tłum. R. Karst, Gdańsk 1996, s. 163.

chętnie, choć nie wprost przywoływanego przez Lindera: „Człowiek nigdy nie może wiedzieć, czego ma chcieć, ponieważ dane mu jest tylko jedno życie i nie może go w żaden sposób porównać ze swoimi poprzednimi żywotami ani skorygować w następnych”⁶. W jakimś sensie bohaterowie Lindera rzeczywiście cierpią na „niezdolność lekkość bytu”, albo może (nie)bytu, ponieważ w ich przekonaniu życie, które prowadzą nie jest prawdziwe, wartościowe ani po prostu warte tego, aby dalej żyć. Stąd tak silne pragnienie stania się kimś innym, spróbowanie po raz drugi życia w nowej roli, co – jak prędko się okazuje – jest jedynie naiwnością. W dramacie *Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird* nawet rodzina prowadzącego głodówkę Wegelina kibicuje mu w drodze do umierania – życie głodomora, budzącego zainteresowanie społeczeństwa i mediów sprawia, że nowa egzystencja bohatera wydaje się bardziej wartościowa niż jego dawne życie, nawet jeśli ma zakończyć się śmiercią:

Spitz: „Jeśli trzeba do śmierci”.

Wegelin: A propos. Jak pan ocenia, czy istnieje ewentualność, że po zakończeniu strajku głodowego będę już martwy?

Spitz: Bez tej ewentualności pański strajk głodowy byłby bez wyrazu.

Dora: Albert. Musisz to zrobić porządnie.

Wegelin: Tak zrobię. A co do innego. No tak. Jak pięknie powiedział pan Spitz: zawsze można umrzeć. Człowiek tak niewiele wie.

Dora: Ale ty wiesz, czego chcesz.

Wegelin: Tak, pewnie. Tak.

Matka: To jest mój syn?⁷

Scena, w której Wegelin, dopingowany przez własną matkę, zagląda się na śmierć przełamuje zresztą śmieszność budowaną przez Lindera. Protest, którego Wegelin mimowolnie stał się bohaterem, przestaje bawić w chwili, gdy odkrywamy, że w oczach najbliższych nie życie Wegelina, lecz jego śmierć ma wartość. A zatem dotychczasowe życie Wegelina jest tak nieważne, jakby w ogóle go nie było, jakby jego życie było raczej (nie)bytem, któremu dopiero śmierć nada sens.

W dramatach Lukasa Lindera chyba wszyscy główni bohaterowie cierpią na – podobną do Wegelina – niezdolność własnego (nie)bytu. Autor nazywa tę niezdolność „neurotycznym niepokojem”, albo „uczuciem nieprzystawalności”:

Kiedy piszę, zawsze zwracam uwagę na postaci poruszane tym neurotycznym niepokojem. To znaczy uczuciem nieprzystawalności własnych pragnień do granic

⁶ M. Kundera, *Niezdolność lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 9.

⁷ L. Linder, *Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird*, s. 40 [maszynopis].

wytyczanych przez społeczeństwo. Czy powinno się wyjść poza nie, czy raczej się podporządkować? Tak czy siak, nie można już wrócić do rajskiego stanu pierwotnej inercji. Choćby nie wiem, ile razy wziąć kąpiel w pianie, wrzucać na luz czy walić w gong⁸.

Neurotyczny niepokój byłby więc wypadkową lęków: strachu przed niemożnością samorealizacji i koniecznością dopasowania się do oczekiwań narzucanych nam przez społeczeństwo. Ale także strachem przed samym życiem, bo co to za życie, jeśli – parafrazując Kunderę – już pierwsza próba życia jest wersją ostateczną.

Możliwość repetycji życia (i to po wielokroć) stwarza natomiast świat iluzji. Jest to zresztą jedyny świat stwarzający bohaterom możliwość realizowania własnych pragnień, wyczarowania siebie na nowo. Heinrich Nichts pograża się w świecie magii – jego idolem jest tajemniczy czarownik; Karla Klotza fascynują przedstawienia cyrkowe – obserwując balansującą na linie ukochaną Sandrę, wyobraża sobie świat, w którym – jak mówi – „Ja jestem supergwiazdą, a ona moją powiernicą”⁹. U Lindera ucieka się więc w świat urojony – ten zawsze jest zdecydowanie bardziej atrakcyjny niż rzeczywistość, nawet wtedy, gdy ucieczka ta naraża bohaterów na śmieszność i pogardę ze strony społeczeństwa. Linder realizuje w pewnym sensie dość klasyczny model – postać, nieczująca się częścią wspólnoty, w swoich fantazjach buduje świat, w którym nie tylko może realizować swoje pragnienia, ale też pragnienia te nie stoją w sprzeczności z oczekiwaniami społeczeństwa. W swoich wyobrażonych światach postaci nie muszą już dłużej dopasowywać się do oczekiwań, naruszać norm, choć to właśnie te fantazje w świecie rzeczywistym mogą być powodem odrzucenia. Innymi słowy: postaci marzą o tym, że są kimś innym i jako inni ludzie zyskują to, czego brakuje im w prawdziwym życiu. Tymczasem to właśnie te fantazje, pozwalające im znieść życie, dla wielu z nich stają się przyczyną klęski. Doświadcza tego między innymi Parzival Pech (*Supergutman* [*Superdobry człowiek*]) wcielający się w postać bohatera ratującego ludzi z opresji. Nowa rola bohatera tak dalece go absorbuje i nadaje sens jego życiu, że zaczyna przejmować nad nim kontrolę do tego stopnia, iż Pech powoli przestaje rozróżniać rzeczywistość od swojego wyobrażenia o niej. Superbohaterem jest również Fred (*Człowiek z Oklahomy*¹⁰) – w swoich wyobrażeniach chłopiec widzi siebie jako bohatera detektywistycznego filmu. Staje się dzielnym detektywem reprezentującym wszystkie te cechy, których nastolatкови brak. Fantazje Freda są w pewnym sensie nieznosnie kiczowate, ponieważ jego

⁸ Zob. wypowiedź Lukasa Lindera dla szwajcarskiej rozgłośni SRF online: <http://www.srf.ch/kultur/literatur/erste-male-von-lukas-linder> [dostęp: 3.12.2017].

⁹ L. Linder, *Das traurige Schicksal des Karl Klotz*, s. 2 [maszynopis].

¹⁰ Tenże, *Człowiek z Oklahomy*, tłum. I. Ubermann, „Dialog” 2016, nr 6, s. 152–186.

detektyw jest postacią skrajnie przerysowaną, nieautentyczną: to superbohater i macho, na jego widok bandyci nerwowo przełykają ślinę, a kobietom miękną kolana. Ale im bardziej stereotypowa, a przez to naiwna jest to fantazja, tym bardziej staje się autentyczna jako wyobrażenie dziecka, i wreszcie jako wyobrażenia chłopca pozbawionego męskiego wzorca, rozpaczliwie potrzebującego ojca, ale także zrozumienia i miłości matki, nieodrębnego „osieroconego” syna. W dramacie Lindera osamotniony nastolatek, pozbawiony wsparcia najbliższych i napiętnowany w szkole, buduje sobie zastępczą narrację o nieobecnym ojcu i o sobie samym. Fantazje o charyzmatycznym detektywie, którym Fred miałby zostać w przyszłości, spełniają dla chłopca funkcje kompensacyjne. Sprytny i pewny siebie detektyw, zniewalający kobiety samym spojrzeniem, z pewnością nie tylko potrafiłby stawić opór otoczeniu, ale nawet mógłby odszukać zaginionego ojca. A jednak Linder nie pozostawia złudzeń – Fred raczej nie odnajdzie rodzica i nie zostanie w przyszłości jednym z tych mężczyzn, których barwne i odważne życie staje się tematem detektywistycznych filmów. Postaci budują więc dla siebie pewien rodzaj teatru – dzięki niemu można żyć życiem kogoś innego i wreszcie można żyć wielokrotnie. Czyni tak chociażby Fandra Fatale (*Ich war nie da* [Nigdy mnie nie było]). Opuszczona przez swego partnera jest typem pechowca i nieudacznika, nie znajduje współczucia ani u własnej matki, ani u przyjaciółki i współlokatorki. To, jak niewielką wagę ma jej egzystencja, symbolicznie oddaje „śmieszne wrażenie” bohaterki, że staje się coraz lżejsza i zamienia w balon wypełniony powietrzem, w związku z czym otrzymuje od lekarza betonowe buty jako remedium¹¹. Bohaterka zdaje sobie sprawę z nikłego znaczenia, jakie ma dla otoczenia – czy jest, czy jej nie ma (nigdy nie było), nie robi różnicy nawet dla jej najbliższych. Tylko na scenie, gdzie nie jest sobą, ale wciela się w rolę, może istnieć naprawdę, doznawać uczuć i być zauważana przez innych.

Paradoks sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie, polega więc na tym, że dla nich prawdziwym życiem jest tylko życie fikcyjne. Choć ten zmyślony świat daje im tylko złudzenie bezpieczeństwa, mogą w nim być kim chcą i wreszcie żyć w zgodzie z sobą. Ten świat ułudy – jak zauważa Linder – „służy również jako ekran, na który można wyświetlać własne nadzieje i tęsknoty. Pusta przestrzeń jest otwarta na wszystko. Można ją wypełnić, czym się chce”¹².

W jakimś sensie bohaterowie Lindera są nieudacznikami, ale nie sposób przejść obok nich obojętnie. Ich bezczynność i nieporadność mogą wprawdzie budzić złość i rozczarowanie czytelnika, ale równocześnie wywołują też jego sympatię, podszytą nie tyle litością, co empatią. Esther Holland-Merten, dramaturżka Schauspiel Leipzig, po premierze sztuki *Die zweieinhalb Leben des*

¹¹ Tenże, *Ich war nicht da*, s. 44 [maszynopis].

¹² Por. cytowany wywiad z Lukaszem Linderem: <https://www.choices.de/aussenseiter-ihres-eigenen-lebens> [dostęp: 3.12.2017].

Heinrich Walter Nichts napisała, że postaci Lindera są często typami przegranych, ale w ich porażce jest coś urzekająco pięknego:

Te postaci nie są skomplikowane i ponoszą fiasko w nieskomplikowany sposób. Ale są piękne, a także smutne. Widać po nich, jak coraz bardziej zanikają i chciałoby się zawołać do nich, poradzić, jak byłoby lepiej, ale są za daleko. Ta porada by ich nie dosięgła. Aż wreszcie tracą kontury, rozmywają się. Wtapiają się w tło i robią niewidzialne. A wtedy historia dobiega końca. Ale bohaterowie pozostają. Nawet jeśli w zasadzie już ich nie ma¹³.

W groteskowych tekstach Lindera absurd codziennego życia, które zawsze musi pozostawiać niedosyt, zostaje nieco oswojony – w dużej mierze dzięki ironii i sarkastycznemu dowcipowi, rozsadzającym sytuacje z gruntu beznadziejne. Linder posiada cenną umiejętność zachowania dystansu i zręcznego balansowania między groteską, komedią a melodramatem, a do tego potrafi wartko prowadzić akcję i opowiadać ze swadą. Z połączenia najbardziej absurdalnych sytuacji autor potrafi ukuć ciekawą opowieść, nie tracąc z oczu nurtującego go problemu. A problemy, choć w gruncie rzeczy mogą się wydać dość zwyczajne, wręcz powszednie, pozwalają spojrzeć na człowieka w momencie równie dla niego twórczym, co destruktywnym – w momencie próby konfrontacji z samym sobą. Absurd zostaje oswojony także i dlatego, że historie bohaterów Lindera pokazują, jak cienka jest granica między rozpaczą i szczęściem, uczuciem porażki i spełnieniem, dojrzałością i wiecznym byciem dzieckiem, rzeczywistością a światem ułud i fantazji. Lukasowi Linderowi udaje się jeszcze jedno, a mianowicie demaskowanie ludzkiej słabości, a może raczej potrzeby i umiejętności, z której chyba nigdy do końca się nie wyrasta – umiejętności budowania zastępczych narracji, tworzenia wyimaginowanych światów, w których jesteśmy lepsi, mądrzejsi, piękniejsi i zawsze kochani. Bo przecież każdemu zdarza się czasem fantazjować, że jest kimś innym.

¹³ E. Holland-Merten, *Geknickte Schatten. Lukas Linder >Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts<*, <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/lukas-linder-die-zweieinhalb-leben-des-heinrich-walter-nichts-geknickte-schatten/> [dostęp: 10.06.2016].

Lukas Linder

TEATR DZIWAKÓW

Skoro cały świat jest sceną, czym w takim razie jest Szwajcaria? Sceną studyjną? Nie chcę w tym miejscu rozwodzić się nad tym jakże błyskotliwym *bon motem*, zamiast tego nie będę dłużej ukrywał tezy niniejszego eseju: wszyscy wielcy szwajcarscy autorzy byli dziwakami. Mówię tak, bo czytałem ich bardzo wnikliwie, bo podążałem za nimi do najciemniejszych miejsc ich apokryfów i wreszcie: bo jestem Szwajcarem. Urodziłem się z czerwonym paszportem na piersi. To u nas tradycja. I dlatego mam pełne prawo do stwierdzenia: wszyscy szwajcarscy autorzy byli dziwakami. Gdzie dowody, słyszę. Cóż mam rzec: pomyślcie tylko o Robertie Walserze, pogrążającym się coraz bardziej w mikroskopijnym świecie swoich ołówkowych tekstów. Albo o Gottfriedzie Kellerze, traktującym miłosne rozterki niemal jak rodzaj sportu. Raz wydawało się, że stoi o krok od szczęścia. Ale kobieta o imieniu Luize utopiła się jeszcze przed ślubem. Był kawalerem i pozostał nim aż do śmierci. Albo pomyślcie o „biednym poecie Hansie Morgenthalerze”, jak sam o sobie pisał w wierszu. Hamo, tak pieśczośliwie skraca się i kaleczy jednocześnie jego imię. Również w jego życiu i twórczości okaleczenie odgrywało ważną rolę. A mianowicie ten absolwent geologii stracił kiedyś rękę podczas górskiej wspinaczki. Zaś w jego powieściach, czy to w *Gatscha Puti*, o przygodach w kopalni w Azji Południowej, czy w zwodniczej idylli ojczyźnianej *Wy góry*, rozgrywającej się w Alpach szwajcarskich, zawsze czegoś zdaje się brakować: na obczyźnie – ojczyzny, w ojczyźnie – tego, co obce.

Po tych rozważaniach co poniektóry westchnie z ulgą: „Uff, może to i lepiej, jeśli nie zostanę dziwakiem”. Źle, powiadam. Bardzo źle. Gdyż bycie dziwakiem jest najwyraźniej, jak pokazano na przykładach, nie tylko najlepszą przesłanką do zostania wiodącym przedstawicielem literatury szwajcarskiej – o ile w ogóle komuś na tym zależy. Bycie dziwakiem, właśnie dzięki odchyleniu od ogólnej normy, niesie ze sobą ten potencjalny sposób postrzegania, właściwy poetom: trzeba umieć patrzeć nieco obok, żeby móc dostrzec prawdę.

Szczególnie dotyczy to Szwajcarii. Przynajmniej w tych czasach, kiedy żyli wspomniani autorzy, ten, kto pisał coś więcej niż księgi rachunkowe czy własny testament, był dziwakiem. Kto pisze, jest dziwakiem. Kto pisze – dziwacznie. Z jednym potężnym wyjątkiem: pisaniem dla teatru.

Powyższe stwierdzenie wymaga wyjaśnienia. Przecież to właśnie teatr, zgodnie z obowiązującym stereotypem, jest tym miejscem, gdzie wypróbowuje się alternatywne wersje społeczeństwa, gdzie kwestionuje się normy, a wysłużone

konwencji z szyderczym śmiechem odkłada do lamusa. Można by wręcz pomyśleć: teatr to naturalne środowisko dziwaka. Powieść zaś jest formą, w której manifestuje się mieszczański rozsądek. Być może to prawda. Tyle tylko, że powieść szwajcarska nigdy nie była naprawdę mieszczańska. Była w istocie od samego początku dziwna. Tak jakby szwajcarscy autorzy posługiwali się powieścią, żeby się raz a dobrze wyszumieć. Jakby przyświecało im motto: „Teraz wam wszystkim pokażę”. Dzisiaj mamy oczywiście Martina Sutura, który pisze bardzo mieszczańskie powieści. Ale dziś w zasadzie nie ma już prawdziwego mieszczaństwa. Dziś został tylko Martin Suter.

W teatrze natomiast owych dziwaków spotyka się zadziwiająco rzadko. Albo nie stworzyli żadnych dzieł dramatycznych, jak na przykład Hans Morgenthaler, albo ich utwory, jak dramolety Roberta Walsera, są raczej utworami do czytania, niedającymi się wystawić na scenie z uwagi na nieortodoksyjną formę. Najślynniejsi szwajcarscy dramatopisarze to oczywiście Frisch i Dürrenmatt. Czy to przypadek, że to zarazem ci dwaj szwajcarscy autorzy, którzy otrzymali literacką Nagrodę Nobla? No dobrze. Był jeszcze Carl Spitteler. Ale zawsze gdzieś znajdzie się jakiś Carl Spitteler.

Kiedy czytam sztuki tych dwóch słynnych autorów, wydają mi się absolutnym przeciwieństwem dzieł Roberta Walsera czy Hansa Morgenthalera. To są utwory o międzynarodowym formacie, gdzie dziwak nigdy nie jest autorem, a zawsze jedynie postacią w sztuce. Można powiedzieć, że na tym właśnie polega problem klasycznego dramatu: że autor, o ile nie cierpiał na wybujały narcyzm, nie mógł wpisać się we własny tekst. A przecież dokładnie to zrobili Frisch, a zwłaszcza Dürrenmatt. Wpisali się w swoje utwory, i to w całej swojej nie-dziwaczności i światowości. „Spójrzcie – pogwizduje do nas każda ze stron ich dramatów – wszystko ze mną w porządku (a więc również i ze Szwajcarią). Z czystym sumieniem możecie mi dać Nagrodę Nobla”.

Przypatrując się któremuś z dramoletów Walsera, na przykład jego sztuce na kanwie *Śnieżki*, możemy godzinami szukać tam obecności autora i go nie odnaleźć, gdyż rozpuścił się we własnych postaciach. Stąd też bohaterowie u Walsera jawią się jako pełnowymiarowi, bardzo bliscy, w zasadzie zbyt bliscy, niemalże siadają człowiekowi na oczach. Kiedy czytam *Wizytę starszej pani* albo jakiegokolwiek dramat Dürrenmatta, mam wrażenie, że wszystkie postaci znajdują się w bardzo dużej odległości; niemal potrzebują lunety, żeby je lepiej dojrzeć. Ten wielki dystans to – jak sądzę – dystans, jaki zbudował autor, aby z bezpiecznej odległości móc je lepiej opisać.

Zawsze marzyłem o tym, żeby napisać powieść. Fakt, że zamiast tego zawsze wychodziły sztuki teatralne, od lat pozostaje dla mnie zagadką. Żeby uniknąć nieporozumień: lubię pisać na potrzeby sceny. I lubię też moje sztuki. Mimo to trudno zaprzeczyć, że jednego stanowczo nie można o nich powiedzieć: że są powieściami.

Dlaczego nie piszę żadnych powieści? Na studiach pojechałem kiedyś na wieczorek poetycki z fragmentem powieści, nad którą właśnie zacząłem

pracować. Powieść nosiła roboczy tytuł: *Tytuł roboczy* i miała osiągnąć, lekko licząc, tysiąc stron. Mniej niż tysiąc wydawało mi się poniżej mojej godności. Spotkanie odbywało się w małym niemieckim miasteczku przy granicy z Bazylią, o nazwie Lörrach. Pomyślałem sobie, że będzie lepiej pierwszy odczyt wygłosić zagranicą. W razie klapy zawsze mogłem ratować się ucieczką przez granicę. Poza tym nie miałem w planach czytać wszystkich tysiąca stron. Jedynie dziesięć. Ale te przeczytałem drżącym głosem. Miałem 22 lata. Wiek, w którym jeszcze wygłasza się teksty drżącym głosem. Wieczorek poetycki miał miejsce w adwencie. Przy wszystkich stolikach ludzie byli zajęci obieraniem mandarynek. Również po zakończeniu spotkania. Wtedy byłem jeszcze zbyt nieśmiały, żeby zawołać: „Dalej, ludzie, może jakiś mały aplauz”, co teraz często zdarza mi się robić po moich premierach w teatrze. Wtedy miałem 22 lata, byłem nieśmiały i czułem się zobligowany, żeby usprawiedliwić się przed publicznością. Grzmącym okrzykiem: „To był Lukas Lindner” Holger, organizator imprezy, subtelnie dał mi do zrozumienia, że czas zwolnić scenę.

Każdy ma takie doświadczenia. Kafka też kiedyś czytał przed grupą niezainteresowanych obieraczy mandarynek w Lörrach, próbowałem się pocieszać.

Nie sądzę też, że to za sprawą tych doświadczeń zacząłem pisać dla teatru – przy czym jak na razie pozostałem. Powodu należy szukać raczej w tej diagnozie, którą dramatopisarz sam wystawia sobie, pisząc tekst: „Ze mną wszystko w porządku”. To wspaniałe zdanie. Bardzo ocalające. To jest zdanie, które człowiek chętnie słyszy z ust swojego lekarza: „Wszystko z Panem w porządku, panie Linder”. Suwerenność dramatopisarza polega na tym, że choćby nawet skrycie był dziwakiem, sam winduje się do rangi swojego własnego lekarza. Ponieważ forma dramatyczna sugeruje rozsądek. Ludzi kontrolą, bezpieczeństwem, kontem bankowym, posiadaniem prawa jazdy. Dziwacy nie piszą dramatów. Co więcej: wydaje się, że dziwacy nie mają czego szukać w twórczości dramatycznej. Tylko tak można tłumaczyć sobie powszechny popyt na sztuki podejmujące ważne tematy. Tematy palące niczym rwący ból zęba, dokuczający nie tylko autorowi, ale nam wszystkim. To całkiem sporo zębów. Współczesny dramatopisarz powinien być nie dziwakiem, ale raczej dentystą. Czy też, jak usłyszałem kiedyś od jednej pani reżyser: idiosynkrazje nie mają czego szukać w teatrze.

Fascynuje mnie w teatrze to, że odbieram go jako nieustanne zagrożenie. W tym sensie faktycznie jest on odbiciem społeczeństwa. Ciągłe mam wrażenie, że teatr próbuje mi coś określonego narzucić, wytresować mnie, popchnąć w konkretnym kierunku. Czuję, że czyni mnie nerwowym. To taka nerwowość jak wówczas, kiedy odmówiłem odbycia służby wojskowej. Tylko nie tak poetycka. Teatr nic nie może na to poradzić, ale z tymi wszystkimi bolącymi zębami domagającymi się leczenia jest dla jednostki piekielnym zadaniem. W przypadku powieści miałbym pełną wolność. Nikogo, kto by mnie tresował. Tylko ja sam. Cenię w teatrze to ścieranie się i, przy całej mojej szwajcarskiej grzeczności,

wciąż zmuszam się do podejmowania go, gdyż w istocie to napięcie w dużej mierze odpowiada rzeczywistym stosunkom. W tym sporze pewna doza dziwactwa i szorstkości może być całkiem słusznym założeniem, aby nie wypaść zbyt gładko. Również w twórczości dramatycznej pierwszemu zdaniu winna towarzyszyć intencja, by wszystkich innych zdeklasować.

Dariusz Komorowski*

„ŚWIAT POWINIEN BYĆ UPORZĄDKOWANY” – BERLINISCHE DRAMATURGIE (DRAMATURGIA BERLIŃSKA) I JEJ ADAPTACJA W DRAMATACH MATTHIASA ZSCHOKKEGO

„Moi rodzice dotrą tu pieszo, tak przypuszczam. Matka w kostiumie, ojciec również. Gdy będą nadchodzić, mógłbym napluć na ich głowy, jako że jestem w posiadaniu kilku balkonów od ulicy, czego wielu mi gratuluje”¹. Ta drobna prowokacja ze strony narratora sygnalizuje już na początku tekstu *ErSieEs (OnOnaOno)*, że w jego dalszej części nie będzie już można polegać na sprawdzonych wzorcach i wartościach tradycyjnego porządku. Autor poddaje czytelnika terapii szokowej, która jednak dzięki finezji języka przebiega stosunkowo łagodnie. Także sam narrator dystansuje się tuż po wspomnianej prowokacji od właśnie zaproponowanego pomysłu:

Co do plucia, sprawa mogłaby zostać źle zrozumiana: daleki jestem od tego, by ulec pokusie. Nie! Raczej pokażę im przedstawienie. Czyż to, o czym tu mowa, nie jest najbardziej wartościowym wydarzeniem teatralnym ostatniej dekady? Czegoś takiego nie mogę odmówić moim rodzicom².

W końcu idą do teatru, lecz w trakcie przedstawienia narrator nieco przysnął, zaś „matka nie miała śmiałości, by próbować zrozumieć, co mówili aktorzy, jako że akustykę potraktowano nader powściągliwie”³. Poza tym wcale nie jest oczywiste, czy rzeczywiście byli to rodzice narratora, gdyż wydaje się on zbyt niezdecydowany co do relacji łączących go z rodzicami i otoczeniem. Mieszkanie, na którego balkonie nie chciał być wystawiony na pokusę plucia, właściwie nie jest jego. Rodzice zresztą też nie. Jak mówi, za kilka tygodni będzie musiał się wyprowadzić, więc rodzice znów będą należeć do prawowitego właściciela mieszkania⁴. Ta prowadząca do konfuzji wypowiedź jest jedną z wielu, jakie znajdziemy w dalszej części tekstu. Już sam tytuł *ErSieEs (OnOnaOno)* oraz ukrywająca się za nim

* Uniwersytet Wrocławski.

¹ M. Zschokke, *ErSieEs*, München 1986, s. 5.

² Tamże.

³ Tamże, s. 7.

⁴ Tamże.

główna postać ErSieEs de Glych wyrwywają czytelnika z ram tradycyjnego porządku tekstu literackiego, w którym nie tylko świat fikcyjny, ale przede wszystkim kreujący go narrator winien być wiarygodny, nie tylko z uwagi na ów świat fikcji, lecz także ze względu na artystyczny walor kreującej go epickiej instancji; w przeciwnym razie przedstawiana rzeczywistość, a tym samym sfera oczekiwań czytelnika, ulegnie zachwianiu. Połączenie w jedno wspólne miano zaimków osobowych „On”, „Ona”, „Ono” demaskuje problem tożsamości, który nie sprowadza się bynajmniej do niewinnej zabawy z jej różnymi wariantami. Narrator bądź też narratorka ErSieEs de Glych przyjmuje zdecydowaną buntowniczą postawę i – jak sam(a) twierdzi – najlepiej poczuł(a)by się na barykadach⁵. Tak stanowcze użycie wspólnego „imienia” przywołuje na myśl postawę oporu egzystencjalnego, manifestowanego przez jednego z bohaterów powieści Maxa Frischa *Stiller*, zaprzeczającego równie uparcie, że jest Stillerelem. Bunt przeciw przypisywaniu określonej roli, biologicznej bądź społecznej, nie jest jedyną formą oporu. Sam tekst nie pozwala na jednoznaczne przyporządkowanie go do określonego gatunku, gdyż proza przekształca się w dramat. Przejście od jednej formy do drugiej zaznaczone jest graficznie: w tekście ciągłym jedna strona przypomina fragment sztuki teatralnej, wraz z prezentacją uczestniczących w niej postaci. W tym przypadku są to: Ten, INNY i OnOnaOno⁶. W efekcie tego zabiegu trudno jednak zaklasyfikować tekst jako sztukę teatralną. W dalszej części występuje opowiadanie prozą, choć tekst bieżący bywa przerywany tu i ówdzie fragmentem podobnym do uwag reżyserskich: „W tym miejscu następuje opis przyrody w celu nadania całości epickiej rozciągłości: Wieje wiatr. Liście mocno trzymają się na drzewach, a więc to chyba jeszcze nie jesień”⁷. Mylące *qui pro quo* podlega dodatkowemu spotęgowaniu, gdy za sprawą dowolnej wymienności postaci, ale też ze względu na demontaż ich natury, podważona zostaje nie tylko jednoznaczność gatunków i figur; w efekcie już nie wiemy, czy mamy do czynienia z postacią, motywem czy też może wręcz przedmiotem. Tak jest w przypadku Bildera⁸, wprowadzonego do akcji najpierw jako postać, wkrótce jednak występującego jako wyraz w zdaniach, pozwalających wątpić w jego istnienie:

Pełne imię i nazwisko wspomnianego wcześniej Petera, do którego odwołuje się ErSieEs, brzmi Peter Bilder. Wszyscy znają Bildera i [...] kreślą go sobie w wyobraźni. Ma się rozumieć, że Bilder nie jest lubiany. Bo niby dlaczego miałby być?

⁵ Tamże, s. 7.

⁶ Tamże, s. 9.

⁷ Tamże, s. 151.

⁸ Zschokke odwołuje się do gry słów: *Bild* po niemiecku oznacza ‘obraz’, *Bilder* to jego liczba mnoga.

Może za sprawą swojego nosa? Bilderów nigdy nie brakuje, jest ich w bród. [...] Bilder jest najpiękniejszy w akcie tworzenia⁹.

Motywy Bildera wskazuje na przyczynę buntu Zschokkego, który w zafiksowaniu na jedną formę, w skostnieniu upatruje swego rodzaju znudzenia i ograniczenia do jednej tylko możliwości, podczas gdy wszystkie inne pozostają niewykorzystane. Zdaniem Zschokkego za sprawą siły grawitacji wszystko dryfuje wyłącznie w jednym kierunku: „Ona zawsze znosi tylko w jedną stronę. To powód do nudy”¹⁰. Wydaje się, że właśnie owa nuda wywołuje u Zschokkego sprzeciw.

Przełamywanie siły grawitacji gatunków, dzieł sztuki i w ogóle języka wydaje się mieć istotne znaczenie dla twórczej egzystencji. W rozumieniu Zschokkego sztuka oznacza: „poszukiwanie odmienności, uchylanie się, niewykonywanie tego, co wykonalne, wyłuskiwanie pozostałych niemożliwości [...]. Niepłynięcie z prądem obfitego nurtu sztuki, by samemu nie dać się porwać”¹¹. Zschokke zdaje sobie całkowicie sprawę ze stopnia trudności własnego przedsięwzięcia. Ograniczenia krępujące twórcę mają w jego rozumieniu zasadnicze znaczenie. To nimi zajmuje się Zschokke w poszczególnych fragmentach swojej antypowieści *ErSieEs*, wkomponowanych w tekst jako *Der Librettist und die Schaffensfragen* (*Librecista i problemy aktu twórczego*).

O autorze libretta twierdzi się, że w swej twórczości podejmuje działania nieuchronnie konserwujące. Potwierdza świat-taki-jakim-jest, posługując się z konieczności jego językiem i jego formą.

To, co tworzy jest jego uzupełnieniem. Może przypuścić choćby najśmielszy atak, świat wyjdzie z tego mocniejszy o jeden przechwycony atak. Prawdziwy librecista poszukuje zatem negatywnego libretta, które zniweczy te istniejące – nie będzie ich ponownie przetwarzać, lecz przekształci w nicłość – co z przyczyn fizycznych nie jest możliwe, i z tego powodu buntuje się przeciw fizyce, a w końcu przeciw dziełu stworzenia¹².

Nasuwa się skojarzenie z dyskursem w ujęciu Michela Foucaulta. Pojęcie „dyskursu” definiuje Foucault „jako wielość wypowiedzi, należących do tego samego systemu formacji”¹³, a jak wiadomo, francuski filozof nie dostrzega w owym systemie formacyjnym miejsca dla suwerennego podmiotu.

⁹ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 33 i n.

¹⁰ Tamże, s. 34.

¹¹ M. Zschokke, *Amateure, Autodidakten, Dilettanten, Ich*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, Zürich 2002, s. 190–199, tu: s. 194.

¹² Tenże, *ErSieEs*, s. 46.

¹³ S. Winko, *Diskursanalyse, Diskursgeschichte*, [w:] H. L. Arnold, H. Detering, *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1999, s. 463–478, tu: s. 467.

Wypowiedzi autora nie należy zatem, co jest tu szczególnie istotne, pojmować jako wyrazu jego indywidualności, lecz jako efekt interakcji o symbolicznym porządku, „z którym każdy człowiek jest związany poprzez swój język”¹⁴. Największym marzeniem librecisty, a tym samym pisarza, jest więc ucieczka od dominującego porządku. Nie chce on uczestniczyć we własnym kostnieciu¹⁵ i gwałtownie mu się sprzeciwia. To jeden z motywów wciąż powracających w tekstach Zschokkego.

W powieści *Der dicke Dichter* (*Gruby Poeta*, 1995) autor posłużył się metaforą muru, zamykającego człowiekowi drogę z obu stron i wytyczającego mu tym samym kierunek. Przy tym, jak przyznaje pierwszoosobowy narrator, wszystko jest fałszem:

Myślenie, kierunek myślenia, wstawanie, pójście do łóżka, łóżko samo w sobie [...], nauki, religia, filozofia, fakt, że podążamy w złym kierunku, a przed nami otwiera się wreszcie apatycznie przepaść, gna nas śmiešność i jedyną rzeczą, jakiej być może dokonamy [...], jest wolniejsze zmierzanie ku przepaści lub wręcz zatrzymanie się, by na krótko zastygnąć. Ale powinniśmy zmienić kierunek, nie akceptować murów po prawej i lewej stronie, zburzyć je, nie zaś jedynie biadolić, że koniecznie muszą zostać zburzone. Jakiz to błąd, że nikt nie ma odwagi ich naruszyć!¹⁶

Buntowi winno służyć tworzenie chaosu, znoszącego granice między postaciami, płciami, gatunkami, fikcją i rzeczywistością. „Dysocjacja jest jej Mariann”¹⁷ – twierdzi OnOnaOno. Równie dobrze mogłaby powiedzieć, „że dysocjacja jest jej Beatrice. Dla OnOnaOno imiona są bez znaczenia”¹⁸.

Wobec powyższego wkomponowany w powieść tekst *Berlinische Dramaturgie* (*Dramaturgia berlińska*) już nie wydaje się subtelnym żartem, choć na pierwszy rzut oka można by go tak właśnie postrzegać:

Reżyser powinien pilnować, by aktorzy na scenie nie wpadali na siebie. Scenograf winien zadbać o wystarczająco dużo miejsca i baczyć, by nikt nie skaleczył się o rekwizyty. Aktorzy powinni się cieszyć z tego, że za sprawą scenografii nie doznają cierpień i z tego, że wiedzą jak mogą się swobodnie wymijać, nie depcząc sobie po nogach. Widzowie winni się przyglądać i myśleć o tym, co im przychodzi do głowy. Na koniec powinni bić brawo. W miarę możliwości należy unikać przerwy, by potem można było jeszcze coś zjeść w restauracji. Obsługa winna sprawiać wrażenie uprzejmej i radosnej. Potrawy powinny być niezbyt ciężkie i smaczne. Do tego czerwone wino. Pościel powinna być świeżo powleczone albo

¹⁴ Tamże, s. 472.

¹⁵ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 150.

¹⁶ Tenże, *Der dicke Dichter*, Köln–Basel 1995, s. 20 i n.

¹⁷ Tenże, *ErSieEs*, s. 101.

¹⁸ Tamże.

przynajmniej wygładzona, by bez trudu można było zasnąć. Świat powinien być uporządkowany. Może padać¹⁹.

Pierwsze wrażenie, że tekst nosi znamiona satyrycznej demonstracji, wywołuje narzucające się skojarzenie z klasycznym tekstem Gottholda Ephraima Lessinga pt. *Dramaturgia hamburska*²⁰. Lessing pisał go w latach 1767–1769, gdy pracował w teatrze hamburskim, który miał zyskać rangę sceny narodowej. Do jego zadań należało regularne omawianie hamburskich spektakli i przybliżanie ich mieszczańskiej publiczności. Bardzo szybko recenzje przekształciły się w teoretyczne rozprawy o teatrze, kwestionujące jego klasycystyczne formy. Wobec doniosłości misji Lessinga, skoncentrowanej na stworzeniu sceny narodowej oraz zbudowaniu podwalin nowego teatru, rozważania Zschokkego poświęcone wszystkiemu, tylko nie sztukom teatralnym, muszą wydać się dość dziwne. Na pozór Zschokke koncentruje się na sprawach drugorzędnych; na wszystkim, co dzieje się poza teatrem.

Następnego ranka powinno świecić słońce, niezbyt gorące [...]. Aktorzy powinni ułożyć się w słońcu i drzemać. Reżyser powinien szybko sprawdzić, czy w teatrze wszystko jest gotowe na wieczór. Powinien też przez chwilę przewietrzyć teatr, sprawdzić klozety i przejrzeć pocztę [...]. Widzowie powinni wziąć prysznic [...]. Policja powinna strzelać cicho²¹.

Berlinische Dramaturgie przekształca się w tekst prezentujący zachowania aktorów, reżysera oraz publiczności poza teatrem i coraz bardziej upodabnia się do opowiadania. Dlatego więc reżyser powinien zaskoczyć swych aktorów jeszcze w trakcie zażywania słonecznej kąpieli i pogłaskać ich ciepłą skórę: „Aktorki powinien owionąć jeszcze delikatniejszym tchnieniem”²². *Berlinische Dramaturgie*, podając się za tekst o estetyce, rozpoczyna się od wypowiedzi o reżyserze, następnie przechodzi do aktorów, zwraca się do widzów, wyprowadza (ich) z teatru na słoneczną plażę, by potem znów skierować aktorów, reżysera i publiczność do teatru. Odtwórcy ról powinni „ponownie wejść na scenę i cieszyć się, że scenografia nie sprawia im bólu, że wiedzą, jak się wymijać, nie depcząc sobie po nogach. Widzowie powinni myśleć o tym, co przyjdzie im do głowy. Na koniec powinni bić brawa”²³. Tekst kończy się tak, jak się zaczął. W ten sposób powstaje swego rodzaju wstęga Möbiusa, której właściwości uniemożliwiają dotarcie na drugą stronę. Metafora wstęgi przywodzi na myśl niemożność

¹⁹ Tamże, s. 89 i n.

²⁰ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska: wybór*, tłum. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1956.

²¹ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 90.

²² Tamże, s. 91.

²³ Tamże.

ucieczki od rzeczywistości, o której nie wiemy nawet, czy jest rzeczywistością doświadczalną, czy fikcjonalną. Jedną z postaci powieści *Piraten* (*Piraci*), będącej prozatorską kontynuacją sztuki teatralnej *Brut* (*Pomiot*), stwierdza: „Wszystko odbywa się na scenie, a dokładniej, przetacza się przez scenę. W gruncie rzeczy, a tego trzymamy się najchętniej, jest to życie najczystszej wody, i tylko przypadkiem brak czwartej ściany”²⁴. W tym sensie *Berlinische Dramaturgie* można odczytywać jako deklarację estetyczną, której teza brzmi, że obie rzeczywistości, ta teatralna i ta doświadczalna, są równoważne. Odbywające się poza teatrem czynności reżysera i aktorów nie różnią się w swojej istocie od tych na scenie, gdyż jedno i drugie podlegają tej samej sile ciężkości, nadającej im tylko jeden kierunek. Z drugiej strony, tekst ten można postrzegać jako namysł autora, zazwyczaj zachowującego wstrzeźliwość w kwestiach społecznych i kulturowo-politycznych, nad stanem teatru i kultury w społeczeństwie konsumpcyjnym. Teatr właściwy zostaje w takim społeczeństwie zepchnięty na dalszy plan, staje się wyłącznie okazją do towarzyskiego spotkania. W obydwu wypadkach zachowanie artystycznej suwerenności graniczy z niemożnością. Jeśli spróbujemy ją odzyskać, do czego Zschokke ustawicznie czuje się powołany, trzeba chaos rzeczywistości i postaci tak dalece artystycznie przejaskrawić, żeby można było się w ten sposób zdobyć na wolność albo przynajmniej na uczucie, że się jest wolnym. Taką postawę można jednak przypisać tylko wybranym. To o nich pisze Lessing w *Dramaturgii hamburskiej*:

Geniuszowi wolno nie wiedzieć tysiąca rzeczy, które wie każdy jego uczeń; jego bogactwem nie jest zasób nabytych wiadomości utrwalony w pamięci, lecz to, co potrafi wydobyć z siebie samego, z własnej zdolności odczuwania. [...] Świat geniusza, który [...] przenosi, zamienia, zmniejsza i powiększa części rzeczywiste go świata, aby zbudować własną całość, zgodną z celem, jaki sobie postawił²⁵.

Fenomen geniusza porusza Zschokke w swojej twórczości wielokrotnie. Jego zdaniem geniuszem jest ten, kto „jednym skokiem pokonuje wszystkie przeszkody”²⁶, a także ten, kto „wystarcza całkowicie sam sobie [...], kto żywi się sam sobą i wciąż stwarza się na nowo”²⁷. Lessinga i Zschokkego łączy tęsknota za artystyczną wolnością i skłonność do anarchii, do której prawo usurpują sobie geniusze. Obaj dobrze jednak rozumieją, że ich wizje są pozbawione perspektyw. Stworzenie sceny narodowej w Hamburgu w przekonaniu Lessinga skazane jest na niepowodzenie za sprawą widzów. Czytając *Berlinische Dramaturgie*, dostrzegamy tę samą krytyczną postawę wobec współczesnego

²⁴ M. Zschokke, *Piraten*, Frankfurt am Main 1991, s. 57.

²⁵ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska...*, s. 151 i n.

²⁶ M. Zschokke, *Amateure...*, s. 192.

²⁷ Tenże, *Maurice mit Huhn*, Zürich 2006, s. 102.

widza u Zschokkego. Mimo to, a może właśnie dlatego, autor zdecydowany jest zaniechać tego, co możliwe i nie schlebiać widzom. Dlatego nie dziwi fakt, że jedną z jego ulubionych postaci jest pirat. Piraci posłużyli nie tylko za tytuł jednej z jego powieści, lecz także formują niemal całkowicie spektrum postaci we wcześniejszej sztuce pt. *Brut*. Stosunek Zschokkego do piratów ma charakter bardzo osobisty. Są dla niego bardzo ważni, gdyż jak sam mówi:

Reprezentują postawę piracką, rozbójniczą bądź anarchiczną, oczywiście w sensie mniej spektakularnym niż powszechnie przyjęto. Sądę jednak, że w swym buncie i rozbójnictwie są bardziej pryncypialni [...]. To są moi bliźni, moi ukochani i to właśnie za sprawą swej pirackiej postawy, swej społecznej nieprzydatności²⁸.

W sztuce *Brut* (1986, premiera 1988) piraci przebywają w swej głównej kwaterze na karaibskich bagnach. Kapitan Tristana Nunez, zwana „Krwawą”, właśnie pisze do rządu list, w którym przedstawia warunki uwolnienia poety Julio Sloopa; tenże, zamknięty w klatce hodowlanej, pomaga jej w poprawnym napisaniu listu. Statek, którym poruszają się po bagnach, prowadzi niewidomy sternik, któremu pomaga młody, pozbawiony pewności siebie, ale za to wierny marynarz. Załogę powoli ogarnia rozpacz, coraz większy chaos jaskrawo kontrastuje z wcześniejszym, aktywnym życiem rozbójników, któremu kapitan statku zawdzięcza pseudonim „Krwawa”. Z jej determinacji i konsekwentnego dążenia do celu dziś zostało już niewiele: posiłki gotowane przez kucharza, którego kunszt kulinarny jeszcze niedawno wychwalano pod niebiosa już nie smakują, orkiestra nie może już ćwiczyć, a statek kręci się w kółko. Bezczynności i beznadziei nie jest w stanie przerwać nawet okrucieństwo pani kapitan, przesywającej sztyletem poetę Sloopa, gdy ten zaczyna flirtować z Selkirkiem. Selkirk jest jedyną osobą na statku, która podejmuje jawny bunt, protestuje przeciw nastawieniu załogi do siebie i chce uchodzić za znacznie silniejszą i brutalniejszą niż jest w rzeczywistości. Być może dzieje się tak, ponieważ Selkirk jest kobietą, która dostała się na statek w męskim przebraniu. Wydaje się, że ta zamiana ról jest wyrazem takiego samego rodzaju oporu, z jakim mamy do czynienia w powieści *ErSieEs*; tam narrator *ErSieEs* samowolnie i spontanicznie postanawia, że od tej chwili będzie trzydziestopięcioletnim mężczyzną²⁹. Jednak w obu przypadkach bunt kończy się niepowodzeniem. Choć Selkirk nosi męskie przebranie i ma ostre rysy, kochają ją niemal wszyscy piraci. Nie może uciec od własnej kobiecości i przypisanej do niej roli – w tym przypadku bycia kochaną. Kapitan już wcześniej rozumiała, że bunt jest niemożliwy, że jedyna możliwość bycia

²⁸ Rundfunk-Interviews, 30 stycznia 1991 w Berlinie, [w:] N. Höpfner, *Ein sanfter Rebell*, <http://www.angelfire.com/ms/zschokke/Piraten.html> [dostęp: 12.04.2016].

²⁹ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 151.

piratem to nim nie być³⁰. Dlatego zabija poetę, za którego uwolnienie załoga mogłaby zażądać wielkiej sumy pieniędzy. Z tego samego powodu rozkazuje też, by statek krążył w koło i nie obierał kursu na szlaki handlowe, gdzie piraci mogliby liczyć na obfity łup. Gdyby to zrobili, oznaczałoby to – zdaniem pani kapitan – podążanie za modą³¹. Jej piracka postawa, tak jak rozumie ją Zschokke, nie znajduje wszakże akceptacji. Oficer Hallwax zawiązuje spiszek, skutkiem czego Nunez zostaje zamknięta w klatce. W buncie Hallwaxa brak jednak zapału i determinacji, jak gdyby on sam go nie chciał lub nie potrafił przeprowadzić. Nie może też spełnić swego marzenia o wybitnym rozbójnictwie, które uczyniłyby go sławnym na cały świat. Jeszcze wiele innych marzeń i tęsknot postaci dramatu nie zostanie spełnionych: poeta Sloop zostanie zasztyletowany, zaś miłość Nunez i Glaser do Selkirka nie zostanie odwzajemniona, ponieważ Selkirk popełni samobójstwo. Postaci podporządkowują swe życie potrzebie sensownego działania, które jednak okazuje się zupełnie niemożliwe. Selkirk wyraża tę beznadzieję w słowach pieśni:

Ach, rozbijamy się o nas samych,
 pękamy, roztrzaskujemy się o marzenie,
 tłumimy nasze pragnienia,
 tęsknimy, tęsknimy, tęsknimy,
 i żadnego życia³².

To wyznanie człowieka, który poniósł klęskę, któremu nie pozostaje nic innego jak tylko oddać się tęsknocie i w niej ujrzeć jedyny fundament bytu, ze świadomością, że ta tęsknota prowadzi donikąd. Mimo to wydaje się, że wiąże się ona z pewną nadzieją. Nadzieję tę wzmacnia określenie czasu w didaskaliach, gdyż akcja sztuki rozgrywa się o szarówce – w chwili przemiany, w momencie, w którym wszelkie działanie staje się przeszłością, a jednocześnie nadchodzący dzień ma stworzyć nowe perspektywy. Obydwa aspekty tej „szarej godziny” – przemijanie i spojrzenie w przyszłość – zostają przywołane w wierszach Gottfrieda Benna i Ingeborg Bachmann o tymże tytule. W obu przypadkach głównym motywem lirycznym jest miłość. O ile jednak podmiot liryczny w wierszu Gottfrieda Benna, mężczyzna już raczej niemłody, zachowuje powściągliwość i jest świadom, że chwila ta nie potrwa wiecznie, a czas się powoli dopełnia, o tyle młoda kobieta u Ingeborg Bachmann „ucieleśnia pełni życia, które jest jeszcze do przeżycia. Niepewność, w której nie ma niczego, co budziłoby lęk – wręcz

³⁰ S. Moser, *Matthias Zschokke*, [w:] H. L. Arnold (red.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 2001, s. 4.

³¹ M. Zschokke, *Brut*, Frankfurt am Main 1991, s. 11.

³² Tamże, s. 59.

przeciwnie – odbierana jest jako ekscytująca: wszystko jest możliwe!”³³. Młoda kobieta, która inaczej niż w wierszu Gottfrieda Benna, u Bachmann przemawia z pozycji podmiotu, uznaje szarówkę za moment przełomu, nawet jeśli przyszłość pozostaje niepewna:

Ludzie, przeprowadzimy statek przez lodowe kry,
 Obiorę kurs, którego nie zna już nikt.
 Kup anemony! Trzy życzenia za wiązanekę,
 Zamkną usta, nim powiesz, czego pragniesz.
 Z wysokiego trapezu w cyrkowym namiocie
 Przez ognistą obręcz świata skoczę,
 W ręce pana mojego się powierzam,
 On mi w swej łasce ześle gwiazdę wieczorną³⁴.

Inaczej niż w wierszu Bachmann, w sztuce *Brut* szara godzina jednak niczego nie obiecuje, ponieważ nie ma końca. Rozwleka się i dłuży, a jej nieskończoność dodatkowo podkreśla krążenie statku w kółko. Ani Nunenz, ani Hallwax nie przeprowadzą statku przez lodowe kry marzeń, jak tego chce podmiot liryczny wiersza. W końcowej scenie pozostałe przy życiu postaci utwierdzą się w swoich rolach. Jako piraci zaatakują pod wodzą Hallwaxa statek handlowy – „mechanicznie, niechętnie, w roztargnieniu”³⁵ zrobią, co należy. Sztuka kończy się całkowitą porażką. Do niespełnionych tęsknot dołącza niemożność przebicia się na drugą stronę wstęgi Möbiusa. Wciąż powraca się do swej roli, wciąż jest się na scenie symulującej rzeczywistość – tę jedyną możliwą. To jest też najważniejsze, ponieważ u Zschokkego „chodzi zawsze o prawdziwość złudzenia, a nie o złudną prawdę”³⁶.

Motyw wstęgi i tęsknoty powraca u Zschokkego zarówno w prozie, jak i w sztukach teatralnych. Dwa dramaty, *Der reiche Freund* (*Bogaty przyjaciel*, 1994) i *Die Einladung* (*Zaproszenie*, 2006), podejmują trop podobnych tęsknot rozbitków, ludzi wykształconych, wyobrażających sobie, że należą do wyższej warstwy klasy średniej, w której, żyjąc zgodnie ze swymi wyobrażeniami, mogą realizować własne projekty życiowe i zawodowe. Jednak ani jedno, ani drugie się nie sprawdza. W momencie, gdy rodzi się możliwość i nadzieja na zmianę położenia, wypierają się samych siebie, pragnąc zaskarbić sobie przychylność losu i ewentualnego protektora. W *Der reiche Freund* chwila ta pojawia się akurat w sylwestrowy wieczór. Architekt zestawia w swym biurze roczny bilans, który

³³ S. Golisch, *Die Stunde zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit*, <http://www.fi-xpoetry.com-feuilleton-lesarten-gottfried-benn/blaue-stunde/ingeborg-bachmann/die-blaue-stunde> [dostęp: 17.05.2016], [tłum. C.P.].

³⁴ Tamże.

³⁵ M. Zschokke, *Brut*, s. 78.

³⁶ S. Moser, *Matthias Zschokke*, s. 4.

okazuje się bardzo niekorzystny. Trudną sytuację finansową biura podkreśla beznadzieja nadchodząca z zewnątrz: oto pijak rozbija głową szybę i wpada do biura, śpiewając: „A srać na to, srać na to”³⁷. Ta sytuacja przelewa czarę goryczy: architekt siada przy maszynie do pisania, by napisać list do dawnego, arcybogatego przyjaciela rodziny. Tym, czego architekt od niego oczekuje, jest posada dyrektora w Caracas. Rosa, jego życiowa partnerka, ma się podporządkować temu życzeniu i podczas wymuszonej wizyty u bogatego przyjaciela wykazać „sztuką konwersacji i urokiem osobistym”³⁸. Bogaty przyjaciel wydaje się jednak bardzo znudzony. Nieustannie powtarzanie tych samych rytuałów skłania go do decyzji, by choć raz w sylwestrowy wieczór zrobić coś innego, niż jak zwykle polecieć na Mauritius: „Jak co roku, *first class*, jak co roku, kolorowi utworzą szpaler”³⁹. Wzbrania się przed tym, by znów robić to, co zawsze, zostaje więc w domu i rozmyśla nad swoim życiem. Tym, co jeszcze sprawia mu radość, są młode kobiety „o delikatnych szyjach”⁴⁰, przy których na moment rozkwita, jest zajmujący, idzie z nimi do restauracji czy teatru – niestety z czasem i to go nudzi. Kobiety wydają mu się „tak podobne, tak jednakowe, tak bezgranicznie znane, śmieją się, gdy się wszyscy śmieją, marszczą czoło, gdy wszyscy marszczą czoło, zamyślają się, gdy wszyscy się zamyślają”⁴¹. Kiedy latem odwiedza go architekt wraz z Rosą, odkrywa, że ta kobieta potrafi go znów zauroczyć przede wszystkim dlatego, że zachowuje dystans do wszystkiego, co jej proponuje. W tym samym czasie w jego zamku przebywa także Emilie, poetka, którą „trzymają dla rozrywki i stymulacji świadomości”⁴². Obie kobiety doskonale zdają sobie sprawę z groteskowości sytuacji, a panujący nastrój powoli wywołuje ich znużenie:

Rosa: Te pieniądze! Nie potrafię logicznie myśleć [...]. To okropne, nie chcę już więcej słyszeć o tych pieniądzach, te pieniądze, o których mówi wszystko i wszędzie, kiedy ktoś mówi, że świeci słońce, to stwierdza: chcę pieniędzy, jak mówi, że to wino mu smakuje, to znaczy: dawajcie pieniądze⁴³.

Rosa dostrzega, że ona i architekt stają się sobie coraz bardziej obcy. Podejmuje jeszcze próbę, by skłonić go do wyjazdu:

³⁷ M. Zschokke, *Der reiche Freund*, „Mimos. Zeitschrift der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur” 1997, nr 3, s. 4.

³⁸ Tamże, s. 7.

³⁹ Tamże, s. 4.

⁴⁰ Tamże, s. 5.

⁴¹ Tamże.

⁴² N. Höpfner, *Ein sanfter Rebell*, <http://www.angelfire.com/ms/zschokke/DerreicheFreund.html> [dostęp: 12.04.2016].

⁴³ M. Zschokke, *Der reiche Freund*, s. 16.

Jesteś jego nakręcaną kaczuśką, wrzuca cię do jeziora, a ty plyniesz, zataczasz kręgi, wciąż wracasz, on sobie z ciebie drwi, każe ci kicać po trawniku, a ty skaczesz i podskakujesz, wieczorem jesteś zużyty, leżysz w jego pokoju z zabawkami, a następnego dnia znów to samo. Aż wreszcie mu się znudzisz i cię wyrzuci. Kochanie, jedźmy, stajemy się sobie obcy, proszę, uwierz mi, tracimy się nawzajem, gaśniemy, oczy zachodzą mgłą, proszę...⁴⁴

Jednak architekt nie daje się przekonać. Wciąż ma nadzieję, że dzięki swemu bogatemu przyjacielowi odniesie sukces finansowy. Tak jest do chwili, gdy zrezygnowana Rosa opuszcza zamek, nie żywiąc zresztą złości ani do jego przyjaciela, ani do swego partnera:

Jem czy poszczę, śpię czy czuwam, mówię czy milczę, idę czy stoję: cokolwiek robię lub czego nie robię tu w tym zamku, wszystko to czynię jedynie ku Pańskiemu zadowoleniu lub niezadowoleniu. Chciałabym jednak zrobić coś dla siebie samej. [...] nie należę do Pana⁴⁵.

Kobieta, która początkowo wydawała się bardzo naiwna, z biegiem akcji sztuki staje się osobą świadomą i rozumną, dostrzegającą i poddającą krytyce relacje społeczne, definiowane kapitałem. Jednak sztuka nie poprzestaje na krytyce kapitalizmu. W kolejny sylwestrowy wieczór, zamykający horyzont czasowy tej ponurej satyry i tym samym zataczający koło, widzimy postaci w podobnym nastroju jak na początku. Architekt wraca do Rosy, która leży w domu w łóżku, cieszy się z jego przyjścia i znów udaje naiwną. Bogaty przyjaciel zostaje jak przed rokiem w swoim domu, ale tym razem ze służącym, który, zmęczony swą wciąż powiększającą się rodziną, woli przebywać z dala od niej. Poetka Emilie patrzy ze wzgórza na miasto, kreśląc w monologu smutny obraz beznadziejnego, lecz nie straconego miasta – miasta, które trwa wiecznie:

Cóż za zgodne kochane miasto, które inni tak chętnie nam odstępują, którego także my chętnie użyczamy innym, które nie wznieca żadnych kłótni i sporów, które każdy chętnie udostępnia innym, w którym wszyscy błogo marzą o jakimś innym miejscu, w którym każdy marzy i pogrążony w myślach podąża swą drogą, kawałek nieba nad głową uważa za swoje niebo, szaremu wróblowi u swych stóp pozwala być wróblem [...], gdzie przechodnie powolnym krokiem omijają łukiem błoto i śmierć, cóż za miłe, zgodne miasto, którego mieszkańcy cieszą się z codziennych spotkań, którego mieszkańcy są szczęśliwi za sprawą każdego, kto następnego rana nadal jest wśród nich. [...] Wiecznie płaskie miasto, które nie ma początku ani końca, tak bardzo porowate, tak zwykłe, tak prostolinijne, potykające się od jednej kałuży do drugiej, obojętnie...⁴⁶.

⁴⁴ Tamże, s. 20.

⁴⁵ Tamże, s. 23.

⁴⁶ Tamże, s. 29.

Opis ten można interpretować jako końcowy komentarz do wydarzeń przedstawionych w sztuce. Jej postaci nie są żadnym wyjątkiem w swej bezsilności i braku perspektyw, co wyraża figura zamkniętego koła akcji. Tak jak mieszkańcy miasta obojętnie poddają się losowi, jak ich czyny niczego nie zmieniają, tak samo bezradne jest chwilowe wzruszenie architekta i nieskuteczny majątek bogatego przyjaciela. Ich dryfowanie nie ma początku ani końca, podobnie jak miasto u stóp Emilie. Przywodzi to na myśl koncepcję wiecznego powrotu. W monologu Emilie myśl ta wiąże się z rezygnacją wyrażającą się w odkryciu braku namiętności oraz obojętności mieszkańców miasta. W krytycznym spojrzeniu na miasto wyraźnie przebija ironia, na którą poetka może sobie pozwolić. Odnosi się ona do często pojawiającego się w utworach Zschokkego postulatu, by pozwolić rzeczom być takimi, jakie są. I tak dla ludzi z miasta niebo jest niebem, a wróbel – wróblem. Nuta melancholii w charakterystyce miasta i czasu budzi podejrzenie, że autor pragnąłby więcej życia, nieco nadziei lub pragnień, nieco tęsknoty, czegoś, co mogłoby nadać życiu nowy ton. W późniejszej sztuce *Die Einladung* (*Zaproszenie*, 2005), nawiązującej do utworu *Der reiche Freund*, wkłada w usta wzburzonej Friederike, jednej z głównych postaci, następujące słowa:

Dawniej, to znaczy kiedy byłam dzieckiem, jakoś tam rozmawiano, a ja coś niecoś rozumiałam. I paplałam, wtórując. Ale im jestem starsza, tym mniej wierzę w to, co słyszę. Wprawdzie jest teraz więcej słów, coraz bardziej kwiecistych, bardziej kolorowych – pierdzenie nazwano kiedyś odstawieniem parasola do kąta, sądząc, że w ten sposób coś się zyskało. Zamiast przestać pierdzieć, mówiło się: postawiłem parasol, myśląc, że to postęp. To mnie osłabia⁴⁷.

Te dwa wyrażenia określają dwojaki sposób podejścia autora do języka, ale też zdradzają coś więcej. Krytykując obojętność społeczności, Emilie rozprawia się z jej niezdolnością do metaforycznego myślenia. Dla mieszkańców niebo to po prostu niebo, natomiast metafora oznacza tęsknotę za czymś innym, za czymś, co wykracza poza słowo, poza język, za czymś, co pozwala płynąć pod prąd i robić rzeczy niemożliwe. Mamy tu do czynienia z takim samym pragnieniem, jak w opowiadaniu *Am Meer* (*Nad morzem*)⁴⁸, w którym postaci umierają, kiedy w zachodzącym słońcu dostrzegają jedynie tonącą za horyzontem kulę, nie czując przy tym poetyckości i melodyjności. W *Die Einladung* drugoplanowa postać o imieniu Kathi, pozbawiona nadziei na miłość jako jedną z możliwości, za którą mogłaby tęsknić, oddaje śmiertelny strzał do swego kochanka, a następnie zabija samą siebie. Bynajmniej nie chodzi tu o to, by tęsknota została zaspokojona, lecz o to, by ją odczuwać i pielęgnować w sobie. Czyni to na przykład

⁴⁷ M. Zschokke, *Die Einladung*, Berlin 2005, s. 26.

⁴⁸ Tenże, *Am Meer*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, Zürich 2002, s. 7–9.

narrator w opowiadaniu *Das Cello (Wiolonczela)*⁴⁹. Będąc u siebie w mieszkaniu, słyszy czarujący dźwięk wiolonczeli. Z uporem podąża jego śladem, aby odkryć, skąd dociera. Z biegiem akcji do dźwięku dołączają wizje, które przenoszą go w nieosiągalne sfery wspaniałości, do tego stopnia, że oczarowany narrator krótko przed odkryciem źródła dźwięku wycofuje się i rezygnuje z odkrycia: „Stałem przed drzwiami i najbardziej się bałem, że być może dziś dowiem się, kto tam gra. Myśl o możliwym rozwiązaniu zagadki przeppełniła mnie smutkiem”⁵⁰. Inaczej rzecz się ma z Friederike, która demaskuje wyrażaną przez metaforę tęsknotę jako zwyczajną grę pozwalającą na złudne widzenie rzeczywistości i nieposuwającą ludzi ani społeczeństwa do przodu. Mamy tu do czynienia z czczym uderzaniem w pustą beczkę⁵¹. Friederike wolałaby raczej, żeby pierdzenie pozostało pierdzeniem.

Zschokke buduje swe utwory na sprzeczności bazującej na dwojakim podejściu autora do języka, który jednocześnie obiecuje i rozczarowuje. Zschokke jako pisarz porusza się w obojnaczej przestrzeni, nie zaś na fundamencie jednoznaczności czy na wyżynach nieosiągalnych metafor. Jest kimś, kto:

[...] przez całe życie troszczył się tylko o to, by zrzucić balast, nic innego, jak tylko zrzucić balast, by dotrzeć do wyższych sfer, podczas gdy powietrze w balonie schładza się, a gazu ubywa. Kimś, kto pozwala, by piasek nadal się wysypywał, kto nie wznosi się, nie spada, kto szybuje płasko nad powierzchnią rzeczywistości, oglądając dzień powszedni, mury, bruzdy, okropieństwa banalności [...]⁵².

Wzorzec wiecznego powrotu odnosi się do porażki wlotu ku „gwiazdom”⁵³ i beznadziei pozostawiania w dolnych warstwach na gruncie rzeczywistości. Zatem żadna to wyzwalająca myśl, jak chciał Nietzsche. Zschokke wyrusza nie po to, by w metafizycznych sferach odnaleźć pewien fundament dla nowego człowieka. Stwierdza, że niemożliwością jest zaniechanie tego, co możliwe. Pod tym względem zajmuje wręcz postawę społecznie krytyczną, czemu bardzo jasno daje wyraz w sztuce *Die Exzentrischen (Ekscentryczni, 1997)*. Cztery osoby: Baronie (Baronowa), Frieda Graf, Förster (Leśniczy) i Richter (Sędzia) spotykają się regularnie w restauracji dworcowej pierwszej kategorii, by wspólnie spędzić kilka godzin na pogawędce. Pewnego wieczoru w restauracji pojawia się Herzog (Książę). W pierwszej scenie siedzi samotnie przy stoliku i rozmawia z kelnerem o wymierającym gatunku, jakim są przyjaciele. Są oni niczym zanikające dropie, o których w jego rodzinnych stronach

⁴⁹ Tenże, *Das Cello*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, s. 32–47.

⁵⁰ Tamże, s. 47.

⁵¹ M. Zschokke, *Die Einladung*, s. 26.

⁵² Tenże, *Der Brief an die Genfer*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, Zürich 2002, s. 111–114, tu s. 113.

⁵³ Tamże.

chętnie się mówi. Rozmowy o wymierających zwierzętach stały się modne, lecz Księżę nienawidzi mody, jak zapewnia, choć się do niej dostosowuje⁵⁴. Podobnie jak w sztuce *Brut*, gdzie jednym z ważniejszych motywów jest podążanie za modą, tak i w dramacie *Die Exzentrischen* na pierwszy plan wysuwa się problem płynięcia z prądem w ustalonym kierunku. Ponownie potwierdza to Baronowa: „Ach, proszę przestać, wielkie dzięki, tak sobie myślę, że o czym można by pisać całe powieści, o tym raczej nie powinno się w ogóle pisać: przecież to niewybaczalne, że wszyscy wciąż robimy to, co da się zrobić, zamiast próbować zrobić coś innego”⁵⁵. Jednocześnie Baronowa jest pierwszą osobą oburzoną faktem, że do ich zwykłego grona stałych bywalców zaprasza się Księcia w charakterze gościa:

Co, ktoś chce nas poznać?! Ale ja nie chcę nikogo poznawać, wiesz przecież! Kogoś zupełnie obcego, przy kim znów trzeba się od nowa uczyć akceptować wszystkie jego osobliwości, jego dziwny sposób żartowania, jego krwawiące rany, jego wypaczenia [...]. Wszystkie te warstwy i skorupy, które znów trzeba zdrapywać, te powłoki, to mozolne odzieranie, które nas czeka. Nie! [...] Co za bezmyślność, żeby wprowadzać tu kogoś nowego. [...] Tak jakby wyniósł z życia coś innego niż my! [...] Bądź rozsądny! Też poniósł klęskę, a cóżby innego?! Co za niezdolna skłonność, ta ciekawość, ta chorobliwa tęsknota za nowymi brzegami⁵⁶.

Dla codziennego, beznamiętnego spotkania gość jest zagrożeniem, które może wyrwać stałych bywalców z rutyny. Nowe brzegi symbolizują tu, podobnie jak nowa twarz, utraconą tęsknotę. Podniecenie, wstrząs czy pokusa nie przystają do tego towarzystwa. Jego obojętność ewokuje odpowiedź udzielana na wciąż stawiane przez kelnera pytanie: „Co mogę państwu podać?”. Brzmi ona: „To, co zwykle”. Stali bywalczy piją to samo, jedzą to samo i mówią to samo. W tej „sztuce mówionej” w ogóle mówi się bardzo dużo, ale nic nowego. Aktorka Frieda Graf, która odnosi nieoczekiwany sukces, gdyż podczas przedstawienia wreszcie usłyszano ją w sensie akustycznym, uskarża się: „Wścieka mnie, że co wieczór spotykam się z wami z poczuciem, że każde z nas oddycha innym powietrzem. Dlaczego nie mamy sobie nic do powiedzenia?! Gadamy i gadamy, ale ja czuję, że niczego się od was nie dowiaduję. To bezlitosna pustka”⁵⁷. Pustka, nuda, obojętność, a wszystkie one upływają w rytmie zachodzącego słońca i ruchu księżycy. Dziwnym trafem nie jest to rytm pędzących czy zapowiadanych pociągów, choć przecież znajdujemy się w dworcowej restauracji. Dworzec jako przestrzeń heterotopowa i „miejsce innego Ja”, a zarazem uosobienie przestrzeni życiowej, doświadczanej odmiennie w aspekcie przestrzennym

⁵⁴ M. Zschokke, *Die Exzentrischen*, Berlin 1997, s. 3.

⁵⁵ Tamże, s. 20.

⁵⁶ Tamże, s. 6.

⁵⁷ Tamże, s. 21.

i czasowym⁵⁸, wydaje się tu oddzielony od świata restauracji. Dystyngowane towarzystwo zasiada w restauracji jak w bańce powietrznej, w zgodzie z ruchem gwiazd, gdy tymczasem nowoczesny rytm dworca jest nieobecny. Mamy tu do czynienia z erozją mitu nowoczesności, który nie ma już nic do zaoferowania. Towarzystwo tkwi w bezruchu, kostnieje w codziennych, powtarzalnych rytuałach. Sporadyczne reakcje, symptomy tęsknoty za szczęściem, jak choćby miłość Baronowej do Sędziego, trzymane są w tajemnicy, szeptane wyłącznie śpiącemu do ucha.

Gra literackimi gatunkami, towarzysząca Zschokkemu od początku jego twórczości, powraca też w jego najnowszej powieści *Die Wolken waren groß und weiß und zogen da oben hin* (*Chmury były duże i białe i ciągnęły nad nami*, 2016). Wprowadzenie głównego bohatera przypomina pewien znany już chwyt artystyczny, którego zadaniem jest wywołanie poczucia niepewności. Bohater powieści przedstawiony zostaje jako Roman⁵⁹; autor dodaje przy tym, że główna postać spodziewa się, iż dzięki swemu imieniu odniesie sukces. Bardzo wyraźnie, choć nie tak dosadnie jak w przypadku Bildera, autor zwraca uwagę na tę samą niepewność co do natury głównego bohatera tekstu. Potwierdza to też nieco dalej, gdy narrator przypomina sobie innego przyjaciela, który w swe wypowiedzi wplatał nieustannie niczym refren pewne wyrażenie. Roman w pewnej chwili nie był już w stanie znieść i wypowiedzieć na głos owego frazesu. W chwili, gdy zamierza go przytoczyć, nie potrafi i traci wątek. Mamy jednak wrażenie, że to sam tekst wzbrania się przed jego powtórzeniem. Roman i powieść stapiają się w jedno⁶⁰. Nie można już być pewnym, czy oto przemówił główny bohater, czy tekst powieści. Jest to o tyle istotne, że obu towarzyszą podobne zewnętrzne zjawiska. Postać główna konfrontowana jest w tekście ze zmęczonymi życiem osobami, które ostatecznie ponoszą klęskę. Pierwszą z nich jest matka Romana, z którą rozmawia przez telefon i która żąda, by ją odwiedził i zastrzelił. Podobnie reaguje jego przyjaciel, który po operacji leży w łóżku i nie potrafi wyobrazić sobie, by Roman, wracając do domu po wyprawieniu swej matki na tamten świat, nie pomógł również jemu⁶¹. Do obu zmęczonych życiem postaci dołącza Perser, aktor i dawny przyjaciel Romana, dla którego tenże przewidział główną rolę w przygotowywanej właśnie sztuce. Perser umiera jednak podczas wykładu, a wraz z jego śmiercią kończy się tekst prozą i zaczyna utwór sceniczny, który ma nosić tytuł będący cytatem z opery Carla Marii Webera *Freischütz* (*Wolny strzelec*): „Milch des Mondes fiel aufs Kraut” („Księżycowe mleko spłynęło na ziele”).

⁵⁸ H.-G. von Arburg, *Verkehrte Welt*, [w:] D. Komorowski (red.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt*, Würzburg 2009, s. 247–263, tu s. 258.

⁵⁹ W oryg. gra słów: niem. *der Roman* oznacza ‘powieść’ [przyp. red.]

⁶⁰ Por. M. Zschokke, *Die Wolken waren groß und weiß und zogen da oben hin*, Göttingen 2016, s. 15.

⁶¹ Tamże, s. 7.

W rzeczywistości sztuka Romana jest niemal dosłownie przytoczonym, wcześniejszym, do dziś niewystawionym dramatem Matthiаса Zschokkego *Die Exzentrischen*. Zasadnicza różnica w porównaniu z tekstem pierwotnym polega na wprowadzeniu form trybu warunkowego nierzeczywistego. Zabieg ten odsyła do niemożliwości wystawienia sztuki po śmierci odtwórcy głównej roli:

I stało się tak, że Perser w owym czasie, gdy mleko księżycy miało spłynąć na ziele, nie mógł się pojawić. Powinien byłby, gdyby podniosła się kurtyna, w roli mężczyzny imieniem Książę tkwić w scenerii, która wywołałaby iluzję, że oto znajdujemy się w dworcowej restauracji pierwszej kategorii, w niewielkim mieście nad jeziorem [...]. W pewnej odległości od niego, obok bufetu, powinien stać kelner, patrząc przed siebie⁶².

Powracając do wcześniejszej sztuki, Zschokke rozciąga zasadę wiecznego powrotu na akcję wewnątrz poszczególnych utworów. Tym razem krąg zamyka nierzeczywisty tryb warunkowy, zabijający wszelką nadzieję i wszelką tęsknotę. Nawet nawiązanie do opery Webera i jej szczęśliwego zakończenia nie przynosi już pociechy – chyba że zdarzyłby się jakiś cud. Z drugiej strony w tym nierzeczywistym utworze scenicznym autor wkracza w sferę niemożliwości i piractwa, którego istotą jest przecież nie-czynienie tego, co możliwe. Tym samym na koniec znów przywrócona zostaje sprzeczność, która jest w twórczości Zschokkego kategorią zasadniczą.

Z języka niemieckiego przełożył Czesław Płusa

⁶² Tamże, s. 159 i n.

Joanna Firaza*

ROZWAŻANIA O KOŃCU – OSTATNI GOŚĆ THOMASA HÜRLIMANNA

„[...] Jak tak dalej będzie szło, to długo już tak nie pójdzie”¹, stwierdza przenikliwie jeden z bohaterów komedii Thomasa Hürlimanna *Ostatni gość* z 1991 roku. To trzecia sztuka autora, który z dużym sukcesem debiutował dziesięć lat wcześniej dramatem *Der Großvater und Halbbruder* (*Dziadek i półbrat*) oraz zbiorem opowiadań *Die Tessinerin*, pozostając odtąd wiernym obu gatunkom. Świat w sztuce *Ostatni gość* rzeczywiście wydaje się zmierzać ku końcowi i komunikat ten rozpisany jest na wielu płaszczyznach utworu. Pierwszy i trzeci akt rozgrywa się na tarasie pewnej starej willi nad jeziorem, drugi i czwarty w bufecie dworcowym w miejscowości Buchs. Oba miejsca akcji można odczytywać jako toposy, ponieważ stanowią zwierciadlane odbicie świata. Sielankowy pejzaż widziany z tarasu domu to jedynie złudzenie, ponieważ jezioro od dawna jest zanieczyszczone, a jego zapach „aż zatyka” (G, 81). Paradygmat idyllicznej natury w poemacie *Alpy* szwajcarskiego autora Alberta Hallera ulega tutaj dekonstrukcji, bowiem w odniesieniu do współczesności jest on równie fałszywy, co wyidealizowany obraz przeszłości. A jednak to owe ideały stanowią punkt odniesienia, któremu współczesność nie jest w stanie dorównać². Wojna była wprawdzie okropna, twierdzi jedna z postaci, ale bohaterowie młodzi i szczęśliwi: „Nasi mężczyźni w polu, nad nami amerykańskie bombowce, a tu na dole – mon Dieu! Anzelm był urodzonym tancerzem do walca,

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Th. Hürlimann, *Ostatni gość*, [w:] tenże, *Ostatni gość. Carleton*, Kraków 2000, s. 33–94, tu s. 58. Kolejne cytowania w tekście głównym w nawiasie: siglum G i numer strony.

² Wyidealizowany obraz koresponduje z arkadyjskim wizerunkiem wykreowanym przez samą Szwajcarię, zgodnie z którym normę i kryteria wyznacza przeszłość, podczas gdy przyszłość przeżywana jest jako zagrażająca. P. von Matt, *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München 2012, s. 35–36. W tym samym duchu wypowiedział się też Thomas Hürlimann w jednym z wywiadów: „Także kraj posiada duszę, a jeśli wypiera swoją historię, wtedy rośnie nadal, aż zamieni się w nowotwór. [...] Wiedziałem, że sielanka wprowadza w błąd. W bankomatach leżą pieniądze ubrudzone krwią”. Th. Hürlimann w rozmowie z Hansem-Rüdigerem Schwabem, Berlin, 28.03.2010, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund”. *Zum Werk von Thomas Hürlimann*, Frankfurt am Main 2010, s. 15–47, tu s. 32. Przekład tego i kolejnych cytatów z języka niemieckiego, które nie posiadają polskiej wersji językowej, pochodzi od autorki artykułu.

wprost cudownym” (G, 45). Również dworzec na stacji granicznej w Buchs nie jest już tym, czym był kiedyś, kiedy to zatrzymywał się tu Orient Express. Dworzec, reprezentujący często podróżniczy styl życia Szwajcarów³, staje się tutaj synonimem stagnacji. W mikrokosmosie dramatu nikt nie jest w stanie opuścić tego miejsca. Jego dystopijności odpowiada zła kondycja mieszkańców, których najbardziej jaskrawą reprezentację stanowi senilny wujek Anzelm, „przeklęty rupieć”, o którym jedna z bohaterek mówi: „Nigdy nie zrozumieję twojej przemiany materii. Wszystko się rozpada, rozpada, tylko paznokcie i broda rosną dalej” (G, 35). Szczególnie kuriozalnym zjawiskiem są członkowie sportowego związku wędkarzy – wierni swoim rytuałom, śpiewający rymowane piosenki i rozpoznawalni dzięki atrybutom, takim jak: wędkarskie czapki, ogromne wędkę, składane krzeselka czy wiaderka. Postać rybaka, która podobnie jak figura pasterza czy myśliwego wpisuje się w pierwotny pejzaż helwecki i posiada zarówno pozytywne, jak i negatywne konotacje symboliczne⁴, u Hürlimanna uosabia życiową porażkę⁵, bowiem wędkowanie jest dla członków klubu jedyną treścią ich życia, mimo iż w jeziorze od dawna nie ma ryb.

Pozostajemy wierni sobie i naszemu zadaniu. Nie zostawimy ryb w potrzebie nawet wtedy, jak już żadnych ryb nie będzie. Mówimy tak, trzykrotnie tak, a mianowicie, tak nam, tak rybom i tak dalszemu trwaniu naszego związku. I dlatego: [...] Trzykrotnie brzmiać. [...] Darz! [...] Toń! Toń! Toń! (G, 81).

Życie w sztuce Hürlimanna zawiera się w przestrzeni, która „jeszcze” trwa, ale przytłoczona jest myślą o tym, co „już” przeminęło. Kuno Kill, król muszkarzy i gwiazda pstrągów, dawny mistrz kantonu w wędkarstwie muchowym, wyróżniony w roku 1974 w zawodach na celność rzutu, czuje się obecnie bardzo niedoceniony. Po śmierci żony stał się melancholikiem, skupionym na swojej poranionej duszy: „Tyle, ile ja wypłakuję, w ogóle nie da się wypić” (G, 57). Jego towarzyszy, aktuariusz dr Pütz pracuje nad antologią muzyczną pod

³ Tę tendencję zdradzają także biografie autorów szwajcarskich. Thomas Hürlimann udał się jako młody człowiek na kilka lat na emigrację i zalicza się do pisarzy, którzy dzielili życie między Szwajcarię a zagranicę. P. von Matt, *Das Kalb...*, s. 74–75.

⁴ Tamże, s. 34.

⁵ „Wielka literatura szwajcarska” służy przykładami tego typu postaci – np. u Gotfrieda Kellera. W *Ludziach z Seldwili* łowienie jest synonimem stagnacji, podobnie w opowiadaniu *Romeo i Julia na wsi*, gdzie życie omija rybaków-ojców. Inny przykład to środkowa część *Tryptyku* Maxa Frischa. Ale w odróżnieniu od prefiguracji w sztuce Hürlimanna postaci nie posiadają świadomości swojej sytuacji. Por. P. von Matt, *Thomas Hürlimann lässt die toten Seelen tanzen*, [w:] tenże, *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*. München 2001, s. 292–297 i 293–294. Symptomatyczne, że mamy w sztuce do czynienia z zamkniętym zbiornikiem wodnym, z którego woda nie odpływa i który można odczytywać jako szyfr stagnacji lub nawet regresu.

wymownym tytułem *Ryba w niemieckiej pieśni* (G, 50). Przedsięwzięcie zdaje się przywoływać postać Konrada i jego studium na temat słuchu z *Kalkwerku* Thomasa Bernharda, przez co motyw humorystyczny zyskuje tragiczny wymiar zmarnowanego życia. „Najgłupszy ze wszystkich i to bezkonkurencyjnie” Fredi Frunz (G, 55) wydaje się najlepiej reprezentować gatunek ludzki. Autor zawarł w nim marność, kruchość, ale też pewien wymiar dobra, jeśli czytelnik wzniesie się ponad własną niechęć. Frunz, na zewnątrz sprawiający wrażenie wesołka, uważa się w gruncie rzeczy za człowieka przegranego, za nieudacznika, za „fatum” i „życiowe rozczarowanie” swojej żony (G, 76, 89). Stać go mimo to, by życzyć jej szczęścia u boku innego mężczyzny i paradoksalnie powierza tę rolę dojrzewającemu do decyzji o samobójstwie znanemu aktorowi Oskarowi Wernerowi⁶. Występ tej postaci w drugim akcie prowadzi do podstawowego pytania dramatu: kim lub czym jest tytułowy ostatni gość? Właściwy występ Oskara Wenera poprzedza element epicki, inicjujący drugi akt. Anonimowy narrator relacjonuje pewne zdarzenie w bufecie dworcowym w Buchs – wizytę mężczyzny w czarnym płaszczu, który dopijając butelkę, wypowiada jedno jedyne zdanie: „Jutro pojadę nocnym pociągiem do Wiednia”, po czym jego głowa opada na stół (G, 54). Tym mężczyzną jest Oskar Werner, centralna postać drugiego aktu, mnożącego oznaki przemijania i nadającego tekstowi charakter groteski. I tak oto lokal dworcowy ma za kilka minut zostać zamknięty, jednak podczas gaszenia świateł członkowie klubu wędkarskiego wpadają jeszcze na „ostatni” kufel piwa. Wypowiadane jest „ostatnie słowo”, odjeżdża „ostatni pociąg” (G, 54, 56, 57). Opuszczając bufet, wędkarze nie zauważają chwilowej nieobecności Frediego Frunza, przebywającego akurat w toalecie, skutkiem czego zostaje on zamknięty w lokalu. W ten sposób powstają warunki dla pojawienia się Oskara Wenera, który „w długiej czarnej pelisie, z bagażem, staje nagle pośrodku pomieszczenia” (G, 61). Fredi Frunz przedstawia się jako ostatni gość, po czym oddaje tę tożsamość Wernerowi: „To znaczy, że teraz Pan jest ostatnim gościem!” (G, 66). Tajemnicze pojawienie się aktora w lokalu – mimo zamkniętych drzwi – wprowadza wątek magii i teatralności, jednocześnie jednak figura ostatniego gościa zyskuje cechy chrystologiczne: „Tam, gdzie dla was jest ściana, dla mnie otwiera się kurtyna” (G, 71). Aktor, przypominający postać komedianta Bruscon⁷ z dramatu Thomasa Bernharda, potrzebuje sceny, by

⁶ Pewne detale zaczerpnął Hürlimann ze złożonej i trudnej biografii austriackiego aktora Oskara Wenera (ur. 1922, Wiedeń – zm. 1984, Marburg). Pojawiają się nazwiska jego przyjaciela Wenera Kraußa, jak również miejscowości, gdzie mieszkał i pracował, m.in. Wiedeń i Marburg.

⁷ Por. S. Löffler, *Der letzte Gast. Theatermachertheater*, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund”..., s. 119–123, s. 122. Znamienne, że miejscowość Buchs wykazuje podobieństwo dźwiękowe do znieawidzonego prowincjonalnego Utzbach u Bernharda.

odegrać swoje ostateczne odejście. Oskar Werner to Inny w tutejszym świecie i potencjalna figura ostatniego gościa. Przez tę postać przebiega najważniejsza oś dramatu, stanowiąca o jego poetyce: to oś wertykalna manifestująca się poprzez rekwizyty oraz dialog podejmowany z innymi tekstami.

Zacznijmy od kolejnego elementu narracyjnego (jest ich w sztuce kilka), opowiadającego o słupnikach, świętych, którzy, by być bliżej Boga, spędzali życie na kolumnach. O trzeciej po południu, kiedy upał jest największy, popadali w głęboki smutek. „Czy ten smutek jest grzechem? – pytał Tomasz z Akwinu. Ostatecznie jesteśmy zbawieni, Bóg nas zbawił, nie powinniśmy więc być smutni, w depresji” (G, 82). Fakt zbawienia wyklucza melancholię. Zabieg retoryczny polegający na zmianie rejestru – w miejsce słowa „smutny” pojawia się nieoczekiwane słowo „depresyjny” – buduje analogię między świętymi a bohaterami dramatu. Kelnerka Milly zawsze po zamknięciu lokalu odczuwa nagły smutek. Idąc za radą psycholog dziecięcej dr Elsi, siada wówczas na możliwie wysokim stołku barowym, tak by stopy utraciły kontakt z ziemią. Dr Elsi, nazywana jest też „psychoflądrą”⁸ (G, 60), zaleca bowiem w talk-showach telewizyjnych tego rodzaju „siedzenie” jako antydepresant. Wspomniane wtrącenie narracyjne następuje bezpośrednio po kłótni między Milly a Moniką, które najpierw licytują się ze sobą, która z nich jest bardziej depresyjna⁹, a następnie zasiadają na krzesłach, by natychmiast przerwać kontakt z ziemią. W świetle relacji o świętych smutek, którym dotknięte są wszystkie postaci dramatu, staje się dylematem natury teologicznej. Słupnicy lub stylicy (z gr. *stylos* – kolumna) to mnisi kościoła wczesnochrześcijańskiego, szczególnie wschodniego, od ok. IV–V wieku na znak ascezy i w poszukiwaniu bliskości Boga spędzający życie na kapitelach kolumn. W ten sposób wypełniali trzy zasady ascezy: pozostawania w jednym miejscu, bezdomności oraz stania¹⁰. Co ciekawe z punktu widzenia dramatu, słupnicy mają także prekursorów niechrześcijańskich i znajdują się wśród wyznawców Dionizosa. Nieszczęśliwi bohaterowie Thomasa Hürlimanna stanowią zatem satyryczny odpowiednik owych kolumnowych świętych. Religijna wykładnia świata buduje swoistą przeciwwagę dla z gruntu nihilistycznej postawy bohaterów. Wypowiada ją Adrienne, kiedy określa życie swego szwagra, starego Anzelma jako „całkowicie bezsensowne”, a jego „trwający latami bełkot i mamlanie” ironicznie nazywa „rozmową z Bogiem”, „dialogiem dwóch starszych panów” (G, 37). By usprawiedliwić

⁸ Postać wykazuje pewne podobieństwa do szalonej lekarki z *Fizyków* Dürrenmatta.

⁹ Monika twierdzi, iż cierpi na depresję endogenną, czuje się „istotą bez skóry”, „jedną jedyną raną”, kłębkim „nadzwyczaj wrażliwych włókien nerwowych” (G, 77).

¹⁰ Ta ascetyczna postawa samoumartwienia została wyeliminowana ok. 550 roku przez Benedykta z Nursji, jako że zgodnie z ówczesną regułą benedyktyńską praca cenniona była wyżej niż asceza.

złe samopoczucie ludzi, przywołany zostaje Tomasz z Akwinu¹¹, który smutek świętych słupników ocenia jako „akt współczucia”, jako „akt żałoby po śmierci na krzyżu”, bowiem Bóg „umarł o trzeciej po południu” (G, 82). Melancholia mogłaby być grzechem jako znak zwątpienia w stworzenie, ale nie jest nim jako współczucie z Chrystusem Ukrzyżowanym.

Wertykalna orientacja tekstu przejawia się ponadto także w innym ważnym rekwizycie spod znaku przemijania, jakim jest parasol. Początkowo stanowi on synonim kryzysu ekonomicznego i katastrofy ekologicznej. Fredi Frunz za sprawą małżeństwa staje się częścią bankrutującej firmy trudniącej się produkcją i sprzedażą parasoli. I choć bankructwo firmy spowodowane jest ociepleniem klimatu, to skazuje ono bohatera na życiową porażkę:

Sklep z parasolami. Składane parasolki, peleryny. Ale bieguny się ocieplają, spada ilość opadów, a ja nieszczęśnik mam sprzedawać parasole. [...] Żywiłem sprzedawcy parasoli, powiedziałem sobie, jest i pozostanie woda. No więc wędkowałem, ja i jeszcze paru innych (G, 60).

Dyskurs ekologiczny¹², który znajdziemy już u istotnego dla Hürlimanna dziewiętnastowiecznego pisarza szwajcarskiego Gottfrieda Kellera¹³, skorelowany jest w *Ostatnim gościu* z wymiarem antropologicznym: tak jak jezioro zatrute są też ludzkie dusze¹⁴, tkwiące w muzealnym stanie zastygnięcia i oportunistu. W salonie willi nad jeziorem urządzono pewien rodzaj muzeum z zaprojektowanymi przez firmę parasolami: „wszystkie nasze parasole, nie skrzypce, nie, u nas niebo jest pełne parasoli” (G, 37). Muzeum jak najbardziej może pochwalić się ciekawymi

¹¹ Związek ze wspomnianym Ojcem Kościoła Tomaszem z Akwinu mógłby wynikać z faktu, że został on przez kontrreformację wybrany na Słupnika. Por. C. Broseder, *Im Bann der Sterne: Caspar Peucer, Philipp Melanchthon und andere Wittenberger Astrologen*, Berlin 2004, s. 284.

¹² Przykłady szerokiego dyskursu ekologicznego w literaturze szwajcarskiej: P. von Matt, *Das Kalb*, s. 44 (na temat ekologicznej świadomości Kellera) oraz s. 71.

¹³ W młodości Thomas Hürlimann przepisywał całe fragmenty *Zielonego Henryka* Kellera, by poczuć warsztatowy talent autora. Por. J. Hieber, *Leseheimat Hürlimann. Laudatio aus Anlass der Verleihung des Preises der LiteraTour Nord 2007 an Thomas Hürlimann*, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 193–204, tu s. 204. Nowelę *Dämmerschoppen* (1991–1997), jak również sztukę *Das Lied der Heimat* zadedykował Hürlimann Kellerowi. Na temat innych wzorców Hürlimanna por. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 44 i n.

¹⁴ Por. H.-R. Schwab w rozmowie z Th. Hürlimannem, tamże, s. 34. Por. ponadto: P. von Matt, *Thomas Hürlimann*, s. 292. Na analogię świata zewnętrznego i wewnętrznego wskazuje także Sigrid Löffler w recenzji przedstawienia w Schauspielhaus Zürich. S. Löffler, *Der letzte Gast*, s. 120.

eksponatami, jak np. parasolem-papugą, który skrzeczy, kiedy pada, i który można wypróbować pod prysznicem. Pijanemu Oskarowi Wernerowi damskie parasole wydają się być jeleniami, co sprawia, że sztuka osuwa się coraz bardziej w przestrzeń irrealną. „Zaraz będzie padać. Rozłóżcie jelenie, szybko, jelenie!” (G, 82). Dzięki tego rodzaju związkom ten niepozorny przedmiot uzyskuje znaczenie symboliczne, wpisujące się w prezentowaną wykładnię tekstu. W 2015 roku ukazał się bowiem krótki tekst Thomasa Hürlimanna pt. *Parasol Nietzschego*¹⁵ inspirowany jego długoletnią fascynacją filozofem¹⁶. W centrum zainteresowania znajduje się tu legendarne, frapujące zdarzenie z grudnia 1888 roku (lub stycznia 1889), kiedy to Nietzsche dostrzegł wychudzonego konia zaprzęgniętego do ciężkiego wozu, który zdawał się bliski śmierci od ciężaru i razów wymierzanych mu przez zniecierpliwionego woźnicę. Ogarnięty współczuciem Nietzsche objął szyję zwierzęcia, ucałował je i nazwał swoim bratem. W tych okolicznościach zgubił swój czerwony parasol. Motyw ten pojawia się w *Ostatnim gościu* w monologu Oskara Wenera, kiedy w rozmowie z samym sobą postrzega on swoją twarz jako scenę, a siebie jako wcielenie teatru. Kiedy jego fantazja kulminuje w wyobrażeniu władzy nad światem i zdolności do zbierania gwiazd z nieba, by rzucać je ludowi pod nogi, wypowiada następującą kwestię: „Wiedziałeś Wernerze, że na widowniach siedzą same konie? Moi państwo, chciałbym objąć wasze szyje, przycisnąć moje wargi do waszych chrup, cisnąć moje burze w wasze oblicza, burze i gwiazdy...” (G, 62)¹⁷. Wypowiedź ta nawiązuje z jednej strony do biografii Nietzschego, z drugiej zaś – poprzez metaforę gwiazd i burz, jak również poprzez obraz przemowy do ludu – do prologu *Zaratustry*. Oskar Werner znajduje się w stanie pomieszania zmysłów, jak Nietzsche przed wybuchem choroby: „Jestem sam. Werner, jestem sam, prowadzę ze sobą taką wojnę [...] Od dni całych nic nie jadłem. Nigdy nie zrozumiałem Nietzschego. [...] Niezdolny od miesięcy wsiąść do pociągu” (G, 62). Czerpana z Nestroya¹⁸, samobójcza retoryka Wenera w groteskowy sposób łączy się ze spluczką w toalecie,

¹⁵ Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, Frankfurt am Main 2015. Kolejne cytowania w tekście głównym w nawiasie: siglum R i numer strony.

¹⁶ „Całe życie pozostałem wierny Nietzschemu”. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund”..., s. 45.

¹⁷ W *Ostatnim gościu* autor przejmuje pewne rozwiązania z nieudanego, niedokończonego dramatu *Frunz. Fragment eines Anfangs*, gdzie postać tytułowa zamieniona w orla jest figuracją Nietzschego/Zaratustry. Por. M. Albertini, Th. Hunkeler, *Nielatwo być Szwajcarem*, [w:] Th. Hürlimann, *Ostatni gość. Carleton*, s. 7–32, tu s. 24.

¹⁸ Można w tym miejscu wspomnieć także o rozmowie Władimira i Estragona o zaletach samobójstwa w *Czekając na Godota* Becketta. Podczas gdy tam jednak postaci coraz bardziej popadają w milczenie, Oskar Werner czerpie z tradycji suicydalnych przemów, co jednak groteskowo kontrastuje z trywialnością sytuacji. Por. P. von Matt, *Die Rhetorik des Selbstmords. Zum Suizid auf dem Theater*, [w:] tenże, *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München–Wien 1994, s. 25–34, tu szczególnie s. 28 i n.

z psychosomatycznie chorym żołądkiem Frunza¹⁹ i jego puszką na robaki. Werner wypowiada refleksje typu: „Robaki nie mówią”, w przeciwnym razie zdradziłyby, „jak okropnie nudnym zda się martwemu być martwym”²⁰, albo: „Ciało jest takim upartym wielbicielem życia i broni się przed śmiertelną decyzją ducha”²¹ (G, 64). Za sprawą Oskara realista Frunz ma udział w magii teatru: pistolet z chustki zamienia się w gołębia, zepsuta pozytywka zaczyna grać. Jednocześnie zanika granica między światem realnym a tragicomedią: „Werner: Finita la commedia! [...] Incipit tragoedia” (G, 64). Frunz porusza się w zupełnie innym rejestrze językowym: „Rozumie mnie pan? Pociągam za spłuczkę i już jestem po drugiej stronie. Po drugiej stronie wszystkiego. [...] Świat jest w ogóle urządzony do dupy. I nie ma się co dziwić, że tak to w kółko idzie” (G, 65). Nawet cytat z *Pierwszej Elegii Duinejskiej* Rilkego zdaje się potwierdzać głęboką przepaść dzielącą rozmówców:

Werner: Pan rzeczywiście cytował – piękno?

Fredi: Jest początkiem koszmaru. Pierwszy raz usłyszałem te słowa w noc poślubną (G, 66)²².

A jednak Frunz ze swoją „kolką klozetową” (G, 66) artykułuje za pośrednictwem narzucającej mu się fizjologii w gruncie rzeczy ten sam egzystencjalny niepokój, dla wyrażenia którego Werner sięga po język poetycki, głęboko przekonany o wzniosłości śmierci. Raz utożsamia się z Brutusem, rzucającym się na swój miecz, albo z zasztyletowanym Hamletem. Możliwości identyfikacji jest mnóstwo, teatr od antyku oferuje niezliczone warianty śmierci na scenie. Ta wydaje się wprawdzie jedynym nieodwracalnym elementem w teatrze²³, jednak u Hürlimanna staje się kolejnym rekwizytem: można umrzeć i żyć dalej. Tak więc zabieg retardacji poprzez swój permanentny charakter zyskuje znaczenie zasady rządzącej światem przedstawionym²⁴. Brak realizacji scenicznej śmierci, która odbywa się jedynie na poziomie refleksji, sprawia, że nie mamy do czynienia z tragedią, a jednocześnie ją rozważamy. W jej miejsce pojawia się „mowa in extremis”²⁵. Jak Prospero, który w finale łamie swoją czarodziejską laskę, a księgi topi w morzu, tak Oskar Werner zamierza udać się

¹⁹ „Ból żołądka jako skarłała postać poznania”. P. von Matt, *Thomas Hürlimann*, s. 293. Peter von Matt nazywa też sztukę Hürlimanna „sonatą widm zbiorowego zaślepienia”. Tamże, s. 297.

²⁰ Por. *Zu ebener Erde und erster Stock* Johanna Nepomuka Nestroya. Premiera 1835, Theater an der Wien.

²¹ Por. *Der Schützling* Nestroya. Premiera 1847.

²² „Piękno bowiem jest jedynie/ przerażenia początkiem [...]”. R. M. Rilke, *Elegie duinejskie*, tłum. B. Antochewicz, Wrocław 1973, s. 7.

²³ P. von Mann, „*The tongues of dying man...*” *Zur Dramaturgie der Todesszene*, [w:] tenże, *Das Schicksal der Phantasie*, s. 11–24, s. 13.

²⁴ Tamże. Możliwa wydaje się tu aluzja Hürlimanna do *Meteora* Dürrenmatta.

²⁵ Tamże, s. 19.

nad zatrute jezioro, by w nim zakończyć swoje życie. Parafrazuje przy tym szekspirowskiego ducha Ariela: „Moje kości korale/ Już we mnie nic nie umiera;/ Chociaż morze mnie zmienia,/ W strój bogaty ubiera” (G, 68). Tu następują luźno powiązane ze sobą cytaty z *Księgi godzin* Rilkego, budujące magiczny związek z rzeczywistością doświadczaną tu i teraz. Frunz słyszy dźwięk skrzypiec, widzi anioła, a nawet ku własnemu zdumieniu dostrzega fale na umarłym jeziorze: „Czarodzieju, dziękuję panu! Skrzypce. Fale. Anioł. Anioł w bufecie! Kręci mi się w głowie” (G, 69). W *Księdze godzin* podmiot liryczny wychwala Boga jako „fal[ę],/ co przez wszystkie rzeczy płynie. [...] To nic innego: ciszy tren/ pięknych Aniołów skrzypiec sen”²⁶. Bóg jawi się w tym obrazie jako „Przemilczany”²⁷. W nawiązaniu do *Pierwszej Elegii Duinejskiej* z kolei Oskar Werner wzywa anioła, a następnie cytuje zakończenie *Elegii Dziesiątej*. Nagromadzenie luźno powiązanych ze sobą i często nieprecyzyjnie przywołanych cytatów odzwierciedla chaos emocjonalny postaci, ale też głęboką potrzebę „człowieka ducha” (niem. *Geistesmensch*, ang. *spirit man*), by nadać sens śmierci i – spoglądając wstecz – także życiu. Symptomatyczne, że cytaty obejmują długi okres twórczości Rilkego, a w ten sposób także szeroki wachlarz problemów egzystencjalnych człowieka: piękno i cierpienie, jak w *Pierwszej Elegii*, wzlot i upadek, jak w *Dziesiątej*. Figura anioła – lejtmotyw *Elegii* – jest nośnikiem wymiaru metafizycznego, napięcia między tym, co widzialne i niewidzialne²⁸. Ambiwalencję bytu, którą wyraża Oskar Werner, powołując się na Hamleta, Tassa, księcia von Homburg czy wreszcie króla Leara („Lear jest zmęczony. Wszystkie wysiłki daremne. Ale czas. Punktualnie i wiecznie. Wiecznie i punktualnie” G, 94), artykułuje także Fredi Frunz – w swoim własnym języku: „Po raz pierwszy coś mi się udało w oczach mojej małżonki. To jest przecież katastrofa. To mi się na nieszczęście udało” (G, 88). Potem dowiadujemy się jeszcze, że partnerzy „żegnając się zbliżają się” do siebie, że chcą „powykańczać się jeszcze nawzajem przez parę dni” (G, 90). W języku Wernera analogiczna refleksja to uproszczona wersja wiersza Nietzschego pochodzącego z pism pozostałych: „Kto zmierza do podstaw, ten legnie na dnie” (G, 92)²⁹. Tym samym wraca wątek

²⁶ R. M. Rilke: *Księga godzin. Księga Druga: O pielgrzymstwie*, Wilno 1935. Cyt. za: [https://pl.wikisource.org/wiki/Ksi%C4%99ga_godzin_\(Rilke\)/ca%C5%82o-%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/Ksi%C4%99ga_godzin_(Rilke)/ca%C5%82o-%C5%9B%C4%87) [dostęp: 5.06.2016].

²⁷ „[A] Przemilczany zaś jest Ten,/ któremu w wielkiej tej pokorze/ wszystkie się rzeczy pokłoniły,/ ciężkie promieńmi Jego siły”. Tamże.

²⁸ Erich Heller twierdzi, iż Rilke w postaci anioła zawarł nietzscheańskiego nadczłowieka. Cyt. za: Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 35, por. też s. 38. A ponadto: E. Heller, *Nirgends wird Welt sein als innen: Versuche über Rilke*, Frankfurt am Main 1975; E. Heller, *Rilke and Nietzsche, with a Discourse on Thought, Belief and Poetry*, [w:] tenże, *The Disinherited Mind*, Harmondsworth 1961.

²⁹ Oryginał brzmi następująco: „Sieh hinaus! Sieh nicht zurück! Man geht zugrunde,/ wenn man immer zu den Gründen geht”. Fragment nr 95 fragmentów pozostałych, lato 1888.

Nietzschego i parasola, który Monika daje w prezencie Oskarowi na pożegnanie. Czerwony parasol, zgubiony przez Nietzschego na Piazza Carlo Alberto, został uwieczniony dzięki tajemniczemu zdaniu w pozostałych po filozofie fragmentach i brzmi: „Zapomniałem mego parasola”³⁰. Jacques Derrida zainteresował się tym zdaniem i w ostatnim rozdziale tekstu *Ostrogi. Style Nietzschego* rozważa charakter tego stwierdzenia, a sam rekwizyt sytuje pomiędzy transcendentą a immanencją: rozłożony/otwarty i jednocześnie złożony/zaszyfrowany/zamknięty³¹. Thomas Hürlimann nawiązuje do Derridy z zamiarem, by mitycznie zawoalować to, co Derrida psychoanalitycznie rozszyfrowuje³². Przywołuje w tym celu historię parasola, która bierze swój początek w starożytnych Chinach – jako imitacja dachu pagody, ale także w Indiach i Egipcie – jako imitacja palmy. Wszędzie tam parasol stanowił o wysokim statusie, był też symbolem transcendentą – jako „mobilne sklepienie niebieskie *en miniature*”. Zawieszony między niebem a ziemią parasol posiada „wszystkie te cechy, które Tomasz z Akwinu przypisuje aniołom”³³, mówi Hürlimann. Bowiem także anioły to „istoty pośrednie”, jako że pośredniczą między Bogiem a ludźmi. Jak parasole łączą górę z dołem, towarzyszą człowiekowi i ochraniają go³⁴. Koncepcja Hürlimanna służąca intencjonalnie „zawoalowaniu” odwołuje się do zwierząt Zaratustry. Węża znajdziemy w ramieniu i uchwycie parasola, orzeł zaś rozwija swoje skrzydła w pokryciu. Skrzydło krwawi. „W owej »istocie pośredniej« realizuje się umieranie, powtarzane z każdym rozłożeniem parasola”³⁵. Za sprawą koncepcji wiecznego powrotu parasol staje się symbolem egzystencji filozofa i całej ludzkości. Przeprowadzenie takiej analogii staje się jednak dla Nietzschego dopiero wówczas możliwe, jak twierdzi Hürlimann, kiedy pokonał on i uznał za iluzoryczny fundamentalny podział na Boga i człowieka, doczesność i wieczność. Początkowo filozof uświadamia sobie, że podział ten jest niczym innym jak pęknięciem w nim samym: to on, względnie człowiek, jest fundamentalnym pęknięciem. Łączy w sobie bowiem „wzniosłe myśli i zwierzęce

³⁰ Dzieła Nietzschego wydane przez Colli i Montinari, s. 12 i 175, cyt. za: Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 10.

³¹ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 96.

³² Por. tamże, s. 91–92.

³³ Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 35.

³⁴ Autorka tego tekstu pragnie w tym miejscu podziękować pani prof. Caroli Hilmes za wskazanie na intertekstualny związek dramatu z surrealistycznym obrazem René Magritte’a *Wakacje Hegla* (1958). Obraz przedstawia rozłożony parasol męski. Na szczycie stoi szklanka z wodą. Magritte, malarz i filozof, w harmonijnym obrazie uchwycił dialektykę sił natury, tu ambiwalencję wody, by za pomocą efektu obcości wskazać na jedność przeciwieństw. Spokój, który emanuje z obrazu, to wynik utrzymywania stale zagrożonego balansu. Por. J. Kahl, *Bildmeditation zu René Magrittes ‚Hegels Ferien‘* (1958), http://www.kahl-marburg.privat.t-online.de/kahl_magritte.pdf [dostęp: 10.10.2016].

³⁵ Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 28.

popędy”. Dlatego też Nietzsche nazywa siebie „zwierzęciem filozoficznym”, z chrapami skierowanymi do wnętrza (R, 17). Kiedy następuje moment, w którym Nietzsche, zgodnie z relacją Hürlimanna, bardziej interesuje się własnym trawieniem niż koncepcją nieśmiertelności (R, 18), przypomina on Frediego Frunza i jego kolkę. Następnie odkrywa Nietzsche, że cała architektura świata i myślenia, a więc nadbudowa, wynika z popędów i afektów i jako taka jest iluzją:

Nie ma w tobie granicy. Prawdziwie jesteś in-dywiduum, istotą niepodzielną, ale to ma swoje konsekwencje, mój kochany. Jesteś doczesnością, która jest wiecznością, jesteś wiecznością, która jest doczesnością, bóg umarł, umarł w tobie. Dusza umarła, zgniła w tobie [...]. Uległeś własnemu skrzydłu, ale jeszcze latasz, [...] jesteś żyjącym umarłym [...]. Wypowiadasz własną śmierć i musisz z tej wypowiedzi wydobyć fakt, że twoja śmierć jest życiem, dalszym życiem, ziemską wiecznością, wiecznym powrotem (R, 29 i n).

Dwadzieścia cztery lata od powstania sztuki *Ostatni gość* Hürlimann w eseju *Parasol Nietzschego* poddaje refleksji podobną konstelację nazwisk, symboli i pojęć. Dialogiczność obu tekstów rzuca jaśniejsze światło na związki znaczeniowe hipotez. Solipsystyczni i neurotyczni aż po skłonności samobójcze bohaterowie zdają się odpowiadać wyobrażeniu Zaratustry o „ostatnim człowieku”, po którym przyjdzie nadczłowiek – potomek bezbożnego Zaratustry. Ludzie wprawdzie cierpią, ale w oczach Zaratustry niewystarczająco: „Jeszcze nie dość mi cierpicie! Albowiem cierpicie na siebie, nie cierpieliście jeszcze na człowieka”³⁶. Ostatni człowiek to człowiek „godny największej wzdargy”, który „już nie zrodzi ani jednej gwiazdy”, czytamy w *Przedmowie do Zaratustry*:

Oto ja wam pokażę ostatniego człowieka. „Czym jest miłość? Czym jest stworzenie? Czym jest tęsknota? Czym gwiazda?” – tak pyta ostatni człowiek, mrugając oczyma. Ziemia zmaleje, a na niej będzie podrygiwał ostatni człowiek, który wszystko uczyni małym. Jego ród jest nie do wyplenienia, jak pchła ziemna; ostatni człowiek będzie żył najdłużej³⁷.

W tym kontekście uzasadnione jest utożsamienie tytułowego „ostatniego gościa” z nihilizmem – największym, według Nietzschego, wrogiem człowieka (post)modernizmu³⁸. Jedną z notatek filozofa głosi: „Nihilizm stoi pod

³⁶ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Łódź 2012, s. 310.

³⁷ Tamże, s. 14–15.

³⁸ Nietzsche rozróżniał między biernym a aktywnym i jako takim pożądanym nihilizmem. Przejście od biernego do aktywnego nihilizmu, „przewartościowanie wszelkich wartości” wyraża się w symbolicznym zniszczeniu tablic z przykazaniami przez Zaratustrę. Tamże, s. 443. „Bierny nihilizm to pogarda i odrzucenie bytu doczesnego, ludzkiej egzystencji w ogóle, jest on wrogością wobec czasu, całkowicie negatywną postawą wobec

drzwiami: skąd przychodzi do nas ten najbardziej niesamowity ze wszystkich gości?”³⁹. Thomas Hürlimann komentuje to stwierdzenie następująco: „Nihilizm jest dlatego »najbardziej niesamowitym ze wszystkich gości« [...], ponieważ nie zauważamy, że stoi pod drzwiami albo już siedzi w salonie”⁴⁰. Podstawowym motywem Nietzscheańskim podejmowanym przez autora w eseju *Parasol Nietzschego*, w odróżnieniu od skupionego na temacie śmierci dramatu *Ostatni gość*, jest motyw wiecznego powrotu: świat będzie istniał nadal jak muzeum, „w którym my – ludzie przyszli i nadludzie, my pseudo-bogowie będziemy musieli powtarzać boską zabawę, historię stworzenia”, my – anioły pozbawione nieba, samotne postaci, „niespokojne i niezaspokojone”, stale próbujące „stwarzać iluzoryczne ojczyzny”⁴¹ (R, 33). Jednocześnie jednak parasol zakończył już swoją wielotysiącletnią historię: „Dziś parasol jest niczym starzec z demencją: doznał regresu do fazy bełkotu i pełzania. Skarlał” (R, 34). Mając na uwadze zamiłowanie Thomasa Hürlimanna do ambi- i poliwalencji⁴², można metaforę tę odnieść również do wymagającego opieki Nietzschego w późnej fazie jego życia. Autor określa go jako „oddychającą figurę muzealną” (R, 42). W dramacie *Ostatni gość* znajdziemy pokrewne związki znaczeniowe, jak w przywołanym już cytacie: „Sklep z parasolami. Składane parasolki (niem. *Knirpse*; dosł. ‘karły’). Peleryny” (G, 60). Stary, dotknięty demencją wujek Anzelm dokonuje w dramacie swego pozornie pozbawionego sensu życia. Sztuka antycypuje również wyrażenie odnoszące się do starości jako fazy bełkotu i pełzania⁴³ w kontekście rzekomej perwersji, która miałaby według dr Elsi charakteryzować tę fazę życia. Można by więc stwierdzić, że także świat przedstawiony w *Ostatnim gościu* stoi pod znakiem regresu, że odbywa się tu stały, wieczny ruch w kierunku końca, jednak cel nie zostaje ostatecznie osiągnięty. Utwór jest rodzajem ody ku czci ostatnich ludzi, zwieńczonej frazą Oskara Wernera: „Reszta jest napiwkim” (G, 94) oraz pieśnią *Pstrąg* Franciszka Schuberta, w której ryba pada ofiarą rybaka. Wydaje

rzeczywistości. Jest punktem zerowym egzystencji, najbliższym samobójstwu”. L. Szabó, *Der unheimlichste aller Gäste und seine Erscheinungsformen. Ideen zur Geschichte des Nihilismus*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi001/NIHIL1.html> [dostęp: 20.05.2016].

³⁹ Notatka Nietzschego z zimy 1885/86, [w:] F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*. Nr. 1, 12; *Kritische Studienausgabe (KSA)* 12. *Nachlass (Pisma pozostate)*, s. 125. W opowiadaniu *Verwandlung-Veränderung* Hürlimann prezentuje tezę, iż nihilizm zniszczył nie tylko wartości i sens, lecz także potrzebę marzeń. Por. M. Albertini, Th. Hunkeler, *Nielatwo być Szwajcarem*, s. 25.

⁴⁰ Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), *„... darüber ein himmelweiter Abgrund” ...*, s. 16.

⁴¹ Ojczyzna jest dla Thomasa Hürlimanna figurą utopijną. Tamże, s. 33, 35.

⁴² Por. tamże, s. 41–42.

⁴³ Tłumacz Krzysztof Grabczak używa tu wyrażenia „etap gaworzenia i raczkowania”. Th. Hürlimann, *Ostatni gość*, s. 72.

się, iż Hürlimann parodiuje zawołanie Zaratustry, „najzłośliwszego ze wszystkich ludzkich rybaków”: „Zwłaszcza świat ludzki, morze ludzkie: rzucam tam teraz swoją złotą wędkę i mówię: rozewrzyj się, ludzka przepaści! [...] Wgryź się wędko moja, w brzuch wielkiej czarnej melancholii!”⁴⁴.

Charakterystyczna dla dramatu Hürlimanna wertykalna orientacja tekstu przejawia się z jednej strony w postaci serii rekwizytów, takich jak: stołki barowe, parasole, wędki (Werner: „Pańska wędka wskazuje mi drogę – drogę do nicości!” G, 68). Z drugiej zaś strony wynika ona z relacji intertekstów. I tak autor czyta „z zachwytem” Tomasza z Akwinu, z powodu „światnej” wykładni grzechu, jak również ze względu na „inquietudo desiderii” – niepokój pragnienia⁴⁵. Głęboko religijna *Księga godzin* czy naznaczone ambiwalencją *Elegie duinejskie* Rilkego pojawiają się w charakterze szyfrów, podobnie jak *Zaratustra* Nietzschego – jego swoista antybiblia⁴⁶, która jednak nie istnieje bez swojego rewersu. Kompulsywne, absurdalne wędkowanie w *Ostatnim gościu* powtarza parodystyczny charakter tekstu Nietzschego wobec nowotestamentowego motywu „łowienia ludzi”. W *Parasolu Nietzschego* Hürlimann następująco puentuje swoją refleksję: „Nietzsche staje się osobowością borderline transcendencji. Jego kpina gorliwiej wzywa umarłego Boga niż najpobożniejszy wierny. To znaczy, że nie może on uwolnić się od krzyża” (R, 34). Wydaje się, że także autorowi bardzo odpowiada pozycja graniczna. Deklaruje wprawdzie, że jako młody człowiek utracił wiarę katolicką, a jednak jego ulubieni poeci i myśliciele to właśnie jednostki typu *borderline*. Ambivalentną postawę Gottfrieda Kellera literaturoznawca Gerhard Kaiser określił jako „pobożne pogaństwo”⁴⁷. Nie inaczej rzecz się ma z Martinem Heideggerem. Swoje doświadczenie po lekturze ostatniego z nim wywiadu, w którym filozof stwierdza, iż jedynie Bóg może nas uratować, opisuje Thomas Hürlimann jako porównywalne z „porażeniem piorunem”⁴⁸. Znamienne jest w tym kontekście

⁴⁴ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, s. 255–256.

⁴⁵ „Czy można to wyrazić lepiej? Chce on [Nietzsche] przez to powiedzieć, że nasza tęsknota za absolutem nie może się spełnić na ziemi, a więc dotyka konkretnego człowieka, dotyka ciała. Wprawdzie znajdzie tu zaspokojenie, ale pragnienie absolutu pozostawia w duszy niepokój, tego pęknięcia nie można scalić”. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 46 i n.

⁴⁶ Por. N. Fischer, *Die philosophische Frage nach Gott. Der Gang durch ihre Stationen*, Paderborn 1995, szczeg. s. 264–274.

⁴⁷ To „pogaństwo pochrześcijańskie, pozostające w związku z chrześcijaństwem”, które z nim polemizuje, ale w ten sposób zachowuje się wobec niego dialogicznie. G. Kaiser, *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, s. 258–289, szczeg. s. 258–260.

⁴⁸ Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 25. Por. ponadto G. Langenhorst, *Vom „Phantomschmerz der amputierten Antennen”. Theodizee-Verweigerung bei Thomas*

wspomniane stwierdzenie: „Reszta jest napiwkem”. To przykład zabiegu retorycznego polegającego na jednorazowym odstępstwie od charakterystycznego dla postaci stylu. Ale to też parodia znanej kwestii melancholika Hamleta, gdzie w miejsce milczenia, w *Księdze godzin* synonim milczącego Boga i antonim słowa – pojawia się trywialny, konwencjonalny napiwek. Zdaje się on wskazywać kierunek przyszłości, o ile takie stwierdzenie jest słuszne, ponieważ tekst przyszłości nie przewiduje. Prezentuje nie tyle proces, co stan rzeczy⁴⁹ i aktualną diagnozę kulturową, którą można odczytywać intertekstualnie⁵⁰. To rodzaj działania rodem z *Wujaszka Wani*: praca, praca, „Wszystko będzie jak dawniej”, a jednak dominuje poczucie „Finita la commedia”⁵¹. W tekst Hürlimanna wydaje się wpisany także Beckett, kiedy pomyślimy o działaniu naznaczonym finalnością z *Ostatniej taśmy* czy paraliżem, jak w *Czekając na Godota*. Również wieczna celebrowanie obciążonego lękiem końca (historii/historii teatru) z *Końcówki* pojawia się w intertekstualnym horyzoncie *Ostatniego gościa*⁵². Hürlimann nie służy metafizyczną pociechą, jedyne, co może obiecać, to napiwek – jako gwarancja stagnacji, jałowego przebiegu w postutopijnej epoce, w której „najbardziej niesamowity ze wszystkich gości” wciąż nie jest mile widziany⁵³.

Hürlimann, [w:] tamże, s. 259–270, jak również Ch. Gellner, *Auf- und Ab- und Übergänge. Thomas Hürlimanns neuestes ‚Welttheater‘ und die Bedeutung der Religion in seinem Oeuvre*, [w:] tamże, s. 380–393. Projekty Thomasa Hürlimanna związane z *Teatrem Świata* Calderóna stanowią fundament dla jego wyjątkowej pozycji w literaturze współczesnej, jeśli chodzi o zmianę paradygmatu w kwestiach religii w literaturze od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Tamże, s. 381.

⁴⁹ „Jeśli koniec stał się stanem, to stan nie może już mieć końca”. P. von Matt, *Thomas Hürlimann...*, s. 297.

⁵⁰ Dzieła Thomasa Hürlimanna należy odczytywać na tle literackiej i filozoficznej tradycji europejskiej naznaczonej egzystencjalizmem: „Egzystencja pochodzi od ek-sistere, mówi Heidegger. By egzystować, muszę wystawać – wystawać w noc nicości, a jeśli już nie jestem świadomy tej nocy, to przegrałem”. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... *darüber ein himmelweiter Abgrund*”..., s. 19.

⁵¹ A. Czechow, *Wujaszek Wania*, [w:] tenże, *Wujaszek Wania. Trzy siostry. Wiśniowy sad*, tłum. N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, C. Miłosz, Izabelin 1994, s. 5–74, tu s. 65.

⁵² Por. P. Kümmel, *Der Seher. Wir haben ihn überlebt, aber wir werden ihn nicht überwinden. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Samuel Beckett*, „Die Zeit” 2006, nr z 12.04., s. 49–50.

⁵³ Opowiada się za tym Elmar Dod: „Wyjdźmy mu gościnnie naprzeciw! Przyjmijmy nicość, włączmy ją nareszcie świadomie do naszego myślenia w ramach filozofii oświeconego nihilizmu!”. E. Dod, *Der unheimliche Gast. Die Philosophie des Nihilismus*, Marburg 2013, s. 9.

Ján Jambor*

AGNES PETERA STAMMA. SŁUCHOWISKO MIĘDZY NIEOPUBLIKOWANĄ NOWELĄ A OPUBLIKOWANĄ POWIEŚCIĄ¹

Słuchowisko żyje wówczas, gdy stanowi wyzwanie dla swoich słuchaczy, a nie wtedy, gdy ich zaspokaja².

Jak wynika z informacji umieszczonych na stronie internetowej niemieckojęzycznego, szwajcarskiego pisarza Petera Stamma (ur. 1963), napisał on piętnaście słuchowisk, z czego niemal wszystkie, z jednym wyjątkiem, zostały nagrane³. W odniesieniu do wielu spośród tych utworów można by bez wątpienia użyć określenia „niedocenione majstersztyki”⁴ – jak Renate Usmiani określiła swego czasu słuchowiska Friedricha Dürrenmatta – które pomimo swych walorów estetycznych były traktowane przez naukowców po macoszemu. Wyjątek stanowi słuchowisko *Blitzeis* (Nagły lód, 2001), które ostatnio awansowało do rangi przedmiotu badań⁵. Również autor niniejszego artykułu postanowił podejść naukowo do zagadnienia, poddając analizie kolejne słuchowisko tego pisarza.

W artykule zostaną przedstawione dwie starsze, niemal nieznanne siostry-bliźniaczki pewnego o wiele bardziej znanego brata. Chodzi o nieopublikowany tekst

* Uniwersytet Preszowski w Preszowie.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu naukowego VEGA 2/0063/16 *Hyperlexikón literárnovedných pojmov a kategórií II* (Hiperleksykon terminów i kategorii literaturoznawczych II).

² P. Stamm, „I’ll hum it for you...”, [w:] tenże, *Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte*, Frankfurt am Main 2014, s. 249–256, tutaj s. 256.

³ Por. P. Stamm: *Texte. Hörspiel*, <http://www.peterstamm.ch/index.php?n=12&s=33&p=53> [dostęp: 5.06.2016].

⁴ R. Usmiani, *Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts: unerkannte Meisterwerke*, [w:] G. P. Knapp (red.), *Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk*, Heidelberg 1976, s. 125–144, tu s. 125.

⁵ Por. J. Jambor, *Die Kunst des Kontrapunkts. Von der Reportage „Man hat es nun mal und muss damit fertig werden“ über die Erzählung „Blitzeis“ zum gleichnamigen Hörspiel. Vergleichende Interpretation eines Werkkomplexes Peter Stamma*, [w:] A. Bartl, K. Wimmer (red.), *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamma*, Göttingen 2016, s. 229–250.

słuchowiska *Agnes* (prawdopodobnie z 1996 roku) i nagranie o tym samym tytule (reżyseria Holger Rink, pierwsza emisja na antenie Radia Bremen 1.09.1998), a więc teksty, które poprzedzały debiutancką powieść *Stamma Agnes* (1998) lub też powstały w tym samym czasie co ona⁶. W pierwszej części artykułu omówiona zostanie rola słuchowisk we wczesnej twórczości Stamma oraz pogląd autora na temat tego medium, zawarty w esejach napisanych podczas pracy nad tekstem *Agnes*. Następnie zostanie zaprezentowana historia powstania i pozycja, jaką zajmuje słuchowisko *Agnes*, plasując się czasowo między nieopublikowaną nowelą o tym samym tytule (1993) i opublikowaną, również tak samo zatytułowaną powieścią (1998). W drugiej części artykułu słuchowisko *Agnes* zostanie porównane z opublikowaną powieścią. Z uwagi na ograniczenia dotyczące długości artykułu pominięto analizę nagrania słuchowiska, z wyjątkiem kilku uwag. Z tych samych powodów analiza porównawcza ogranicza się do przedstawienia trzech najważniejszych różnic, występujących pomiędzy tymi dwoma tekstami, które wynikają ze zmiany gatunku i medium. Pojawi się m.in. pytanie, w jakim stopniu różnią się od siebie środki, które wybrał autor słuchowiska, reżyser i autor powieści, aby stworzyć i podkreślić metafikcyjny wymiar *Agnes*.

1. Sukces debiutanckiej powieści wywodzącej się ze słuchowiska

Już jeden z pierwszych literackich tekstów Stamma był słuchowiskiem; chodzi o tekst powstały w roku 1990 w związku z konkursem Radia Szwajcarskiego⁷. Jest to tekst o Sądzie Ostatecznym, w którym – jak samokrytycznie zauważa Stamm – „widać zbyt wyraźnie wpływ Friedricha Dürrenmatta i Oskara Panizy”⁸. Sztuka nie została nigdy opublikowana⁹, zainteresował się nią jednak Franziskus Abgottspohn, jeden z członków jury. Ten współpracownik Szwajcarskiego Radia DRS 1 zachęcił młodego dziennikarza do napisania kolejnych słuchowisk¹⁰, w wyniku czego zostało wyprodukowane słuchowisko *Ich und die anderen* (1991),

⁶ Dziękuję Peterowi Stammowi za udostępnione mi materiały (nieopublikowany tekst i nagranie słuchowiska) oraz za zgodę na cytowanie fragmentów nieopublikowanych tekstów (tekst słuchowiska, e-maile). Cytaty z korespondencji mailowej zostały dostosowane do obowiązujących norm ortograficznych.

⁷ Por. P. Stamm, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, [w:] tenże, *Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte*, s. 9–36, tu s. 20 i n. oraz P. Stamm, *Lehr- und Wanderjahre*, [w:] tenże, *Bamberger Vorlesungen...*, s. 74–102, tu s. 97.

⁸ P. Stamm, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, s. 20.

⁹ Por. tamże, s. 21.

¹⁰ Por. P. Stamm, *Texte. Hörspiel*, b.s. oraz tenże, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 98.

które Stamm określa jako swoją „pierwszą literacką publikację”¹¹. Po dwóch kolejnych, raczej konwencjonalnych, sztukach Stamm zaczął również w przypadku słuchowiska „eksperymentować z formami”¹². W roku 1995 w konkursie Szwajcarskiego Radia DRS 2 otrzymał swoją pierwszą nagrodę literacką – „nagrodę dla słuchowiska Fundacji Radia Bazylei”, którą nagrodzono jego słuchowisko *Der letzte Autofahrer (Ostatni kierowca)*¹³. Jak wyjaśnia Stamm, opowiada ono „o wyprawie przez bezludną, skutą lodem i zasypaną śniegiem Szwajcarię”¹⁴ – zawiera pewne analogie do utworu Dürrenmatta *Der Winterkrieg in Tibet (Wojna zimowa w Tybecie)*; pierwsza publikacja w roku 1981, w *Stoffe I–III*) i jest ważne również dlatego, że autor po raz pierwszy stosuje tutaj wmontowany materiał obcy oraz po raz pierwszy współpracuje z reżyserem Claude'em Pierre'em Salomony¹⁵. Odnosi się to też do dwóch kolejnych eksperymentalnych słuchowisk tego autora: *Bildnis eines Knaben mit Peitsche (Portret chłopca z pejcem, 1996)* i *Der Nachkampf oder die Kunst des Tee-Wegs (Dogrywka albo Sztuka parzenia herbaty, 1999)*¹⁶.

W okresie powstania słuchowiska i powieści Agnes zainteresowanie Stamma słuchowiskiem zyskało kolejny wymiar, mianowicie wymiar eseistycznej refleksji nad istotą tego gatunku. Autor skontaktował się z redakcją czasopisma „Entwürfe für Literatur”, chcąc zainicjować zeszyt poświęcony temu gatunkowi. W wyniku tego działania został członkiem redakcji i wydawcą tematycznego zeszytu¹⁷, który ukazał się w listopadzie 1997 roku pod tytułem *Hörtexte – Stimmen, Klänge, Geräusche (Teksty do słuchania – głosy, dźwięki, szelesty)*. W swoim artykule wstępnym Stamm zwraca uwagę na pewną godną uwagi sprzeczność. Pomimo że słuchowisko jest „najbardziej demokratyczną formą sztuki” i „tak bardzo żywe, jak jest obecnie, już dawno nie było”, „niemal żadna inna forma sztuki nie jest tak trudno dostępna. Żadna biblioteka nie posiada jej zbiorów, prawie żadne wydawnictwo jej nie publikuje”¹⁸. Dotyczy to również tekstów i nagrań słuchowisk Stamma, które do dzisiaj, z jednym wyjątkiem, nie zostały opublikowane¹⁹. W eseju „*I'll hum it*

¹¹ Tenże, *Texte. Hörspiel*, b.s.

¹² Tenże, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 98.

¹³ T. van Hoorn, *Peter Stamm*, [w:] H.-L. Arnold (red.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 96. Nlg, 10/2010, s. 1–10 oraz A–G., tu s. 1.

¹⁴ P. Stamm, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 98.

¹⁵ Por. tamże.

¹⁶ Por. P. Stamm, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 100 oraz tenże, *Texte. Hörspiel*, b.s.

¹⁷ Por. tenże, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 100.

¹⁸ Tenże, *Editorial*, „Entwürfe für Literatur” 1997, nr 12, s. 2–3, tu s. 2.

¹⁹ Chodzi o pięcioczęściową serię słuchowisk *Werum mer vor der Stadt wohnt* (1999), na podstawie której autor napisał później swoją pierwszą książkę dla dzieci *Warum wir vor der Stadt wohnen* (2005). Audiobook (2005) o tym samym tytule zawiera oprócz wersji w standardowym języku niemieckim również pierwotną, szwajcarską wersję. Por. D. Dumschat-Rehfeldt, *Nusshandel mit Eichhörnchen. Zu Peter Stamma und*

for you...” (czerwiec 1997), napisanym dla „SSM-Gazette”, magazynu warsztatu medialnego SSM, Stamm koncentruje się na różnych fenomenach akustycznych (odgłosy, głosy i muzyka) radia i aktualnych tendencjach ich stosowania. Nazywa przy tym słuchowisko i *feature* (dokument radiowy) „ostatnimi bastionami słowa mówionego”²⁰. Pracując nad tym tekstem, przeprowadzał wywiady z osobami, które dla niego, jako autora słuchowisk i słuchacza radiowego, miały centralne znaczenie. W odniesieniu do dalszych rozważań na temat *Agnes* szczególnie ważna jest zacytowana w eseju wypowiedź innego szwajcarskiego dramaturga i autora słuchowisk: „Kiedyś popełniłem błąd, przerabiając sztukę teatralną na słuchowisko – mówi autor Urs Widmer. – To się nie udało. Natomiast proza, jak się okazuje, może zaskakująco dobrze odnaleźć się w formie słuchowiska”²¹.

O ile dwa, jak do tej pory ostatnie, słuchowiska autora: *Das Schweigen der Blumen* (*Milczenie kwiatów*, 2004) i *Der Kuss des Kohaku* (*Pocatunek Kohaku*, 2005) pokazują, że przerobienie sztuki teatralnej na słuchowisko nie musi koniecznie okazać się błędem²², o tyle ten wspomniany przez Widmera pod koniec wypowiedzi zabieg okazał się szczególnie ważny w przypadku Stamma. *Agnes* jest pierwszym słuchowiskiem tego autora, które powstało w wyniku transformacji tekstu epickiego. W latach 1999–2001 Stamm często realizował ten model zamiany gatunku i medium, przerabiając na słuchowiska pięć tekstów ze swojego pierwszego tomu opowiadań *Blitzeis* (1999)²³.

Jak wynika z wypowiedzi Stamma, w procesie tworzenia jego debiutanczkiej powieści *Agnes* należy wyodrębnić dwa wyraźnie od siebie oddzielone etapy. Wynikiem pierwszego etapu (12.02.1993 – najpóźniej koniec maja 1993) jest nieopublikowana nowela o objętości ok. osiemdziesięciu stron. Po dłuższej przerwie autor wrócił do tego tekstu i rozszerzył go do rozmiarów opublikowanej później powieści (najwcześniej 1996/najpóźniej 1997–1998)²⁴.

Jutta Bauers viel rezipiertem Bilderbuch „Warum wir vor der Stadt wohnen”, [w:] W. Bartl, K. Wimmer (red.), Sprechen am Rande des Schweigens..., s. 317–339, tu s. 319.

²⁰ P. Stamm, „I’ll hum it for you...”, s. 255.

²¹ Tamże, s. 253.

²² Wymienione na początku słuchowisko bazuje na sztuce teatralnej *Die Töchter von Tauberhain* (*Córki Tauberhaina*, premiera 2004), słuchowisko *Der Kuß des Kohaku* poprzedziła sztuka teatralna o tym samym tytule, której premiera odbyła się również w 2004 roku.

²³ W kwestii decyzji Stamma o dokonaniu tej transformacji por. J. Jambor, *Die Kunst des Kontrapunkts...*, s. 230. W tym czasie zainteresowania Stamma słuchowiskiem zyskały dodatkowy, trzeci wymiar. W latach 1999–2001 zorganizował wraz z winterturskim ośrodkiem promocji literatury maraton słuchowisk w sali kinowej (por. P. Stamm, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 101.).

²⁴ J. Jambor, *Von einem Mädchen über Solveig zu Agnes. Intertextuelle und intermediale Bezüge des Titels „Agnes” in entstehungsgeschichtlichen Zusammenhängen*, „Slovakische Zeitschrift für Germanistik” 2012, t. 4, z. 2, s. 26–32, tu s. 30 i n.

Słuchowisku *Agnes* przypada ważne miejsce pomiędzy tymi tekstami. Nie jest znany dokładny czas powstania tego słuchowiska. W roku 2010 na stronie internetowej Stamma pojawiła się widniejąca tam do dzisiaj informacja, że autor odłożył pracę nad tekstem *Agnes* po 1993 roku aż do roku 1997, kiedy to przerobił go na słuchowisko: „Tekst znów rozbudził moje zainteresowanie i zacząłem ponownie nad nim pracować, rozszerzając go”²⁵. W materiałach do powieści *Agnes*, które Stamm opublikował na swojej stronie internetowej w lutym 2002 roku, można przeczytać: „Pod koniec 1995 roku – po zmianie redaktora naczelnego magazynu „Nebelspalter” – z dnia na dzień straciłem większą część moich dochodów. Przynajmniej miałem znów więcej czasu na literaturę. Zrobiłem z *Agnes* słuchowisko i wysłałem je w kwietniu 1997 do Radia Bremen”²⁶. Na moje pytanie o niezgodności w datach przerobienia nieopublikowanej noweli na słuchowisko, Stamm odpowiedział w mailu: „O słuchowisko po raz pierwszy wspominam w mojej korespondencji wiosną 1996 roku. W listopadzie 1996 roku wysłałem gotowy tekst do mojej agentki”²⁷.

Oprócz rozbieżności w datach, w przypadku słuchowiska *Agnes* napotykamy jeszcze na kolejny problem natury metodologicznej. Ponieważ nie znamy manuskryptów, nie możemy w tym momencie wypowiadać się na temat roli słuchowiska w procesie przerabiania nieopublikowanej noweli na opublikowaną powieść. Pewne jest jednak, że słuchowisko, podobnie jak praca Stamma z tym gatunkiem, przyczyniło się do powstania znakomitej debiutanckiej powieści. Stamm wskazuje na ten fakt pod koniec swojego trzeciego wykładu autorskiego wygłoszonego w Bambergu pt. *Lehr- und Wanderjahre (Lata nauki i lata wędrówki)*: „Być może to praca nad słuchowiskiem była dla mnie inspiracją do tego, żeby z opowiadania *Agnes* zrobić powieść”²⁸.

2. Słuchowisko *Agnes* i powieść o tym samym tytule – porównanie

W tej części artykułu zostaną omówione trzy główne różnice między obydwoma tekstami, dotyczące doboru postaci, struktury tekstów oraz ich początku i zakończenia. Ponieważ na pierwszym planie znajduje się tekst słuchowiska, tematyczne rozszerzenia powieści (łańcuch wydarzeń, motywy i postaci) zostaną uwzględnione tylko częściowo.

²⁵ P. Stamm, *Texte, Prosa*, <http://www.peterstamm.ch/index.php?n=12&s=32&p=46> [dostęp: 5.06.2016].

²⁶ Tenże, *Agnes. Entstehung*, <http://www.peterstamm.ch/entstehung.php> [dostęp: 5.06.2016].

²⁷ Tenże, korespondencja mailowa z J. Jamborem z dn. 25.06.2009.

²⁸ Tenże, *Lehr- und Wanderjahre*, s. 101.

2.1. Zbiór postaci

Tekst słuchowiska składa się z wykazu postaci zawierającego dziewięć wpisów oraz z dziewięćdziesięciu dwóch ponumerowanych scen. Obejmuje 22,71 znormalizowane strony maszynopisu. Odpowiada to 45 minutom i 28 sekundom nagrania, które w dużej mierze jest zgodne z tekstem.

Najważniejszą różnicą między słuchowiskiem a powieścią w odniesieniu do zbioru postaci nie jest to, że liczba postaci w słuchowisku okazuje się wyraźnie mniejsza – to typowe dla słuchowisk poprzedzających powieść bądź też powstałych po niej. Różnica ta dotyczy dwóch innych kwestii. Po pierwsze, Stamm próbuje rozdzielić formalnie postać męskiego bohatera na dwa głosy, pełniące samodzielne funkcje, mianowicie na w przeważającej części monologizującego „narratora” i na postać, która inaczej niż w powieści, ma nadane imię: „Walter” (H, s. 1)²⁹, i która przeważnie występuje w partiach dialogowych. W tekście słuchowiska zanika jasny podział tego bohatera na podmiot monologizująco-relacjonujący i dialogująco-działający. Postać ta nie tylko wprowadza dialogi postaci, ale również prezentuje fragmenty swojej, napisanej na życzenie Agnes historii o związku tej pary. Fragmenty te prezentowane są jako produkt już gotowy, lub też dopiero powstający. Z drugiej strony to postać Waltera od połowy sztuki (wiadomość o ciąży Agnes) wielokrotnie przejmuje funkcję narratora. W przypadku takich replik dialogowych Stamm stosuje w didaskaliach wskazówkę: „(narracyjnie)” (por. sceny: 53, 55, 56, 64, 72, 74, 82, 83, 88, 89). Jest to jasny sygnał, że Walter nie może dostatecznie wyraźnie wyznaczyć granicy między fikcją a rzeczywistością. Reżyser Holger Rink obrał w tej kwestii inną drogę. W nagraniu te dwie różne funkcje tej samej postaci są prezentowane przez dwóch lektorów (Walter – Konstantin Graudus, narrator – Matthias Haase). Niemal wszystkie kwestie dialogowe w wymienionych powyżej scenach, które zostały opatrzone komentarzem „narracyjnie”, z pominięciem sceny 88 i 89, są jednak czytane przez Matthiasa Haase w roli narratora. Dlatego też słuchacz nie ma prawie w ogóle możliwości śledzenia rozwoju Waltera, rozwoju postaci, która nie jest w stanie odróżnić fikcji od rzeczywistości.

Po drugie, w spisie postaci odnajdujemy bezimienną kelnerkę, przy której widnieje komentarz „(ewentualnie ten sam głos co Louise)” (H, s. 1). Reżyser zastosował się do tej wskazówki, realizując tym samym zamierzone przez Stamma zatarcie granicy między tymi dwiema postaciami. Upodobnienie obydwu postaci ma na celu podkreślenie centralnego tematu słuchowiska, a mianowicie sprzeczną relację między fikcją a rzeczywistością. W przeciwieństwie

²⁹ Analizowane teksty cytowane są bezpośrednio w tekście artykułu i opatrzone następującymi skrótami: skrypt komputerowy słuchowiska *Agnes* = H, powieść *Agnes* = R. Następnie umieszczane są numery scen lub rozdziałów (jeśli są znane) i numer strony.

do powieści, gdzie Louise jest postacią realną, z którą pierwszoosobowy narrator zdradza swoją partnerkę Agnes podczas nocy sylwestrowej (por. R, 33–34, s. 145–147), w słuchowisku Louise nie jest realną, lecz wymaginowaną uwodzicielką Waltera, pojawiającą się już w momencie, gdy dowiaduje się on, że Agnes straciła dziecko (por. H, 52–57, s. 16–18) oraz raz jeszcze później, podczas fikcyjnej zabawy sylwestrowej (por. H, 79–84, s. 25 i n.). Ponadto słuchowisko nie precyzuje, czy Louise jest realną postacią, czy też jedynie wytworem wyobraźni piszącego Waltera, kompensacją Agnes, która tymczasowo rozstała się ze swoim partnerem z powodu jego negatywnego nastawienia do niechcianej ciąży. Inaczej jest z postacią kelnerki. W powieści ma ona imię (Margaret), mimo to jest tylko jedną z wielu postaci epizodycznych. Jej znaczenie polega głównie na tym, że jej imię przez przypadek staje się inspiracją dla piszącego narratora. Po rozstaniu się pary narrator kontynuuje pisanie fikcyjnej historii o Agnes i o nim samym, m.in. w „kawiarni na końcu Grant Park” (R, 24, s. 107). W przeciwieństwie do realnego życia, w fikcyjnej historii jest on wreszcie gotów do przyjęcia roli ojca. W braku innego kobiecego imienia dla występującej w jego historii nowo narodzonej córki, nadaje jej imię Margaret, które widzi na wizytówce kelnerki (por. R, 24, s. 108). W przeciwieństwie do powieści, w słuchowisku autor przypisuje kelnerce o wiele większe znaczenie. Ta bezimienna, epizodyczna postać tekstu staje się inspiracją dla przyszłych fikcyjnych romansów Waltera. Kiedy para kłóci się podczas wspólnie spędzanego wieczoru sylwestrowego – przeziębiona Agnes nie chce czekać na nadejście Nowego Roku, czego nie jest w stanie zrozumieć jej przyjaciel, którego Agnes w związku z tym wygania (por. H, 85, s. 27) – zdenerwowany Walter idzie do zamkniętej kawiarni w parku. W towarzystwie tamtejszej kelnerki czeka do północy, obiecuje jej, że znów przyjdzie, po czym wraca do swojego mieszkania (por. H, 87–90, s. 27 i n.).

2.2. Struktura tekstu

Kolejną ważną różnicą między słuchowiskiem a powieścią jest struktura obydwu tekstów. Powieść składa się z trzydziestu sześciu rozdziałów, w których historia opowiadana jest przez głównego bohatera płci męskiej. Akcja pierwszego i ostatniego rozdziału rozgrywa się w pierwszy dzień bliżej nieokreślonego roku i stanowi ramy czasowe dla pozostałych, rozwijających akcję rozdziałów. W rozdziałach 2–35 bohater odtwarza niemal chronologicznie i z dokumentalną dokładnością zakończony, dziewięciomiesięczny związek z Agnes. W te wspomnienia wpleciona jest krótka historia napisana przez Agnes (por. R, 8, s. 42) i liczne fragmenty z napisanej przez bohatera, fikcyjnej historii o jego związku z Agnes, które Stamm typograficznie wyodrębnia z reszty tekstu, stosując kursywę. Dzięki temu powieść zyskuje jasną strukturę, w której żaden czytelnik się nie zagubi. Natomiast struktura tekstu słuchowiska jest bardziej skomplikowana. Dziewięćdziesiąt dwie sprawiające minimalistyczne wrażenie, krótkie sceny

tworzą wiele grup, które następują po sobie w nieregularnych odstępach. Najczęściej występują trzy rodzaje: po pierwsze są to krótkie sceny, składające się z jednej kwestii dialogowej, w których narrator wprowadza wydarzenia mające niebawem nastąpić lub odczytuje fragmenty swojej historii. Zostały one opatrzone didaskaliami: „(bez miejsca)” (np.: H, 2, s. 2). Po drugie, są to najczęściej dialogi dwóch postaci (np. Waltera i Agnes, Waltera i Louise, Waltera i kelnerki), które są albo realne, albo stanowią część fikcyjnej historii. Rozgrywają się w różnych miejscach (np. w sypialni, na ulicy, w kawiarni). I po trzecie, występuje kombinacja dwóch pierwszych typów scen. Aby zaznaczyć fikcyjną historię, Stamm nie stosuje w tekście słuchowiska żadnej specjalnej czcionki, czytelnikowi musi wystarczyć komentarz „(bez miejsca)”, informacja o tym, kto wypowiada daną kwestię (zazwyczaj „narrator”)³⁰ albo wyraźne wskazówki dotyczące procesu pisania lub też czytania. Orientację utrudnia również fakt, że w dialogach między Walterem i Agnes jest „płaszczyzna wspólnej narracji”³¹, gdzie obydwie postaci odnoszą się do wspólnej przeszłości, lub też komentują akcję utworu.

2.3. Początek i koniec tekstu

Na koniec porównajmy dwa, z reguły ważne fragmenty tekstu, mianowicie początek i koniec obydwu utworów. Jak już zostało wspomniane, rozgrywająca się w przeszłości akcja powieści jest objęta czasową klamrą dwóch rozdziałów. Stosując ten zabieg, Stamm tworzy dla czytelnika otwarte zakończenie tekstu. Agnes, która w komputerze partnera odnalazła ukrywane przed nią „Zakończenie2” fikcyjnej historii, w którym popełnia samobójstwo przez zamarżnięcie, odchodzi od partnera (por. R, 35, 152). Pierwszoosobowy narrator w pierwszym i ostatnim rozdziale wciąż ogląda film wideo, nagrany przez Agnes w Hoosier National Forrest (por. R, 1, s. 10 i R, 36, s. 153), nie podejmując żadnych działań, aby się dowiedzieć, czy Agnes definitywnie porzuciła swojego partnera, czy też może posłużyła się przeczytanym tekstem jak instrukcją czy też wskazówką reżyserską i faktycznie odebrała sobie życie.

Natomiast w słuchowisku brakuje ram czasowych. Zamiast tego autor na początku stosuje inny środek anachronicznej koncepcji czasu. W scenach 1–8 przedstawiona jest sytuacja, kiedy to Walter na życzenie Agnes zaczyna pisać fikcyjną historię, tzn. wydarzenia, które chronologicznie powinny się znaleźć między sceną 26 a 27. Czytelnik rozumie to dopiero po lekturze sceny 27, gdzie koordynaty miejsca, i przez to również pośrednio czasu, zostają wyjaśnione przy

³⁰ Wyjątek stanowią dwie sceny, w których Walter i Agnes czytają synchronicznie, na dwa głosy, napisaną przez Agnes krótką historię (por.: H, 23–24, s. 7 i n.), oraz ostatnia scena słuchowiska, w której Agnes czyta ukrywane przed nią, tragiczne zakończenie historii napisanej przez Waltera (por.: H, 92, 28 i n.).

³¹ Por. P. Stamm, korespondencja mailowa z J. Jamborem z dn. 5.06.2016, b.s.

pomocy didaskaliów „sypialnia, cicha muzyka (jak w scenie 1)” (H, 27, s. 9). Umieszczając zapis początku fikcyjnej historii Waltera zaraz na początku słuchowiska, autor podkreśla konstytutywne znaczenie, jakie w tekście odgrywa relacja między fikcją a rzeczywistością. Jednocześnie, pozostawiając czytelnika przez dłuższy czas w niepewności w odniesieniu do ontologicznego charakteru scen 1–8, tym bardziej zaznacza ambiwalentny charakter tej relacji. Słuchowisko kończy scena powrotu Waltera z kawiarni do mieszkania, gdzie zastaje na ekranie swojego komputera ukrywane przed Agnes oraz przed czytelnikiem zakończenie swojej fikcyjnej historii (por. H, 91, s. 28), tragiczne zakończenie, w którym Agnes popełnia samobójstwo przez zamarznącie na śniegu. W ostatniej scenie Agnes sama odczytuje to zakończenie (por. H, 92, s. 28 i n.). Podobnie jak w powieści, także w słuchowisku nie jest do końca jasne, czy bohaterka odbiera sobie życie. Zachowując również w słuchowisku otwarte zakończenie, Stamm z jednej strony podkreśla motyw ambiwalentnej relacji między fikcją a rzeczywistością, z drugiej strony akcentuje aktywną rolę czytelnika, który zgodnie z koncepcją „dzieła otwartego” Umberta Eco sam powinien wymyślić zakończenie tekstu.

Analiza porównawcza tekstu słuchowiska i powieści pod względem centralnego problemu fikcji i rzeczywistości wykazała, że słuchowisko *Agnes* jest bardzo żywe – odnosząc się do motta niniejszego artykułu – ponieważ „nie zaspokaja, lecz stanowi wyzwanie” dla swoich odbiorców. Dotyczy to również powieści, także będącej wyzwaniem dla czytelnika, choć wyzwaniem innego rodzaju.

Z języka niemieckiego przełożyła Elżbieta Tomasi-Kapral

ŻYCIE TEATRALNE SZWAJCARII

Corinna Hirle*

WSPIERANIE WSPÓŁCZESNEJ, NIEMIECKOJĘZYCZNEJ DRAMATURGII SZWAJCARSKIEJ – ZARYS MIĘDZY GONITWĄ ZA PREMIERĄ A DEBATĄ O ZRÓWNOWAŻONYM, TRWAŁYM ROZWOJU¹

W dzisiejszym niemieckojęzycznym teatrze istnieje pewien fenomen, który krytycy teatralni próbują opisywać do tego stopnia kreatywnie, że w ich tekstach aż roi się od neologizmów próbujących uchwycić to zjawisko: chodzi o premierę. Dziennikarze żonglują takimi określeniami jak „machina premiery”², „zamieszanie promocyjne wokół premiery”³, „mania premiery”⁴, „premierowe szaleństwo”⁵, „premierowa karuzela”⁶, „premierowa olimpiada”⁷, „premierowy cyrk”⁸, „premierowa spirala”⁹,

* Uniwersytet w Bernie.

¹ Ten tekst powstał w oparciu o pracę magisterską autorki: C. Hirle, *Ein illusorisches Nachhaltigkeitskonzept? Die zeitgenössische DramatikerInnenförderung im deutschsprachigen Raum. Förderstrukturen von 2000 bis 2014*. Praca napisana pod kierunkiem prof. dr Beate Hochholding-Reiterer, Institut für Theaterwissenschaft, Uniwersytet w Bernie 2015.

² Ch. Dössel, *Diese Hetze versaut alles*, „Süddeutsche Zeitung” 2009, nr z 13.10, [w:] Berliner Festspiele, *Dokumentation. Schleudergang neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik. 09.-11.10.2009*, Berlin 2009, s. 12.

³ A. Schäfer, *Nachhaltigkeit statt Aufführungshype*, „kultiversum” 2009, nr z 14.10, [w:] Berliner Festspiele 2009, s. 14.

⁴ P. Laudenbach, *Zu Tode gepflegt. Junge Dramatiker in Deutschland*, „Brandeiens WirtschaftsMagazin” 2013, nr 7, online: <http://www.brandeiens.de/archiv/2013/fortschrittswagen/zu-tode-gepflegt/> [dostęp: 27.11.2014].

⁵ Susanne Burkhardt, *Dramatische Zukunft*, [w:] Deutschlandradio Kultur, *Fazit*, 11.10.2009, Berliner Festspiele 2009, s. 14.

⁶ Deutsches Theater Berlin, *Innehalten. Symposium mit Till Briegleb und Gästen. Impulsvortrag, Gesprächsrunden, Diskussionen*, Deutsches Theater Berlin, 9.06.2014, <http://www.deutschestheater.de/spielplan/innehalten/> [dostęp: 11.12.2014] [już niedostępny online].

⁷ Th. Walser, *Förderung?*, [w:] Berliner Festspiele 2009, s. 6.

⁸ T. Becker, *Ist doch kein Drama*, [w:] „Kultur SPIEGEL” 2009, nr 11; Berliner Festspiele 2009, s. 11.

⁹ P. Michalzik, *Die Übergangsgesellschaft*, [w:] Berliner Festspiele 2009, s. 7.

„premierowa monokultura”¹⁰. Po *boomie* dramaturgów w Royal Court Theatre w Anglii w latach dziewięćdziesiątych wzrosła liczba dramatów w obszarze niemieckojęzycznym, a w szczególności liczba premier. Dzisiaj teatry konkurują ze sobą o premiery nowych sztuk, najchętniej takich autorów, którzy mają między dwadzieścia a trzydzieści lat, rzekomo po to, aby móc zajmować się promocją dramaturgów. W rzeczywistości wielu dyrekcjom artystycznym teatrów miejskich chodzi jednak o to, aby wypromować własny teatr. Droga ku temu jest następująca: jeśli autor wystawionej w ramach premiery sztuki zostanie zaproszony do udziału w jednym z renomowanych festiwali i być może zostanie nawet nagrodzony, splendor spadnie również na teatr. Jako odkrywca współczesnego autora teatr będzie uchodził za genialny i wzrośnie jego popularność. Teatry wydają się przy tym troszczyć głównie o siebie, popadając w (premierową) spiralę, zamiast umieścić dramaturgów w centrum zainteresowania. Autorzy wprawdzie zostają wrzuceni w system teatralny, później są jednak odwirowywani – podobnie jak w tytule sympozjum w Deutsches Theater w 2009 roku¹¹. Trzeba przyjrzeć się temu, jak i czy w ogóle są oni w stanie zadomowić się w tym nowym świecie. Rynek jest przecież ograniczony. Niektórzy przyznają być może rację szwajcarskiej dramatopisarce Theresii Walser, która taki stan rzeczy odważnie określa jako „promocyjne oszustwo”¹². Wielu krytykuje „fetysz świeżości”¹³ lub też „szał młodości”¹⁴, czyli ograniczenia wiekowe w programach stypendialnych i presję, jakiej poddawani są autorzy, mający dostarczać wciąż nowe teksty, po to, aby sztuki już wystawione w ramach premiery nie musiały być ponownie grane. Jest jednak również faktem, że współczesny teatr niemieckojęzyczny kieruje do młodych autorów liczne rodzaje wsparcia: nagrody, konkursy, warsztaty pisania, programy wiążące autora z danym teatrem. Mówi się nawet o przeciążeniu, o „dżungli promocji i festiwali”, cytując krytyka Tobiasa Beckera¹⁵. Wprawdzie wspiera się możliwie wielu autorów, jednak tylko przez krótki okres.

Kto właściwie decyduje o tym, którzy dramatopisarze, w jaki sposób, gdzie i kiedy, lub na jak długo i za co, to znaczy za jaki rodzaj tekstu teatralnego otrzymują wsparcie? Celem mojej pracy magisterskiej było opracowanie spisu istniejących w latach 2000–2014 struktur wsparcia dla współczesnych autorów teatralnych. W centrum znalazł się cały obszar niemieckojęzyczny, ponieważ

¹⁰ J. Popig, *Neue Dramatik. Zu jung? Zu alt? Zu deutsch?*, „Die Deutsche Bühne” 2009, nr 9, s. 36.

¹¹ *Schleudergang neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik*, Haus der Berliner Festspiele, 9–11.10.2009.

¹² T. Walser, *Berliner Festspiele 2009*, s. 6.

¹³ T. Becker, *Berliner Festspiele 2009*, s. 11.

¹⁴ S. Burkhardt, *Berliner Festspiele 2009*, s. 14.

¹⁵ T. Becker, *Berliner Festspiele 2009*, s. 11.

wiele programów stypendialnych, z uwagi na wspólny język i podobieństwo systemu teatralnego, skierowanych jest do autorów pochodzących ze wszystkich trzech krajów tego obszaru językowego. Teza, że jest to system innowacyjny, była punktem wyjścia do sprawdzenia trwałości tych struktur. O ile w środowisku teatralnym wsparcie dla dramaturgów stanowi temat kontrowersyjny, o tyle w środowisku naukowym jest on marginalny¹⁶.

¹⁶ Do najnowszych publikacji należy tom zbiorowy wydany przez teatrologów Andreea Engharta i Artura Pełkę *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater* (2014), będący dokumentacją międzynarodowej konferencji *Junge Stücke. Zur Situation und zu den Theatertexten Junger AutorInnen im europäischen Gegenwartstheater*, zorganizowanej przez Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium oraz Uniwersytet Łódzki w dniach 24–25.09.2010. W roku 2013 literaturoznawca Gunther Nickel wydał tom prezentujący sposoby wspierania młodej dramaturgii w państwach niemieckiego obszaru językowego (*Die Förderung junger Dramatik in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, [w:] A. Gall, G. Nickel (red.), *Theaterlandschaften der Gegenwart. Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama*, Tübingen 2013, s. 267–272). Enghart napisał w roku 2011 artykuł, w którym bada trwałość fali wsparcia dla młodych autorów (*Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger AutorInnen und der Verlust der Utopie*, [w:] A. Pełka, S. Tigges (red.), *Das Drama nach dem Drama*, Bielefeld 2011, s. 311–327). Andreas Beck opisuje swoją pionierską pracę w obszarze wsparcia autorów piszących teksty dla teatru (*stück/für/stück. Der Dramaturg und die Autorenförderung*, [w:] A. Roeder, K. Zehelein (red.), *Die Kunst der Dramaturgie. Theorie. Praxis. Ausbildung*, Leipzig 2011, s. 25–37). Znamienna jest dokumentacja sympozjum zorganizowanego w 2009 roku w ramach festiwalu Berliner Festspiele pt. *Schleudergang neue Dramatik* w dn. 9–11.10.2009. Teatrolog Stefan Tigges opublikował analizy kierunków studiów oferujących pisanie sceniczne (Jürgen Hofmann, *SCHREIBEN LERNEN. Erfahrungen mit einem Studiengang*, [w:] S. Tigges (red.), *Dramatische Transformationen*, Bielefeld 2008, s. 123–124; A. Roeder, *Sterne und andere S-Klassen. Beobachtungen zu einzelnen Stücken und Autoren des Studiengangs Szenisches Schreiben an der UDK Berlin*, [w:] A. Pełka, S. Tigges (red.), *Das Drama nach dem Drama*, s. 327–341). Dwa zarysy modeli wsparcia dla autorów teatralnych w Szwajcarii wydali: w 2002 Stefan Koslowski w odniesieniu do niemieckojęzycznej Szwajcarii (*Theaterautorenförderung in der Deutschschweiz. Bestandaufnahme im Jahr 2002*, Bern 2002) i pięć lat później Veronica Sellier, uwzględniając pozostałe obszary językowe kraju (*Den Stein ins Rollen bringen. Die Dramatikerförderung in der Deutsch- und Westschweiz ist so schweizspezifisch wie erfolgreich*, [w:] B. Engelhardt, D. Walser (red.), *Eigenart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*, Arbeitsbuch 2007, Berlin 2007, s. 108–112). Dokumentację różnego rodzaju nieudanych prób wsparcia, podejmowanych w latach osiemdziesiątych w Szwajcarii, opublikowało Szwajcarskie Towarzystwo Kultury Teatralnej – co nie powinno być pominięte jako tło podejmowanych w późniejszym okresie działań (*Dramatikerförderung*, „Schweizerisches Theaterjahrbuch” 1986, nr 48).

1. Panoptykon struktur wsparcia

Aby przedstawić możliwie jak najdokładniej wszystkie możliwości wsparcia, została zastosowana metoda jakościowo-empiryczna i analiza dyskursu¹⁷. Przeprowadzono wywiady z zaangażowanymi protektorami współczesnego środowiska teatralnego, w takich obszarach jak: giełda tekstów scenicznych, dramaturgia, dyrekcja, wydawnictwa teatralne i kształcenie¹⁸. Przedmiotem badań był teatr artystyczny w teatrze miejskim, jak również teatr amatorski i scena niezależna.

Jeśli za wsparcie dla dramaturgów uznamy: 1) finansowanie, 2) tworzenie nowych lub wykorzystywanie już istniejących instytucji bądź przestrzeni twórczych, 3) umożliwienie wymiany między autorami, osobami związanymi z teatrem oraz publicznością, 4) pośredniczenie w promocji autorów i ich tekstów oraz 5) różnorodność i wysoką jakość produkcji tekstów¹⁹, to możemy na tej podstawie wyłonić pięć obszarów wsparcia.

„Targi specjalistyczne i dla publiczności”²⁰ to nie tylko instytucje o charakterze informacyjnym, oferują one również imprezy towarzyszące, jak na przykład warsztaty tematyczne, sympozja czy formaty dyskusyjne. Są one okazją do nawiązywania kontaktów. Dramaturdzy i dyrektorzy teatrów czerpią z prezentowanych tam sztuk inspiracje do tworzenia własnych repertuarów – służą one jako „narzędzie orientacji”, jak ujęła to była dyrektor berlińskiego konkursu tekstów scenicznych Iris Laufenberg²¹. Dlatego tego typu konkursy uchodzą za trampolinę do zawodowego świata dla młodych dramaturgów. W swojej strukturze implikują pewne mechanizmy wsparcia, np. przyznając nagrody za drugą inscenizację

¹⁷ Ponieważ statystyka Towarzystwa Scenicznego uwzględnia w przypadku liczby premier również projekty o charakterze performance’u, adaptacje powieści i filmów, trudno jest oszacować dokładnie liczbę samych premier.

¹⁸ Wywiady przeprowadzono z byłą dyrektor konkursu tekstów scenicznych organizowanego podczas Berlińskich Spotkań Teatralnych i ówczesną dyrektor w Konzert Theater Bern Iris Laufenberg, szwajcarskim dramaturgiem Wernerem Wüthrichem, dyrektorem wydawnictwa tekstów teatralnych Hanspeterem Burlą, ówczesnym dyrektorem Schauspielhaus w Wiedniu Andreasem Beckiem i dyrektor Szwajcarskiego Instytutu Literatury Marie Caffari. Wywiady zostały przeprowadzone latem 2015 roku, a ich kompletne transkrypcje stanowią załącznik do pracy magisterskiej.

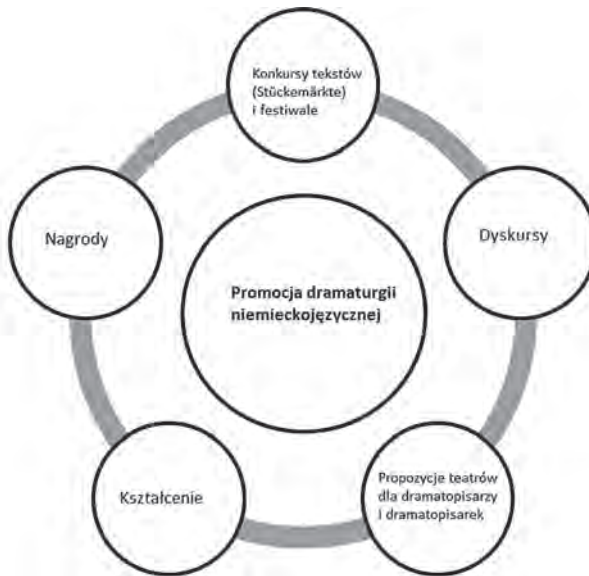
¹⁹ Czynniki te zostały opracowane na podstawie szwajcarskiej ustawy Administracji Federalnej o wspieraniu kultury. Jednym z jej celów jest „wspieranie różnorodnej i wartościowej pod względem jakości oferty kulturalnej” i „stworzenie korzystnych warunków ramowych dla twórców kultury, jak również dla instytucji i organizacji związanych z kulturą”. Por. *Bundesgesetz über die Kulturförderung*, art. 3 pkt. b i c KVG i.V.m. Art. 69 BV.

²⁰ Y. Budenhölzer, *Gesichter des europäischen Dramas*, „Die Deutsche Bühne” 2010, nr 4, s. 38.

²¹ Wywiad z I. Laufenberg, Bern, 21.08.2014. Patrz przypis numer 18.

spektaklu. Generalnie można wyróżnić tutaj konkursy mające na celu odkrycie nowych twórców i takie, które prezentują w ramach występów gościnnych wprawdzie nowe, ale już wystawiane sztuki. Do najważniejszych w niemieckim obszarze językowym należą „Stückemarkt” organizowany podczas Berlińskich Spotkań Teatralnych, konkurs „Stücke”, organizowany podczas Dni Teatru w Mülheim, „Autorentheatertage Berlin”, „Heidelberger Stückemarkt” oraz międzynarodowe festiwale współczesnej dramaturgii, jak na przykład „Neue Stücke aus Europa” czy też „F.I.N.D. – Festival Internationale Neue Dramatik”²².

Wykres 1. Konkursy tekstów scenicznych i festiwale dla dramatopisarzy



Źródło: opracowanie własne

2. Dyskursy

Media kształtują dyskurs, generują informacje i wskazują kierunek, wspierają dramatopisarzy mniej lub bardziej, na przykład pisząc o ich sztukach, o tym, że zostały wydane czy przetłumaczone, lub też o tym, że dana sztuka została uznana za najlepszą w sezonie. Za instrumenty służące rozpowszechnianiu nowej

²² Wybór został dokonany na podstawie zestawienia umieszczonego na stronie Instytutu Goethego z 2012 roku, autorstwa Christiane Wahl, recenzentki i jurorki podczas Berlińskich Spotkań Teatralnych. Por. *Die deutschen Stückemärkte*, Goethe Institut, 08/2012, <http://www.goethe.de/kue/the/ibf/de9655830.htm> [dostęp: 31.03.2014] [już niedostępna online].

dramaturgii uznawane są: 1) publikacje sztuk wraz z towarzyszącymi im relacjami w czasopismach branżowych, jak na przykład „Theater heute” czy „Theater der Zeit”, 2) informacje w prasie lub na znaczących portalach internetowych, jak na przykład nachtkritik.de i 3) wydawnictwa teatralne, które wydają i wprowadzają na rynek sztuki teatralne oraz zarządzają prawami autorskimi i tantiemami (trójkąt autor-wydawnictwo-teatr).

3. Nagrody

Nagroda jest obietnicą uznania, rozpowszechnienia nazwiska, wsparcia dla twórcy. Jest dotowana kwotą pieniężną, wiąże się z gwarancją premiery lub/ oraz stypendium na realizację projektu. Nagrody różnią się w zależności od branży, fundatora, kryteriów wyboru, dotacji i częstotliwości przyznawania, są wśród nich te przyznawane w drodze konkursu lub też z jego pominięciem. Należy wymienić tutaj również dotacje dla twórców oraz stypendia, które przyznawane są przez państwo, kanton lub gminę. Do najbardziej prestiżowych i najwyższ dotowanych nagród w obszarze niemieckojęzycznym należą: Nagroda im. Georga Büchnera, Nagroda im. Lasker-Schüler, Nagroda im. Bertolta Brechta, Nagroda im. Kleista, nagroda dla dramaturgów miasta Mülheim, nagroda miasta Monachium (Münchner Förderpreis) lub nagroda miasta Monachium dla teatru autorskiego, nagroda dla nowej dramaturgii przyznawana podczas berlińskiego konkursu sztuk teatralnych lub też nagroda przyznawana przez Fundację Welti oraz nagroda dla dramaturgów, przyznawana przez niemiecki sektor gospodarczy (Dramatikerpreis der Deutschen Wirtschaft)²³. Oprócz tego uwagę przyciąga szereg nagród dotowanych niższą kwotą, przyznawanych młodym dramaturgom.

4. Kształcenie

Toczą się liczne dyskusje na temat zasadności kształcenia dramaturgów. Z jednej strony mamy ducha geniusza Goethego, z drugiej kształcenie rzemieślnika. Pięć profesjonalnych programów studiów dotyczących pisania scenicznego, dramatycznego, kreatywnego i literackiego, które powstało w ostatnich latach w niemieckim obszarze językowym (każdy z naciskiem na inną dziedzinę), realizowanych jest w Bernie (Wyższa Szkoła Teatralno-Muzyczna), w Berlinie (Uniwersytet Sztuk Pięknych), na Uniwersytecie w Lipsku, na Uniwersytecie w Hildesheim oraz w Grazu (UniT)²⁴.

²³ Zestawienie najważniejszych nagród w państwach niemieckiego obszaru językowego, sklasyfikowane w oparciu o wyżej wymienione kryteria (stan z roku 2014/15), znajduje się w pracy magisterskiej. Por. C. Hirrle, *Ein illusorisches Nachhaltigkeitskonzept?...*, s. 72–75.

²⁴ Na przykład istniejący od roku akademickiego 2005/2006 kierunek studiów „Pisanie literackie”, oferowany przez Szwajcarski Instytut Literatury w Biel jest

5. Projekty realizowane przez teatry i przez dramatopisarzy

Od roku 2000 widoczne były starania, mające na celu wypracowanie modeli pozwalających na silniejsze związanie dramatopisarzy z teatrem, tak aby mogli poznać realia panujące w teatrze i podkreślić swoją obecność. Takie inicjatywy jak: autor kontraktowy, *artists in residence* czy sztuki pisane na zlecenie należą dzisiaj do codziennej praktyki w teatrach miejskich i znaczących ośrodkach sceny niezależnej. Te i kolejne trzy projekty realizowane w niemieckojęzycznej części Szwajcarii zostaną dokładnie opisane poniżej.

Model autora kontraktowego – za i przeciw

Dramatopisarz Ewald Palmetshofer, współpracujący z teatrem w Bazylei, pisze, że teksty teatralne powinny być „zsyte” z teatralną rzeczywistością, ponieważ powstają, aby być grane. I to splatanie zachodzi w czasie, kiedy pisarz jest związany kontraktem z danym teatrem:

Uwalnia to pisanie z aury tajemniczości. Pisanie staje się w połowie publiczne. Możliwość zmierzenia się z tematem wspólnie z zespołem teatru i stworzenia tekstu, sprawdzenia go, przy uwzględnieniu głosów aktorek i aktorów, ich warunków fizycznych, wszystko to wpływa na tekst, otwiera go. Dzięki temu już w fazie pisania tekstu ujawniają się sytuacje, które zachodzą właściwie tylko podczas prób. Nie tylko pisze się sztukę, ale rozwija się ją. Sprawia to, że praca nad tworzeniem tekstu jest bardziej transparentna i bardziej uwrażliwiona²⁵.

Autor kontraktowy jest zatrudniony w teatrze na stałe w danym sezonie, co stwarza dla niego takie warunki finansowe, które uwalniają go od presji tworzenia nowych tekstów. Otrzymuje zlecenie na sztukę teatralną, która będzie miała premierę w tym konkretnym teatrze, do tego dochodzą jeszcze inne działania na rzecz teatru: na przykład kontraktowa autorka w Konzert Theater

bilingwalny (niemiecko-francuski) – autorzy piszą w swoich ojczystych językach i specjalizują się w jednym gatunku literackim – w dramacie, liryce lub w prozie. Najważniejsze są indywidualne projekty pisarskie, realizowane pod okiem mentorów. Ponadto oferowane są kursy literaturoznawcze oraz te dotyczące praktyki zawodowej, jak również projekty artystyczno-praktyczne realizowane w ramach przedsięwzięcia „Y-Institut für Transdisziplinarität”. Znani absolwenci to na przykład: Arno Camenisch (proza) czy Wolfram Höll i Katja Brunner (dramat). Por. Hochschule der Künste Bern: *BA Literarisches Schreiben*, [w:] Hochschule der Künste Bern, 2014, <http://www.hkb.bfh.ch/de/studium/bachelor/baliteratur/studieren/studienaufbliteratur/> [dostęp: 14.10.2016].

²⁵ E. Palmetshofer, *Theater ist die Kunst Texte mit Körpern zu vernähen*, [w:] Schauspielhaus Wien. Spielzeit 2007/08, http://archiv.schauspielhaus.at/uber_das_schauspielhaus/autorinnen_und_autoren/spielzeit_0708_hausautor [dostęp: 14.10.2016].

w Bernie, Gornaya, pisze bloga, na który składają się „myśli i skrawki”²⁶, informacje o aktualnych premierach; Szwajcar Reto Finger jako autor kontraktowy przy Teatrze Narodowym w Mannheim organizował spotkania autorów²⁷. Taki *writer in residence* uwzględnia ponadto w doborze tematów i miejsc akcji swoich utworów interesy teatru. Jego powiązanie z instytucją jaką jest teatr, może – zdaniem teatrologa Andreasa Engharta – oddziaływać na sztukę pozytywnie, lub też może zahamować proces twórczy, ponieważ autorzy są „ukierunkowywani, prowadzeni, przy tym z pewnością ograniczani, ale jednocześnie też zachęceni do pracy twórczej, a nawet do niej zmuszani”²⁸.

***Artists in residence* (artyści rezydenci) i utwory na zlecenie – zawężenie działalności**

Innym, bardziej luźnym sposobem związania twórcy z teatrem jest zatrudnienie go w charakterze rezydenta, zaproszenie artysty na krótki czas do teatru w związku ze zleceniem na napisanie sztuki albo wysyłanie takich zleceń do dramatopisarzy z zewnątrz. „Sytuacja, kiedy sztuka jest gotowa i trzeba tylko znaleźć dla niej odpowiedni teatr, należy u nas do wyjątków”, twierdzi Tobias Philippen z niemieckiego wydawnictwa teatralnego Schäfer-Philippen²⁹. Zaletą utworów pisanych na zlecenie jest, jak uważa Frank Kroll z wydawnictwa Suhrkamp, że pisze je tylko jeden autor i ma za to zagwarantowane wynagrodzenie. Podczas gdy w przypadku konkursu na najlepszy utwór, wielu autorów pisze „za darmo”, jako że tylko jeden z nich otrzyma wynagrodzenie i sławę³⁰. A i tak „teatr mógłby w najgorszym przypadku nie wystawić nadesłanego tekstu” – podkreśla krytyk John von Düffel³¹.

²⁶ Por. Gornayas Blog: *Gedanken und Schnipsel der Hausautorin zu den Premieren dieser Spielzeit*, [w:] Konzert Theater Bern, <http://www.konzerttheaterbern.ch/schauspiel/gornayas-blog/> [dostęp: 14.10.2016].

²⁷ Por. J. Berger, *Spielräume – Die Rolle von Hausautoren an Theatern*, Goethe Institut, 03/2013, <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/neu/20364713.html> [dostęp: 14.10.2016].

²⁸ A. Enghart, *Ist das Theater eine Institution? Junge Autoren zwischen Anpassungszwang und Kreativitätsfreiraum*, [w:] A. Enghart, A. Pełka, *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Bielefeld 2014, s. 69.

²⁹ W. Behrens, S. Kaempf, G. Kasch, *Lasst die neuen Stücke atmen! Ein Gespräch über neue Dramatik mit den Verlegern Gesine Pagels, Frank Kroll und Tobias Philippen*, „Nachtkritik” 2013, nr 4, online: <http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2013/index.php/debatte/verlegerseite> [dostęp: 14.10.2016].

³⁰ Tamże.

³¹ John von Düffel, *Der Hype und seine Möglichkeiten. Eine Erwiderung auf Frank Krolls Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik*, „Theater heute” 2007, nr 12, s. 23.

Autorzy skarżą się, że w momencie gdy stawia im się tematyczne i formalne wymagania, ograniczana jest ich kreatywność, jak na przykład w sytuacji, kiedy z powodu możliwości technicznych danego teatru preferowane są sztuki z dwu- lub trójosobową obsadą, które mogą być wystawione na scenie studyjnej³². Presja produkcyjna nie pozwala ani na zagłębienie się w temat, ani na pogłębienie własnych zainteresowań. Chodzi o nową i aktualną tematykę, a nie o sztukę o charakterze globalnym.

Typowym sposobem promocji teatru w niemieckojęzycznej części Szwajcarii są projekty teatralne skierowane do dramatopisarzy. Zarówno w przypadku teatrów miejskich, jak i w przypadku sceny niezależnej, wyłoniły się trzy modele z różnymi formatami prezentacji tekstu, które osiągnęły zasięg o wiele większy niż ponadregionalny.

Model autora kontraktowego.

„Laboratorium sztuki teatralnej – nowa dramaturgia szwajcarska”

W roku 2008 teatr w Bazylei zainicjował projekt promujący autorów kontraktowych: „Laboratorium sztuki teatralnej” w Bazylei (Stücklabor Basel). Teksty opracowane w teatrze w Bazylei zostały zaprezentowane na małym festiwalu w formie inscenizacji warsztatowej, tzn. z krótką próbą, bez dekoracji i kostiumów. Od 2011 roku „Laboratorium sztuki teatralnej” wspiera trzech uznanych autorów w trzech teatrach szwajcarskich – w Bazylei, Bernie i Lucernie – w pracy nad tekstem teatralnym i gwarantuje im premierę w jednym z tych trzech teatrów³³. Chodzi o połączenie klasycznej koncepcji autora kontraktowego z uczestnictwem w warsztatach wraz z innymi autorami, co umożliwia wymianę idei, doskonalenie zawodowe i tworzenie sieci kontaktów³⁴. W laboratorium sztuk teatralnych brali udział tacy uznani autorzy jak Philipp Löhle, Wolfram Höll czy Katja Brunner.

Czytania sceniczne podczas „Procesora dramatów” (*Dramenprozessor*)

Istniejąca od piętnastu lat inicjatywa o nazwie „Procesor dramatów” (*Dramenprozessor*) została powołana przez dyrekcję artystyczną teatru Winkelwiese w Zurychu i udzieliła do tej pory wsparcia pięćdziesięciu autorom. Połowa powstałych tekstów została wydana, przetłumaczona i była wystawiana również po premierze. Jako przykład może posłużyć Katja Brunner, która w ramach takiej współpracy stworzyła tekst *W nogach za krótka*, który przyniósł jej sławę i liczne wyróżnienia. Uczestnicząc w projekcie „Procesor dramatów”, czworo lub pięcioro wybranych młodych szwajcarskich autorów otrzymuje niewielkie stypendium

³² Por. W. Behrens, S. Kaempf, G. Kasch (red.), *Lasst die neuen Stücke atmen!...*

³³ Por. *Stücklabor – neue Schweizer Dramatik: Das Theater Basel*, [w:] Stücklabor, <http://www.stuecklaborbasel.ch/Das-Theater-Basel> [dostęp: 14.10.2016].

³⁴ Por. tamże.

i przez okres jednego sezonu pracuje nad sztuką teatralną, przy czym w tym czasie odbywają się tygodniowe warsztaty, połączone z ćwiczeniami pisania tekstów oraz tematycznymi dyskusjami z udziałem ekspertów³⁵. Zestawienie w tytule przedsięwzięcia dwóch rzeczowników „dramat” i „procesor” wskazuje na proces powstawania tekstu teatralnego. Na zakończenie sezonu teksty są prezentowane w teatrze Winkelwiese w formie czytania scenicznego, tzn. aktorzy siedzą przy stole i po raz pierwszy czytają tekst publiczności. „Procesor dramatów” jest współfinansowany przez inne teatry partnerskie, a celem tej współpracy jest to, aby w kolejnym sezonie odbyła się tam jedna czy dwie premiery³⁶.

Odpowiednikiem „procesora dramatów” we francuskojęzycznej części Szwajcarii, gdzie organizacja teatrów opiera się na modelu typowym dla obszaru romańskiego³⁷, jest profesjonalny warsztat pisarski „Textes-en-scènes”³⁸.

Platforma dla współczesnego dramatu „Stückbox”

W ramach projektu „Stückbox” wspierane są wybrane, zazwyczaj już wystawiane sztuki współczesnych dramatopisarzy. Cztery razy w roku zespół składający się z siedmiu aktorów i reżyser Ursiny Greuel, założycielki projektu „Stückbox”, oraz autora czy autorki danej sztuki, wystawia na scenie niezależnej teatrów partnerskich aktualne sztuki w ramach inscenizacji warsztatowych

³⁵ *Dramenprozessor 2013/14. Eine Werkstatt für Schweizer Nachwuchsdramatiker/Innen*, [w:] Theater Winkelweise 2014, s. 30–31.

³⁶ Por. *Dramenprozessor. Werkstatt für szenisches Schreiben*, Winkelweise, <http://winkelwiese.ch/dramenprozessor> [dostęp: 14.10.2016]. Teatrami partnerskimi w sezonie 2016/17 są Theater Chur, Schlachthaus Theater Bern, Stadttheater Schaffhausen, Theater Tuchlaube Aarau, Theater Rampe Stuttgart und Theater St. Gallen, ponadto istnieje współpraca w ramach kierunku studiów licencjackich Teatr i Reżyseria Akademii Sztuk w Zurychu.

³⁷ Podczas gdy w niemieckojęzycznym środowisku teatralnym stosowany jest system repertuarów, w krajach romańskich stosowany jest (korzystniejszy) system *en-suite*. Zamiast wydawnictw teatralnych, które w niemieckojęzycznym obszarze są odpowiedzialne za publikowanie, dystrybucję i zarządzanie prawami autorskimi, w zachodniej Szwajcarii kwestia administracji prawami autorskimi, ale z pominięciem dystrybucji, leży w gestii SSA (Société Suisse des Auteurs). Nie istnieje tam też zawód dramatopisarza w takiej formie, jak w niemieckojęzycznym obszarze kulturowo-językowym, gdzie pełni on kluczową rolę, jeśli chodzi o wsparcie udzielane autorom.

³⁸ Od 2004 roku „Textes-en-scènes” oferuje dwa razy w roku warsztat pisarski dla czterech młodych dramatopisarzy szwajcarskich, z których każdy otrzymuje proponowanego przez siebie mentora oraz honorarium w wysokości 1200 CHF przyznawane na okres jednego sezonu. W dwóch teatrach: Saint-Gervais Genève i Arsenic in Lausanne mogą odbywać się próby sztuk, a jedna z czterech sztuk jest wystawiana w najbliższym sezonie. Por.: *Textes-en-scènes. Atelier d’auteurs de théâtre 2014*, [w:] SSA, 01/2014, <https://www.ssa.ch/sites/default/files/ssadocuments/m128f0114.pdf> [dostęp: 14.10.2016].

(z dwutygodniowym czasem prób, bardzo skromnymi dekoracjami i niewymagającymi kostiumami)³⁹. Celem jest wyeksponowanie na pierwszym planie tekstu i gry aktorskiej, ponieważ „ta surowa forma prezentacji ma zainicjować debatę nad tekstem sztuki, a nie wystawić sztukę na piedestał”, jak czytamy w programie teatru Schlachthaus⁴⁰. Pełna inscenizacja pozostawia bowiem mało miejsca na fantazję, utrudnia koncentrację jedynie na tekście, który powinien być odgrywany, a nie tylko czytany, jak twierdzi Ursina Greuel w jednym z wywiadów⁴¹. Szczególnie ważna jest planowana po zakończeniu wystąpienia dyskusja z publicznością.

Wszystkie inicjatywy dążą do połączenia trzech elementów: tekstu, autora i sceny. „Laboratorium sztuki teatralnej” oraz „Processor dramatów” oferują strukturę warsztatu i możliwości premierowego wystawiania sztuk. „Processor dramatów” wprowadza młodych autorów o krok dalej w praktykę sceniczną, „Laboratorium sztuki teatralnej” tworzy w teatrach miejskich miejsca pracy dla uznanych dramatopisarzy na okres jednego sezonu. „Stückbox” tworzy platformę umożliwiającą rozpowszechnianie nowych dramatów wybranych autorów, dając publiczności okazję do dyskusji nad wystawionym tekstem w obecności jego autora. Czy te „surowe” formy prezentacji bardziej lub mniej skoncentrowane na tekście i grze, począwszy od odczytu, scenicznego czytania, inscenizacji warsztatowej po skromną premierę, skierowane są do wąskiego grona ekspertów czy raczej do szerokiej publiczności?

6. Dyskusje wokół zapewnienia trwałości efektów

Trwałość efektów uchodzi za „pojęcie z gumy”, które może zostać użyte w różnych kontekstach, również w dyskusji dotyczącej wspierania współczesnych twórców dramatu⁴². Co dokładnie ono oznacza? Ekonomista Jürgen Kopfmüller porównuje liczne modele zapewniania trwałości efektów w obszarze kultury i zauważa, że obszar ten zostaje praktycznie pominięty lub też uwzględniany jest w tej kategorii niejako przy okazji⁴³. To zapożyczone z innej branży

³⁹ Teatrami partnerskimi są Theater Winkelwiese, der Burgbachkeller Zug, Schlachthaus Theater i Theater Tuchlaube (stan z roku 2015/16). Od 2016 „Stückbox” ma stałą siedzibę w teatrze newestheater.ch w Dornach k. Bazylei.

⁴⁰ *Matterhorn Produktionen. Longnight Stückbox*, Schlachthaus Theater Bern, http://www.schlachthaus.ch/spielplan/detail.php?spielpunkt_id=3328 [dostęp: 14.10.2016].

⁴¹ Nieoficjalna rozmowa z U. Greuel podczas *Longnight Stückbox*, Schlachthaus Theater Bern, 29.05.2016.

⁴² Temu m.in. były poświęcone konferencje: w 2009 roku „Schleudergang neue Dramatik” w Deutsches Theater i w roku 2010 konferencja „Junge Stücke”, zorganizowana przez LMU w Monachium i Uniwersytet Łódzki.

⁴³ J. Kopfmüller, *Von der kulturellen Dimension nachhaltiger Entwicklung zur Kultur nachhaltiger Entwicklung*, [w:] O. Parodi, G. Banse, A. Schaffer (red.), *Wechselspiele: Kultur und Nachhaltigkeit. Annäherungen an ein Spannungsfeld*, Berlin 2010, s. 46.

określenie pojawia się wtedy w dyskusji, kiedy chodzi o ustalenie, jaki rodzaj wsparcia dla autorów jest „najlepszy”, czyli najbardziej długofalowy. Przy przeprowadzeniu analizy pomocne mogą być ogólne kryteria działania, mającego na celu zapewnienie trwałości efektów, tzn. wykorzystanie zasobów, zapewnienie odnowy i zachowanie stabilności⁴⁴. I tak, zasobami są na przykład instytucje i festiwale, które mogą być wykorzystane jako platforma wymiany myśli lub tworzenia sieci kontaktów między autorami, osobami związanymi z teatrem i publicznością. Podobnie sztuki teatralne wystawiane ponownie po premierach. Stabilność może zostać zapewniona poprzez finansowanie lub też związanie dramaturga z teatrem. Odnowa i rozwój autorów mogą być realizowane dzięki warsztatom lub też miejscom pracy twórczej, gdzie autorzy nie muszą tworzyć pod presją czasu. Sensowne jest również ustalenie, na ile struktury okazują się trwałe ogólnie dla dramaturgów, nie zaś, czy zapewniają one trwałość efektów w takim samym stopniu w odniesieniu do wszystkich autorów teatralnych. Nie jest możliwe przeanalizowanie pod tym kątem i uogólnienie indywidualnego rozwoju autorów, a szczególnie debiutantów. Ponadto wiek danego twórcy nie powinien być mylony z jego stażem pracy w środowisku, z doświadczeniem zawodowym. Również celowe wsparcie może mieć długotrwały wpływ na profesjonalny rozwój dramaturgów.

7. Wnioski końcowe i impulsy

Analiza poszczególnych źródeł dofinansowania wykazała, że można zaobserwować presję innowacyjności i produktywności: poprzez usilne dążenie do wystawiania premier oraz dużą liczbę przede wszystkim małych nagród dochodzi do autoreferencji systemu. Konkursy i szkoły pisania, z uwagi na ograniczenia wiekowe, układają się w spiralę: stawia się na młodość. Jednak zachodzi również zmiana sposobu myślenia: struktury festiwali są odnawiane: w 2013 roku podczas Stückemarkt w ramach Berlińskich Spotkań Teatralnych pokazano *revival* dotychczas nagrodzonych autorów, zamiast nagradzać nowych. To samo miało miejsce w 2014 roku podczas Autorentheatertagen w Berlinie. Wbrew tendencji do tego, aby zaprezentować jak najlepiej nowy dramat w formie czytania scenicznego czy premiery na małych scenach studyjnych, podczas Autorentheatertage w 2016 roku postawiono na produkcję trzech nagrodzonych sztuk w trzech renomowanych współczesnych niemieckojęzycznych teatrach: Burgtheater w Wiedniu, Deutsches Theater w Berlinie i Schauspielhaus w Zurychu. W teatrze w Bazylei widoczna jest tendencja do „przepisywania” klasyków przez dzisiejszych

⁴⁴ Por.: definicja trwałości efektów z perspektywy ekologicznej, sformułowana przez socjologa środowiska Karla-Wernera Branda, [w:] K.-W. Brand (red.), *Nachhaltige Entwicklung. Eine Herausforderung an die Soziologie*, Opladen 1997, s. 28.

twórców dramatu, jak choćby w przypadku Rolanda Schimmelpfenniga, który opracował sztukę *Bachantki* Eurypidesa w sezonie 2015/2016.

We wszystkich wywiadach wymienione zostały dwa rodzaje wsparcia jako najbardziej przyczyniające się do sukcesu i najbardziej trwałe: 1) model autorów kontraktowych, aby pogłębić związek autora z teatrem i 2) wystawianie tekstów autorów. Nie szukanie wciąż nowych programów wsparcia, a konsekwentne wystawianie sztuk zapewnia ciągłość. Z jednej strony autorzy otrzymują tantiemy, z drugiej strony ich sztuki, poprzez wielokrotne inscenizacje, poddawane są próbie trwałości czy aktualności. W ten sposób mógłby powstać kanon nowych dramatów, zawierający sztuki o znaczeniu globalnym. W teatrze amatorskim lepiej sprzedają się sztuki już wystawione, ponieważ wypróbowano, czy sztuka nadaje się do ponownego wystawienia i zespół nie musi ponosić żadnego ryzyka. Dokładnie to podkreśla juror Till Briegleb podczas *Autorentheatertagen* w 2016 roku: „najlepszą drogą do tego, aby odkryć i wspierać autorów, jest wystawianie ich utworów!”⁴⁵.

W dalszej perspektywie badawczej znajduje się porównanie rodzajów wsparcia stosowanych w niemieckojęzycznej części Szwajcarii z innymi, istniejącymi w pozostałych trzech obszarach kulturowych i językowych tego kraju (oraz w państwach sąsiedzkich, jak Francja czy Włochy). Wyniki tego porównania mogłyby dostarczyć nowych impulsów badawczych w tej dziedzinie⁴⁶.

Z języka niemieckiego przełożyła Elżbieta Tomasi-Kapral

⁴⁵ T. Briegleb, *Autorentheatertage Berlin 2016*, Deutsches Theater, <https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/autorentheatertage-berlin-2016/> [dostęp: 14.10.2016].

⁴⁶ W Instytucie Teatrologii Uniwersytetu w Bernie powstaje praca doktorska Corinny Hirrle, której celem jest zbadanie instytucji wspierających niemieckojęzyczny szwajcarski oraz włoski dramat współczesny.

Maria Janus*

TEATR LALEK W SZWAJCARII. REKONESANS Z ZASTOSOWANIEM METODY *DESK RESEARCH*

Środowisko lalkarskie jest stosunkowo niewielkie, odnosi się wrażenie, że wszyscy się znają. Na międzynarodowych festiwalach spotyka się lalkarzy z najodleglejszych, nieraz bardzo egzotycznych części świata. Podgląda się techniki, czasem wynikające z tradycji ludowej czy rytualnej i, co nie mniej ważne, rozmawia się w kularach. Sama jestem częścią tej społeczności – jako aktywna lalkarka – absolwentka Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku oraz Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Studiengang Figurentheater w Stuttgarcie, a od niedawna również badaczka teatru.

Jednak pytanie o teatr lalek w Szwajcarii – o to, czy jest popularny i jak jest zorganizowany, uświadomiło mi lukę w mojej wiedzy i doświadczeniu. Nie mogłam sobie przypomnieć występu żadnego szwajcarskiego lalkarza. Teatr lalek jest gatunkiem niszowym, nie mogłam liczyć na znalezienie informacji w bibliotece – wiele ogólnych opracowań o teatrze (a te poświęcone teatrowi szwajcarskiemu nie są liczne) nie dotyka nawet tego tematu. Skłoniło mnie to do zastanowienia się nad innym możliwym sposobem poszukiwań interesujących mnie informacji. Oczywiście dziś jest przeszukiwanie stron internetowych, wykorzystanie wyszukiwarek, zwłaszcza najpopularniejszej oferowanej przez amerykańską firmę Google. Celem tego artykułu jest nie tylko przybliżenie środowiska lalkarzy w Szwajcarii, ale też refleksja metodologiczna nad możliwościami i ograniczeniami badań wykorzystujących przede wszystkim informacje umieszczone w Internecie.

Przeglądanie informacji umieszczonych na stronach www, wyszukanych dzięki wpisaniu odpowiednich haseł w wyszukiwarce stron internetowych, to przede wszystkim metoda na rozwiązywanie problemów codziennego życia. W Internecie sprawdzamy dziś rozkłady jazdy, godziny otwarć instytucji czy skład i sposób stosowania lekarstw. Coraz więcej prac domowych uczniów i studentów bazuje na wiedzy z Wikipedii, która wyparła swoje papierowe poprzedniczki. Analiza danych pozyskanych w wyszukiwarce Google pozwala na szybkie zorientowanie się w temacie. Ten sposób badań, zwykle bardzo wstępnych, można zaliczyć do grupy *desk research*, czyli jednego z typów metod analizy danych zastanych. Polega ona na analizie danych wtórnych, które istnieją przed rozpoczęciem prac badawczych. W związku z tym nie wymagają one prowadzenia badań terenowych. Są istotne

* Uniwersytet Łódzki.

z punktu widzenia tematu badania i mogą być pomocne przy ustalaniu zakresu badania, problemów, hipotez czy prób badawczych. Analizie danych zastanych podlegają najczęściej dostępne publikacje, raporty z wyników badań, dane statystyczne, dokumentacja projektu, bazy danych czy informacje dostępne w Internecie. Kolejną potencjalnie ważną formę danych zastanych stanowią dane wtórne, uzyskiwane na podstawie ustaleń empirycznych innych badaczy. Z analizy danych zastanych płynię kilka korzyści: są niereaktywne, zazwyczaj korzystanie z nich nie generuje dużych kosztów. Z drugiej strony, w badaniach socjologicznych są szczególnie istotne, kiedy badacz skupia się na analizie zmieniających się w czasie wydarzeń bądź zachowań. Są również cenne, kiedy badane zagadnienia wydają się zbyt drażliwe albo ulotne, aby można je było poddać bezpośredniej obserwacji bądź pytać o nie wprost. Jednakże badacz korzystający z danych zastanych powinien mieć na uwadze kilka potencjalnych problemów: dane zastane nie zawsze są gromadzone w sposób bezstronny, a współczesne skomputeryzowane bazy danych nie są wolne od błędów¹.

Podstawą wszelkich naukowych poszukiwań jest określenie przestrzeni, której te dociekania dotyczą. Już sama definicja „teatru lalek” nastęrcza problemów. W mojej praktyce spotykam się właściwie wyłącznie z pojęciem „teatr lalek”, sporadycznie z określeniem „teatr ożywionej formy”. Jednak w *Słowniku terminów teatralnych* Patrice Pavis² nie umieścił hasła „teatr lalek”. Znajdujemy zamiast niego odnośnik do haseł „marioneta i aktor” i „teatr przedmiotu”. Wyjaśnienie drugiego brzmi:

Nazwa, którą coraz częściej zastępuje się określenie „teatr lalkowy”, uważane za nieco deprecjonujące. Teatr przedmiotu obejmuje zarówno różne rodzaje teatru lalkowego (teatru marionetek), jak i instalacje czy niektóre formy teatru plastycznego. Do teatru przedmiotu zbliżają się przedstawienia, w których przedmioty sceniczne traktowane są równoprawnie z grającym aktorem³.

Tutaj podany jest także odnośnik m.in. do hasła „teatr mechaniczny”, gdzie Pavis wyjaśnia, że teatr mechaniczny to teatr, w którym aktorzy zastąpieni są przez marionetki, automaty czy „inne obiekty”. Osobne hasło poświęcono „teatrowi plastycznemu”, którego definicja obejmuje poszerzone znaczenie teatru ożywionej formy:

Teatr plastyczny to rodzaj teatru i inscenizacji oparty w dużej mierze na sztukach plastycznych. Widowiska teatru plastycznego składają się z obrazów o wyszukanej

¹ Por. M. Angrosino, *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska, Warszawa 2010, s. 100–102.

² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 2002.

³ Tamże, s. 535.

formie, których zestawienie w większym stopniu niż tekst tworzy działania sceniczne. Cechą znaczącą teatru plastycznego jest możliwość, dzięki obrazom, bezpośredniego odwołania się do podświadomości zarówno twórcy, jak i widzów⁴.

Pavis sam nazywa określenie „teatr lalek” „deprecjonującym”, lecz proponowany przez niego ekwiwalent nie jest jednak stosowany nawet przez badaczy – choćby dlatego, że wśród lalkarzy określenie „teatr przedmiotu” jest raczej odnoszone do bardzo wąskiej grupy przedstawień, w których w funkcji lalek wykorzystywane są przedmioty codziennego użytku.

We wstępie do książki *Aktor w roli demiurga*⁵ Henryk Jurkowski pisze o lalce występującej w „teatrze budowanym z materii nieożywionej, więc aktorze »teatru nieosobowego«” i dalej tłumaczy:

Teatr nieosobowy nie oznacza dla nas teatru mechanicznego, czy teatru automatów albo robotów, ale teatr żywego biologicznego aktora, który wypełnia swoje posłannictwo gry w warunkach nietypowych dla sztuki „teatru osobowego” z aktorami z krwi i kości na scenie. Aktor teatru nieosobowego działa z ukrycia, tworzy postaci sceniczne z pomocą różnorodnych artefaktów, gotów też jest sam łączyć się z przedmiotem i tworzyć różnorodnego rodzaju hybrydy. Wynika stąd, że teatr nieosobowy jest nieosobowy tylko z pozoru, bo tak czy inaczej sztuka jego zasadza się na pracy aktora⁶.

Lalkę Jurkowski definiuje jako „przedmiot wykonany przez człowieka do gry teatralnej”⁷, sam jednak zestawia to stwierdzenie z refleksją, że obecnie, „w nowej wolności”, aktor-demiurg może grać wszystkim, także lalką wirtualną – przedmiotem, częścią własnego ciała. Właśnie intensywne przemiany teatru lalek w XX wieku, które zdają się trwać do chwili obecnej, utrudniły stworzenie prostej definicji teatru lalek, a wręcz spowodowały dezaktualizację samego idiomu.

Halina Waszkiel w *Dramaturgii polskiego teatru lalek*⁸ również próbuje zdefiniować kluczowe dla moich rozważań pojęcie:

Termin „teatr lalek” to problem zasadniczy. [...] Ważniejsze jest określenie słowa „lalka”. Mieszczą się w jego zakresie zarówno techniki tradycyjne, jak i wszelkie formy mieszane i oryginalne, tworzone na użytek konkretnych spektakli. Niemniej praktyka językowa, zwłaszcza w języku polskim, poprzez skojarzenie lalki teatralnej z lalką-zabawką, uparcie sprowadza szeroki zakres teatru lalek do wąskiego teatru kukielkowego dla dzieci. W rzeczywistości trudno taką formę teatralną znaleźć⁹.

⁴ Tamże, s. 533.

⁵ H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, Warszawa 2006.

⁶ Tenże, *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź 1993, s. 7.

⁷ Tamże, s. 73.

⁸ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013.

⁹ Tamże, s. 10.

Autorka proponuje użycie neologizmu „animant”.

W języku niemieckim poniekąd udało się uniknąć problemu ze słowem „lalka”. Dawny teatr lalek to „Puppentheater”, a więc dosłownie „teatr lalek”. Jednak od kilkunastu lat stosowane jest z powodzeniem określenie „Figurentheater”, czyli „teatr figur”. Niemieckie „Figur” oznacza również postać, bohatera i kształt¹⁰. Werner Knoedgen tak tłumaczy potrzebę nowego określenia:

„Teatr figur” – co rozumiemy przez ten termin? Czy chodzi tu o pojęciowe do wartościowane skurczonej do formatu zabawki sztuki ludowej? Czy jest to tylko „lepsze” słowo dla „gry lalek”, aby zatuszować dawny kompleks niższości? Albo oznacza się z pomocą „teatru figur” nowopowstałą „dyscyplinę”, animację materiału i przedmiotów, przemieszanie różnych rodzajów „figur i technik”. Czy oznacza on może rozpowszechniające się otwarte formy gry, w których animatorzy są widoczni obok figur? W samej rzeczy miały miejsce pewne zmiany i młode formy wyrazu są dla nich symptomatyczne. [...] „Teatr figur” jest określeniem, które już od dwustu lat jest w Niemczech wykorzystywane, które jednak dopiero teraz zaczyna się utrwalac jako nazwa gatunku¹¹.

Autor wiąże więc pojawienie się nowego słowa z zainteresowaniem, jakim cieszył się teatr lalek u niemieckich romantyków. W komentarzu do przytoczonego cytatu Jurkowski za Knoedgenem utożsamia teatr formy z teatrem materialnym (*materiales Theater*), który posiada różnorodne odmiany, takie jak: teatr opierający się na materiale – teatr materiału (*Materialtheater*), teatr korzystający z ukształtowanego materiału – teatr przedmiotu, maski, lalek, różnych środków wyrazu i teatr wykorzystujący części ludzkiego ciała. Popularność i częstotliwość stosowania określeń „Figurentheater” i „Puppentheater” można oszacować przy pomocy metody *desk research*. Wyszukiwanie przy pomocy wyszukiwarki Google hasła „Puppentheater Schweiz” zwraca około 265 000 wyników, podczas gdy zwrot „Figurentheater Schweiz” to 142 000 wyników¹², co wskazuje na umiarkowaną dysproporcję w ich stosowaniu na niemieckojęzycznych stronach internetowych.

W obu wypadkach pierwsza wyszukiwana pozycja to strona szwajcarskiego oddziału UNIMA (<http://www.unimasuisse.ch>). Nie zdziwiło mnie to – we

¹⁰ Internetowy *Słownik polsko-niemiecki* PWN podaje następujące znaczenia: figura, postać, posąg, kształt, bierka, osoba, sylwetka, bohater, figurka, statua, postura, typ. Źródło: <http://translatica.pl/szukaj/Figur.html> [dostęp: 14.02.2015].

¹¹ W. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater: Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart 1990, s. 13, cyt. za: H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, s. 76.

¹² To dane z dnia 14.07.2017. Jako ciekawostkę przytaczam, że na początku czerwca 2016 roku te wartości wynosiły odpowiednio 151 000 i niemalże 90 000 wyników, co świadczy o dynamicznym rozrastaniu się liczby stron (choć niekoniecznie idzie za tym zwiększenie ilości i jakości treści).

wszystkich krajach europejskich działają lokalne oddziały UNIMA (Union International de la Marionette), działającej pod patronatem UNESCO światowej organizacji zrzeszającej lalkarzy. UNIMA Swiss wydaje dwujęzyczne (francusko-niemieckie) czasopismo „Figura”. Dotychczas ukazało się 77 numerów. Nie jest ono właściwie dostępne w Polsce – jednak natrafiłam na kilka numerów w czasie kwerendy (dotyczącej zupełnie innych badań) w bibliotece Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku¹³.

Pierwsze strony wyników wyszukiwań przypominają tablice ogłoszeń – większość wyników to strony internetowe rozmaitych przedsięwzięć lalkarskich – teatrów, muzeów czy możliwości kształcenia. Trudno sugerować się ich kolejnością – algorytm wyszukiwarki Google jest stale udoskonalany i już od dawna nie opiera się tylko na popularności stron, ale też między innymi na historii naszego wyszukiwania, lokalizacji komputera i innych zmiennych¹⁴.

Poza wspomnianymi materiałami informacyjno-reklamowymi udało mi się znaleźć krótki artykuł dotyczący historii lalkarstwa w Szwajcarii autorstwa Hany Ribi pochodzący z książki *Historisches Lexicon der Schweiz (Historyczny słownik Szwajcarii)*¹⁵. Autorka (sama współprowadząca teatr lalek) wymienia tam pierwszego znanego z nazwiska szwajcarskiego lalkarza – Solothurner Heinrich Wirre (potwierdzona działalność w latach 1558–1570). Wydaje się, że teatr lalek w Szwajcarii rozwijał się bardzo podobnie do niemieckiego czy francuskiego teatru lalek. Pierwsza stała scena lalkowa powstała w 1903 roku, założona przez Hermanna Scherrera na wzór monachijskiego teatru Papy (Joseph) Schmidta. Nosiła ona do 1943 roku nazwę: St. Galler Marionettentheater. Szwajcaria w pierwszej połowie XX wieku była również miejscem poszukiwań prowadzonych przez artystów plastyków zafascynowanych teatrem lalek. Część z nich związana była z ruchem Dada. Intryguje informacja o związkach dramaturga Friedricha Dürrenmatta z Marionettentheater Festi-Ligerz w końcu lat czterdziestych. Ribi wymienia daty powstania licznych teatrów lalek czy festiwali, co stanowić może trampolinę do poszukiwań konkretnych informacji na ich temat. Część danych zaskakuje, na przykład ta, że pierwszy profesjonalny teatr lalek we włoskojęzycznej części Szwajcarii założony został dopiero w 1986 roku w Locarno (Theatro dei Fauni).

¹³ Jest to wyjątkowy księgozbiór – dzięki licznym darom znajdują się tam książki i inne materiały dotyczące lalkarstwa z całego świata. Sądzę, że tam udałoby się znaleźć jakąś pozycję dotyczącą interesującego mnie tematu. Przypominam jednak, że moje dociekania służą również sprawdzeniu skuteczności poszukiwań wyłącznie na podstawie materiałów udostępnionych online.

¹⁴ Patrz: Google. *Wszystko o wyszukiwaniu. Jak działa wyszukiwarka?*, <https://www.google.com/intl/pl/insidesearch/howsearchworks/> [dostęp: 15.07.2017].

¹⁵ H. Ribi, *Figurentheater*, *Historisches Lexicon Der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11896.php?topdf=1> [dostęp: 13.07.2017].

Najbardziej szczegółowych informacji spodziewałam się na wspomnianej już stronie UNIMY. Jej działalność w Szwajcarii zaczyna się w 1959 roku, gdy założono Stowarzyszenie Teatru Lalkowego (Vereinigung für Puppenspiel, w skrócie SVfP), które w 1972 zostało włączone do Union Internationale de la Marionnette (Unima). Organizacja stowarzysza 49 profesjonalnych¹⁶ i 40 półprofesjonalnych zespołów¹⁷, 13 stałych scen¹⁸, 73 osoby i zespoły zajmujące się pracą pedagogiczną i terapeutyczną¹⁹, siedem festiwali²⁰, jedną wyższą szkołę zawodową, jedną szkołę podyplomową, a także inne osoby i instytucje zainteresowane lalkarstwem²¹. Szwajcarska UNIMA współpracuje z innymi teatralnymi stowarzyszeniami. Poza wydawaniem wspomnianego już czasopisma „Figura” zajmuje się sprzedażą wydawnictw specjalistycznych, prowadzi również bibliotekę (wysyłkową). Jej katalog liczy kilkaset pozycji w różnych językach.

Teatry lalek w Szwajcarii to zarówno stałe zespoły dysponujące budynkiem, zespoły profesjonalne, jak i półprofesjonalne kierujące swoją ofertę do dzieci i dorosłych. Odrębną i ważną dziedziną wydaje się praca terapeutyczna z wykorzystaniem lalek, prowadzona przez specjalizujące się w tym zespoły i terapeutów indywidualnych. Warto dodać, że w Polsce to wciąż bardzo mało popularna forma działalności związanej z lalkarstwem.

Szwajcarska UNIMA zrzesza następujące instytucje dysponujące stałą siedzibą:

Nazwa	Lokalizacja
Basler Marionetten Theater	Bazylea
Berner Puppentheater	Berno
Fabrikpalast Aarau	Aarau
Figuren Theater St. Gallen	St. Gallen
Figurentheater Wettingen	Wettingen
La Turlutaine/Théâtre Atelier de Marionnettes	La Chaux-de-Fonds
Marionnettes de Genève	Genewa
Musée Suisse de la Marionnette et Théâtre des Marionnettes	Fryburg

¹⁶ Wykaz Mitglieder / Professionelle Bühnen, <http://www.unimasuisse.ch/?id=11> [dostęp: 11.07.2017].

¹⁷ Wykaz Mitglieder / Nebenberufliche Bühnen, <http://www.unimasuisse.ch/?id=16> [dostęp: 11.07.2017].

¹⁸ Wykaz Mitglieder / Feste Häuser, <http://www.unimasuisse.ch/?id=56> [dostęp: 11.07.2017].

¹⁹ Wykaz Mitglieder / Therapeutisches Figurenspiel, <http://www.unimasuisse.ch/?id=18> [dostęp: 11.07.2017].

²⁰ Wykaz Mitglieder / Festivals, <http://www.unimasuisse.ch/?id=57> [dostęp: 11.07.2017].

²¹ To dane statystyczne podane w tekście na stronie głównej (Startseite/Begrüßung <http://www.unimasuisse.ch/?id=7> [dostęp: 11.07.2017]), gdyż odbiegają one od liczby osób i instytucji wymienionych w wykazach na tej samej stronie.

Theater für di Chlyne/Théâtre pour les petits	Biel/Bienne
Theater Stadelhofen	Zurych
Théâtre de la Poudrière	Neuchâtel
Théâtre de Marionnettes de Lausanne	Lozanna
Winterthurer Marionetten Theater im Waaghaus	Winterthur ²²

W większości to teatry, ale powyższa lista obejmuje też instytucje muzealne lub łączące oba nurty. Teatry otrzymują zwykle dofinansowanie od miasta, zdobywają także inne środki. Poza granicami spektakli oferują wynajem przestrzeni, a także bardziej oryginalne formy jak „kolacje teatralne”.

Uważam, że ocena repertuaru tych teatrów, a także działalności grup niedysponujących stałymi siedzibami tylko na podstawie publikowanych materiałów jest nie na miejscu. Wiadomo, jak bardzo oferta reklamowa potrafi odbiegać od rzeczywistości (nie zawsze na niekorzyść spektaklu). Przeglądając strony internetowe, można ocenić, jakie tytuły są grane, choć już ocena częstotliwości wystawiania poszczególnych sztuk może sprawiać kłopoty. Grupy docelowe widzów da się ocenić, analizując tytuły, typy sztuk czy wreszcie bazując na deklaracjach twórców. Posiłkując się publikowanymi zdjęciami lub materiałami filmowymi, możemy ocenić stylistykę scenografii czy popularność poszczególnych technik lalkowych. Jednak ocena jakości artystycznej spektakli prowadzona w ten sposób jest po prostu niemożliwa. Nawet stwierdzenie, czy dana grupa teatralna jest rzeczywiście ceniona i znana w środowisku, okazuje się prawie niemożliwe. Jakikolwiek domniemanie i gdybanie w tej dziedzinie są bardzo niesprawiedliwe i nieprofesjonalne. To trudności związane nie tylko z obroną metodologią. Ocena jakości artystycznej jest zawsze kwestią kontrowersyjną i trudną, choć ta metoda z całą pewnością je pogłębia.

W Szwajcarii organizowanych jest stosunkowo wiele festiwali poświęconych teatrowi lalek:

Nazwa festiwalu	Lokalizacja
Appenzeller Figurentheater-Festival	Appenzell
Festival Internazionale delle Marionette	Lugano
festival internazionale il castello incantato	Locarno
Figura Theaterfestival	Baden
Figuren Theater Festival Basel	Bazylea i Riehen
MARIBUR	Stabio
MarionNETtes – Festival International	Neuchâtel ²³

²² Wykaz Mitglieder / Feste Häuser, <http://www.unimasuisse.ch/?id=56> [dostęp: 11.07.2017].

²³ Wykaz Mitglieder / Festivals, <http://www.unimasuisse.ch/?id=57> [dostęp: 11.07.2017].

To zróżnicowane imprezy. Część z nich poświęcona jest klasycznemu lalkarstwu. W kontrze stoją przeglądy nowoczesnego teatru formy, jak Figura Theaterfestival z Baden czy Figuren Theater Festival w Bazylei i Riehen. Oba w deklaracjach organizatorów prezentują szerokie spektrum teatru lalek, figur, materiałów i form. Te artystyczne poszukiwania kierowane są zwykle do widza dorosłego. MarionNETtes – Festival International z Neuchâtel to biennale imponujące rozmachem, a jego „międzynarodowość” umieszczona w nazwie nie jest pustą deklaracją. Festiwal Maribur to znany w całej Europie przegląd teatru dla widzów najmłodszych (w wieku od trzech miesięcy do pięciu lat). Co ciekawe, większość omawianych imprez festiwalowych nie jest organizowana przez wymienione wcześniej instytucje teatralne. Wszystkie znane mi polskie festiwale lalkarskie organizowane są przez teatry (w większości instytucjonalne, ale nie tylko).

W Szwajcarii istnieją cztery szkoły wyższe zajmujące się kształceniem artystów teatru: Hochschule der Künste Bern, Hochschule für Bewegungstheater – Scuola Teatro Dimitri, Haute école de théâtre de Suisse Romande i Zürcher Hochschule der Künste. Oferują kształcenie aktorów, reżyserów, scenografów, tancerzy i pedagogów teatru. Nie udało mi się potwierdzić informacji pojawiających się na kilku stronach internetowych (także UNIMA Suisse), że uczelnia z Zurychu kształci lalkarzy. Do informacji o tym, że studia, zarówno licencjackie, jak i magisterskie, „przygotowują do wszelkiego typu występów – na żywo, jak i w filmie i telewizji”²⁴, podchodzę ze sporym dystansem. Sztuki lalkarskiej można nauczyć się samemu, pod kierunkiem mistrza, praktykując w teatrze lub na studiach wyższych. Tym niemniej wymaga to godzin ćwiczeń, podobnych do tych, które konieczne są do osiągnięcia biegłości w grze na instrumencie muzycznym. Na „zwykłych” studiach aktorskich może nie być na to czasu. Znalazłam jednak informację o studiach podyplomowych przygotowujących lalkarzy. Prowadzone są one przez Verein Weiterbildung Figurentheater, trwają dwa lata, zajęcia odbywają się w Liestal²⁵. Weekendowe spotkania odbywają się raz w miesiącu. Kosztują 15 000 franków za cykl. Obejmują takie zajęcia jak: Skizzieren und Materialsprache (połączenie zajęć z rysunku, rzeźby i pracy z przedmiotem i tekstem), Erzähltechniken/Erzählen (opowiadanie), Animatio/Improvisation/Spieltechniken (animacja, improwizacja, technika gry z lalką), Inszenierung von Geschichten/Dramaturgie (inscenizowanie historii i dramaturgia), Figurenbau (budowa lalek), Stimmbildung: Gesang (praca z głosem: śpiew), Stimmbildung: Sprechen (praca z głosem: mowa), Bewegung und Tanz (ruch i taniec), Rhythmus/Musik (rytm i muzyka). To program porównywalny do zajęć prowadzonych przez kierunki lalkarskie na innych uczelniach europejskich. Zwykle

²⁴ *Zürcher Hochschule der Künste Hochschule. Kurzporträt*, <https://www.zhdk.ch/kurzportraet-572> [dostęp: 12.07.2017].

²⁵ *Weiterbildung Figurentheater Veranstaltungen des Verein Weiterbildung Figurentheater*, <http://weiterbildung-figurentheater.ch/index.html> [dostęp: 13.07.2017].

jednak są to studia dzienne na poziomie licencjackim (lub, jak w Polsce, jednolite studia magisterskie) trwające od trzech do czterech i pół roku.

Wydaje się, że przyjęta przeze mnie metodologia sprawdziła się. Udało mi się przeprowadzić rekonesans i zgromadzić podstawowe informacje na temat teatru lalek w Szwajcarii. Jednak nie jestem usatysfakcjonowana. Trudno nie zauważyć nieścisłości wynikających z interpretacji informacji pochodzących z różnych źródeł. Moim własnym ograniczeniem jest znajomość jedynie języka niemieckiego, szczątkowa znajomość francuskiego i zupełny brak znajomości pozostałych języków urzędowych Szwajcarii. Nie pozwoliło to na dokładniejsze dociekania dotyczące tematu.

Uważam, że stosowana przez większość moich rówieśników i młodszych kolegów-studentów metoda analizy danych zastanych na podstawie materiałów znalezionych online wymaga uzupełnień z innych źródeł. Sprawia wrażenie „prostej, łatwej i przyjemnej”, jednak dociekanie prawdy nie jest łatwe, wymaga krytycyzmu – np. oceny, które z informacji są godne zaufania, a które są jedynie reklamą. Coraz dłuższe życie stron internetowych, często zawierających od lat bezmyślnie kopiowane dane, powoduje, że ryzyko znalezienia danych nieaktualnych rośnie. Kolejne trudności nastroczają próby porównania ze sobą np. kilku teatrów. Każdy z nich umieszcza inne informacje na swój temat. Przeprowadzenie ankiet wydaje się w takiej sytuacji dużo lepszą metodą. Zwiększa szanse na to, że nasze zestawienie będzie pełne. Sądzę jednak, że przeszukiwanie stron internetowych jest dobrą podstawą do konstruowania takiej ankiety czy jakiegokolwiek innej metody badawczej wymagającej badań terenowych. Pozwala też na wstępną ocenę, czy badanie danej przestrzeni jest dla nas interesujące i godne poświęcenia mu czasu.

NOTA O AUTORACH

Marta Famula – PhD, absolwentka germanistyki, historii i historii sztuki na uniwersytetach w Augsburgu i Bolonii. W 2012 roku uzyskała tytuł doktora, broniąc dysertację *Fiktion und Erkenntnis. Dürrenmatts Ästhetik des „ethischen Trotzdem“*. W latach 2007–2015 zatrudniona jako pracownik naukowy na Uniwersytecie Ottona i Fryderyka w Bambergu. Od września 2015 roku zatrudniona na Uniwersytecie w Paderbornie. Autorka książki *Das Denken vom Ich. Die Idee des Individuums als Größe in Literatur, Philosophie und Theologie* (2014). Obecnie pracuje nad habilitacją *Dimensionen der Unverfügbarkeit von Individualität. Das literarische Ich an der Schwelle zur Moderne zwischen Wissen, Ethik und Narration*. Zainteresowania badawcze: teoria dramatu, indywidualizm w teoriach estetycznych XVIII wieku, teorie narracji w XIX wieku.

Joanna Firaza – dr hab., absolwentka studiów germanistycznych w Augsburgu, Gießen, Sheffield i Łodzi. Od roku 2000 zatrudniona jest w Instytucie Germanistyki (do września 2016 Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii) Uniwersytetu Łódzkiego. Doktorat na temat dramatu Rainera Wernera Fassbindera obroniła w roku 2000, habilitację uzyskała na podstawie rozprawy *Das Humor-Konzept im Dramenwerk Frank Wedekinds* (Peter Lang, Frankfurt am Main 2013) w roku 2014. Jej zainteresowania naukowe obejmują: historię literatury XX i XXI wieku, literaturę w szerokim kontekście historyczno-kulturowym, związki literatury z muzyką i sztuką, dramat i teatr XX wieku (George Tabori, Theresia Walser, Thomas Hürlimann), esej i prozę współczesną (Ingeborg Bachmann, Peter Handke, Zoë Jenny, Silvia Bovenschen, Andrzej Stasiuk).

Anna Gręda-Kowalewska – absolwentka anglistyki i germanistyki, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego w Zakładzie Dydaktyki Literatury, stypendystka programu Erasmus na Uniwersytecie Karola Franciszka w Grazu. W swojej pracy badawczej skupia się na współczesnym dramacie austriackim, adaptacji i teatrze postdramatycznym. W serii „Scientiarum Primitiae” ukazała się jej praca magisterska *Theatricality and Mythologization. Film Adaptations of Contemporary British Drama* (2015); redaktorka *Die Breslauer Geschichten/Wrocławskie opowieści* (2016); założycielka i opiekunka studenckiej grupy teatralnej „Dingsbums”.

Isabel Hernández – prof. dr hab., zatrudniona na Uniwersytecie Complutense w Madrycie. W 1994 roku obroniła pracę doktorską na temat pojęcia ojczyzny w literaturze niemieckojęzycznej na przykładzie twórczości szwajcarskiego pisarza Gerolda Spätha. Ma na koncie liczne pobyty naukowe i dydaktyczne na uczelniach europejskich i amerykańskich. Autorka wielu publikacji naukowych

w czasopiśmie i monografiach, a także przekładów i krytycznych wydań Goethego, Schillera, Kleista, Hoffmanna, Heinego, Gotthelfa, Kellera, Meyera, Kafki, Bichsela, Frischa i innych. Jest redaktorką czasopisma „Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik”. Obecnie kieruje Instytutem Badawczym Translatoryki na Uniwersytecie Complutense. Zainteresowania badawcze: niemieckojęzyczna literatura szwajcarska, realizm, literatura współczesna, gatunki prozatorskie, komparatystyka.

Carola Hilmes – prof. dr hab., wykłada na Uniwersytecie Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem, absolwentka germanistyki, nauk politycznych i filozofii we Fryburgu Bryzgowijskim, Edynburgu, Frankfurcie nad Menem i Paryżu. Pracowała jako wykładowca germanistyki i komparatystyki na uniwersytetach we Frankfurcie nad Menem i w Giessen oraz współpracowała z Hessische Rundfunk. Jako profesor gościnny wykładała w Essen, Innsbrucku, Łodzi, Vechta, Bayreuth, New Delhi, Monachium. Od 2012 roku zatrudniona jako *visiting professor* w German Department der University of Malta oraz na stanowisku docenta na Uniwersytecie Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem. Zainteresowania badawcze: *gender studies*, teoria i historia autobiografii, literatura podróżnicza, imagologia i recepcja mitów, poetologia, intermedialność, europejskie ruchy awangardowe, niemieckojęzyczna literatura współczesna.

Corinna Hirrle – PhD, absolwentka teatrologii, romanistyki i *World Literature* w Bernie i Rzymie, autorka pracy magisterskiej na temat współczesnych metod promocji dramatopisarzy w niemieckiej przestrzeni językowej oraz pracy dyplomowej poświęconej sytuacji dramatopisarzy we Włoszech. W ramach studiów odbyła praktykę w Marionettentheater Waaghaus, hospitała w Konzert Theater Bern (KTB) i pełniła funkcję asystentki pomocniczej w Instytucie Teatrologii na Uniwersytecie w Bernie. W 2015 r. została laureatką stypendium Internationale Schillertheatertage Mannheim. Od dwóch lat pracuje jako lektorka dla Theaterverlag Elgg. Zatrudniona jako druga asystentka dyrektora ds. koncertów i opery w KTB i asystentka reżysera przy przedstawieniu *Anne Frank* (reż. Jen Whigham). Obecnie odbywa praktykę w Fundacji Pro Helvetia w dziale promocji teatru i literatury. Od jesieni 2016 roku pracuje nad dysertacją poświęconą promocji dramatopisarstwa w Szwajcarii i Włoszech pod kierunkiem prof. Andreasa Kottego. Zainteresowania badawcze: promocja i popularyzacja kultury, języki, kwestie międzynarodowe.

Joanna Jabłkowska – profesor zwyczajny, Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: m.in. współczesna literatura niemieckojęzyczna, literatura i polityka, utopia i antyutopia w literaturze. Wybór publikacji z ostatnich lat: *Gedächtnis und Gemütlichkeit. Zur kritischen*

„Aufarbeitung“ der Vergangenheit in der österreichischen Literatur, „TEXT + KRITIK“ 2015, Sonderband, IX; razem z K. Kupczyńską, S. Müller (red.), *Literatur, Sprache, Institution*, Wien 2016; *Distanziertes Engagement. Das Konzept der Tragödie in Heiner Müllers Schaffen*, [w:] C. Gansel, W. Nell (red.), *Vom kritischen Intellektuellen zum Medienprominenten?*, Bielefeld 2016; *Sprachsatire, Pazifismus und Ohnmacht. Karl Kraus und der Erste Weltkrieg*, [w:] H. R. Brittnacher, I. von der Lühe (red.), *Kriegstaumel und Pazifismus*. Frankfurt am Main 2016; >Diese Unruhe ist es, die in den geglückten Reisebüchern tickt.< *Alfred Anderschs Italienbild*, [w:] N. Ächtler (red.), *Alfred Andersch. Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik*. Stuttgart 2016; *Möglichkeiten und Aporien des Engagements*, [w:] A. Bartl, M. Famula (red.), *Vom Eigenwert der Literatur*, Würzburg 2017.

Ján Jambor – PhD, pracownik Instytutu Germanistyki na Uniwersytecie w Preszowie (Słowacja). Autor monografii: *Die Rolle des Zufalls bei der Variation der klassischen epischen Kriminalliteratur in den Bärlach-Romanen Friedrich Dürrenmatts* (2007) i zbioru materiałów dydaktycznych: *Im Umfeld der Neuen Subjektivität. Die Erzählprosa der Bundesrepublik Deutschland der 70er Jahre* (2014). Autor wielu artykułów naukowych (poświęconych twórczości Friedricha Glausera, Friedricha Dürrenmatta, Hansjörga Schneidera, Petera Stamm, Melitty Breznik i in.) oraz tłumaczeń (Peter Stamm: *Agnes* 2006, *Ungefähre Landschaft* 2010, *Blitzeis. Hörspiel* 2010, *Warum wir vor der Stadt wohnen* 2014, *An einem Tag wie diesem* 2015; Hansjörg Schneider: *Hunkeler macht Sachen* 2012; Hanna Johansens: *Ich bin hier bloß die Katze* 2016). Obecnie pracuje nad rozprawą habilitacyjną na temat: *Die autographen Paratexte in Peter Stamms „Agnes“. Titel, Untertitel, Widmung und Motto im Kontext der Intertextualität und der Architextualität*. Zainteresowania badawcze: niemieckojęzyczna literatura szwajcarska od końca XIX wieku do współczesności, teoria i historia literatury kryminalnej, transtekstualność i intermedialność.

Maria Janus – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, absolwentka kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Białymstoku (2008–2013) i produkcji teatralnej na Uniwersytecie Łódzkim (Wydział Filologiczny, Katedra Dramatu i Teatru). W latach 2011–2012 odbyła studia w Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie.

Paulina Kobus – mgr, pracownik naukowy Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy (Katedra Germanistyki), studentka filologii (specjalność germanistyka) na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy w latach 2012–2015. W roku 2015 obroniła pracę licencjacką *Problemy przekładu intersemiotycznego. >Die sexuellen Neurosen unserer Eltern< Lukasa Bärfussa na scenie Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu*. W 2015 roku odbyła wakacyjne

stypendium DAAD (Literacka podróż po nowych Niemczech) na Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. W latach 2015–2016 uzyskała stypendium programu Erasmus+ na Ernst-Moritz-Arndt-Universität w Greifswaldzie. W latach 2015–2017 studentka studiów drugiego stopnia (filologia, spec. germanistyka). Od 2016 roku studentka studiów drugiego stopnia (kulturoznawstwo). W roku 2017 obroniła pracę magisterską *Koncepcje przestrzeni w dramatach Lukasa Bärfussa*. Zainteresowania badawcze: współczesne dramaty niemieckojęzyczne, teorie dramatu, przekład intersemiotyczny, teatr.

Dariusz Komorowski – dr hab., ukończył germanistykę ze specjalizacją niderlandystyczną na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1996–1997 uzyskał stypendium federalne rządu szwajcarskiego. W 2000 roku obronił pracę doktorską pod tytułem *Bewegungsästhetik in den Romanen von Jürg Laederach*. Od 2001 r. adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w Zakładzie Kultury Krajów Niemieckojęzycznych i Śląska. W 2016 roku uzyskał habilitację na Uniwersytecie Wrocławskim. Od 2005 roku Kierownik Pracowni Niemieckojęzycznej Literatury Szwajcarskiej przy Instytucie Filologii Germańskiej na Uniwersytecie Wrocławskim, Sciex Fellow na Uniwersytecie w Lozannie (2011/12). Współredaktor tomów: *Szwajcaria to nie Szwajcaria. Studia nad tożsamością kulturową narodu* (2004), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt* (2009), antologii źródłowej dla studentów *Ausgewählte Quellen im Diskursfeld <Identitäten>. Die Schweiz* (2009) oraz autor licznych esejów o literaturze niemiecko-szwajcarskiej. Jego najnowsza monografia to *Ein Intellektueller im Narrenhabitus. Carl Albert Loosis Publizistik in der nationalen Identitätsdebatte der Schweiz um 1900* (2014). Od 2017 roku współredaktor internetowego czasopisma naukowego *CH-Studien. Zeitschrift zu Literatur und Kultur aus der Schweiz*. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura Szwajcarii, teoria kultury i dyskursu, felieton i publicystyka prasowa.

Lukas Linder – dramatopisarz, autor projektów teatralnych. W latach 2004–2011 studiował germanistykę i filozofię na uniwersytecie w Bazylei. Jego dramaty grane były w teatrach szwajcarskich i niemieckich, m.in. w Wiedniu, Zurychu, Lipsku, Düsseldorfie, Konstancji, Bonn. Zwycięzca wielu konkursów dramatopisarskich, stypendysta i autor-rezydent w Theater Biel/Solothurn. Jego dramat *Człowiek z Oklahomy* zdobył w 2015 roku nagrodę im. Kleista oraz nagrodę festiwalu Heidelberger Stückemarkt.

Ewa Mazurkiewicz – dr, od 1999 roku zatrudniona jako docent w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jest autorką dysertacji poświęconej twórczości Paula Nizona (2001) oraz wielu artykułów naukowych (twórczość F. Dürrenmatta, H. Loetschera, P. Nizona, P. Bichsela, U. Widmera, M. Nadj Abonji, A. Beckera, G. Hauptmanna, A. Scholtisa i in.). Zainteresowania badawcze:

niemieckojęzyczna literatura szwajcarska XX wieku, literatura austriacka po roku 1945.

Richard McClelland – PhD, absolwent germanistyki i filologii niderlandzkiej na Uniwersytecie w Sheffield (2010: licencjat, 2012: magisterium). W latach 2012–2016 odbył studia doktoranckie w King's College w Londynie. Jest autorem pracy doktorskiej poświęconej twórczości Milo Raua i Rimini Protokoll. Od września 2015 roku zatrudniony w Lincoln College Oxford, gdzie wykłada najnowszą literaturę niemieckojęzyczną.

Artur Pełka – dr hab., kierownik Zakładu Mediów Niemieckojęzycznych i Kultury Austriackiej UŁ, teatrolog i germanista, Humboldtczyk. Zainteresowania badawcze: dramat niemieckojęzyczny w XX i XXI wieku, recepcja teatru niemieckiego w Polsce, współczesna literatura austriacka (szczególnie twórczość Elfriede Jelinek), cielesność, przemoc i płęć w literaturze. Autor monografii *Körper(sub)versionen. Zum Körper-Diskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab* (Peter Lang 2005) i *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama* (transcript 2016).

Barbara Pogonowska – dr, germanistka, literaturoznawca, pracownik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; obszary badawcze: współczesna literatura niemieckojęzycznej Szwajcarii, niemieckojęzyczna literatura podróżnicza.

Robert Rduch – dr hab., pracownik naukowy Instytutu Germanistyki na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura Śląska, ekspresjonizm, polsko-niemieckie kontakty literackie.

Mario Saalbach – profesor zwyczajny, studiował hispanistykę, germanistykę, anglistykę i literaturę porównawczą na uniwersytetach w Bonn, Salamance i Bremie. Obronił doktorat poświęcony teatrowi hiszpańskiemu za czasów dyktatury gen. Franco. Od 1985 roku jest zatrudniony na Uniwersytecie Kraju Basków przy tworzeniu oddziału germanistycznego. W 1995 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego w zakresie języka i literatury niemieckiej. Zainteresowania naukowe: niemieckojęzyczna literatura współczesna, literackie obrachunki z przeszłością narodowosocjalistyczną, badanie recepcji. Wybrane publikacje z ostatnich lat: *Leiden an der Vergangenheit. Literarische Perspektiven der Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Holocaust* (2013), *Verlorene Heimat und Fiktion: Zwischen historischer Verarbeitung und Trivialisierung* (2015), *Heimat und Fremde in Christoph Heins Roman >Landnahme<* (2015).

Karolina Sidowska – dr, absolwentka germanistyki i polonistyki, od 2011 zatrudniona w Instytucie Filologii Germańskiej (do 2016: Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii) Uniwersytetu Łódzkiego, stypendystka programów ERASMUS i DAAD (studia na Eberhard-Karls-Universität w Tybindze). Autorka książki *Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna* (2012) oraz kilkunastu artykułów w języku polskim i niemieckim (m.in. w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Frazie”). Współredaktorka tomów: *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus* (1990–2012), 2013 oraz *Literatur, Utopie und Lebenskunst*, 2014. Tłumaczka z języka niemieckiego (Diane Broeckhoven *Jeden dzień z panem Julesem*, 2008). Zainteresowania: kognitywizm w badaniach literackich, teoria afektu i *emotion studies*, niemiecka i polska literatura modernistyczna.

Dorota Sośnicka – dr hab., prof. US, literaturoznawczyni, kierownik Zakładu Literatury i Kultury Krajów Niemieckojęzycznych w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Absolwentka filologii germańskiej na UAM w Poznaniu, gdzie w 1998 roku doktoryzowała się na podstawie pracy na temat twórczości Gerharda Meiera (*Wie handgewobene Teppiche: Die Prosawerke Gerhard Meiers*, Bern 1999, wyróżnionej nagrodą MNiSW). Habilitowała się w 2009 roku na Uniwersytecie Łódzkim, przedkładając pracę na temat eksperymentów narracyjnych we współczesnej niemieckojęzycznej prozie szwajcarskiej (*Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2008). Stypendystka DAAD i fundacji im. Alexandra von Humboldta oraz Szwajcarskiej Fundacji Kulturalnej „Pro Helvetia” i Fundacji Kulturalnej Kantonu Turgowia; członkini polskich i międzynarodowych stowarzyszeń naukowych (m.in. Stowarzyszenie Germanistów Polskich, Internationale Vereinigung für Germanistik, Internationale Alfred-Döblin-Gesellschaft, Gesellschaft für Erforschung der Deutschschweizer Literatur oraz Societas Humboldtiana Polonorum). W jej dorobku znajdują się liczne publikacje na temat teorii narracji oraz współczesnej literatury niemieckojęzycznej, w tym szczególnie literatury szwajcarskiej, m.in. współredakcja tomów *Ein neuer Aufbruch? 1991–2011: Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier* (2012, z M. Penderem) oraz *Fabulierwelten: Zum (Auto)Biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz. Festschrift für Beatrice Sandberg zum 75. Geburtstag* (z I. Hernández, 2017); redaktor naczelna czasopisma „Colloquia Germanica Stetinensia”.

Monika Wąsik – dr, teatrolożka, kulturoznawczyni, od 2012 r. zatrudniona w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Futro z czcigodnej padliny. Volksstück od Nestroya do Fassbindera* (2016) oraz licznych artykułów w monografiach i czasopismach (m.in. „Dialog”, „Didaskalia”, „Teatr”, „Pamiętnik Teatralny”). Współredaktorka tomu *Spektakl jako wydarzenie*

i doświadczenie, Aktor (2016), recenzentka teatralna. Stypendystka programów Erasmus, DAAD i OeAD na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie, Uniwersytecie Ludwika I Maksymiliana w Monachium i Uniwersytecie Wiedeńskim. Laureatka Nagrody Naukowej Fundacji Uniwersytetu Łódzkiego.