Dramat po dramacie

Dramat po dramacie

Przemiany form dramatycznych w Niemczech po 1945 roku

Małgorzata Leyko i Artur Pełka (red.)

Primum Verbum
Łódź 2012

REDAKCJA NAUKOWA
Małgorzata Leyko i Artur Pełka

RECENZENT
Wojciech Dudzik

OTWARTE! ŁÓDZKIE STUDIA INTERKULTUROWE
seria pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki
tom 1

ISBN 978-83-62157-66-2

Łódź 2012

Wydanie książki zostało sfinansowane przez Polsko-Niemiecką Fundację na Rzecz Nauki w ramach projektu „SCENA czyli MOST. Teatr i dramat jako czynnik polsko-niemieckiego transferu kulturowego po roku 1989".

Die Herausgabe des Bandes wurde im Rahmen des Projekts „BÜHNE ALS BRÜCKE. Theater und Drama als Faktoren des deutsch-polnischen Kulturtransfers nach 1989" vorbereitet und aus Mitteln der Deutsch-Polnischen Wissenschaftsstiftung finanziert.

Wydawnictwo PRIMUM VERBUM
ul. Gdańska 112, 90-508 Łódź
e-mail: wydawnictwo@primumverbum.pl
www.primumverbum.pl

Spis treści

Wstęp 5

Gerald Sommerer

Los Żydów w niemieckojęzycznym dramacie powojennym na przykładzie twórczości Nelly Sachs 8

Christoph Pflaumbaum

„Wszystko ciemnieje" — teatr rozpadu Wolfganga Hildesheimera 19

Bernd Stegemann

Botho Strauß *Schlußchor*. Dramat przegapionych zjednoczeń 34

Jutta Wolfert

Między mediami a rewolucją. Przegląd tekstów teatralnych z czasu upadku Muru Berlińskiego 47

Carola Hilmes

Rola sztuki w dramatach Dei Loher 57

Torsten Erdbrügger

Trudna komunikacja: (de)konstrukcja mitów u Moritza Rinkego 71

Gabriele Feulner

„Wielkie idee". Utopia i krytyka w dramatach społecznych Moritza Rinkego *Republika Wineta* i *Café Umberto* 86

Artur Pełka

Pamięć teatru — teatr pamięci. Mnemotechnika *Kamienia* Mariusa von Mayenburga 103

Andreas Englhart

Młody dramat u kresu historii? Dramaturgia młodych twórców a utrata utopii 116

Joon-Suh Lee

„Hey baby, take a walk on the wild side". Glokalne wizje szczęścia z Niemiec Wschodnich w sztuce Dirka Lauckego *alter ford escort dunkelblau* 131

Roman Giesen

Miłość po utracie romantyzmu. Na przykładzie *Dingo. Dramat pustynny* Paula Brodowsky'ego 145

Kalina Kupczyńska

Fantasma René Pollescha: teatr bez fabuły? teatr z tezą!.....158

Nikolaus Müller-Schöll

Jak myśli teatr? O poetyce przedstawiania „po upadku”.....169

Karin Nissen-Rizvani

Teatr autorski. Analiza dramaturgiczna *Rosebud* Christopha Schlingensiefa.....183

Frank Raddatz

O wypieraniu zmyślenia przez autentyczność.....191

Oliver Kluck

O możliwościach zastosowania wzrostu efektywności koncernu Volkswagena w ostatnich dwudziestu latach jako wzoru dla praktyki inscenizacyjnej teatru repertuarowego. Szkic, próba 202

Dirk Laucke

Prawda w rynsztoku, czyli ten biznes mi wisi.....210

NOTY O AUTORACH 221

Wstęp

W minionych sezonach dramat niemiecki stanowił jedną z najsilniejszych inspiracji dla teatru i dramatu polskiego, który po kryzysie w latach 90. szukał nowych form wyrazu i przystających do współczesności sposobów komunikacji z odbiorcami, prowadzących do redefinicji funkcji teatru. Nigdy wcześniej dramaturgia niemiecka nie była tak silnie obecna w polskim życiu teatralnym, zarówno jej dawniejsze dzieła, które teraz spotkały się z szerszą recepcją, jak i twórczość najnowsza, natychmiast tłumaczona na język polski, z powodzeniem wystawiana na naszych scenach i wskazująca kierunek myślenia o współczesnym teatrze. Zjawisko to skłania do ponownego przyjrzenia się pewnym formom dramatu niemieckiego z drugiej połowy XX wieku, gdyż z dzisiejszej perspektywy wiele dawniejszych ocen i tez wymaga weryfikacji. Przede wszystkim jednak każe ono zwrócić uwagę na twórczość najnowszą, na strategie dramatopisarskie młodych autorek i autorów, na ich zabiegi dekonstrukcyjne w zakresie formy i języka, intertekstualne gry z tradycją oraz dyskurs z rzeczywistością w jej aspekcie historycznym, politycznym, społecznym.

Tom otwierają dwa artykuły dotyczące mniej znanych w Polsce dramatów z przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Tekst Geralda Sommerera jest próbą przyjrzenia się ewoluującej metodzie „teatru totalnego" noblistki Nelly Sachs, dla której celem zmagania się z problemem winy w kolektywnym wspominaniu Zagłady w Niemczech było unaocznienie różnicy między wczoraj a dziś, przeświadczenie, że przed „rzeczywistością śmierci" nie można uciec. Z kolei artykuł Christopha Pflaumbauma podejmuje analizę dramaturgicznych strategii „zaciemniania" i „rozpadu" znajdujących kulminację w kryzysie języka w późnych sztukach Wolfganga Hildesheimera.

Jako istotny nurt współczesnej dramaturgii niemieckiej wyłaniają się utwory ukazujące — w różnorodnie ukierunkowanych dyskursach — problem niemożności ponownego ustanowienia wspólnoty poprzez podejmowane operacje na pamięci zbiorowej czy zabiegi mnemotechniczne, które nie są w stanie zniwelować doświadczeń indywidualnych i uchylić tożsamości jednostkowych, niemieszczących się w konstrukcie modelowym. Na przykładzie

Schlußchor Botho Straussa pokazuje tę sytuację Bernd Stegemann, a w odniesieniu do *Kamienia* Mariusa von Mayenburga analizuje Artur Pełka.

W pozjednoczeniowej eksplozji dramatu szczególnym wyzwaniem dla autorów staje się sposób funkcjonowania w obszarze oddziaływania postdramatycznego, wymagający generowania własnych strategii bądź indywidualnej rewitalizacji technik tradycyjnych. Jutta Wolfert poddaje analizie powstałe po upadku Muru „hybrydowe teksty sceniczne, które stwarzają na scenie przestrzeń dla interakcji z obrazem i dźwiękiem, dla form medialnego postrzegania i mediów jako tematu", natomiast Carola Hilmes zwraca uwagę na intertekstualne gry Dei Loher, która filtrem dla ukazania rzeczywistości czyni postaci autorów i dzieła sztuk plastycznych, co daje autorce możliwość spojrzenia na własne sztuki z perspektywy innego medium. Artykuły Torstena Erdbrüggera i Gabriele Feulner układają się w interesujący dwugłos na temat twórczości Moritza Rinkego — (de)konstruktora mitów i krytyka „wielkich idei", obnażającego wprawdzie klęskę modernistycznych utopii, lecz broniącego prawa do oporu człowieka wobec nowoczesnych socjotechnik.

Artykuł Andreasa Englharta otwiera dyskusję nad sytuacją młodych autorek i autorów dramatów w Niemczech wobec poniekąd wymuszonego przez tamtejszy system ich promocji i wspierania, a także przez politykę rodzimych krytyków teatralnych, jak i samych teatrów, zjawiska wzmożonego pisania dla sceny. Temu „wymogowi młodości" — jak przekonuje Englhart — sprzyjają wprawdzie pod względem technicznym studia tzw. pisania kreatywnego, lecz w płaszczyźnie mentalnej obarczony jest on ograniczeniem do „hermetyczności własnej egzystencji", niemożności stworzenia „prywatnej i społeczno-politycznej fantazji i utopii". Egzemplifikacją tej diagnozy są w niniejszym tomie „glokalne wizje szczęścia" Dirka Lauckego, przedstawione przez Joon-Suh Lee oraz nieprzystawalność klasycznych wizji literackich i społecznych do współczesnej semantyki miłości w *Dingo* Paula Brodowsky'ego, ukazana w artykule Romana Giesena.

Kalina Kupczyńska, Nikolaus Müller-Schöll i Karin Nissen-Rizvani zwrócili się natomiast ku czołowym twórcom teatru autorskiego — René Polleschowi i Christophowi Schlingensiefowi — których przedstawienia tworzą pewien rodzaj „dyskursywnej symulacji słabych punktów naszej rzeczywistości" (Pollesch) lub mają na celu zbadanie, na ile dzisiejszy teatr (teatr „po upadku") jest jeszcze zdolny „do konfrontacji z historycznym momentem własnego istnienia" (Schlingensief). Rekapitulacją rozważań podejmowanych

przez badaczy w niniejszym tomie jest artykuł Franka Raddatza, który kieruje swoją uwagę na rangę autentyczności w dramacie, począwszy od teorii Brechta po postdramatyczne „performatywne konstrukty tekstowe".

W zakończeniu tomu głos oddajemy dwóm autorom młodej generacji, którzy sami próbują się odnaleźć w obowiązujących strukturach organizacyjnych teatru i pracują w oparciu o indywidualne techniki dramatopisarskie. Oliver Kluck w sposób przewrotny adaptując zasady organizacji produkcji w przemyśle samochodowym do praktyk inscenizacyjnych w teatrze, określa własne strategie twórcze i ustanawia relacje między sztuką a życiem. Natomiast Dirk Laucke, dla którego „pisanie jest po prostu [...] filarem rzeczywistości", potrzebuje go, by wprowadzić „odrobinę przejrzystości w cały ten chaos nienawiści, miłości i przede wszystkim tego całego i-tak-mi-wszystko-jedno".

Na tom *Dramat po dramacie* złożyły się wybrane teksty zaprezentowane podczas dwóch konferencji zorganizowanych przez jednostki dydaktyczno-naukowe Uniwersytetu Łódzkiego — Katedrę Dramatu i Teatru oraz Katedrę Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii we współpracy z Institut für Theaterwissenschaft Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium. Pierwsza z tych konferencji — *Bühne frei! Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland nach 1945* — odbyła się w Łodzi w październiku 2009; druga — *Junge Stücke. Zur Situation und zu den Theatertexten Junger AutorInnen im Gegenwart* — zorganizowana została we wrześniu 2010 w Monachium. Obie konferencje były dofinansowane przez Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej, natomiast publikacja niniejszego tomu możliwa była w ramach projektu „SCENA czyli MOST. Teatr i dramat jako czynnik polsko-niemieckiego transferu kulturowego po roku 1989" realizowanego ze środków Polsko-Niemieckiej Fundacji na Rzecz Nauki w latach 2010–2012 w Uniwersytecie Łódzkim. Szerszy wybór tekstów prezentowanych na wspomnianych wyżej konferencjach ukazał się w języku niemieckim w tomach: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, red. Artur Pełka, Stephan Tigges, transcript Verlag [Theater, Band 22], Bielefeld 2011 oraz *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, red. Andreas Englhart, Artur Pełka, transcript Verlag [Theater, Band 38], Bielefeld 2013.

Małgorzata Leyko, Uniwersytet Łódzki, Katedra Dramatu i Teatru

Artur Pełka, Uniwersytet Łódzki, Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii

Gerald Sommerer

Los Żydów w niemieckojęzycznym dramacie powojennym na przykładzie twórczości Nelly Sachs

Kiedyś nadejdzie pora, by cicho stanąć przy drogowskazie,
przejrzeć skromne zapasy, z ociąganiem powrócić do domu,
nie być niczym więcej jak piaskiem w butach Nadchodzących[1].

Dla Anny Ploemacher-Bock (1959–2010)

Literaturoznawcza debata nad scenicznym dorobkiem Nelly Sachs wciąż jeszcze przed nami. Dostępne artykuły, poświęcone przeważnie jej pracom o przeznaczeniu teatralnym, podejmują ten temat na ogół marginalnie i bez stawiania daleko idących tez. Analizy poszczególnych utworów scenicznych były co prawda publikowane w ostatnich latach, ale nie zapoczątkowały one tak pożądanej krytyczno-filozoficznej dyskusji. Dyskursywnego oddźwięku nie znajdują również te odosobnione monografie, które w istocie rozpoznają obszar ewentualnych badań i je podejmują[2]. Tym samym nasuwa się pytanie, dlaczego propozycje sceniczne Nelly Sachs nie znalazły niemal żadnego odzewu u publiczności, wśród literaturoznawców i / lub twórców teatru, tym bardziej, że publikacja jej tekstów dramatycznych w 1962 roku stworzyła podstawy do takiej recepcji[3]. Z takim stanem rzeczy kontrastuje fakt, że poprzez przyznanie nagrody Nobla w 1966 roku jej (wczesna) twórczość dramatyczna została doceniona na równi z utworami lirycznymi.

Nelly Sachs rzadko i skąpo wypowiadała się na tematy z zakresu teorii twórczości. Nieliczne związane z tym zagadnieniem refleksje można znaleźć w korespondencji bądź w uwagach dołączonych do dramatów:

[1] Gertrud Kolmar, *Die Fahrende*, [w:] eadem, *Weibliches Bildnis. Gedichte*, München: dtv 1987, s. 9.

[2] Zob. Gerald Sommerer, *„Aber dies ist nichts für Deutschland, das weiß und fühle ich". Nelly Sachs – Untersuchungen zu ihrem szenischen Werk*, Königshausen & Neumann 2008, s. 9–12.

[3] Nelly Sachs, *Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs*, Suhrkamp 1962.

> Martyrologia naszego narodu oddzieliła nas głęboką przepaścią od wszystkiego, co powiedziano wcześniej, nic już nie wystarcza, żadne słowo, żadna miara, żaden ton — (już choćby dlatego przesadzone są wszystkie porównania) cóż począć, tak strasznie biedni, jakimi jesteśmy, musimy to wyrazić, czasem przekraczamy granice, ponosimy klęskę, ale chcemy służyć Izraelowi, a nie tylko tworzyć piękne wiersze, nie chcemy przecież obarczać naszego małego biednego imienia, narażonego na unicestwienie, czymś Niewypowiedzianym, Nienazwanym, skoro nie możemy Mu służyć. Tylko o to chodzi, myślę, tylko o to, i dlatego różnimy się od wcześniejszych [pisarzy], ponieważ nie wolno już tylko mówić, tylko myśleć o eonie cierpień, trzeba go przecierpieć[4].

To, co ma być kolektywnym wspomnieniem, domaga się wyrazu zdolnego do zaakceptowania. Nie ulega wątpliwości, że nie można przeniknąć doświadczenia nienazwanego cierpienia i bezsensownego okrucieństwa. Żadna forma (estetycznej) reprezentacji nie jest w stanie przedstawić go adekwatnie i autentycznie. Przytoczony cytat z listu z 1947 roku *in nuce* informuje o poetologicznych wymaganiach stawianych procesowi twórczemu, który należy od nowa ukonstytuować. Trzy podstawowe wymogi zostały tu szczególnie podkreślone: przewartościowanie form języka poetyckiego, specyficzny stosunek do Izraela i przyswojenie sobie obrazu poety z ducha chasydyzmu.

„Służyć Izraelowi" — to wyrażenie doskonale określa pisarską motywację Sachs. W najwcześniejszej fazie jej nowej metody twórczej oznacza to przede wszystkim, że wspomnienie przeszłości ma unaocznić różnicę między wczoraj a dziś. W dziełach Nelly Sachs ta różnica jest uświadamiana dzięki doświadczeniu śmierci, które według Assmanna przedstawia „wspomnienie wiążące się z osobą zmarłego, pierwotną formę kulturowego wspomnienia". W odniesieniu do Biblii jako literackiego pratekstu nowo powstające teksty współczesne wspominają i przywracają zmarłych teraźniejszości. W ten sposób pełnią konstytutywną funkcję w odbudowie i restytucji żydowskiej wspólnoty po Holocauście:

> Wspominanie zmarłych jest w paradygmatyczny sposób pamięcią, która tworzy wspólnotę [...]. Przez więź ze zmarłymi zbiorowość potwierdza swoją tożsamość. Pietyzm dla określonych nazwisk oznacza zawsze przyznanie się do konkretnej socjopolitycznej tożsamości[5].

[4] *Briefe der Nelly Sachs*, red. Ruth Dinesen, Helmut Müssener, Suhrkamp 1984, s. 83 i nast.

[5] Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 78.

Tych licznych, anonimowo pomordowanych wspomina się pod imieniem *Israel*. Jednocześnie stworzony przez Nelly Sachs literacki paradygmat wspominania zmarłych przypisuje tej nazwie społeczno-polityczną tożsamość wspólnoty wspomnieniowej prześladowanych.

Wczesne dramaty powojenne tylko w ogólnych zarysach zdobywają się na konfrontację publiczności z **problemem winy**[6]. Stąd też w konsekwencji los wymordowanych Żydów europejskich w ogóle nie jest w nich poruszany. Nie pozostaje to bez znaczenia dla formalnych i treściowych uwarunkowań identyfikacji ze strony odbiorcy: mimo świadomości pojedynczych zbrodni niedawnej przeszłości, w kolektywnej pamięci Niemców powstaje nieprzekraczalny mur wyparcia i odrzucenia. Tę postawę uzupełnia pojmowanie siebie w kategoriach ofiary, czerpiące argumenty również z wczesnych dramatów powojennych, mianowicie z ich upodobania do estetyki narodowego kataklizmu. Genton widzi w tym powód ostrej krytyki sztuki dramaturgicznej okresu powojennego: „Jeśli o «Führerze» wspomina się rzadko, a o Zagładzie Żydów w ogóle, czy nie mamy do czynienia z przyczynianiem się sztuki do tworzenia tabu, czy nie staje się ona sama wyrazem tego tabu?”[7]. Wczesne teksty dramatyczne powojnia nie ustanawiają tabu, rozgrywa się tu coś subtelniejszego. Odpryski faktów, występujące w nich jako semantyczne aluzje do Holocaustu, zostają tak ściśle zintegrowane z subiektywnymi doświadczeniami odbiorców jako ofiar ataków bombowych i / lub wypędzeń, że zaczynają tworzyć konstytutywny mit założycielski rzeczywistego nowego początku w kolektywnej pamięci Niemców: „Wymordowaniu Żydów miało towarzyszyć wymazanie ich z pamięci. Czyn pozostał niedopełniony. A więc proklamowano «godzinę zero»”[8]. Wspomnienie o Holocauście stało się tym samym sprawą wyłącznie ofiar.

Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels (Eli. Misterium o mękach Izraela) ukazuje ocalonych Żydów aktywnie pracujących przy odbudowie swoich zniszczonych domów, pokazuje jak oswajają się z własną pełną bólu historią oraz jak poprzez rytualne obrzędy próbują reaktywować swą tradycję[9].

[6] Zob. Gerald Sommerer, *op. cit.*, s. 19–37.

[7] Bernard Genton, *Die Kultur des schlechten Gewissens. Drei Werke aus dem Berlin des Jahres 1946*, „Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung” 1996, z. 3, s. 31–43, tu s. 43.

[8] Tim Darmstädter, *Die Verwandlung der Barbarei in Kultur. Zur Rekonstruktion der nationalsozialistischen Verbrechen im historischen Gedächtnis*, [w:] *Antisemitismus und Gesellschaft. Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt*, red. Michael Werz, Neue Kritik 1995, s. 115–140, tu s. 115 i nast.

[9] Nelly Sachs, *Zeichen im Sand*, s. 5–91. Sztuka ukazała się dopiero w 1951 z inicjatywy wcześniejszego mecenasa i przyjaciela Nelly Sachs, badacza literatury emigracyjnej, Waltera A. Berendsohna. Pozyskał on odbiorców zaplanowanych 200 egzemplarzy i tym samym pomógł Sachs przy publikacji trzeciego dzieła, po wydanym w 1946 we wschodnioberlińskim Aufbau-Verlag zbiorze poezji *In den Wohnungen des Todes* i tomie poezji *Sternverdunkelung*, który ukazał się w 1949 w równie renomowanym amsterdamskim Exil-Verlag Querido.

Wszystko to dzieje się pod nieustannym naporem ciążącej przeszłości. Tekst dramatyczny funkcjonuje jako medium, w którym ludzka pamięć kulturowa musi być przechowywana i jednocześnie dalej zapisywana. Od strony formalnej wskazuje na to świadome przeformułowanie formy gatunkowej, pochodzącej z antysemicko-chrześcijańskiej tradycji, jak i otwarte zakończenie, gloryfikujące postać Cadyka i przenoszące tym samym ciężar samoświadomej odpowiedzialności na żydowską wspólnotę wiejską. Na poziomie treści tekst artystyczny spełnia tę funkcję poprzez cytaty i nawiązania do kanonicznych źródeł żydowskiej mistyki. Uzmysłowienie sobie utraty autorytetu świętych tekstów i oparty na wspominaniu proces pisania fikcyjnej sztuki składają się na próbę umożliwienia żydowskiego życia i myślenia po Holocauście, także w obrębie języka niemieckiego. Dramat *Eli* dobitnie daje wyraz pierwszej próbie artystycznego uniezależnienia się od własnej, naznaczonej przez los historii, a bardziej jeszcze próbie mentalnego zachowania żydowskiej myśli i egzystencji po Holocauście, tak w niemieckim języku, jak i poza nim.

Debiutancka sztuka Nelly Sachs *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* to utwór, w którym poczucie wspólnoty i solidarności z żydowskimi ofiarami zostało wpisane już w sam tytuł. Niedawną przeszłość, w czasie powstawania dramatu będącą teraźniejszością, rozpatruje się z radykalnie innego punktu widzenia, w perspektywie długotrwałego oddziaływania. Średniowieczny gatunek misterium, w którym chrześcijańscy aktorzy odgrywają przed chrześcijańską publicznością role tych, którymi gardzą, których prześladują i nierzadko mordują, zmienia się — nie tylko za sprawą treściowych zmian fabuły, o których świadczy choćby sformułowanie tytułu — w dążenie do wywalczenia sobie autonomii względem własnej fatalnej historii. Dzięki tej radykalnie nowej interpretacji istniejącego gatunku Sachs wyłamuje się z posępnej antysemickiej (nie tylko pod względem historycznoliterackim) tradycji.

W liście z 1948 roku Nelly Sachs retrospektywnie uzasadnia poetologiczne założenie dotyczące potrzeby ogólnej reorientacji twórczej: „Nasze czasy, jak złe by nie były, muszą jak wszystkie inne w przeszłości znaleźć swój wyraz w sztuce, trzeba zdobyć się na nowe środki, gdyż stare już nie wystarczają”[10]. Aby „uchwycić czas apokalipsy”, jak w tym samym liście pisze autorka, ujmując własną twórczość poprzez obraz biblijny, konieczne jest konsekwentne poddawanie próbie wszystkich przekazów artystycznych pod kątem ich zdolności przeciwstawienia katastrofie wartości istotnych estetycznie. Jednocześnie nie można zrezygnować z włączania do utworów faktów historycznych.

[10] *Briefe der Nelly Sachs, op. cit.*, s. 98.

Do dziś nie podjęto się określenia historyczno-filozoficznej wagi tego dramatu, jego wyjątkowej pozycji tak w żydowskim, jak i nieżydowskim dyskursie o żydowskim rozumieniu historii i pamięci po Holocauście. Niniejszy artykuł ma na celu choćby częściowe odniesienie utworu Sachs do dwóch koncepcji, przedstawionych w kontrowersyjnych monografiach żydowskich filozofów, dotyczących możliwości ocalenia żydowskiej pamięci i tym samym — nowego budowania tożsamości[11].

Richard Lowell Rubenstein i Emil Ludwig Fackenheim dzięki studiom opublikowanym w połowie i pod koniec lat 60. XX wieku jako jedni z pierwszych zabrali głos w teologiczno-filozoficznej debacie na temat Holocaustu, dotyczącej głównie poglądów na odpowiednią formę wspominania przeszłości oraz na zagadnienie żydowskiej tożsamości po doświadczeniu Auschwitz[12]. W ich pismach, rozpowszechnionych zwłaszcza w angloamerykańskim obszarze językowym, można znaleźć zaskakująco aktualną w wewnątrzżydowskim dyskursie historyczno-teologicznym kontrowersyjną ideę teodycei, pierwszy raz wyrażoną przez Nelly Sachs w formie dramatycznej kilka dziesięcioleci wcześniej, dzięki wpisanemu w tekst *Eli* imperatywowi wspominania.

Christoph Münz streszcza stanowisko Rubensteina w trzech słowach: „Bóg jest martwy"[13]. Ta radykalna synteza wynika dla Rubensteina z zestawienia tradycyjnej, religijnej idei żydostwa z faktami historycznymi: „(1) Bóg […] nie mógł dopuścić do wydarzenia się Holocaustu, (2) Holocaust jednakże zaistniał. Dlatego (3) Bóg w postaci przekazywanej w żydowskiej tradycji nie istnieje"[14]. Tym samym Rubenstein zawiesza trwającą wieki ścisłą więź między Bogiem a Żydami. W następstwie traci rację bytu linearność zorientowanego na utopijny cel myślenia historycznego. Narzuca się natomiast kategoria pamięci kolektywnej, przechowywanej w tekstach kanonicznych, określająca całą dotychczasową historię narodu żydowskiego. Rubenstein tworzy alternatywne wyobrażenie żydostwa, otwierającego się na „myślenie oparte na cykliczności procesów naturalnych, mityczne i skierowane ku przyszłości"[15]. Radykalny

[11] Zob. C h r i s t o p h M ü n z, *Geschichtstheologie und jüdisches Gedächtnis nach Auschwitz. Über den Versuch, den Schrecken der Geschichte zu bannen*, Fritz Bauer Institut – Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, Stadt Frankfurt a. M. 1994 (= Materialien 11), s. 10–14.

[12] R i c h a r d L o w e l l R u b e n s t e i n, *After Auschwitz. Radical Theology and Contemporary Judaism*, Macmillan 1966; E m i l L u d w i g F a c k e n h e i m, *God's Presence in History*, Harpercollins 1970.

[13] C h r i s t o p h M ü n z, *op. cit.*, s. 11. Por. hasło Nietzschego: „Bóg umarł! Bóg nie żyje! Myśmy go zabili!", [w:] F r i e d r i c h N i e t z s c h e, *Wiedza radosna*, tłum. L e o p o l d S t a f f, Zielona Sowa 2003, sekcja 125.

[14] S t e v e n T. K a t z, *The Post-Holocaust Dialogues. Critical Studies in Modern Jewish Thought*, New York University Press 1983, s. 174. Cyt. za: Ch r i s t o p h M ü n z, *op. cit.*, s. 11.

[15] Ch r i s t o p h M ü n z, *op. cit.*, s. 11.

charakter wydarzeń historycznych, któremu nie udaje się przypisać żadnego sensownego wytłumaczenia, prowokuje do równie radykalnej rewizji żydowskiego myślenia.

Reprezentujący opozycyjne stanowisko Fackenheim usiłuje uniknąć negacji Boga i odwrotu od religijnego pojmowania historii, skłaniając się ku poglądom religijnym i upatrując w Holocauście historycznego Boskiego objawienia, podobnego do wyjścia z Egiptu, czy objawienia na górze Synaj, należących do podstawowych doświadczeń, będących częścią żydowskiej tożsamości (*root experiences*)[16].

Fackenheim uważa za istotne podkreślanie niemożliwej do wyjaśnienia wyjątkowości Holocaustu. Jeśli jednak żydostwo w wymiarze religijnym i świeckim chce dalej istnieć, musi wziąć na siebie karkołomne zadanie udzielenia odpowiedzi na Auschwitz. Odpowiedzi polegającej na uaktualniającej pracy pamięci, praktykowanej od stuleci. Sam Bóg jest „rozkazującym głosem z Auschwitz", zobowiązującym Żydów do tej pracy:

> Zakazuje się Żydom pozwolić Hitlerowi ostatecznie zwyciężyć. Nakazuje się im przeżyć jako Żydom, aby lud żydowski nie wyginął. Nakazuje się im wspominać ofiary Auschwitz, aby nie zaginęła pamięć o nich. Zakazuje się im wątpić w człowieka i świat ludzki, i szukać ucieczki w cynizmie lub zaświatach, by nie przyczynili się do wydania świata na łup mocom Auschwitz. Na koniec zakazuje im się zwątpić w Boga Izraela, by naród żydowski nie wyginął. Zeświecczony Żyd nie może stać się wierzącym tylko poprzez akt woli ani też nie wolno od niego tego wymagać. [...] Zaś Żyd religijny, wierny swojemu Bogu, może czuć się powołany do nowej, może bardziej rewolucyjnej postawy wobec niego. Jedna możliwość jest jednak całkiem niewyobrażalna. Żyd nie może odpowiedzieć na próbę Hitlera zniszczenia narodu żydowskiego, sam się do tego zniszczenia przyczyniając. Przez wszystkie czasy niewyobrażalnym żydowskim grzechem było służenie bożkom. Dziś jest nim odpowiadanie Hitlerowi i podejmowanie jego dzieła[17].

Apel Fackenheima głosi, że żydowska religia i życie świeckie mają obowiązek usłuchać „rozkazującego głosu z Auschwitz". On bowiem daje wyraz temu, że morderczy plan wytępienia żydowskiej obecności i wszelkiego wspomnienia o niej z historii ludzkości ostatecznie się nie powiódł. Podążając za

[16] *Ibidem*, s. 13.

[17] E m i l L. F a c k e n h e i m, *Die gebietende Stimme von Auschwitz,* [w:] *Wolkensäule und Feuerschein. Jüdische Theologie des Holocaust*, red. M i c h a e l B r o c k e, H e r b e r t J o c h u m, Chr. Kaiser 1993, s. 73–110, tu s. 95.

nakazami głosu i dając świadectwo zbrodniom, Żydzi trwają przy swym niezbywalnym prawie do życia. Negują tym samym nazistowski plan zniszczenia i reprezentują, jak pisze dalej Fackenheim, „całą ludzkość”[18].

Sztukę Nelly Sachs *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* można rozpatrywać jako ten tekst sceniczny w niemiecko-żydowskiej historii literatury, który jako pierwszy bezpośrednio odpowiada na grozę Holocaustu, sięgając do oryginalnych (historycznych, religijnych, mistycznych) treści żydowskich. Tym samym otwiera się pole do rewizji historycznoliterackiej tezy Feinberga o losie Żydów w niemieckojęzycznym dramacie powojennym:

> Do połowy lat 50. nie napisano ani nie wystawiono żadnego dramatu, w którym w centrum zainteresowania stałby los Żydów w III Rzeszy. We wczesnych sztukach, próbujących dokonać rozrachunku z przeszłością, prześladowania Żydów odgrywają rolę poboczną, dochodząc do głosu dzięki postaci żydowskiej ofiary lub ocalonego[19].

Jako pierwszy dramat o Holocauście sztuka Sachs próbuje w ten sposób zapoczątkować dyskusję opartą na jednym tylko założeniu: ze względu na historię z powagą i namysłem podchodzić do stosowanych środków estetycznych. Powody chybionego odbioru sztuki nie tkwią w niej samej, ale z jednej strony w upartej niechęci niemieckojęzycznej publiczności, by dopuścić istnienie jeszcze innych ofiar wojny prócz niej samej, z drugiej zaś w braku zaangażowania ze strony teatrów, by włączyć dramat *Eli* do bieżącego repertuaru. Tekst niewystawiony na scenie jest od początku skazany na zapomnienie.

W rozwiniętej po debiutanckim *Elim* intermedialnej i triadycznej koncepcji dramatycznej „teatru totalnego”[20], Sachs dopracowuje swoją metodę pisarską. Chodzi o pisanie na nowo historii przy wykorzystaniu wzorów zaktualizowanych tekstów kanonicznych i zawartych w nich prototypowych konstelacji oraz krytyczne odniesienie się do niedokończonego projektu oświecenia. Święte teksty zostają poddane radykalnej transformacji w kontekście sekularnej rzeczywistości, aby w ten sposób objawić permanentny, gwałtowny podskórny prąd, będący właściwym motorem napędowym całej dotychczasowej historii. W twórczości scenicznej Sachs, w sztukach *Abram im Salz* (Abram w soli)[21], *Nachtwache* (Straż nocna)[22] i *Simson fällt durch Jahrtausende* (Samson

[18] *Ibidem*, s. 96 i nast.
[19] Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*, Prometh 1988, s. 18.
[20] Zob. Gerald Sommerer, *op. cit.*, s. 83 i nast.
[21] Nelly Sachs, *Zeichen im Sand*, s. 93–122.
[22] *Ibidem*, s. 123–183.

żyje przez tysiąclecia)[23] po raz pierwszy zostały wykorzystane w tym celu słowo, ruch (taniec) i muzyka jako równoprawne i komplementarne nośniki akcji. Najwcześniejsze teksty liturgiczne w historii ludzkości pełnią rolę źródła informacji o historyczno-filozoficznym stanie współczesności, aby ocalić wyobrażenie utopijnej, bo pozbawionej przemocy, sprawiedliwej i pamiętającej przyszłości.

Potwierdzeniem permanentnych i intensywnych starań Nelly Sachs o formalny i treściowy rozwój jej scenicznej twórczości są prace nad tak zwanymi „scenkami mimicznymi", które zaczęły ukazywać się od 1959 roku[24]. Jako pierwszy utwór sceniczny po kultowych sztukach z okresu „teatru totalnego" — tuż po ukończeniu *Simson fällt durch Jahrtausende* i *Nachtwache* — ukazuje się w tym samym roku w szwajcarskim piśmie literackim „Hortulus" pierwodruk sztuki *Der magische Tänzer. Versuch eines Ausbruchs* (Magiczny tancerz. Próba przełomu)[25]. Teksty skonstruowane według nowej metody są wynikiem dążenia do transpozycji dramaturgicznej poetyki „teatru totalnego" za pomocą świadomie otwartego, fragmentarycznego stylu pisania, w poszukiwaniu relewantnej estetycznej alternatywy dla dotychczasowych utworów. Pierwsze wczesne próby tej ambitnej dramaturgii powstają w połowie lat 50. XX wieku, a więc w czasie najintensywniejszej pracy nad *Nachtwache* i *Simson*. W skondensowanym, hermetycznym języku scenicznym, łączącym język ciała i obrazowych przedstawień, rzeczywistość na równi z wizjonerskim światem marzeń aspiruje do rangi wartości i autorytetu, tak w sferze poetyckiej, jak i pozapoetyckiej. Bahr uznaje *Simsona* za utwór reprezentatywny dla tekstów dramatycznych spod znaku „teatru totalnego" o wymiarze kultowym: „Ta sztuka unaocznia, że dramaturgia Nelly Sachs nie jest dramaturgią akcji, ale dramaturgią obrazu, wywodzącą się ze słowa. Gra Samsona w skoncentrowanej formie przekazuje wyobrażenie teatru totalnego"[26]. Tę trafną analizę w jeszcze większym stopniu można odnieść do poetyki „scenek mimicznych". Można przyjąć, że są zmodyfikowaną i skondensowaną formą „teatru totalnego", gdyż uwzględniają wyraźnie decydującą relację słowa, ruchu aktora i muzyki względem narracyjnych i refleksyjnych momentów w całym tekście i starają się je zrównoważyć. Jednocześnie zachowany zostaje syntetyzujący charakter

[23] *Ibidem*, s. 185–238.

[24] Zob. Gerald Sommerer, *op. cit.*, s. 161–168.

[25] Nelly Sachs, *Der magische Tänzer. Versuch eines Ausbruchs*, „Hortulus. Illustrierte Zweimonatsschrift für neue Dichtung" (St. Gallen) 1959, z. 5, red. Hans Rudolf Hilty, s. 138–145. Zob. też: Nelly Sachs, *Zeichen im Sand*, s. 239–252.

[26] Erhard Bahr, *Nelly Sachs. Autorenbücher 16*, C. H. Beck 1980, s. 182.

„teatru totalnego", zmierzający do wydobywania momentów prawdy z heterogenicznych elementów rzeczywistości. W przeciwieństwie do poetyk postmodernistycznych i ich krytycznego odruchu destrukcji i szukania różnicy, intencją „teatru totalnego" jest wykorzystanie zaktualizowanych wspomnień do połączenia tego, co gwałtownie rozdzielono. Poetologiczną intencję „scenek mimicznych" w kontekście ich dramatycznej koncepcji należy rozumieć w podwójnym sensie, a mianowicie jako celowy zamysł i jednocześnie proces leczenia ran.

Ponadto, ta nowa metoda scenicznego pisania wymaga dalszej rewizji dotychczasowych środków formalnych. „Scenki mimiczne" cechuje z jednej strony wyraźna skrótowość, związana ze zredukowanym *tableau* postaci, z drugiej strony dochodzi w nich do niemal kompletnego odwrotu od fabuły i dramaturgii akcji, na miejsce których wchodzą programowa otwartość, sceniczno-taneczna dynamika i pełna aluzji aksjomatyczność. Ryzyko związane z tymi utworami dramatycznymi polega na tym, że zrywają z wieloma literackimi (a tym samym również społecznymi) konwencjami i oczekiwaniami. Teatralno-estetyczna zawartość ewidentnie jest złożeniem pewnej obietnicy niż jej spełnieniem; wskazuje na przyszłość, w której z tekstów, obrazów i poruszeń powstają koherentne znaczenia. W przezwyciężeniu wszystkich gatunkowych granic spotykają się naraz zbliżenie, dystans i nadzieja: równoważne połączenie najróżniejszych twórczych środków wyrazu w scenicznej syntezie jest eksperymentem, w którym na moment objawia się Inny, nieprzystający do żadnych dotychczasowych doświadczeń.

Do dziś sztuki Nelly Sachs nie doczekały się realizacji. Jej sztucznie konstruowana dramaturgia zaburzenia i przypomnienia nie znajdowała i nie znajduje odpowiedniej sceny ani publiczności. Przez dziesięciolecia w jej scenicznych dziełach widziano jedynie zaadaptowane scenicznie gesty pojednania oraz prywatne wynurzenia starej, chorej kobiety, lekceważąc wszystkie świadomie wpisane w nie płaszczyzny odniesienia. Za największą przeszkodę w recepcji należy zapewne uznać posiłkowanie się rzekomo aksjomatycznymi mistycznymi treściami, które dla dzisiejszych teatrów i widzów wydają się całkowicie nieaktualne i pozbawione znaczenia. Jednakże treści mistyczne w tych sztukach nie wymagają realnego teologicznego umocowania, innymi słowy, by wyrazić się dobitniej i przytoczyć określenie Gershoma Scholema odnośnie rozumienia żydostwa według Bubera: mistyka Nelly Sachs jest

„mistyką estetyczną”[27]. Wszystkie mistyczne elementy w jej sztukach mają przyczyniać się do objaśniania fundamentalnego stosunku ludzkości do obiektywnych, historycznych faktów w rozbitym świecie i stąd trudno upatrywać w nich wyrazu eskapizmu czy świętoszkowatego zwrotu ku osobistemu wnętrzu. Myliłby się zatem ten, kto z wpisanych w te dramaty fragmentów Zoharu, Kabały, tekstów chasydzkich czy pochodzących z mistyki chrześcijańskiej lub dalekowschodniej wnioskowałby o głęboko zakorzenionej religijności autorki. Sama Sachs, choć z mizernym efektem i może za mało energicznie, broniła się przed jednostronnym postrzeganiem jej utworów, zmuszona do bezradnego przyglądania się ich chybionej recepcji. W nieopublikowanym liście do profesora Roberta Kahna z 24 lutego 1967 roku z okazji jego wykładu w Instytucie Leo Bäcka w Nowym Yorku, po tym jak w swym wystąpieniu najwidoczniej zbyt skłaniał się ku takiej jednostronnej interpretacji, autorka pisze ostrzej niż zwykle:

> Po pierwsze: wszystko, co napisałam, powstawało zawsze w bliskim sąsiedztwie śmierci. Śmierć zawsze była moim mistrzem. Ona na nowo poskładała dla mnie język leżący w gruzach. [...] Szanowny Panie Profesorze Kahn, jeśli Pańskie słowa, jakoby moja twórczość była religijną grą, byłyby prawdziwe, nie wahałabym się ani chwili przed wrzuceniem w płomienie wszystkich moich dzieł. Byłabym wdzięczna za Pańską odpowiedź[28].

Przed rzeczywistością śmierci nie można uciec: w tekstach scenicznych, które permanentnie analizują ten niezachwiany fakt, taka próba jawi się jako podwójnie niemożliwa. Dlatego też pokazują wszelką winę jako niemożliwą do zniesienia, gdyż brak im perspektywy nieskrępowanej, transcendentalnej ucieczki, za sprawą dającej otuchę religii czy mistyki. W scenach sztuk Sachs w nieunikniony sposób zderzają się ze sobą świadomość, że *trzeba żyć dalej* jako prześladowany, ze świadomością, że *wolno żyć dalej,* będąc (rozgrzeszoną we własnym osądzie) osobą trzecią, niezaangażowanym (odbiorcą). Kiedy czytelnicy z kręgów literaturoznawstwa, teatrologii i muzykologii zaczną odczytywać dramaty Sachs w ich radykalnie świeckim aspekcie, nie redukując ich do „religijnej gry”, wtedy może rozpocząć się odpowiednia dyskusja nad twórczością dramatyczną pierwszej niemieckojęzycznej laureatki literackiego Nobla.

Utwory sceniczne Nelly Sachs charakteryzuje elementarny i nieprzekupny, głęboki etyczny imperatyw. Podstawową intencją literaturoznawczej

[27] Zob. G e r s h o m S c h o l e m, *Martin Bubers Auffassung des Judentums*, [w:] i d e m, *Judaica 2,* Suhrkamp 1970, s. 133–192, tu s. 163.

[28] *Brev från Nelly Sachs J-P* (list nieopublikowany), Kungliga Biblioteket Stockholm: L 90:2. Nie udało się odnaleźć wspomnianego wykładu ani odpowiedzi prof. Kahna.

refleksji jest odsłonięcie tego podskórnego tonu, który nieustannie przewija się przez różne warstwy jej dzieł.

Bohaterów scenicznych prezentacji nieszczęśliwych przypadków najnowszej historii łączą negatywne doświadczenia. Ich nieustanny ból i doznane upokorzenia jako podstawowa dyspozycja psychofizyczna są prowokacją dla teatru w ogóle, sprawiając, że palące stają się pytania o granice przedstawień teatralnych. Dopiero dzięki radykalizacji dramatycznych paradygmatów: sprawcy — ofiary, wygnania, winy i wstydu, przeżycia „nagiego życia"[29], możliwa staje się adekwatna analiza współczesności i krytyczna refleksja nad formami i granicami przyszłej praktyki społecznej. Teatr jako miejsce podobnej praktyki nie daje się pogodzić z ograniczonym czasowo, oficjalnym wspominaniem. W tym leży godność i autorytet tych sztuk. Są świadomie uwarunkowane społecznie i zawierają utopijną nadzieję, której centrum stanowi Auschwitz i wokół której koncentruje się kolektywne działanie: wynikające z odpowiedzialności wobec przyszłości, której zła teraźniejszość nie może odebrać wiary w zbawienie.

Tłumaczenie: Karolina Sidowska

[29] Por. G i o r g i o A g a m b e n, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie* życie, tłum. M a t e u s z S a l w a, Prószyński i S-ka 2008; I d e m, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III),* tłum. S ł a w o m i r K r ó l a k, Sic! 2008.

Christoph Pflaumbaum

„Wszystko ciemnieje” — teatr rozpadu Wolfganga Hildesheimera

> Załóżmy więc na krótką chwilę, że — jak to się ładnie przyjęło mówić – widzę rzeczy w zbyt ciemnych barwach. Tak naprawdę mam tylko jedno życzenie: być w błędzie. Bo dla szczerego i zatwardziałego pesymisty nie ma nic wspanialszego niż ostateczne obalenie jego przekonań. Tylko, jeśli się dobrze zastanowić, nie jest łatwo obalić przekonania pesymisty, do tej pory nigdy się to jeszcze nie udało, ani jeden się nie mylił. A mimo to: dążenie do bycia w błędzie pozostaje głównym życiowym celem pesymisty.
>
> W. Hildesheimer, *Mowa z okazji wręczenia Nagrody Literackiej Miasta Bremy*, 1966

Gdy w roku 1955 Wolfgang Hildesheimer, autor wówczas wprawdzie już nie najmłodszy, ale dopiero od niedawna znany publiczności, podczas wręczenia Nagrody Niewidomych Inwalidów Wojennych za najlepsze słuchowisko głosił, że sztuka służy wymyśleniu prawdy, posłużył się formułą wybitnego szwajcarskiego pisarza i architekta Maxa Frischa. Prawdy nie można wyrazić, można ją jedynie wymyślić — tak brzmiało *credo* Frischa. Trzydziestodziewięcioletni wówczas Hildesheimer, nagrodzony za słuchowisko *Prinzessin Turandot* (Księżniczka Turandot), uznaje w tym samym tonie, że jeśli jakieś dzieło zawiera prawdę, to jest nim tylko dzieło sztuki. Prawdę tę wydobywa ono przez logiczną spójność albo — wręcz przeciwnie — przez stworzenie charakterów tak niewiarygodnych, „że w ich jaskrawej irracjonalności wnet wyraża się jednoznacznie zamiar autora: taki, by wymyślić prawdę poprzez świadome użycie peryfrazy, przejaskrawienia, a nawet kunsztownego kłamstwa”[1]. Hildesheimer dopuszcza tylko te dwie możliwości i nietrudno się domyśleć, że jego preferencje leżą po stronie wariantu stworzenia prawdy na drodze nielogiczności. To

[1] Wolfgang Hildesheimer, *Die Kunst dient der Erfindung der Wahrheit. Zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*, [w:] idem, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, t. 7 (= *Vermischte Schriften*), red. Christian Lucas, Hart Nibbrig, Volker Jehle, Suhrkamp 1991, s. 9–12, tu s. 11.

„wymyślanie prawdy" uzurpuje sobie radykalną wyłączność — tu dochodzi do głosu emfaza autora — która w pierwszej kolejności pragnie przezwyciężyć ową „smutną skalę półśrodków"[2], typową głównie dla filmu.

Już pięć lat później spojrzenie tego autora na literaturę, a co za tym idzie, także na warsztat pisarza, wyraźnie wyostrza się i precyzuje. W swojej mowie *Über das absurde Theater* (O teatrze absurdu) Hildesheimer, teraz znany już także jako dramatopisarz, broni nie tylko literatury absurdu, ale też zdecydowanie identyfikuje się z typowym dla absurdu postrzeganiem świata i bytu: „Teatr absurdu ma doprowadzić do konfrontacji widza z absurdem, ukazując mu całą absurdalność jego własnego istnienia"[3]. Literatura musi być postrzegana i pisana jako coś absurdalnego, bo artysta za punkt wyjścia ma do dyspozycji tylko jeden świat, a ten jest absurdalny. Hildesheimer powołuje się tu na inny autorytet, tym razem jest to Albert Camus — od niego pochodzi przecież ontologiczne pojęcie absurdu. Z tej perspektywy teatr absurdu zyskuje też wymiar filozoficzny, gdyż „symbolicznie" „przez celową rezygnację z jakiegokolwiek przekazu staje się alegorią życia"[4]. Użycie określenia „symboliczny" w odniesieniu do sztuk teatru absurdu z wielu przyczyn wydaje się problematyczne i wymaga dokładniejszej analizy. Na krytyczną uwagę zasługuje głównie bardzo ogólne rozumienie pojęcia symboliczności w koncepcji Hildesheimera, której „nienaukowość" i „jednostronność" autor sam dostrzegał. To zaś wynika przede wszystkim z paradoksu nierozerwalnie związanego ze sztuką absurdu, która próbuje przedstawić coś, co kryje się pod powierzchnią rzeczywistości, i chce przekonująco, a więc „z sensem", ukazać coś, czego nie ma, czyli sens[5]. Autor literatury absurdu, „głęboko przekonany o absurdalności nie-absurdalnego teatru"[6], dochodzi do wniosku, że brak sensu może wyrazić się tylko na ‚płaszczyźnie symbolicznej'. A mimo to: „Teatr absurdu nie zna symboliki, albo nią gardzi; teatr absurdu nie przedstawia niczego, co mogłoby się ujawnić w logicznym przebiegu akcji"[7]. Hildesheimer uzasadnia później, jaki potencjał kryje w sobie symboliczność:

[2] *Ibidem*.

[3] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Über das absurde Theater*, [w:] i d e m, *Gesammelte Werke*, t. 7, s. 13–26, tu s. 13. Kompendium wiedzy o teatrze absurdu zawiera praca M a r t i n a E s s l i n a, *Das Theater des Absurden*, Athenäum 1964.

[4] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Über das absurde Theater*, s. 15.

[5] Podobnym paradoksom absurdu w sztuce, a szczególnie w literaturze i jej próbach (auto)interpretacji poświęca wiele uwagi R ü d i g e r G ö r n e r, *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*, WBG 1996.

[6] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Über das absurde Theater*, s. 13.

[7] *Ibidem*, s. 16. Na rezygnację z symboliki w teatrze absurdu zwraca też uwagę R ü d i g e r G ö r n e r, w jego studium brak jednak wzmianki o wieloznaczności rozważań Hildesheimera. Por. i d e m, *Die Kunst des Absurden*, s. 103.

> Teatr absurdu staje się niejako areną symbolicznego ceremoniału, w którym widz odgrywa rolę człowieka, który zadaje pytania, sztuka zaś przedstawia świat, a ten świat milczy, to znaczy [...]: daje absurdalne odpowiedzi zastępcze, których sens sprowadza się do bolesnego faktu, że prawdziwa rzetelna odpowiedź nie istnieje[8].

W taki sposób teatr absurdu można zarazem odczytać jako posługujący się symbolem „teatr naszego czasu". Ten symboliczny wymiar „teatru naszego czasu" i jego znaczenie dla specyficznej dramaturgii poszczególnych dramatów jest przedmiotem mojej analizy, koncentrującej się na refleksji nad teatrem Hildesheimera, który — licząc słuchowiska — obejmuje 27 sztuk napisanych na przestrzeni 30 lat twórczej pracy autora. Aspekt ten musi być rozpatrywany przy zwróceniu uwagi na indyferentny stosunek autora do pojęcia symbolu[9].

Wydobycie w sztukach i słuchowiskach Hildesheimera, które cechuje uderzająca powtarzalność środków stylistycznych, jak i rozwiązań formalno-strukturalnych[10], tendencji do ukazywania rozkładu, upadku i zaniku, stanowi jeden element analizy, element drugi to rozpatrzenie powracających symbolicznych przedstawień niezależnie od teorii absurdu. Strategie zaciemniania, stosowane na wielu płaszczyznach, stanowią bowiem istotną cechę dramaturgii Wolfganga Hildesheimera; ich programowość otwarcie dochodzi do głosu w tytule zbioru z końca lat 50. XX wieku *Spiele, in denen es dunkel wird* (Gry,

[8] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Über das absurde Theater*, s. 17 i nast. Cytat ten ukazuje, jak w jednej mowie Hildesheimer jednocześnie odrzuca i broni symboliczności w teatrze absurdu.

[9] Hildesheimer używa pojęć „symbol", „symboliczność", „symbolika" z dużą dowolnością, bez zaznaczania różnic w konotowanych przez nie znaczeniach, ignorując tym samym osadzenie tych pojęć w konkretnej historycznej bądź systematycznej koncepcji symbolu. Używając dalej pojęcia „symbolu" mam na myśli estetyczny konstrukt, jaki — mimo wspomnianych trudności — zarysowuje się w poetyckich manifestach i rozważaniach Hildesheimera. „Symboliczność" natomiast należy rozumieć jako szczególny środek wyrazu i w pewnym stopniu także poznania, jako element literackiej obrazowości bądź semiotyki, sygnalizujący istnienie głębszego sensu ponad bezpośrednim znaczeniem. Kompendium wiedzy na temat pojęcia symbolu zawiera choćby hasło o tej nazwie, którego autorami są S t e p h a n M e i e r - O e s e r, G u n t e r S c h o l t z, M a r t i n S e i l s, *Symbol*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 10, red. K l a u s R i t t e r, K a r l f r i e d G r ü n d e r, G o t t f r i e d G a b r i e l, Schwabe 1971 i nast., s. 710–739.

[10] Tego rodzaju podobieństwa wynikają ze stosunkowo oszczędnego użycia didaskaliów, z ograniczonego zakresu działania poszczególnych postaci oraz z koncepcji scenografii i jej form, które wprawdzie odgrywają istotną rolę jako „rekwizyty" (sic!), ale ostatecznie funkcjonują w ramach zwykłego teatru pudełkowego. W ten sposób możliwe staje się obalenie sztywnych granic gatunku, do którego dążył Hildesheimer przez cały okres swojej twórczości. Warto w tym kontekście wspomnieć o licznych medialnych transformacjach, jakich dokonywał autor: transponował liczne sztuki prozą na słuchowiska, zmieniał sztuki teatralne w dokumenty akustyczne, tworzył takie formy sztuki, jak opera radiowa bądź sztuki telewizyjne, co dawało mu możliwość pracy jednocześnie na materiale wizualnym, akustycznym i tekstowym. Tak autor pisze o swojej praktyce medialnego transferu: „A poza tym muszę, chcąc nie chcąc, określić się jako formalista, bo chodzi mi głównie o formę. Chodzi o wizualny obraz i jego choreografię, o transformację obrazu słownego w optyczny, o zawarcie całego życia w przenośniach i metonimiach". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Empirische Betrachtungen zu meinem Theater*, [w:] i d e m, *Gesammelte Werke*, t. 6 (= *Theaterstücke*), s. 820–823, tu s. 822.

w których się ściemnia). Poparciu tezy, że symbolika zaciemniania stanowi ważną cechę charakterystyczną twórczości tego autora, ma służyć analiza tekstów *Die Uhren* (Zegary, 1958) oraz *Die Verspätung* (Spóźnienie, 1961). Symboliczne zaciemnienia — obecne w didaskaliach i w scenografii — zaznaczają się w losach oraz postawach postaci, a przy tym podkreślają melancholijność i pesymizm na poziomie treści sztuki, decydując o specyfice dramatów Hildesheimera w obrębie gatunku, jakim jest teatr absurdu. Z perspektywy „estetyki porażki"[11] teksty te mogą być postrzegane jako symptomatyczny poetycki język bezsilności, mocno odczuwanej przez autora[12].

O utracie widoczności: *Die Uhren* (1958)

Podobnie jak w późniejszym słuchowisku *Unter der Erde* (Pod ziemią), głównymi postaciami sztuki *Die Uhren. Ein Spiel in einem Akt* jest małżeństwo komunikujące się w suchym *staccato* dialogów, obnażających całkowity brak poczucia sensu i uczuciową pustkę. W zmiennym rytmie przeplata się wrogość i ospałość, dynamika i nuda; nic nie wiadomo o przeszłości bądź przyszłości tych dwojga[13]. Zamieszkują puste pomieszczenia, „między kątami i niszami"[14]. Ich głównym zajęciem jest wyglądanie przez okno i wyobrażanie sobie biografii przechodzących ludzi, co nie wytrąca ich jednak ze stanu apatii; trwają wciąż w pustce nudy i pod presją upływającego czasu. W poczuciu daremności

[11] W ramach „teorii nie-piękna" Odo Marquard przeciwstawia ową estetykę porażki „estetyce (poetycko-fantastycznej) zgody ze światem", konfrontując tym samym estetykę rozdźwięku z estetyką harmonii. Według Marquarda estetykę porażki charakteryzuje zachowanie sprzeczności, wykorzystanie elementów groteskowych, komicznych i parodystycznych dla uzyskania efektu negacji, nierzeczywistości i niezgody na harmonię. Ta „estetyka wycofania" wywołuje „rausz upadku", który wyróżnia człowieka „poprzez rozkosz jego rozpaczy, bólu, ran, klęsk, rozdarcia [...], przez entuzjazm porażki". O d o M a r q u a r d, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Dinter 1987, s. 185–191, tu s. 188.

[12] „Teatr absurdu oznacza jednak: przyznanie się do bezsilności teatru i złudności jego oświeceniowej roli oraz wykorzystanie tej bezsilności jako pretekstu do tworzenia teatru. Bezsilność i zwątpienie, obcość świata, są sensem i tendencją każdej sztuki tego teatru, co stanowi o jego wkładzie w wyjaśnienie sytuacji człowieka". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Über das absurde Theater*, s. 22. To wyznanie niemocy spotkało się z krytyką głównie w upolitycznionych kręgach kultury: M a r i a n n e K e s t i n g w tonie polemicznym zarzuca jego *Mowie z Erlangen* „unikanie zajęcia stanowiska", co jej zdaniem jest też typowe dla dramatów Hildesheimera, które ocenia jako „w osobliwy sposób pozbawione wyrazu i historyczności". Por. e a d e m, *Panorama des zeitgenössischen Theaters. 50 literarische Portraits*, Piper 1962, s. 256–261. E r i c h F r a n z e n natomiast pokazuje, jak istotną rolę odgrywa w tej mowie wymiar etyczny. Por. i d e m, *Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater*, Beck 1961, s. 166 i nast.

[13] „Postać w teatrze absurdu «funkcjonuje», posługując się gestami i mimiką [...]. Każda postać jest w pewnym sensie jak *deus ex machina*, który jest niezbędny, ale nikt się go nie spodziewa. Dlatego taka sztuka nie ma przeszłości. [...] Początkowa sytuacja od razu jest jasna, bo zanim uniosła się kurtyna, postaci tych nie łączyła żadna inna relacja poza tą, która jest widoczna w tej pierwszej odsłonie". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Über das absurde Theater*, s. 24 i nast.

[14] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Die Uhren. Ein Spiel in einem Akt*, [w:] i d e m, *Gesammelte Werke*, t. 6, s. 239–273, tu s. 249 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako U z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

wszelkich poczynań mężczyzna mówi, zwracając się do deszczu za oknem: „Płynny czas kapie z nieba" i trochę na siłę konstatuje: „rozwodniony czas" (U, 241). Na tym stadium Hildesheimer konstruuje swe sztuki tak, by programowo dawały wyraz temu, co — poza postaciami, elementami scenografii i, co istotne: światłem — odgrywa główną rolę w jego teatrze, a zatem „czas: ale nie w sensie okresu powojennego, teraźniejszości czy jesiennego wieczoru roku 1938, lecz czas sam w sobie i jego upływ"[15]. To „odczasowienie" akcji, które jest zarazem podkreśleniem czasowości, radykalizujące się w przebiegu tej sztuki, sprzyja tworzeniu warstwy symbolicznej — arystoteliczne kategorie miejsca, czasu i akcji ulegają radykalnej destrukcji, a na ich miejscu pojawiają się formy symboliczne.

Pierwszy przełom przynosi pojawienie się Szklarza, który bez większego zaangażowania zaczyna zakrywać okna — jedyne źródło kontaktu ze światem — „czarnymi szybami":

> KOBIETA *uparcie:* Co to za szkło?
> SZKLARZ *odwraca się do niej, podnosi szybę i puka w nią, rzeczowo i z dumą:* Nietłukące!
> MĘŻCZYZNA Czarne!
> KOBIETA I nieprzezroczyste.
> SZKLARZ *podchodzi do nich, pokazuje obojgu na zmianę szybę, nagle rozmowny:* Robiono na nim próby! Jedenastu włamywaczy strzelało do niego z odległości dwunastu centymetrów z trzynastu karabinów wysokokalibrowych. Myślą państwo, że pękło?
> KOBIETA *zgaduje:* Tak.
> SZKLARZ *triumfująco:* Błąd!
> KOBIETA *z rezygnacją:* Wobec tego nie wiem.
> MĘŻCZYZNA *zgaduje:* Nie!
> SZKLARZ Słusznie! (U, 250)

Ciemność się wzmaga i to, jak wynika z ciągłych gier nielogiczności w dialogach postaci, niezależnie od pory dnia i roku, a wraz z nią wciąż na sile przybiera deklarowana i inscenizowana tendencja rozpadu: „SZKLARZ Koniec jest bliższy niż by się mogło wydawać! *Odwraca się do okien, ogląda je:* Więc to są pańskie okna! *Wyjmuje narzędzia.* Zaraz sobie z tym poradzimy" (U, 249). O ile na początku świat zewnętrzny zasnuty był deszczem i stopniowo się rozpogadza, o tyle wnętrze sceny pogrąża się z czasem w całkowitej ciemności. Im bardziej gęstnieje ciemność, „tym jest wcześniej", jak zapewnia Szklarz.

[15] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Empirische Betrachtungen*, s. 821.

Postać Szklarza nie odgrywa istotniejszej roli w dramacie, inaczej niż pojawiający się później Przedstawiciel. Małżonkowie powoli ulegają sile sugestii jego niewyszukanych frazesów reklamowych i kupują coraz więcej zegarów — każdy z nich idzie swoim rytmem!; w efekcie scenę wypełnia groteskowy obraz nagromadzonych na niej zegarów[16]. Przełom w sztuce przynosi moment, w którym oczywista staje się komitywa między Szklarzem i Przedstawicielem, a małżonkowie są już zgubieni: Mężczyzna nieustannie sprawdza, czy jego nowy zegarek dobrze chodzi, kobieta zaś ulega Przedstawicielowi, który uwodzi ją trywialnymi komplementami, jego frazesy powracają jak lejtmotyw: „Najważniejsze jest uczucie! Proszę podać mi rączkę, piękna pani! [...] Zwłaszcza w ciemności! [...] Trzeba mieć uczucie dla partnera" (U, 267). Zmysły są zmącone, na lampy „teraz za późno", wszystko pogrąża się w ciemności, didaskalia informują: „Całkowita ciemność" (U, 271) i tylko Przedstawiciel i Szklarz znajdują wyjście, po tym jak zamiast kraść, wystawiają rachunek. Małżonkowie, od początku wyobcowani i absurdalni w swojej „obecnej nieobecności", trwają w całkowitej dezorientacji, zegary chodzą jak chcą, para naśladuje ich tykanie, wydając z siebie dźwięki niczym z poezji dadaistycznej[17], by wreszcie zamilknąć w ciemności.

Podsumowując, można stwierdzić, że *Die Uhren* wywołują przeciwstawne efekty dramatyczne w dwojakim sensie: w miarę jak świat zewnętrzny stopniowo się rozjaśnia, wnętrze sceny pogrąża się w ciemności; o ile na początku sztuki w skąpej akcji dominuje perspektywa teichoskopii[18], o tyle pudełko

[16] B u r c k h a r d D ü c k e r tłumaczy kupno zegarów jako „symboliczny krok w kierunku integracji ze społeczeństwem", co jednak nie znajduje uzasadnienia w tekście. Jeśli przekazem dramatu jest niezmienność ludzkiej egzystencji, to obejmuje on także obraz społeczeństwa, również tkwiący w apatycznej martwocie. Por. i d e m, *Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden*, Schäuble 1976, s. 61 i nast.

[17] Upodobanie Hildesheimera do udziwniania zwrotów językowych i utartych fraz, pozwalające na wydobycie różnego rodzaju potworności — za przykład może posłużyć jego ostatni tekst prozą *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes* (1983) — można zaobserwować także w *Die Uhren*. Pozbawiony sensu bełkot małżonków buduje tu silny kontrast do wesołych śpiewnych rymowanek Szklarza i Przedstawiciela. Te utrzymane są w tonie romantycznego banału: „Dzieweczka ujrzała młodzieńca / Był miłościwy i piękny jak poranek / A gdy stanęli nad grobem / to już w nim zostali, zostali..." albo patetycznych pieśni żołnierskich: „Wyznaj, dumny towarzyszu / czy za honor i ojczyznę ginąć ci trzeba / W sercu ojczyzna, w płucach śrut / Ukochana w ramionach, a jutro już ..." (U, 271 i nast.).

[18] Motyw okna, często wykorzystywany w dramaturgii Hildesheimera, oraz związaną z nim teichoskopię należałoby postrzegać także jako literacki motyw melancholii, spełniający — mimo różnicy gatunkowej — podobną funkcję jak w opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Narożne okno* (Por. F r a n z L o q u a i, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Lang 1984, s. 133 i nast.). Sam Hildesheimer podejmuje ten motyw w innym kontekście: „Wspinam się do okna, by wyjrzeć na zewnątrz — i nagle widok za oknem się zmienia: widziane przez okno — okno, ten nieodzowny rekwizyt melancholii — rzeczy ustawiają się na jego [okna — przyp. tłum.] widok; rama tworzy obraz [...]". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Zeiten in Cornwall. Mit 6 Zeichnungen des Autors*, [w:] i d e m, *Gesammelte Werke*, t. 1 (= *Erzählende Prosa*), s. 339–406, tu s. 383. Na melancholijny charakter absurdu u Hildesheimera wskazał już G ü n t e r B l a m b e r g e r, *Der Rest ist Schweigen. Hildesheimers Literatur des Absurden*, „Text+Kritik" 1986, z. 89/90 (= Wolfgang Hildesheimer), s. 33–44.

sceny zamyka się w sobie przez zapadającą ciemność[19]. Nie sposób odnaleźć tu sensu ni morału, bo dramat wyraża ich parodystyczną negację, a postaci, przedstawione w krzywym zwierciadle groteski, nie są zdolne do jakiegokolwiek przekazu. Zaciemniająca się akcja sztuki, przypominająca zamkniętą cykliczną strukturę[20], dąży raczej do symbolicznego przedstawienia wyzutego ze złudzeń opisu stanu faktycznego.

Obraz przerwanej ciągłości: *Die Verspätung* (1961)

Już w sztuce *Der schiefe Turm von Pisa* (Krzywa wieża w Pizie) z roku 1959 celebrowany jest motyw architektonicznego rozpadu, przedstawiony w symbolicznych obrazach i jeszcze wyraźniejszym satyrycznym przerysowaniu. Tam rozpad dotyczy zabytku światowego dziedzictwa kulturowego, przy czym wraz z akcją sceniczną wzmaga się hałas, a obraz zaciemnia się mimo jasnego dnia. Natomiast w późniejszym dwuaktowym dramacie *Die Verspätung* estetyce rozpadu towarzyszy przygnębiający, a zarazem groteskowy mrok. Nie tylko cywilizacja skazana jest tu na zagładę, także przyroda oraz postaci sztuki dosłownie rozpływają się w ponurym nonsensie, pozbawionym elementu komicznego i noszącym znamiona apokalipsy. Miejsce akcji to izba w karczmie wsi Dohlenmoos, gdzieś w górach. Wykaz *dramatis personae* nie jest obszerny: Oberżysta, Burmistrz, Nauczycielka, Profesor (główna postać), później ponownie się pojawiający Przedstawiciel oraz symbolicznie najistotniejsza, choć niebiorąca czynnego udziału w akcji, postać Trumniarza. Trumniarz przesypia większą część sztuki i tylko pod koniec obu aktów zaczyna wygłaszać monologi, co predestynuje go do roli głównego symbolu absurdu — zapadając w sen i silnie odczuwając świadomość śmierci, przeczuwa on nieuchronność rozpadu i jako jedyny za pomocą metafor snuje refleksje nad melancholią bytu[21].

[19] Związek sztuki absurdu z motywem ciemności podkreśla też T h e o d o r W. A d o r n o w swej *Teorii estetycznej*, widząc w zaciemnieniu „funkcję zmienionej zawartości" i krytykując w ten sposób „wszechwładzę rozumu", a jednocześnie dając do zrozumienia, że ów rozum nie może już być rozumny „według norm dyskursywnego myślenia". „Ciemność absurdu jest to dawna ciemność tego, co nowe. Należy ją samą interpretować, nie zaś substytuować jasnością sensu". I d e m, *Teoria estetyczna*, tłum. K r y s t y n a K r z e m i e n i o w a, PWN 1994, s. 51 i nast.

[20] Cykliczność permanentnego powtórzenia należy do jednej z głównych cech konstytutywnych teatru absurdu; tutaj manifestuje się choćby przez fakt, że postaciom sztuki znane są imiona i warunki życia Szklarza i Przedstawiciela. Z rozmowy pary bohaterów z początku sztuki wynika nawet, że zaciemnienie powtarza się każdego dnia, a więc funkcjonuje jak rytuał. Na tę cykliczność zwraca uwagę sam autor w mowie o teatrze absurdu: „A na końcu wraca początek". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Rede über das absurde Theater*, s. 25.

[21] Hildesheimer podkreśla taką przykładową postać absurdu w jednej z krótkich miniatur prozą o programowym charakterze: „Przez nieomal dwa pełne akty na scenie siedzi mężczyzna. Wszyscy go zaczepiają,

Wizja nieprzerwanego upadku od początku dominuje nad całą sceną i wzmaga się z nieubłaganą drastycznością: pocztę zamknięto, dworzec świeci pustkami, pług śnieżny nie pracuje, ulice są w ruinie, budki telefoniczne wymontowane; pod koniec z całej miejscowości pozostaje już tylko przytułek. Sosny wycięto, a drogi porosły gęste zarośla. Zegar we wsi nawet się nie spóźnia, lecz zatrzymał się na zawsze. Wskutek rozkładu całego porządku publicznego wieś zdaje się tracić kontakt ze światem i całkowicie zamiera w bezczasie. Burmistrz konstatuje:

> Zgadza się, wieś się wyludnia, cichną ulice i domy. Przyznaję: drogi podupadły, domy się zawalają, wszędzie panoszy się podbiał, mnożą się muchy, rynsztokiem płyną nieczystości i śmieci! [...] Wieś pustoszeje. Przed drzwiami widać skrzynie i kosze. Kościelny gasi świece na ołtarzu[22].

Także i tutaj postaci obserwują rozpad przez okno jako coś oczywistego[23]; na koniec na oczach mieszkańców rozpada się dworzec, co zamyka ostatnią możliwość ucieczki. Robi się coraz zimniej, światło wyraźnie słabnie (por. V, 521), a postaci w karczmie są „ostatnimi we wsi" (V, 535). Tylko na cmentarzu „można jeszcze odnaleźć ślady dobrych starych czasów" (V, 512), ostatni okoliczni mieszkańcy tłumaczą przybyłemu do Dohlenmoos Profesorowi Scholz-Babelhausowi wyjątkowe znaczenie lokalnej sławy:

> BURMISTRZ Karl Anton Gelbert. Każde dziecko go zna. [...] Mój ojciec jeszcze go znał.
> NAUCZYCIELKA Jeden z wielkich synów tej ziemi!
> BURMISTRZ *cytuje:* „Najczystszy człowiek dziewiętnastego wieku"! Tak go nazywano.
> NAUCZYCIELKA To on wynalazł słowo „cnota"…
> PROFESOR Cnota!?
> NAUCZYCIELKA … i umocnił je odważnymi czynami.
> BURMISTRZ *potakuje:* W roku tysiąc osiemset sześćdziesiątym dziewiątym.
> NAUCZYCIELKA Krótko potem zmarł.

on jednak nie odpowiada, uparcie milczy. Dopiero pod koniec sztuki okazuje się, że jest martwy. — Albo: postać siedzi na scenie i obserwuje przebieg akcji. Nie wiadomo, jaką rolę właściwie odgrywa. Pod koniec sztuki wstaje ziewając, przeciąga się i odchodzi, bez komentarza". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Nachlese*, [w:] i d e m, *Gesammelte Schriften*, t. 1, s. 457–488, tu s. 464 i nast.

[22] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Die Verspätung. Ein Stück in zwei Teilen*, [w:] i d e m, *Gesammelte Schriften*, t. 6, s. 491–560, tu s. 511 i 520 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako V z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[23] Rozpad zainscenizowany jest jako niewidoczne, ale wszechobecne zagrożenie, bo widok z dużego okna, które dla postaci stanowi główne źródło rozrywki, jest, jak podkreślają didaskalia, „niewidoczny dla widza" (V, 493). Absurdalna akcja koncentruje się we wnętrzu sceny, które spełnia funkcję ostatniego schronienia, w miarę postępu akcji coraz mniej bezpiecznego.

BURMISTRZ Niedoceniony!
GOSPODYNI *cytując ze wzruszeniem:* Całkowicie osamotniony (V, 510).

Ironia tej sceny polega na tym, że cnota nie stanowi istotnego tematycznego elementu dramatu, a na jej całkowity brak nie tylko nikt się nie uskarża, ale też nikt go nawet nie dostrzega. Pozornie cnotliwa postawa zamienia się pod koniec wręcz w stadną dynamikę wilczej sfory; nikt tego już jednak nie dostrzega. Istotnym przedmiotem sztuki są raczej polemiki rozgrywane w dialogach oraz nieustanna zmienność postaci, dotycząca ich charakteru, biografii, planów. Hildesheimer komponuje tu, bez żadnych wyjaśnień, obraz większej całości, na poziomie treści częściowo zgadzający się z jego motywacją, pozostający jednak niezrozumiały w szerszym kontekście — podobnie jak języki, jakimi posługują się postaci w rozmowach między sobą. W tym kontekście celowy wydaje się wybór nazwiska Profesora Scholz-*Babel*hausa, zawierającego zarówno elementy często spotykane w nazwiskach niemieckich, jak i aluzję biblijną. W tej postaci, o której Burmistrz wyraża się w słowach „wędrowiec w niewłaściwym czasie" bądź „człowieczek na usychającej gałęzi" (V, 498), koncentruje się szczególnie wyraźnie charakterologiczna ambiwalencja absurdu[24]. Pojawienie się Profesora, który z dumą i bez cienia skromności mówi o sobie, że „w doczesności czuje się nie mniej u siebie" niż w „świecie idei" (V, 502), sugeruje początkowo wyobrażenie sławnego, ale niezgadzającego się ze społecznością wsi uczonego w podróży, którego demaskuje jego nieżyczliwość i czcze samouwielbienie. Tenże „spóźnił się" jednak, przegapia ostatni pociąg i nie udaje mu się wrócić do cywilizacji, gdzie oczekuje go światowe uznanie i szacunek w kołach naukowych.

> To znaczy…? *Patrzy na gospodynię. Ta robi na drutach.* … że ja też nie zdążyłem na ten — ostatni — pociąg? *Przerwa.* Nie zdążyłem. Wszystko przepadło! *Chodząc po izbie.* Mój wykład dziś wieczór przed zimnym bufetem Towarzystwa Zachowania Nauki — przyjęcie w gremium w obecności korpusu dyplomatycznego — przepadło! Wszystko przepadło! Wykład inauguracyjny jutro przed południem w centrum badań nad przekazem powierzchni ziemi w obecności Światowej Rady Bezpieczeństwa… wszystko przepadło. Życiowy rozbitek! Ja, profesor Karl Wilhelm Alexander von Scholz-Babelhaus — *szlochając:* — wylądowałem na zawsze w tej nędznej dziurze! (V, 526 i nast.).

[24] Tu najwyraźniej dochodzą do głosu charakterystyczne strategie wyobcowania. Więcej na ten temat por. B j ö r n A n d e r s s o n, *Zur Gestaltung der Entfremdung bei Wolfgang Hildesheimer*, rozprawa doktorska, Uppsala 1979.

Dylemat Profesora ulega wielokrotnym przemianom wraz z metamorfozami, jakie przechodzi ta postać[25]. I tak, pod koniec pierwszego aktu Profesor wyznaje, że cała jego chwalebna biografia jest produktem jego wyobraźni, czym radykalnie ujawnia absurdalność swojej osoby. Przyznając, że wszystkie dokonane przez niego odkrycia są tylko jego wymysłem, bo wszystko zostało już „zbadane, odkryte, od makro- do mikroskali" (V, 529), Profesor zyskuje rys jak najbardziej bliski autorowi dramatu[26]:

> PROFESOR [...] grzmiącymi wykładami szturmem zdobywałem akademie, krytykowałem przeciwników, obalałem przeczytane prawdy, przybijałem tezy do drzwi instytutów i uniwersytetów. I wie pani, z jakim skutkiem?
> GOSPODYNI Wyśmiano pana i zamknięto w zakładzie!
> PROFESOR Gorzej! Wszystko, co wymyśliłem podczas bezsennych nocy, zostało już wymyślone, zarówno to wymyślone, jak i to obalone! Tylko że to wszystko odkryli inni (V, 529).

O ile w pierwszym akcie postać Profesora nosi wszelkie znamiona przerysowanej karykatury, o tyle w akcie drugim przeobraża się on w melancholijnego wędrowca[27], który ostatecznie odnajduje sens w czekaniu. Dotarł w to miejsce, by „kupić milczenie, przywołać zimę, zatrzymać się, szerzyć ciszę i czekać" (V, 552). Ostatnim celem jego wędrówki, podczas której „nauczył się czekać", jest bycie świadkiem ostatecznego rozpadu i ostatniego upadku.

> Wchodzę do tej gospody. Jest niegościnna i podupadła. Ma w sobie słabą resztkę życia. Ale teraz jestem cierpliwy. Wyglądam w noc, nasłuchuję. [...] Ale to jeszcze nie koniec, wciąż jest tu tych kilka ciał obcych, które umilają sobie żartami rozpadający się czas, ale długo się nie utrzymają, nie, wątek już się urywa. [...] Nic tu po nich, tu ma powstać pustynia! (V, 552).

Metaforyka rozpadu i dysharmonii, obecna w tych wersach, jak i w scenerii dramatu *Verspätung*, zamyka wszelkie drogi pojednania. Szczątkowe i sprzeczne

[25] Analizując tę figurę stylistyczną Dücker mówi o „stopniowej restrykcji". Por. B u r c k h a r d D ü c k e r, *op. cit.*, s. 66.

[26] Tu należałoby przywołać nie tylko wspomnianą już mowę *Die Kunst dient der Erfindung der Wahrheit*, ale zwłaszcza fikcyjną autobiografię Hildesheimera *Marbot. Eine Biographie*, która, choć wymyślona, zawiera dokumentalne strategie autentyfikacji dla zachowania formy „prawdziwej" historii życia.

[27] „Nie znam nikogo i nie chcę nikogo znać. Przez lata próbowałem zatracić i zaprzepaścić stare znajomości, i teraz musi mi się to udać. Pod osłoną mgieł i nocy przemykałem się przez jedenaście kontynentów, ale dzwonili do mnie, podawali hasła, świecili mi w twarz, by rozpoznać w niej kogoś innego, kto przemykał się za mną albo już dawno przeminął. [...] Krążyłem po mapach, odmierzałem pustkę, ale pod białymi połaciami położono już kable" (V, 551). Dücker natomiast interpretuje postać Profesora jako „prototyp intelektualisty", z typowym dla niego zachwianiem tożsamości, a zarazem poczuciem misji, ostatecznie skazanym na porażkę w konfrontacji ze społeczeństwem. Por. B u r c k h a r d D ü c k e r, *op. cit.*, s. 65 i nast.

motywacje postaci oznaczają nie tylko porażkę, jaką niesie z sobą działanie: samo działanie okazuje się porażką. Jak pisze Odo Marquard, porażka staje się celem samym w sobie, tym bardziej, że postaci w sztuce nie mają tak naprawdę możliwości działania. W tym zawiera się sugestia, że to nieuchronny upadek jest kwintesencją człowieczeństwa[28]. Dramatyczny punkt kulminacyjny sztuki przynosi „ostatni pomysł" Profesora, jego „łabędzi śpiew życiowego rozbitka": głosi on przekonanie, że człowiek pochodzi od ptaka, a konkretnie od władcy królestwa ptaków, „Gurichta", jest jednak jedynie jego „skarlałą, niższą" formą. Absurdalność pomysłu Profesora potęguje groteskowa scena[29], w której uczonemu faktycznie udaje się wypatrzeć Gurichta przez lunetę. Kulminacja wszechogarniającego dramatycznego zaciemnienia świata wyraża się w hiperboli symbolicznego obrazu: „To one! *Wypatruje:* Jest ich więcej! Mnóstwo! *Z rosnącą emfazą:* Guricht! *Obserwuje:* Szybuje, zatacza kręgi! Łagodne światło. Jeszcze bardziej zaciemnia ciemność. Nadchodzą!" (V, 557).

Podczas gdy ściany gospody zaczynają pękać, a Przedstawiciel niczym handlarz dusz całkowicie otumania mieszkańców wsi, w centrum akcji pozostają tylko Profesor i Trumniarz. Ten ostatni, nie zdradzając większego zainteresowania tym, co dzieje się wokół niego, bezskutecznie próbuje przypomnieć sobie jedną piosenkę („Moją pamięć spotkał los wszystkich pamięci"; V, 558). Jedyne, co może sobie przypomnieć, to jego stara „drewniana kołyska", którą opisuje ze znawstwem, a jednocześnie z rozrzewnieniem. W ten sposób sztuka sygnalizuje odwrócenie się symboliki życia: w pierwszym akcie Trumniarz monologizował o stolarskim dziele własnej roboty, „swojej" trumnie (por. V, 531 i nast.), a pod koniec pojawia się kołyska. Postać całkowicie obojętnie przyjmująca stopniowy rozpad otoczenia rozwodzi się na temat początku życia, które w dramaturgii tej sztuki kończy się w kołysce. Inaczej Profesor Scholz-Babelhaus — także ta postać ulega zupełnemu rozpadowi, choć paradoksalnie jego „wizja" zdaje się ziszczać. Didaskalia opisują, że Profesor „obumiera" podczas swojego ostatniego panicznie fantastycznego monologu, ale powodem śmierci nie jest pojawienie się ptaka, tylko nagły przebłysk świadomości, dzięki

[28] Por. O d o M a r q u a r d, *op. cit.*, s. 189.

[29] Rozróżnienia między pojęciowością absurdu i groteski dokonuje R a i n e r T a ë n i, *Drama nach Brecht. Möglichkeiten heutiger Dramatik*, Basilius 1968, s. 17 i nast. Por. także: A r n o l d H e i d s i e c k, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Kohlhammer 1969. Heidsieck proponuje ustanowić różnicę między obiema kategoriami w oparciu o pytanie o sens, którego nie stawia groteska, a które gra ważną rolę w sztuce absurdu, tyle że sens w niej jest zanegowany. Niemniej jednoznaczne rozróżnienie czy też przypisanie w przypadku wielu elementów dramatycznych i stylistycznych pozostaje problematyczne. Na to zwraca uwagę także M a r g r e t D i e t r i c h, *Das moderne Drama. Strömungen — Gestalten — Motive*, Kröner 1961.

któremu pojmuje on, że ptak ten, mimo podobieństwa z Gurichtem, nie nazywa się „Guricht"[30]. Wizja Profesora spełnia się zatem poza jednym elementem — imieniem ptaka:

> Nie mogę już znaleźć żadnego imienia. Imiona są zajęte, cechy rozdane. Rozdane! Za późno! *Przerwa.* Wiedziałem więcej niż inni — ale to inni mieli rację. Było wiele możliwości, ale dla mnie żadnej nie zostało. *Przerwa, po chwili słabiej:* Jestem sam. Jestem punktem, od którego wszystko się oddala. [...] Nie — *Przerwa* — nie — *kręci głową* — nie przekonałem się! *Osuwa się martwy na krzesło* (V, 560).

Egzystencjalna i metaforyczna porażka Profesora konkretyzuje się w nadaniu niewłaściwego imienia, którego znaczenie objawia się jednak tylko w jego absurdalności, bo chodzi tu przecież jedynie o wymysł czy też odkrycie Profesora. Sztuka jest przepojona dramatyczną symboliką, którą unaocznia wszechobecny zewnętrzny rozpad, jej kluczowy moment to groteskowe, niewidoczne dla widza, pojawienie się Gurichta. Ten monstrualny ptak stanowi zarazem wybawienie od akcji i rozwiązanie akcji, a przy tym w sztuce *Verspätung* jest dopełnieniem dramatycznej estetyki rozpadu Hildesheimera.

Ciemność języka

Nieprzypadkowo końcowy akcent *Die Verspätung* czerpie swój dramatyczny potencjał z pozornie niewłaściwego nadania imienia. Jak już wspomniałem, moment ten okazuje się o tyle absurdalny, że chodzi o „faktyczny" wymysł w ramach fikcyjnej akcji. Pozwala to na wysnucie następujących wniosków: z jednej strony *Verspätung* łączy w sobie krytykę poznania w jej filozoficznym i literackim wymiarze, nie bez znaczenia bowiem pozostaje fakt, iż tragiczną i groteskową postacią w sztuce jest wyposażony w instrumenty miernicze naukowiec, którego starania kończą się fiaskiem, co doprowadza go na skraj obłędu. Hildesheimer ukazuje tu filozoficzny paradoks, polegający na tym, że nieszczęście Profesora ma swoje źródło nie w dotarciu do granic poznania, ale

[30] „Guricht" pojawia się u Hildesheimera nader często, co może świadczyć o szczególnym upodobaniu autora do tego motywu. Opisy groteskowej wizji tego ogromnego ptaka mierzącego „metr siedemdziesiąt pięć" (V, 558) przypominają wprawdzie wizję Profesora, ale to pozornie niewłaściwe nazwanie ptaka powoduje zagładę. K l a u s R e i c h e r t ma wiele racji, dostrzegając w motywie Gurichta alegorię „rozkoszy poznania", „obcy język", którym Hildesheimer zaszyfrowywał swoje teksty. Por. i d e m, *Aus der Fremde und zurück. Wolfgang Hildesheimer zum Siebzigsten*, „Neue Rundschau" Vol. 98, 1987, z. 2, s. 67–81. Wśród krytyków współczesnych Hildesheimerowi taka interpretacja nie znalazła uznania z powodu braku odniesienia do aktualnej sytuacji politycznej. Por. H e n n i n g R i s c h b i e t e r, E r n s t W e n d t, *Deutsche Dramatik in West und Ost*, Friedrich 1965, s. 47 i nast.

w świadomości, że wszystko zostało już wynalezione i odkryte. Zatem z epistemologicznego punktu widzenia na przykładzie Profesora następuje absurdalne odwrócenie „tradycji" naukowej porażki[31].

Z drugiej zaś strony, umiejscowienie motywu nieudanego nadania imienia w tak znaczącym momencie akcji może być odczytane jako aluzja do krytyki języka, znamiennej dla twórczości literackiej, przez co wyjątkowe znaczenie zdobywa nieudany akt mowy (*Sprechakt*), przedstawiony za pomocą specyficznych zabiegów, takich jak użycie symboli i paraboli. Poprzez sztukę absurdu i jej wielowarstwową symbolikę Wolfgang Hildesheimer daje wyraz krytyce języka, obecnej już w dramaturgii sztuk i słuchowisk, której kulminację stanowi całkowita kapitulacja wobec języka. Już w pierwszych latach swojej twórczości, tzn. w mowie z roku 1955, autor zauważa, że język się zużywa[32] i przez kolejne trzydzieści lat ta świadomość kryzysu języka zyskuje coraz wyrazistszą formę poetycką. Ów dylemat najdobitniej wyraża się w *Vergebliche Aufzeichnungen* (Daremne zapiski), które ukazały się w roku 1962, a więc zaledwie rok po sztuce *Verspätung*, gdzie już w pierwszych zdaniach czytamy:

> Brakuje mi pomysłów. Nie mam pomysłów ani na treść, ani na morał, ani na formę, nawet na najprostszą metaforę. Wszystko już zostało napisane albo się zdarzyło, albo nawet i to, i to, tak, właściwie wszystko już się wydarzyło i zostało napisane. Dlatego nie ma nic nowego. A jeśli jeszcze się nie zdarzyło, to prawdopodobnie jest właśnie w przygotowaniu, albo dzieje się właśnie w momencie, kiedy to piszę[33].

Tę świadomość kryzysu języka, a tym samym poetyckiego kryzysu twórczego, ilustruje tutaj specyficzna estetyka rozpadu z jej obszernymi i wielopłaszczyznowymi zaciemnieniami, które utrwalają poczucie absurdu i daremność poszukiwania sensu[34]. Jeśli bowiem zatem cała ekspozycja sztuki się

[31] Ten motyw występuje jeszcze silniej w szkicu do sztuki, w którym tragedia Profesora polega na tym, że albo wszystko zostało już odkryte, albo wszystkie wynalazki (częściowo jego własne) już zostały dokonane: „A więc się powtarzam" stwierdza Profesor. (por. W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Vorarbeit zu „Die Verspätung"*, [w:] i d e m, *Gesammelte Schriften*, t. 6, s. 824 i nast.). Tym samym Hildesheimer przywołuje, choć w pewnym zniekształceniu, archetypiczny motyw uczonego-melancholika. Już Robert Burton zwrócił uwagę na „niszczący głód wiedzy" jako przyczynę melancholii i „dopust uczonych". Por. R o b e r t B u r t o n, *Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten*, Artemis 1990, s. 248 i nast.

[32] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Die Kunst dient der Erfindung der Wahrheit*, s. 11.

[33] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Vergebliche Aufzeichnungen. Mit acht Rastercollagen („Textscherben") des Autors*, [w:] i d e m, *Gesammelte Schriften*, t. 1, s. 273–302, tu s. 275.

[34] W a l t e r H i n c k mówi w tym kontekście o „paraboli bez klucza", gdzie rezygnacja z morału i odniesienia do konkretnej sytuacji ma służyć uwidocznieniu zagadkowości świata. Według Hincka wielopłaszczyznowość tekstu Hildesheimera jest rodzajem refleksji nad naturą absurdalności. Por. i d e m, *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Vandenhoeck & Ruprecht

rozpada, a wraz z nią zastyga w absurdzie „cywilizacyjna" interakcja i komunikacja, zaciemnienie może być jeszcze wyrażone na symbolicznej płaszczyźnie języka sztuki[35]. Rozpad przez zaciemnienie symbolicznie mierzy w najważniejszy ludzki instrument poznania, czyli w język, który służy tutaj już tylko do opisu absurdu[36]. Hildesheimer wyraża tym jednak nie tylko swoją poetologiczną refleksję, jak można wywnioskować z repliki, jaką autor sformułował w dyskusji z Henningiem Rischbieterem, gdy pisze, że jego teksty nie tylko odzwierciedlają jego „najgłębsze przekonania", ale też demonstrują jedyną możliwą formę wyrazu: „Dla mnie mówią one językiem skrajnego realizmu"[37]. Hildesheimer radykalizuje swoje stanowisko w otwartej opozycji nie tylko do literackiej twórczości innych pisarzy absurdu, ale przede wszystkim do teatru klasycznego oraz epickiego: „Absurdalność innych to moja rzeczywistość, dlatego to, co dla innych absurdalne, dla mnie jest rzeczywiste"[38]. Absurdalna dramaturgia Hildesheimera neguje racjonalne spojrzenie na świat — poza tym nie wierzy w możliwość uszlachetnienia świata. Pesymistyczny przekaz, jaki niesie ona z sobą, łączący krytyczną postawę wobec możliwości poznania z perspektywą antropologiczną, kształtuje się poprzez symboliczne strategie paraboli. Odpowiedzią teatru absurdu na świat jest brak odpowiedzi. Tak absurdalny stan znajduje swoje dramatyczne odzwierciedlenie[39].

W dramaturgii strategia ta ma ponadto swój wyraz w scenografii, z charakterystycznymi rekwizytami i postaciami przypominającymi automaty; Hildesheimer podkreśla ponadto istotne dla inscenizacji użycie światła i czas, będące zarazem w swojej pozapojęciowej materialności sposobem na uwydatnienie krytyki języka. Zewnętrzne, realne zaciemnienie, widoczne na scenie,

1973, s. 166 i nast. Negatywną recepcję zabiegów zaciemniania znaleźć można w: George Steiner, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, Langen & Müller 1962, zwł. s. 287 i nast.

[35] Rainer Taëni zauważa, że w sztukach napisanych po *Verspätung* Hildesheimer o wiele subtelniej, a tym samym skuteczniej, posługuje się „całą gamą surrealistycznej metaforyki". Por. idem, *Wolfgang Hildesheimer. Nachstück*, [w:] *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*, red. Manfred Brauneck, Buchner 1976, s. 264–270, tu s. 270.

[36] Także wielokrotnie cytowany przez Hildesheimera Albert Camus wymienia ciemność i symboliczną obrazowość jako charakterystyczne cechy sztuki absurdu: „negatywni", a więc zarazem „jasnowidzący myśliciele", docierają w twórczości do „momentu, kiedy myśl powraca do siebie, [kiedy] rodzą się obrazy, które w dziele są niby oczywisty symbol myśli ograniczonej, śmiertelnej i zbuntowanej". Albert Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. Joanna Guze, Muza 2004, s. 162.

[37] Wolfgang Hildesheimer, *Die Realität selbst ist absurd*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, t. 6, s. 826 i nast.

[38] *Ibidem*.

[39] Tak brzmi ogólna definicja teatru absurdu według Axela Schalka, która pozwala dostrzec w nim także potencjał polityczny, na ogół negowany przez badaczy. Por. idem, *Das moderne Drama*, Reclam 2004, s. 127. Także Theodor W. Adorno nie odmawia sztuce absurdu minimalnej funkcji terapeutycznej, ostrożnie formułując: „Rozum może przetrwać tylko w rozpaczy i nadmiarze; absurd jest konieczny, by nie ulec obiektywnemu szaleństwu", idem, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie 1999, s. 220.

znajduje swój odpowiednik w wewnętrznym zaciemnieniu języka dramatów i słuchowisk. Tym samym dochodzi tu do głosu typowa dla niemieckojęzycznej literatury powojennej krytyka języka, w tekstach Hildesheimera będąca częścią jego poetologicznego programu. Wpisana w praktykę pisarstwa sprzeczność między ideą artykułowania prawdy poprzez kunszt języka a doświadczeniem granic języka oraz jego „zużywalności", może ostatecznie wyrazić się tylko w zabiegach symbolizowania treści. Wymiar symboliczny realizuje się w obrazowaniu rozpadu oraz w sygnalizowanej utracie instrumentu poznania — języka. Pomimo niechęci do symboli autor odwołuje się do nich jako do narzędzi pozwalających na ukazanie na scenie absurdalności świata, co powoduje jednak sprzeczności w poetyckim programie autora[40]. Świadomość zależności tekstu literackiego od języka, znacznie radykalniej widoczna w prozie niż w dramacie, prowadzi u Hildesheimera do ostatecznego zaniechania twórczości literackiej po trzydziestu latach poetyckiego zmagania z owym dylematem. Usprawiedliwienie swojej decyzji znajduje w formule: „Bez uniesień, bez pasji, bez myśli — bezbolesność to ciężki los, bezmyślność indywidualny przywilej, brak języka to los poetów"[41].

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

[40] Hildesheimer najwyraźniej zdawał sobie z tego sprawę, w jego poetyce zawartej we *Frankfurter Poetik-Vorlesung* czytamy bowiem, że absurdalne Ja „nie odwołuje się do paraboli, gdyż samo jest parabolą. Nie zna ono symboliki, widzi samego siebie poza historią i poza wszelkim wymiarem mitycznym. Kto sam pisze, wie, jak trudno jest niekiedy ominąć symbole, bo te narzucają się niespodziewanie — jak pęcherzyki unoszą się one z pokładów podświadomości". W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, [w:] i d e m, *Gesammelte Schriften*, t. 7, s. 43–99, tu s. 99.

[41] W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r, *Nachlese*, s. 479.

Bernd Stegemann

Botho Strauß *Schlußchor*. Dramat przegapionych zjednoczeń

I.

W *Schlußchor*[1] (Chór końcowy) odniesienia do cudzych zasobów wiedzy są liczne, jak we wszystkich tekstach Botho Straußa. Jednoczesność dyskursów jest utrzymywana na płaszczyźnie przedstawieniowej w celu wzbogacenia prezentowanej akcji o wiedzę kulturową, która ma być pomocna w stworzeniu wspólnoty. Swoistość zastosowanych dyskursów polega na tym, że poprzez antyczne techniki tworzenia pamięci ma stać się możliwe ustanowienie na nowo wspólnoty ze zindywidualizowanego społeczeństwa. Komunikacja dramatyczna wyraźnie nasycona zostaje tu tradycjami, z których wspólnego bagażu więź taka ma powstać. Tworzenie pamięci i mnemotechnika w *Schlußchor* same stają się akcją. Na podstawie tych wzorów można zademonstrować, jak niepowodzeniem kończą się próby mające na celu wytworzenie jednak wspólnej historii.

Akcja trzech aktów rozwija się od „Historycznego momentu", który wydarza się w trzech różnych wariantach. Jednak w żadnym przypadku nie udaje się przekształcić go, jako wydarzenia jednoczącego, w akcję, a tym samym wcielić go w formie opowieści do pamięci zbiorowej[2]. W eseju *Aufstand gegen die sekundäre Welt*[3] (Powstanie przeciw wtórnemu światu) Botho Strauß sformułował po raz pierwszy swoją interpretację wydarzeń z października 1989 roku w Niemczech:

---

[1] B o t h o S t r a u ß, *Schlußchor*. Carl Hanser 1991 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako SC z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania]. Prapremiera: Münchner Kammerspiele, 1 II 1991, reż. Dieter Dorn.

[2] Por. M a u r i c e H a l b w a c h s, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M a r c i n K r ó l, PWN 1979.

[3] Esej ten ukazał się jako posłowie do: G e o r g e S t e i n e r, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O l a K u b i ń s k a, słowo/obraz terytoria 1997.

> Widzieliśmy, jak w ciągu kilku tygodni upadały imperia. Ludzie, miejsca, poglądy i doktryny, z dnia na dzień porzucone, przemienione, odwołane. [...] To, co się stało, miało w sobie coś z owej siły zdarzeń, określanej w naukach biologicznych wyrażeniem „emergencja": coś nowego, coś niedającego się wyprowadzić z dotychczasowego doświadczenia, pojawiło się *nagle* i odmieniło całość systemu, w tym przypadku świat[4].

Przechodzenie specyficznej jakości momentu emergentnego[5] w akcję teatralną dokonuje się w trzech aktach *Schlußchor* w ten sposób, że trzy różnorodne niespodziewane zdarzenia stają w centrum wydarzeń. Jednakże zachowanie się wobec emergentnie zmienionej sytuacji trzykrotnie się nie udaje. W pierwszym akcie przegapiony zostaje właściwy moment, aby zrobić zdjęcie chóru. W drugim akcie spojrzenie mężczyzny na nagą kobietę uniemożliwia opowiedzenie ich historii miłosnej, z której mogliby wyjść jako para. W trzecim akcie zostaje udaremnione połączenie w jedno różnych wspomnień o niemieckiej historii, tak jak i wszystkie pozostałe próby łączenia się w pary, mające miejsce w berlińskim bistro w dniu obalenia Muru okazały się daremne. Zbłąkany patriotyczny okrzyk rozbrzmiewa w różnych scenach kolejnych aktów, tworząc pozbawione orientacji ramy: wątpliwą tożsamość nacji[6] i jej problematyczne tworzenie.

II.

W trzecim akcie „Von nun an" (Odtąd) w restauracji w zachodniej części Berlina w dniu obalenia Muru w październiku 1989 roku spotyka się grupa osób, których wspólną cechą jest to, że wchodzą w skład jednej lub kilku par. Nie tylko w sensie intymnym przynależą do kogoś, ale także w całym szeregu inaczej zestawionych par, jako części semantycznych opozycji, takich jak: publiczny/prywatny, obywatel RFN/obywatel NRD, pamięć literalna/przeżyte wspomnienia.

Ursula pragnie opowieścią o swych najświeższych przeżyciach z podróży wciągnąć w zażyłą rozmowę Patricka, który jest historykiem. Przeszkadza jej w tym Anita von Schastorf, prosząc ją o rozmowę na ten sam temat. Swą wiedzę

[4] *Ibidem*, s. 39.

[5] „W «klasycznym» sensie emergencja oznacza powstawanie nowych warstw bytu, które w żaden sposób nie dają się wyprowadzić, wyjaśnić ani przewidzieć na podstawie właściwości warstwy leżącej poniżej. Stąd są odbierane jako «nieoczekiwane», «zaskakujące» itd." *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, red. Wolfgang Krohn, Günther Köppers, Suhrkamp 1992, s. 389.

[6] Por. Gerhard Neumann, *Gedächtnis-Sturz*, „Akzente" Vol. 40, 1993, z. 2, s. 110–114, tu s. 113. Poza tym Neumann rozpatruje zastosowanie teorii chaosu u Botho Strauße w odniesieniu do pamięci; metodami mnemotechnicznymi Neumann się nie zajmuje.

Anita zaczerpnęła jednak z książek, co powoduje, że Ursula kończy rozmowę. Wtedy Anita zaczyna czynić poważne wyrzuty swej matce. W pamiętniku ojca przeczytała, że w czasie jego uwięzienia po zamachu na Hitlera w 1944 roku żona go zdradziła. W ten publiczny proces, który córka wytacza matce przed gośćmi restauracji, wpada, pod postacią dwojga zastraszonych obywateli NRD, wieść o zburzeniu Muru. Goście restauracji, do tej pory z zażenowaniem milczący, rzucają się na przybyszy, ignorując wszelkie prywatne granice poczucia wstydu, z żądaniem spontanicznych wybuchów emocji. Kiedy ci jednak nie potrafią słowami wyrazić swych przeżyć, wszyscy opuszczają przestrzeń progową[7], aby w **prawdziwym** miejscu uczestniczyć w historycznej chwili. Pozostają tylko Patrick i Anita.

W ostrych obrazach, wyimaginowanych na podstawie tekstów, Anita zaczyna opowiadać o niedoli uciekinierów ciągnących ze Wschodu zimą 1945 roku. Patrick relatywizuje jej przypominanie stwierdzeniem, że była wtedy jeszcze dzieckiem, a poza tym w obecnym fajerwerku nowego początku „ostatnie demony powojnia wypędza się z kraju" (SC, 90). To, że „wszyscy" w tym teraz uczestniczą, skłania Anitę do zaskakującej wypowiedzi, że trzeba by masę ludzi usunąć z drogi, „aż pozostanie ten jeden, o którego właściwie chodzi" (SC, 90). Jednak Patrick z chłodną dokładnością historyka dopytuje się o zatajone fragmenty właśnie wydanego pamiętnika jej ojca. Ta obiektywizacja jej wspomnień i związanych z nimi tematów tabu prowokuje Anitę do wściekłego ataku na jego naukowe przypominanie, która przy wtórze „chóru końcowego"[8] Beethovena wypędza go na zewnątrz.

III.

W pierwszym akcie „Sehen und Gesehenwerden" (Widzenie i bycie widzianym) grupa piętnastu kobiet i mężczyzn ustawia się do grupowej fotografii[9]. Naprzeciwko nich porusza się między swymi trzema aparatami fotograf,

[7] Zob. H a n s - P e t e r B a y e r d ö r f e r, *Raumproportionen. Versuch einer gattungsgeschichtlichen Spurensicherung in der Dramatik von Botho Strauß*, „Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik" 1983, t. 16, s. 31–68.

[8] Skomponowana przez Beethovena muzyka do Schillerowskiej *Ody do radości* w finale IX symfonii.

[9] Fotografia i jej różnorakie znaczenia są częstym tematem u Botho Strauβa, np. w *Trylogii ponownych spotkań* (1976) Kläuschen aparatem polaroid pstryka migawki gości wystawy i chce je sprzedawać. W tomie *Niemand anderes* (Nikt inny) w opowiadaniu *Die Eine und die Andere* (Jedna i druga) fotograficzka próbuje wykonać dla czasopisma ilustrowanego portret starej pisarki, który mimo wszelkich starań nie chce się udać: „Chciałam pokazać pani nasze zdjęcia. Ale nie mogę. Nie ma na nich nikogo, tylko — czy ja wiem — obłok albo coś w tym rodzaju". (B o t h o S t r a u ß, *Niemand anderes*, Carl Hanser 1987, s. 160). W szkicu dialogowym *Jaennine* w „Text und Kritik" (1984, z. 81, s. 1–5) dwaj negocjujący partnerzy do tego stopnia spierają się o motyw dostrzeżony na rodzinnej fotografii, że dalsze negocjacje stają pod znakiem zapytania.

w milczeniu wykonując swoje zadanie. Członkowie chóru stoją nieruchomo, ale nie są spokojni. Ze spojrzeniem skierowanym w stronę obiektywu rzucają grupie pojedyncze zdania, na podstawie których można wydedukować splot różnorakich powiązań między jej członkami, którzy znają się między sobą od dłuższego czasu i wewnątrz grupy utrzymują nadal istniejące związki[10].

Żywy obraz, którym próbują być, „F1: Je pose..." (SC, 9), nie zastyga, by stać się zatrzymanym czasem, ponieważ ich intymne historie wywołują w nich niepokój. Mityczny wzorzec[11], śpiąca królewna, zostaje zablokowany, gdy się pojawia. „M9: Nie chcę, żebyś tam na górze zasnęła, Anno-Mario Köhler!" (SC, 17). Rumor[12] się wzmaga, aż „pogłoska" pojawia się na dwóch krańcach grupy i przemierza rzędy. Gdy dochodzi do M8, natrafia na siebie samą i znajduje ujście w okrzyku „Niemcy!" Chór zamiera w bezruchu, fotograf przerywa swą pracę.

„Sztuka fotografii polega na tym, aby z dokładnością ukazać moment tyleż nieprzeczuwalny, co sam niczego nieprzeczuwający"[13]. Właśnie ten moment przegapił fotograf, gdyż: „Tego się nie spodziewałem. / M5: Tego nikt z nas się nie spodziewał! Ale właśnie w tej sekundzie chciałoby się później oglądać siebie" (SC, 15). Moment pełnego zaskoczenia, wspólnego zatrzymania przy okrzyku „Deutschland!" byłby tą chwilą, w której miał szansę powstać obraz wspólnoty. Tłum, który odzwierciedla się w gadaninie, nie nadawał się do wykonania obrazu społeczeństwa. Dopiero wezwanie narodu zjednoczyło chór w chwili, której zaskoczenie było jednak tak wielkie, że porwało również fotografa, jednym impulsem, w następującą potem ciszę.

Czyli nie ma upamiętniającego tę chwilę zdjęcia, nikt nie będzie miał fotografii i nikt nie będzie mógł potem powiedzieć: „To tak było"[14]. Roland Barthes opisuje to doświadczenie jako zasadnicze dla fotografii. Wychodząc od kwestii, czym jest fotografia, rozróżnia on dwa sposoby podejścia do zdjęcia

[10] „Przypadkowy wycinek przeciętności" (SC, 26) indywiduów. Dlatego nie mają imion, tylko oznaczeni są jako F i M i ponumerowani od jednego do piętnastu. W szkicu Botho Strauß proponuje ustawienie ich w czterech rzędach. W ten sposób odpowiadają wielkości i formacji chóru antycznego, wprowadzonej przez Sofoklesa. Por. Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie*. dtv 1990, s. 69. To, że zarówno w prapremierowym przedstawieniu w Kammerspiele w Monachium, jak i w Akademietheater w Wiedniu grupa była znacznie większa, ukazuje problemy z klasyfikacją współczesnych wydarzeń.

[11] Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. Jacek Trznadel, Aletheia 2008, s. 161.

[12] Przypomnieć tu należy choćby powieść Botho Straußa *Rumor* (Carl Hanser 1980) i „das Gerede" (gadaninę) jako stan współczesnego społeczeństwa, co krytykowane jest wciąż na nowo już od Heideggerowskiego *Bycia i czasu* (por. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, PWN 1994).

[13] Dolf Sternberger, *Über die Kunst der Fotografie* (1934), cyt. za: Bernd Busch, *Belichtete Welt*, Fischer 1995, s. 365.

[14] Roland Barthes, *op. cit.*, s. 168.

fotograficznego: *studium* i *punctum*. W pierwszym przybliżeniu do istoty zdjęcia *studium* okazuje się odczytywaniem treści, historycznym przyporządkowaniem. Natomiast *punctum*, zazwyczaj poprzez jeden zaskakujący detal, odkrywa nieoczekiwane pole przykuwające całą uwagę. Wtedy fotograf uchwycił „właściwy moment". W kolejnym przybliżeniu *punctum* zyskuje swój decydujący sens. „Tym nowym *punctum*, nienależącym do formy, lecz do intensywności — jest Czas, rozdzierająca przesada noematu — «to-było»"[15]. To uczucie przypominania stanowi dla Barthes'a istotę fotografii: poświadczanie, a nie przywoływanie czegoś przeszłego. Przez to *punctum* czasu poza jest dla niego tym, co ustanawia naturę zdjęcia fotograficznego, gdyż przy oglądaniu fotografii moment zatrzymania jest nadal obecny w nieruchomości zdjęcia, która pozwala doświadczyć tego zatrzymania i pozy przez owo „To tak było". Zdanie z początku *Schlußchor* „Je pose ..." jest wskazówką do tego doświadczenia fotografii, a jednocześnie jej uniemożliwieniem, gdyż mówienie o „je pose" burzy moment pozy. Domaganie się przez chór zdjęć, które zachowają teraźniejszość na pamiątkę, jest tu trafnie podsumowane jako oczekiwanie paradoksalne. Z kolei tego jednego momentu zdumienia przy okrzyku „Niemcy", w którym oczekiwanie to mogło zostać spełnione, fotograf nie uchwycił[16]. Nie spodziewał się go, tak samo jak „nikt się tego nie spodziewał". A teraz wszystko „Minęło. Przepadło. Na próżno" (SC, 16).

Po tej mnemonicznej katastrofie M15 wydaje nowe hasło: „My wszyscy patrzymy teraz na siebie wstecz" (SC, 16). Następuje wymiana wspomnień: „Pamiętasz, twoja pierwsza fotka tu, na Zachodzie, dzbanek z kawą, w tej sekundzie, kiedy się przewrócił" (SC, 16). To, że jednocześnie fotografia, Zachód i chwila, w której wszystko się przewraca, są treścią pierwszego wspomnienia, na płaszczyźnie wypowiedzi postaci potęguje relacje między tematem wspomnienia jako zdjęcia i jako opowieści, między pogłoską i jej urzeczywistnieniem jako wydarzenie historyczne. To interpretujące rozumienie relacji nie jest jednak bynajmniej świadomie dokonywane przez postaci. Rozumienie to jest zastrzeżone wyłącznie dla obserwacji przedstawianej komunikacji.

[15] *Ibidem*, s. 105.

[16] B e r n h a r d G r e i n e r dostrzega w tym przeoczeniu zamysł fotografa, aby odmówić fotografii wspólnocie, która „o tym, co ma charakter zdarzenia", tylko mówi. „Dla tej społeczności emergencja, doświadczenie tego, co niewyprowadzalne, nie daje się uwiecznić, gdyż pragnie ona «przesłania», całości nieustrukturyzowanego zdarzenia, przetransponowanego w «kod», w ich kod auto-rozkoszy, braku gotowości do cierpienia". I d e m, *Beginnlosigkeit — Schlußchor — Gleichgewicht*, „Weimarer Beiträge" 1994, z. 2, s. 245–265, tu s. 252.

Po tym pierwszym opowiadaniu wspomnień następuje sześć dalszych, których treść obraca się wokół wspólnych przeżyć, zranień cielesnych i duchowych, rozstań i odnalezień, by w końcu, po ostrzeżeniu przed balem dobroczynnym, na którym goście są oskubywani z pieniędzy, znaleźć ujście w drugiej mnemotechnicznej katastrofie. Fotograf oznajmia M8, temu, który krzyknął „Niemcy!", że na zdjęciach środkowej kamery zasłania go M12, bagatelizując to jako „drobną usterkę" (SC, 26).

W *Sztuce pamięci* autorstwa Frances A. Yates w rozdziale o teatrze mnemonicznym Roberta Fludda zamieszczona jest ilustracja, która w dziele Fludda rozpoczyna fragment poświęcony nauce o duchowym zapamiętywaniu[17]. Na ilustracji tej widać głowę mężczyzny z trzecim okiem, *oculus imaginationis*[18]. Za pomocą tego organu, którego istnienia od stuleci domyślano się w szyszynce mózgu w postaci zapadniętego trzeciego oka, jakoby można oglądać obrazy z pamięci. To, że środkowa kamera nie zauważyła akurat wołającego „Niemcy!", powoduje jednoczącą chór agresję. Próbuje on sprzeciwić się fotografowi, wysuwając propozycję, że ktoś inny mógłby robić zdjęcia. Swymi energicznymi próbami przegrupowania chóru fotograf jeszcze bardziej podburza go przeciw sobie. Fotograf odmawia wypełnienia swej roli, polegającej jedynie na byciu żywą częścią mnemonicznej aparatury: ma on za pomocą właściwej kamery (*oculus imaginationis*) ująć w jeden obraz pamięci właściwy moment (*punctum*) właściwego uporządkowania (właściwe umiejscowienie przedmiotów w przestrzeni). Zwłaszcza jego ostateczna próba ustanowienia za pomocą chłodnych technicznych poleceń nowego uporządkowania chóru sprawia, że chór jawnie mu grozi: „Jeszcze tylko jedno słowo, ostatnie, jak sfora do człowieka: żeby się pan tylko nie wymknął spod kontroli!" (SC, 27). Nikt w chórze nie zmienia miejsca, gdyż przeczyłoby to najstarszej zasadzie mnemoniki, wywodzącej się ze sceny pierwotnej tej dziedziny: legendy Symonidesa z Keos. Miał on wygłosić przed biesiadnikami poemat pochwalny na cześć Kastora i Polluksa. Kiedy po zakończeniu śpiewu zażądał zapłaty, odmówiono mu jej. W tym momencie dwaj nieznajomi (Kastor i Polluks) wzywają go za drzwi. Sala wali się i grzebie wszystkich gości pod gruzami. Ciała są tak zmasakrowane, że krewni nie są w stanie ich zidentyfikować i pogrzebać. Tylko Symonides zapamiętał kolejność miejsc przy stole i może w ten sposób, orientując się po miejscu śmierci, podać ich imiona. W ten sposób ustalone zostały obie konstrukcje

[17] F r a n c e s A. Y a t e s, *Sztuka pamięci*, tłum. W i t o l d R a d w a ń s k i, PIW 1977, il. 24.

[18] To oko duszy było już cytowane przez Botho Straußa, m.in. w *Der junge Mann* (Carl Hanser 1984) oraz w cytacie z Georges'a Bataille'a na początku *Trylogii ponownych spotkań*.

sztucznej pamięci: kolejność miejsc (*topoi*, *loci*, *sedes*) i odłożone tam obrazy (*imagines*) zapamiętanych przedmiotów[19].

Bezmyślne polecenie przegrupowania ujawnia w następstwie dwóch pierwszych błędów fotografa jego kompletną niewiedzę na temat mnemonicznych oczekiwań chóru. Jego działanie jest teraz określane jako poza, a jego starania o uzyskanie władzy nad tłumem natrafiają na niekrytą agresję. W końcu sięga on po ostatni środek, przywołując konstytutywną dla bycia siłę oka: „Ale proszę wziąć pod uwagę: bycie to bycie widzianym" (SC, 28). Tym samym wygłasza zdanie, które mogłoby należeć do teorii konstruktywistycznej[20], a jednocześnie odnosi do tytułu aktu „Widzenie i bycie widzianym"[21]. Ale i ta próba uzyskania własnej nieodzowności przy pomocy teorii kończy się porażką. Jako specjalista w zakresie mnemoniki jest on dla chóru bezużyteczny. Zostaje zasypany kanonadą rozkazów, które bezwolnie wykonuje. Zapada ciemność, słychać chóralny śpiew, a kiedy znowu robi się jasno, na podłodze leży tylko pusta odzież fotografa. To rozproszenie, odarcie fotografa ze skóry, przypomina mit Dionizosa[22]. Pod oczekiwaniem na właściwą fotografię kryje się pragnienie zniszczenia fotografa. Być może nie jest potrzebny żywy ekspert w dziedzinie mnemoniki, który, jak Symonides, przypomni miejsca zmarłych, być może jego funkcję całkowicie przejęło zdjęcie fotograficzne. Techniczne medium czyni z mistrza pamięci, a tym samym też z poety, figurę do zastąpienia, zwłaszcza wtedy, gdy pojedynczy człowiek nie czuje się przez niego dostrzeżony. To, że właśnie pojedynczy ludzie, a nie chór, stoją naprzeciw fotografa, jest jego problemem. Ta forma chóru ani dla niego, ani dla widza nie tworzy całości, którą dałoby się uchwycić w jednym obrazie. Komunikacja wewnątrz „Chóru" uniemożliwia powstanie chóru, który jako określona forma mógłby skierować uwagę pojedynczego widza na jego pozycję wewnątrz publiczności. Chór już nie tworzy reprezentacji widza jako części pewnej wspólnoty. Jest on tak samo zindywidualizowany jak nowoczesny obserwator w teatrze.

---

[19] Szerzej na ten temat: Frances A. Yates, *op. cit.* oraz Stefan Goldmann, *Statt Totenklage Gedächtnis*, „Poetica" 1989, z. 21, s. 43.

[20] Zob. *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, red. Siegfried J. Schmidt, Suhrkamp 1987; Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Suhrkamp 1994 oraz Niklas Luhmann, *Erkenntnis als Konstruktion*, Benteli 1988.

[21] Norbert Bolz stosuje ten tytuł trafnie, ale bardzo ostrożnie, rozwijając pojęcie komunikacji wg Luhmanna: „Ta instynktowna wzajemna kontrola wzrokowa ma ten antropologiczny efekt, że ludzkie bycie to w pierwszej kolejności i najczęściej bycie widzianym — tak więc formuła rodem z bulwaru trafia w sedno teorii komunikacji. «Widzieć i być widzianym [sic]»". Idem, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*, Fink 1993, s. 32.

[22] Ofiarowany bóg Dionizos już wcześniej często pojawiał się w tekstach Botho Straußa, np. syn w sztuce *Der Park* (1983) i mężczyzna w *Kalldewey Farce* (1981).

IV.

Drugi akt nosi tytuł „Lorenz vor dem Spiegel (Aus der Welt des Versehens)“ (Lorenz przed lustrem. Ze świata omyłki). Zaczyna się on na zaciemnionej scenie; słychać kroki mężczyzny, który otwiera drzwi, pyta: „Nie ma światła?”, potem otwiera szeroko kolejne drzwi i „na środku sceny światło pada na nagą Delię” (SC, 35). Tym samym wydarza się owa chwila, której przerabianie organizuje akcję kolejnego aktu. Mityczny cytat — Aktajon, który podejrzał Artemidę w kąpieli i został przez nią zamieniony w jelenia, rozszarpanego następnie przez jego własne psy[23] — jest oczywisty i zostanie też wprost poruszony przez Delię: „A poza tym nie ma tu psów. Niczego nie mogłabym zmienić w okamgnieniu. Ani wypchać skóry jelenia myśliwym. Pana koniec musi zostać wymyślony na nowo” (SC, 41).

Podobna omyłka przy odwrotnej konstelacji płci została już opisana w *Beginnlosigkeit* (Bezpoczątkowość):

> kiedy w hotelu pokojówka niespodziewanie, to jest OMYŁKOWO, otwiera drzwi, dostrzega nas w naszej ciszy, odosobnieniu (co w każdym razie jest jakąś formą nagości), przeprasza i wycofuje się. Każde pożądanie da się w ten sposób sprowadzić do szybkiej i potężnej omyłki. Ale też każdy ropoczęty związek miłosny jest również początkiem odobecnienia. Omyłka walczy wszelkimi środkami *ślepej* namiętności o swoje ocalenie, walczy przeciw tendencjom wyjaśniającym, które siłą rzeczy występują w miłosnej *historii*[24].

W *Schlußchor* ta omyłka staje się częścią tematu nieudanego przywrócenia jedności.

Po tej mitycznej chwili scena przemienia się dzięki trzem ścianom w zarys wnętrza. Lorenz rozkłada plany, pojawia się Delia i dialog między nimi zaczyna się od powodu jego wizyty. Lorenz jest architektem, który przygotował projekt rozbudowy poddasza Delii. Rozmowę o swej przyszłej przestrzeni życia Delia przecina zarzutami na temat popełnionej przez niego omyłki, która jej zdaniem nie powinna była się zdarzyć. Dwutorowość rozmowy i bezwzględność, z jaką Delia obstaje przy swoim, wytrącają architekta z jego rutyny. Poza tym projekty są według Delii zbyt „okrągłe” i dlatego zdecydowanie je odrzuca. Delia chce wszędzie prostoty. „Musi pan wszędzie zważać na kąty proste”

[23] Zob. K a r l K e r é n y i, *Mitologia Greków*, tłum. R o b e r t R e s z k e, Wydawnictwo KR 2003, s. 124.

[24] B o t h o S t r a u ß, *Beginnlosigkeit*, Carl Hanser 1992, s. 104.

(SC, 38)[25]. W końcu Lorenz porzuca temat rozbudowy dachu i chce „na chłodno" omówić zajście. Delia ostrzega, że interpretacja go zabije.

„Ta dziewicza świeżość, czystość, słodycz i cierpkość" jest tym, co wyraźnie odróżnia kobiecość Artemidy od kobiecości Afrodyty, pisze Walter F. Otto[26]. Ta charakterystyka zdaje się pasować do Delii. Urażona czystość Artemidy jest mitycznym wzorcem jej emocjonalności, która staje na przeszkodzie rozwinięciu się miłosnej historii. Stanowi ona psychiczną analogię do problemu początku biorącego się z omyłki i jego odmowy, żeby rozwinąć się w opowieść.

Lorenz ma wciąż nadzieję, że uda mu się przedstawić własny punkt widzenia na to zajście, szukając porównania z artystą, który długo musi się trudzić, aby taką właśnie chwilę uwiecznić na płótnie. Co prawda już „omyłkowo wszystko zobaczył" (SC, 37), ale jednocześnie przez nagłość chwili był niczym oślepiony i niezdolny do przechowania obrazu. Naturalność, obnażenie, nagość muszą więc zostać „stworzone w świecie". W końcu wszystko musi zostać „przez oko twórczo" skonstruowane z bezładnego „czarnego promieniowania" (SC, 40). Tak jak fotograf w potrzebie chwili chwytał się konstruktywizmu jako zbawiennego wyjaśnienia, tak i Lorenz próbuje w ten sposób wyjść z opresji. Jeśli jedynie oko stwarza świat z bezładnego czarnego promieniowania, to jego spojrzenie na Delię jest wypadkiem przy pracy w dziele stworzenia, który wprawdzie spowodował patrząc, jednak którego realność nie wykracza poza to wejrzenie, ponieważ jego pamięć nie jest w stanie niczego przypomnieć. Lorenz maluje więc przed nią obraz, tak jak on go widzi, spoglądając wstecz: „Przed mym nagłym obliczem stała pani zupełnie nietknięta, w uroku i zbroi" (SC, 38). Dopiero teraz, po fakcie, konstruuje się w nim obraz jej nagości, z czego wnosi, że żadne spojrzenie nie jest w stanie jej urazić: „Pozostanie pani, Delio, dziewicza, nawet bez cnotliwości" (SC, 41).

Lorenz „omyłkę początku" używa jako motywu dla swoich obrazów kobiet i historii damsko-męskich, między malarzem i modelką, a wreszcie między konstruującym okiem i światem. Stara się rozwinąć moment omyłki w opowieści, aby uczynić go mniej strasznym i nieodwracalnym. W tym celu produkuje on nowe obrazy, których cechą jest to, że ich powstawanie jest procesem

[25] W teatrze mnemonicznym Roberta Fludda (por. F r a n c e s A. Y a t e s, *op. cit*., s. 300 i nast.) istnieje rozróżnienie między sztuką kwadratową i sztuką okrągłą. Sztuka okrągła zastrzeżona jest dla treści niebiańskich, podczas gdy kwadratowa odpowiada za realne miejsca i obrazy. Ta wskazówka może wydawać się przesadzona, gdyż „okrągły" i „prostokątny" stosowane są w scenie również analogicznie do „zmysłowy" i „cnotliwy". Myślę, że ta druga interpretacja jest oczywista, a pierwsza jest jednym z wielu ukrytych odniesień do mnemoniki.

[26] W a l t e r F. O t t o, *Teofania. Duch religii starogreckiej*, tłum. J e r z y P r o k o p i u k, „Poezja" 1988, nr 12.

aktywnego konstruowania, aby swoją omyłkę móc dołączyć do tych właściwości i ją usprawiedliwić. Chce zrelatywizować mityczną chwilę przez wciąż jednakowy proces konstruowania postrzegania[27].

Przenosząc to na płaszczyznę językową, usiłuje on doprowadzić do narratywizacji jednorazowego wydarzenia, która według Juliana Jaynesa[28], cytowanego przez Botho Straußa kilkakrotnie w *Beginnlosigkeit*[29], zawsze następuje przez tworzenie metafor. Dzięki narratywizacji powstająca świadomość człowieka stwarza warunki konieczne dla subiektywnej orientacji w świecie. W opresji omyłki Lorenz sięga po technikę odobecnienia przez tworzenie metafor, które w tym kontekście są nie tylko zjawiskiem językowym, ale techniką świadomościową i odnajdywanymi przez pamięć obrazami. Narratywizacja używa obrazów, aby stworzyć opowieść, przy której pomocy następnie powstaje pamięć jako przypominanie o opowieściach i przez opowieści. Metafora zajmuje miejsce obrazów w kolejności (metonimia) sztucznej pamięci. Tym samym narratywizacja przyłącza się do mnemotechniki i retoryki.

To, że Lorenz jest architektem i ma przedstawić plany rozbudowy poddasza, uzyskuje tym samym dodatkowe znaczenie. Architekt wykonuje zawód, w którym najpełniej ucieleśnia się związek przestrzeni i obrazu. Biorąc za podstawę interpretacji to, że przestrzeń i obraz są elementami sztucznej pamięci, które weszły do języka jako metafora i metonimia, Lorenz jest mnemotechnikiem, który w podwójnym sensie doznaje porażki w obliczu mitycznego momentu. Po pierwsze jako architekt, którego projekty nie zyskują aprobaty i który w następnej scenie posadzony zostaje w drugim rzędzie (SC, 65), a po drugie jako narrator obrazów, usiłujący podtrzymać rozmowę, snując opowieści[30]; jego obrazy nie budzą jednak zainteresowania Delii. Ta stoi jak zaklęta wobec momentu omyłki i „walczy wszystkimi środkami *ślepej* namiętności [...], walczy przeciw tendencjom wyjaśniającym, które siłą rzeczy występują w miłosnej historii”[31]. Upiera się przy swoim: „Może. Ale nie powinno” (SC,

[27] Greiner interpretuje to postępowanie jako „śmieszne próby *odobecnienia* tego, co emergentne, zrobienia z niego przygody, opowieści”. I d e m, *op. cit.*, s. 254. Doświadczenie emergencji w sensie politycznym ma przez to zostać przetransponowane w dramat. Greiner posuwa się nawet tak daleko, że sztukom Botho Straußa ogólnie przypisuje tendencję do robienia zdarzenia z opowiadanego biegu wydarzeń. „Wtedy sztuki praktykują to, o czym są, w tym sensie robiąc z tego, co przedstawiają, zdarzenie”. *Ibidem*, s. 257. „Emergencji w sferze politycznej ma odpowiadać niewyprowadzalne dzieło sztuki, co próbuje realizować dramat swoim otwarciem w kierunku rzeczywistości mitycznej, a tym samym jednocześnie teatru obecności”. *Ibidem*, s. 257.

[28] J u l i a n J a y n e s, *Der Ursprung des Bewußtseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche*, Rowohlt 1988.

[29] Por. B o t h o S t r a u ß, *Beginnlosigkeit*, s. 12 i 58.

[30] Motyw opowiadania mającego odwlec śmierć znany jest z baśni z 1001 nocy.

[31] B o t h o S t r a u ß, *Beginnlosigkeit*, s. 104.

37), które odnosi się do momentu omyłki, kiedy „wszystko" zostało już ujrzane. Nie da się według niej tego ani cofnąć, ani rozwinąć w opowieść.

Mitycznego oddźwięku postawa ta nabiera przez właściwość cnotliwości Artemidy, która, raz ujrzana naga, jest nieodwołalnie znieważona. Dlatego odpiera ona nie tylko wszelkie próby narratywizacji, ale również treści obrazów, w których nagość jawi się jako coś pożądanego, co da się stworzyć jedynie w sposób artystycznie doskonały. Możliwość powstania pamięciowego obrazu jej nagości nie daje się pogodzić z jej czystością oraz z przegapionym historycznym momentem. Tak mityczne aluzje schodzą na dalszy plan w funkcji wzorca akcji, który spełni się w następnej scenie[32].

W przedsionku sali, w której odbywa się przyjęcie, wisi duże lustro, przed którym każdy z gości sam ze sobą omawia swe troski. Lorenz w paraliżujący sposób uległ wdziękowi Delii i potrzebuje tych rozmów z lustrem, aby wzmocnić własną pewność siebie przed kolejnym spotkaniem. Sam siebie kategorycznie wzywa do właściwego zachowania się wobec Delii. Fatalny przebieg konfrontacji widoczny jest w każdym kolejnym wejściu. Między lustrem a Delią w sali rozegra się cała akcja. Scena jest, jak i w trzecim akcie, przestrzenią pośrednią między światem zewnętrznym i przyjęciem, przez którą wchodzą wszyscy goście i do której uciekają, kiedy nie mogą zostać w środku. Widz widzi jedynie dialogi z samym sobą i sceny przed lustrem, i tylko przez nie dowiaduje się o faktycznych rozmowach w sali i o tym, co dzieje się między Lorenzem i Delią. Tak Lorenz łączy w sobie trzy klasyczne figury dramatu: posłańca, obserwatora zdarzeń i bohatera tragicznego. Poza tym poprzez dialog z obrazem w lustrze monolog przybiera inną formę.

Umberto Eco w swoim eseju *O zwierciadłach*[33] porusza kwestię podobieństwa między fotografią i odbiciem lustrzanym. Płyta fotograficzna jest odciskiem albo śladem, przenosi promienie świetlne odbite przez obiekt na inny materiał. Z powodu tej heterogeniczności materiału dziecku trudniej jest

[32] Również Greiner dostrzega w Lorenzu Aktejona „w ciele i habitusie postaci czasu obecnego". I b i d e m, *op. cit*., s. 245. W przeciwieństwie do Hansa-Thiesa Lehmanna Greiner dostrzega w zastosowaniu mitów u Botho Strauβa podwójną intencję, by: „cytować w przedstawianym świecie mity, by stało się to powtórką nowej obecności mitu w samym akcie dramatycznym, jako otwarcie dla teatru obecności, teatru *wydarzenia*" (*ibidem*, s. 251). H a n s - T h i e s L e h m a n n interpretuje zastosowanie mitów jako postmodernistyczną nastrojowość i „tęsknotę za nową elitą i człowieczeństwem wyższej rangi", i d e m, *Mythos und Postmoderne — Botho Strauß, Heiner Müller*, [w:] *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, red. A l b r e c h t S c h ö n e, Niemeyer 1986, s. 249–255, tu s. 255. Wyczerpująco na ten temat: S i g r i d B e r k a, *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, Passagen 1991.

[33] U m b e r t o E c o, *O zwierciadłach*, [w:] i d e m, *Czytanie świata*, tłum. M o n i k a W o ź n i a k, Znak 1999, s. 65–102.

odczytać fotografię niż obraz w lustrze, gdyż fotografia jest zjawiskiem związanym z semiozą. Według Jacques'a Lacana[34] obraz w lustrze umożliwia małemu dziecku połączenie wciąż jeszcze rozdzielonych zjawisk własnego ciała i wrażeń zmysłowych w wyimaginowaną całość. Ciało, dotąd rozczłonkowane, w lustrze rozpoznawane jest jako spójna całość i jako przynależące do oglądającego je podmiotu, co prowadzi do entuzjastycznego przyjęcia obrazu lustrzanego i ustanowienia porządku wyobrażeniowego. Mimo to zwierciadło nie jest dla Eco znakiem, dlatego też nie potrafi kłamać[35]. Niklas Luhmann wreszcie używa metafory zwierciadła w swojej teorii rekursywnego obserwatora. Obserwator, który sam siebie obserwuje, jest dla systemowo-teoretycznego opisania społeczeństwa jedną z jego centralnych zdolności, dzięki którym systemy stają się samoreferencyjne. Każde działanie staje się opisywalne przez jego obserwację, każdy opis przez kolejny opis, i wreszcie każda nauka przez swą teorię. Tak powstają systemy samoreferencyjne, konstruujące w złożony sposób otaczający je świat i będące w stanie wewnętrznie tę złożoność przetworzyć. Zwierciadło ma tę właściwość, że może „pokazać to, czego *nie da się zobaczyć bez niego*, mianowicie samego obserwatora. [...] Prowadzi do tego, że w lustrze widzi się siebie *i inne*, siebie *w kontekście*"[36]. Lustro jest medium transmisyjnym, a nie nośnikiem danych natury. W swej rekursywnej funkcji, którą ma w *Schlußchor*, powtarza omyłkowe spojrzenie i ustala obraz, który zostaje przez pamięć Lorenza ze śmiertelnym skutkiem udramatyzowany[37].

Lorenz popełnia przed lustrem samobójstwo, uprzednio ukradłszy z cudzego, jednakowo wyglądającego płaszcza, rewolwer, którym inna para chciała się zastrzelić. Będąc ostatni raz w sali, stracił przytomność po długim rozmyślaniu jak „spontanicznie" zareagować na rywala. Po tym zajściu spogląda jeszcze raz w lustro i stwierdza: „To nie powinno było się stać" (SC, 67). Kiedy tak patrzy, w lustrze ukazuje mu się naga Delia i odbiera sobie od niego jego omyłkowe spojrzenie. „Widzisz ..." (SC, 67). W tej wzrokowej konfrontacji zmieniony w Delię lustrzany obraz Lorenza staje się dla niego znakiem jego winy, która jawi się jako nieoddzielna od jego obrazu. Jego odbicie lustrzane,

[34] Por. J a c q u e s L a c a n, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J e r z y W. A l e k s a n d r o w i c z, „Psychoterapia" 1987, nr 4, s. 5–9.

[35] Semiotyczne podejście Umberto Eco nie da się na tej płaszczyźnie pogodzić z podejściem psychologicznym Lacana. Konstatuje to sam Eco we wspomnianym eseju.

[36] N i k l a s L u h m a n n, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp 1992, s. 96 i nast. Cytat ciągnie się w następnym zdaniu: „Zawsze zakładając oczywiście, że wiadomo, iż jest to (skonstruowane!) lustro, uzyskuje się pozycję, w jakiej można obserwować siebie samego jako system w świecie otaczającym i przez to nie przywiera się już tak ściśle do otoczenia widzianego bezpośrednio".

[37] „Delia: Odbiorę sobie to spojrzenie, od pana, przy innej okazji" (SC, 39).

które przecież nie kłamie, z całą siłą uwiecznia tę jedną omyłkę jego twarzy. Ten moment, którego napięcie Lorenz daremnie pragnął rozładować w miłosnej opowieści, zapisał się jako zapamiętany widok jego omyłki w jego lustrzanym obrazie. Uświadamiając sobie tę trwałą pamięć — nie sposób uciec przed własnym odbiciem lustrzanym — naciąga kapelusz na oczy i z zasłoniętą w ten sposób twarzą strzela do siebie.

Najmniejsza wspólnota złożona z własnego ja i samego siebie w lustrze niszczy samą siebie, gdyż nie mogła powstać wspólnota większa, złożona z „ja" i „ty". Ponowne połączenie w jedność po raz ujrzanej nagości kończy się niepowodzeniem. Chwila, niewłaściwie wykorzystana, utraciła możność stania się zdarzeniem emergentnym, w tym wypadku miłością. Przypadek nie jest w stanie zbawić podmiotów „działań hipotetycznych"[38].

Tłumaczenie: Tomasz Dominiak

[38] Na temat pojęcia „działań hipotetycznych" (*Vielleicht-Handlungen*) zob. B e r n d S t e g e m a n n, *Die Gemeinschaft als Drama. Eine systemtheoretische Dramaturgie*, Dt.-Universitätsverlag 2001, s. 205 i nast. Niniejszy tekst o *Schlußchor* jest również częścią tej publikacji.

Jutta Wolfert

Między mediami a rewolucją. Przegląd tekstów teatralnych z czasu upadku Muru Berlińskiego

Upadek Muru Berlińskiego oraz następujące po nim przemiany polityczne i społeczne przyczyniły się do powstania wielu niemieckich tekstów teatralnych. Nagle pojawiło się to, czego w poprzednich latach głośno domagała się zachodnioniemiecka krytyka: niemieckie sztuki teatralne odnoszące się do aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych; teraźniejszość w tekstach teatralnych, rzeczywistość; autorzy, którzy chcieli coś powiedzieć, ryzykując nawet, że bieżące wydarzenia ich prześcigną; prowokujące teksty pisane rozgrzanym piórem; teksty teatralne na czasie, nie ponadczasowe[1].

Powstałe w okresie przełomu teksty teatralne charakteryzują się nową intermedialnością, definiującą autora jako użytkownika mediów technicznych, który w ten sposób traktuje także publiczność. Adekwatnie do ogromnej roli, jaką odegrała telewizja zachodnioniemiecka w trakcie rewolucji, wiele nowych tekstów teatralnych kształtowanych jest przez TV, wideo i monitory. Dramatopisarze wpisują w swoje teksty telewizję, kamery wideo, monitory, środki, które dotychczas wykorzystywane do ilustrowania przedstawienia scenicznego, zarezerwowane były dla reżyserów teatralnych. Autorzy już nie są wyłącznie odpowiedzialni za słowo literackie, biblioteka nie jest jedyną ojczyzną dramatopisarza. W tym samym stopniu bierze on pod uwagę możliwości audiowizualne. Tak powstają hybrydowe teksty sceniczne, które stwarzają na scenie przestrzeń dla interakcji z obrazem i dźwiękiem, dla form medialnego postrzegania i mediów jako tematu. Rok 1989 pokazał, że historia współczesna jest nierozerwalnie związana z przekazem audiowizualnym. Treści i formy medialne stanowią materiał, z którym autorzy teatralni muszą nauczyć się obchodzić,

[1] Pełne zestawienie znajduje się [w:] J u t t a W o l f e r t, *Theatertexte zwischen Medien und Revolution 1989–1996,* Alexander Verlag 2004. Wszystkie cytaty tekstów teatralnych w niniejszym artykule można odnaleźć w tej publikacji.

jeśli chcą być blisko współczesności. Teksty sceniczne świadome swej historyczności, względnie teksty sceniczne pisane pod wpływem aktualnych wydarzeń są dziś intermedialne. W kontekście historii dramatu można mówić o zmianie paradygmatu.

Te nowe intermedialne sztuki o współczesności zastąpiły po pierwsze językowo-obrazowy estetyzm, który ukształtował wysoko subwencjonowany teatr zachodnioniemiecki lat 80. XX wieku, po drugie dramat enerdowski, który wyróżniał się „uhistoryzowaniem współczesnych procesów poprzez odwołanie do kwestii świata i ludzkości”[2], osiągając „status literatury narodowej”[3]. O ile teksty teatralne lat 80. XX wieku naznaczone są (poststrukturalistycznym lub postmodernistycznym) oddramatyzowaniem (dekonstrukcją, intertekstualnością, autorefleksyjnością, polifonią), redukcją postaci i akcji, o tyle dramaturgia lat 90. zwraca się przeciwko (wysokiemu) językowi. O ile teatr lat 80. był w dużej mierze przestrzenią sztuki „wysokiej”, o tyle po roku 1989 stał się on przedłużeniem zmedializowanej codzienności. Jeśli w obu państwach niemieckich teatr był instytucją tradycyjnego, wrogo nastawionego wobec mediów, czytającego mieszczaństwa[4], to w latach 90. otwiera się na kierunek rozwoju ku społeczeństwu mass mediów — upadek żelaznej kurtyny jest dla niego niczym przerwanie grobli. Zjawisko to można nazwać także deliteraryzacją.

„Klaudia, ja mówię poważnie, w naszym wspólnym mieszkaniu, jeśli takie kiedykolwiek będziemy mieć, nie będzie żadnego telefonu, a już na pewno nie z jakąś zasraną automatyczną sekretarką, jak nie można było do nas zadzwonić, byliśmy szczęśliwi!” krzyczy Ulrich, główny bohater powstałej po przełomie komedii Johna von Düffela *Gelobtes Land* (Ziemia obiecana), która miała swoją prapremierę w 1992 roku w Theater der Altmark w Stendal. Ulrich, pochodzący z Niemiec Zachodnich, specjalnie przeprowadza się na Wschód, żeby żyć bardziej autentycznie, inaczej, a co za tym idzie — bez telefonu!

[2] P e t e r R e i c h e l, *Auskünfte. Beiträge zur neuen DDR-Dramatik*, Henschel 1989, s. 275.

[3] *Ibidem*.

[4] *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, red. T h o m a s I r m e r, M a t t h i a s S c h m i d t, W o l f g a n g B e r g m a n n, Alexander Verlag 2003, s. 132: „W swojej istocie [teatr — tłum.] jest sztuką mieszczańską, co odzwierciedla także jego hierarchiczna organizacja i tradycyjna architektura, jako taki został przejęty do NRD i niezależnie od wszelkich ideologicznych przekształceń takim też pozostał”. *Ibidem*, s. 162: „Wszelkie próby wzbudzenia wśród ludności zainteresowania teatrem, czy to teatrem ludowym, czy ambitnym brechtowskim rekonesansem, pokazują coraz wyraźniej, że teatr w latach 70. jest sprawą dobrze wykształconych warstw średnich NRD. Pracownicy fabryk w państwie robotników i chłopów, którym niemalże w prezencie kładzie się na stół w warsztacie tanie karnety, nie chodzą prawie wcale do teatru i preferują, w miarę możliwości, telewizję zachodnią, nie tylko dla odprężenia się, ale także dla zdobycia informacji”.

Po 1989 roku zakończyła się trwająca między oboma państwami nierównoczesność, która dotyczyła ogólnie techniki, a więc także techniki mediów[5]. Obywatele byłej NRD szybko odnaleźli się w nowych warunkach komunikacyjnych: bez cenzury, z telefonami, wideo, powszechnie dostępnymi komputerami, nowymi rozgłośniami radiowymi od 31 grudnia 1991, z nowym rynkiem prasowym. Wreszcie można było mówić o jednej opinii publicznej, a nie o wielu zastępczych opiniach publicznych, jakimi było na przykład nieoficjalne środowisko literackie berlińskiej dzielnicy Prenzlauer Berg lub wybrane teatry. Cały kraj przestawił się z szarości[6] na kolor i ustawił głośność na cały regulator. Mikrofon zastąpił nagle dłoń zasłaniającą usta[7], kamera i studio telewizyjne — biurko[8]. „Sztucznie stworzony «kraj czytelników»"[9] NRD runął, gdyż upadek Muru uwolnił literaturę od jej krytycznej i reprezentującej interesy państwa roli, mówiąc słowami Christopha Heina, wybawił ją od szukania „Grala"[10] prawdziwego socjalizmu tam, gdzie socjalizmu nie ma i poddał ją regułom gospodarki rynkowej.

Lutz Rathenow, autor *Prenzlauer Berg Connection*, napisał sztukę nie tylko o niechlubnym końcu tego środowiska literackiego, „bitwach autorów", ale także zaproponował „intermedialny performance", żeby rozprawić się z ogromną ilością papierów z akt, które zapisano o tym środowisku: „Dlaczego by nie kazać publiczności i aktorom brodzić w morzu akt. Rozrywać zdania i formować je na nowo. Przez cały wieczór miąć papier i zdania zawarte w aktach konfrontować ze wspomnieniami prawdziwych rozmów".

Czy NRD była od zewnątrz wzmocniona betonem, a wewnątrz jedynie tworem z papieru? „Papier zwycięża kamień. / Nikt nie waży więcej niż jego akta, atrament / wypija krew. Remington zastępuje mauzera / I każde akta to Pismo Święte"[11] — pisze Heiner Müller w *Germania 3 Upiory przy Martwym Człowieku*, swoim dramatycznym nekrologu XX wieku, sztuce, która prapremierę miała na deskach Schauspielhaus w Bochum w 1996 roku.

[5] Pierwszy magnetowid, który Egon Krenz chciał sprzedawać za 7300 marek wschodnioniemieckich, skonstruowano w październiku 1989 roku.

[6] Por. D u r s G r ü n b e i n, *Grauzone morgens. Gedichte,* Suhrkamp 1988, oraz cytat „codzienna szarzyzna NRD" [w:] J ü r g e n K r ä t z e r, *Von Lust und Frust im Dreibuchstabenland*, „Text + Kritik " 2000, Sonderband (= *DDR-Literatur der neunziger Jahre*), s. 32.

[7] Na przykład demonstracje poniedziałkowe, które szybko zaczęły odbywać się pod ochroną i w świetle zachodnioniemieckich kamer.

[8] Heiner Müller po upadku Muru Berlińskiego skupił się wyłącznie na udzielaniu wywiadów.

[9] W o l f g a n g E m m e r i c h, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Aufbau 2007, s. 447.

[10] C h r i s t o p h H e i n, *Rycerze Okrągłego Stołu. Spektakl w trzech aktach*, tłum. B a r b a r a J a n o w s k a, „Dialog" 1990, z. 6.

[11] H e i n e r M ü l l e r, *Germania 3 Upiory przy Martwym Człowieku*, [w:] i d e m, *Germanie*, tłum. M a t e u s z B o r o w s k i, M a ł g o r z a t a S u g i e r a, Panga Pank 2009, s. 103 i nast.

Czas po roku 1989 dowiódł, że między jednostkę i społeczeństwo, a także między jednostkę i historię, wdarła się trzecia władza. „Systemy zapisu" (*Aufschreibesysteme*)[12], techniki rozpowszechniania. Środki komunikacji, światy techniczne. Ten trzeci czynnik umiejscowił się zatem także między sceną a widzem. W praktyce oznacza to, że teksty teatralne z czasu przełomu traktują o mediach technicznych, imitują je, stosują oraz ich wymagają. Teksty teatralne poświęcone są treściom i formatom, formom prezentacji i recepcji, tak jak rozwijają się one na styku mediów i społeczeństwa, człowieka i techniki, sceny i ekranu.

Jeśli media są częścią fikcji, a zatem pojawiają się na scenie jako obiekty lub jako istotna dla tematu część przedstawionej historii, można mówić o intermedialności udramatyzowanej. Media są podporządkowane postaciom i dialogowi, forma dramatyczna pozostaje zachowana. Tego typu teksty wyrażają związane z mediami intencje, dramatyzując je.

W ten sposób Jochen Berg w ciągu scen *Fremde in der Nacht* (Obcy nocą), który swoją prapremierę miał w 1992 roku w Volksbühne przy Rosa-Luxemburg-Platz w Berlinie, przypomina o strategicznej roli telewizji, jaką odegrała ona podczas zimnej wojny[13]. Towarzysz partyjny, schroniony przed światem zewnętrznym w bunkrze, śledzi w telewizji upadek Muru. Filmowa próba sabotażu przeciwnika klasowego — tak brzmi jego wyjaśnienie. Ponieważ zdjęcia z obalenia Muru pokazywane są bez końca, uroił sobie, że to służba bezpieczeństwa kontroluje programy, chcąc doprowadzić go do szału. Nierozwiązywalna sprzeczność pomiędzy obrazami telewizyjnymi i jego obrazem wroga w końcu rozładowana zostaje w amoku.

Thorsten Enders w swoim dramacie stacyjnym *Kowatz*, który prapremierę miał w 1991 roku na deskach Städtische Bühnen w Augsburgu, ubolewa nad utratą znaczenia przez zwolenników reform jeszcze podczas trwania rewolucji: oni, „czytająca, myśląca i mówiąca mniejszość"[14], podczas demonstracji szukali „słuchającej, widzącej i milczącej większości"[15], a zostali przez nią, najpierw

[12] Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink 1985.

[13] Polecenie SED wydane mass mediom brzmiało: agitacja, propaganda oraz produkcja i rozprzestrzenianie ideologii socjalistycznej. Media RFN oficjalnie były podejrzane o manipulację i sabotaż. Zob. Lothar Bisky, Walter Friedrich, *Massenkommunikation und Jugend. Zur Theorie und Praxis der Massenkommunikation und ihren Einflüssen auf die sozialistische Persönlichkeitsbildung und Bewusstseinsentwicklung Jugendlicher*, Dt. Verlag der Wissenschaften 1971; Verena Blaum, *Marxismus-Leninismus, Massenkommunikation und Journalismus. Zum Gegenstand der Journalistikwissenschaft in der DDR*, Minerva 1980.

[14] Helmut Hanke, *Das „deutsche Fernsehen" — doch kein Nullmedium? Fernsehgesellschaft und kulturelle Chance*, [w:] *Medien der Ex-DDR in der Wende*, red. Peter Hoff, Dieter Wiedemann, Vistas 1991, s. 7–23.

[15] *Ibidem*.

butami, potem przy pomocy kart wyborczych, zwyciężeni. Winien temu miał być zachodni elektroniczny sprzęt do rozrywki. Zamiast stanąć na własne nogi, lud kierował się żądzą audiowizualnego znieczulenia. Życie to wideo — twierdzi prezydent trybunału rewolucyjnego, który powinien być na sali sądowej, a siedzi przed telewizorem. Słowo przegrało w walce z obrazem, idea z zaspokojeniem instynktów, polityka z (teraz łatwo dostępną) pornografią[16].

Także bohater Holgera Teschkesa, późniejszy „ognisty jeździec" w monodramie o tym samym tytule (*Feuerreiter*), wystawionym po raz pierwszy w 1994 roku w drezdeńskim Staatschauspiel, szuka winnych sprzeniewierzenia się rewolucji, która jego, małego człowieka, doprowadziła do nędzy: ponieważ tak zwane „urzędasy" są poza zasięgiem, pozostają tylko książki. Wykształcony, a mimo to zubożały? Na zakończenie desperat, który poświęcił życie na lekturę, podkłada ogień pod swój pozornie bezużyteczny kapitał, zapełniające ściany regały z książkami — lont światowego pożaru. Niechaj rozpoczyna się powstanie przegranych.

Harald Mueller w swojej sztuce śpiewanej *Doppeldeutsch* (Podwójna niemieckość), która miała prapremierę w 1992 roku w Volkstheater w Rostocku, wyraża podobną intencję: oddać NRD Niemcom ze Wschodu. W tle sceny słychać drugą gwałtowną rewolucję, podczas gdy na pierwszym planie, niczym przysłowiowa plaga szarańczy lecąca helikopterami z nieba, zachodnioniemiecki przemysł i media narzucają Niemcom Wschodnim ich role: uniżenie wdzięcznych uwolnionych.

Także sztuka Clausa Chattensa *Sugar Dollies*, która po raz pierwszy została wystawiona w 1996 roku w Londynie, traktuje o psychofizycznym dopasowaniu Niemców wschodnich do poziomu zachodniego. Kamera wideo na żywo pokazuje, że leży to w dalekiej przyszłości. Wschodnioniemiecka kandydatka, która przychodzi na casting, może sama się przekonać o swej niedoskonałości, patrząc w monitor. O ile telewizja publiczna za czasów Muru miała za zadanie, zgodnie z artykułem 23. Ustawy Zasadniczej, nadawać ponad granicami dla całego narodu niemieckiego, o tyle teraz stawia ona sobie za zadanie, w ramach reprezentowania interesów państwa, utrzymywanie spójności nowego narodu. Urok 9 listopada 1989, już nieco przybladły, miałby odzyskać swą świetność dzięki pięknym świadkom, którzy wzbudzają piękne uczucia.

Andreas Marber w swojej sztuce *Das sind sie schon gewesen die besseren Tage* (One już minęły, lepsze dni), prapremiera w stuttgarckim Staatstheater

[16] Por. zakaz rozpowszechniania pism pornograficznych zawarty w kodeksie karnym NRD.

w 1994 roku, sprowadza takie niemiecko-niemieckie różnice do absurdu. Chris Doerk, bohater Marbera, stworzony na wzór tak samo nazywającej się enerdowskiej piosenkarki, żyje od lat jako Christian, właściciel knajpy w Stuttgarcie. Christian jest przykładowym ucieleśnieniem postmodernistycznej teorii *gender*, pokazując, że nie ma różnic istniejących od urodzenia, ale wynikają one tylko z wyboru. Człowiek postmodernistyczny realizuje siebie (i swoją przypisaną przez płeć rolę) na scenach, które oferuje mu życie. W ten sposób historia jako taka jest do dyspozycji w formie dostępnych historii.

Druga grupa intermedialnych tekstów teatralnych nie odwołuje się w sposób przede wszystkim interpretujący do mediów technicznych, lecz pozwala ich doświadczyć. Autor wdaje się w estetyczną rozprawę z mediami. Pisze multimedialnie. Granice przedstawienia dramatycznego zostają poszerzone technicznie. Takie teksty teatralne włączają widza bardziej jako postrzegającego zmysłami, zasadniczo jest on uczestnikiem eksperymentu. Tego typu teksty, umiejscowione między dramatem a medialnym performance, nastawione są na działanie zmysłowe, można by je przyrównać do szkoły postrzegania.

Zorientowany na estetykę performance'u układ multimedialny realizuje Kerstin Specht w swojej „Historii pożądania" — jak brzmi podtytuł sztuki *Mond auf dem Rücken* (Księżyc na plecach), która miała prapremierę w 1994 roku na deskach Pfalztheater w Kaiserslautern. Autorka operuje równocześnie rzutnikiem, który na ścianie postindustrialnej jaskini, opuszczonej sztolni niedaleko wewnątrzniemieckiej granicy, wyświetla zdjęcia z otwarcia granicy: obrazy „burzonych wież strażniczych, obstawionych czołgami ulic, zaoranych pasów śmierci", ale także „malowideł świetlnych" oraz obrazów z kamery wideo, która każdego, kto zbliży się do jaskini, transmituje na monitor telewizora. Specht używa teatru jako medium ramowego, żeby zaprezentować medialność w komunikacji. Projekcje, obrazy wideo, jak i narracje obu występujących postaci: starego lubiącego powspominać przesiadywacza jaskini i młodej spragnionej przyszłości uciekinierki z tejże jaskini, oddziałują samoistnie. Nie tworzą one ogólnego obrazu przełomu, ale są uwydatnione przez swą materialność. Już samo podobieństwo do jaskini platońskiej nadaje teraźniejszości — złożonej z ciągu obrazów i słów, który przerwany zostaje wraz z zaspokojeniem pożądania — mistycznej głębi.

Gerlind Reinshagen w swojej jednoaktówce *Drei Wünsche frei* (Trzy życzenia) stawia w centrum doświadczenie pośredniości, czyniąc nośnikiem akcji kolaż dźwięków. Kolaż, nazywany chórem, akustycznie reprezentuje kolektyw.

Jednak medium techniczne i forma dramatu są skierowane przeciw sobie. Taśma dźwiękowa, uniemożliwiając jakąkolwiek interakcję, burzy dialogowy i zorientowany na działanie rdzeń dramatu. Protagonistka skazana jest na reagowanie i monologizowanie. Technika powoduje jej bezsilność. Jeśli w punkcie centralnym greckiej tragedii stał człowiek jako protagonista, antagonista lub choreuta, obecnie znajduje się tam anonimowa i niewidoczna władza techniczna. Noc rewolucyjna 9 listopada kończy się w *Drei Wünsche frei* po chwili wolności powrotem starego w (akustycznej) przemocy.

Simone Schneider w swojej sztuce *Die Nationalgaleristen* (Galeryści narodowi), wystawionej po raz pierwszy na deskach Münchner Kammerspiele w 1994 roku, inscenizuje społeczeństwo sztuki i sztuczności. Portret czy karykatura (ówczesnej) zachodniej kultury życia[17]? Przenikliwe *blackouty* tworzą fotograficzny wzorzec postrzegania: pierwszoplanowy, powierzchowny i szybki. Postacie oraz ich grupki pojawiają się i znikają, nie ma nawiązań ani historii. Za pomocą prostych środków teatralnych Schneider imituje estetykę ekranu telewizyjnego, „której części składowe, przejawy, postaci, coraz szybciej wirują, pojawiają się i zlewają ze sobą, w której najwidoczniej tym czymś jedynym, co uchwytne i trwałe, jest ciągłe-ulatnianie-siebie-samego”[18].

Galeria narodowa, w której pląsają postaci, jest instytucją symbolizującą nowy naród, w którym nie istnieje nic, co nie miałoby swojego obrazu. Światopogląd jest oglądaniem obrazu. Poznanie siebie jest spoglądaniem na swoje odbicie w lustrze. Albo maluje się swój obraz albo fotografuje siebie. W celu nawiązania kontaktu wciska się komuś do ręki swoje zdjęcie albo wyświetla się je od razu na ekranie w oryginalnym rozmiarze. Miejscem spotkania jest oczywiście sala europejska — Europa, która właśnie się powiększyła.

Jednak żadnego z mieszkańców czy odwiedzających galerię narodową nie zajmują sprawy związane z historią. Zdjęcia, także te ukazujące byłą NRD, postrzegane są wyłącznie w kategoriach estetycznych. Brakuje osi czasu. Zostaje osiągnięta posthistoria, nieprzemijająca teraźniejszość.

Symultaniczne filmowe podwojenie wydarzeń scenicznych, które Oliver Bukowski wpisuje w swoją „współczesną hanswurstiadę” (w podtytule) *Intercity,* stanowi intermedialną praktykę, z którą eksperymentuje się począwszy od lat 70. Jednemu z bohaterów, poruszającemu się na wózku inwalidzkim, autor

[17] „Komunikacja ponad pracę, rozluźnione, hedonistyczne podkreślanie teraźniejszości, inscenizowanie siebie, estetyzowanie”. W o l f g a n g E m m e r i c h, *op. cit.*, s. 524.

[18] J o a c h i m F i e b a c h, *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*, Henschel 1990, s. 11.

wciska do ręki kamerę wideo. Jego zdjęcia transmitowane są na wielu monitorach skierowanych w stronę parkietu. Plan pełny i fragmenty obrazów konkurują ze sobą, bliskość z dalą. Aranżacja, która rzuca widza w zmienność postrzegania, *inter media*, między scenę a ekrany, dodatkowo powtarzające decydującą akcję kamery, dzięki której film zyskuje swój filmowy charakter, ponad rampą w sam środek odgrywanych wydarzeń, w ruch.

Intercity opowiada o sposobach spędzania wolnego czasu przez nieuprzywilejowane warstwy społeczne, które, obeznane z techniką, już od dawna nie są naiwne i niedoświadczone. Społeczność wiejska Bukowskiego wie, że obrazy muszą być krwawe, żeby mogły obiec świat. Dlatego chce przy włączonej kamerze wykoleić pociąg intercity, który każdego dnia pędzi przez ich wieś i karze ich tym, że nic nie znaczą.

Jeśli pierwsza grupa tekstów medialnych odzwierciedla społeczeństwo w jego relacji do mediów, a druga grupa tekstów, operująca mediami, eksperymentuje ze zmysłami widzów, to trzecia grupa nawiązuje do treści podawanych w mediach. Ich związek z mediami dopełnia się na płaszczyźnie dyskursu. Szczególna uwaga w takich tekstach skupia się na roli autora, pojęciu dzieła i postaci dramatycznej. Autor tekstów, które tak bardzo dyskursywnie stosują intermedialność, prezentuje się jako środek przekazu świata mediów. Zgodnie z tym założeniem nie może być już mowy o dziełach ukończonych czy ponadczasowych. Postacie takich dyskursywnie skonstruowanych tekstów prowadzą w mniejszym stopniu dialog między sobą, bardziej prowadzą go z medialnym dyskursem. Nierzadko kierują się bezpośrednio do widza, od którego bardzo często wymagana jest wiedza związana z mediami.

W tekście Rainalda Goetza pt. *Festung* (Twierdza), mającego prapremierę w Schauspiel Frankfurt w 1992 roku, telewizja stanowi ogólnospołeczny dyspozytyw. Określa, co i w jaki sposób mówimy: o wszystkim i o niczym. Poza tym wszyscy mówimy tak samo, możliwie bez jakiegokolwiek znaczenia. Można mówić o „komunizmie komunikacyjnym". Mówimy o wiele za dużo i bez celu. Tylko autor, który siedzi przed telewizorem, słucha dokładnie i zapisuje te niesłychane rzeczy: te nietakty, to banalizowanie Holokaustu[19].

Ramy tekstu ukształtowane są na podobieństwo teleturnieju, w którym przeciwko różnym abstrakcyjnym tematom występują przedstawiciele świata polityki, nauki i rozrywki. *Festung* nie jest bowiem obrazem mediopolitycznej

[19] Oczywiście role „pisarza" i „protokolanta", które przybiera Goetz, są stylizacjami. Goetz tworzy w wykreowanym przez siebie języku. Poza tym układa on swój materiał telewizyjny przy pomocy złożonego systemu praktyk autorskich. Por. J u t t a W o l f e r t, *op. cit.*, s. 179.

kasty telewizyjnej, lecz pozostaje tekstem abstrakcyjnym. Nie ma w nim akcji, postaci, jest tylko (podmiot) mówiący i język. I to jemu właśnie Goetz wytoczył proces. Scena pełni funkcję sali sądowej, na której oskarżony jest język mówiący o Holokauście, ponieważ uniemożliwia pamięć o niemieckiej winie, winie ogólnoniemieckiej. Ta gadanina ma swój początek 9 listopada 1989 w Literarisches Colloqium nad Wannsee, a kończy się na przeciwległym brzegu jeziora w domu, w którym 20 stycznia 1942 roku postanowiono „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej". *Festung* przypomina, że świętując 9 listopada 1989, obchodzi się również rocznice innych 9 listopadów niemieckiej historii, noc kryształową, czy pucz monachijski.

Sztuka Herberta Achternbuscha *Auf verlorenem Posten* (Na straconej pozycji) miała swoją prapremierę w 1990 roku na deskach Münchner Kammerspiele. Ta „farsa rewolucyjna" (tak brzmi podtytuł sztuki) jest zaadaptowaną na potrzeby sceny kontynuacją tego, co można było zobaczyć i usłyszeć o rewolucji w Rumunii i NRD podczas Bożego Narodzenia 1989 roku. Prowadzi to do zwątpienia w odnowę.

Także w *Auf verlorenem Posten* brakuje miejsca, akcji i postaci. Osoba opowiadająca, niemalże przysłowiowy „szary człowiek" z NRD, stanowi punkt krzyżowania się wtórnych doświadczeń zdobywanych przed ekranem (lub pochodzących z gazety) i fikcyjnej historii o utraconej miłości. W *Auf verlorenem Posten* mówi materiał medialny, niekiedy przedstawiony przez posłannika, czasem przedmiotowo przez realistyczne metafory z czasów upadku Muru, jak banan i trabant, które są wykorzystywane na scenie. Tekst Achternbuscha jest w dużej mierze reprodukcją reprodukcji. Przez naiwną poglądowość, rezygnującą z motywacji i logiki, autor od czasu do czasu wprowadza nieład w porządek medialny.

Podsumowując, można stwierdzić, że po raz kolejny autorzy, tym razem autorzy teatralni, dowiedli swego wyczucia w kwestiach zmian społecznych[20]. W wielu tekstach rodzaj mass mediów, jakim jest telewizja, przyjmuje rolę klasycznego protagonisty: uwodziciela mas, zdrajcy idei, uzurpatora obcego kraju. Poza tym jest on dramaturgiem i reżyserem historii oraz przedstawicielem

[20] Było ono większe niż na przykład w środowisku naukowym. „Znaczenie mediów dla upadku komunizmu w latach 1989–1991 należy do raczej mało zbadanych aspektów przełomu. Paradoksalnie ma to miejsce, mimo że współcześni obserwatorzy i teoretycy mediów są jednomyślni co do faktu, że dynamika wydarzeń bez ponadnarodowego znaczenia mediów elektronicznych, a szczególnie telewizji, nie mogłaby się rozwinąć". H a n s H. H e r t l e, Centrum Badań Historycznych, Poczdam, *www.geschichtsforum09.de/nc/programm/wortveranstaltungen/das-epochenjahr-1989/veranstaltung/1989-als-medienrevolution-die-rolle-des-fernsehen.html*.

opinii publicznej. Czytająca elita gubi się wśród żądnej rozrywki masy, a lud technicznie się rozwija. Widzowie zostają (samo)kreującymi się aktorami. „Casting" tworzy metaforę niemieckiej codzienności. Świat nie dzieli się już na prawdę i fałsz, lecz na piękno i brzydotę; społeczeństwo nie dzieli się już na lewicę i prawicę, ale na widocznych i niewidocznych.

Dla teatru oznacza to, niestety, także nową konkurencję. Wszędzie, gdzie pojawia się kamera, powstaje scena, a ludzie zaczynają grać. Świat rozpada się na symultaniczne sceny i jest składany na monitorze. Teatr utracił swoją (brechtowską) ambicję poznania. Stał się jedną wśród wielu platform lub polem gry.

Tłumaczenie: Tomasz Dominiak

Carola Hilmes

Rola sztuki w dramatach Dei Loher

Sztuki piękne zajmują istotne miejsce w dramatopisarstwie Dei Loher, pojawiają się w nim, między innymi, w postaci aluzji do aktualnych wydarzeń oraz odniesień intertekstualnych. Autorka opisuje ten aspekt swojego pisarstwa w *Mowie z okazji przyznania nagrody im. Gerrita Engelke* (1998): „Kiedy przymierzam się do pisania nowej sztuki, wynajduję zazwyczaj jedno dzieło sztuki, które w jakiś sposób ma związek z jej tematem bądź treścią, po to, by spojrzeć na swój tekst z perspektywy innego medium”[1]. Tym samym sztuka staje się dla Loher medium kontroli i refleksji nad własnym pisarstwem. Taka konfrontacja z innym medium może przebiegać równolegle do procesu tworzenia nowego tekstu, jak to było w przypadku *Lewiatana* (1993)[2], kiedy Loher w trakcie pracy nad dramatem zapoznała się z obrazami z cyklu *Stammheim* Gerharda Richtera. Zainteresowanie pisarki malarstwem dokumentuje też dramat *Medea na Manhattanie* (1999)[3] z bohaterem o nazwisku Velazquez oraz stanowi centralny motyw monodramu *Land ohne Worte* (Kraina bez słów, 2007). Szczególne miejsce w katalogu dramatów zawierających odniesienia do malarstwa zajmuje *Petit hommage à Giacometti* — krótki tekst z cyklu *Magazin des Glücks* (Magazyn szczęścia), noszący tytuł *Hund* (Pies, 2002), w którym Loher podejmuje dialog ze sztuką. Przedmiotem poniższej analizy są różne oblicza intermedialności w dramatopisarstwie Dei Loher.

[1] Dea Loher, *Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises*, [w:] *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, red. Jens Groß, Ulrich Khuon, Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998, s. 224–229, tu s. 224.

[2] Zob. Dea Loher, *Lewiatan*, [w:] *Czerwona dekada*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Panga Pank 2011, s. 172–260 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako L z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[3] Zob. Dea Loher, *Medea na Manhattanie*, tłum. Wojciech Koczwara, [w:] *Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich,* red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, Panga Pank 2007, s. 100–146 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako MM z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

Dramatopisarstwo Loher między sztuką a polityką

Sztuki piękne nie pojawiają się jednoznacznie w treści *Lewiatana*, niemniej dla zrozumienia tego dramatu ważne mogą być odniesienia do cyklu obrazów o Frakcji Czerwonej Armii z roku 1988, które autorka miała okazję zobaczyć w Muzeum Sztuki Współczesnej we Frankfurcie nad Menem[4]. Loher, tak jak i Richter zainteresowana najnowszą historią, próbuje wyjść poza zwykłe dokumentowanie wydarzeń, komentując, a zarazem interpretując je za pośrednictwem środków estetycznych.

Cykl o nazwie *18 października 1977* obejmuje 15 obrazów różnej wielkości, sporządzonych na podstawie fotografii prasowych i w charakterystyczny dla Richtera sposób przedstawiających martwych członków grupy Baader-Meinhof. Bardzo ogólne tytuły poszczególnych płócien — np. *Powieszona*, *Zastrzelony*, *Cela*, *Pojmanie* — współgrają ze stylem obrazów, na których rozpoznać można jedynie „widoczne w zarysach, nieostre postaci"[5].

> Wprawdzie tytuł cyklu, *18 października 1977*, wskazuje na wydarzenia historyczne [czyli na tzw. niemiecką jesień — C. H.], ale w samych obrazach i w ich tytułach trudno znaleźć konkretne odniesienia do tej znamiennej daty. Ponadto cykl nie odzwierciedla chronologicznego porządku wydarzeń, pojedyncze obrazy nie układają się w opowieść o sugerowanym dniu, wybór motywów wydaje się zatem nie mieć jednego spójnego uzasadnienia[6].

Sam Richter tak komentuje swoje „zamazane" historyczne obrazy: „nie chciałem, by można było na nich rozpoznać Gudrun albo Ulrykę, dlatego też obrazy są niewyraźne i zamazane. — Nie jest to materiał do lekcji historii niemieckiej"[7]. Jednocześnie artysta podsumowuje omawiany cykl, w którym w sposób krytyczny nawiązuje do malarstwa historycznego, zarazem sondując możliwości własnej estetyki:

> Malarstwo Richtera porusza się na granicy autorefleksji i odkrywania nowych dróg w malarstwie. Ukazuje przy tym niemożność bezpośredniego unaocznienia faktów, w cyklu o RAF-ie przejawiającą się daremnością

[4] „W roku 1995 Gerhard Richter sprzedał ten cykl obrazów za cenę 3 milionów dolarów nowojorskiemu Museum of Modern Art New York. Na okres od 1991 do końca 2000 obrazy te zostały przekazane do ekspozycji frankfurckiemu Museum für Moderne Kunst". (M a r t i n H e n a t s c h, *Gerhard Richter 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte*, Fischer 1988, s. 87).

[5] *Ibidem*, s. 8.

[6] *Ibidem*.

[7] Gerhard Richter w rozmowie z Hubertusem Butinem w 1996 roku, cyt. za: M a r t i n H e n a t s c h, *op. cit.*, s. 33.

> realistycznej rekonstrukcji w stylu malarstwa historycznego. Dokumentuje ono tym samym balansowanie artysty pomiędzy chłodem i nienaturalnością odniesień do retoryki sztuki abstrakcyjnej a „zwykłą powagą" malarskiej konkretności[8].

Zarówno Dea Loher, jak i Gerhard Richter stają wobec pytania o możliwość wolnej od uprzedzeń rekonstrukcji przeszłości (co jednocześnie wymaga indywidualnej postawy artystycznej) oraz wobec problemu zajęcia stanowiska politycznego; u Richtera, inaczej niż u Loher, odpowiedzią jest rezygnacja. Obojgu artystom nie chodzi też bynajmniej o rozliczenie z historią, ale o nadanie kulturze pamięci indywidualnej formy. *Atlas*, projekt Gerharda Richtera rozpoczęty w roku 1962, na który składają się setki wycinków prasowych, fotografie, serie, studia i kolaże, wystawiony w 1997 roku na *Documenta X*[9] w Kassel, zawiera około stu zdjęć dotyczących RAF, rozrzuconych pośród innych materiałów o tematyce społecznej, artystycznej i osobistej. Taki zabieg estetyczny nie neguje upolitycznienia, lecz podkreśla jego wszechobecność. Podobnie rzecz ma się w przypadku dramatopisarstwa Dei Loher: także i tutaj polityka wpływa na sferę prywatną[10]. Loher przeniosła w przestrzeń teatru hasło rewolty studenckiej 1968 roku dotyczące upolitycznienia wszystkich sfer życia:

> Polityczną jest taka refleksja, która stawia cały szereg pytań: o uwarunkowania współżycia wewnątrz państwa, o walkę interesów, o strony w tej walce, czyli o to, kto kogo zwalcza i dlaczego, a także o to, jak uczucia, jak miłość staje się przedmiotem przetargu[11].

W swych późniejszych dramatach Loher koncentruje się też wyraźnie na ukazaniu „mikrofizyki władzy" — jak określił to Uwe Wittstock w swoim *laudatio* z okazji przyznania autorce nagrody im. Bertolta Brechta, które miało miejsce w roku 2006 w Augsburgu[12], jednak tam dominuje perspektywa społeczno-polityczna, podczas gdy w *Lewiatanie* przeważa spojrzenie na prywatny aspekt konfliktu późniejszych terrorystów. W tej sztuce Loher na główny temat

[8] *Ibidem*, s. 73.

[9] *Documenta* to najbardziej prestiżowy festiwal sztuki współczesnej na świecie, zainicjowany w roku 1955 i organizowany co pięć lat w Kassel [przyp. tłum.].

[10] Por. C a r o l a H i l m e s, *Dea Loher i jej poetyka indywidualnego spojrzenia*; niepublikowany wykład wygłoszony w ramach Dni Teatru Autorskiego w Deutsches Theater Berlin, kwiecień 2010.

[11] D e a L o h e r, *Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher*, [w:] *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, *op. cit.*, s. 18–22, tu s. 20.

[12] U w e W i t t s t o c k, *Von der Mikrophysik der Macht. Die Geschichts-Dramatikerin ihrer Generation: Laudatio auf Dea Loher anlässlich der Verleihung des Brecht-Preises*, „Theater der Zeit", IX 2006, s. 53–56.

wybiera jeden z przełomowych momentów historii Republiki Federalnej Niemiec[13], a opowiada o nim z pespektywy, która uniemożliwia jej odniesienie się do dokumentów historycznych — dialogi w *Lewiatanie* są fikcyjne.

> *Lewiatan* to sztuka o początkach Frakcji Czerwonej Armii. Główną bohaterką jest postać historyczna: Ulryka „Maria" Meinhof. Po nieudanej próbie wyswobodzenia więźniów Maria musi wybrać między życiem w konspiracji i ujawnieniem się przed policją. U swojej siostry znajduje schronienie i zyskuje czas do namysłu. Wrócić do swego poprzedniego życia z rodziną i mieszczańskimi konwencjami, czy poświęcić się brutalnej walce o lepszą przyszłość?[14].

Dea Loher chce tu ukazać punkt zwrotny w historii Frakcji Czerwonej Armii, którą zwykło się postrzegać przez pryzmat późniejszych wydarzeń — radykalizacji grupy i jej rozbicia. By uniknąć takiego retrospektywnego spojrzenia, autorka koncentruje się na sferze prywatnej i roli indywidualnych wyborów członków Frakcji, co pozwala jej uwydatnić wkład jednostki w wielką politykę — jej wpływ na bieg wydarzeń oraz jej porażkę. Loher zwraca na to uwagę także w jednym z wywiadów udzielonych przy okazji nowej inscenizacji *Lewiatana* w roku 2006 we Frankfurcie:

> Gdy dziś mówimy o Frakcji Czerwonej Armii, nasze spojrzenie zdominowane jest przez wydarzenie roku 1977 [rok śmierci głównych aktywistów w więzieniu Stammheim — C. H.]; natomiast moim zamysłem było zwrócenie uwagi na życie jej członków jeszcze przed rokiem 1972, tzn. na zalążki tej organizacji oraz na to, że pierwotne motywy aktywistów nie były bynajmniej tak godne potępienia, jak przyjęło się je postrzegać po serii zamachów, jakie nastąpiły w latach późniejszych. Ta strona historii Frakcji jest prawie całkiem zapomniana[15].

Lewiatan nie jest zatem sztuką dokumentalną. Znajdziemy w niej tylko nieliczne fakty z historii Frakcji, ale centralny problem tego tekstu — tzn. pytanie, jaka forma protestu przeciwko państwu postrzeganemu jako totalitarne

[13] W swej pierwszej sztuce *Przestrzeń Olgi* (1992) Loher opowiada historię Olgi Bernario, niemieckiej komunistki żydowskiego pochodzenia, straconej w obozie koncentracyjnym. W późniejszych sztukach często pojawia się motyw emigranta, jednak po *Lewiatanie* autorka odchodzi od *stricte* politycznych tematów. W tekście *Land ohne Worte* refleksja polityczna wyraża się za pomocą odwołań do sztuk pięknych.

[14] D e a L o h e r, *Lewiathan*, Verlag der Autoren 2008 [notka na skrzydełku obwoluty niemieckiego wydania].

[15] Dea Loher w rozmowie z Clausem Caesarem, [w:] www.schauspielfrankfurt.de [data dostępu: 26 I 2006].

jest właściwa — można odnieść do innych kontekstów historycznych[16]. Zamiarem Loher nie jest ani rekonstrukcja poszczególnych etapów rozwoju tej grupy terrorystycznej, ani też usprawiedliwianie indywidualnych wyborów; chodzi jej raczej o przypomnienie pierwotnych, utopijnych wizji grupy Baader-Meinhof. Dlatego też jej tekst stara się krytycznie zrelatywizować spojrzenie politycznych ekstremistów na samych siebie — na poziomie konstrukcji tekstu widoczne jest to w nakładaniu się perspektywy wewnętrznej (czyli perspektywy jednostki) i zewnętrznej (perspektywy społeczeństwa). Ponadto poszczególne postaci wychodzą ze swojej roli, tworząc chór (sceny 2, 4, 6 i 8) albo głosy (scena 10: „głos"; scena 13: „trzy siostry"). Te sceny ukazują refleksje i komentarze kobiet dotyczące sytuacji politycznej, ale też ich prywatnego położenia. (Mężczyźni nie występują w tych scenach.) Ostatnie słowo ma „nadzieja" — tak zatytułowana jest końcowa, szesnasta scena. Ale ta nadzieja nie znajduje uzasadnienia w treści sztuki, bo „u nas wszystko po staremu" (L, 260), jak podsumowuje Christine. Resztka nadziei na stworzenie lepszego świata zawiera się jedynie w akcie protestu, ten jednak skazany jest na porażkę.

Poetologiczna autorefleksja

Lewiatan nie prezentuje rozważań nad problemami estetyki — czyni to jednak inny dramat Loher, *Medea na Manhattanie*, napisany na międzynarodowy festiwal sztuki współczesnej Steirischer Herbst. *Medea na Manhattanie* podejmuje motyw mityczny i umieszcza go we współczesności: Jazon i Medea są bałkańskimi uchodźcami, ich historia przeniesiona jest do Nowego Jorku. Loher dodaje do swej wersji mitu dwie postaci fikcyjne: bardzo efektywnego scenicznie, głuchego transwestytę Deafa Daisy oraz portiera Velazqueza, w recenzjach skrytykowanego za przeintelektualizowanie[17]. Velazquez jest wyrazicielem rozważań autorki nad znaczeniem i rolą sztuki we współczesności, a zarazem jej koncepcji współczesnego odbioru mitów, co pozwala pojmować tę postać jako poetologiczną autorefleksję. Postać Velazqueza staje się zatem rodzajem komentarza do poetologicznych aspektów dramatu.

[16] W *Lewiatanie* można odnaleźć odniesienia do (niedokończonej) sztuki Brechta *Fatzer* (1926–1930). Także w tym dramacie pojawia się grupa występująca przeciwko państwu: są to dezerterzy, którzy po zakończeniu wojny nie składają broni w obawie przed konsekwencjami swoich poczynań wojennych. (Por. B i r g i t H a a s, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Aisthesis 2006, s. 134 i nast.).

[17] Por. C a r o l a H i l m e s, *Keine falsche Einfühlung — Dea Lohers „Manhattan Medea"*, „Literatur für Leser" Vol. 28, 2005, z. 4, s. 263–280.

Sztuka rozpoczyna się od rozmowy tytułowej bohaterki z Velazquezem, odźwiernym z Piątej Alei, hobbystycznie zajmującym się malarstwem, a dokładniej: kopiującym obrazy swego słynnego imiennika z okresu hiszpańskiego baroku. Chodzi tu o problem naśladownictwa jako aktu kreacji artystycznej, pojawia się pytanie o istotę relacji kopii i oryginału — dylemat skądinąd bardzo aktualny w dobie postmodernizmu. Velazquez zwierza się Medei:

> Uczę się przez naśladowanie. Jeszcze go naśladuję, tego innego Velazqueza. Każdy detal jego obrazów poddaję skrupulatnym studiom, ale już teraz moje kopie są dziełami nowymi, które, jeśli dokładnie się im przyjrzeć, przewyższają swoje pierwowzory. Jestem mistrzem kopii. A przecież zmieniam je moim podpisem w oryginały. Kopia, która nie jest kopią. Fałszywy Velazquez, który jest prawdziwy (MM, 103).

Paradoksalność wypowiedzi Velazqueza ma swój odpowiednik w zjawiskach, jakie ukształtowały sztukę współczesną. *Ready made*, jak i *Art multiple* zrewolucjonizowały pojęcie sztuki w dwudziestym wieku, a tym samym wystawiły na próbę takie wartości jak tradycja w sztuce. Dylemat kopii i powtarzania znanych formuł pojawia się także w przypadku podjęcia tematu mitycznego, co Hans Blumenberg trafnie opisał w swym studium *Praca nad mitem* (1979) na przykładzie recepcji mitu o Prometeuszu[18]. Chcąc spojrzeć na mitologiczne treści „z perspektywy innego medium"[19], Loher przywołuje słynne *Panny dworskie* (*Las Meninas*) Velazqueza. Obraz oraz bogata historia jego interpretacji służy jej za punkt wyjścia do rozważań nad problemami recepcji i nowych wersji znanych dzieł[20]; jedna z najczęściej cytowanych interpretacji wyszła spod pióra Foucaulta (por. *Les Mots et les Choses*, 1966; *Słowa i rzeczy,* 2005).

Odwołanie do malarza Velazqueza odbywa się też na płaszczyźnie postaci — w sztuce pojawia się *Portret infanta Filipa Prospero* (1659), mający przedstawiać syna Medei. Pod koniec sztuki to płótno staje w płomieniach i „na miejscu poprzedniego obrazu można teraz rozpoznać *Las Meninas* Picassa"

[18] Por. H a n s B l u m e n b e r g, *Praca nad mitem*, tłum. K a m i l a N a j d e k, M i c h a ł H e r e r, Z b i g n i e w Z w o l i ń s k i, Oficyna Naukowa 2009.

[19] D e a L o h e r, *Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises*, s. 224.

[20] *Las Meninas* uznawany jest za najsłynniejsze dzieło Velazqueza. Obraz pojawia się jednak jedynie poprzez skojarzenie z nazwiskiem malarza, w tekście sztuki mowa jest o innym obrazie, a mianowicie portrecie infanta Filipa Prospera (MM, 145). Odniesienie do *Las Meninas* odbywa się poprzez przywołanie Picassa i jego wersji dzieła barokowego malarza (por. MM, 146). Loher cytuje i tworzy odwołania w sposób chaotyczny, przypominający szyfr, domagający się odczytania. — O recepcji *Las Meninas* pisała C a r o l i n e K e s s e r, *„Las Meninas" von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Reimer 1994. Z publikacji polskich należy wymienić: A n d r z e j W i t k o, *Tajemnica „Las Meninas"*, Wydawnictwo AA, 2006 [przyp. tłum.].

(MM, 146). W warstwie obrazowej Loher przywołuje więc także współczesnego malarza, przez co podkreśla swój zamysł uczynienia z cytowania dzieł malarstwa rodzaj poetologicznego autokomentarza. Przy tym znów powraca problem reprezentacji: malarstwo jako medium, przytoczone w finalnej scenie przemiany obrazu Velazqueza w obraz Picassa, ma sugerować odczytanie proponowanej przez Loher interpretacji motywu mitycznego jako jego uwspółcześnienie za pomocą indywidualnego stylu autorki. Przy tym nasuwa się jednak ważkie pytanie, czy udaje jej się wyrazić „prawdę" mitologicznego przekazu. Bowiem jej dramat otwarcie i z emfazą mówi o „prawdzie sztuki" (por. MM, 102).

Już w 1952 roku Picasso rozważał skopiowanie *Las Meninas* Velazqueza. W okresie od 17 sierpnia do 30 grudnia 1957 powstała seria 58 obrazów poświęconych *Las Meninas*, określona przez Jaime'a Sabartésa, bliskiego przyjaciela Picassa, mianem „charakterystycznej parafrazy"[21]. Seria przedstawia swoiste artystyczne studium barokowego dzieła. Loher nawiązuje w swym dramacie do fascynacji Picassa obrazem Velazqueza oraz do jego intensywnej pracy nad zgłębieniem jego logiki w scenie, w której w miejsce spalonego płótna Velazqueza pojawiają się *Las Meninas* Picassa. (Trudno jednak ustalić, o który konkretnie obraz serii chodzi). Dialog obrazów — podczas inscenizacji w Grazu i Schwerinie w miejscu barokowego dzieła widniało tylko białe płótno[22], co też można traktować jako parafrazę — przynosi echa innego dialogu, jaki współczesna dramatopisarka podejmuje z mitem antycznym bądź też z jego kolejnymi opracowaniami. Już od pierwszych scen w *Medei na Manhattanie* krzyżują się dwa tematy: problem relacji kopii i oryginału oraz odbiór mitów. Jeszcze zanim rozwinie się akcja sztuki widzowie dowiadują się, że praca z materiałem mitycznym, uwspółcześnianie prastarych motywów, nie jest ich fałszowaniem, ale oryginalnym osiągnięciem estetycznym. „Kopia, która nie jest kopią" (MM, 103). Wystarczy podpis autorki, by z zapożyczonych treści uczynić oryginał.

Należy jednak podkreślić różnicę, jaka istnieje między kopią płótna Velazqueza a nowym literackim opracowaniem mitu. Jak dowiedli, między innymi, Blumenberg i Szondi, mit już w epoce antycznej znany był w różnorakich wersjach, co szczególnie predestynuje go do artystycznych interpretacji, gdyż wyklucza możliwość wyczerpania się jego estetycznego potencjału (Blumenberg

[21] Por. P a b l o P i c a s s o, *Variationen über „Las Meninas" von Velazquez, eingeleitet durch eine persönliche Betrachtung von Jaime Sabartés*, Schroll 1960, 1980, s. 25. — Seria *Las Meninas* zawiera 45 prac poświęconych obrazowi Velazqueza, 9 obrazów gołębi oraz 3 pejzaże i portret Jacqueline.

[22] Dla zachowania nawiązań do dzieła Velazqueza syn Medei pojawiał się w tych przedstawieniach w kostiumie z epoki.

mówi, że „mitu nie sposób wyczerpać"). Dlatego fakt, iż Loher w osobie portiera Velazqueza łączy oba dylematy — pytanie o prawdę mitu i o prawdę dzieła malarskiego — zdaje się podążać za dramatopisarską logiką autorki, świadomej uwikłania tych dylematów we współczesne debaty teoretyczne (dotyczące Heideggera, Derridy, Deleuze'a i innych), które na scenie teatru mogą zaistnieć jedynie w formie aluzji. Przełożenie podobnych intelektualnych sporów na język inscenizacji stawia realizatorów przed szeregiem bardzo przyziemnych problemów, tym bardziej, że postmodernistyczny dyskurs o sztuce i jej domniemanej prawdzie w dramacie Loher nie wychodzi poza kilka sugestii. Kwestia możliwości (i nie-możliwości) medialnej reprezentacji mitu oraz dzieła malarskiego pozostaje zatem otwarta.

W *Krainie bez słów*, albo: co może sztuka w czasach wojny

O ile jednak we wspomnianych dramatach Loher rozważa problem przedstawialności rzeczywistości oraz szuka nowatorskich estetycznych rozwiązań dla tego odwiecznego dylematu, o tyle w krótkim dramacie *Land ohne Worte* podaje możliwości sztuki w wątpliwość. U podstaw takiej radykalizacji postawy leży egzystencjalne doświadczenie, o którym jest też mowa w sztuce: konfrontacja z wojenną codziennością Afganistanu. Przeżycia z tego okresu autorka przenosi na tekst sztuki, łączy je zarazem poprzez cytaty i odniesienia z malarstwem Marka Rothko i innych twórców sztuki współczesnej. Szczególne miejsce, jakie zajmuje Rothko w powojennej historii malarstwa amerykańskiego — począwszy od jego fascynacji surrealizmem, poprzez etap ekspresjonizmu abstrakcyjnego i w końcu późny okres pod koniec lat czterdziestych, z charakterystycznymi płótnami przedstawiającymi kompozycje barwnych płaszczyzn — podkreśla Loher w sztuce *Land ohne Worte* za pośrednictwem aluzji do światła kolorów (Max Kozlaff, 1965) i wzniosłości abstrakcji (Robert Rosenblum, 1961).

Podróż Loher do Kabulu w roku 2005 związana była z organizowanym tam letnim festiwalem teatralnym oraz warsztatami ze studentami studiów teatralnych, na które zaprosił autorkę tamtejszy Instytut Goethego. Loher zawarła swoje wrażenia z pobytu w Afganistanie w mowie z okazji przyznania nagrody im. Bertolta Brechta w roku 2006 w Augsburgu:

> Oczywiście, można analizować sytuację w Afganistanie, można próbować ją sobie przyswoić i zrozumieć; można powoływać się na liczby

> i fakty, ale wrażenie, jakie powstaje z konfrontacji z tamtą rzeczywistością pozostaje, moim zdaniem, niewyrażalne: tak dojmująca jest jego bezsensowność. Wywoływała ona we mnie apatię, poczucie bezsilności, agresję. Najsilniejsze było jednak uczucie daremności wszelkich ludzkich poczynań, bezsensowności życia. [Nigdy i nigdzie wcześniej tego nie doznałam — dopowiedziane zdanie][23].

Monodram *Land ohne Worte* jest więc zapiskiem doświadczeń pisarki z pobytu w Kabulu, przybrały one formę fragmentów monologu wewnętrznego malarki, która w obliczu bezsensowności życia poszukuje możliwości wyrazu poprzez sztukę. Efektem tych poszukiwań w tekście Loher jest „słowne ukrywanie się za kolorami"[24], podczas inscenizacji wymagające nieprzeciętnego kunsztu aktorskiego. Na prapremierze sztuki w monachijskim Kammerspiele — *Land ohne Worte* powstał na zamówienie tego teatru — pokaz takiego kunsztu dała Wiebke Puls (reżyserem był Andreas Kriegenburg). Na festiwalu teatralnym w Edynburgu (Edinburgh Fringe Festival) w roku 2009 Lucy Ellinson za rolę w *Land Without Words* otrzymała nagrodę dla najlepszej aktorki monodramu (sztukę w tłumaczeniu Davida Tushinghama reżyserowała Lydia Ziemke)[25].

Loher posługuje się postacią malarki, by ominąć słynny dylemat wyrażenia tego, co wymyka się pojęciom — dylemat literacko uwieczniony przez Hugo Hofmannsthala w *Liście lorda Chandosa*. Malarce łatwiej wypowiedzieć słowami problem niewyrażalności, bo to nie słowa są jej medium ekspresji; jednak o jej obrazach widz niewiele się dowiaduje i nawet jeśli w tekście padają nazwiska innych malarzy — Paula Cezanne'a, Georgii O'Keefe, Davida Hockneya i Damiena Hirsta — to wzmianki te nie wystarczają na stworzenie wyobrażenia o jej własnym stylu. Być może poszukuje ona właśnie obrazu, który nie wyraża nic. Ale — czy odwołanie do abstrakcji można jeszcze traktować jako odpowiedź na problemy wyrażalności w sztuce? Malarka, występująca w imieniu artystów modernizmu i postmodernizmu, w konfrontacji z własną bezradnością wobec dotkliwych dylematów, jakie niesie rzeczywistość, najwyraźniej porzuca wiarę w moc sztuki. Pobrzmiewa tu także echo debaty wywołanej

[23] D e a L o h e r, *Dankrede zur Verleihung des Bertolt Brecht-Preises*, „Theater der Zeit", IX 2006, s. 49–52, tu s. 51.

[24] D e a L o h e r, *Land ohne Worte*, Verlag der Autoren 2008, s. 116 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako LoW z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[25] Monodram Loher wyróżnił się również wyjątkowo udanymi inscenizacjami w Münster, Wiedniu, Trewirze i Zurychu, gdzie w roku 2008 został wystawiony z dwoma monodramami z cyklu *Magazin des Glücks — Licht* (Światło) i *Samurai* (Samuraj). Jedynie przedstawienie na deskach fryburskiej sceny kameralnej oceniono jako całkowicie nieudane (por. J ü r g e n R e u ß, „Badische Zeitung", 2 XII 2008). Podczas festiwalu Kaltstart w lipcu 2010 roku odbyła się czeska premiera *Land ohne Worte*. Dramaty Loher wystawiane są obecne na wielu międzynarodowych scenach.

przez *dictum* Adorna, według którego „pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem". Wobec poczucia wstydu i bólu sztuka niejednokrotnie zawodzi, a przekaz wydaje się śmieszny lub wręcz zakłamany. Sztuka *Land ohne Worte* jest pytaniem o możliwość odnalezienia się w rzeczywistości, która zamieniła się w koszmar. Bezimienna malarka mówi o sobie, że jest „poharatana do bólu milczenia" (LoW, 130), czym nawiązuje do Marka Rothko, który „pewnej nocy / podciął sobie żyły / i wykrwawił się / myślę że / zabrakło mu obrazów / rozumie pan" (LoW, 132). Filozoficzno-estetyczny monolog malarki, w którym pojawiają się głosy przywołujące postać Marka Rothko[26], jest próbą otrząśnięcia się z doświadczonego koszmaru za pomocą środków, jakie oferuje sztuka. Znamienny jest przy tym fakt, iż Dea Loher wychodzi od samobójstwa artysty (którego nazwisko notabene ani razu nie pojawia się w tekście); można to traktować jako sygnał, że głównym przedmiotem refleksji nie jest malarstwo, ale biografia malarza. A zarazem płótna Rothko, z ich wielokrotnie podkreślanym przez krytykę wymiarem transcendentalnym, tworzą grunt pod dalsze pisarskie poszukiwania Loher. W tekście monodramu znajduje się wyraźne odniesienie do wywiadu z Bricem Mardenem — przeprowadzonym z okazji retrospektywy twórczości Rothko w roku 1998 w Waszyngtonie i w nowojorskim Museum of Modern Art, zanim wystawę przeniesiono do Paryża — gdzie Marden, reprezentant młodszego pokolenia amerykańskich malarzy, podkreśla duchowe i mistyczne walory sztuki Rothko[27]. Marden podaje jako przykład serię czarnych, wielkoformatowych płócien umieszczonych w Rothko-Chapel in Houston, nad którymi malarz pracował od roku 1964. (Rothko-Chapel została otwarta dopiero w rok po samobójczej śmierci malarza w 1970 roku w Nowym Jorku). „Oglądając obrazy Rothko, można uwierzyć, że dotyk i farba wyrażają emocje"[28]. Tym, co zbliża dylematy Loher do malarstwa Rothko, jest niewątpliwie podniosłość i emocjonalność obrazów amerykańskiego artysty oraz jego dążenie do ukazania „idei piękna"[29] jako czegoś, co wykracza poza materialną i doczesną stronę rzeczywistości.

[26] Loher cytuje za: B r i c e M a r d e n, *Interview by Mark Rosenthal*, 19 IX 1997, [w:] *Mark Rothko,* red. J e f f r e y W e i s s, Yale University Press 1998, s. 358–362. — Wśród angielskich fragmentów, wtrąconych do monodramu *Land ohne Worte,* tylko poniższy cytat pochodzi z wywiadu z Bricem Mardenem: „Według mnie Rothko stwarzał przestrzeń, w której umysł doświadczał izolacji. Widz musi się z tym zmierzyć. Jego sztuka pomaga nam pogodzić się z taką indywidualną izolacją" (LoW, 362). Pozostałe wypowiedzi to prawdopodobnie fikcyjne opinie na temat sztuki, pochodzące od autorki. Zabieg ukrywania bądź zniekształcania swojej postawy przez sugerowane odniesienia do historycznych źródeł można niejednokrotnie znaleźć w dramatopisarstwie Dei Loher.

[27] Por. J e f f r e y W e i s s, *op. cit.,* s. 362.

[28] *Ibidem*, s. 360.

[29] Por. *ibidem*, s. 361.

W finalnej scenie *Land ohne Worte* malarka mówi: „podziwiam / to jak malował / że miał tyle siły / by się uwolnić / od wszystkiego / obrazów scen / od balastu" (LoW, 134). Kiedy komuś udaje się pogodzić z samym sobą, wówczas „szczęście" może mieć ostatnie słowo (LoW, 135). W przypadku Dei Loher to właśnie dialog z malarstwem stał się motywacją do dalszej twórczości. W jej następnej sztuce *Całopalenie* (2008)[30] jako reminiscencja tego estetycznego zmagania pojawia się obraz o tym samym tytule[31]. „Potem wszystko zaczyna się od nowa"[32], tłumaczy w sztuce malarka Karolina.

Z *Magazynu szczęścia* — mały hołd złożony sztuce

Podczas sezonu teatralnego 2001/2002 Dea Loher realizowała dość nietypowy projekt w Thalia Theater w Hamburgu, gdzie i tym razem współpracowała ze swoim ulubionym reżyserem Andreasem Kriegenburgiem:

> Założenie projektu było następujące: mniej więcej co sześć tygodni miałam dostarczyć gotowy tekst, który w możliwie krótkim czasie miał być wystawiony, sztuka była krótko na afiszu, po czym miał ją zastąpić kolejny tekst. Takie rozpisanie *Magazynu szczęścia* na bardzo dynamiczny i czasowo mocno okrojony proces produkcji, który w praktyce jeszcze się skrócił [...], miało na celu wymuszenie na wszystkich biorących w nim udział szybkiego działania i reagowania na bieżąco, a przy tym wypróbowanie takiego tempa i intensywności pracy pisarskiej i aktorskiej, jakie nie zdarza się przy zwykłym procesie tworzenia przedstawienia[33].

Tytuł siedmioczęściowej serii krótkich dramatów jest zapożyczony z innego projektu teatralnego:

> *Magazyn szczęścia* to pierwotnie tytuł sztuki, jaką Horváth miał napisać dla Deutsches Theater Maxa Reinhardta w Berlinie, jej premiera miała odbyć się w wieczór sylwestrowy 1932/1933. [...] Tytuł ma jak najbardziej satyryczne, a wręcz tragiczne zabarwienie, co Horváth sam podkreślał w odniesieniu do swoich dramatów: *Wszystkie moje sztuki są tragediami — jeśli bywają komiczne, to tylko dlatego, że przejmują grozą. Groza jest ich nieodłącznym elementem*[34].

[30] D e a L o h e r, *Całopalenie*, tłum. D o r o t a S a j e w s k a, [w:] *[kon]teksty: Ibsen, Fosse, Loher,* red. M a t e u s z B o r o w s k i, Panga Pank 2009, s. 200–288.

[31] Według słów autorki obraz nie odnosi się do żadnego realnego dzieła.

[32] D e a L o h e r, *Całopalenie*, s. 230. — „KAROLINA Mam jeden cel. Namalować prawie Nic. Niemal niewidoczny krajobraz, w którym człowiek mógłby się zatopić i zniknąć. Jeśli miałby dość odwagi, żeby patrzeć. (*milczenie*) W zasadzie czyste światło". *Ibidem*.

[33] D e a L o h e r, Posłowie do: *Magazin des Glücks*, Verlag der Autoren 2002, s. 187 i nast.

[34] *Ibidem*, s. 187.

Sztuka *Petit hommage à Giacometti* nosi tytuł *Hund* (Pies)[35] (premiera: 4 IV 2002) i jest czwartą z kolei częścią projektu; znajduje się więc w samym środku serii. Loher przedstawia w niej fikcyjny moment biografii malarza i rzeźbiarza Giacomettiego; „ożywiając" postaci z jego twórczości, podejmuje tym samym otwartą debatę ze sztuką. We fragmencie *Hund* rzeczywistość tak dalece miesza się ze sztuką, że trzy rzeźby Giacomettiego wchodzą w skład *dramatis personae*. Sztuka Loher tworzy sieć powiązań między sztuką i rzeczywistością: rzeźby stają się u niej postaciami scenicznymi, co sugeruje ich realność, a więc i realność sztuki. Analogie są oczywiste, a koniec mroczny i poetycki.

Na pustej paryskiej ulicy — być może jest to Rue d'Alesia — stara dziwka, śpiewająca piosenkę Yvesa Montanda *Le miroir brisé* (Pęknięte lustro) spotyka kulawego złodzieja, który chce ją okraść. „Chcę cię skrzywdzić" (H, 75) — „Pieniądze albo życie" (H, 77) — „Miłość albo gówno" (H, 96) — tak (w oryginale po francusku) brzmią ulubione motta życiowe kulawego złodzieja, który zapisuje je dużymi literami na ścianie. Widz dowiaduje się, że stara dziwka była kochanką pewnego artysty — tego można zidentyfikować na podstawie rzeźb, które jej podarował (*Stojąca kobieta*, *Kroczący mężczyzna*, *Pies*) — jest nim niewątpliwie Giacometti. W sztuce znajduje się wyraźna sugestia oraz cytat z krótkiego portretu Giacomettiego, autorstwa Jeana Geneta z roku 1958: „Dawno temu Giacometti opowiedział mi o swoim romansie ze starą, czarującą, obdartą i zapewne brudną kloszardką, która dla zabawy pokazywała mu jak guzy na jej nieomal nagiej czaszce układały się w garby" (H, 92)[36]. Koncepcja sztuki sugeruje, że stara, ślepa dziwka była kiedyś postacią uwiecznioną w rzeźbie *Stojąca kobieta*, natomiast *Kroczący mężczyzna* to w myśl tej interpretacyjnej logiki kulawy, parszywy złodziej, co zresztą pozwala na analogie biograficzne, bo Giacometti po wypadku okulał[37]. Jednak i ta biograficzna analogia okazuje się wkrótce fałszywym tropem, bo złodziej opowiada dziwce o śmierci i pogrzebie artysty w Szwajcarii. Irytująco wieloznaczna jest także tytułowa postać Psa, rzeźby Giacomettiego, której wyjątkowe piękno wychwala Genet w swoim eseju[38]. Pod koniec sztuki, po nocy spędzonej

[35] D e a L o h e r, *Hund*, [w:] e a d e m, *Magazin des Glücks*, Verlag der Autoren 2002 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako H z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[36] Por. J e a n G e n e t, *Das Atelier von Alberto Giacometti*. Cyt. za: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften* [katalog wystawy], red. C h r i s t o p h V i t a l i, Kunsthalle Schirn, s. 279–293, tu s. 291.

[37] „Idzie dalej, kulejąc. Mówi, że ucieszył się, kiedy po operacji, jaką musiał odbyć po wypadku, powiedziano mu, że będzie kulał. Dlatego ośmielam się myśleć, że jego rzeźby ostatecznie szukają ucieczki w jakiejś tajemniczej ułomności, która daje im schronienie: samotność" (J e a n G e n e t, *op. cit.*, s. 284).

[38] „*Pies*, rzeźba Giacomettiego wykonana w brązie, jest cudowna. Była jeszcze piękniejsza przez to, że jej dziwny materiał — gips, splątane sznury czy kłaki — się strzępił. Zgięcie przedniej łapy, anatomicznie niezbyt wyraźnie zarysowanej, a jednak dobrze widocznej, jest tak piękne, że ona sama oddaje wrażenie miękkiego chodu psa. Idzie węsząc, z nosem przy ziemi. Jest chudy". *Ibidem*, s. 283.

ze starą dziwką, kulawy złodziej wabi Psa i „odchodzi z nim" (H, 96). Trudno mówić tu o zwykłej kradzieży, chodzi raczej o ukazanie, jak dalece sztuka łączy się z życiem, jak staje się jego częścią, lub innymi słowy: jak rzeźby ożywają i jak nietykalne okazują się w porównaniu z marnym losem postaci sztuki. (Auto)biograficzny esej Jeana Geneta odgrywa tutaj istotną rolę w dialogu sztuk. W tym wypadku Loher posługuje się tekstem innego pisarza, traktując go jako źródło informacji, ale i refleksji na temat medium malarstwa.

> Musi być jakiś związek między surową samotnością rzeźb Giacomettiego i jego upodobaniem do dziwek. Na szczęście nie wszystko da się wytłumaczyć, tak jak trudno mi też znaleźć związek między jednym i drugim, ale go czuję. Pewnego dnia powiedział mi: „Lubię w dziwkach ich bezużyteczność. One są. To wystarczy"[39].

Ta bezużyteczność dziwek, zbyteczność ich egzystencji — rozumiana tutaj nie jako rzekoma bezsensowność ich życia ani też jako banalność ich bytu, który można mieć za pieniądze — zbliża je do symbolu sztuki absolutnie autonomicznej (czyli właśnie pozbawionej celowości), najlepiej wyrażającej zagubienie w świecie. Pisarstwo Dei Loher zdradza słabość do sztuki przesiąkniętej egzystencjalizmem lat pięćdziesiątych, wolnej od przekazów politycznych.

> Sztuka Giacomettiego nie jest zatem sztuką zawierającą przekaz o treściach społecznych, bo sam Giacometti nie sugeruje konkretnego związku między światem ludzi a tym, co sam produkował — jest to raczej sztuka „lepszych" kloszardów, do tego stopnia wolnych od zwykłego ludzkiego zepsucia, że łączy ich świadomość samotności każdej ludzkiej istoty i każdej rzeczy[40].

W dramacie *Hund* Dea Loher z wyjątkowym kunsztem splata estetyczny dyskurs z akcją sztuki. To, co złodziej wywabia spod stołu i co zabiera ze sobą, w sztuce określone jest jako dusza dziwki. Wskazując na „kłąb szmat pod stołem" dziwka mówi:

> Już w ciele mojej matki dorastałam ze swoim bliźniakiem, a moja miłość do niego była tak wielka, że przycisnęłam go do siebie i nie chciałam oddać. Może bałam się przyjść na świat sama. Bliźniak, mój braciszek, wrósł w moją pierś, i został tam osiemnaście lat, i nikt nic nie zauważył. Potem wycięli go ze mnie, bo chciał zgnieść moje serce. Ale jak ja mam bez niego

[39] *Ibidem*, s. 291.

[40] „«Jestem sama» zdaje się mówić rzecz, «a zatem zamknięta w celowości, do której nie możecie dotrzeć. Będąc tylko tym, czym jestem, jestem niezniszczalna. Od początku do końca jestem tym, czym jestem, stąd moja samotność wie o waszej samotności»". *Ibidem*, s. 293.

> żyć. *Cisza*. Wszystko jedno, co z nim zrobisz, możesz go przehandlować albo przetopić albo zakopać w jakiejś dziurze. Wycięli go ze mnie, ale pozostał we mnie jego ślad, i nawet gdy jego kości rozpadną się w ziemi, zawsze będzie tutaj ze mną, był ze mną raz i będzie na zawsze (H, 95).

Bliźniak, wycięty z ciała i pozostawiający trwały ślad w sercu bohaterki, przemienia się w (rzeźbę) Psa i odchodzi z Kulawym, może być więc postrzegany jako symbol sztuki. Takie transformacje sygnalizują, że tekst teatralny kreuje tutaj inną rzeczywistość, nadrealność lub być może swego rodzaju *underground*, świat rządzący się innymi prawami. Tę krótką, makabryczną historię o bliźniaku wyciętym z ciała kobiety Dea Loher znalazła być może w prasowej rubryce „Wiadomości lokalne", którą regularnie studiuje. Możliwe jest zatem odniesienie notki prasowej do eseju Geneta:

> (Wrzesień 57). Najpiękniejszą rzeźbę Giacomettiego znalazłem trzy lata temu pod stołem, kiedy schyliłem się, by podnieść niedopałek papierosa. Była całkowicie pokryta kurzem, wystarczyłby jeden nieuważny ruch, jeden krok, by ją uszkodzić… ON: „Jeśli naprawdę jest silna, to pokaże się, nawet jeśli ją schowam"[41].

Pół wieku później Dea Loher odkrywa *Psa* dla teatru, a zarazem poprzez sposób odniesienia do twórczości Giacomettiego sugeruje bliskość swojego dramatopisarstwa do jego sztuki. Pośrednikiem między teatrem i rzeźbą jest tu pisarstwo Jeana Geneta:

> Być może każdy z nas doznał kiedyś tego, niekiedy wręcz paraliżującego wrażenia, że świat i jego historia zamknięte są w nieuniknionym ruchu dookoła własnej osi, i że w tym zamkniętym kręgu tylko widoczne zjawiska tego świata ulegają przemianom, a cel tych przemian jest coraz mniej wyszukany. Ten widoczny świat jest taki, jaki jest, my nie mamy większego wpływu na jego kształt. Dlatego pojawia się czasem tęsknota za światem, w którym człowiek, zamiast za wszelką cenę starać się zmienić widoczne zjawiska, próbuje uwolnić się z uwarunkowań tego świata, nie tylko opierając się jego wpływowi, ale też obnażając się na tyle, by odkryć w sobie taki tajemniczy zakątek, otwierający drogę na całkiem inną przygodę ludzkości[42].

Taką właśnie „niewątpliwie moralną przygodę" pokazuje na scenie teatr Dei Loher.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

[41] *Ibidem*, s. 286.
[42] *Ibidem*, s. 279.

Torsten Erdbrügger

Trudna komunikacja: (de)konstrukcja mitów u Moritza Rinkego

Mitologia, mitomania to bardzo
rozpowszechnione schorzenia
wśród dzisiejszych pisarzy.

Alfred Döblin

1. Wprowadzenie

Moritz Rinke, dramaturg, felietonista i powieściopisarz, za sprawą opublikowanych jak dotąd dziesięciu dramatów urósł do rangi autora kanonicznego, choć też wzbudzającego wiele kontrowersji na niemieckojęzycznej scenie teatralnej przełomu tysiącleci. Sztuki Rinkego przeformułowują konwencję dramatu konwersacyjnego, dialog góruje tu nad akcją, jednocześnie jednak obnaża komunikacyjne fiasko i sprowadza się do monologicznego patchworka, generującego slapstickowy komizm. Dzięki temu u Rinkego — by posłużyć się terminem Petera Szondiego — „konwersacja [...] z elementu czysto formalnego staje się tematycznym”[1] i dezawuuje bezcelową bądź będącą celem samym w sobie komunikację postaci[2]. O ile pierwsza sztuka Rinkego, *Szary anioł*[3], nosi podtytuł „monolog we dwoje”, o tyle wszystkie kolejne można zaklasyfikować jako „monologi w grupie”. Ulegając redukcji do monologu, dialog zostaje pozbawiony swojej funkcji generowania akcji, staje się płaski i w ten sposób

[1] Zob. P e t e r S z o n d i, *Teoria nowoczesnego dramatu. 1880–1950*, przeł. E d m u n d M i s i o ł e k, PIW 1976, s. 84.

[2] Zbliżenie sztuk Rinkego do konwencji sztuk konwersacyjnych podkreśla również F r a n z W i l l e, *Ein Schiff muss kommen*, „Theater heute” 2000, nr 11, s. 14–20, tu s. 16.

[3] M o r i t z R i n k e, *Szary anioł* (prem. polska 28 VII 2001, Teatr Atelier Sopot), tłum. S ł a w a L i s i e c k a, niepublikowany maszynopis [cytaty w tekście głównym oznaczone jako SA z podanym numerem strony odsyłają do tego maszynopisu].

alegorycznie przedstawia powierzchowność prezentowanego kontaktu. Metoda Rinkego, polegająca na ukazywaniu płycizny wypowiedzi bohaterów poprzez spłycenie samego tekstu, spotykała się wielokrotnie z krytyką, na przykład ze strony Reinharda Wilczka, konsekwentnie podkreślającego „uczucie pewnej powierzchowności i braku siły wyrazu”[4] na płaszczyźnie tekstu, dające się jednak zrównoważyć grą sceniczną[5]. Peter Michalzik dochodzi do wniosku, że sztuki Rinkego można w dużym stopniu zrekapitulować poprzez przywołanie ich treści[6], inni nie bez racji przypominają o ich „fundamentalnej nieszkodliwości”[7] i „dużej dozie wdzięku”[8]. Te rozbieżności między intencją a recepcją dramaturgii Rinkego mogą wypływać z faktu, że funkcjonuje ona w obszarze oddziaływań postdramatycznych, rezygnując jednakże z postdramatycznych strategii. Twórczość Rinkego, jak uważa Andrzej Wirth, nie jest „pozbawiona genealogii; on wykorzystuje ją i unieważnia”[9]. Istotnym elementem jego dramaturgii jest ciągła polemika z komunikatywną funkcją mitów i ich dekonstrukcja przy pomocy środków sztuki konwersacyjnej. Spektrum „pracy nad mitem” (Hans Blumenberg) obejmuje „mit Marleny”, mityczne miasto Winetę, mit Nibelungów[10] oraz „mit pracy” w sztuce *Café Umberto*, w której w konkretnej przestrzeni urzędu pracy zatrudnienie i bezrobocie przewrotnie[11] zagęszczają się i ewokują kompleksowy mit codzienności. Przywołany materiał obrazuje szczególne rozumienie mitu, ignorujące rozróżnienia na klasyczne treści mityczne, mitologemy, mity życia codziennego i sagi. Rinke, niwelując ilościowe i jakościowe różnice między różnymi formami mitu, jak też związane z nimi teoretyczne kontrowersje[12], znajduje decydujący punkt wyjścia do ich

[4] Reinhard Wilczek, *„Negative Energie in eine positive Gegenkraft verwandeln”. Über den utopischen Grundzug in den Theaterstücken Moritz Rinkes*, [w:] *Theater fürs 21. Jahrhundert,* red. Heinz Ludwig Arnold, „Text + Kritik” Sonderband 2004, s. 70–80, tu s. 78.

[5] Należałoby przy tym postawić pytanie, czy niwelujący efekt sceniczny nie stoi w sprzeczności z autorską intencją, by dzięki odrodzeniu sztuki konwersacyjnej ukazać pustą powierzchowność komunikacji. W tym kontekście Franz Wille mówi o „wątłym **gatunkowo** życiu wewnętrznym jego bohaterów”. Franz Wille, *Ein Schiff muss kommen*, s. 16 [podkr. — T. E.].

[6] Peter Michalzik, *Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss*, [w:] *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, red. Stefan Tigges, transcript 2008, s. 31–42.

[7] Gerhard Jörder, *Die jungen Milden*, „Die Zeit”, 29 IV 1999.

[8] Matthias Heine, *Gottvater lässt rollen*, „Die Welt”, 26 IV 1999.

[9] Andrzej Wirth, *Mythos als Sterbehilfe*, [w:] Moritz Rinke, *Der graue Engel. Ein Monolog zu zweit* [premiera: Schauspielhaus Zürich 1996], Berlin: Fannei & Walz 1995, s. 90–92, tu s. 90.

[10] Moritz Rinke, *Die Nibelungen* [premiera: Nibelungenfestspiele Worms 2002], Rowohlt 2002 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako N z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[11] Przywołany w tym kontekście motyw trickstera według Claude'a Lévi-Straussa wiąże się z połączeniem w jednej osobie dwóch przeciwstawnych charakterów pary Dioskurów.

[12] O historii badań nad mitami i problemach definicyjnych zob. np. Christoph Jamme, *Gott hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwar*t, Suhrkamp 1991.

dekonstrukcji. Polega ona na wzięciu w nawias mitycznej podniosłości, jak pokazuje przykład powieściowego debiutu z 2010 roku, *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel* (Człowiek, który przeżył stulecie), w którym (pseudo)mit grupy Worpswede został skonfrontowany z banalnym życiem codziennym tej artystycznej osady i jej mieszkańców. Dzięki paralelnemu zestawieniu wielkich i małych, starych i nowych mitów, zbanalizowanych i zredukowanych do prostych historii, Rinke stawia pytanie o prawomocność ich roli w kształtowaniu tożsamości. Tym samym proces dekonstrukcji mitycznie uwznioślonych opowieści służy jednocześnie ich re-artykulacji i aktualizacji, ponieważ:

> Przekładanie, nadpisywanie i zamazywanie narracyjnej istoty mitu nie jest równoznaczne z dekonstrukcją mitycznej treści. Jego forma odpowiada różnorodnym treściom. Niby czarna dziura mit wchłania wszystkie odwołujące się do niego płaszczyzny znaczeniowe[13].

2. Mit „mitu"

Badania mitów cieszą się nieustanną dobrą koniunkturą, między innymi dlatego, że wciąż można mówić o szybkim tempie zmian „całościowych stanów", czym Hans Blumenberg wyjaśnia potrzebę mitów i remityzacji[14]. Gerhard Plumpe już we wczesnych latach 70. XX wieku pokazał, że pod pojęciem mitu kryje się semantyczna dowolność, decydująca jednocześnie o jego sugestywnej sile[15]. Mit oznacza zarówno historię „nieprawdziwą", jak i „aspirującą do znaczenia", często używa się go synonimicznie z pojęciem mitologemu[16]; może odnosić się w tym samym stopniu do mitycznych treści w przekazach literackich, jak i do konsumpcyjnych dóbr kultury masowej czy gwiazd medialnych. Ta stosunkowa nieostrość pojęcia prowadzi do dwóch przeciwstawnych stanowisk naukowych: pierwsze z nich żąda ścisłej definicji mitu[17], drugie

[13] Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preußer, Françoise Rétif, *Mythen überschreiben, Mythen überwinden? — Eine Einleitung zu topischen Narrationen der sexuellen Differenz* [w:] *Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen Überschreibungen Übermalungen*, red. idem, Universitätsverlag Winter 2007, s. 9–20, tu s. 11.

[14] Hans Blumenberg, *Praca nad mitem*, tłum. Kamila Najdek, Michał Herer, Zbigniew Zwoliński, Oficyna Naukowa 2012, s. 33.

[15] Zob. Gerhard Plumpe, *Das Interesse am Mythos. Zur gegenwärtigen Konjunktur eines Begriffs*, „Archiv für Begriffsgeschichte 2" 1971, nr 20, s. 236–252, tu s. 236.

[16] Mitologem oznacza najmniejszą semantyczną jednostkę mitu, wyróżniającą się niezmiennością. Pojęcie to odpowiada mitemowi Claude'a Lévi-Straussa lub jądru narracyjnemu Hansa Blumenberga.

[17] Rezygnacja z definicji jest albo oznaką „naiwności" (przy założeniu, że mit sam się objaśnia) albo „niedbalstwa" (przy świadomości wieloznaczności pojęcia). Por. Rolf Parr, *Das System der deutschen Gründungsmythen. Von Napoleon bis zur Wende von 1989*, [w:] *Deutsche Gründungsmythen*, red. Matteo Galli, Heinz-Peter Preußer, Universitätsverlag Winter 2008, s. 23–36, tu s. 23.

wychodzi wprawdzie od zasadniczej niedefiniowalności, upatrując w niej jednak przeszkodę w krytycznym podejściu do mitów[18]. Claude Lévi-Strauss stwierdza ponadto, że dyskurs strukturalnej analizy mitu również jest mityczny i przedstawia sobą „mit mitologii"[19].

Ponieważ sztuki Moritza Rinkego są tu analizowane w kontekście pracy nad mitem, należy uwzględnić fakt, że one również nie funkcjonują w dyskursywnej próżni, ale wiążą się z semantyczną dowolnością mitycznego dyskursu, do którego się odwołują. Stąd niezbyt sensowne wydaje się rozpatrywanie tekstów Rinkego w perspektywie jednostkowej definicji mitu, trzeba raczej pozostać otwartym na poliwalencję jako niezbędny warunek zaistnienia każdej pracy nad mitem. Nie oznacza to całkowitej rezygnacji z zawężenia terminu, a jedynie postulat otwartości na współczesne dyskursy mityczne. Z tego punktu widzenia łatwo o stosunkową zgodność co do tezy, że każdy mit — obojętnie, czy o charakterze klasycznym, czy potocznym — jako wariantywny sposób komunikacji operuje znaczeniem symbolicznym, ponieważ „znaczone" mitu wyraża się zawsze na płaszczyźnie metajęzyka w sekundarnym systemie semiologicznym[20]. Każdy mit zawiera podstawową przesłankę: mitologem, mitem, czy też jądro narracyjne. Mówiąc słowami Blumenberga, „mity są historiami, których narracyjny rdzeń cechuje wysoki stopień trwałości i zarazem równie wyraźna zdolność tworzenia wariantów ich kwestii marginalnych"[21]. Mit zaciemnia swój początek, w efekcie jawi się jako konstrukcja bez konstruktora i dzięki swemu symbolicznemu znaczeniu służy budowaniu tożsamości realnych i wyobrażonych wspólnot, co Jan Assmann określił jako „mitomotorykę"[22].

Pytanie o współczesny potencjał tożsamościowy mitów zawiera w sobie pytanie o ich aktualność: dlaczego dziś (znów) odczuwamy potrzebę mitycznych opowieści? A także: jakie jest ich działanie? Te zagadnienia pośrednio porusza również Rinke w swoich dramatach. Jego celem jest zbadanie dzisiejszego

[18] Zob. Gerhard Plumpe, *Das Interesse am Mythos*, s. 236.

[19] Zob. Claude Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, tłum. Maciej Falski, Aletheia 2010, s. 13. [Uwaga Lévi-Straussa nie odnosi się generalnie do strukturalnej metody analizy mitu, lecz „podwójnej siatki" mitu: „Chcąc naśladować spontaniczny ruch myśli mitycznej, nasze przedsięwzięcie, również zbyt krótkie i nazbyt długie, musiało poddać się jej wymogom i zachować jej rytm. Zatem ta książka o mitach na swój sposób sama jest mitem". — przyp. red.].

[20] Zob. Roland Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR 2000, s. 246.

[21] Hans Blumenberg, *op. cit.*, s. 32.

[22] Zob. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 93.

znaczenia (bądź jego braku) mitów dla tworzenia (kolektywnej) tożsamości. Biorąc dosłownie minimalistyczną definicję Rolanda Barthes'a, według której mit jest słowem[23], stawia on pytanie o nadawcę i cel tej słownej wypowiedzi oraz efekt, jaki może odnieść taki interpelacyjny akt[24]. Rinke prezentuje wreszcie mit dzisiaj jako komunikację zaburzoną, a jego kreującą tożsamość funkcję doprowadza do absurdu. Podziela przy tym podstawowe założenie Niklasa Luhmanna o niedostrzegalnym „nieprawdopodobieństwie komunikacji" i obrazuje je na wszystkich trzech wyznaczonych przez Luhmanna polach nieprawdopodobieństwa: zrozumienia, zapośredniczenia i sukcesu[25]. Na podstawie trzech sztuk teatralnych: *Szary anioł*, *Republika Wineta* i *Die Nibelungen* (Nibelungowie) można pokazać zarówno kontynuację problematyki mitu w twórczości Rinkego, jak i trzy różne płaszczyzny jego opracowania. Podczas gdy pierwsza praca autora skupia się na powstawaniu mitu i tym samym na wewnętrznym wglądzie w ten proces, w *Republice Wineta* aspekt mitu rozpatrywany jest w sferze zaburzonej percepcji, postrzegania bez dostrzegania, zaś w *Nibelungen* dochodzi do jego transpozycji na płaszczyznę recepcji, mówiącej więcej o dyskursywnej przestrzeni, w jakiej oddziałuje mit, niż o samym mitycznym materiale.

3. *Szary anioł*

Pierwsza sztuka teatralna Rinkego, *Szary anioł*, rozpisana jest na dwie osoby: bliżej nieokreśloną kobietę i Konstantyna, który jednak milczy przez cały czas trwania sztuki i tym samym funkcjonuje jako realizacja metafory „niemego sługi".

Rinke o tyle gra tu ikonografią popularnego mitu Marleny Dietrich, że choć główna bohaterka jest wyraźnie stworzona na wzór rzeczywistej postaci Dietrich, to jednak jest określana jedynie jako „kobieta", a nie jednoznacznie jako „Marlena" czy „Dietrich", co stanowi o zasadniczej otwartości mitycznego przekazu pod względem możliwości identyfikacji. Pierwszy tekst poboczny sytuuje postać w otoczeniu walizek w miejscu, które mogłoby być „[m]oże scen[ą]" (SA, 3). Tym otwarciem Rinke proponuje przewrotną grę między rzeczywistością a fikcją, prawdą a mitem, strategię semantycznej otwartości, sprawdzającą się jednak lepiej w tekście dramatu niż na scenie, gdzie kobieta

[23] R o l a n d B a r t h e s, *op. cit.*, s. 239.
[24] *Ibidem*, s. 256.
[25] N i k l a s L u h m a n n, *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, [w:] i d e m, *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, VS Verlag 2009, s. 29–40, tu s. 30 i nast.

zawsze ukazana jest jako „Marlena" i w związku z tym wyłączona z wszelkich imaginacyjnych transformacji i asocjacji. Właśnie niejednoznaczność przyporządkowania jest istotną cechą mitu, w którym — na drodze między prymarnym a sekundarnym systemem semiologicznym — sens przekształca się w formę, zarazem przy tym ubożejąc[26]. Ponieważ kobieta żyje przeszłością i dla przeszłości, trzymając się swego własnego mitu i kultywując go, w sztukę wpisane jest międzyczasowe zaburzenie komunikacyjne pomiędzy teraźniejszością a mitycznie wyidealizowaną przeszłością, charakterystyczne także dla sztuki *Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte* (Mężczyzna, który jeszcze nie odkrył nagości kobiety), w której Germane Helmbrecht znienacka odnajduje się na współczesnej próbie teatralnej.

Jak zauważa Andrzej Wirth, komunikacja w ujęciu Rinkego polega na zastosowaniu języka form przestrzennych dzięki wykorzystaniu rekwizytów w każdej z jego sztuk[27]. Mają istotne znaczenie dla komunikacji mitycznej, gdyż wytwarzają aurę mitycznej codzienności i jednocześnie odzwierciedlają ducha czasu, wynosząc oba te aspekty ponad czasowe kontinuum. Tym samym prezentują się jako świadectwa historyczne i nośniki pamięci, a więc swoiste media (komunikacyjne). W *Szarym aniele* obraz sceny jest zdominowany przez walizki, przywołujące nie tylko szlagier Dietrich *Mam jeszcze walizkę w Berlinie*, ale metaforycznie obrazujące historię jej życia i symbolizujące zarazem emigrację i karierę sceniczną. Przysłowiowe „życie w jednej walizce" zostaje tu przetransponowane w życie wspomnieniami zamkniętymi w tejże walizce. W rezultacie walizki zawierają w sobie dodatkowe elementy mitu Marleny i w ten sposób jawią się jako konkretne miejsca pamięci, jednocześnie dające schronienie i zamykające wspomnienia, a także same funkcjonujące jako nośniki pamięci[28].

Inne centralne rekwizyty w tej sztuce to telefon, podwiązki, garnitur, babka piaskowa i druciana szczotka do podłogi, którym przypada funkcja podobna do tej, przypisanej walizkom. Z jednej strony są zobiektywizowanymi przedstawieniami (mitycznie uwznioślonej) przeszłości i jako takie inicjują komunikację opartą na wspomnieniu. Z drugiej strony oznaczają istotne punkty stałe narracyjnej istoty mitu Marleny Dietrich, ponieważ wyrażają transformację

[26] Por. R o l a n d B a r t h e s, *op. cit.*, s. 249.

[27] Por. A n d r z e j W i r t h, *Mythos als Sterbehilfe*, s. 90.

[28] Z uwagi na fakt, że walizki (podobnie jak wagony, tory kolejowe i kominy) należą do centralnych motywów ikonografii Holokaustu, zaproponowana przez Rinkego na potrzeby sztuki instalacja z walizek nastręcza różnych problemów, antycypując nieświadomie wieloznaczny szyfr tego symbolu zarówno w odniesieniu do wolności, jak i deportacji.

sensu w formę. Mit można tutaj sprowadzić do jego konstytutywnych elementów składowych, uzupełniających się wzajemnie w obrazie zagadkowo-kobiecej ambiwalencji, charakterystycznej dla mitu Marleny[29]: ciasto i szczotka symbolizują proste pochodzenie i życiową trzeźwość. Garnitur[30] i podwiązki obrazują awans na gwiazdę, cieszącą się międzynarodowym uznaniem, jak też przekroczenie statycznych wzorców ról (płciowych). Ucieczkę przed narodowym socjalizmem i powrót do Europy metaforycznie przedstawiają walizki, którymi ta postać jest w podwójnym sensie obwarowana. Zupełnemu wycofaniu się w samotność paryskiego mieszkania, w którym wedle wszelkiego prawdopodobieństwa rozgrywa się sztuka, odpowiada telefon, przedstawiający ostatnią możliwość kontaktu ze światem zewnętrznym[31].

Mit istnieje w swej formie tak długo, jak długo zachowane zostaje hermetyczne odcięcie się od zewnętrznej rzeczywistości, co w tekście sztuki pokazuje przykład Grety Garbo: „Widziałeś to zdjęcie Garbo w gazecie? Ci szubrawcy ją dopadli. Jaka ona brzydka, Konstantynie. I taka stara. I straszna" (SA, 34). Dla Rolanda Barthes'a w *Twarzy Grety Garbo* potoczny mit owej twarzy tkwi w samej jej istocie, zasłanianej stopniowo przez okulary, kaptur, a wreszcie rzadko, bądź w ogóle niepokazywanej, nigdy jednak — inaczej niż ma to miejsce w sztuce Rinkego — nie zniekształconej[32]. Rinke, przenikając do intymnego świata starzejącej się diwy, zyskuje punkt wyjścia do jego dekonstrukcji. Prywatna przestrzeń wycofania staje się sceną, na której Dietrich wciąż odgrywa swoje role, Konstantyn „służy" jako publika dla jej nieustannej pracy nad własnym mitem[33]. Rinke pokazuje w karykaturze wariacyjny potencjał mitu, ponieważ jego postać „sama sobie nie ma nic do powiedzenia, poza tym, co najbardziej powierzchowne i wszystkim od zawsze znane"[34], tak więc ostatecznie język nie wzbogaca mitu, lecz tylko powtarza jego istotę[35]:

[29] Zob. H a n s V i l m a r G e p p e r t, *Wer hat das gemacht? Von Heinrich Mann „Professor Unrat" zu Josef von Sternberg „Der blaue Engel" und zurück,* [w:] i d e m, *Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung*, Verlag Ernst Vögel 2006, s. 129–150, tu 147.

[30] Zob. W e r n e r S u d e n d o r f, *Marlene Dietrich*, [w:] *Deutsche Erinnerungsorte II,* red. E t i e n n e F r a n ç o i s, H a g e n S c h u l z e, C.H. Beck 2001, s. 621–636, tu s. 629.

[31] W e r n e r S u d e n d o r f widzi w totalnym wycofaniu się Marleny Dietrich z życia publicznego dopełnienie jej mitu: „To był ostatni, być może najsłynniejszy etap jej kariery. Żyła odtąd już tylko jako głos, jako duch i zaklęcie". I d e m, *Mythos Marlene Inc.*, [w:] *Mythos Marlene Dietrich*, Österreichische Filmgalerie 2007, s. 12–15, tu s. 15.

[32] R o l a n d B a r t h e s, *op. cit.*, s. 99.

[33] Pierwiastek mityczny był przez samą Marlenę Dietrich permanentnie negowany, co jednak odpowiada tendencji mitu do zacierania własnych źródeł. Zob. W e r n e r S u d e n d o r f, *Marlene Dietrich*, dtv 2001, s. 9.

[34] F r a n z W i l l e, *Das Geheimnis der blauen Grotte. Ein Portrait des Dramatikers und Feuilleton-Beglückers Moritz Rinke*, „Theater heute" 1999, nr 3, s. 54–57, tu 56.

[35] Właśnie w tej cykliczności leży różnica między mitem a opowieścią. Podczas gdy opowieść rozwija się według linearnej struktury, mit posiada wzór podstawowy, powtarzający się w nieskończoność. Por. J a n A s s m a n n, *op. cit.*, s. 261 i nast.

> — i kochankowie kochankowie najlepsi mężczyźni ćmy lecą do światła miłość od stóp do głów i poza tym nic więcej, pan już wie. I kostium ladacznicy. I sztuka aktorska. I sztuka uwodzenia świata. I oczy zamknięte. I oczy otwarte. I otwarte i zamknięte i zamknięte i otwarte. A przedtem wyszorować podłogę (SA, 49 i nast.).

Ten obraz starzejącej się Marleny Dietrich nie niszczy jednak jej mitu. Po przeprowadzonej dekonstrukcji jest on rozszerzony o tragizm starości, wzbogacony i odmieniony, ale nie unieważniony. Śmierć — niejasno przywołana na końcu sztuki manierycznym „więcej światła" Goethego (SA, 72), tu rozumianym jako światło scenicznej rampy — nie oznacza więc końca mitu, ale dopełnia go aż do następnego etapu w procesie ciągłego opracowywania.

4. *Republika Wineta*

Czteroaktówką *Republika Wineta*[36], wyróżnioną przez redakcję czasopisma „Theater heute" jako sztuka roku 2001, Rinke w swojej pracy nad mitem przechodzi od sfery produkcji do sfery percepcji. Mit pojawia się tutaj w pierwszym rzędzie tylko w tytule, funkcjonuje jedynie jako cytat i pod wpływem opcji rynkowo-ekonomicznych zostaje sprowadzony do roli marki projektowanego w dramacie raju dla urlopowiczów. „W sztuce nie chodzi właściwie o renomę, ale nazwa — związana z czymś obiecującym, pięknym — używana jest przez bohaterów jako pojęcie mityczne w funkcji reklamowego sloganu"[37]. Powodzenie bądź porażka eksperymentu Roberta Leonharda zależy od znajomości bądź nieznajomości treści mitycznego wzorca. Leonhard organizuje sztab planistyczny w Willi Brandenburskiej, mający opracować projekt wyspy o nazwie „Wineta", przeznaczonej dla przemysłu wypoczynkowego. Zaangażowani w projekt „top leaderzy" nie wiedzą jednak, że biorą udział w symulacji i są częścią społeczno-terapeutycznego eksperymentu, w którym zwolnione z pracy kadry kierownicze mają „delikatnie" odzwyczaić się od dotychczasowych obowiązków i przygotować na bezrobocie[38] (zob. RW,

[36] Moritz Rinke, *Republika Wineta*, tłum. Monika Muskała, [w:] *Wielość teatrów: antologia najnowszych sztuk niemieckich*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, t. 2, Księgarnia Akademicka 2005 [cytaty w tekście głównym oznaczona jako RW z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[37] Stefan Grund, *Wer in der Luft Tomatensaft trinkt, der ist gut im Geschäft. Interview mit Moritz Rinke,* [w:] Moritz Rinke, *Trilogie der Verlorenen. Stücke*, Rowohlt 2002, s. 268–271, tu s. 268.

[38] Symulacja i bezrobocie wskazują na dwa najważniejsze literackie wzory tekstu: *Fizyków* Friedricha Dürrenmatta i *Top Dogs* Ursa Widmera.

185 i nast.). Mityczna Wineta jest kluczem do zrozumienia dramatu. Dzięki znajomości mitycznego materiału w dalszej części sztuki uruchamia się także stopniowy proces rozpoznawczy, który jednak następuje za późno. Aż do tego momentu przekaz mityczny, tzn. przekaz sedna mitu dla współczesnej publiczności przy użyciu medium mitycznego opowiadania ulega zaburzeniu na płaszczyźnie odbiorcy.

To zaburzenie komunikacyjne w sztuce proponuję nazwać zniekształconym odbiorem mitu. Relację postaci do przywołanych w tekście dramatu klasycznych mitów codzienności wyznacza nieświadomość procesu percepcji. Ukazane mity przedstawiają sobą obiecujące propozycje, nie są jednak poddane żadnej krytycznej refleksji i funkcjonują jedynie jako obrazowa metafora rzekomego sukcesu, którego w rzeczywistości nie ma, na co wskazuje już robocza nazwa parku tematycznego na wyspie: „Zaginione marzenia" (RW, 145). Daje się zaobserwować, że w przypadku (pseudo)mitów zaprezentowanych w sztuce zachodzi zmiana funkcji: zamiast propozycji sensu, mamy do czynienia z propozycją czysto towarową.

Powiązanie klasycznego mitu z towarowym fetyszem mitologii powszedniej, jakiego dokonuje Rinke w swoim tekście, uprawomocnia sam pierwowzór: mieszkańcy niezwykle bogatej wyspy Wineta ignorują wszystkie prognozy rychłego upadku. Co sto lat wyspa zatopiona w Morzu Północnym wyłania się na powierzchnię, a jej mieszkańcy mają szansę na ratunek, jeśli w tym dniu któremuś z handlarzy uda się cokolwiek sprzedać. W ten sposób wyszydzona w sztuce komercjalizacja jest od początku wpisana w treść samego mitu.

Wineta podlega urynkowieniu w tym sensie, że jej nazwa służy planistom wyłącznie jako etykietka dla osiągnięcia lepszych efektów sprzedaży i nie budzi żadnych innych refleksji. Jako sekundarnemu systemowi semiologicznemu wyspie przysługuje niekwestionowalny autorytet przestrzeni auratycznej[39]. Wszelkie dociekanie, ustalanie genezy i autora mitu mogłoby nadwyrężyć piękną fikcję. Dlatego też nadużycie nazwy w formie znaku firmowego nie rzuca się w oczy, ponieważ mit Winety jest osadzony wyłącznie w sferze kultury, a ukazani w dramacie menedżerowie nie potrafią przekształcić symbolicznego kapitału kulturowego w kapitał ekonomiczny, decydujący i dominujący w ich polu działania. Odkrycie mitycznego sensu przez Hansa Montaga, pociągające za sobą fiasko eksperymentu, jest dziełem czystego przypadku:

[39] Zob. H e i n z - P e t e r P r e u ß e r, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*, Böhlau 2000, s. 219.

> Nieprawdopodobne! Tylko posłuchajcie! Zawsze mu [swojemu zmarłemu dziecku — T. E.] czytam na głos, to go uspokaja, i właśnie czytam *Nilsa Holgerssona i dzikie kaczki*, akurat wylądował z dzikimi kaczkami na plaży, i jest tam takie miasto, wspaniałe miasto, ale za pięć minut znika, najzwyczajniej w świecie znika. [...] Tak, a teraz niech panowie zgadną, jak się to miasto... Coś się wali? (RW, 203 i nast.).

Ukazana tu zmiana w sposobie mówienia Montaga obrazuje moment poznania, który sprawia, że jego wypowiedź nagle wpada w trywialny ton. Ten przykład sugestywnie pokazuje charakterystyczną cechę konwersacyjnych sztuk Rinkego, w których myśli nie podlegają artykulacji, wypowiedzi co i rusz trącą powierzchowną paplaniną, a postaci nie są w stanie nawiązać obopólnego porozumienia. Ich egocentryczny pęd do sukcesu znajduje bowiem ujście w całkowicie heterogenicznym, pseudofachowym żargonie, bardziej udającym niż odzwierciedlającym realne kompetencje, który nieustannie wymaga tłumaczenia i objaśnień: „Niech mi pan lepiej powie, co to jest AB [Analiza błędów — T. E.]? Hagemann rzuca pojęciami, że go ni w ząb zrozumieć nie można!" (RW, 120). Kakofonia głosów bohaterów zostaje na krótko przerwana, kiedy Leonhard rozdaje instrumenty muzyczne, aby jego „współpracownicy zestroili się ze sobą, zamiast się po kątach rozstrajać" (RW, 138).

W dramacie Wineta zostaje zdegradowana z pozycji klasycznego mitu do rangi pseudomitu i poddana jest strategicznej manipulacji, zmierzającej do przekształcenia mitu w (symboliczny lub/i ekonomiczny) kapitał[40]. Ten „moment zaniku"[41] charakteryzuje również rozsiane w tekście sztuki mity życia codziennego, z których wszystkie powielają schemat zaburzonego odbioru mitu. Zmierza on do zamiany symbolicznej nadwyżki mitów w kapitał ekonomiczny.

Każdy mit wymaga społecznej warstwy „nośnej", dobrze zaznajomionej z mitologią i symbolami, w przeciwnym wypadku jest pozbawiony sensu, jak zauważa Herfried Münkler[42], który w odniesieniu do pomników z rozkochanego w mitach XIX wieku głosi, że w czasach Republiki Federalnej mogłyby znaleźć zastosowanie „w komercyjnej ofercie rynkowej bez politycznego przesłania,

[40] Por. odwołania do Cassirera: Dieter Borchmeyer, *Mythos*, [w:] *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, red. idem, Victor Žmegač, wyd. 2, Max Niemeyer Verlag 1994, s. 292–308, tu s. 294 i nast.; oraz: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker, Wolfgang Emmering, *Zum Begriff der Mythenkorrektur*, [w:] *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, red. Martin Vöhler, Bernd Seidensticker, Walter de Gruyter 2005, s. 1–19, tu s. 6.

[41] Ernst Müller, *Mythos, mythisch, Mythologie*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, red. Karlheinz Barck et al., Metzler 2001, t. 4, s. 309–345, tu s. 345.

[42] Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Rowohlt 2009, s. 17.

czyli w turystyce”[43]. Ten sam system komercyjnego wykorzystania sprowadzonych do roli ikon i wypranych z sensu mitów cechuje projekt Republiki Wineta: planowany park tematyczny na wyspie ma mieścić posąg Lenina z brązu z Sankt Petersburga, kubańską rakietę, w czasach zimnej wojny wycelowaną na Waszyngton oraz pomnik pojednanych Beatlesów, zatytułowany „Reunion”. Również te potoczne mity nie niosą już żadnej wartości komunikacyjnej, zastygły w dogmaty, tracąc w ten sposób swą specyficzną istotę, mianowicie wariacyjność[44]. Mimo całej dogmatyczności i skostniałej formy także i te mity potoczne zawierają w sobie aurę mityczności. Właśnie ten auratyczny element próbuje się wykorzystać do celów komercyjnych, sprzecznych z mitycznym meritum, co w jednym z rzadkich momentów przenikliwości konstatuje architekt Färber: „Przecież na wyspie, na której będziemy zaklinać ducha Rewolucji Październikowej, nie możemy równocześnie strzyc trawki na polu golfowym!” (RW, 149).

Rewolucja październikowa zostaje włączona do repertuaru utraconych marzeń; pobrzmiewa tu echo paradoksu ukutego przez Christopha Schlingensiefa „Porażka jako szansa”. Sztuka Rinkego redukuje utopijny pierwiastek przywołanych fragmentów mitów do ich dystopijnego punktu zwrotnego, służącego jako metafora dla całego eksperymentu Roberta Leonharda i nadającego sztuce wewnętrzną dynamikę. Wineta tak długo funkcjonuje jako utopia (świata pracy), jak długo związek z treścią mitu jest zakłócony. Wiara w utopijną moc projektu opiera się na nieznajomości mitycznego materiału.

Świat pracy i mit to dwa centralne elementy sztuki, które można połączyć w „micie pracy”. Praca ulega mitycznemu uwznioślenia nie tylko wśród zaprezentowanych pracoholików, na niej opiera się cały mit założycielski państwa, sparodiowany przez Rinkego i przedstawiony w karykaturze jako etykietka, zaś „chwyt autora polega na tym, że od samego początku chodziło o puste wyobrażenie”[45].

5. *Die Nibelungen*

W przypadku trylogii *Die Nibelungen* Rinke ostatecznie przenosi swoją pracę nad mitem, rozpoczętą w sferze produkcji i kontynuowaną na płaszczyźnie

[43] *Ibidem*, s. 20.
[44] *Ibidem*, s. 22.
[45] Thomas Irmer, *Möglichkeitsmenschen im Wirklichkeitsspiel*, [w:] *Stück-Werk 3. Arbeitsbuch*, red. Christel Weiler, Harald Müller, „Theater der Zeit” 2001, s. 124–127, tu s. 126.

percepcji, w obszar recepcji. Ze względu na jej rozległość ograniczę się tu do pierwszej części cyklu. Autorskie opracowanie opowieści o Nibelungach rozumiem w pierwszym rzędzie jako krytyczne ustosunkowanie się do historii recepcji mitu. W tym sensie typowa dla wszystkich sztuk Rinkego analiza zaburzeń komunikacji wskazuje tutaj na poprzednie trawestacje, w których odzwierciedlają się językowe przemiany, nieobce także refleksji Rinkego. Tekst drugiej sceny — po krótkim preludium w pierwszej scenie — rozpoczyna się tak, jak w średniowiecznym oryginale słowami: „Uns ist in alten maeren wunders vil gestie" — „Nam w starych opowieściach różne plotą dziwy" (N, 13)[46]. Następnie wpada w metryczną dykcję opracowań z dziewiętnastego wieku, przez Herfrieda Münklera określanego jako „gorąca faza pracy nad mitem"[47], by w końcu przejść do języka współczesnego, potocznego: „Mój przyjaciel mówi jeszcze starym językiem. Mówiono nim długo w Wormacji nad Renem, ale teraz inaczej musimy mówić. — Patrz tam, to wszystko bracia Krymhildy" (N, 14). Rinke prezentuje w sztuce własne translatorskie osiągnięcia, służące ożywieniu mitycznego przekazu. Również syn Brunhildy pełni funkcję tłumacza dla syna Krymhildy. Ten ostatni mówi: „Swa sint wir do nu?" (N, 14), co zostaje przetłumaczone: „On pyta, gdzie my jesteśmy, ale jeszcze się nawet nie urodziliśmy" (N, 14). Wspólny komentarz do wydarzeń ze strony synów Krymhildy i Brunhildy, wciąż ukazywanych jako rywalki, podkreśla dążenie Rinkego do nowego odczytania tej historii z perspektywy „późnego wnuka"; odczytania, które nie chce zniekształcać, ale rozumieć i wyjaśniać.

Manifestowane w XIX wieku odczytywanie pieśni o Nibelungach jako narodowego mitu założycielskiego spotyka się ze sprzeciwem ze strony autora, wyraźnie podkreślającego rolę Niemiec przed-narodowych. Konkurenci do ręki Krymhildy przybywają z Frankonii, Bawarii i Pöchlarn (Dolna Austria) do Burgundii, wrogowie stacjonują w Danii i Saksonii. Zygfryd, który najpóźniej dzięki fortyfikacjom wału zachodniego, znanym jako linia Zygfryda, został wykreowany na obrońcę niemieckiego ducha, pochodzi z „Xanten, w Holandii" (N, 21). Dziwi się bezczynności Burgundczyków, sprzecznej ze stereotypem niemieckiej zaradności i męstwa, określającym recepcję historii o Nibelungach: „Chłopcy, jesteśmy w Szwajcarii, czy jak? Co to są za Niemcy?" (N, 23). Autor chce tym samym w zgodzie z własną wiedzą uwolnić mit o Nibelungach od historycznego balastu, to znaczy — według słów Rinkego

[46] Por. *Pieśń o Nibelungach*, tłum. A n d r z e j L a m, Unia Wydawnicza Verum 1999, s. 29.
[47] H e r f r i e d M ü n k l e r, *op. cit.*, s. 72.

w autowywiadzie dla czasopisma „Literaturen" — „sprowadzić na niższy poziom mityczną wyniosłość wraz z trudnościami jej odbioru"[48]. Ów projekt wykracza poza jedynie skrótowe opracowanie, którego ramy wyznacza chociażby formuła spektaklu. Ponieważ sztuka została przewidziana do wystawienia na otwartej przestrzeni należącej do Katedry Wormackiej, należało zachować jedność czasu, miejsca i akcji (inaczej niż w oryginalnym materiale i jego wcześniejszych opracowaniach). Maksymalny czas przedstawienia reżyser Dieter Wedel wyznaczył na trzy godziny. Przedstawienie wraz z transmisją telewizyjną powstało z myślą o znanych aktorach, w związku z czym obsada sztuki została ograniczona ze względu na koszty i warunki przedstawienia[49]. Oprócz redukcji materiału wersja Rinkego ma na celu subwersywną dekonstrukcję tych elementów mitu, na których ciąży spuścizna niemieckiej przeszłości, ponieważ:

> Problem Nibelungów polega na tym, że od całych wieków żyją pozbawieni wolności. Tkwią w niewoli utartych haseł, najpierw nacjonalistycznych, potem Wagnerowskich, i w ogóle w niewoli tysiąca germańskich haseł. Te hasła przygniatają postaci niczym nagrobki[50].

Jeśli celem Rinkego jest odpolitycznienie i odhistorycznienie mitu o Nibelungach, oznacza to ciężką przeprawę, która ostatecznie kończy się niepowodzeniem. Według Rolanda Barthes'a mit daje się sklasyfikować jako wypowiedź pozbawiona wymowy politycznej, przekształcająca historię w naturę, usuwająca z pola uwagi konkretny historyczny kontekst i tym samym stawiająca na pierwszym planie esencję mitu[51]. Tyle tylko, że jak słusznie zauważa Rinke, tutaj sama esencja nie jest wolna od politycznych odniesień.

Narodowosocjalistyczna recepcja mitu — skondensowana w przysłowiowej, instrumentalnie traktowanej wierności Nibelungów, do której nawiązał Hermann Göring w swoim porównaniu na temat oblężonego Stalingradu — została w sztuce niemal całkiem pominięta. „Myślę, że to w gruncie rzeczy

[48] M o r i t z R i n k e, *Wo sind denn bitte die Helden?*, „Literaturen" 2002, nr 5, s. 37–41, tu s. 37.

[49] Por. wypowiedź Rinkego w dyskusji panelowej przy współudziale Johna von Düffela i Dietera Wedela, [w:] *Die Nibelungen in der Moderne. Dokumentation des 5. Symposiums der Nibelungengesellschaft Worms e.V.*, red. G e r o l d B ö n n e n, V o l k e r G a l l é, Nibelungengesellschaft Worms 2004, s. 64–102, tu s. 71 i nast.

[50] *Ibidem*, s. 38. Występowanie tych „haseł" można dowolnie rozszerzać o liczne kanoniczne realizacje, wciąż skutecznie oddziaływające w teatrze — np. *Germania Śmierć w Berlinie* Heinera Müllera (premiera: 1978 Kammerspiele München), mniej lub bardziej bezpośrednio łącząca Stalingrad z mitem o Nibelungach.

[51] Zob. R o l a n d B a r t h e s, *Mit dzisiaj*, s. 278.

o wiele bardziej dotkliwy policzek dla nazistów. Że nie ma tu wtrąconej mowy Göringa, nie ma pogłosów mów narodowosocjalistycznych, nie ma tysiąckrotnie powtarzanych parafraz Hitlera"[52]. Przy całej świadomości „wewnętrznej powagi, z jaką w kraju traktuje się mit o Nibelungach"[53], dzieje jego narodowosocjalistycznego odbioru zostały zredukowane i strywializowane do dwóch aluzji. W Burgundii najpierw pije się „Bachusa z późnego winobrania, Abenheimer rocznik 33, szlachetny szczep" (N, 22), później rieslinga „Flörsheimer-Dahlsheim, rocznik 45" (N, 35). Za pomocą tego sprzężenia elementów niemieckiej kultury i niesławy Rinke *en passant* rozprawia się z trudnym zagadnieniem nadużyć mitycznej materii. Ten chwyt nie oznacza wprawdzie całkowitego uwolnienia od niemieckiej historii, co wynika ze strukturalnych właściwości mitu, absorbującego aktualną teraźniejszość i zachowującego mimo to ponadczasowy status. Dlatego kiedy Rinke w wywiadzie przytacza nazwisko Ulrike Meinhof, sam nieświadomie wplątuje się w nowe „germańskie hasła", uwypuklające tekstowe paralele (intertekstualne, habitualne) pomiędzy Ulrike Meinhof a Krymhildą[54], przeciwko którym się buntuje[55]. Ku temu zmierza również użycie określenia „świnie" (analogicznie do napiętnowanych: „świński system" czy „świński glina"), jak też społeczno-rewolucyjne gesty Krymhildy. Oznacza to, że plan Rinkego, aby dokonać dekonstrukcji mitu, jest skazany na klęskę, ponieważ sam autor jest uwikłany w toczące się debaty. Ponadto istnieją czasowe zbieżności między sztuką Rinkego a odkryciem teatralnego potencjału postaci Ulrike Meinhof (u Dei Loher[56], Johna von Düffela[57] i innych), w tym samym czasie światowy dyskurs wciąż nie może uwolnić się od wrażenia, jakie pozostawiły wydarzenia 11 września 2001, a równolegle toczy się proces przeciwko terroryście Mohamadowi Atta. W tym kontekście starania Rinkego o pominięcie narodowych socjalistów zmierzają jedynie do nowego

[52] Dyskusja panelowa, s. 75.

[53] M a r i o n B ö n n i n g h a u s e n, *„... auf den Asphalt gestellt". Die Nibelungen von Moritz Rinke*, [w:] *Die Nibelungen in der Moderne*, *op. cit.*, s. 136–151, tu s. 138.

[54] Por. wypowiedź Johna von Düffela o podobieństwie Krymhildy Rinkego do Ulrike Meinhof [w:] F r a n z i s k a S c h ö ß l e r, *Interview mit John von Düffel (25. März 2003 am Thalia Theater Hamburg)*, [w:] e a d e m, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Gunter Narr Verlag 2004, s. 315–324, tu s. 319.

[55] „Jeśli teraz krytycy, słysząc nazwisko Meinhof i rozumiejąc je szablonowo, napiszą, że w Krymhildzie dostrzegam tylko Meinhof, będzie to ogromnym uproszczeniem". Dyskusja panelowa, s. 83.

[56] D e a L o h e r, *Lewiatan* (premiera: Staatstheater Hannover 1993), tłum. M a t e u s z B o r o w s k i, M a ł g o r z a t a S u g i e r a, [w:] *Czerwona dekada*, red. M a t e u s z B o r o w s k i, Panga Pank 2011, s. 171–260.

[57] J o h n von D ü f f e l, *Rinderwahnsinn* (premiera: Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin 1999), Merlin Verlag 1999. I d e m, *Born in the R.A.F* (premiera: Osnabrück 2001), wyd. 2, Merlin Verlag 2001.

rozłożenia akcentów, poczesne miejsce zajmują teraz odniesienia do krajowego i międzynarodowego terroryzmu.

Takie dyskursywne zorientowanie sprawia, że dekonstrukcja mitu według Rinkego może być tylko nową pracą nad mitem, wprawdzie obnażającą jego istotę i zrzucającą część historycznego balastu, która jednak nie może sama wznieść się ponad historyczny kontekst. Tym samym dla każdego mitu w jego aktualnej realizacji stosuje się uwaga, sformułowana przez Franza Wille na temat sztuk Rinkego; są one

> zwodniczym lustrem dla wszystkich, którzy się w nim przeglądają. Podczas lektury uśmiechają się zapraszająco, są niczym lekkie felietony, wcielenie spokoju i zadowolenia, na scenie zaś obnażają zdradliwe głębie. Pod szemrzącymi wodami czają się rafy[58].

Tłumaczenie: Karolina Sidowska

[58] Franz Wille, *Das Geheimnis der blauen Grotte*, s. 57.

Gabriele Feulner

„Wielkie idee". Utopia i krytyka w dramatach społecznych Moritza Rinkego *Republika Wineta* i *Café Umberto*

Nietrudno marzyć o ucieczce ze złego
miejsca. Ale droga, którą trzeba przebyć, nie
jest oczywista, trzeba ją najpierw wytyczyć.

Ernst Bloch[1]

Dramat społeczny[2] jako gatunek literacki ma ponad dwustuletnią tradycję. Jego początki sięgają osiemnastowiecznego dramatu mieszczańskiego, skupiającego się na ukazaniu konfliktu pomiędzy arystokracją i mieszczaństwem[3]. Zawężona definicja tego gatunku odnosi się do pierwszych dramatów społecznych powstałych w okresie Burzy i Naporu — tu należałoby wymienić m.in. utwory Jacoba Michaela Reinholda Lenza *Der Hofmeister* (Guwernant, 1774) oraz *Die Soldaten* (Żołnierze, 1776)[4], jak również rewolucyjną sztukę Georga Büchnera *Woyzeck* (1836/1837), w której po raz pierwszy w historii dramatu niemieckojęzycznego główną postacią jest człowiek z ludu, a istotną część utworu zajmuje ukazanie stosunków społeczno-ekonomicznych determinujących jego

[1] „Leicht, sich von einem schlechten Ort weit weg zu wünschen. Aber die Straße aus ihm hinaus ist weniger selbstverständlich, sie muß erst gelegt werden". E r n s t B l o c h, *Das Prinzip Hoffnung*, rozdz. 38–55, [w:] i d e m, *Gesamtausgabe*, t. 5, Suhrkamp 1959, s. 850.

[2] Najbardziej wyczerpującą definicję dramatu społecznego podaje T h e o E l m, *Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz*, Reclam 2004. Elm posługuje się kryterium treści oraz odbioru dramatów: decydujące przy tym są społeczne pochodzenie postaci oraz „oczyszczające oddziaływanie" dramatu (*ibidem*, s. 17), typowe elementy formy to według Elma m.in. „niespójny" dialog (*ibidem*, s. 31), zabiegi *Verfremdung*, takie jak karykatura, groteska, parodia, konsekwentne złamanie arystotelicznej formy (*ibidem*, s. 35), „otwartość sensu" (*ibidem*, s. 37) oraz realizm.

[3] Por. F r a n z i s k a S c h ö ß l e r, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, wyd. 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, s. 44 i 47.

[4] Por. W a l t e r H i n c k, *Theater der Hoffnung. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Suhrkamp 1988, s. 7, oraz F r a n z i s k a S c h ö ß l e r, *op. cit.*, s. 53.

działania[5]. Pod koniec XIX wieku dramat społeczny kształtują pozytywistyczne sztuki Gerharta Hauptmanna — m.in. *Przed wschodem słońca* (1889) — oraz „konsekwentnie naturalistyczne" sztuki pary dramatopisarzy Arno Holza i Johannesa Schlafa, przedstawiające człowieka jako ofiarę genetycznych uwarunkowań oraz środowiska, z jakiego się wywodzi. Początek XX wieku przyniósł „radykalny przełom w historii gatunku"[6]: wraz z reformami społecznymi końca XIX wieku następuje wyraźna poprawa sytuacji robotników i „kwestia społeczna" traci na znaczeniu, a zarazem powoli zanika warstwa bogatego mieszczaństwa, stąd też zmienia się główny bohater dramatu społecznego. Nie jest nim już proletariat ani zamożne mieszczaństwo, ale drobnomieszczaństwo: nowa warstwa zyskująca stopniowo na znaczeniu[7].

Ten nowy dramat społeczny znajduje istotne odzwierciedlenie w ekspresjonistycznym dramacie stacyjnym, np. w sztuce Georga Kaisera *Od poranka do północy* konflikt dramatyczny koncentruje się wokół alegorycznej ucieczki jednostki z ciasnoty i rutyny drobnomieszczańskiej egzystencji i jej daremnej tęsknoty za wolnością i wybawieniem w „skorumpowanym przez pieniądz"[8] społeczeństwie kapitalistycznym.

Okres poprzedzający II wojnę światową charakteryzuje duża różnorodność form dramatu społecznego: jedną z tradycji tworzy teatr epicki Bertolta Brechta — czerpiący ideologiczne oparcie z materializmu historyczno-dialektycznego i posługujący się dydaktyczną parabolą — jak również „ahistoryczno-egzystencjalne parabole"[9] jego następców (Maxa Frischa i Friedricha Dürrenmatta). Inna tendencja rysuje się wraz z pojawieniem się dramatów społecznych Ödöna von Horvátha i Marieluise Fleißer, zakorzenionych w tradycji *Volksstück*[10], a także u kontynuatorów tej linii w gatunku „krytycznej sztuki ludowej"[11] lat siedemdziesiątych (Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Martin Sperr[12]), obrazujących życie „zwykłych ludzi"[13] i ich codzienne troski.

O ile w dramacie społecznym od początku XIX w. aż do lat 70. XX wieku dominowali bohaterowie z nizin społecznych i drobnomieszczaństwa,

[5] Por. Walter Hinck, *op. cit.*, s. 74 oraz Franziska Schößler, *op. cit.*, s. 67 i nast.
[6] Theo Elm, *op. cit.*, s. 171.
[7] Por. *ibidem*, s. 172 i nast.
[8] Walter Hinck, *op. cit.*, s. 85.
[9] Theo Elm, *op. cit.*, s. 178.
[10] Por. definicję gatunku *Volksstück* Joanny Firazy [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, Universitas 2006, s. 785 i nast. [przyp. tłum.].
[11] Theo Elm, *op. cit.*, s. 178.
[12] Por. *ibidem*, s. 179–185.
[13] *Ibidem*, s. 183.

o tyle większość sztuk powstałych w tej tradycji w latach 90. XX i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku zwraca się ku zjawiskom obecnym we współczesnej ekonomii — łącznie z rynkiem pracy[14], co owocuje wprowadzeniem do akcji nowego typu postaci. Jak zauważa Moritz Rinke, w tradycyjnym ujęciu perspektywa dramatu społecznego skierowana była z wyżyn na niziny, ukazując wykształconej mieszczańskiej publiczności nędzę bezrobotnych warstw najniższych i drobnomieszczaństwa, według współczująco-zdystansowanego schematu: „Spójrzcie na tych tam w dole!"[15]. W latach 90. następuje wyraźna zmiana; spojrzenie dramaturgów kieruje się na nagłą społeczną degradację przedstawicieli wyżyn społecznych, a konkretnie na problem bezrobocia dotykający osób na stanowiskach kierowniczych.

U podstaw tych zmian w tradycji gatunku leżą transformacje natury społeczno-ekonomicznej, ściśle związane z rozwojem kapitalizmu i powodujące od początku lat 70. „powrót niepewności społecznej"[16]. O ile w „społeczeństwie zabezpieczonym"[17] okresu powojennego, które cechowało poczucie „ogólnego społecznego zabezpieczenia ze strony państwa"[18], będące udziałem „znakomitej większości obywateli"[19], „prekariat"[20] był zjawiskiem dotykającym niewielkiej grupy ludzi[21], o tyle połowa lat 70. przynosi nagłe „zahamowanie procesu rozbudowy systemu świadczeń społecznych"[22] i „odwrócenie dynamiki"[23]. Duże przedsiębiorstwa wchodzą na giełdę i w poszukiwaniu źródeł finansowych oraz dla podniesienia wpływów swych akcjonariuszy „próbują pozyskać dodatkowe zyski na drodze uelastycznienia i ograniczenia struktur zatrudnienia"[24]. Przejście od „społecznego kapitalizmu"[25] do kapitalizmu rynków finansowych prowadzi do „włączenia konstytutywnych elementów

[14] Por. Franziska Schößler, *op. cit.*, s. 94.

[15] Moritz Rinke, Franz Wille, *Neue Arbeit statt Anerkennungsnotstand. Ein Gespräch mit Moritz Rinke über „Café Umberto", Erfahrungen auf dem Arbeitsamt, 1-Euro-Jobs, glückliche Arbeitslose, neue Würde und zwei Arten kein Geld zu haben*, „Theater heute" 2005, z. 8–9, s. 68–70, tu s. 69.

[16] Robert Castel, *Die Wiederkehr der sozialen Unsicherheit*, [w:] *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, red. idem, Klaus Dörre, Campus Verlag 2009, s. 21–34, tu s. 23.

[17] *Ibidem*, s. 24.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] Jako „prekariat" określa się nową grupę społeczną, którą tworzą bezrobotni oraz zatrudnieni bez zabezpieczeń socjalnych [przyp. tłum.].

[21] Bieda obecna jest „w dużej mierze poza systemem zatrudnienia opartym na ustaleniach taryfowych oraz prawnie regulowaną pracą najemną". Klaus Dörre, *Prekarität im Finanzmarkt-Kapitalismus*, [w:] *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung*, *op. cit.*, s. 35–64, tu s. 40.

[22] Robert Castel, *op. cit.*, s. 25.

[23] *Ibidem*.

[24] Klaus Dörre, *op. cit.*, s. 43.

[25] *Ibidem*, s. 39.

kapitalizmu wolnorynkowego w struktury funkcjonowania społeczeństw europejskich"[26]: następuje prywatyzacja przedsiębiorstw użyteczności publicznej, restrukturyzacja „zbiorowych [...] systemów zabezpieczeń społecznych"[27], uelastycznienie struktur zatrudnienia oraz wzrost konkurencji wśród zatrudnionych[28]. W kontekście dramatu społecznego znacząca jest „uniwersalność"[29] tej nowej społecznej niepewności, a więc fakt, iż dotyka ona wszystkich warstw społeczeństwa[30].

Problem bezrobocia wśród wysoko wykwalifikowanych przedstawicieli inteligencji podejmuje Urs Widmer w sztuce *Top Dogs*[31] (prem. 1996), Roland Schimmelpfennig w *Push up 1–3*[32] (prem. 2001) oraz Moritz Rinke w *Republice Wineta*[33] (prem. 2000) i w *Café Umberto*[34] (prem. 2005). W dalszej części chciałabym przedstawić oba dramaty Moritza Rinkego, w których pojawiają się dwa różne aspekty bezrobocia: *Republika Wineta* skupia się na bezrobociu dotykającym kadrę kierowniczą, natomiast *Café Umberto* ukazuje ten problem w środowisku akademickim i wśród przedstawicieli wolnych zawodów. Autor uzupełnia problematykę bezrobocia na szczycie drabiny społecznej — „Nagle okazuje się, że i grube ryby czasem wylatują"[35] — poprzez spojrzenie na podobny

[26] *Ibidem*, s. 42.

[27] *Ibidem*, s. 45.

[28] Por. *ibidem*, s. 42–45 oraz Robert Castel, *op. cit.*, s. 25 i nast.

[29] Robert Castel, *op. cit.*, s. 30. Por. też: Heinz Bude, Andreas Willisch, *Die Debatte über die „Überflüssigen". Einleitung*, [w:] *Exklusion. Die Debatte über die Überflüssigen*, red. idem, Suhrkamp 2008, s. 9–30, tu s. 9.

[30] Dla opisania tych zjawisk stosuje się socjologiczne kategorie „wykluczenia" i „bezużyteczności". Por. Dirk Baecker et. al., *„Die Überflüssigen". Ein Gespräch*, [w:] *Ibidem*, s. 31–49. Por. Heinz Bude, Andreas Willisch, *op. cit.*, s. 12 i nast. Richard Sennett opisuje zmiany w strukturach zatrudnienia oraz ich wpływ na psychikę zatrudnionych w swojej książce *Korozja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, tłum. Jan Dzierzgowski, Łukasz Mikołajewski, Warszawa 2006. Na psychiczne konsekwencje tych przemian zwraca także uwagę Pierre Bourdieu, według którego egzystencjalna niepewność i lęk przed utratą pracy prowadzi do powstania nowej „zbiorowej mentalności", której sedno wyraża się w haśle „walka wszystkich ze wszystkimi", a zarazem w „niszczeniu takich wartości jak solidarność i humanitaryzm". Idem, *Prekarität ist überall*, [w:] idem, *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*, Universitätsverlag Konstanz 1998, s. 96–102, tu s. 97 i 99.

[31] Urs Widmer, *Top Dogs*, tłum. Jerzy Koenig, „Dialog" 1998, z. 8, s. 57–86.

[32] Roland Schimmelpfennig, *Push up 1–3* (prapremiera polska: 6 XI 2005, Teatr Bagatela, Kraków), tłum. Karolina Bikont, (niepublikowany maszynopis). Por. Franziska Schößler, *op. cit.*, s. 94.

[33] Moritz Rinke, *Republika Wineta*, tłum. Monika Muskała, [w:] *Wielość teatrów II. Antologia najnowszych sztuk niemieckich*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka 2005, s. 153–235 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako RW z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[34] Moritz Rinke, *Café Umberto. Sceny*, tłum. Elżbieta Jeleń, [w:] *Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich*, t. 2., red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, Panga Pank 2007 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako CU z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[35] Moritz Rinke, Franz Wille, *op. cit.*, s. 69.

problem dotykający klasę średnią. *Café Umberto* ze swoją strategią ukazania inteligenckiej klasy średniej w serii „zbliżeń"[36] nie pozwala na wygodny dystans, w opinii Rinkego typowy dla dramatu społecznego „o górnikach albo topmenadżerach"[37].

Na tle współczesnych dramatów społecznych o zbliżonej tematyce obie sztuki wyróżnia obecność elementów utopijnych. Owe elementy utopijne, centralne dla obu tekstów, nie sprowadzają się do stworzenia zamkniętych wizji utopijnych w tradycji powieści o państwie (*Politeia* Platona czy *Utopia* Tomasza Morusa) bądź społecznych utopii w duchu oświeceniowym. Rinke kształtuje główne postaci tych dwóch sztuk jako wizjonerów lepszego ustroju społecznego, przy czym istnieje tu wyraźny związek między skłonnością do utopii i społecznym pochodzeniem postaci, co też stanowi nowy element w tradycji dramatu społecznego. W historii tego gatunku postaci „spragnione intelektualnego rozwoju"[38] bynajmniej nie skłaniają się ku utopii[39], natomiast u Rinkego główne charaktery właśnie poprzez wykształcenie i zdolności intelektualne zdają się szczególnie predestynowane do kreślenia obszernych wizji ulepszania świata.

Punkt wyjścia akcji w *Republice Wineta* przypomina ekspozycję z tekstu *Top Dogs*: w dramacie Widmera bezrobotni topmenadżerowie zbierają się w zamkniętej sali „Outplacement-Center" i przy pomocy psychologa próbują zmierzyć się z rzeczywistością utraty pracy; w *Republice Wineta* kadra kierownicza z najróżniejszych gałęzi gospodarki gromadzi się w podupadającej posiadłości ziemskiej. U Rinkego stopniowemu przygotowaniu dyrektorów na wiadomość o utracie posady służy symulacja projektu budowy miasta o nazwie „Republika Wineta", zainicjowana przez ich byłych pracodawców. Akcję *Top Dogs* tworzy retrospektywna analiza, sukcesywnie odsłaniająca psychiczne rany odnoszone przez menadżerów na ekonomicznym polu bitwy, natomiast Rinke buduje swój tekst poprzez skierowanie uwagi na (nieznaną) przyszłość: w satyryczno-krytycznym świetle ukazuje on wpływ pracy na strukturę osobowości pojedynczego człowieka, a jednocześnie konfrontuje go z wizjami innego, lepszego świata w przyszłości.

[36] Rita Thiele, *Ende und Anfang der Arbeit*, [w:] *Uraufführung „Café Umberto" von Moritz Rinke*. Spielzeit 2005/2006 Kleines Haus, Düsseldorf Neues Schauspiel GmbH 2005, s. 7–10, tu s. 8.

[37] Moritz Rinke, Franz Wille, *op. cit.*, s. 69.

[38] Theo Elm, *op. cit.*, s. 17.

[39] „Tekstom tym w równym stopniu obce są wzloty intelektualne, utopijne wizje, społecznopolityczne propozycje uzdrowienia rzeczywistości, co przenoszenie akcji w odległe epoki bądź miejsca i tworzenie abstrakcyjnych alegorii, są one raczej osadzone w konkretnych realiach". *Ibidem*, s. 16 i nast.

Kontrast pomiędzy starym i nowym, utopijnym wyobrażeniem pracy, kształtujący treść sztuki *Republika Wineta*, odzwierciedla już samo zestawienie osób dramatu. Siedmioosobowa grupa projektantów jest wewnętrznie podzielona, przedstawiciele zwaśnionych stron reprezentują odmienne koncepcje na temat planu zabudowy miasta, a przy tym — wychodząc od „symbolicznej mocy zbudowanego porządku”[40] — odmienne wizje społeczeństwa. Inżynier Lutz Born i menadżer projektu Hagemann reprezentują zasadę efektywności w organizacji pracy, typową dla początku XXI wieku. Głównie w osobie Klausa Hagemanna skupia się przekonanie o słuszności koncepcji ekonomicznej, którą cechuje dynamiczność, mobilność oraz maksymalna redukcja kosztów. Jego motto życia i pracy: „Być znaczy działać. Działać znaczy tempo” (RW, 134) znajduje odzwierciedlenie w jego sposobie wyrażania się — używa prostych, urywanych zdań, zdradzając słabość do rzeczowników i skrótowców: „Zdefiniowanie Problemu, ZP”, „Wybór Rozwiązania, WR” (RW, 139), „Skrystalizowanie Potencjału. Wymagane Profile. Reprezentacyjny Wybór. (*Zapisuje w poprzek na mapach morskich: SP, WP, RW.*)” (RW, 142). To zorientowanie na oszczędność i wydajność ma też swój wyraz w koncepcji zagospodarowania wyspy Wineta, której celem ma być optymalne wykorzystanie ograniczonej powierzchni terenu. Zgodnie z tym plan przewiduje wyłącznie „KB”, jednakowe dwudziestodwupiętrowe kompleksy budynków „z czterdziestoma czterema tysiącami metrów kwadratowych powierzchni kondygnacyjnej” („PK”), stojących jeden obok drugiego: „Blok, ulica. Blok, ulica. Ulica, blok.” (RW, 147). Ten plan zagospodarowania w najmniejszym stopniu nie uwzględnia krajobrazowych walorów wyspy ani jej malowniczo położonych zabytków: nawet autostrada nadbrzeżna przebiega „jednostajnie po kwadracie” (RW, 149), przy latarni morskiej ma stanąć supermarket. Planowana architektoniczna monotonia idzie tu w parze z duchową biernością i brakiem fantazji przyszłych mieszkańców, których rozrywce służyć ma koncepcja *all inclusive*: „Club Med! Maxi-kina! Aquaparki!” (RW, 154). Projekt zabudowy według planów Borna i Hagemanna, z ich „schematycznym myśleniem”, naciskiem na funkcjonalizm[41] i „upraszczającym racjonalizmem”[42] odpowiada modernistycznym koncepcjom architektonicznym, całkowicie ignorującym[43] „związek

[40] F r i t z N e u m e y e r, *Nachdenken über Architektur. Eine kurze Geschichte ihrer Theorie*, [w:] *Quellentexte zur Architekturtheorie. Nachdenken über Architektur*, red. i d e m, Prestel 2002, s. 9–81, tu s. 11. Por. E r n s t B l o c h, *op. cit.*, s. 850.

[41] Por. *ibidem*, s. 37.

[42] *Ibidem*.

[43] W swym obrazie bezwzględnego zniszczenia pierwotnego, idyllicznego krajobrazu wyspy („Jest tam coś w rodzaju zatoki, [...] teraz stoi pięć chat rybackich i latarnia morska, poza tym na całej wyspie nie ma

między architekturą i krajobrazem"[44]. Plany zabudowy Borna i Hagemanna przypominają także koncepcję architektoniczną późnego kapitalizmu, opisaną przez Ernsta Blocha w *Das Prinzip Hoffnung*.

Według Blocha w historii architektury można wyodrębnić dwie fundamentalne utopie budowlane: egipską piramidę i gotycką katedrę; późniejsze epoki tylko nieznacznie zmodyfikowały te dwa modele[45]. Architektura egipska to w jego opinii „ucieleśnienie sztuki śmierci"[46], jej krystaliczna surowość i nieruchomość odzwierciedla „despotyczną strukturę rządzenia"[47]; natomiast organiczna ornamentyka gotyckiej katedry odpowiada utopijnej budowli drzewa życia[48], w jej dynamicznej „głębi i pełni"[49] wyraża się pierwiastek ludzki. Architektura i zabudowa miast późnego kapitalizmu kontynuuje według Blocha tradycje morderczo-nieludzkich, krystalicznych utopijnych budowli. Sposób, w jaki Bloch charakteryzuje ten typ architektury, można by niemal całkowicie odnieść do planu zabudowy „Republiki Winety", jego opis wyjątkowo dobitnie podkreśla jej nieludzkość i „bezduszność"[50]:

> Od całego pokolenia stoi [...] to ahistoryczne monstrum ze stalowymi meblami, betonowymi klocami i płaskim dachem, modernistyczne i nudne [...]. Również planowanie miasta w wykonaniu tych funkcjonalistów jest [...] abstrakcyjne; [...] w tych domach i miastach ludzie upodabniają się do termitów lub [...] do ciał obcych, choć wciąż nazbyt organicznych; tak bardzo odległa jest ta architektura od prawdziwych ludzi, domu, zacisza, ojczyzny[51]. [...] Funkcjonalistyczna architektura odzwierciedla i dubluje [...] lodowaty świat automatów w społeczeństwie towarów, jego wyobcowanie, jego ludzi zredukowanych do pracowników, jego abstrakcyjną technikę[52].

Radykalną odpowiedzią na ten nieludzki, nieomal dystopiczny plan zabudowy jest wizja kierownika projektu Roberta Leonharda, powstała przy współudziale architekta o wymownym nazwisku Färber[53], który okazuje się czołowym

nic — szaleństwo, co?") (RW, 145) koncepcja ta przywołuje inną słynną utopię literacką, a mianowicie faustowski projekt rekultywacji, który poprzez morderstwo na Filemonie i Baucis staje się „splamioną utopią". W a l t e r H i n c k, *op. cit.*, s. 172.

[44] *Ibidem*, s. 71.

[45] Por. E r n s t B l o c h, *op. cit.*, s. 850.

[46] *Ibidem*, s. 845.

[47] *Ibidem*, s. 844.

[48] Por. *ibidem*.

[49] *Ibidem*, s. 866.

[50] *Ibidem*, s. 867.

[51] *Ibidem*, s. 861 i nast.

[52] *Ibidem*, s. 869.

[53] „Färber" oznacza dosłownie „farbiarz", pochodzi od czasownika „färben", który można tłumaczyć dosłownie jako „farbować", ale i przenośnie jako „barwić", „ubarwiać" [przyp. tłum.].

utopistą *Republiki Wineta*. Jego „antymodernistyczna" koncepcja kontrastuje z racjonalnym funkcjonalizmem planów modernistycznych: „antymodernizm jest walką z czysto pragmatycznym myśleniem. To w swej istocie rewolucja Nowego Powrotu do Tradycji" (RW, 123). Entuzjastyczny zachwyt Färbera nad schodami prowadzącymi do posiadłości, dopasowanymi rozmiarami do długości ludzkiego kroku, wyraźnie pokazuje, że skłania się on ku koncepcji, w myśl której architektura ma odpowiadać proporcjom ludzkiego ciała (por. RW, 122). „Nowe myślenie", o którym mówi Färber, może być postrzegane jako odwołanie do antycznego i renesansowego pojmowania architektury, hołdującego przekonaniu, że udana architektura w swych proporcjach dopasowuje się do ludzkiego ciała — taką myśl formułuje Witruwiusz w swym dziele *De architectura libri decem*[54]. Idea połączenia ciała, architektury i kosmosu, mikro- i makrokosmosu[55] leży także u źródeł planów Färbera, by miejsce pod główny plac na wyspie wyznaczyć za pomocą odniesienia do map nieba, by topograficzne położenie miasta ustalić poprzez położenie względem wschodu słońca lub aby z głównego placu mieszkańcy mieli widok na morze (por. RW, 179). Także upodobanie architekta do kolumn i umieszczanie ich w planach zabudowy Winety (por. RW, 179) można odczytać w tym kontekście: ich trzyczęściowa budowa (podstawa, trzon i głowica) odwołuje się do budowy ludzkiego ciała i egzemplifikuje tym samym analogię między proporcjami ludzkiego ciała i mającą służyć mu architekturą.

Poza analogią między człowiekiem, architekturą i kosmosem, Färber kieruje się również witruwiańską triadą *firmitas*, *utilitas* i *venustas* — trwałość, celowość i piękno — jako zestawem zasad dobrej architektury[56]. Także pod tym względem jego wizja stanowi kontrast wobec planu zabudowy przeciwników,

[54] „Żadna budowla nie może mieć właściwego układu bez symetrii i dobrych proporcji, gdy jej części nie pozostają względem siebie w pewnym określonym stosunku, które powinny być oparte ściśle na proporcjach ciała dobrze zbudowanego człowieka". W i t r u w i u s z, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K a z i m i e r z K u m a n i e c k i, Prószyński i S-ka 2004, s. 72. Por. też F r i t z N e u m e y e r, *op. cit.*, s. 16; K l a u s S c h r ö e r, K l a u s I r l e, *„Ich aber quadriere den Kreis ...". Leonardo da Vincis Proportionsstudie*, Waxmann 1998, s. 69.

[55] Słynny „człowiek witruwiański" — wizerunek nagiego mężczyzny wpisanego w okrąg i kwadrat, wyraża przede wszystkim związek zachodzący między ludzkim ciałem a kosmosem, a poprzez to także między architekturą i kosmosem: „[T]he arms and the legs of one figure are drawn in two different positions in order to visualize Vitruvius' statement that the human body is capable of being inscribed both in a circle and a square. But Vitruvius — and Leonardo — lay stress on this fact merely because it tends to show the harmony between the structure of the human body and the «most perfect» geometrical shapes, which implies also a correspondence of the human body with the universe". E r w i n P a n o f s k y, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Warburg Institute 1940, s. 121.

[56] Por. B e r n d E v e r s, *Vorwort*, [w:] *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. 89 Beiträge zu 117 Traktaten*, red. i d e m in Zusammenarbeit mit der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Taschen 2003, s. 6 i nast., tu s. 6.

w którym nie ma mowy o harmonijnym współdziałaniu wszystkich trzech elementów[57], jak i o wartości *venustas*. Natomiast koncepcję Färbera wyróżnia właśnie dbałość o piękno i wdzięk: „Istotna cecha stylistyczna: dom wygląda znowu jak dom. Mógłbym równie dobrze powiedzieć: harmonia. Tak, przepraszam, ale powtórzę jeszcze raz: harmonia" (RW, 179). Dla Leona Battisty Albertiego, renesansowego kontynuatora witruwiańskiej teorii architektury[58], *venustas* poza wartością formalno-estetyczną ma także wymiar społeczno-etyczny[59]. Podobnie jak w koncepcji Albertiego, plan Färbera przewiduje zespolenie architektury z *civitas*[60], czyli przestrzenią życia społeczności miejskiej, biorąc pod uwagę kryteria socjalne: pomysł umieszczenia *piazzy* bądź placu do gry w *boule* w sercu miasta odpowiada idei tworzenia otwartych przestrzeni, wolnych od celów merkantylnych, służących raczej komunikacji i kontemplacji (por. RW, 164). Taką wolność myślenia mają propagować poprzez swoją budowę przede wszystkim obszerne schody, wzniosły motyw architektury antycznej:

> tam, gdzie wcześniej był nasz klub golfowy Gloria z przylegającym kompleksem rozrywkowym, teraz są schody pod gołym niebem! (*Wykonuje faliste ruchy ręką.*). Prowadzą na wzgórza i ze wzgórz, nic więcej! Zupełnie bezsensowny ruch w górę i w dół! (RW, 176).

Moritz Rinke, wybierając architektoniczne plany zabudowy dla zilustrowania utopijnych wizji lepszych światów, ukazuje zasadniczy związek istniejący z jednej strony między „teorią architektury i utopią społeczną"[61], z drugiej zaś obecny w tradycji literackich utopii zakorzenionych w specyficznej topografii[62]. Utopia Färbera, czerpiąc z koncepcji antycznych i renesansowych, wpisuje się zarazem w tradycję architektonicznych wizji utopijnych od renesansu po

[57] „Witruwiańska koncepcja harmonijnego współdziałania trzech czynników, w odniesieniu do architektury oddająca ideę jedności, w analitycznej epoce modernizmu ulega funkcjonalistycznemu podziałowi. Teoria architektury w imię rozumu formułuje racjonalistyczne modele, zrywające z witruwiańską triadą. Mityczna jedność zostaje rozdzielona na trzy elementy, stanowiące od tej pory oddzielne wartości, rywalizujące między sobą". F r i t z N e u m e y e r, *op. cit.*, s. 15.

[58] Studium proporcji Leonardo da Vinci *człowiek witruwiański* (1492) stało się „humanistycznym emblematem" epoki. *I b i d e m*, s. 17.

[59] Por. V e r o n i c a B i e r m a n n, *Leon Battista Alberti*, [w:] *Architekturtheorie, op. cit.*, s. 23–25, tu s. 25.

[60] Por. *ibidem*; a także: F r i t z N e u m e y e r, *op. cit.*, s. 22.

[61] C h r i s t o f T h o e n e s, *Einführung*, [w:] *Architekturtheorie*, *op. cit.*, s. 8–19, tu s. 18. Thoenes podkreśla, że „każdy projekt architektoniczny zawiera w sobie element utopii", gdyż „neguje to, co jest, na rzecz czegoś, co ma być". *Ibidem.*

[62] H i l t r u d G n ü g, *Warnutopie und Idylle in den Fünfziger Jahren. Am Beispiel Arno Schmidts*, [w:] *Literarische Utopie-Entwürfe,* red. e a d e m, Suhrkamp 1982, s. 277–290, tu s. 277 i nast.

rewolucję francuską, „szukających nowych idei w pierwotnej «aurea aetas»”[63] i wyrażających nadzieję na jej przywrócenie.

Pomysł Färbera stworzenia alternatywnego świata, opartego na spowolnieniu tempa życia i komunikacji oraz na bliskości z naturą, znajduje poparcie Roberta Leonharda. Jednak w odróżnieniu od Färbera Leonhard, jako kierownik projektu, postrzega utopię lepszego świata nie jako cel sam w sobie, lecz jako środek prowadzący do celu; wspiera projekt, gdyż docenia jego terapeutyczną funkcję dla symulacji planów projektowych[64]. Dlatego też Leonhard aranżuje wspólne muzykowanie oraz prace w ogrodzie dla zestresowanych i pochłoniętych planowaniem inżynierów, by w ten sposób przeciwstawić ich autodestrukcyjną ambicję i żądzę zysku nowym wartościom: „Tak, panowie, dla odmiany praca fizyczna! Może ziemia leżąca ugorem wsączy panu do duszy spokój, Hagemann” (RW, 178).

Po stronie idealistycznego Färbera i pragmatycznego utopisty Leonharda stoi też wielbiciel przyrody i marzyciel Hans Montag. W swojej funkcji byłego kierownika Agencji Pośrednictwa Pracy jest w szczególnym stopniu uwrażliwiony na duchowe szkody, jakie pociąga za sobą niehumanitarne podejście do problemu pracy, stąd ideologiczna bliskość idei Färbera do jego wizji przywrócenia życiu bezrobotnych lekkości i piękna[65]. Dlatego też Montag krzyżuje plany Hagemanna i Borna, chcących odsunąć od projektu Färbera i Leonharda, by siłą przejąć kontrolę nad sztabem planujących. Eskalacja konfliktu (Born atakuje Leonharda kilofem, Montag udaremnia ten akt przemocy strzałem z pistoletu) przyspiesza jego rozwiązanie: obecni dowiadują się, że projekt „Republika Wineta” był tylko terapeutyczną symulacją.

Krytyka oceniła takie zdemaskowanie projektu jako upadek utopii „Wineta”; Beatrice Eichmann-Leutenegger („Neue Züricher Zeitung”) pisze: „Satyryczne zakończenie sztuki nie pozostawia wątpliwości co do sensu wszelkich utopii”[66], Gerhard Stadelmaier („Frankfurter Allgemeine Zeitung”) podsumowuje, że *Republika Wineta* jest elegią „po utracie utopii i wiary w cuda, przybierającą

[63] Christof Thoenes, *op. cit.*, s. 18.

[64] „Färber reprezentuje nową tendencję. Rodzaj nowego powrotu do tradycji wbrew wszechobecnemu pragmatyzmowi. Tendencja ta wydała się Delcie S.A., a także mnie, nader przekonująca z uwagi na ofertę końcową, jaką chcemy zaprezentować naszym klientom” (RW, 125).

[65] „Na moim stanowisku wciąż widzi pan przewijających się ludzi. Widzi pan, jak z roku na rok stają się coraz bardziej przygnębieni i zmęczeni. Więc czasem chciałbym im pokazać, że są jeszcze rzeczy zupełnie proste i piękne. Gdybym, na przykład, mógł otworzyć okno i tylko sięgnąć. (*Chwyta w powietrzu*) O proszę. Chmura” (RW, 130).

[66] Beatrice Eichmann-Leutenegger, *Endstation Utopia*, „Neue Zürcher Zeitung” (wydanie międzynarodowe) 24 IX 2002, s. 34.

formę komedii"[67], a Klaus Witzeling („Neue Züricher Zeitung") widzi w dramacie Rinkego „tragikomedię o odwiecznym marzeniu mężczyzn, by zmieniać świat"[68]: „Wciąż marzą im się wysokie loty, a kończą w najlepszym razie na żyrandolu, z pętlą na szyi [...]. Jakąkolwiek postać przybierają ich utopijne wizje, każda z nich kończy się tak samo żałośnie"[69]. Zdemaskowanie iluzji po obu stronach — dystopijnej i utopijnej — kończy się tragicznie: Hagemann popełnia samobójstwo, Born śmiertelnie rani Montaga, jednak takie zakończenie, które Peter Michalzik określił mianem zwykłej „magicznej sztuczki"[70], nie jest tylko dramatycznym efektem, mającym na celu tym drastyczniejsze ukazanie bezradności bezrobotnych inżynierów[71]. Przede wszystkim koncepcja „antymodernizmu" jest tu celem samym w sobie, a pod postacią Färbera autor najwyraźniej przemyca swoje stanowisko. Färber zresztą nawet po zdemaskowaniu symulacji wciąż obstaje przy swojej wizji, rozbudowuje ją wręcz, planując nowe miasto pod Akropolem, miasto dla wizjonerów i utopistów: „Dla artystów, naukowców i filozofów! [...] taki rodzaj akademii w postaci całej dzielnicy miejskiej" (RW, 195). Wprawdzie pod koniec ostatniego aktu na scenie pozostają zwłoki Montaga przykryte „szkicami Winety" (RW, 205), w ostatnich didaskaliach czytamy jednak: „*Färber siedzi w fotelu i szkicuje. A śnieg pada i pada*" (RW, 205). Podejmując pod koniec sztuki metaforykę śniegu, która pojawia się już wcześniej, kiedy Färber opisuje swoje utopijne miasto, Rinke sygnalizuje możliwy powrót nadziei.

W tym kontekście intrygujące jest także pojawienie się sióstr Seligmann, spadkobierczyń upadającej posiadłości. W rozmowie z siostrą Rosa wspomina

[67] Gerhard Stadelmaier, *Spuk der Luftschloßgeister. Die Ende der Utopie*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung" 25 IX 2000, s. 53.

[68] Klaus Witzeling, *Die Kunst des Verlierens*, „Neue Zürcher Zeitung" 27 IX 2000, s. 61.

[69] *Ibidem*.

[70] Peter Michalzik, *Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss*, [w:] *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, red. Stefan Tigges, transcript 2008, s. 31–42, tu s. 34.

[71] Tak też interpretuje zakończenie Andreas Kilb: „*Republika Wineta* Moritza Rinkego [...] to historia kilku mężczyzn, przekonanych o słuszności swych poczynań. Kreślą miasto przyszłości, planują Rzym dla ludzkości jutra, utopię przetopioną na stal. To, że przy tym dochodzi do rękoczynów, że pragną tej samej kobiety, nie jest jeszcze najgorsze. Najgorsze jest to, że nie wiedzą, co czynią i komu ma to służyć. Że już dawno nie są graczami, tylko pionkami w bezdusznej grze. Sztuka odsłania tę prawdę bardzo powoli i ostrożnie, i czyni z tego długi, przewrotny, makabryczny dowcip". Andreas Kilb, *Toteninsel der Utopie*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung" 4 IV 2008, s. 36. Dla Petera Kümmela Wineta jest jedynie zastępczym problemem, miejscem terapii, recenzent nie docenia znaczenia elementów utopijnych: „Rinke chce powiedzieć, że współczesna forma pracy powoduje tak dalece zaplątanie pojedynczego człowieka w sieć pozornych zależności, że jedynym wyjściem jest dla niego obłęd, i to im prędzej, tym lepiej. Ale mimo wszystko potrzebuje on miejsc, gdzie mógłby nadal uruchamiać wielkie machiny, nie wyrządzając większej szkody". Peter Kümmel, *Mit gesträubtem Fell*, „Die Zeit" 5 X 2000, s. 49 i nast.

młodego człowieka: „Ostatniego lata był tu pewien młody człowiek [...]. Chciał zostać poetą. [...] Kochał wielkie idee. I delikatnych ludzi. Tylko chyba czasami nie wiedział, jak ma te wielkie idee pomieścić w delikatnych ludziach i to w tamtych czasach" (RW, 199). Wzmiankę o młodym poecie można interpretować jako zabawną autocharakteryzację samego autora, ceniącego utopię „wielkich idei" i posługującego się nimi, by stworzyć „alternatywę wobec wybrakowanej rzeczywistości", oraz by zasygnalizować „możliwość stworzenia lepszego świata"[72].

W sztuce *Café Umberto* postaci nie tworzą tak wyraźnej antytetycznej konstrukcji jak w *Republice Wineta*, na przykładzie trzech par: Jara i Jule, Antona i Pauli oraz Lukasa i Soni, spotykających się przypadkiem w poczekalni Agencji Pośrednictwa Pracy, Rinke ukazuje problematykę „kreatywnego prekariatu"[73], wskazując jednocześnie na wpływ bezrobocia na poczucie własnej wartości jednostki oraz na strukturę związków międzyludzkich.

Akcent położony jest tutaj jednak nie tylko na ukazaniu rozpaczy i beznadziei, jakie niosą ze sobą społeczna degradacja i lęk o przyszłość; tak jak w *Republice Wineta* pojawiają się i tu pozytywne aspekty, widoczne głównie w postaci bezrobotnego muzyka Jaro, który uosabia utopistę.

Z początku widzimy Jaro pogrążonego w rozpaczy. Pierwsze sceny pokazują jego fizyczne i psychiczne odrętwienie; Jaro ulega bezdusznej machinie biurokracji. Bez sprzeciwu przyjmuje fakt, iż automat wywołujący kolejne numery petentów nie wyświetla numeru 2 i 5, pomijając go tym samym.

Pominięty za pierwszym razem, Jaro „*wpatruje się w swój numer*" (CU, 137), za drugim razem pomyłka automatu także nie wzbudza w nim większych emocji, „*zupełnie zaskoczony patrzy na szóstkę, a potem na swój numer pięć*" (CU, 140). Z taką samą biernością i posłuszeństwem Jaro zachowuje się wobec automatu i zamkniętych drzwi, symbolizujących tutaj bezduszny i upokarzający mechanizm zinstytucjonalizowanego pośrednictwa pracy: Jaro stoi „*nieco zamyślony przed drzwiami*" (CU, 131) albo „*schylony przed automatem*" (CU, 141), na „*tablicę wyświetlającą numery*" (CU, 141) spogląda pokornie z dołu. Depresyjne odrętwienie Jaro potęguje jeszcze monotonna rotacja niezliczonych petentów, przewijających się przez poczekalnię agencji, których ilość sugerują wysokie numery na automatycznym wyświetlaczu — „*Przychodzenie i wychodzenie. Albo liczby między jeden, tysiąc a milion migające na tablicy świetlnej.*

[72] Hiltrud Gnüg, *Vorwort*, [w:] *Utopie-Entwürfe*, *op. cit.*, s. 9–14, tu s. 9.

[73] Klaus Dörre, *op. cit.*, s. 50. Bude i Willisch mówią w tym kontekście o „prekariacie indywidualistów". Heinz Bude, Andreas Willisch, *op. cit.*, s. 28.

Jaro ciągle jeszcze tam siedzi" (CU, 142). Dopiero nieśmiała próba komunikacji z pracownikami agencji — „*Jaro bardzo ostrożnie puka do drzwi. Nic się nie dzieje*" (CU, 142) — wywołuje w nim nagłą aktywność — Jaro „*biegnie do drzwi* [...]. *Gwałtownie je otwiera*" (CU, 146), poryw ten jest jednak tylko krótkim impulsem: „*Zamiera. — Jaro trzyma bez ruchu klamkę w ręce. — Zamyka drzwi*" (CU, 146). Punkt zwrotny w rozwoju tej postaci stanowi występ na koncercie w Delbrück-Brücken. Widz nie dowiaduje się, co dokładnie zdarza się na koncercie, jednak powrót Jaro w piątej scenie sugeruje radykalną przemianę: muzyk nie tylko nosi ślady obrażeń cielesnych („*ma obandażowaną głowę*"), także w jego zachowaniu nie widać śladu poprzedniej apatii, kopie automat wyświetlający numery i werbalnie daje upust swojej wściekłości: „Przeklęty automat. Zabójcza maszyna. Delbrück-Brücken! Co za dupki! — (*Biegnie do drzwi, nad którymi jest tablica świetlna. Gwałtownie je otwiera. — Trzaska nimi —*)" (CU, 154).

Okazuje się, że na feralnym koncercie Jaro musiał — wbrew sobie – grać dla grupy neonazistów, co radykalnie zmienia jego nastawienie nie tylko wobec państwowego pośrednictwa pracy, ale i wobec społeczeństwa, w którym godność jednostki zależy od pracy, jaką wykonuje, jakkolwiek nieludzka i pozbawiona sensu by ona nie była.

> Wszystkie głupie produkcje, te energie, które tam na zewnątrz wsiąkają w jakieś dobra! Już nigdy nie będę siedział w jakimś centrum telefonicznym i jakieś tam teleprodukty i maty samochodowe... pielęgnacja tapicerki! 370 razy w tygodniu oferować kominki-grille ogrodowe! [...] Koncerty dla nazistów?!? Tylko po to, żeby na końcu pojawił się „zysk"? A co na tym zyskują ludzie? (CU, 157).

Jaro zaczyna aktywnie kontestować społeczną wartość pracy zarobkowej, żebrząc na ulicy oraz namawiając innych bezrobotnych do bojkotu pośrednictwa pracy. Jego doświadczenia bezrobotnego nauczyły go, że w erze globalizacji polityczny cel pełnego zatrudnienia jest skazany na fiasko, dlatego też robi wszystko, by przyzwyczaić się do życia na bezrobociu, zadomawia się w poczekalni pośrednictwa pracy. Punkt kulminacyjny w rozwoju tej postaci stanowią monologi, jakie Jaro wygłasza w 7. i 12. scenie, w których zawiera się jego utopijna wizja nowego społeczeństwa. Według tej wizji wartość i godność człowieka nie są zależne od pracy zarobkowej: „społeczeństwo będzie tak funkcjonować, że najpierw będzie godność, a dopiero później — a niech tam

— zysk, natychmiast odwracamy kolejność!" (CU, 158). Poczucie własnej wartości, zależne od czynników zewnętrznych, takich jak stabilizacja społeczna i ekonomiczna, Jaro zastępuje całkowicie autonomiczną koncepcją własnej wartości: „Dla mnie ci na zewnątrz się nie liczą. Nie potrzebuję uznania. [...] Jak tam siedzę, to wiem, że oddaliłem się od świata" (CU, 186). Jaro staje się tu wyrazicielem przekonań autora, zdecydowanie potępiającego „absolutyzowanie pracy zarobkowej jako jedynej wartości": „Od początku epoki industrialnej człowiek funkcjonuje według schematu polegającego na tym, że traci swoje życie, by na nie zarobić. Najwyraźniej musimy się dopiero nauczyć, że możliwe są także inne koncepcje"[74]. Propagowana przez Jaro wizja „nowej pracy" przewiduje, że społeczne uznanie oraz szacunek dla samego siebie powinny być osiągalne nie tylko poprzez pracę zarobkową, ale także poprzez poświęcanie się innym zajęciom, takim jak medytacja lub refleksja[75]. Zatem także i ta utopia, podobnie jak utopia autorstwa Färbera z *Republiki Wineta*, zawiera ważny element estetyczny. Jaro formułuje najważniejsze założenia swojej koncepcji, stojąc przed reprodukcją obrazu Vermeera, którą powiesił w poczekalni: dzieło sztuki ma na nowo zyskać istotne znaczenie w życiu jednostki, bo świadome obcowanie ze sztuką, (ekonomicznie) „bezinteresowne upodobanie"[76] w pięknie pomogłoby mu poznać własną wartość i godność.

> Jest tyle niesamowitych dzieł, wiszą wszędzie, ale co się dzieje? Dzieła sztuki oglądają ludzi! Dlatego wiszą wszędzie, patrz. (*Pokazuje, jak dzieło sztuki czeka.*) Ta kobieta, wszystkie postaci, całe to odrębne życie obrazów musi już na nas patrzeć ze zdziwieniem, jak my się przed nim gimnastykujemy! [...] A teraz przejdziemy od obrazu do obrazu i każdemu z nich przywrócimy ich godność. A potem muzyce. Następnie literaturze, nawet dramatowi. Na końcu my też zachowamy naszą godność (CU, 165).

[74] M o r i t z R i n k e, F r a n z W i l l e, *op. cit.*, s. 70.

[75] „Tak, trzeba to odkręcić, musimy sprawić, że posiadanie czasu będzie czymś atrakcyjnym! [...] My dopiero musimy nauczyć się tracić czas i to tak długo, aż tracenie czasu nie będzie żadną stratą, bo w przeciwnym wypadku nie mamy nawet po co zaczynać Nowej Pracy!" (CU, 166). O „ponownym przywłaszczeniu sobie czasu" mówi też Rinke [w:] i d e m, F r a n z W i l l e, *op. cit.*, s. 70. Wizja Jaro ma zatem swoje źródło nie tylko w „badaniach środowiskowych", jakie robił Rinke „w stosownych urzędach i kręgach głównie tzw. nowej klasy średniej": „pilnie studiował literaturę: choćby orędzie Jeremy'ego Rifkina na rzecz sektora postindustrialnego, gdzie pracę społeczną traktuje się z należytym uznaniem a nawet wynagradza. Albo mały katechizm nowej edukacji Wolfganga Englera, według Rinkego w ramach koncepcji nowej pracy uczący nowego, suwerennego stosunku do własnego czasu, po to, by przeciwstawić się władzy ekonomii, tworzącej coraz mniej miejsc pracy i dającej jednostce coraz więcej wolnego czasu". R e i n h a r d W e n g i e r e k, *Glücklich ohne Arbeit*, „Die Welt" 8 VIII 2005, s. 23.

[76] Por. I m m a n u e l K a n t, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J e r z y G a ł e c k i, PWN 2004, s. 64.

Próby wcielenia w życie wizji nowego społecznego porządku, podejmowane przez Jaro, kończą się fiaskiem[77]. W 15. i zarazem ostatniej scenie sztuki siedzi znów „*tak, jak na początku*" (CU, 187) w poczekalni, jakby na nowo popadł w dawną apatię. Także los innych postaci zdaje się potwierdzać złudność utopijnych wizji Jaro. Upokorzenia, jakich doznają oni w związku z wykonywaniem bezsensownej pracy, kończą się autodestrukcją: Anton i Paula podejmują próby samobójcze, dla Antona kończy się to śmiercią.

Jednak także i tutaj sztukę zamykają didaskalia, niosące nadzieję: „*Przychodzi August, mężczyzna ze stosem papierów. Niesie w ramionach olbrzymie drzewo, stawia je na środku urzędu, siada. --- Umberto śpiewa, dość cicho, piosenkę Pauli*" (CU, 187).

Drzewo, które przynosi Anton, jest realizacją jednego z pomysłów Pauli, by bezdusznemu odrętwieniu biurokratycznej maszyny i biernemu oczekiwaniu na oferty z urzędu pracy przeciwstawić witalne siły przyrody — symbol nowej godności bezrobotnych:

> Będę teraz malować wielkie obrazy olejne siedem metrów na siedem i wszędzie je wieszać, na tych obrazach będą biec ludzie wysocy na trzy metry, z których będą wyrastać drzewa aż po ramę płótna... [...] Wszyscy będą biec do urzędów i dawać tym biurokratom i półgłówkom nie większym niż 25 centymetrów, którzy tylko siedzą z ich pieprzonymi słomkami, tymi patyczkami, które nam ciągle z takim zdziwieniem podtykają, bo myślą, że jesteśmy [...] jakimiś kundlami... A my teraz z uśmiechem oddajemy im nic niewarte dokumenty, ich formularze i paragrafy, mogą sobie teraz nimi i tymi patyczkami zagrać w bierki, a tymczasem tysiące olbrzymich lasów mieszanych zacznie opuszczać urzędy i staną się sobą, będą kwitnąć i rosnąć (CU, 179).

Na przekór wszystkim upokorzeniom i zranionemu poczuciu własnej wartości ostatnie słowa sztuki świadczą o potędze wiary w pozytywną odmianę i ludzkiej solidarności. Utopia społeczna nie wypala się zatem jak „słomiany ogień"[78], pomysły Jaro nie kończą się na „zwykłej retoryce", a przekaz *Café Umberto* wychodzi poza ukazanie „całkowitej beznadziei"[79], wbrew temu, co pisali o sztuce Frauke Hartmann i Martin Krumbholz.

[77] Początkowo Jaro wypróbowuje swoje wizje na Jule. By przeciwdziałać „dezintegrującemu działaniu ekonomii pieniądza" (P i e r r e B o u r d i e u, *Für einen neuen Internationalismus*, [w:] i d e m, *Gegenfeuer*, *op. cit.*, s. 68–76, tu s. 70.), Jaro chce w pozaekonomicznym „obiegu pieniądza" sprzedawać zaprojektowane przez nią ubrania, by przywrócić jej godność. Jednak ta próba okazuje się równie nieudana, co plan odwiedzenia Jule od jej ucieczki do zakładu psychiatrycznego.

[78] F r a u k e H a r t m a n n, *Jenseits der Hoffnung*, „Frankfurter Rundschau" 29 IX 2005, s. 15.

[79] M a r t i n K r u m b h o l z, *Stillstand, Panik, Rausch*, „Neue Zürcher Zeitung" 1–2 X 2005, s. 36.

Wyrazicielem nadziei, jaką przynosi ostatni obraz sztuki, nie jest jednak Jaro, lecz postać drugoplanowa, August Kück, co można wytłumaczyć przez odniesienie do autobiograficznej powieści Rinkego *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel* (Mężczyzna, który przeżył stulecie), która na przestrzeni trzech pokoleń opowiada o losach pochodzącej z Worpswede rodziny Kück. Postać Augusta Kücka jest, analogicznie do postaci młodego poety z *Republiki Wineta*, ukrytą autobiograficzną aluzją do autora; jego nazwisko wskazuje na oświeceniowy aspekt dramatu, wyrażający się w podkreśleniu budującej roli sztuki.

> Członkowie rodziny Kück, przez ck jak Glück, byli przekonani, że wywodzą się z wpływowej niderlandzkiej kasty doradców arcyksięcia Johanna Christiana Findorffa, który z polecenia króla Hanoweru z ich pomocą dokonał kultywacji tych ziem [...]. Dziadek Paula, urodzony Kück, uważał się za kultywatora i artystę w jednym, a więc właściwie za idealnego mieszkańca Worpswede. Paul junior szybko nauczył się, że Kück, z niderlandzkiego 'kijk', oznacza spojrzenie, wgląd, dostrzeżenie, a więc też poznanie[80].

Café Umberto i *Republika Wineta* to „sztuki z ważnym przekazem, [...] idące na całość reformatorskie wizje"[81]. To, że zarzuca im się „naiwność [...] i wizjonerstwo"[82], jak również idealizację stosunków społecznych[83] i trywialność[84], wpisane jest w tradycję odbioru **literackich** utopii, często krytykowanych za „naiwny optymizm, nieżyciowość" i traktowanych jako „oderwane od rzeczywistości bujanie w obłokach"[85]. Dlatego należy przyznać rację Reinhardowi Wengierkowi w jego pozytywnej ocenie utopijnych perspektyw.

> W ostatnich czasach można zaobserwować wśród autorów tendencję do tworzenia sztuk, które wprawdzie także [...] jątrzą otwarte rany, ale przede wszystkim — co jest ich niewątpliwym walorem — oferują wymierającemu społeczeństwu pracy pragmatyczne perspektywy na odnalezienie godności i sensu życia także w realiach oddalonych od pełnego zatrudnienia[86].

[80] Moritz Rinke, *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel*, Kiepenheuer & Witsch 2010, s. 45.
[81] Peter Michalzik, *op. cit.*, s. 33.
[82] Christine Dössel, *Sechs Personen suchen eine Arbeit*, „Süddeutsche Zeitung", 29 IX 2005, s. 13.
[83] *Ibidem*.
[84] Por. Rita Thiele, *op. cit.*, s. 9.
[85] „Właśnie dziś, w czasach kiedy utopijne myślenie wyjątkowo narażone jest na skażenie ideologią i krytykowane za naiwny optymizm i nieżyciowość, [...] pojawia się konieczność powrotu do istoty myśli utopijnej i jej wielorakich form, dziś potrzebujemy jej być może nawet bardziej niż kiedykolwiek, bo człowiek nigdy jeszcze nie był tak globalnie dotknięty troską i lękiem o przyszłość ludzkości, nigdy jeszcze jego przetrwanie nie było tak konkretnie zależne od innego człowieka". Hiltrud Gnüg, *Vorwort*, s. 13.
[86] Reinhard Wengierek, *op. cit.*, s. 23.

Wskazując na „pozytywne alternatywy"[87], na pozytywne mechanizmy kształtowania ludzkiej „wartości" i „miary", i to właśnie w epoce ekonomicznego i społecznego kryzysu, Rinke wpisuje się w tradycję dramatu społecznego z takimi prekursorami jak dramat ekspresjonistyczny[88] i teatr epicki Brechta, który za Walterem Hinckiem można nazwać „teatrem nadziei" — niebędącym „teatrem [...] fatamorgany" i „taniego pocieszenia"[89], ale teatrem dającym nadzieję w czasach, kiedy jej brak.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

[87] Hiltrud Gnüg, *Vorwort*, s. 14.

[88] Na temat utopijnego charakteru dramatu ekspresjonistycznego por. Klaus Siebenhaar, *Klänge aus Utopia. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama*, Agora Verlag 1982, s. 190–217.

[89] Walter Hinck, *op. cit.*, s. 194.

Artur Pełka

Pamięć teatru — teatr pamięci. Mnemotechnika *Kamienia* Mariusa von Mayenburga

Krytyk opiniotwórczego miesięcznika „Theater heute", Franz Wille, z entuzjazmem określa sztukę Mariusa von Mayenburga *Kamień*[1] jako „niemiecki dramat historyczny XX wieku"[2]. Wille zwraca uwagę na fakt, że od czasu *Szosy Wołokołamskiej* Heinera Müllera nikt w Niemczech nie próbował w tak kompleksowy sposób przedstawić w tekście napisanym na użytek teatru historii ubiegłego stulecia. Rzeczywiście, od powstałej w latach 80. XX wieku pentalogii Müllera II wojna światowa i jej skutki były w dramaturgii niemieckiej — inaczej niż w Austrii[3] — tematem w zasadzie peryferyjnym. Jeśli ważkie wydarzenia historyczne mimo rozprzestrzeniającego się ducha „posthistoryczności" w ogóle stawały się tematami tekstów teatralnych, były to w pierwszym rzędzie upadek Muru Berlińskiego[4] oraz terroryzm RAF[5].

Postdramatycznej fali, która w latach 90. zalała Niemcy w teorii[6] i praktyce, paradoksalnie towarzyszyło sięganie w tekstach pisanych dla teatru do tematyki społecznej oraz wyraźny powrót do realizmu[7], a w pewnym sensie

[1] Marius von Mayenburg, *Kamień*, tłum. Jacek Kaduczak, [w:] *Współczesne sztuki uznanych autorów niemieckich. Zbliżenia*, t. 1, red. Karolina Bikont, Elżbieta Manthey, ADiT 2010, s. 19–64 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako K z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

[2] Franz Wille, *Das Bedürfnis nach Lügen. Ein Gespräch mit Marius von Mayenburg über deutsche Geschichte, wie man sie sich erzählt und sein Stück „Der Stein"*, „Theater heute" 2008, nr 10, s. 38–40, tu s. 39.

[3] Intensywny rozrachunek z narodowym socjalizmem w dramaturgii austriackiej obecny jest przede wszystkim nieustannie w tekstach teatralnych Elfriede Jelinek.

[4] Zob. Birgit Haas, *Theater der Wende — Wendetheater*, Königshausen & Neumann 2004.

[5] Por. Gerrit-Jan Berendse, *Schreiben im Terrordrom. Gewaltcodierung, kulturelle Erinnerung und das Bedingungsverhältnis zwischen Literatur und RAF-Terrorismus*, text + kritik 2005.

[6] W tendencję tę wpisuje się przede wszystkim Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2009.

[7] W swoim bilansie niemieckojęzycznej dramaturgii lat 90. Franziska Schößler zwraca uwagę, że obok tematyki związanej z „mitem" i „pamięcią" szczególnie w drugiej połowie dekady zaczęły w tekstach teatralnych dominować aspekty społeczne. Pod wpływem nowej dramaturgii brytyjskiej nastąpiło w Niemczech ożywienie dramatu społecznego, który zaczął poruszać głównie problem „bezrobocia" i „rodzinnych katastrof". Odrodzeniu społeczno-krytycznej problematyki towarzyszył zwrot ku „nowemu realizmowi", który w swoim słynnym manifeście *Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* (Teatr w dobie przyspieszenia) proklamował w 1999 roku Thomas Ostermeier. Zob. Franziska Schößler, *Augen-Blicke: Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Gunter Narr 2004 (Forum modernes Theater, t. 33) oraz Thomas Ostermeier, *Teatr w dobie przyspieszenia*, tłum. Katarzyna Wielga, „Didaskalia" 2000, nr 36, s. 16.

również renesans teatru dokumentarnego, który tym razem nie zajmował się „wielką" historią, lecz przenosił na scenę polityczne wydarzenia życia codziennego[8]. Również tworzący od lat 90. teksty teatralne Marius von Mayenburg unikał tematów historycznych, odnosząc dramatopisarski sukces, zresztą nie tylko w Niemczech[9], jako autor społeczno-krytyczny.

Napisana w ramach projektu „60 lat Niemiec — zbliżenia do kłopotliwej tożsamości"[10] na zamówienie berlińskiej Schaubühne sztuka *Kamień* jest tekstem wyjątkowym w twórczości Mayenburga. W jednym z wywiadów autor w następujący sposób scharakteryzował swoją pracę nad tym tekstem:

> Dla mnie był to materiał, którym już od dawna chciałem się zająć, bowiem ma on wiele wspólnego ze mną i moją rodziną. Wykorzystałem dużo historii, które słyszałem od mojej babci i moich rodziców, od zaprzyjaźnionych rodzin. [...] Nie miałem dużo czasu na napisanie tej sztuki, lecz patrząc wstecz, uważam, że bardzo dobrze się stało, jak się stało. Dzięki temu musiałem ograniczyć się do materiału, który i tak nosiłem w sobie. Nie wiem, czy tak pisze się o historii, ale dla mnie było to zbliżenie, niemające w sobie nic akademickiego. Nie musiałem przełamać historycznego dystansu i zajmować się czymś obcym, lecz mogłem pisać o tym, co dziś stanowi o mojej tożsamości[11].

Wyznanie to podkreśla rolę pamięci komunikacyjnej zarówno dla praktyki pisarskiej autora, jak i jego własnej tożsamości, a tym samym związek historii, pamięci i tożsamości z teatrem.

W dyskursie pamięci o nachyleniu literaturoznawczym, który notabene z upodobaniem posługuje się terminologią teatralną, paradoksalnie mało uwagi poświęcano dotąd samym tekstom teatralnym. Wynika to z pewnością nie tylko z faktu koncentracji literaturoznawstwa na narracji i jej instancjach, lecz również z niefortunnego statusu tekstów teatralnych, które przez literaturoznawców, jak wiadomo, traktowane są na ogół jako przedmiot badań teatrologów, ci zaś z reguły postrzegają je jako drugorzędny element dzieła scenicznego. Tymczasem

[8] W tym sensie młody dramatopisarz Martin Heckmanns pyta, dlaczego „we współczesnym dramacie brak jest tematów historycznych, nawet tych związanych z historią współczesną. [...] Dlaczego przy zamawianiu sztuk mówi się tylko: Napisz coś o teraźniejszości dla teraźniejszości? Dlaczego robi się z młodych autorów zaślepionych rzeczników swej generacji?" Cyt. za: G e r h a r d J ö r d e r, *Land in Sicht. „60 Jahre Deutschland" — das große Uraufführungsprojekt der Berliner Schaubühne*, „Die Zeit" 7 II 2008, s. 41.

[9] O międzynarodowej renomie von Mayenburga świadczą również liczne wystawienia jego sztuk w Polsce.

[10] Berlińska Schaubühne przy finansowym wsparciu Kulturstiftung des Bundes z okazji 60. rocznicy proklamowania obu państw niemieckich przeprowadziła wspólnie z młodymi dramatopisarzami dwuletni projekt poświęcony niemieckiej historii powojennej, w ramach którego powstało szereg sztuk związanych z tą tematyką.

[11] F r a n z W i l l e, *Bedürfnis*..., s. 39.

właśnie takie janusowe oblicze, ta podwójna natura tekstu teatralnego, oscylującego między referencyjnością i performatywnością, literackością i teatralnością, predestynuje go do bycia szczególnym mnemonicznym medium. Centralną figurą mnemotechniki — podobnie jak naczelną zasadą teatru — jest naśladowanie, duplikacja, dublowanie przez pamięć oryginału. Renate Lachmann pisze: „Figura podwojenia to podstawowa figura pracy pamięci. [...] Jeśli rytuał nie wymaga pamiętania, gdyż jest aktem partycypacji w tym, co nieobecne, to podwojenie jest działaniem pamięci, będącym czystym działaniem obrazowym, aktem zastępowania”[12].

Założenie, że duplikacja jest kluczową figurą pracy pamięci, leży również u podstaw semiotyczno-psychoanalitycznego studium *Theater als Gedächtnis* (Teatr jako pamięć) Geralda Siegmunda. Wiążąc pamięć, fantazję i psychoanalizę z teatrem, przypisuje on scenie wyjątkowy mnemoniczny potencjał:

> W świetle miejsc i obrazów, metafor przestrzeni, czasu i pisma teatr jawi się jako wręcz uprzywilejowany rodzaj sztuki do przedstawiania w różnorodny sposób pamięci i wspomnień. Wszakże wszelkie te metafory i mnemoniczne środki są konstytutywnymi elementami samego teatru, który jak żadna inna sztuka dzięki żywym obrazom rozciąga się w czasoprzestrzeni[13].

W podobnie apologetyczny sposób na mnemoniczną moc teatru zwraca uwagę Jürgen Schröder w odniesieniu do dramatu historycznego: „Jeśli rozumieć literaturę jako najbardziej autentyczny **magazyn pamięci** ludzkiej, to dramaty historyczne jawią się jako poetyckie, co znaczy również humanistyczne destylacje wiedzy i doświadczenia historycznego danego czasu”[14].

Fenomen złej koniunktury czy też zaniku dramatu historycznego we współczesnej praktyce pisania dla sceny, na którą zwrócili uwagę cytowani na wstępie Wille i Heckmanns, uzasadnia Ingo Breuer w swej rozprawie *Theatralität und Gedächtnis* (Teatralność i pamięć) „przemianami form dramatycznych, «kolektywów» producentów i odbiorców oraz samej historiozofii”[15]. W związku

[12] Renate Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, tłum. Artur Pełka, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas 2009, s. 285–321, tu s. 297.

[13] Gerald Siegmund, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Gunter Narr 1996, s. 75 i nast. (Forum modernes Theater, t. 20).

[14] Jürgen Schröder, *Geschichtsdramen: die „deutsche Misere” — von Goethes „Götz” bis Heiner Müllers „Germania”? Eine Vorlesung*, Stauffenburg 1994, s. 7.

[15] Ingo Breuer, *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Böhlau 2004, s. 462.

z tym autor redefiniuje pojęcie dramatu historycznego i proponuje, by jego wyznacznikiem była „wystarczająca obecność werbalnych i pozawerbalnych, immanentnych i paratekstualnych elementów, sygnalizujących historyczność”[16]. Właśnie tego typu „historyczne sygnały” konstytuują *Kamień* Mayenburga.

Akcja sztuki obejmuje 48 lat niemieckiej historii. Tekst podzielony jest na 35 ułożonych achronologicznie krótkich scen sygnowanych symbolicznymi dla dziejów powojennych Niemiec datami: 1935, 1945, 1953, 1978 i 1993. W ten fragmentaryczny sposób opowiadana jest historia dwóch rodzin niemieckich i jednej żydowskiej. Symptomatyczne jest, że postaci tego dramatu to pięć kobiet i tylko jeden mężczyzna, zresztą pojawiający się na scenie zaledwie peryferyjnie: Wolfgang i Witha Heising, ich córka Heidrun i wnuczka Hannah, Mieze Schwarzmann oraz Stefanie, której nazwisko pozostaje nieznane.

W 1935 roku w obliczu prześladowania Żydów przez nazistów rodzina Schwarzmannów postanawia opuścić Niemcy i pertraktuje z rodziną Heising w sprawie sprzedaży domu. Gdy w roku 1945 wkracza radziecka armia, Wolfgang Heising, który przejął po Schwarzmannie nie tylko dom, lecz i jego kierowniczą funkcję w instytucie weterynarii, popełnia samobójstwo, pozostawiając pożegnalny list, z którego wynika, że był aktywnym nazistą. W roku 1953 Witha wraz z Heidrun opuszczają NRD, a do domu przejętego po Schwarzmannach wprowadzają się trzy rodziny, między innymi Stefanie ze swoim dziadkiem. W roku 1978 Witha wraz z córką spodziewającą się dziecka, odwiedzając swą dawną posiadłość, są oburzone jej stanem. W roku 1993 Witha, Heidrun i jej córka Hannah osiedlają się na nowo w swoim dawnym domu. Dopiero teraz Witha wyznaje Hannah, że Schwarzmannowie nigdy nie dotarli do Ameryki. Wydarzenia te przedstawiane są wycinkowo, alinearnie, w konwencji teatru analitycznego, stopniowo odkrywając prawdę tekstu, który opiera się na swoistej topografii pamięci, bowiem jako miejsce akcji, choć nazwa ta nie pada ani razu wprost, łatwo daje się zidentyfikować Drezno. W dialogach mianowicie przywoływane są miejsca, takie jak słynny barokowy park *Großer Garten*[17] czy Południowa Aleja, okolice miasta ze wsią Ruppendorf oraz Łabskie Piaskowce w Szwajcarii Saksońskiej, a przede wszystkim bombardowanie miasta w lutym 1945. Ten tragiczny w skutkach dla „Połabskiej Florencji” nalot aliantów symbolizuje uszkodzona rodzinna porcelana Heisingów: „Brud, którego nie da się domyć, drobniutki żwir, który się wtopił,

[16] *Ibidem*.

[17] Tzn. Wielki Ogród; w tłumaczeniu Kaduczaka spolszczony jako „ul. Ogrodowa” (por. K, 47).

bo szkliwo rozpłynęło się od żaru bomb zapalających i połączyło z gruzowiskiem" (K, 47)[18].

Ze żwirem wtopionym w porcelanę koresponduje tytułowy kamień, symbolizujący w kontekście biblijnym winę, względnie niewinność[19], stanowiąc tym samym materializację pamięci i jej zakłamania. Jest to kawałek ulicznego bruku, którym naziści wybili okno „w żydowskim domu" (K, 38), gdy mieszkała w nim już rodzina Heisingów. Jako *corpus delicti* służy on do eksternalizacji własnej winy, staje się niejako *corpus alibi* i tym samym familijną relikwią, bezcennym nośnikiem rodzinnej pamięci. Z tego powodu Heidrun chce go koniecznie zabrać do Niemiec Zachodnich:

> WITHA Jeśli na granicy przeszukają twój plecak i znajdą w nim kamień, zaczną się pytania [...].
>
> HEIDRUN Wiem, ale sama mówiłaś, że rzucali nim w ojca, to specjalny kamień, sama mówiłaś, ten kamień to pomnik dla ojca, bo opłacił Żydom ucieczkę, małe przypomnienie, że zawsze należy być odważnym i że ojciec był odważny i że nigdy nie wolno nam o tym zapominać (K, 40).

Podobnie jak wydarzenia wtapiają się w pamięć, tak historia wtapia się w przedmioty, które stają się jej świadectwami. Gdy w 1993 roku Stefanie rozpaczliwym zawołaniem „Oddajcie mi moje życie" (K, 41) zakłóca spokój trzech kobiet, które odzyskały swój dawny dom, co doprowadziło jej dziadka do śmierci, Heidrun wykorzystuje pamięć zbiorową drezdeńczyków i instrumentalizuje pogruchotany serwis jako materializację prawa własności: „Je pani ciasto na ruinach domu moich dziadków. [...] Rozumie pani teraz, że to nasz dom?" (K, 47).

Odpowiednikiem pamięci rodzinnej jest pamięć architektury miasta z centralnym miejscem wydarzeń — domem pokrytym symbolicznymi kolorami, który w tekście Mayenburga pełni funkcję mnemonicznego palimpsestu:

[18] Wybór Drezna na miejsce akcji jest nieprzypadkowy, bowiem miasto to posiada szczególny status w niemieckiej pamięci zbiorowej, o czym świadczy jego ciągła polityczna instrumentalizacja: przez nazistów przeciwko aliantom, przez NRD przeciwko nazistom, przez kanclerza Kohla na rzecz zjednoczenia i w końcu przez samych drezdeńczyków jako symbol ich tożsamości. Por. E v a B e h r e n d t, *Fukuyamas Handtasche. Geht deutsche Geschichte nur noch als Revue?*, „Theater heute" 2009, nr 4, s. 12–15, tu s. 15. O micie miasta w kontekście alianckich bombardowań por. m.in.: H a r a l d W e l z e r, S a b i n e M o l l e r, K a r o l i n e T s c h u g g n a l l, *„Opa war kein Nazi": Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Fischer 2002, s. 195. Zob. również obszerne fragmenty tej książki w polskim przekładzie: e a d e m, *„Dziadek nie był nazistą". Narodowy socjalizm i Holokaust w pamięci rodzinnej*, tłum. P a w e ł M a s ł o w s k i, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa…*, s. 351–410.

[19] Por. J 8,7.

HEIDRUN Ten tynk. Gdyby zmyła pani farbę ze ścian zewnętrznych, albo potarła je mocno ręką po deszczu, gdy są mokre, zostałyby pani na ręce drobinki czerwonej farby. Dom był kiedyś pomalowany na czerwono.

STEFANIE Dom był zawsze biały.

HEIDRUN No właśnie. A tu ta czerwień. Przecież pani nie okłamuję. Oczywiście, że dom był zawsze biały. Ale w latach trzydziestych pojawili się mężczyźni z pędzlami i farbą i pomalowali dom na czerwono. Wiedziała pani o tym?

STEFANIE Jacy mężczyźni?

HEIDRUN Mój ojciec finansował żydowską rodzinę, finansował ucieczkę, dał im pieniądze na emigrację. Za to wymalowano mu wyzwiska na domu. Na początku zamalował je na biało, ale potem pokazywał te napisy z dumą, jak order (K, 56 i nast.).

Również wyłożona kostką brukową „ścież[ka] przed domem"[20], z której wyrwany został tytułowy kamień, stanowi swoisty ślad pamięci. Dziewiętnastowieczny fizyk, Karl Spamer, w następujący sposób opisuje takie ślady: „Można mówić o pamięci całej materii organicznej, czy wręcz materii w ogóle, w takim sensie, że pewne oddziaływania pozostawiają na niej mniej lub bardziej trwałe ślady. Nawet kamień zachowuje ślady młota, który w niego trafił"[21].

Również u Mayenburga kamień podlega oddziaływaniom prowadzącym do nieustannej jego funkcjonalizacji. Jako element pierwotnej natury stał się kiedyś kostką brukową, a zatem służącym dobru ogólnemu artefaktem, symbolizując tym samym proces cywilizacyjny. Wyrwanie go z bruku przez nazistów narusza porządek społeczny, natomiast użycie go do ataku na dom Schwarzmannów/Heisingów, czyli jego instrumentalizacja jako narzędzie przemocy, zapowiada barbarzyństwo. Rodzina Heisingów bagatelizuje je zresztą *post factum* poprzez nadanie kamiennemu narzędziu zbrodni funkcji „przycisk[u] do papieru" (K, 48), a w końcu jego sakralizację jako „pomnik dla ojca" (K, 40).

[20] Na mnemoniczny potencjał ulicy wyłożonej brukiem zwraca uwagę również Sebald w swej słynnej powieści *Austerlitz*. Jej narrator w następujący sposób opowiada o swym pobycie w Pradze: „Już krążąc po krętych uliczkach [...], czując pod stopami nierówne płyty Szporkovej [błędne tłumaczenie słowa „Pflastersteine" czyli „kamień brukowy", a tym samym przekłamanie, bowiem praska ul. Šporkova wyłożona jest brukiem a nie „płytami" — A. P.], czułem się tak, jak gdybym kiedyś już tędy szedł, jak gdyby wspomnienie powracało nie za sprawą refleksji, ale zmysłów [w oryginale „Sinne, die Erinnerung", czyli „zmysłów" i „pamięci" — A. P.], tak długo otępiałych, a teraz ponownie rozbudzonych". W i n f r i e d G. S e b a l d, *Austerlitz*, tłum. M a ł g o r z a t a Ł u k a s i e w i c z, W.A.B. 2007, s. 186.

[21] K a r l S p a m e r, *Physiologie der Seele*, F. Enke Verlag 1877, s. 86. Cyt. za: A l e i d a A s s m a n n, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, [w:] *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, red. K a i - U w e H e m k e n, Reclam 1996, s. 16–46, tu s. 26.

Nadto, niema materia kamienia jawi się jako symbol milczących ofiar nazistowskiego barbarzyństwa, a jednocześnie jest moralnym znakiem ostrzegawczym w biblijnym sensie *lapides clamabunt*[22]. W kontekście nowotestamentowej opowieści Łukasza o wjeździe Jezusa do Jerozolimy i jego zapowiedzi zniszczenia miasta, w wyniku którego ma nie pozostać „kamień na kamieniu"[23], bombardowanie Drezna nabiera dodatkowego symbolicznego wymiaru[24].

Dzięki jedności miejsca drezdeński dom nie tylko stanowi centrum tragedii, lecz staje się swoistą architekturą pamięci, tak jak opisuje ją Renate Lachmann:

> Z jednej strony, same [...] teksty [literackie — A. P.] tworzą przestrzeń pamięci i wstępują w przestrzeń pamięci rozpościerającą się między tekstami; z drugiej strony — konstruują architekturę pamięci, gdzie lokują mnemotechniczne obrazy, zawierające strategie *ars memoriae*[25].

Architektura pamięci u Mayenburga jest — podobnie do prawzoru w legendzie o wynalezieniu mnemotechniki przez greckiego poetę Symonidesa[26] — określona przez porządek miejsc przy stole. Postaci w *Kamieniu* wciąż skupiają się wokół stołu, na którym nie tylko serwowana jest „kawa i ciasteczka" (K, 21), lecz również celebrowany niczym rodzinna relikwia tytułowy kamień. Stół służy również za ochronę przed sypiącym się tynkiem podczas realnego, jak i wyimaginowanego bombardowania. Ponad 60 lat po katastrofie Drezna, będącej *pars pro toto* tragedii całej Europy, Mayenburg (re)konstruuje żydowsko-niemiecki dom jako specyficzną architekturę pamięci. Analogicznie do Symonidesowego teatru pamięci o biesiadnikach zmasakrowanych w czasie zawalenia się odświętnej sali, Mayenburg przywołuje pamięć o śmiertelnych ofiarach miejsc Zagłady, choć siłą rzeczy — inaczej niż w antycznej legendzie — nie można ich już pogrzebać. Przez pomieszanie płaszczyzn czasowych i przeskoki w czasie, niedopowiedzenia i przemilczenia powstaje tu swoisty teatr analityczny, przy czym prawda tekstu, będąca prawdą historii, odkryta musi zostać przez samą publiczność. Każdy widz niejako zmuszony zostaje do skonfrontowania teatralnych obrazów ze swym własnym albumem rodzinnym.

[22] Tzn. „kamienie wołać będą" (Łk 19,40).

[23] *Ibidem*.

[24] W tym sensie podczas bombardowania miasta prorokuje Wolfgang w 1945: „Jeśli zejdę do piwnicy, cały dom się zawali. [...] Kiedyś wreszcie będziesz musiała wyjść z tej swojej piwnicy, z ruin, i okaże się, że wszystko zostało zbombardowane, całe nasze życie" (K, 46).

[25] R e n a t e L a c h m a n n, *op. cit.*, s. 307.

[26] Por. polski przekład legendy w wersji C y c e r o n a (*De oratore II*, 86, 352–87, 355), tłum. P a w e ł M a s ł o w s k i, [w:] R e n a t e L a c h m a n n, *op. cit.*, s. 293.

Pomijając iście brechtowski gest sztuki Mayenburga, trzeba zauważyć, że ilustruje ona pięć strategii wypierania ze świadomości, które Aleida Assmann przypisuje niemieckiej pamięci zbiorowej: „kompensację, eksternalizację, wyłączanie, milczenie, przeinaczanie" [27].

„Kompensacja" polega według Assmann na tym, że „jedna wina równoważona jest przez inną i w ten sposób, jakby matematycznie, anulowana"[28]. W tym sensie Witha inscenizuje się przed własną córką jako ofiara kolektywnego rasistowskiego obłędu: „Ale i tak musiałam się zapisać [do NSDAP — A. P.]. Ciemne włosy, kształt twarzy — w tramwajach mnie opluwali i chcieli wyrzucić z wagonu" (K, 6).

Najwyraźniej jednak ujawnia się w *Kamieniu* strategia „przeinaczania", które „odbywa się pod presją nowych ram pamięci, które ze skompromitowanych członków czynią wobec rodziny moralnie nieskazitelne osoby" [29]. Witha wmawia zatem córce: „Twój ojciec nie był bohaterem, ale był od zawsze w ruchu oporu" (K, 37). To przeinaczenie demaskuje scena, w której Witha po kryjomu czyta na głos list pożegnalny swego męża. Do strategii „wyłączania" należy natomiast zniszczenie przez nią tego kompromitującego listu, podobnie jak zakopanie w ogrodzie odznaki, świadczącej o jej przynależności do NSDAP. Wyłączanie udziału w eksterminacji Żydów ujawnia się również jako odwracanie uwagi. Po opuszczeniu domu przez Schwarzmannów Wolfgang Heising przez chwilę odczuwa dyskomfort, który jego żona natychmiast niweluje skierowaniem jego uwagi na piękno natury:

> WOLFGANG To tak, jakby człowiek wprowadzał się w czyjeś życie.
> WITHA Chyba lepiej się stało. Oni i tak nie mogliby tu zostać. Zobacz, jak rododendron pięknie kwitnie.
> WOLFGANG I tak nic nie widzi.
> WITHA A co miałby widzieć?
> WOLFGANG Nic. To tylko taka chwila (K, 38).

List napisany przez Heisinga przed samobójczą śmiercią zawiera przesłanie dla jego córki Heidrun: „Naszej córce, gdy będzie już wystarczająco duża, powiedz, że zginąłem jak prawdziwy Niemiec" (K, 54). Życzenie męża zostaje przez żonę spełnione w formie mitologizacji, którą wpaja zresztą nie tylko córce, ale i wnuczce, opowiadając, że „[j]akiś Rosjanin nie patrzył, gdzie strzela

[27] A l e i d a A s s m a n n, *Pięć strategii wypierania ze świadomości*, tłum. A r t u r P e ł k a, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, *op. cit.*, s. 333–349, tu s. 333.
[28] *Ibidem*, s. 334.
[29] *Ibidem*, s. 347.

i zabił go [dziadka — A. P.] strzałem na wiwat. Już po tym, jak wojna się skończyła" (K, 55 i nast.).

Na przykładzie 14-letniej Hannah egzemplifikowany jest poruszany przez Assmann problem rozdźwięku między „leksykonem", tzn. wiedzą obiektywną, a „albumem"[30], czyli subiektywną pamięcią rodzinną. Mimo wiedzy o nazistowskich zbrodniach oraz typowej dla okresu dojrzewania rebelii wnuczka pozwala wywrzeć na siebie wpływ komunikacyjnej pamięci rodzinnej i w konsekwencji idealizuje swego dziadka w szkolnym wypracowaniu:

> W mojej rodzinie właściwie się o tym nie mówi, ale mój dziadek uratował żydowską rodzinę. Schwarzmannów. Pan Schwarzmann był szefem dziadka w instytucie weterynarii, dopóki za czasów nazistów nie musiał zrezygnować ze swojego stanowiska. Ale mój dziadek dalej go wspierał i w 1935 roku opłacił jego ucieczkę za granicę. Schwarzmannowie wyemigrowali przez Amsterdam do Stanów Zjednoczonych. [...] Mój dziadek jest dla mnie wzorem, bo zawsze wspierał swoich przyjaciół i naziści go za to prześladowali (K, 24).

Proces „kumulatywnego heroizowania"[31], który autorzy publikacji „*Dziadek nie był nazistą*" zanalizowali naukowo, staje się u Mayenburga rzeczywistością sceniczną. Wraz z kolportowaniem kłamstwa o przypadkowej śmierci Heisinga dochodzi do „eksternalizacji" winy, bowiem według Withy „Rosjanie [...] oswobodzili miasto [...], oswobodzili Niemcy od nazistów" (K, 55). Eksternalizacja dokonuje się jednak przede wszystkim przez powtarzane wciąż zdanie: „obrzucali go kamieniami". Tego typu samouniewinnienie dokonuje się nie tylko *ex post*, lecz jest inscenizowane bezpośrednio przed ofiarą. Gdy Mieze mówi do Withy: „Przecież należycie do nich" — tamta reaguje konwulsyjną odpowiedzią: „Nie należymy… nie jesteśmy… my nie…" (K, 28). Owo niewypowiedzenie do końca prawdy okazuje się w konsekwencji milczeniem wobec ofiary. Nieznośne milczenie, będące **„prze**milczaniem i tym samym wyrazem kontynuacji władzy"[32], panuje również wtedy, gdy mężczyźni rozmawiają o sprzedaży domu: „To milczenie. Jak uderzenie w twarz" (K, 50) — tak grobową ciszę komentuje Mieze. „Uderzenie w twarz" pełni tu zresztą nie tylko funkcję metafory poniżenia, lecz dodatkowo ewokuje

[30] Na temat „leksykonu" jako magazynu wiedzy i „albumu" jako pamięci rodzinnej por. *Verbrechen erinnern: die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, red. Volkhard Knigge, Norbert Frei, C. H. Beck 2002.

[31] Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, *Opa…*, s. 205.

[32] Aleida Assmann, *Pięć strategii…*, s. 342.

wyobrażenie cierpiącego ciała jako magazynu pamięci w nietzscheańskim sensie[33].

Wreszcie milczenie osiąga swój szczytowy punkt w finałowej scenie sztuki, gdy Mieze kieruje do Withy propozycję przejścia na ty:

> MIEZE [...] Kupiliście go przecież, czy też właśnie kupujecie, jestem Mieze, a pani jak ma na imię?
>
> WITHA Chyba nie powinnyśmy bez naszych mężów…
>
> MIEZE [...] Nasi mężowie nigdy się o tym nie dowiedzą, jutro wyjeżdżamy, uczcijmy to filiżanką kawy, Witha, pozwolisz? Nie będzie już żadnych kłopotliwych spotkań, nigdy więcej nas nie zobaczycie, to tylko na dzisiejszy wieczór, żebym wiedziała, że mnie nie zapomnisz, że nie zapomnisz swojej przyjaciółki Mieze (K, 63–64).

Propozycja zawarcia przyjaźni spotyka się z milczeniem, które kończy cały spektakl, względnie otwiera go dopiero na publiczność.

Symptomatyczne jest to, że głos w *Kamieniu* należy prawie wyłącznie do kobiet. Patriarchalne struktury są wprawdzie w sztuce nader wyeksponowane, jednak mężczyźni jawią się w zasadzie jako Nieobecni[34]. To „ukobiecenie" *dramatis personae* koresponduje z historycznym faktem spowodowanej przez zawirowania wojenne absencji mężczyzn (jak pisze w swym liście Wolfgang: „Tak to się jednak dzieje na wojnie: mężczyźni giną, a kobiety zostają same"; K, 54), z drugiej strony nawiązuje do toczonej w Niemczech od początku lat osiemdziesiątych XX wieku debaty o roli kobiet w czasach narodowego socjalizmu[35]. Przede wszystkim jednak Mayenburg konstruuje swoistą „HerStory"[36], w której spaja się pamięć, gender i genocyd[37].

Kamień pozbawiony jest archiwistycznego charakteru w sensie czystego teatru dokumentarnego, o wiele bardziej przedstawia historię Shoah fragmen-

[33] Por. „Wypala się ogniem, co ma zostać w pamięci: tylko to, co nie przestaje boleć, zostaje w pamięci". Fryderyk Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, tłum. Leopold Staff, nakładem Jakóba Mortkowicza 1904, s. 62.

[34] Do nieobecnych mężczyzn — oprócz już martwych — należy również mąż Heidrun i ojciec Hannah, który — jak przyznaje córka — „żyje [...]. Powiedział, że mama poślubiła ten dom, a on nie chce…" (K, 27).

[35] Zob. np. *Frauen, Opfer oder Täter?: Diskussion*, red. Frigga Haug, Argument-Verlag 1981, (Argument-Studienhefte, t. 46).

[36] Por. Ina Schabert, *Gender als Kategorie einer neuen Literaturwissenschaft*, [w:] *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, red. Hadumod Bußmann, Renate Hof, Kröner 1995, s. 162–205, tu s. 181.

[37] O konieczności wprowadzenia kategorii gender do debaty pamięci o Shoah por. *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, red. Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk, Campus 2002.

tarycznie i nieostro, niejako w pointylistycznym stylu[38]. Na tle historycznej prawdy świat przedstawiony u Mayenburga jest zgodny z historycznym archiwum, jednak faktograficznie rzecz ujmując, mamy tu do czynienia z czystą fikcjonalnością[39] lub też „fikcją w przedstawianiu faktów"[40].

Fragmentaryczność tekstu wraz z jego symultanicznością i otwartą formą we wzorcowy sposób ilustrują teorię komunikacyjnego przekazu przeszłości, zarysowaną w książce *Narodowy socjalizm i Holokaust w pamięci rodzinnej*[41]. Przy tym autorowi udaje się uniknąć — inaczej niż często w przypadku starszych niemieckich autorek i autorów — płytkiej pedagogiki i moralizatorstwa, natomiast tworzy on, jak się wydaje w przekonaniu niemożliwości stosownego teatralnego przedstawienia Shoah, etyczny „dramat poruszenia"[42].

Sztuka Mayenburga nie jest epitafium ani dla drezdeńskich Żydów, ani dla niemieckich lekarzy weterynarii pochodzenia żydowskiego, lecz w synekdochiczny sposób podtrzymuje pamięć o skomplikowanej spirali cierpień spowodowanej przez hitlerowskie Niemcy. Cierpienie bowiem jest nie tylko udziałem Schwarzmannów, lecz dotyka również rodzinę Stefanie, która po zjednoczeniu Niemiec również musi opuścić dom, co doprowadza jej dziadka do śmierci. Z racji tego, że tekst mimo swej fikcjonalności charakteryzuje „wystarczająca obecność [...] elementów sygnalizujących historyczność"[43] można uznać go za nowy dramat historyczny, choć w niewielkiej mierze kompensujący niedostatek historycznych tematów we współczesnych niemieckich tekstach teatralnych.

[38] Ten styl malarski stał się metaforą wyobrażenia Shoah: „Im bardziej oddalamy się w czasie od tych czynów, tym większe jest niebezpieczeństwo, że to wszystko zaczniemy traktować tylko jako historię w sensie fikcji. Jednak fakt, że znamy nazwiska i wiemy choć trochę o każdym z tych ludzi, którzy te nazwiska nosili, mógłby pomóc nam, pośród milionów punktów, które składają się na pointylistyczny obraz masowego mordu, od czasu do czasu rozpoznać jakiegoś człowieka i ochronić go przed perspektywą historii jako czystej fikcji". P e t e r K. B r e i t, *Geleitwort*, [w:] *Buch der Erinnerung. Juden in Dresden deportiert, ermordet, verschollen 1933–1945*, red. Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit Dresden e.V. 2006, s. 5–6, tu s. 6.

[39] W skrupulatnej pracy G e o r g a M ö l l e r a, poświęconej żydowskim lekarzom weterynarii w Rzeszy Niemieckiej (*Jüdische Tierärzte im Deutschen Reich in der Zeit von 1918 bis 1945*, praca doktorska, Hannover 2002) nie znajdujemy ani lekarza o nazwisku Schwarzmann, ani żadnego profesora weterynarii z Drezna. Nadto Wyższa Szkoła Weterynarii w Dreźnie została już w roku 1923 przyłączona do Uniwersytetu Lipskiego.

[40] W sensie Younga, który w swoim studium analizuje problem nakładania się na siebie własnych i obcych wspomnień dotyczących Zagłady, jak i wpływ kulturowych wzorców narracyjnych na relacje o niej zob. J a m e s E. Y o u n g, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press 1997.

[41] Por. H a r a l d W e l z e r, S a b i n e M o l l e r, K a r o l i n e T s c h u g g n a l l, *Opa…*, s. 195–210.

[42] O poetyce „literatury poruszenia" (*Getroffenheitsliteratur*) por. B e t t i n a B a n n a s c h, *Die hohe Kunst des Verdrängens. Literarische Inszenierungen der Grenzen der Erinnerung*, [w:] *Verbot der Bilder — Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, red. e a d e m, A l u m u t h H a m m e r, Campus 2004, s. 319–343.

[43] Por. przypis 17.

Dramat Mayenburga w premierowej inscenizacji Ingo Berka w berlińskiej Schaubühne nie miał najlepszych recenzji[44]. Mimo krytyki tekstu oraz reżyserii przedstawienia, Jürgen Berger optował na łamach „Theater heute'' za zaproszeniem inscenizacji na prestiżowy festiwal Mühlheimer Theatertage 2009, argumentując, że „Mayenburg [...] *en passant* zwraca uwagę na to, w jakim oderwaniu od wszelkich historycznych odniesień funkcjonuje obecnie z reguły pisanie sztuk"[45]. W tym kontekście *Kamień* Mayenburga rzeczywiście wyróżnia brylantowy szlif. Szczególną jego zaletą jest to, że autorowi udało się uniknąć tendencji współczesnego teatru niemieckiego, redukującego tematykę historyczną do „cyrkowych numerów i konwencji rewii"[46], a nade wszystko, że stworzył on „znaczącą przestrzeń pamięci", o jakiej w *Teatrze postdramatycznym* pisze Lehmann:

> Teatr staje się znaczącą przestrzenią pamięci wówczas, gdy niespodziewanie zaskakuje widza, gdy narusza jego ochronę przed trudnymi emocjami, która jest także ochroną przed spotkaniem z innym czasem, z rodzajem „nie-czasu", czasem niepożądanym, o którym nie można myśleć bez lęku przed nieznanym[47].

Przede wszystkim jednak Mayenburg nie daje się uwikłać w modę, wyraźnie dostrzegalną szczególnie we współczesnym kinie niemieckim[48], na mitologizowanie Niemców jako ofiar historii. Sam autor w następujący sposób odnosi się do tego fenomenu:

> Pokolenia różnie obchodzą się z przeszłością. Najpierw pojawił się proces wypierania ze świadomości, by dalej móc funkcjonować, potem od roku 68 rewolta przeciwko temu sięgająca aż po terroryzm, a dzisiaj — co uważam za zupełnie niewłaściwe — ta dziwaczna potrzeba postrzegania siebie w swojej niemieckiej tożsamości jako ofiary[49].

[44] Na przykład G e r h a r d S t a d e l m a i e r (*Lügen haben lange Weile. Wer zwischen 1943 und 1993 im Deutschen Geschichtshaus sitzt, sollte nicht mit Marius von Mayenburgs „Stein" werfen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung" 2–3 VIII 2008, s. 33) skonstatował, że w sztuce „nie można dostrzec nic, co każdy telewizyjny dokument czy szkolny teatr potrafiłby lepiej przedstawić". Natomiast C h r i s t i n e D ö s s e l (*Das Geisterhaus. Sechzig Jahre deutsche Familiengeschichte: Marius von Mayenburgs „Der Stein" beim Young Directors Projekt uraufgeführt*, „Süddeutsche Zeitung" 2–3 VIII 2008, s. 16) pisała o „granicy nieznośnego bólu", którą osiąga Mayenburg, tworząc „niemiecki teatr konsternacji".

[45] J ü r g e n B e r g e r, *Stein des Anstoßes. Marius von Mayenburgs „Der Stein" an der Berliner Schaubühne, inszeniert von Ingo Berk*, „Theater heute" 2009, nr 5, s. 22.

[46] E v a B e h r e n d t, *Fukuyamas Handtasche*, s. 12.

[47] H a n s - T h i e s L e h m a n n, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren 1999, s. 348. W polskim przekładzie, który powstał na podstawie skróconej wersji książki, brak jest tego fragmentu.

[48] B e r t R e b h a n d l, *Das Glück der Deutschen*, „Theater heute" 2009, nr 4, s. 16–22.

[49] F r a n z W i l l e, *Bedürfnis*..., s. 40.

Wydaje się, że *Kamień* powstał właśnie jako protest przeciwko tej „dziwacznej potrzebie". Mayenburgowski teatr pamięci nie jest przy tym w żadnym razie ani „teatrem konsternacji", ani płaską Lehrstück, lecz jawi się jako symboliczny „kamyczek pamięci" złożony na masowym grobie ofiar nazizmu, stanowiąc zarazem „wyboisty kamień"[50] przestrogi dla przyszłych pokoleń. Istotna jest również uniwersalność jego sztuki, która jako ważki „tekst pamięci" dotarła także do Polski.

Polska prapremiera *Kamienia* odbyła się 4 września 2009 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Zafascynowany sztuką reżyser przedstawienia Adam Nalepa wyznał przed premierą: „tekst Mayenburga otwiera całe światy. Przede wszystkim te głęboko ukryte w nas samych"[51]. Na „subtelną, pełną niuansów"[52] psychologię tekstu zwrócili również uwagę recenzenci, którzy polską inscenizację sztuki — inaczej niż było to w wypadku berlińskiej prapremiery — wychwalali jako „jeden z najlepszych spektakli Teatru Wybrzeże ostatnich kilku lat"[53].

[50] Jak w projekcie niemieckiego artysty Guntera Demninga, który montuje na chodnikach europejskich miast tzw. *Stolpersteine*, czyli „wyboiste kamienie" z nazwiskami deportowanych, upamiętniając w ramach tego „rozproszonego pomnika" ofiary nazizmu według zasady: „Kto chce przeczytać nazwisko danej ofiary, musi się schylić. W ten sposób chyli czoła przed nią samą".

[51] http://www.teatrwybrzeze.pl/lang/2/spektakle/kamien.

[52] M i r o s ł a w B a r a n, *Ćwiczenia z winy*, „Gazeta Wyborcza" (Trójmiasto) 7 IX 2009, s. 3.

[53] Ł u k a s z R u d z i ń s k i, *Cios w mieszczańskiego widza*, http://kultura.trojmiasto.pl/Kamien-cios-w-mieszczanskiego-widza-n34530.html. Otwarta zostaje kwestia, czy pozytywne przyjęcie sztuki wynika z umiejętnej reżyserii, czy też z odmiennej pamięci kulturowej polskiego widza.

Andreas Englhart

Młody dramat u kresu historii? Dramaturgia młodych twórców a utrata utopii

kochane pokolenie ‘68
dzięki za wszystko
możecie odejść [...]
ale proszę nie dzwońcie do nas
my zadzwonimy
może zadzwonimy

Peter Licht

1. Uwarunkowania systemowe a polityka repertuarowa teatru

Rozdanie nagród na festiwalu teatralnym Heidelberger Stückemarkt w 2010 roku nie odbyło się. Czy też, ściśle mówiąc, miało odmienny od zwyczajowego finał, gdyż jury, złożone ze znanej krytyczki teatralnej, dramaturga i ubiegłorocznego zwycięzcy, wstrzymało się od wydania werdyktu i podzieliło nagrodę po równo między niezbyt tym zachwyconych młodych autorów i autorki. Powodem skandalu był, według wyjaśnienia jury, brak wybitnych akcentów w poszczególnych tekstach, ponadto chciano w ten sposób zainicjować „dyskusję o kulturze promowania niemieckojęzycznej dramaturgii”[1]. Debata na ten temat rozpoczęła się w zasadzie pół roku wcześniej na berlińskim sympozjum *Schleudergang Neue Dramatik*, zorganizowanym w 2009 roku w ramach Festiwalu Berlińskiego. Tam w centrum uwagi znalazło się pytanie, jaki jest sens wspierania młodych autorów w sytuacji, kiedy i tak za chwilę skazuje się ich na zapomnienie.

Incydent heidelberski można uznać za krytykę samego systemu. Konkurs tekstów dramatycznych i berlińskie sympozjum są bowiem częścią systemu

[1] J ü r g e n B e r g e r, *Kein Preis wird kommen. Förderkultur überdenken: Der Heidelberger Stückemarkt endet mit einem Paukenschlag*, „Süddeutsche Zeitung” 11 V 2010, s. 12.

promocji, na który składają się dni autorskie w teatrach, festiwale dramaturgiczne, stypendia i kierunki studiów nastawione na kształcenie pisania dla sceny. Wszystkie te działania w pierwszym rzędzie wspierają, jeśli nie wręcz kreują mniej lub bardziej jednolitą grupę, w stosunku do której nie bardzo wiadomo, w jakiej formie i czy w ogóle istnieje oraz kto do niej należy. Jest to grupa młodych autorów i autorek w niemieckojęzycznym teatrze, której egzystencja i spójność na pierwszy rzut oka wynikają z faktu określenia ich w ten sposób przez zewnętrzne środowisko. Środowisko to współtworzy, obok kierowników artystycznych, dramaturgów, przedstawicieli teatrologii i literaturoznawstwa, przede wszystkim krytyka teatralna, którą Nis-Momme Stockmann określa mianem „kasty oceniającej"[2]. Jest to więc ta instancja, złożona z ekskluzywnej, niewielkiej grupy krytyków i krytyczek ponadregionalnych dzienników, jak „Süddeutsche Zeitung" oraz czasopism specjalistycznych, jak „Theater heute", która określa, co i kto jest na czasie w teatrze, jacy reżyserowie, teksty, estetyki teatralne są aktualne itd., itd. Młodzi twórcy, w wieku od dwudziestu do trzydziestu pięciu lat, którzy opublikowali dopiero po kilka sztuk, jako stosunkowo spójna grupa stanowią dziś niezbywalny punkt programu w repertuarach najważniejszych teatrów, są świadomie uwzględniani przez kierownictwo artystyczne poszczególnych placówek i odgrywają ważną rolę w polityce repertuarowej.

Działania polityczne wydają się zasadniczo nieodzowne dla teatru, dlatego też repertuary powinny być układane bardzo przemyślnie, jeśli kierownictwo teatru chce przez dłuższy czas cieszyć się uznaniem i popularnością. Polityka repertuarowa musi opierać się na kompromisie, godząc oczekiwania i stanowiska tak ważnych instancji jak krytyka teatralna, polityka regionalna i publiczność, a więc na kompromisie, który można by nazwać samoświadomym i dyplomatycznym. Repertuar dobrego, wspieranego ze środków publicznych teatru powinien w takim razie zawierać klasyków, jak Shakespeare czy Ibsen, ulubieńców publiczności, jak Yasmina Reza, współczesnych autorów mających za sobą pomyślny start na scenie artystycznej, jak Lukas Bärfuss oraz właśnie sztuki młodych dramaturgów. Nie tylko teksty dramatyczne, ale też wizerunki młodych autorów i autorek są z zyskiem „sprzedawane", spełniają pewną funkcję i są częścią istniejącego systemu teatralnego z jego silnymi uwarunkowaniami strukturalnymi. Marlene Streeruwitz mówi w tym kontekście

[2] Nis-Momme Stockmann, *Eine Gesellschaft auf dem Bewertungsmacht-Highway*, http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/component/content/article/40-nis-momme-stockmann/362-stockmann-ueber-kritik-und-die-bewertungsmacht-im-kapitalismus.

o „ideologii wydajności" i „logice rynku wewnętrznego"[3]. Te wymogi strukturalne są dla młodych dramaturgów jednocześnie pomyślne i niepomyślne, gdyż niosą ze sobą dwie ważne konsekwencje: z jednej strony autorzy i autorki szybko zyskują popularność. Talenty dzisiaj rzadko „odkrywa się" przypadkiem, praktyka twórcza jest raczej prostą konsekwencją ukierunkowanych studiów. Od jakiegoś czasu wyraźnie widać coraz większy udział absolwentów i absolwentek kierunków scenicznego czy też kreatywnego pisania ze szkół w Berlinie, Lipsku czy Heidelbergu. Z drugiej strony młodzi twórcy równie szybko przestają być „potrzebni" i jak nagle stali się sławni, tak nagle na powrót znikają ze sceny. Młodzi dramatopisarze w teatrze są więc „modni", wcześnie się ich odkrywa, często promuje, wspiera akcjami reklamowymi, wystawia, by potem — niestety — już więcej nie grywać ich sztuk. Andrea Breth pointuje to nieco drastyczniej, w typowy dla niej bezpośredni sposób: teatr potrzebuje „świeżego mięsa, by wypełnić dyktat przyciągnięcia uwagi. Tak więc coraz więcej coraz młodszych reżyserów i autorów zagania się na scenę"[4]. Wynika to niewątpliwie z funkcjonującego obrazu młodych autorów i z polityki repertuarowej. Dalszym powodem jest sam system promocji, z jego tendencją do autoreferencyjności, tak przynajmniej widzi to Claus Peymann. Według niego „w żadnym innym kraju nie ma tylu programów wspierających dramatopisarzy, co w Niemczech", co stanowi „największą bzdurę". Po czym dodaje niezbyt *fair* w stosunku do młodszych kolegów i koleżanek: „Oni wszyscy piszą tylko po to, żeby otrzymać wsparcie. Wystawia się ich ze trzy razy w jakimś pudle, a potem znikają"[5]. Ten werdykt jest z pewnością przesadzony, ale jego podstawy nie są pozbawione pewnej słuszności. Młodzi twórcy są potrzebni jako żywe motory napędowe subwencjonowanego systemu promocji i kształcenia. Uprawomocniają wymóg innowacyjności, któremu teatr musi sprostać, będąc częścią nowoczesnego systemu sztuki, a który w odniesieniu do reżyserii i nowych tekstów dramatycznych wyraża się między innymi w określeniach „przekraczający granice" i „radykalny". Młody dramatopisarz staje jednak przed tym zasadniczym problemem, że zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i treściowej niemal brak już granic, które można byłoby przekroczyć.

[3] Marlene Streeruwitz, *Regie kann machen, was sie will*, „die tageszeitung" 11 V 2010, s. 11.

[4] Andrea Breth, *Wohin treibt das Theater?*, mowa wygłoszona na obradach Niemieckiej Akademii Języka i Literatury w Darmstadt 21 X 2004, http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin.

[5] Cyt. za: Peter Laudenbach, *Fördern und verschleißen. Die Nächsten, bitte: Jungautoren beim Berliner Stückemarkt*, „Süddeutsche Zeitung" 15–16 V 2010, s. 14.

2. Autonomiczne formy, inteligentne konstrukcje i utrata idealistycznych okularów

Z pewną dozą przesady można stwierdzić: będąc młodym twórcą wcale nie tak trudno jest zaistnieć w teatrze, jeśli ukończyło się renomowane studia w Berlinie, Lipsku czy Hildesheim. Ale będąc młodym twórcą, jest niemal niemożliwe „przeżyć" na scenie przez okres powiedzmy dziesięciu czy dwudziestu lat. Znakomitym przykładem kogoś, komu się to udało, jest Dea Loher, której „kariera" trwa od lat 90. XX wieku i która obecnie jest jedną z najciekawszych autorek „średniego" pokolenia (Elfriede Jelinek byłaby w tym kontekście przedstawicielką „starszego" pokolenia). Na dobrej drodze do ugruntowanej pozycji autora teatralnego, a więc do osiągnięcia statusu pośredniego pomiędzy młodym twórcą a reprezentantem uznanej „średniej" generacji, znajdują się na przykład Lukas Bärfuss czy Roland Schimmelpfennig.

Nie trzeba w całości zgadzać się z krytyką systemu według Breth, zwłaszcza pod względem jakości sztuk. Reżyserka ubolewa nad brakiem „zrównoważonego rozwoju" — używając terminu rodem z ekologii — w odniesieniu do opieki nad autorami i tekstami dramatycznymi. Wydawnictwa „niemal nie pracują już z autorami", ma się wrażenie, jakby „sztuki były jedynie wtłaczane w większe, piękniejsze okładki i przesyłane dalej w takim kształcie, w jakim przyszły do wydawnictwa". Z uwagi na brak czasu i pieniędzy najczęściej nie ma jakiejkolwiek korekty. Breth łączy tę niefrasobliwą postawę w wydawnictwach z praktyką teatru reżyserskiego, gdzie coś na kształt korekty staje się zadaniem „dramaturgów i reżyserów, którzy i tak robią z tekstem, co chcą, przepisują go, uzupełniają, przerabiają na kolaż, kreślą aż do niepoznania — dlaczego więc troszczyć się o jedno słowo, zdanie, ślęczeć nad nim godzinami?"[6]. Cyniczne spojrzenie Andrei Breth nie zaskakuje, reżyserka jest przecież znaną przedstawicielką tendencji w teatrze, optujących może nie tyle za wiernością wobec dzieła, ale w dużej mierze za wiernością wobec tekstu. Powyższe spostrzeżenie nie odpowiada jednak w pełni rzeczywistości, jeśli chodzi o formalną jakość tekstów. To zadziwiające, jak profesjonalne wrażenie robi większość młodych dramatów, jak dobra jest ich konstrukcja i styl. Potwierdza się to przynajmniej na płaszczyźnie formalnej: oferta obejmuje szeroką paletę możliwości do wykorzystania w dzisiejszych tekstach teatralnych czy na scenie, od form dramatycznych typu *well-made-play* do tekstów o zupełnie nie-

[6] Andrea Breth, *op. cit.*

dramatycznym charakterze. Najwyraźniej młodzi autorzy i autorki nauczyli się czegoś podczas studiów. Z jednej strony mamy formę tradycyjną, na co wskazuje Anja Hilling: „Wszyscy pochodzimy od Olivera [Bukowskiego]; musi być więc postać, konflikt, punkt kulminacyjny, a nad biurkiem obraz przedstawiający zakręt”[7]. Z drugiej strony, widać po tych tekstach, że młodzi autorzy z pewnością przeczytali i przyswoili sobie również postmodernistyczne estetyki teatru, jak *Teatr postdramatyczny* Hansa-Thiesa Lehmanna[8]. Dla Marlene Streeruwitz, piszącej o swoich doświadczeniach jurorki festiwalu sztuk teatralnych w Berlinie, w kontekście wymogów strukturalnych wyłania się jedna recepta, jeśli chodzi o formę dramatyczną tekstów młodego pokolenia:

> Taka recepta odnosi się bezpośrednio do rodzaju sztuki, z której w efekcie wyrzuca się połowę wskazówek scenicznych. Bez określenia miejsca akcji serwuje się zredukowane do minimum repliki rodem z najwęższego kręgu rodzinnego. Są one ułożone według tak lubianego w niemieckim obszarze językowym wzoru dialogu Czechowa. Replika za repliką. Nie ma mowy o jakiejkolwiek komunikacji między postaciami. Ten brak spójności między wypowiedziami otwiera najszerszą przestrzeń interpretacji dla reżysera[9].

Nawet jeśli nie można wykluczyć pewnej polemiki z argumentacją Streeruwitz, sprzeczną nie tylko z logiką efektywności rynkowej struktury teatru, ale też z umocnieniem pozycji reżysera i teatru reżyserskiego, jej spostrzeżenie wskazuje na rutynową integrację form dramatycznych i dramaturgii postdramatycznej. Najmniejszym wspólnym mianownikiem wszystkich sztuk wydaje się fakt, że utopia w rozwoju formy dramatycznej w rzeczywistości przekształciła się w heterotopię jednoczesnego współwystępowania (post)dramatycznych środków i działań; dramatyczna narracja i dramatyczny dialog często bezpośrednio przechodzą w niedramatyczne gry językowe i słowne partytury. Byłoby to odzwierciedleniem swoistej obojętności jako postawy wobec dramatycznej tradycji, jak i wobec ambicji awangardy. Młodzi twórcy są świadomi faktu, że na płaszczyźnie formalnej bez mała wszystkie granice zostały już przekroczone, czerpią więc ze zgromadzonego w ciągu długich lat bogatego rezerwuaru tak tradycyjnych, jak i awangardowych dramatycznych i niedramatycznych

[7] Oliver Bukowski do lutego 2010 roku sprawował funkcję kierownika kierunku pisanie sceniczne w Universität der Künste w Berlinie. Cyt.: Anja Hilling, *Interview mit Franz Wille*, „Theater heute” 2005, nr 4, s. 53.

[8] Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Kraków 2004.

[9] Marlene Streeruwitz, *op. cit.*

form. Z całą ostrożnością można więc postawić tezę, że młodzi autorzy przy konstruowaniu swych sztuk odznaczają się widoczną pewnością stylu i profesjonalizmem pod względem znajomości i praktycznego zastosowania środków formalnych. W swoich sztukach prezentują się jako ci, którzy — mówiąc przysłowiowo — z niejednego pieca chleb jedli.

Powyższa konstatacja nie znajduje jednak w żadnym razie potwierdzenia w sferze treści. Suwerenny stosunek wobec formy wydaje się iść w parze z pewnym brakiem doświadczenia życiowego, a niekiedy bezbarwnością i sztucznością pod względem treści, co nie wyklucza mądrych myśli i inteligentnych rozwiązań konstrukcyjnych. Niewykluczone, że przyczyną tego wrażenia jest fakt, że teksty młodych autorów ukazują się już w gotowym kształcie, bez większych dramaturgicznych błędów, aż budzi się tęsknota za urokiem naiwnych wprawek początkującego. W myśl tezy często podnoszonej w teorii systemów czy biologii ewolucyjnej kulturowy lub biologiczny postęp może dokonać się jedynie wtedy, gdy popełnia się błędy. Wczesne opanowanie warsztatu pod kątem formy mogłoby więc raczej prowadzić do zastoju i uniemożliwić dalsze doskonalenie się. Jak to wygląda natomiast na płaszczyźnie treści?

W zasadzie brak życiowego doświadczenia młodych autorów i autorek powinien stać się podstawą do snucia społecznych czy politycznych fantazji oraz być impulsem dla ruchów społecznych i indywidualnych. Kiedy jest się młodym, patrzy się na świat przez idealistyczne różowe okulary, daje się ponieść rewolucyjnej atmosferze przełomu, młodość symbolizuje Burzę i Napór, wzrok kieruje się wtedy bardziej ku pragnieniom niż ku temu, co wykonalne, człowiek chętnie zwraca się ku utopiom i unika twardej rzeczywistości.

3. Tęsknota za społeczno-polityczną fantazją i utopią

Tym bardziej zaskakuje, że przełom u młodych twórców stosunkowo często uobecnia się w medium dramatycznym jako zdecydowana niemożność przełomu. W sferze formalnej odbija się to w słabo umotywowanym, niemal pozbawionym związku z sytuacją doborze form dramaturgicznych i środków dramatycznych. Obecnie w kwestii formy wszystko wydaje się możliwe: dramaturgia realistyczna, o charakterze społecznym i hiperrealistycznym, teatr narracyjny, groteska, teatr absurdu, teatr dyskursu, ale też tradycyjny teatr dialogu, chętnie w stylistyce komedii. Pod względem treści rzuca się w oczy jedno: utrata utopii bądź też możliwości sformułowania, czy w ogóle pomyślenia

utopii. Młode pokolenie prezentuje, jak można się spodziewać, treści nieróżniące się diametralnie od mentalności, wyobrażeń i idei rówieśników. Kiedy jest się jeszcze młodym, chętnie obiera się za temat to, co już znane, czyli: 1) najbliższe otoczenie społeczne i krąg prywatny, a więc przyjaciół i przede wszystkim miłość, 2) indywidualno-medialne otoczenie w przypadku pokolenia, które wychowało się w stałym kontakcie z mediami elektronicznymi i drukowanymi, zwłaszcza filmy, seriale, wiadomości i inne propozycje medialne, 3) edukację szkolną lub uniwersytecką, często o kierunku filozoficznym oraz 4) medium, dla którego zamierza się pracować w przyszłości, często sam teatr. Ten raczej wąski zakres tematów wywołuje wrażenie życiowego wycofania z otaczającego świata. Przy tym młodzi autorzy w zupełności zdają sobie sprawę z hermetyczności własnej egzystencji, ich bohaterowie najczęściej postrzegają siebie jako uwięzionych w danej sytuacji, niemal wszyscy chętnie zdobyliby się na jakiś radykalny krok, ale nie wiedzą po co i w jakim kierunku. Brak im, by dobitnie spointować ten stan, prywatnej i społeczno-politycznej fantazji i utopii.

Termin „utopia" składa się ze starogreckiego *ou* — „nie" i *topos* — „miejsce" i oznacza dosłownie „nie-miejsce", „miejsce nieistniejące". W tym sensie można stwierdzić, że w sztukach młodych autorów brakuje imaginacyjnego nie-miejsca, które pobudza myślenie przekraczające granice i motywuje do szukania tego, co ponadprzeciętne. Nie dlatego, że nie mają oni krytycznej świadomości własnej sytuacji, ale dlatego, że we wszechogarniającym systemie gospodarki rynkowej i współgrającym z nim postmodernistycznym, performatywnym świecie idei nie istnieje, czy też nie do pomyślenia jest żadna droga „na zewnątrz", wiodąca „gdzie indziej".

Anja Hilling, urodzona w 1975 roku, którą *de facto* można zaliczyć do już uznanych autorek, zarysowuje prywatne światy swoich bohaterów w sztuce *Schwarzes Tier Traurigkeit* (Czarne zwierzę smutek) w tekście pobocznym: „Można by rzec, że są przyjaciółmi. Znają się, lepiej czy gorzej, lubią się, tak jakby, czasem sobą gardzą, wiedzą jedno o drugim, trochę, chcą się sobie podobać"[10]. Autorka kreuje tu swego rodzaju panoramę własnego pokolenia, w jej przypadku już trzydziestoparolatków, przy czym rzuca się w oczy wpływ dramaturgii popularnych seriali telewizyjnych, jak na przykład *Friends* (Przyjaciele). W *Privatleben* (Życie prywatne) autorstwa Ulrike Syha, rocznik 1976, głównym tematem, jak w zasadzie u niemal wszystkich młodych twórców, jest

[10] A n j a H i l l i n g, *Schwarzes Tier Traurigkeit*, maszynopis, prawa autorskie Felix Bloch, s. 4.

miłość, „poznanie i zejście się pary". Rodzi się też pytanie o możliwość oddzielenia tego, co publiczne — a tu wyrażone przez motywy kryzysu gospodarczego, globalizacji i zanieczyszczenia środowiska — od sfery prywatnej, przy założeniu, że życie bohaterów podlega dominacji systemu, a więc nie ma już żadnych prawdziwych przestrzeni wolności w „kraju, który się kurczy"[11]. Jest to zarazem ogólna informacja na temat czasu i miejsca akcji. Z teoretycznego punktu widzenia systemu okoliczności nie ulegają zmianie, nawet jeśli na płaszczyźnie prywatnej w tej sztuce dochodzi do swoistego *happy endu* między głównymi bohaterami „Nim" i „Nią":

> ON: [...] Wokół nas: kraj pogrążony w milczeniu. Ludzie, pochowani gdzieś, skuleni, samotni, złapani w sieć, z modernistyczną wiarą w postęp, wszyscy z nadzieją, że rzeczy się zmienią, pewnego dnia. Nie zmienią się. Na świecie nigdy nie zdarzają się nowe rzeczy. Tylko inne. Stabilność w niestabilności. Tak więc leżę i czekam. [...] Che Guevara już od dawna nie żyje. I pada śnieg. Pada śnieg. To jest koniec[12].

Ewald Palmetshofer, rocznik 1978, potwierdza tę obserwację ogólnej bezwyjściowości w komentarzu do własnej sztuki *Wohnen. Unter Glas* (Mieszkać. Pod szkłem):

> Kiedyś miało się poczucie bycia częścią pokolenia, które być może mogło dokonać epokowych czynów. Teraz ta wiara w potencjał własnej generacji ustąpiła wiedzy, że z zastanej rzeczywistości nie może powstać nic nowego. A więc czeka się na przyjście innego, na wydarzenie, które musi nadejść niczym Mesjasz albo potop. I aż do tego momentu po prostu się mieszka. Pod szkłem. A od czasu do czasu wspina się na górę[13].

Zaś w jego sztuce *hamlet umarł. nawet siły ciążenia* bohater Mani zauważa:

> Myślisz sobie, że jesteś nowoczesny, jesteś nowoczesny i młody i teraz i dzisiejszy i totalnie trzymasz rękę na pulsie, [...] na pulsie czasu i jesteś młodym człowiekiem i totalnie na pulsie, w tym Teraz cholera, [...] przypadkiem w tej zasranej teraźniejszości, przypadkiem w tej chwili [...], w Tu i Teraz i Dzisiaj. [...] I zawsze tylko chwila i teraz i rozdrobniony i Teraz i Teraz i Teraz i żadnej linii pomiędzy, żadnej linii między punktami i żadnego zakrętu i żadnej przyszłości[14].

[11] Ulrike Syha, *Privatleben*, „Theater heute" 2008, nr 12, s. 2.

[12] *Ibidem*, s. 15.

[13] Ewald Palmetshofer, *Über sein Stück „Wohnen. Unter Glas"*, http://www.muenchner-volkstheater.de/Presse/Material/wohnen/Pressemappe_wohnen._unter_glas.pdf.

[14] Ewald Palmetshofer, *Hamlet ist tot. Keine Schwerkraft*, „Theater heute" 2008, nr 2, s. 10. [Na język polski przełożył Jan Niedziela, maszynopis, prawa autorskie: Agencja Dramatu i Teatru].

Jeśli lepsze życie jest nie do pomyślenia jako ekstrapolacja przeszłości w przyszłość, pozostaje przynajmniej pytanie, jaką postawę zająć wobec problemów społecznych w teraźniejszości. Dirk Laucke, rocznik 1982, poszedł pod tym względem ciekawą, choć również ryzykowną drogą, zbliżając się do rzeczywistości społecznej poprzez performatywną estetykę zainspirowaną teatrem dokumentalnym i performansami od akcji Schlingensiefa aż po Rimini Protokoll. Konkretnie — do rzeczywistości zagorzałych kibiców piłki nożnej w swym scenicznym pokazie *Ultras*[15]. W jego sztuce *Für alle reicht es nich*t (Dla wszystkich nie wystarczy) społeczna rzeczywistość jest lokalnym wyrazem obiegu gospodarczego w erze globalizacji. Dramatyczne konflikty to efekty światowego podziału pracy, ruchów migracyjnych, jak i bezpośredniej konfrontacji z Obcym. Wszechogarniający społeczno-darwinistyczny automatyzm liberalizmu gospodarczego — „silniejszy pożera słabszego" — pociąga za sobą odwrót ku sferze prywatności: „pozostaje tylko jedno. i to jest nasza szansa. [...] rodzina"[16].

Z większą ostrożnością do kwestii problemów społecznych podchodzi Felicitas Zeller, urodzona w 1970 roku, w sztuce *Kaspar Hauser blokowiska*[17], przedstawiającej codzienne życie zawodowe trzech „pracownic [...] socjalnych w miejskim ośrodku pomocy rodzinie"[18]. Świat realny przekształca się w dramatyczną rzeczywistość na styku funkcjonowania urzędu i życia prywatnego, jak też w rozbieżności między socjalno-pedagogiczną teorią a wciąż poddawaną refleksji praktyką społeczną. Również w sztuce Zeller postaci są zakładnikami systemu, bez nadziei na poprawę losu. Zdecydowanie chodzi o „przekręcenie się" w jałowym biegu pod względem psychicznym, jak i instytucjonalnym, autorka sugeruje kierunek w tekście pobocznym:

> Z przodu hamowanie przy równoczesnym dodawaniu gazu: tylne koło kręci się w miejscu. Motocyklista dociska gaz tak długo, jak to możliwe, żeby tylne koło możliwie najdłużej kręciło się w miejscu: syndrom Björnout. Tekst to jeden wielki p a n i e o d p o c z ą t k u p o z o s t a j ą w s t a n i e r o t a c j i. Tempo mówienia szybsze niż normalnie[19].

[15] Premiera w Thalia-Theater Halle/Saale w sezonie 2009/2010.

[16] D i r k L a u c k e, *Für alle reicht es nicht*, maszynopis, prawa autorskie: Kiepenheuer 2009, s. 49.

[17] F e l i c i a Z e l l e r, *Kaspar Hauser blokowiska*, tłum. E l ż b i e t a O g r o d o w s k a - J e s i o n e k, „Dialog" 2009, z. 11, s. 86–111. Tytuł sztuki w oryginale *Kaspar Häuser Meer* jest polifoniczny wzgl. polisemantyczny, dosłownie znaczy „Kaspar Domy Morze" [przyp. red.].

[18] *Ibidem*, s. 86

[19] *Ibidem*.

Jeszcze wyraźniej nacechowana problematyką społeczną jest twórczość innego niemieckiego pisarza, Clemensa Meyera, z rocznika 1977, przy czym dyskusyjne jest, do jakiego stopnia on sam kreuje się na przynależącego do społecznej grupy zdeklasowanych, a więc na ile jest „autentyczny" jako autor. W udramatyzowanej przez Armina Petrasa i Carmen Wolfram powieści *Als wir träumten* (Kiedy śniliśmy) zdarzenia powtarzają się na zasadzie kołowrotu, postaci są uwięzione we własnym środowisku, jako negatywna utopia występują jedynie dom poprawczy i więzienie.

Brak celu, cechujący bohaterów w sztukach młodej generacji, nie jest jednak specyficznie niemieckim problemem. Spośród młodych polskich autorów, którzy w Niemczech coraz częściej pojawiają się na scenach teatrów, z pewnością najbardziej znana jest Dorota Masłowska, urodzona w 1983 roku. W jej sztuce *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, swoistym dramatycznym, postmodernistycznym *road movie*, nawiązującym do dramatu społecznego, na pierwszym planie stoi para podróżnych; mężczyzna prawdopodobnie gra „księdza Grzegorza w serialu znanym i lubianym"[20], uzależniona od narkotyków i bezrobotna kobieta jest jego przypadkową towarzyszką podróży. Najwyraźniej pod wpływem środków oszałamiających, po wspólnej imprezie udają się oboje w chaotyczną podróż po Polsce jako Rumuni, przy czym odbiorca do końca nie może oddzielić od siebie poszczególnych płaszczyzn rzeczywistości — czy postaci są odurzone narkotykami, czy chodzi o społeczną „rzeczywistość", czy też znajdujemy się w środku dziwacznego przedstawienia telewizyjnego? Interesujący w tej sztuce jest brak celu reprezentowany przez bohaterów: „Parcha: [...] Widzą panie, bo jest sytuacja przykra, my znaleźliśmy się tu przypadkiem, nie z naszej winy, my jesteśmy z Warszawy i zawieruszyliśmy się tu, no po prostu…"[21]. Tym samym bezcelowość wydaje się generalnie ważnym tematem dla młodego pokolenia, prawdopodobnie wynika ona z poczucia braku alternatywy w zastanym postmodernistycznym systemie, opartym na prawach gospodarki rynkowej, w którym jednostki muszą przetrwać jako — jak to określił Richard Sennett — ludzie elastyczni.

4. Społeczny eksperyment jako dystopia u kresu historii

Bardzo ciekawą próbę eksperymentu społecznego podjął w tym względzie Philipp Löhle, rocznik 1978, w swej sztuce *Genannt Gospodin* (O imieniu

[20] D o r o t a M a s ł o w s k a, *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, [w:] e a d e m, *Dwa dramaty zebrane*, Lampa i Iskra Boża 2010, s. 34.
[21] *Ibidem*, s. 36.

Gospodin). W warstwie treściowej pokazuje ona, co dzieje się z człowiekiem w naszym społeczeństwie w relacji do jego otoczenia, przyjaciół, kolegów i sąsiadów, kiedy nie tylko formułuje on jakiś cel, marzenie bądź ideę, ale wierny etycznym nakazom postępuje ściśle według nich. Główny bohater Gospodin jest w najwyższym stopniu upartą i przekorną jednostką, konsekwentnie kieruje się własnymi dogmatami, którymi są: „Nr 1: Odwrót jest wykluczony. [...] Nr 2: Pieniądze nie mogą być niezbędne. [...] Nr 3: Należy odrzucić wszelką własność. [...] Nr 4: Wolność polega na tym, że nie trzeba podejmować decyzji”[22]. Przy każdym zetknięciu z Innym Gospodin pozostaje spokojny i pasywny, odrzuca niemal wszystkie okazje i propozycje, nie wykonuje żadnego ruchu, często po prostu zasypia. Doświadczalny bohater Löhlego uskutecznia opór wobec systemu poprzez odmowę stania się łatwo adaptującym się, wytrzymałym, „elastycznym” człowiekiem. Historia jego udręk nieprzypadkowo przypomina chrześcijańską pasję i unaocznia podstawową strukturę utopii jako zsekularyzowanej wersji chrześcijańskiego oczekiwania na zbawienie. Przy końcu dramatu, po tym jak Gospodin zostaje okłamany, wykorzystany i opuszczony przez wszystkich, urzędowo stwierdza się jego aspołeczność. Celem drogi przez mękę jest, co stanowi zarazem pointę sztuki, wolność w formie rezygnacji z wolności. Gospodin kończy w więzieniu jako prywatnej przestrzeni utopii. Dzięki temu autor prezentuje w dramatycznym obrazie nienowy zresztą, gorzki wniosek wynikający z trudnych doświadczeń XX wieku, że już leżące u podstaw wczesnych wyobrażeń utopii założenie panowania idei wychodzi nie tylko od idealnego, ale przede wszystkim totalnego, jeśli nie totalitarnego porządku. Ta brzemienna w skutki dominacja idei wywodzi się już z *Państwa* Platona, nie liczy się jednak z zawodnością człowieka, i tak dobro w służbie racjonalnego ładu ucieka się zawsze do przemocy wewnętrznej i zewnętrznej.

W dramacie Löhlego, w którym nie do końca wiadomo, czy mamy do czynienia z nieudaną czy też złowrogą utopią, a więc dystopią, więzienie staje się miejscem, w którym dogmaty głównego bohatera wreszcie funkcjonują: „Gospodin: [...] Mogę swobodnie decydować, czy chcę być w tym pokoju odwiedzin czy nie. Moje granice są wyraźnie wytyczone. Jestem wolny [...]. Jestem naprawdę wolny. Ale wy tego nie rozumiecie. Żaden z was”[23]. Odwracając perspektywę, Löhle pokazuje nam, że utopia nie jest wyspą, ale więzieniem, czyli systemem dyktatorskim. To odczytanie zbliża się w swoisty sposób

[22] P h i l i p p L ö h l e, *Genannt Gospodin*, „Theater heute” 2008, nr 2, s. 6.
[23] *Ibidem*, s. 14.

do tradycyjnej definicji utopii, ponieważ więzienie to miejsce szczególne, wyróżnione, zaś historia pojęcia utopii zaczyna się od toponimu: utopia oznaczała pierwotnie leżącą w niezbadanej dali wyspę w rozprawie Tomasza Morusa *O najlepszym ustroju państwa i nieznanej dotąd wyspie Utopii* z roku 1516. Utwór ten, wydany nieprzypadkowo na początku ery odkryć i nowożytności, przedstawiał sfingowany raport z podróży do republiki Utopian, którzy zbudowali coś na kształt państwa idealnego. Poprzez odwołanie do obcych, a jednak podobnych, bo będących wyidealizowanym odbiciem własnych niedoskonałych struktur państwowych, również późniejsze *Miasto słońca* Tommaso Campanelli i *Nowa Atlantyda* Francisa Bacona były postrzegane jako utopie. Kiedy więc Löhle kreuje więzienie na ostatnie z możliwych idealnych miejsc, wskazuje nie tylko na niebezpieczeństwo totalitaryzmu. Równie istotny jest postmodernistyczny wniosek, że komunistyczne utopie najpóźniej od ukazania się *Archipelagu Gułag* Aleksandra Sołżenicyna z życzeniowych projekcji zaangażowanych politycznie intelektualistów stały się rzeczywistym koszmarem. Lewicowe utopie utraciły swoją moc przyciągania, ale również realna utopia liberalnego systemu demokratycznego, którą Francis Fukuyama z pozycji prawicowego heglisty przedstawia jako syntezę i tym samym efekt dialektycznego rozwoju liberalizmu — antytezy totalitaryzmu — popada dziś w marazm i bezwyjściowość pozbawioną utopii.

5. Indyferentyzm bytu i solipsystyczne „ja"

Na tym tle zaciekawienie budzi sztuka *Korrekturen 09* (Korekty 09) urodzonego w 1981 roku Thomasa Freyera. Młody autor przeniósł w czasy teraźniejsze tekst *Die Korrektur. Ein Bericht vom Aufbau des Kombinats „Schwarze Pumpe" aus dem Jahr 1957* (Korekta. Raport z budowy kombinatu „Czarna Pompa" z roku 1957), stworzony przez Heinera i Inge Müller. Akcja ich sztuki, rozgrywającej się w czasach NRD, przedstawia wypadek, do którego dochodzi na budowie w wyniku zmiany obowiązujących norm: brygadier, dawny więzień obozu koncentracyjnego, popełnia błąd, z którego musi się na końcu tłumaczyć przed „obciążonym mieszczańsko" inżynierem, żeby mimo wszelkich działań dywersyjnych społeczny rozwój i rozbudowa mogły postępować naprzód. Tymczasem w *Korrekturen 09* Freyera w zjednoczonych Niemczech dominuje wszechogarniający postmodernistyczny zastój — stan zawieszenia pomiędzy Czymś i Niczym, pomiędzy ideałem a praktyką. Po upływie

kilku dziesięcioleci wnuczka brygadiera z pierwotnego tekstu musi stawić czoła całkiem innym systemom nacisku niż jej rodzice i dziadkowie, a zwłaszcza zmierzyć się z obawą przed bezrobociem mimo zawyżonych kwalifikacji i obojętnością oraz brakiem alternatyw w codziennym życiu:

> Córka: Wszystko świnie. Mama, tata. Cały klan. Co ja tam rozumiem z polityki? [...] Co robię? Studiuję. Przedmiot, który każdemu muszę wyjaśniać [...]. Kupuję meble w Ikei. Ale już mój sok pomarańczowy na ekologicznym targu. Palę. Piję kawę, która nie pochodzi z Nikaragui. Przekonałam się, że fair-trade jest czymś dobrym. W szkole nauczyłam się, że dyktatura jest zła. Mam papużkę, ale nie mam męża, domu, dziecka. Jestem młoda — mówią wszyscy ci, co są starsi. Oszczędzam wodę, prąd, gaz. Zimą jeżdżę na nartach. Cały rok środkami komunikacji publicznej. I mówię, że to jest moje życie?[24].

Historyczne miejsce akcji — w sztuce Müllerów jest to kombinat „Czarna Pompa" w NRD na początku lat 50. — w utworze Freyera przenosi się „do wnętrza" postaci doświadczających swej zwykłej codzienności. W efekcie nie chodzi już o pożytek społeczny, ale o zysk dla jednostkowego ja, które jednak paradoksalnie właśnie ze względu na rzekomą powszechną wolność czuje się postawione przed szczególnymi zadaniami i wydane na łup niepewności. Wyzwaniem jest już choćby konfrontacja z własnym ja i jego wielorakością: „Kiedy spotkam tę drugą, powiadasz. Tę, którą byłam. Kiedy ją spotkam, będę musiała ją pobić. I zdeptać. Muszę zrobić tak, żeby nie mieć odwrotu. Do siebie. Nie chcę tego. Ja"[25].

6. Rezygnacja w post-postmodernizmie

Tematyczne niezdecydowanie z uwagi na brak społecznych i indywidualnych perspektyw koresponduje w tekstach młodych autorów i autorek z widoczną indyferencją na płaszczyźnie formalnej: z reguły daje się zauważyć niczym nieumotywowany, otwierający pole do najróżniejszych inspiracji chwyt rodem z bogatej tradycji znanych teatralnych środków dramatycznych, tak tradycyjnych, jak i awangardowych. Niemal wszystkie sztuki zawierają zarówno dramatyczne, jak postdramatyczne elementy, na dodatek w wielowarstwowych kontekstach. Niestety, nie stoją za tym żadne ważkie argumenty

[24] T h o m a s F r e y e r, *Korrekturen 09*, „Theater der Zeit" 2009, nr 3, s. 60–65, tu s. 61.
[25] *Ibidem*, s. 65.

dramaturgiczne, konstrukcja sztuki mogłaby równie dobrze wyglądać inaczej. Z czysto formalnego punktu widzenia nie da się wyróżnić żadnego określonego kierunku rozwoju. Także na płaszczyźnie treściowej na pierwszy plan wysuwa się w postmodernizmie wrażenie zastoju, braku alternatywy wobec wszechobecnego systemu rynkowego, niemożność wyobrażenia czy sformułowania utopii. W sztuce Volkera Schmidta *Rowerzyści* można znaleźć odzwierciedlający ten stan, dość tradycyjny w formie dialog:

> Albert: Mam uczucie, jakbyśmy tkwili w jakiejś pętli czasu.
> Justyna: Nie rozumiem.
> Albert: Nic już nie posuwa się do przodu. Wszystko jest retro. Nie ma niczego, co by nie pochodziło z odzysku. To się wiąże z postmodernizmem.
> Justyna: Aha.
> Albert: Wszystko się powtarza[26].

Skoro wszystko się powtarza, dotyczy to także genealogii samego paradygmatu postmodernistycznego, a więc linii rozwoju od Nietzschego przez Heideggera, Foucaulta i Derridę aż do paradygmatu performatywnego jako pochodnej teorii Butler. Jedyna nowość, o czym pośrednio lub bezpośrednio mówią młodzi autorzy, to powtarzalność postmodernistycznych odruchów wy-cofania. Obok przyjętych z wdzięcznością swobód — których uzyskanie stanowiło treść projektu pokolenia‘68 — młodsza generacja przeżywa postmodernistyczny świat idei jako afirmatywną estetykę wycofania się z realizacji szans w celu zbudowania własnej prywatnej i społecznej przyszłości. W tekstach postawa ta prowadzi do absurdalnych planów życiowych pełnych rezygnacji, strachu przed społecznym upadkiem, rzeczywistej obojętności i przerażającego braku odpowiedzialności. Młode pokolenie wydaje się oczekiwać jedynie powtórzenia, które ze swej istoty zawiera w sobie odrealnienie, zamaskowanie i niewiarygodność wszelkiej wypowiedzi i wszelkiego przedstawienia. Innymi słowy: czego można spodziewać się po pokoleniu, które czeka tylko na powtórzenie w de-konstrukcji? Pozostaje im tylko tradycja z jednej strony i de-konstrukcja de-konstrukcji z drugiej — bądź też demonstracja nieusuwalnej ambiwalencji pomiędzy tymi dwoma biegunami.

Podobnie ma się rzecz w odniesieniu do utopii czy utopijnej wyobraźni w dramatach młodych twórców. Na płaszczyźnie formy niezdecydowanie między tradycją a postdramatycznością narzuca bezruch powtórzenia, w sferze

[26] Volker Schmidt, *Rowerzyści*, tłum. Jacek St. Buras, „Dialog” 2009, nr 2, s. 116–146, tu s. 117.

treści utrata utopii dochodzi do głosu w tylu podobnych sytuacjach czy dialogach, że i tu rzuca się w oczy powtórzenie. W momencie inscenizacji dramaturgia ta rozkręca się w spiralę przykuwającej uwagę *differance*, która jednak nie szuka postmodernistycznie wyjścia w de-konstrukcji, ale sama ocenia możliwość takiego wyjścia jako niewiarygodną.

Podsumujmy: pod względem tematyki w dramatach młodych autorów dominują lokalne historie związków i kwestia (nie)możności utopii w czasach postpostmoderny. Zainteresowanie Innym, w relacji miłosnej i poza nią, rzeczywistością społeczną i możliwościami zmiany jest duże — przede wszystkim wyczuwa się jednak atmosferę rezygnacji. To ona każe tkwić postaciom w stanie wykluczenia i absurdalnej atmosferze zastoju w formie ciągłego powtórzenia. Wyobrażenie ideału i myśl o politycznym zaangażowaniu łączą się bezpośrednio z rezygnacją młodego pokolenia, które ma poczucie, że i tak nie może nic zmienić w panujących stosunkach władzy. Pozostaje mu tylko wolność w (post)dramatycznej formie oraz utopia miłości, w której urzeczywistnienie ostatecznie samo nie wierzy.

Tłumaczenie: Karolina Sidowska

Joon-Suh Lee

„Hey baby, take a walk on the wild side". Glokalne wizje szczęścia z Niemiec Wschodnich w sztuce Dirka Lauckego *alter ford escort dunkelblau*

moi bohaterowie
przyszli z rzeczywistości,
by zmienić moją.

Dirk Laucke

Postenerdowska dramaturgia pokolenia po przełomie

Twórczość młodych autorek i autorów[1] z byłej NRD stanowi jeden z ciekawszych aspektów badań nad postenerdowską dramaturgią, określaną jako dramaturgia pokolenia po przełomie. Taka bardzo ogólna kategoryzacja grupy autorów jako „pokolenie" może być myląca, bo w obrębie tego pokolenia dają się wyodrębnić wyraźne różnice w biografiach. Starsze „dzieci strefy", do których można zaliczyć choćby Janę Hensel (ur. 1976), zdradzają tendencje do literackiego usprawiedliwiania swojego dzieciństwa. Natomiast rocznikowo młodsza grupa bynajmniej nie jest zainteresowana tego typu autobiografizmem. Tym autorom szczególnie warto się przyjrzeć, choćby z tego względu, że są ostatnimi, którzy mają wspomnienia z NRD[2]. Młodsi, których dzieciństwo przypadło już na okres po Zjednoczeniu, nie doświadczyli właściwie specyfiki enerdowskiej codzienności. Przedstawiciele „średniego"

* Dziękuję Fundacji Humboldta za wsparcie mojego projektu badawczego pt. *Dramaturgia postenerdowska pokolenia po przełomie.*

[1] „Młodzi autorzy / młode autorki" to dramaturdzy w wieku od 20 do 35 lat.

[2] Profil tej grupy jest tematem artykułu: S t e f a n T i g g e s, „*schön ist es in eurem banlieu*". „*Wie wärsn' mit der Wirklichkeit?*" *Black Box DDR. Junge (ost-)deutsche (nicht-)dramatische Schreibpositionen*, „Germanica" 2009, z. 44, s. 87–106.

pokolenia pamiętają jednak zarówno ową codzienność, jak i bezpośrednie skutki Zjednoczenia, mogą więc poświadczyć o radykalności zmian i konieczności przystosowania się do nowych warunków. Ten rys biograficzny pozwala sądzić, iż właśnie ci autorzy zmierzą się z trudną problematyką rzeczywistości w Niemczech Wschodnich, nie popadając w sentymentalne ubarwianie przeszłości państwa, które zniknęło z politycznej mapy Europy, ani też nie ulegając pokusie identyfikacji z *image* wschodnioniemieckiego literata.

Biorąc za punkt wyjścia literaturoznawczej analizy ten aspekt biograficzny, można go rozszerzyć zarówno diachronicznie, jak i synchronicznie. Oś diachroniczną, czy też czasową, tworzy **problem pamięci** (Erinnerungsarbeit). Z takiej perspektywy obecna sytuacja w Niemczech Wschodnich postrzegana jest przez pryzmat historii, a odkrywanie historii odbywa się poprzez poszukiwanie **wzorców dzieciństwa** oraz próby odpowiedzi na pytanie o ich specyficzne uwarunkowania. Jednym z literackich wariantów takiej metody jest powieść rodzinna (Familienroman), dzięki osadzeniu autora na przestrzeni pokoleń uruchamiająca obszerny arsenał wspomnień, sięgający wiele lat wstecz.

Jako oś synchroniczną bądź przestrzenną proponuję tu perspektywę **glokalizacji**. Szersze spojrzenie na przełom, jaki miał miejsce w Niemczech, pozwala na ujęcie jej jako ważnego momentu historii świata. Bezkrwawa rewolucja w NRD nie byłaby możliwa bez rozpadu całego Bloku Wschodniego, podobnie jak i pokojowe Zjednoczenie Niemiec wpisane jest w kontekst wydarzeń całego regionu. Fenomen Zjednoczenia akcentuje zarazem odrębność **niemieckiej drogi** glokalizacji; wśród krajów postkomunistycznych Niemcy Wschodnie były w wyjątkowym położeniu. Wyzwolenie spod dyktatury socjalistycznej przyniosło krótkotrwałą euforię, po której nastąpiła gwałtowna transformacja dyktowana przez globalizację. Obywatele byłej NRD, poszukujący własnej drogi po doświadczeniach przełomu, stanowili automatycznie słabszą część społeczeństwa niemieckiego, co też wkrótce wywołało cały szereg problemów: bezrobocie, poczucie zagubienia i braku perspektyw są tu bardziej dojmujące niż w zachodniej części Niemiec. Dodatkowym elementem jest wciąż jeszcze obecny „mur w głowach”. Wschodnie landy stoją zatem pod podwójną presją: lokalną, ze strony własnego państwa, i globalną.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie definiuje glokalizację jako „różnorodne przenikanie się i dynamiczną równoczesność rozwoju na poziomie globalnym i lokalnym, wywołane transnacjonalnymi transferami i migracjami

o wymiarze światowym”[3]. O ile globalizację postrzega się często w kategoriach negatywnie odbieranej jednostronnej standaryzacji i homogenizacji sfery lokalnej przez globalny kapitał spod znaku „McWorld” (Barber), o tyle w pojęciu glokalizacji na pierwszy plan wysuwa się uwrażliwienie na wzajemne oddziaływania między tym, co globalne, a tym, co lokalne. Oddziaływania te charakteryzuje wielopłaszczyznowość i długoplanowość[4]. Według Rolanda Robertsona, autora tego pojęcia, glokalizację wyróżnia ponadto „zasadnicza zaleta, polegająca na równoważności problemu «przestrzeni», czasu i kwestii historycznych”[5]. Efektem tego jest „metodyczno-pragmatyczny przełom”:

> Globalizacja — pojmowana jako „wielkość” i obcość, czyli jako coś, co nadchodzi i tłamsi wszystko, co mniejsze — przybiera dzięki takiemu spojrzeniu realne rozmiary, konkretyzuje się poprzez odniesienie do zjawisk znanych z własnego życia, do symboli kultury, noszących znamię „glokalizacji”[6].

W praktyce jednak takie zawężenie przedmiotu obserwacji do sfery lokalnej, jakie oferuje ten *spatial turn*, prowadzi do zredukowania tego, co lokalne, do fragmentu tego, co globalne[7]. Więcej: teoria glokalizacji może często ignorować „stosunki władzy”[8] wewnątrz globalizacji i „poświęca zbyt mało uwagi ciemniejszym stronom globalizacji, takim jak przemoc, wykluczenie i wzrost nierówności”[9]. Dlatego w dalszej części swojej analizy kładę nacisk na wpływ lokalnych postaci na rozwój glokalizacji. Rozpatrywanie ewidentnie lokalnych zjawisk daje możliwość umiejscowienia ich w szerszym kontekście, nazwania ich i określenia ich wymiaru politycznego w różnych relacjach przestrzennych.

Na przykładzie sztuki Dirka Lauckego *alter ford escort dunkelblau* (stary granatowy ford escort, 2007; prapremiera: Städtische Bühnen Osnabrück) chciałbym odpowiedzieć na pytanie: na ile dramat postenerdowski podejmuje problematykę glokalizacji. Laucke należy do wspomnianej już środkowej grupy pokolenia po przełomie: urodził się 17 czerwca 1982 w Schkeuditz (Saksonia),

[3] *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, red. Ansgar Nünning, Metzler 2008, s. 259.

[4] Por. *Encyclopedia of globalization*, t. 2, red. Roland Robertson, Routledge 2007, s. 545 i nast.

[5] Roland Robertson, *Globalisation or Glocalisation?*, [w:] *Globalization*, t. 3, red. idem, Kathleen E. White, Routledge 2003, s. 31–51, tu s. 48.

[6] Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus Antworten auf Globalisierung*, Suhrkamp 1997, s. 91.

[7] Por. Roland Robertson, *Globalisation or Glocalisation?*, s. 42.

[8] Por. *ibidem*, s. 46.

[9] Arjun Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, przeł. Marta Bucholc, PWN 2009, s. 7–8.

dorastał w Halle nad Soławą, dzieciństwo spędził więc w NRD, choć w momencie Zjednoczenia miał zaledwie siedem lat[10].

Krajobraz wschodnioniemieckiej glokalizacji

Akcję swojej sztuki Dirk Laucke umieszcza w saksońskim Mansfelder Land, jednym z najlepiej prosperujących zagłębi przemysłowych byłej NRD, od zamknięcia hut i kopalni w roku 1989 pogrążonym w głębokim kryzysie. Rozmiar tego pozjednoczeniowego kryzysu — horrendalne bezrobocie i odpływ siły roboczej — znajduje wyraz w spustoszeniu postindustrialnego krajobrazu, w którym dominują hałdy gruzu i nieużytki, ale i w sytuacji życiowej głównych postaci: pracownika najemnego Schorse i jego kolegów Boxera i Paula, pracujących w magazynie przy noszeniu skrzynek z piwem.

Trzy świętości Schorsego to: „ac/dc, syn i bryka"[11]. Fascynacja hardrockowym zespołem AC/DC zaczęła się na jednym z koncertów tej grupy, kiedy główny gitarzysta Angus Young podał Schorsemu rękę: „te chłopaki od ponad dwudziestu lat uosabiają wolność" (AF, 56). „Bryka, od której pochodzi tytuł sztuki, „od dwóch lat nie widziała warsztatu" (AF, 53), ale jest jedyną wartościową rzeczą, jaką posiada starzejący się Schorse, dzięki niej „dostaje jeszcze od nich [od pracodawców] jakąś kasę" (AF, 52). Żona wyrzuciła go z domu. Ma zakaz widywania się z synem, „bo zabrał go ze sobą. No jak to gdzie. Na występ coverbandu ac/dc" (AF, 53). Nietrudno się domyśleć, że Schorse to mało rozgarnięty nieudacznik, którego jedyna wiedza o życiu ogranicza się do stwierdzenia: „nie ma kasy. Nie ma roboty. Jest robota, ale kasy nie ma" (AF, 56).

Nie lepiej wiedzie się jego kumplom. Boxer, sądząc po przezwisku, agresywny, a przy tym naiwny, reprezentuje typ wrażliwca-marzyciela. Jego matka „wyskoczyła przez balkon" (AF, 57), gdy miał czternaście lat, od tego czasu żyje w odosobnieniu, w prawie opustoszałym bloku. Zamknięty w samotności swej traumy, w tęsknocie za (matczyno-kobiecą) „CZUŁOŚCIĄ" (AF, 57) i sfrustrowany żmudną codziennością, marzy, by zacząć wszystko od nowa. Jego problem polega nie tylko na braku realnego celu, ale i na braku środków, by odmienić swój los: w nadziei na wygranie „ciężarówki od [browaru] oettingera" (AF, 52) zbiera pozostawione przez klientów „etykietki od oettingera",

[10] Nie podzielam jednak zdania tych, którzy uważają taki rys biograficzny za deficyt. Por. *Eine Landschaft, die immer fremder wird. Thomas Freyer im Gespräch mit Dorte Lena Eilers*, „Theater der Zeit" 2008, nr 11, s. 54.

[11] D i r k L a u c k e, *alter ford escort dunkelblau*, „Theater heute" 2007, nr 5, s. 52–58, tu s. 53 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako AF z podanym numerem strony odsyłają do tego wydania].

nie płaci czynszu, bo odkłada na swój wielki skok. Natomiast Paul, syn właściciela hurtowni z napojami, dysponuje wprawdzie odpowiednimi środkami, ale nie ma celu. Zaprzepaścił go jego ojciec, nie dając mu szansy zrobienia matury i zmuszając Paula do praktyki w magazynie — w tępej powtarzalności obrotu napojami, na marginesie społeczeństwa konsumpcyjnego. Paul ma przejąć interes: „praktyka. Puste butelki. Aż do wyrzygania" (AF, 52). Ponieważ jako jedyny ma za sobą kilka szczebli edukacji, w sztuce przysługuje mu rola intelektualisty. Często wychodzi z roli i komentuje wydarzenia z pozycji narratora[12].

Pewnego dnia Boxer namawia Schorsego, by zafundował synowi na urodziny „dzień w legolandzie" (AF, 55). We trzech porywają chłopca w drodze ze szkoły. Podróż do „wymarzonego świata" (AF, 55) okazuje się jednak — jak sugeruje tytuł tej sceny w sztuce, a zarazem tytuł utworu AC/DC — „Highway to Hell" (AF, 56). Ford ma awarię, syn Schorsego podczas zabawy w „jamesa bonda" (AF, 56) zamknięty (i zapomniany) w bagażniku, traci przytomność.

Laucke kreuje świat swojej sztuki z „fascynującej mieszanki autentycznego języka i poezji"[13]. Przy całej swej lakoniczności i skrótowości dialekt i socjolekt sprawiają, że język, jakim posługują się postaci, brzmi autentycznie[14]. Sposób wyrażania się pozwala określić ich pochodzenie — są dziećmi wschodnioniemieckiej Saksonii. Według słów samego autora, należą do „niewykształconej warstwy społecznej"[15], co nie pozostaje bez wpływu na ich niemal stereotypowy sposób myślenia i działania. Sugerowana autentyczność ich biografii powoduje, że mamy tu do czynienia z mocno zróżnicowanymi charakterami[16].

Oś diachroniczna nie odgrywa w tej sztuce większej roli. Pojawia się wprawdzie kilka aluzji do (enerdowskiej) przeszłości, jednak odniesienia te pozostają marginalne. Nie ma tu miejsca na rozpamiętywanie, a przestrzeń czasowa wyraźna jest tylko w następstwie pokoleń, reprezentowanych przez poszczególne postaci: najstarszy, czterdziestodwuletni „Schorse wierzy w ikony i ideały"[17], dwudziestoośmioletni Boxer marzy o nowej szansie, ale nie ma konkretnej wizji takiego życiowego przełomu, a dwudziestodwuletni Paul nie zna żadnych świętości. Różnicę pokoleniową symptomatycznie ukazują prefe-

[12] Wśród *dramatis personae* sztuki Paul zajmuje pierwsze miejsce.

[13] S t e f a n K e i m, *Die immer oben sind*, „Die Deutsche Bühne" 2008, nr 11, s. 24–25, tu s. 24.

[14] Por. W o l f g a n g B e h r e n s, *„knöcheltief in bleifrei stehn"*, [w:] *Stück-Werk 5*, red. B a r b a r a E n g e l h a r d t, A n d r e a Z a g o r s k i, Theater der Zeit 2008, s. 68–69, s. 68 i nast.

[15] *Wem gehört die Welt*, [w:] Programmheft, Theater Osnabrück 2006.

[16] Por. D i r k L a u c k e, *Prawda w rynsztoku, czyli ten biznes mi wisi* w niniejszym tomie. Pierwodruk: i d e m, *Die Wahrheit in der Gosse oder Fick dich Industrie*, [w:] *Zwischenspiele*, red. S t e f a n T i g g e s et al., transcript 2010.

[17] *Wem gehört die Welt*, [w:] Programmheft, Theater Osnabrück 2006.

rencje w wyborze ról w westernowym miasteczku z klocków lego: Schorse, wciąż wierny systemowi wartości *à la* „gojkomitic" (AF, 55)[18], identyfikuje się z Indianami, natomiast jego syn woli być *cowboyem*: „za moich czasów wszyscy chcieli być Indianami. Mały na to, że Indianie nie mają pistoletów, a poza tym już nie żyją. Zgadza się, mówię, ale oni byli dobrzy i walczyli do końca" (AF, 55). Philipp, syn Schorsego, w sztuce mentalnie nie różni się znacznie od kolegów ojca, Boxera i Paula, można by wręcz powiedzieć, że ci dwaj reprezentują chłopca, z dramaturgicznego punktu widzenia nieobecnego w akcji. Dotyczy to głównie Boxera — ten widzi w Philippie samego siebie i odczuwa z nim swego rodzaju symboliczną więź.

Sztuka Lauckego wyraźnie koncentruje się na osi synchronicznej, czyli przestrzennej. W zasadzie opowiada

> historie, które słyszy się w każdym środowisku — z tym, że tutaj chodzi może bardziej o źródło problemów. Oczywiście warunki socjoekonomiczne zaostrzają istniejące problemy, nie da się ukryć, że kapitalizm spycha wielu na margines[19].

Z barwnej palety tematów podejmowanych przez autorów dramatycznych po Zjednoczeniu Laucke wybiera zaklęty krąg, na który składa się zła sytuacja na rynku pracy, bieda, brak perspektyw i migracja w poszukiwaniu zarobku. Ze wszystkich negatywnych skutków społecznej degeneracji jego postaci najbardziej dotkliwie odczuwają ograniczenie wolności, wynikające z uwarunkowań gospodarki wolnorynkowej:

> To, co dla jednych jest wolnym wyborem, na innych spada na mocy bezlitosnych wyroków losu. A jako że tych „innych" przybywa wciąż więcej i więcej, i pogrążają się oni coraz głębiej w desperacji zrodzonej z wizji życia pozbawionego perspektyw na przyszłość, można z powodzeniem mówić o **glokalizacji** [...]. Można by ją zdefiniować jako proces koncentracji kapitału i innych skutecznych środków finansowych; także, a może przede wszystkim, jako proces **koncentracji swobody** poruszania się i działania[20].

Dla postaci w sztuce poczucie zniewolenia pociąga za sobą przeświadczenie o beznadziejności własnego losu. W jednym z wywiadów Laucke mówi:

[18] Gojko Mitić, serbski aktor i reżyser, znany z ról we wschodnioniemieckich westernach.

[19] Susanne Burkhardt, *Knapp, prägnant und schnodderig. Dirk Laucke ist Dramatiker und Drehbuchautor*, http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/621899 [data dostępu: 7 V 2007].

[20] Zygmunt Bauman, *Globalizacja,* tłum. Ewa Klekot, PIW 2000, s. 84–85.

„Chciałem, by jedynym politycznym przesłaniem tej sztuki było: «Jeśli tak ma być dalej, to ten świat nie jest więcej wart niż kupa gówna»”[21].

Sztuka bardzo skutecznie sięga po problemy socjoekonomiczne dla podkreślenia swego przekazu, co w efekcie podnosi autentyczność jej wymowy, na próżno by jednak szukać odzwierciedlenia tych problemów na poziomie dyskursywnym. Stanowią one raczej tło, mające wyjaśniać motywacje do działania bądź braku działania poszczególnych postaci. Laucke nie zamierzał stworzyć dramatu społecznego:

> Jasne, że sytuacja jest beznadziejna, ale nie to jest tu najważniejsze. Chodzi o to, by pokazać realne skutki: biedę i wykluczenie. Bieda nie jest sexy, tylko rodzi przemoc. To tak oczywiste, że nie muszę tego podkreślać w tekście. W dramacie społecznym akcent musiałby leżeć na ukazaniu nędzy, a to graniczy z pornografią[22].

U Lauckego akcent leży na ukazaniu ludzi i ich tęsknoty za wolnością. Jego postaci to „wojownicze natury tkwiące w swojej własnej biedzie”[23]. Zdarza im się nawet dać upust frustracji poprzez przemoc, ale mimo to nie są to „zimne charaktery”; przeciwnie — mają nawet w sobie coś dziecinnego. Tak widzi i pokazuje ich Laucke, co świadczy o jego sympatii dla tej zepchniętej na margines społeczny grupy. To właśnie ta empatyczna postawa wnikliwego obserwatora decyduje o tym, że Laucke tak precyzyjnie potrafi oddać zawężoną perspektywę myślenia i nieracjonalne zachowania swoich postaci, nie wyśmiewając przy tym powagi ich samopostrzegania i rozpaczliwej pogoni za szczęściem.

Przykładem tego jest główny motyw sztuki: podróż do legolandu. Pomysł wyprawy rodzi się, gdy Philipp mówi o wymarzonym komplecie lego, ale autor nie pozostawia wątpliwości, że u podstaw wyprawy leżą pragnienia dorosłych. Jedna tylko krótka uwaga Boxera podważa wiarygodność ojcowskiej miłości Schorsego: „SCHORSE: tata zabrał twoją ulubioną kasetę. / BOXER: raczej swoją ulubioną” (AF, 55). Schorse chciałby na zawsze pozostać dzieckiem, tak jak jego idol Angus Young, „pięćdziesięcioletni chłopak” (AF, 54), podczas występów noszący szkolny mundurek. Tragiczny koniec zdaje się nieuchronny, gdy Schorse na swój sposób, tzn. w alkoholowym rauszu i szaleństwie, nie zważając na konsekwencje, ponownie daje wyraz swojej miłości do syna. Paul

[21] Susanne Burkhardt, *op. cit.*
[22] Cyt. za: Franz Wille, *Armut macht nicht sexy*, „Theater heute” 2007, nr 5, s. 48–51, tu s. 50.
[23] Cyt. za: Ricarda Bethke, *Die Geschichte vom Anfang vor dem Ende*, „Freitag” 23 I 2009, s. 15.

natomiast bez skrupułów obnaża zarówno motywacje Boxera, chcącego tą wyprawą zacząć wszystko od nowa — była to jego „pierwsza większa podróż po przełomie" (AF, 53), jak i pragnienie Schorsego, by wreszcie zakosztować wolności: „zmienić. zmienić. jedźmy do legolandu" (AF, 55). Tym samym wychodzi na jaw absurdalność faktycznych motywacji i zamiarów wiązanych z planem podróży do legolandu.

Szczególnie jaskrawo rysuje się tutaj ograniczenie i brak odpowiedzialności Schorsego. Nie ma wątpliwości, że przyczyn nieudanej podróży, jak i rozpadu małżeństwa, należy szukać w jego postępowaniu, co pomimo całej sympatii autora dla tej postaci z góry uniemożliwia postrzeganie go jako postaci dramatycznej:

> KARIN: przecież tak było, ważniejsze było oglądanie czterech tłustych kretynów na wideo / niż nieszczelne okna.
> SCHORSE: w ac/dc jest pięciu.
> KARIN: a w pokoju Philippa był grzyb na pół ściany.
> SCHORSE: oni mnie nie opuścili (AF, 54).

W *alter ford* Lauckego oczywisty staje się fakt, że winy za serię porażek nie sposób przypisywać relacjom między postaciami bądź też sytuacji, w jakiej się znajdują. Tak też zapewne należałoby odczytać intencję autora, który tak podsumowuje wymowę sztuki: „To historia trzech facetów i ich tęsknoty za innym życiem, której nie mogą zrealizować, bo sami dla siebie są przeszkodą"[24]. Ale w takiej diagnozie tkwi przewrotność indywidualizacji w społeczeństwie ryzyka, jak pisze Ulrich Beck, nazywając to zjawisko „biograficznym rozwiązywaniem sprzeczności systemu":

> To, co dawniej w człowieka uderzało, było „zrządzeniem losu" [...], krótko mówiąc, [były to] zdarzenia, za które jednostka sama nie ponosiła odpowiedzialności. Dzisiaj tego rodzaju sprawy daleko bardziej uważane są za „osobiste przegrane", począwszy od niezdania egzaminu, a na bezrobociu czy rozwodzie kończąc[25].

Nie oznacza to oczywiście, że odpowiedzialność za los postaci u Lauckego leży bezpośrednio w sprzecznościach systemowych globalnej gospodarki wolnorynkowej. Jednak trudno nie dostrzec twardej logiki pieniądza i jej znaczenia

[24] Cyt. za: F r a n z W i l l e, *op. cit.*, s. 49.
[25] U l r i c h B e c k, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S t a n i s ł a w C i e ś l a, Scholar 2004, s. 203 i nast.

w społeczeństwie konsumpcyjnym, kiedy czytamy, że Schorse chce „wydać ostatnie pieniądze na zasraną płytę" (AF, 54), albo gdy upaja się on myślą, że za dwieście euro może „stać po kostki w bezołowiowej" (AF, 55). Poza tym „nowemu ubóstwu", z którego Schorsemu tak trudno się wyrwać, towarzyszy „indywidualizacja nierówności społecznych"[26]: „Im bardziej narasta potrzeba, aby «mieć własne życie», tym bardziej ubóstwo materialne staje się podwójną dyskryminacją. Oznacza nie tylko brak dostępu do gratyfikacji materialnych, ale również utratę możliwości korzystania z autonomii, jaką cieszą się inni"[27]. Istnienie tego typu zależności prowadzi do poczucia przegranej, jakie staje się udziałem pracownika najemnego:

> Ujmując rzecz możliwie najzwięźlej: poszerza się przepaść między indywidualnością jako nieuchronnym losem a indywidualnością jako praktyczną i realną zdolnością do samorealizacji [...]. Zdolność do samorealizacji n i e o z n a c z a nadto wcale, że przepaść zostanie zasypana[28].

Takich refleksji na temat ponowoczesności nie znajdziemy w tekście Lauckego. Nawet Paul ogranicza swoją krytykę do jednego powiedzenia: „praca najemna to nowoczesna forma niewolnictwa" (AF, 53). Mansfelder Land pozostaje zamkniętym światem postaci, ale i samej sztuki, która jest tym samym dokumentem zachowań i trosk określonego środowiska. Niesłusznie byłoby czynić z tego zarzut wobec tekstu; takie zawężenie horyzontu wydaje się raczej konsekwentne, choćby z powodu ograniczonej perspektywy przedstawionych tu postaci.

Globalizacja dotarła także do tych peryferii, toteż wymowa sztuki wykracza poza obszar Niemiec Wschodnich, jak i poza Republikę Federalną. Taka refleksja nasuwa się nie tylko dlatego, że tytuł dziewiątej sceny „krajobraz z argonautami" (AF, 57), przywołuje scenę z dramatu Heinera Müllera[29], co (ironicznie) sugeruje związek między nieudaną wyprawą Schorsego i historycznym schyłkiem męskiego bohatera w apokaliptycznym pejzażu rodem z teatralnej estetyki Müllera. Negatywne reakcje łańcuchowe globalizacji w sposób realny wpływają na losy postaci, nie mniej wyraźna jest także obecność globalizacji

[26] *Ibidem*, s. 109.

[27] A n t h o n y G i d d e n s, *Ryzyko, zaufanie, refleksywność*, tłum. J a c e k K o n i e c z n y, [w:] U l r i c h B e c k, i d e m, S c o t t L a s h, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, PWN 2009, s. 235–252, tu s. 240.

[28] Z y g m u n t B a u m a n, *Płynna nowoczesność*, tłum. T o m a s z K u n z, Wydawnictwo Literackie 2006, s. 54 i nast.

[29] Mowa tu o dramacie Heinera Müllera *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*.

w „światach wyobrażonych"[30], a więc w „konstruowaniu wyobrażonych tożsamości i wyobrażonych światów"[31], oderwanych od konkretnych warunków topo- i geograficznych, w wyobraźni „lokalnych ubogich, przywiązanych do miejsca i niewiedzących, co począć z czasem"[32]. Wyobraźnia wschodnioniemieckich bohaterów krąży wokół fetyszy świata konsumpcji. Schorse, „przez całą drogę na cały regulator" (AF, 52) słuchając AC/DC, staje się częścią „transnarodowej «wspólnoty smaku»"[33]. AC/DC symbolizuje dla niego uwolnienie się od przeszłości, a jego wielkie marzenie dotyczące przyszłości to podróż słynną *route 66*. Ford escort otwiera przed Schorsem możliwość zrealizowania awanturniczych wizji w stylu „jailbreak" (AF, 58), wyprawy „do danii" (AF, 53), do legolandu.

Trzeba jednak zauważyć, że globalizacja i **praca wyobraźni** nie przebiegają według tak prostego schematu uwarunkowań. Globalne fetysze zyskują znaczenie i zastosowanie na płaszczyźnie lokalnej, a więc stają się symbolami w wymiarze glokalnym. Nie bez powodu to właśnie stary ford Schorsego — tak jak i jego pasażerowie — nie jest w stanie podołać wyprawie. Miłość Schorsego do AC/DC jest tak powierzchowna, że nie wie on nawet, skąd dokładnie ten zespół pochodzi. W jego przekonaniu australijski AC/DC pochodzi z Ameryki i w ten sposób — wraz z „drogą 66" — ucieleśnia *american dream*: „ac/dc to wolność, stany zjednoczone. Oni są kurde naprawdę szczerzy" (AF, 56). Powierzchowność jego wiedzy o Ameryce, w dużej mierze pochodzącej z przekazów kultury popularnej, zdradza też „niedokładna znajomość tekstu" (AF, 57) utworów i nieprawidłowa wymowa angielskich słów: „mój chłopak un wild west (*czyta tak jak się pisze*)" (AF, 53). Wizja Ameryki, jaką maluje Schorse podczas wyprawy do legolandu, pokrywa się w zupełności z nieoficjalnymi enerdowskimi stereotypami ilustrowanymi przez *roadmovies* i *easy ridera*, Schorse dzieli ten amerykański sen z chłopakami ze wschodnioniemieckiej prowincji[34]. Na tym przykładzie widać, że globalne dobra konsumpcyjne nie tylko sygnalizują obecność globalizacji we wschodnich Niemczech, ale i podkreślają przepaść między marzeniem i rzeczywistością. Także legoland demonstruje delokalizację marzenia i zarazem jego realne oddalenie.

[30] Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas 2005, s. 52. Według Appaduraia *światy wyobrażone* to: „wielorakie światy ukonstytuowane przez zlokalizowaną historycznie wyobraźnię osób i grup ludzkich rozrzuconych po całym globie".

[31] *Ibidem*, s. 10.

[32] Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung?*, *op. cit.*, s. 105.

[33] Anthony Giddens, *op. cit.*, s. 240.

[34] Por. Claus Leggewie, *Go East! Oder: Wie amerikanisch ist Ostdeutschland?*, „Kursbuch" vol. 141, 2000, s. 153–179, tu s. 164 i nast.

Chronotop wschodnioniemieckich „światów wyobrażonych"

Zgodnie z terminologią Bachtina „[i]stotne wzajemne powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych przyswojonych [...] w literaturze nazwiemy czasoprzestrzenią (chronotopem)"[35]. Pojęcie to może okazać się pomocne przy analizie tekstu Lauckego, choć ten na pierwszy rzut oka konsekwentnie koncentruje się na uchwyceniu „tu i teraz". Czas teraźniejszy, jak wiadomo, trudno jest ująć w kategorie poznawcze, gdyż wypełniony jest wspomnieniami (przeszłością) i marzeniami (przyszłością). Dlatego dla mansfeldzkich argonautów „teraz" to zawieszenie w czasie (Nicht-Zeit)[36]. Zaś „tutaj" okazuje się zawieszeniem w przestrzeni (Nicht-Ort)[37]: ich ojczyzna przestała istnieć, a wraz z nią przestrzeń marzeń i planów. Ponieważ to rozdarcie jest efektem glokalizacji, literacki świat przedstawiony zawiera odpowiednie chronotopiczne cechy: między miejscami z marzeń i realnymi pejzażami Mansfelder Land rysują się osobliwe analogie.

Po pierwsze, główne zajęcie Schorsego i jego kolegów z hurtowni polega na ustawianiu plastikowych skrzynek, co w gruncie rzeczy odpowiada dokładnie temu, co jego syn chciałby robić, bawiąc się klockami lego. Po drugie, w krajobrazie mansfeldzkim, tak jak i w „mieście z plastiku" (AF, 55), widać wiele elementów plastikowych. Po drodze Paul widzi „osiedla mieszkaniowe z odrobiną zieleni na froncie, czerwoną plastikową zjeżdżalnią dla dzieci. I plastikowe łopatki, i plastikowe grabki w małych piaskownicach za płotem" (AF, 56). Ale trudno jednoznacznie określić, czemu służą takie analogie. Być może mają zasugerować na poziomie tekstu, że wyprawa do legolandu w istocie nie oznacza żadnej odmiany. Jedyna widoczna różnica to kolor plastikowego świata: skarb Schorsego jest „granatowy", a zjeżdżalnia dla dzieci „jaskrawoczerwona".

Trzecia analogia dotyczy „drogi nr 66". W ostatniej scenie Paul opowiada o swojej amerykańskiej podróży:

> widziałem amerykę. droga nr 66. hałdy halitu i gruzu to były rockie mountains, wiatraki to pompy olejowe, a mansfelder land był prerią. sunę-

[35] M i c h a i ł M. B a c h t i n, *Formy czasu i przestrzeni w powieści*, [w:] i d e m, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W i n c e n t y G r a j e w s k i, Czytelnik 1982, s. 278. O zastosowaniu tego pojęcia w nowszej literaturze por. M i c h a e l O s t h e i m e r: *Traumatochronotopologie. Die Stadt als Erinnerungsraum bei Alfred Döblin und W.G. Sebald*, niepublikowany maszynopis.

[36] Por. Z y g m u n t B a u m a n, *Globalizacja*, *op. cit.*, s. 97.

[37] Por. S t e f a n T i g g e s, *„schön ist es in eurem banlieu"*, s. 94.

> liśmy cicho przez krajobraz. w uszach pobrzmiewały angielskie słowa. zatrzymaliśmy się na stacji benzynowej. kupić piwo czipsy whiskey. droga pusta aż po horyzont. może gdzieniegdzie torby na śmieci. za nami tylko kurz. nie wyszliśmy z magazynu, nie byliśmy najemnikami płaconymi od godziny. nie mieliśmy domu. nie mieliśmy ani konta ani państwa. to co nas trzymało razem, to byliśmy tylko my. cokolwiek byśmy nie powiedzieli, nic nie mogło nas rozłączyć (AF, 58).

Ten fragment można oczywiście odczytywać jako sprawozdanie, czy też relację z tego, co faktycznie się zdarzyło. Irytujące w niej jest jednak wyidealizowanie przedstawionych obrazów, nadające opisowi cechy wręcz baśniowe[38], co budzi wątpliwości co do jego wiarygodności. Relację Paula można zatem rozumieć w kategoriach anarchistycznego fantazmatu, tym bardziej, że ostatni fragment tekstu opatrzony jest następującą uwagą: „Schorse układa skrzynki od piwa. Paul podchodzi, bierze skrzynki w obie ręce" (AF, 58). Ponieważ z tekstu nie wynika, w którym momencie Paul zdaje swoją „relację", powstaje — mimo użytego w niej czasu przeszłego — niejasność co do umiejscowienia jej w czasie. To umożliwia wiele interpretacji.

Relacja Paula jest, dokładnie rzecz biorąc, już trzecią próbą opowiedzenia mitu o mansfeldzkich Argonautach. Podobnie jak w drugiej scenie, także tutaj Paul rozpoczyna opowieść z pozycji wspominającego narratora zdaniem: „to nie tak się zaczęło" (AF, 52; 58). Brzmi to jak przyznanie się do porażki i chęć naprawienia bądź sprostowania czegoś, choć nie do końca wiadomo, co właściwie wymaga sprostowania: punkt wyjścia czy treść relacji? Jasne jest jednak, że Paul — symulując proces pisania tekstu dramatycznego — reprezentuje tu autora[39]. Dlatego warto przyjrzeć się dokładnie, jakie relacje zachodzą między tymi trzema wariantami opowieści.

Pierwsza próba zaczyna się „klasycznie, jak w telewizji, wezwanie policji, 112 czy coś takiego" (AF, 55) w trakcie akcji. W drugiej próbie Paul wybiera wcześniejszy moment i stara się przedstawić całą opowieść jako całość, z uwzględnieniem motywacji i okoliczności towarzyszących. W ostatniej scenie Paul ponownie przejmuje rolę narratora[40]. Opowieść zaczyna się tam, gdzie rozpoczęła się druga próba, i przybiera formę epicką, ponieważ Paul podsumowuje wydarzenia z dystansu odległej przyszłości. Wyraźnie trzyma się jednej

[38] Por. C h r i s t o p h F u n k e, *Ruppige Reise*, „Tagesspiegel" 1 II 2009, s. 17.

[39] Por. D i r k L a u c k e, *Prawda w rynsztoku*, *op. cit.*

[40] Jako przejście do drugiej próby pojawia się w przedostatniej scenie opowieść Boxera, w której relacjonuje on wypadki po wyprawie do legolandu aż do własnej śmierci. Ta opowieść utrzymana jest w trzeciej osobie, co stwarza dystans do opowiedzianych treści. Paul natomiast mówi bezpośrednio w pierwszej osobie.

perspektywy, stosuje niedopowiedzenia: opuszcza nieprzyjemne wydarzenia, nie wspomina ani o porwaniu, ani o awarii auta. Potem następuje kontynuacja opowieści, wychodząca poza ramy czasowe drugiej wersji: „zreperował swojego starego forda i zamówił dla swojego syna miasteczko z westernu" (AF, 58). Wyżej cytowana relacja z podróży następuje bezpośrednio po tym. Na uwagę zasługuje szczególnie filmowe nałożenie obrazów Mansfelder Land na wizję „drogi nr 66": w tym momencie objawia się cały sens „imagined worlds", czyli legolandu jako banalnego, a tym samym absurdalnego celu wyprawy, i „drogi nr 66". To nałożenie obrazów otwiera nową przestrzeń, określoną przez Jerzego Kociatkiewicza i Monikę Kosterę mianem „pustki":

> Jest ona niedostrzegalna zarówno dla miejscowych, jak i dla przyjezdnych, leży poza sferą zainteresowania ludzi, którzy nie poszukują aktywnie tego, co niekonwencjonalne w ich zwykłej przestrzeni, a także niewidzialnych związków między jej różnymi aspektami. Właśnie w przestrzeniach pustek ukryte są możliwości zmian, pozostając poza racjonalnymi wzorcami rozwoju i przekształcania[41].

Ta **pustka**, w tym wypadku fuzja „Mansfelder Land / droga nr 66", to drugi chronotop: chronotop „światów wyobrażonych", kryjących się poza „tu i teraz", czy też nie-miejscem / nie-czasem wschodnioniemieckiej codzienności: „pustki" są „w miejscach pozbawionych znaczenia. Nie muszą być fizycznie odgrodzone płotami czy barierami. Nie są to miejsca zabronione, lecz puste miejsca, niedostępne przez ich niewidoczność"[42]. Żeby dostrzec przyszłościowy potencjał tej pustki, niezbędne jest tzw. „antropologiczne nastawienie", czyli „pewna otwartość umysłu badacza / obserwatora społecznej rzeczywistości"[43].

> Przestrzeń pustki jest częścią rzeczywistości, łącznie z jej organizacyjnym wymiarem; rzeczywistości, która jest jednak umyślnie błędnie odczytywana. Pustka dekonstruuje przestrzeń społeczną: daje prawo ciszy do mówienia w swoim imieniu, koncentruje się na elementach dotąd marginalizowanych. Zamiast czytać napisany tekst, czytamy jego czyste tło[44].

Poprzez nakładanie obrazów, sygnalizujące tę „celowo błędną interpretację", Paul / autor próbuje ukazać „pustkę" w Mansfelder Land, nieobecną na

[41] Jerzy Kociatkiewicz, Monika Kostera, *The anthropology of empty space*, „Qualitative Sociology" 1999, z. 1, s. 37–50, tu s. 47 [wszystkie cytaty z tej publikacji w tłum. Elżbiety i Dariusza Leśnikowskich].
[42] *Ibidem*, s. 43.
[43] *Ibidem*, s. 38.
[44] *Ibidem*, s. 46.

„mentalnych mapach"[45]. Brak takiej pustki izoluje ludzi w sytuacji, kiedy „powszechny proces «roztapiania wszystkiego, co stałe»" po rzeczach zaczął obejmować także ludzi[46]. Otoczenie zamienia się w „klatkę faradaya [sic!]" (AF, 57): „nie znasz ich. oni nie znają ciebie. kogo miałoby to interesować" (AF, 52). Jednak „pustka" pozwala zauważyć przegranych. Laucke: „Moje postaci to bohaterowie. Albo nimi byli, albo stają się nimi w procesie tworzenia tekstu. Nie mieli szans stać się sławni, bo ich walka nie pasuje do obowiązujących trendów"[47].

Alter ford Lauckego nie ogranicza się do ukazania Wschodnich Niemiec jako „mikrokosmosu globalnych trendów"[48]. Nie chodzi też o „potrzebę umieszczania tego, co lokalne, na globalnej scenie, aby chronić kulturową różnorodność przed homogenizacyjnymi siłami globalnego kapitalizmu"[49]. Laucke pragnie przede wszystkim podkreślić znaczenie „pracy wyobraźni" i odkrywania „pustek". Jego „pustki" nie dostarczają materiału na utopię: wymarzone cele są zamienne, a wyrażać je mogą zmieniające się lokalne „ersatze". Nie chodzi o realizację, ale o żonglowanie alternatywnymi formami bytu, które mają służyć przede wszystkim jako „formy negocjacji pomiędzy miejscami usytuowania sprawczej podmiotowej aktywności (jednostek ludzkich) a globalnie określonymi polami możliwości", awansując do roli „kluczowego składnika nowego globalnego ładu"[50]. To wyróżnia realizm Lauckego, jego **glokalny realizm**, nieopowiadający się ani za rezygnacją, ani za utopijnymi wizjami.

W późniejszych sztukach Lauckego można jednak odnaleźć szersze spektrum tematyczne, jak i pogłębienie perspektywy[51]. Może też jest tak, że Niemcy Wschodnie stopniowo tracą znaczenie jako miejsce akcji jego tekstów. To, co pozostaje, to jego glokalny realizm, poruszający się głównie na osi synchronicznej i wciąż poszukujący nowej „pustki".

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

[45] Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, s. 129. Na temat poetyki przestrzeni por.: Jerzy Kociatkiewicz, Monika Kostera, *op. cit.*, s. 41 i nast.

[46] Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, s. 123.

[47] Por. Dirk Laucke, *Prawda w rynsztoku*, *op. cit.*

[48] Paul Cooke, *East German writing in the age of globalization*, [w:] *German literature in the age of globalization*, red. Stuart Taberner, University of Birmingham Press 2004, s. 25–46, tu s. 26.

[49] *Ibidem*, s. 36.

[50] Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic*, s. 49.

[51] Jako schemat analizy osi synchronicznej może posłużyć pięć krajobrazów, wg Appaduraia tworzących „klocki, z których budowane" są światy wyobrażone, a zarazem ramy do zbadania glokalnych niespójności: „(a) etnoobrazy, (b) mediaobrazy, (c) technoobrazy, (d) finansoobrazy, (e) ideoobrazy". Por. *Ibidem*., s. 51–52.

Roman Giesen

Miłość po utracie romantyzmu. Na przykładzie *Dingo. Dramat pustynny* Paula Brodowsky'ego

> Można zdawać sobie sprawę, że co trzecie małżeństwo się rozpada, [...] można przyjąć, że wszystko jest kwestią czasu. To nie zmienia faktu, że ma się na myśli czas nieokreślony. W innym przypadku należy od razu dać sobie spokój.
>
> Günther Dux[1]

„Miłość" jako szczególnie intensywna forma międzyludzkiego przyciągania od zawsze stanowiła jeden z najpopularniejszych tematów tak w literaturze, jak i w sztuce oraz szeroko pojętych mediach. Jego niesłabnącą popularność we wszelkich możliwych konstelacjach — od miłości rodzicielskiej poprzez przyjaźń aż do namiętnych relacji o charakterze seksualnym — można śledzić od wczesnych dziejów ludzkości aż do współczesności[2]. Szczególne miejsce w spektrum miłosnych wariacji zajmuje przy tym z pewnością heteroseksualny związek partnerski. Wśród popularnych propozycji medialnych, czy będzie to serial telewizyjny, audiobook, musical, opera czy kino hollywoodzkie, trudno znaleźć taką, która nie ukazywałaby „wielkiej miłości" jakiejś pary, a więc najogólniej rzecz ujmując, nie opowiadałaby historii miłosnej kobiety i mężczyzny[3], odwołując się do sprawdzonych wzorców i „prototypów, paradygmatycznych czy egzemplarycznych wielkich kochanków"[4] w historii

[1] G ü n t h e r D u x, *Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die Romantische Liebe nach dem Verlust der Welt*, Suhrkamp 1994, s. 141.

[2] Zob. W e r n e r F a u l s t i c h, *Die Entstehung von „Liebe" als Kulturmedium im 18. Jahrhundert*, [w:] *Liebe als Kulturmedium*, red. i d e m, J ö r n G l a s e n a p p, Wilhelm Fink Verlag 2002, s. 24.

[3] Na temat gatunkowych konwencji narracyjnych w kinie popularnym podejmującym motyw miłości, spotykanych także w wielu innych propozycjach medialnych, zob. A n e t t e K a u f m a n n, *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*, UVK-Verlag, zwłaszcza s. 57–96.

[4] G e o r g J ä g e r, *Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik. Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung durch kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation*, „Spiel" 1990, nr (9) 1, s. 69–87, tu s. 69.

literatury i mediów[5]. Z punktu widzenia nauk humanistycznych nie sposób przecenić wpływu literackich kreacji oraz filmowych czy teatralnych inscenizacji prototypowych sytuacji na społeczne formy realizacji miłości: do dziś wielkim powodzeniem cieszy się znana książka Niklasa Luhmanna *Semantyka miłości*, poświęcona niemal bez reszty kulturowemu pochodzeniu dualnej relacji między kobietą a mężczyzną. Autor formułuje tu tezę prowokacyjną dla wszystkich biologicznie zorientowanych teorii badawczych, odwołujących się do intymności między dwojgiem ludzi, a mianowicie tę, że miłość niekoniecznie należy pojmować jako prymarne, antropologicznie zaprogramowane uczucie czy „naturalną" ludzką potrzebę[6]. W o wiele większym stopniu nawiązuje ona do „kulturowych przekazów, literackich wzorców, urzekających formuł i obrazów"[7], jednym słowem, do całej „odziedziczonej semantyki"[8] i tym samym powinna być definiowana w kategoriach medialnie przekazywanej, niezbędnej wiedzy, którą trzeba przyswoić i którą „ma się na uwadze jeszcze przed wyruszeniem na poszukiwanie miłości"[9].

Przy założeniu, że o miłości można pisać wychodząc od artefaktów kulturowych, nasuwa się pytanie istotne w kontekście tomu poświęconego estetycznej i tematycznej różnorodności współczesnych tekstów dramatycznych: w jaki sposób młodzi autorzy podejmują ten *evergreen* tradycji medialnej — romantyczny związek kobiety i mężczyzny — i zarazem, jak radzą sobie z historycznoliterackimi i historyczno-społecznymi konwencjami narosłymi wokół tego typu relacji? W odniesieniu do twórczości dramatycznej młodych autorów współczesnych z pewnością ostrożnie trzeba traktować nieco optymistyczną tezę o wzorcowym charakterze koncepcji literackich dla społecznych form realizacji miłości. Trudno oczekiwać, że kiedykolwiek powstanie zbiór przepisów na miłość, dostępny w formie gotowej wiedzy. Wskazują na to już uwarunkowania empiryczne. Obszerna, wspierana programami pomocowymi działalność twórcza młodych dramatopisarzy, w samym tylko niemieckim obszarze językowym owocująca wielką liczbą szybko wydawanych, wystawianych

[5] Popularne zjawiska medialne, jak film *Tajemnica Broke Back Mountain,* podejmujące temat związków homoseksualnych i odnoszące duży sukces u publiczności, wciąż należą do wyjątków. Zob. A l e x a n d e r K o l e r u s, *Tristan und Isolde im Wilden Westen oder von der Kunst, eine Liebesgeschichte zu erzählen*, [w:] *Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Eine Festschrift für Bernd Scheffer*, red. O l i v e r J a h r a u s, M a r c e l S c h e l l o n g, S i m o n e H i r m e r (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, t. 39), Peter Lang 2008, s. 213–226, tu s. 218–222.

[6] Por. N i k l a s L u h m a n n, *Semantyka miłości: o kodowaniu intymności*, tłum. J e r z y Ł o z i ń s k i, Wydawnictwo Scholar 2003, s. 43.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*, s. 44.

[9] *Ibidem*, s. 21.

i równie szybko odchodzących w zapomnienie dramatów[10], nie pozwala na sformułowanie ogólnie wiążącej, współczesnej semantyki miłości, której do tego można by przypisywać szerokie, masowe oddziaływanie[11]. Abstrahując od tego, każdą interpretację kultury miłości trzeba pojmować jako **szczególną** formę dyskursywności. Opiera się ona nie tylko na ogólnie potwierdzonych wynikach badań, mogących uchodzić za wypowiedzi normatywne, ale w wyjątkowy sposób łączy dostępne osiągnięcia badawcze, tym samym eksponując niezwykle istotny dla autora niniejszego tekstu element kombinatoryczny[12]. Jak pokażę w dalszej części szkicu, heurystyczna jakość, wyłaniająca się z dyskursywnej interpretacji współczesnego tekstu dramatycznego, polega w mniejszym stopniu na możliwości przeprowadzenia historycznej, znaczącej dziejowo granicy w odniesieniu do semantyki miłości we współczesnej dramaturgii. Chodzi raczej o możliwość lepszego uzmysłowienia sobie charakterystycznych cech koncepcji miłości, pojawiających się w poetyckich konstrukcjach dramatu. Do tego celu posłuży interpretacja sztuki Paula Brodowsky'ego *Dingos. Ein Wüstenstück* (Dingo. Dramat pustynny)[13], będąca przykładem współczesnej dramaturgii, w której w centrum akcji znajduje się miłość kobiety i mężczyzny, a motyw przewodni stanowią utrwalone historycznie wyobrażenia miłości i związane z nimi konwencje. Autor Paul Brodowsky tak wypowiada się o *Dingos*: „Chodzi o dwie równoprawne, występujące obok siebie wartości — ideał wolności i samorealizacji oraz opozycyjny wobec niego ideał wierności. [...] Myślę, że to temat szczególnie zajmujący dla mojego pokolenia"[14].

Dingos to po *Stadt, Land, Fisch* (Miasto, kraj, ryba; premiera: Münchner Kammerspiele, 2006) druga sztuka teatralna Brodowsky'ego (rocznik 1980), wystawiona w marcu 2008 roku w reżyserii Philippa Jeschecka w Münchner Volkstheater. W roku 2009 Anne Schneider po raz drugi wyreżyserowała *Dingos* na deskach Berliner Schaubühne, co w przypadku tekstu młodego autora współczesnych sztuk teatralnych, które z reguły — o ile w ogóle — tylko raz

[10] W tym miejscu chciałbym odnieść się do artykułu Adreasa Englharta zamieszczonego w niniejszym tomie, statystycznie ukazującego ogrom produkcji tekstów teatralnych.

[11] Ogólną problematyką reprezentatywności wybranych źródeł literackich jako świadectw europejskiej semantyki miłości zajmuje się m.in. N i k l a s L u h m a n n, *Semantyka miłości*, s. 9.

[12] Na temat wzajemnych relacji propozycji medialnych i ich interpretacji zob. B e r n d S c h e f f e r, *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Suhrkamp Wissenschaft 1992, s. 33–38, 179–182.

[13] P a u l B r o d o w s k y, *Dingos. Ein Wüstenstück* (niepublikowany maszynopis), prawa autorskie: Hartmann & Staufacher Verlag 2008 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako D z podanym numerem strony odsyłają do tego źródła].

[14] Cyt. za: T o b i a s S c h w a r t z, *Theater: zwischen Selbstverwirklichung und Treue. Der Schriftsteller Paul Brodowsky hat ein Stück über die Eifersucht geschrieben*, „Märkische Allgemeine" 18 VI 2009, s. 18.

pojawiają się na scenie, niestety należy do rzadkości. W centrum fabuły *Dingos* stoi dramat zazdrości; sztuka opowiada historię miłości Carli i Georga, których urlopowa wyprawa land roverem na australijską pustynię przeistacza się w niebezpieczną walkę o przetrwanie w wymiarze egzystencjalnym: Georg przed wycieczką na pustynię włamał się do poczty elektronicznej swojej partnerki, dowiadując się w ten sposób o powtórnej zdradzie Carli z jego rywalem Adrianem. Podczas wyprawy prowokuje powoli eskalującą kłótnię, zjeżdża z trasy w pustynny piasek, wyrzuca zapasy wody i paliwa, doprowadzając tym samym do sytuacji, w której pustynia z wymarzonego celu zachodnich outsiderów-fantastów zmienia się w przestrzeń zagrożenia.

Jak pokazuje to krótkie streszczenie, tematyka miłości i wolności odsyła do dwóch dalszych centralnych motywów, również ze sobą powiązanych: z jednej strony należy wymienić symbolikę pustyni, której zmieniające się niuanse znaczeniowe można odnieść do związku dwojga bohaterów, z drugiej strony funkcja kulturowych osiągnięć, jak też mediów technicznych w tekście dramatu może służyć jako podstawa do refleksji nad semantycznym duetem relacji miłosnej i indywidualnej wolności.

„Romantyczna miłość" i jej superlatywistyczne roszczenie porozumienia

Aby rozgraniczyć odwołania do pojęć miłości, wolności, pustyni i mediów, należy w pierwszej kolejności zdefiniować podstawowe cechy zaproponowanej tu koncepcji miłości. Opisana przez Brodowsky'ego rozbieżność między wiernością w miłości a wolnością samorealizacji jest bowiem aluzyjnym nawiązaniem do bogatego w kulturowe aspekty konfliktu między monogamicznym, trwałym związkiem kobiety i mężczyzny a (rzekomo) wolną miłością i seksualnością. Liczni badacze wychodzą z założenia, że monogamiczne związki w Europie około roku 1800, jako szczególnie intensywny rodzaj relacji, były ważne w kontekście procesów różnicowania się społeczeństwa. Stanowiły swoiste zadośćuczynienie wobec rozpadu tradycyjnych więzi i zachwiania się obrazu zachodniego świata z Bogiem w roli centralnej instancji sensotwórczej[15] oraz miały znaczenie kompensacyjne[16], jeśli idzie o „uchwycenie ogromnej złożoności wszystkich wyłaniających się możliwości"[17].

[15] O funkcji miłości jako „alternatywnej religii" zob. P e t e r v o n M a t t, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Hanser 1989, s. 210 i nast.; B e n j a m i n M a r i u s S c h m i d t, *Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität in den 1790ern*, Metzler 2001, s. 51 i nast.

> W ten sposób świat może zostać powielony w idiosynkratycznie skonstruowany świat prywatny, w którym wydarzenia podlegają ocenie równoległej, a każde Ja dzięki swej wartości w świecie drugiej osoby może nabrać wyjątkowego znaczenia, wynagradzającego publiczną utratę znaczenia [ewentualnie poczucia bezpieczeństwa — R. G.][18].

Zwłaszcza dzięki ustalonej w badaniach różnicy między prywatnym a publicznym nurtem społecznej ewolucji modernistycznej jednostka może stać się centrum semantyki miłości, może zaistnieć zaczerpnięta z historii idei **koncepcja** indywidualizmu, podkreślająca idiosynkratyczną wyjątkowość pojedynczej jednostki jako wartość samą w sobie[19]. Decydujące w tym kontekście są konsekwencje, jakie będzie miała zaproponowana forma indywidualizmu dla intymnego porozumienia w danym związku.

W badaniach socjologicznych w latach 90. XX wieku Hartmann Tyrell, rozwijając tezy Luhmanna, zwrócił uwagę na fakt, że ten typ związku (romantyczny związek pary) zakłada „bezwarunkową **preferencję** określonej osoby indywidualnej (jedynej, jaką się w ogóle dostrzega)" i tym samym wysuwa roszczenie „najwyższej wagi"[20] w odniesieniu do ukochanej czy ukochanego. W konsekwencji drugiej osobie zostaje postawiony „superlatywistyczny"[21] wymóg komunikacyjny, zakładający wyjątkowy tryb rozumienia:

> Swoją ekskluzywność i emfazę zawdzięcza ona [miłość — R. G.] w dużej mierze temu, że umożliwia kochającym przeżycie „zgodności dusz", „współbrzmienia serc" i że takie w najwyższym stopniu spersonalizowane wzajemne zrozumienie odbierają oni jako coś całkiem nieprawdopodobnego i porywającego[22].

[16] O kompensacyjnej funkcji miłości w szerokim spektrum — od kontekstów ściśle społeczno-historycznych po wyjaśnienia psychologiczne — zob. m.in.: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *Einleitung. Riskante Chancen. Gesellschaftliche Individualität und soziale Lebens- und Liebesformen,* [w:] *Das ganz normale Chaos der Liebe*, red. idem, Suhrkamp 1990, s. 7–10, tu s. 9; Claus-Heinrich Daub, *Intime Systeme. Eine soziologische Analyse der Paarbeziehung*, Helbing & Lichtenhahn 1996, s. 150; Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830),* Vandenhoeck & Ruprecht 2002, s. 258.

[17] Niklas Luhmann, *Semantyka miłości*, s. 18.

[18] Niklas Luhmann, *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*, [w:] idem, *Aufsätze und Reden*, red. Oliver Jahraus, Reclam 2001, s. 31–75, tu s. 48.

[19] Zob. Peter Fuchs, *Liebe, Sex und solche Sachen. Zur Konstruktion moderner Intimsysteme*, UVK-Verlag 1999, s. 35–41.

[20] Hartmann Tyrell, *Romantische Liebe. Überlegungen zu ihrer „quantitativen Bestimmtheit"*, [w:] *Theorie als Passion*, red. idem et al., Suhrkamp 1987, s. 570–599, tu s. 570.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*, s. 577.

Aspirująca do wiecznego trwania idealna unia kochającej się pary zawdzięcza wiele hermeneutycznemu wymogowi porozumienia w ujęciu Hansa Georga Gadamera na podstawie pojęcia rozumienia według Schleiermachera:

> rozumienie oznacza najpierw wzajemne rozumienie się. Rozumienie to najpierw porozumienie. Tak więc ludzie zwykle rozumieją się nawzajem bezpośrednio lub porozumiewają się aż do osiągnięcia porozumienia. Rozumieć się to porozumieć się co do czegoś[23].

Ten totalitarny wymóg rozumienia, zakreślający — według sformułowania Nilsa Werbera — „szczególny horyzont komunikacji"[24], przedstawia sobą nie tylko pozytywne osiągnięcie „jako idealna tarcza" przeciw odbieranej jako problematyczna nieokreśloności świata[25]. Dzięki swemu nieprzezroczystemu charakterowi niweluje też wszelkie ewentualne korzyści tej nieokreśloności, jak np. emfatyczna idea wolności, którą można z niej wywieść. Absolutna wolność w kwestii miłości i seksualności jest więc antagonistycznym biegunem dla zorientowanego hermeneutycznie wyobrażenia ekskluzywnej unii kochającej się pary. Atrakcyjność postulowanej przez pokolenie lat 60. „wolnej miłości" wynika z pewnością również z tej wyjątkowej dynamiki przeciwstawionych sobie ekstremów (na jednym biegunie oparta na wierności miłość w związku, na drugim totalna wolność). Z tej perspektywy silne emocjonalne wzburzenie, takie jak przetransponowana literacko zazdrość w *Dingos*, ma również źródła czysto strukturalne: nie tylko niespełniona (bądź niemożliwa do spełnienia) hermeneutyczna obietnica prowadzi do potęgującej się zazdrości, ale też pragnienie pogwałcenia tejże obietnicy, które rodzi się z braku przejrzystości w modelu związku.

Metamorfoza pustyni i jej semantyczna relacja względem miłości

Zarysowane pole semantycznych napięć pomiędzy zmieniającymi się i konkurencyjnymi koncepcjami życia i miłości przedstawionymi w *Dingos. Ein Wüstenstück* stoi w ścisłym semantycznym związku z symboliką pustyni, ewoluującą w tekście dramatu. Na fakt, że pojęcie pustyni nie odnosi się jedynie

[23] Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, PWN 2007, s. 257.

[24] Niels Werber, *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, Fink 2003, s. 25.

[25] Problem przypadkowości współczesnego świata w modernizmie pojawia się m.in. [w:] Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Suhrkamp 1995, s. 45.

do oczywistego znaczenia, może wskazywać choćby dyskurs uruchamiany przez przywołane w tytule słowo „dingo", oznaczające w nauce nie do końca objaśnioną hybrydę pomiędzy udomowionym psem dzikim a zdziczałym psem domowym[26]. Również pustynia jako symbol w historii kultury podlegała różnorodnym przesunięciom znaczeniowym[27]. W systematycznie wyprowadzonej przez Uwe Lindemanna genealogii pustyni wiąże się ona raz po raz z narracjami miłosnymi.

W starożytności pustynia funkcjonuje jako alegoria azylu dla nielegalnej miłości, co najwyraźniej jawi się na przykładzie opowieści o Piramie i Tyzbe z *Metamorfoz* Owidiusza, którzy ratują się ucieczką na pustynię leśną (*silvia*), stając się zarazem wzorem dla Tristana i Izoldy, kryjących się w puszczy[28]. Tym samym pustynia nabiera symbolicznego znaczenia nie tyle dzięki swym ogólnie znanym i oczywistym cechom, jak brak wody i rozległa przestrzeń, ile raczej dzięki upatrywaniu w niej odległego od cywilizacji, opozycyjnego świata. Za sprawą tej symboliki występuje jako „natura sprzyjająca kochankom" w opozycji do świata kultury, zaś „chaos" pustynnej miłości wymyka się ułożonym dworskim strukturom[29].

Także w przypadku obojga bohaterów, Georga i Carli, australijska pustynia nabiera statusu modelu opozycyjnego do cywilizacyjnych schematów ładu. O podróży w odległe od cywilizacji australijskie pustkowie zadecydowali pod wpływem snu — w czym widać odwołanie do aktualnych wizji outsiderskich. Carla, podając dalszy powód tej wyprawy, mówi: „to, co mamy, uważałam za wyjątkowe. To znaczy, uważam" (D, 19). Co prawda ta podróż nie jest wynikiem braku społecznego przyzwolenia, jak w przywołanej tradycji literackiej, ale pustynia służy w tekście Brodowsky'ego również jako „azyl" kochanków, miejsce formowania się tej miłości określonej jako coś nadzwyczajnego — jako

[26] Hasła poświęcone australijskiemu dingo w różnorakich leksykonach i artykułach naukowych są sprzeczne: raz uważa się go za zdziczałego psa domowego, innym razem za udomowionego psa dzikiego, albo też za osobny gatunek pomiędzy psem a wilkiem. Zob. np. David Mcdonald, *Australischer Dingo. Canis Dingo*, [w:] *Die Große Enzyklopädie der Säugetiere*, red. idem, Tandem 2004, s. 69; Cornelius von Naaktgeboren, *Einleitung. Hunde*, [w:] *Grzimeks Enzyklopädie. Säugetiere*, red. Brockhaus Redaktion, t. 4, Brockhaus GmbH 1997, s. 52–65, tu s. 60; Laurie Corbett, *Dingo*, [w:] *Canids: Wolves Jackals and Dogs*, red. Claudio Sillero-Zubri, Michael Hofmann, David W. Macdonald, The World Conservation Union 2004, s. 223–230 (wersja online) http://www.carnivoreconservation.org/files/actionplans/canids.pdf.

[27] Zob. Uwe Lindemann, *Die Wüste. Terra incognita — Erlebnis — Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Winter 2000.

[28] Zob. Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. Bruno Kiciński, Zielona Sowa 2002, s. 83 inast.; Gottfried von Straßburg, *Tristan*, tłum. i red. Friedrich Ranke, t. 2, Reclam 1980, V. 16679-V. 17274. Zob. też: Uwe Lindemann, *Die Wüste*, s. 104, 310.

[29] *Ibidem*, s. 104.

utopijny biegun przeciwstawny naciskom społecznym, pokrywający się z ekskluzywnym wymogiem porozumienia romantycznej miłości. W sensie pozytywnym pustynia uchodzi za przestrzeń odciętą od ludzkiej cywilizacji, za symbol nieoczywistej miłości. Dla Carli i Georga pustynia zdaje się być pierwotnie wzniosłym (nie)miejscem poza roszczeniami i naciskami współczesnej cywilizacji, które ma działać na zasadzie zadośćuczynienia, podobnie jak komunikacja miłosna.

Jednak, jak wynika z zarysu akcji dramatu, właśnie ta obietnica miejsca, w którym manifestują się ideały wierności i zrozumienia, nie zostaje w *Dingos* spełniona. Pustynia zmienia się z przestrzeni pozytywnej, sprzyjającej miłości we „wcielenie bezkształtu i tym samym powierzchnię projekcyjną dla ***wyobrażenia*** rzeczywistości bezsensownej, niewzruszonej wobec wszelkich dążeń konstrukcji i rekonstrukcji”[30] — przywołując za Moniką Schmitz-Emans kolejną z jej licznych konotacji od czasów antyku, która oznacza egzystencjalne niebezpieczeństwo. Pustynia staje się coraz wyraźniejszym symbolem zniszczenia związku bohaterów, łączy się coraz ściślej z wrażeniem spustoszenia wszystkich psychicznych i społecznych perspektyw.

Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki ta metamorfoza w kierunku niebezpieczeństwa dokonuje się w dramacie Brodowsky’ego pod względem literackim. Pustynia w świecie przedstawionym zmienia się w miejsce niebezpieczne dopiero na skutek działań postaci. Georg sam wylewa wodę zapewniającą przeżycie, pozbywa się paliwa, zjeżdża z głównej drogi, ostatniego punktu zaczepienia w bezpiecznej cywilizacji i tym samym aktywizuje symbolikę pustyni jako zagrożenia. Poczynania prowadzące do usunięcia kulturowych protez są opisane w tekście *explicite*, z uwzględnieniem poszczególnych kroków (por. D, 22). Uderzające, że stopniowaniu napięcia aż do egzystencjalnej katastrofy towarzyszy nieodłącznie szerokie zastosowanie kulturowych artefaktów i mediów technicznych.

Media jako przeszkoda w udanej komunikacji miłosnej

Trudno nie dostrzec istotnej roli mediów w omawianym dramacie. Od początku podróży określają one działanie i porozumiewanie się postaci. Towarzyszą wszystkim wydarzeniom w teraźniejszości i przeszłości, służą do ich

[30] M o n i k a S c h m i t z - E m a n s, *Die Wüste als poetologisches Gleichnis*, [w:] *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherung an einen interkulturellen Topos*, red. e a d e m, U w e L i n d e m a n n, Könighausen und Neumann 2000, s. 127–152, tu s. 129 [podkr. R. G.].

rejestracji, przechowywania, obróbki. Media formują i formatują myśli, marzenia i niemalże działanie postaci[31]. Na przykład życzenie Carli na początku pustynnej wycieczki:

> Carla: Moglibyśmy w zasadzie nakręcić jakiś film.
> Georg: Jaki film?
> Carla: Takie kino drogi, różne sceny, zmieniający się krajobraz, światło na pustyni…
> Georg (po angielsku): Starring: Carla Edelstein, Georg Underschmidt (D, 5).

Tekst nie tylko ujawnia swój charakter medialnego cytatu, ale miarodajnie konstruuje rzeczywistość bohaterów jako „rzeczywistość medialną"[32]. Na marginesie, *Dingos* za sprawą usytuowania przestrzennego, akcji i scenografii nawiązują nie tylko w sposób ogólny do gatunku *road movie*, ale dzięki licznym narracyjnym paralelom stanowią niemal adaptację filmowego pierwowzoru: *Fata Morgany* Simona Grossa z 2007 roku[33]. Fakt, że w ogóle dochodzi do wybuchu zazdrości, jest możliwy dzięki włamaniu się Georga do poczty elektronicznej Carli, a więc dzięki użyciu medium, za pomocą którego bohater może poznać myśli swej partnerki i naprawdę **zrozumieć**, co ona myśli i czuje. Jego rywal Adrian, w tekście porównywany przez Georga do zmutowanego pustynnego dingo (D, 16), również może jedynie w „pasożytniczy" sposób zakłócić upragnione porozumienie między Georgiem a Carlą — sam nie pojawia się w sztuce jako działająca postać, istnieje jako fantazmat wytwarzany dzięki zastosowaniu mediów.

Carla w niczym nie ustępuje Georgowi pod względem uzależnienia od mediów: podczas podróży land roverem przez pustynię chciałaby nakręcić film, z sobą w roli kręcącej biodrami „filmowej seksbomby" („Videochica", D, 13). Przystojniakowi „w typie opalonego surfera", który odsprzedał im samochód i o którego Georg również jest zazdrosny, obiecała przysłać film mailem.

[31] Podobnie wszechobecne wykorzystanie mediów przez wymyślone postaci można coraz częściej obserwować w kinie popularnym jako bazę dla refleksji nad stosunkiem miłości i mediów. Por. np. O l i v e r J a h r a u s, *Mediale Selbstreflexion und Dialektik des Subjekts am Beispiel des Films „Die fabelhafte Welt der Amélie"*, [w:] *Wie im Film. Zur Analyse populärer Medienereignisse,* red. B e r n d S c h e f f e r, O l i v e r J a h r a u s, Aisthesis 2004, s. 139–164, tu s.142; R o m a n G i e s e n, *Der Kurzfilm 14ème Arrondissement und die mediale Konstruktion von Liebe*, [w:] *Medienobservationen*, http://www.medienobservationen.lmu.de [data dostępu: 30 X 2009].

[32] Zob. G e o r g J ä g e r, *Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexemplifikation*, [w:] *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, red. S i e g f r i e d J. S c h m i d t, Westdeutscher Verlag 1993, s. 44–65.

[33] S i m o n G r o ß, *Fata Morgana*, Deutschland: enigma film 2007.

Jako usprawiedliwienie dla swojej zdrady z Adrianem podaje zauroczenie zdjęciami, jakie jej wcześniej zrobił (D, 27). Na potrzeby tej sesji zdjęciowej Carla zraniła się nożem; komentuje to słowami: „Krew nie była krwią, tylko kolorem, jakiego wymagały te zdjęcia" (D, 28). Nawet granice (wytrzymałości na ból) ludzkiego ciała ulegają tu rozluźnieniu, podlegają dyktatowi mediów i ich zmysłowym efektom. W postaciach w czasoprzestrzeni dramatu ciężko dopatrzeć się aktywnie działających bohaterów, czy choćby tylko istot ludzkich. Bardziej przypominają niekompletne elementy medialnego spektaklu, rozgrywającego się wewnątrz dramatu. Sięganie do stereotypowych medialnych wzorów kreacji postaci współwystępuje z wyraźnymi odwołaniami do stosowania mediów technicznych jako normy w zachodniej kulturze.

Wyprawie na pustynię, z jej historycznoliterackimi konotacjami czystego, opozycyjnego świata kochanków, wyniesionego ponad wszystkie społeczne przeszkody i wpływy, w *Dingos* od samego początku towarzyszą artefakty, „komunikacyjne protezy", zaś wielość technicznych mediów raczej zaburza niż stabilizuje „szczególny horyzont"[34] kochanków. Media w sztuce Brodowsky'ego okazują się nie sprzyjać osiąganiu porozumienia. Nie podtrzymują komunikacji w sensie *communitas* kochających się osób, jak zakłada to romantyczny model pary. Ukazują swą niszczącą stronę, stwarzają więcej różnic niż upragnionej jedności.

W tym miejscu łatwo można by przypisać tekstowi celowo pesymistyczną postawę wobec mediów i tym samym umieścić go w kontekście współczesnej dramaturgii o społeczno-krytycznej wymowie. Symbolika pustyni mogłaby zostać odebrana jako wyraz sceptycyzmu wobec dzisiejszej kultury egzystencji, a cała sztuka jako „paraboliczne przedstawienie odkrytej prawdy o kryzysowej konstytucji naszej epoki"[35], ukazującej naocznie „problem człowieka zdezorientowanego, wykluczonego z wszelkiego społecznego, naturalnego czy moralnego porządku, pozbawionego oparcia w jakimkolwiek spójnym systemie wartości"[36]. Sztuka ta pokazuje bowiem, jak z jednej strony zależność dwojga dzieci epoki mediów od wspomnianych technicznych protez, z drugiej zaś zamieszanie wywołane tymi rzekomo pomocnymi środkami znajdują ujście w komunikacyjnej i egzystencjalnej katastrofie. Jednak konstrukcję *Dingos* cechuje zbytnia wieloznaczność, by przyjąć za dobrą monetę tę stosunkowo prostą wykładnię krytyki kultury. Tekst w ogóle wymyka się próbie odnalezienia

[34] Niels Werber, *op. cit.*, s. 25.
[35] Monika Schmitz-Emans, *Die Wüste als poetologisches Gleichnis*, s. 127.
[36] *Ibidem*.

jasnej, logicznie koherentnej struktury. Zaczyna się od domniemanego końca wycieczki: monologiem Carli o ewentualnym znalezieniu butelki wody za siedzeniem auta i ucieczce z powrotem ku niosącej ocalenie szosie, najbliższemu przyczółkowi zbawiennej cywilizacji (por. D, 3). W świecie akcji dramatu pozostaje zatem kwestią niewyjaśnioną, czy ta niebezpieczna sytuacja doprowadzi do poważnej walki o przetrwanie, czy oboje bohaterowie naprawdę umrą z pragnienia, czy też cały scenariusz nie był niecnym żartem Georga. Co więcej, nie wyjaśnia się nawet, w jakiej płaszczyźnie rzeczywistości dramatycznej sytuować monolog Carli. Nie wiadomo, czy chodzi tu o swego rodzaju sprawozdanie posłańca, reasumujące przebieg akcji, czy o urojenie w delirium pustynnego upału.

Podobnie jak nieostre, stereotypowe i ulotne wydają się kontury postaci, tak i płaszczyzny akcji trudno od siebie oddzielić, nie sposób jednoznacznie odróżnić fikcję od rzeczywistości. Krytycy teatralni wielokrotnie piętnowali te cechy tekstu. Egbert Tholl na łamach „Süddeutsche Zeitung" pisał:

> Dialog w *Dingos*, sprawnie podsłuchany i spisany z życia, nie nadaje się jednak do społecznej dyskusji, jest na to zbyt miałki. To teatr typów, karma dla aktorów, migawkowe ujęcie bez głębszego oddziaływania[37].

Hinrike Gronewold w podobnym stylu wypowiadała się w „Berliner Weltexpress" z 22 lipca 2009:

> Paul Brodowsky nie napisał jednak komedii. Chociaż z drugiej strony historia nie ma też wydźwięku tragicznego. Działające postaci, ich konflikty i aktualne kłopoty są skonstruowane zbyt stereotypowo, by wzbudzić zaangażowanie[38].

Te wartościujące głosy mogą być na miejscu z punktu widzenia krytyki dziennikarskiej. Forma tej krytyki wskazywałaby na fakt, że niektórzy recenzenci teatralni przyjmują logiczną koherencję tekstów i kompleksowe opracowanie charakterów za miarę wartości poetyckiej. Z perspektywy literaturoznawczej, uwzględniając potencjalną rozpiętość interpretacyjną tego tekstu, można by rzec: otóż to! „Historia" nie jest ani jednoznacznie komiczna, ani tragiczna, a postaci zdecydowanie zbyt typowe, zbyt nieostre, by w zaangażowaniu i współczuciu

[37] Egbert Tholl, *Carla lebt. Paul Brodowskys „Dingos" am Volkstheater uraufgeführt*, „Süddeutsche Zeitung" 22 III 2008, s. 27.

[38] Hinrike Gronewold, *Wüstenmalheur — Begeisterte Fans bei der Premiere von „Dingos" im Studio der Schaubühne*, http:// www.weltexpress.info z dnia 22 IX 2009.

upatrywać zakładane czy potrzebne oddziaływanie sztuki. Ale nie decyduje to o poetyckich brakach, lecz jest właśnie programową wymową tekstu. Pustynia sama w sobie jest „poetologiczną parabolą”[39], odzwierciedlającą perspektywę pisarską, nacechowaną otwartością i nieokreślonością, i określającą sposób recepcji dramatu tak w formie tekstu, jak i teatralnej inscenizacji.

Pustynia (medialna), romantyczna miłość i wolność

Jakie *résumé* z tych dyskursywnych interferencji między miłością, symboliką pustynną i medialną, i poetologiczną autorefleksją wynika dla miłości? Jeśli przypomnieć propozycję Luhmanna, według której miłości należy uczyć się z jej wytworów medialnych, trudno dopatrzyć się w *Dingos* wyraźnego przesłania, przydatnego jako rodzaj instrukcji. Nie zapada tu decyzja ani za, ani przeciw wierności w miłości czy indywidualnej wolności. Struktura tekstu i związana z nią tematyczna wieloaspektowość, prowokujące wiele poziomów sensu, nie pozwalają na wysnucie jednoznacznych wniosków. W *Dingos* najwyraźniej nie chodzi jedynie o „ideologiczną inwokację”[40] do uważanego za utracony ideału wierności czy wolności. Pustynia niekoniecznie przedstawia tu antagonistyczną czy pierwotnie daną, „naturalną” zasadę w opozycji do kulturowych artefaktów, ta konotacja pojawia się w dramacie raczej jako efekt kulturowych założeń. Podobnie wierność w miłości nie zostaje ani wyniesiona do rangi wartego zachodu ideału, ani przedłożona nad rzekomo negatywny ideał wolności. „Utrata romantyzmu”, jak głosi tytuł niniejszego artykułu, nie oznacza tutaj nieodżałowanego ubytku i deficytu, ale wyraża jedynie ewentualną tendencję, zrealizowaną na poziomie semantycznym. Wiedza o romantycznej miłości i jej modelu opozycyjnym — osobistej wolności — może być (re)konstruowana bardziej abstrakcyjnie, jeśli uświadomić sobie, że *Dingos* pokazują oba ideały w ich medialno-predefiniowanym charakterze wzorów i ten aspekt czynią podłożem refleksji. Miłość i wolność rozważa się w ich zależności od danych konstelacji medialnych właśnie dlatego, że media wykorzystywane przez bohaterów występują w dramacie bardziej w roli przeszkód. Medialne zakłócenia komunikacji miłosnej tym wyraźniej pokazują, jaką ideologię komunikacji reprezentuje romantyczny model związku: mediów używa się jako pomostów dla osiągnięcia obopólnego zrozumienia, stworzenia unii.

[39] Zob. M o n i k a S c h m i t z - E m a n s, *op. cit.*, s. 147–151.

[40] Pojęciem „ideologicznej inwokacji”, zapożyczonym z postmarksistowskich teorii przez Louisa Althussera i Alaina Badiou zajmuje się: S l a v o j Ž i ž e k, *Die Tücke des Subjekts*, Suhrkamp 2001, s. 191.

Literacki obraz klęski tego zamierzenia skłania do postawienia tezy, że zbudowanie takiego mostu jest konstytutywnym, niezbędnym warunkiem miłosnego porozumienia. Ale i idea wolności nie jest doskonałą, wolną od udziału mediów alternatywą. Również i w jej przypadku odsłonięta zostaje zależność od danych praschematów. Zbyt obciążone medialnie są jej symbole, jak choćby rzekoma odskocznia od cywilizacji: australijska pustynia. Kwintesencja powyższych rozważań brzmi zatem: ani romantyczny model miłości, ani osobista wolność nie istnieją poza konstruktywistycznymi mechanizmami mediów, obojętnie na którą w ostateczności padnie wybór.

Tłumaczenie: Karolina Sidowska

Kalina Kupczyńska

Fantasma René Pollescha: teatr bez fabuły? teatr z tezą!

„To nie nasza scenografia!”[1] — tym zdaniem zaczęło się przedstawienie sztuki pt. *Fantasma* René Pollescha w wiedeńskim Akademietheater 30 marca 2009 roku. Siedziałam w jednym z tylnych rzędów i przez dwie godziny świetnie się bawiłam. Była to niewątpliwie intelektualna uczta dla oczu – zadziwiająca, irytująca, inspirująca — i już podczas trwania spektaklu prowokująca do pytania, na czym polega fenomen jej inności. Inność ta wynikała z typowego dla teatru Pollescha zabiegu ironicznego „zagęszczenia”, obecnego zarówno na płaszczyźnie dyskursu tekstu dramatycznego, jak i wykorzystującej multimedia scenografii. „Inaczej” w sensie odbiegania od utartych schematów kształtuje się także autoreferencyjność teatru Pollescha, odnosząca się nie tylko do instytucji teatru, ale też do roli aktorów i autora w praktyce tworzenia teatru.

Pollesch stosuje dla siebie i swojej wizji teatru zabieg zmiany perspektywy, a swoją rolę widzi w taktyce zadawania (na pozór) oczywistych pytań typu: „Jak przedstawić to, co decyduje o tym, jacy jesteśmy?”[2] za pomocą estetyki teatralnej? „My” to u Pollescha człowiek wychowany w świecie ponowoczesnej cywilizacji zachodniej, ale to też nierzadko sam Pollesch, jako że jego teatr podejmuje przede wszystkim tematy nurtujące / irytujące / oburzające jego samego. Jeden z naczelnych dylematów stanowi dla autora „przymus autentyczności”[3], któremu ulega współczesna jednostka, pozbawiona intymności, a więc

[1] R e n é P o l l e s c h, *Fantasma*, Rowohlt 2009, nieopublikowany maszynopis, s. 2 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako F z podanym numerem strony odsyłają do tego źródła]. Maszynopis sztuki *Fantasma* uzyskałam dzięki życzliwości Corinny Brocher z Rowohlt Theater Verlag.

[2] R e n é P o l l e s c h w wywiadzie: *Wie kann man darstellen, was uns ausmacht? René Pollesch im Gespräch mit Romano Pocai, Martin Saar und Ruth Sonderegger*, [w:] *René Pollesch. Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke — Texte — Interviews*, red. C o r i n n a B r o c h e r, A e n n e Q u i ñ o n e s, Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, s. 327–347.

[3] D i e d r i c h D i e d e r i c h s e n, *Maggies Agentur*, [w:] *René Pollesch. Prater-Saga*, red. A e n n e Q u i ñ o n e s, Alexander Verlag 2005, s. 7–19, tu s. 11.

takiego obszaru prywatności, gdzie może wyjść ze swojej sprawowanej społecznie roli i być sobą. (Nasuwające się przy tym pytanie o możliwość określenia takiego „siebie" zawiera się też w wizji teatru według Pollescha i jest w niej pośrednio lub bezpośrednio dyskutowane).

Ten i szereg innych dylematów podejmuje Pollesch w swoich sztukach, jednak czyni to nie za pośrednictwem dramatycznych charakterów, odgrywających utratę swojego „ja" w ramach określonej fabuły. Taka praktyka teatralna byłaby zaprzeczeniem jego celu. Dlatego nie znajdujemy u niego ani postaci obdarzonych indywidualnymi rysami charakteru, ani też spójnej akcji bądź fabuły. Wyraźnie rozpoznawalny natomiast jest realny kontekst społeczno-polityczny, w którym poruszają sie aktorzy na scenie, z perspektywy tego kontekstu spoglądający na siebie i innych jego uczestników, i tematyzujący dylematy podsuwane przez ów kontekst.

Ten kontekst, w którym poruszają się postaci i w którym także widz nietrudno się odnajduje, tworzą problemy i zjawiska mające wpływ na kondycję człowieka w ponowoczesności[4], opisywane i analizowane w pracach socjologicznych i kulturoznawczych myślicieli współczesności, na które Pollesch otwarcie się powołuje, tworząc w swoich sztukach rodzaj dyskursywnej symulacji słabych punktów naszej rzeczywistości. Wspomniana już zmiana perspektywy, pełniąca u Pollescha funkcję programowego paradygmatu, realizuje się w strategiach symulacji. Postaci, niebędące ani charakterami, ani nawet przedstawicielami pewnych typów ludzkich, w trakcie sztuki zmieniają rolę, zadając pytania dotyczące danego kontekstu.

Tak jak postaci w sztukach Pollescha nie są charakterami, tak też ich sposób wyrażania się nie jest indywidualny. Język dramatów wynosi przedstawione problemy na poziom bezosobowego dyskursu, posługując się przy tym między innymi naukowym żargonem tekstów z zakresu filozofii kultury, które pośrednio dyktują też tematykę tych sztuk. Nie chodzi przy tym o „przeniesienie na scenę ugruntowanej wiedzy pojedynczego autonomicznego producenta"[5]. Akcentowanie dyskursywności sztuki poprzez splatanie różnych poziomów języka w niejednolity *patchwork* ma podkreślić, że niemożliwa jest **jedna**

[4] W sztuce *Fantasma* kontekst, poprzez przyjęcie perspektywy materializmu dialektycznego, przybiera konkretną postać: „Materializm dialektyczny zakłada, że rzecz i jej przeciwieństwo tworzą jedność. A więc zakłada jedność projektu i jego kontekstu. Jeśli projektem jest przedstawienie teatralne, to nie-projektem jest kontekst tego projektu, czyli rzeczywistość. Gdybyśmy chcieli teraz przedłużyć w nieskończoność projekt przedstawienia teatralnego, działalibyśmy jednostronnie, bo przez to zignorowalibyśmy na zawsze kontekst, czyli rzeczywistość" (F, 27).

[5] R e n é P o l l e s c h, *Regieanmerkung zum Text „Prater-Saga 2"*, [w:] *René Pollesch. Prater-Saga*, *op. cit.*, s. 127.

odpowiedź na postawione pytania. „Tekst chce czegoś się dowiedzieć, nie jest i nie ma być bilansem”[6].

Brak charakterów i fabuły oraz językowy *patchwork* sztuk Pollescha dyktują ich sposób prezentacji i odbioru — trudno nazwać je na przykład dramatami do czytania (Lesedrama). Wprawdzie podczas lektury łatwiej prześledzić różne rejestry cytatów i intertekstów, choćby odnosząc je do dołączonej do dramatów listy polecanych lektur, jednak programowa zmiana perspektywy jako strategia dystansu w pełni dochodzi do głosu dopiero w trakcie inscenizacji.

Trzeba jeszcze dodać, że wszystkie sztuki Pollescha mają charakter szkiców bądź skryptów. Tekst dramatu na początku pracy nad sztuką jest jedynie szkicem służącym ogólnej orientacji w tematyce i zmienia się pod wpływem konsultacji z aktorami; ostateczna wersja powstaje dopiero **po** wystawieniu przedstawienia. Ponieważ w inscenizacji istotne miejsce zajmuje użycie multimediów, scenografia oraz gra aktorów, które należałoby traktować jako osobne wartości składające się na wymowę sztuki, to czytając dramaty Pollescha trudno oprzeć się wrażeniu, że ma się przed sobą mało zajmujące streszczenie. (Szkicowość uwydatniona jest także w sposobie edycji tych tekstów)[7]. Heterogeniczność elementów składających się na teatr Pollescha wskazuje na jego estetyczną bliskość do teatru postdramatycznego[8]. Taka kategoryzacja wydaje mi się jednak zbyt powierzchowna, zważywszy na to, że jedną z podstawowych cech teatru postdramatycznego jest równowartość wszystkich elementów inscenizacji, czego nie można powiedzieć o sztukach Pollescha, nie marginalizując jednocześnie znaczenia języka w jego koncepcji teatru. Tezy, które u Pollescha zastępują fabułę, tworzą dyskursywną sieć i powodują zintensyfikowanie znaczenia języka, jakie w niemieckim teatrze od czasu Brechta obserwować można było nader rzadko.

1. Fantazmat

Ale wróćmy do „nieodpowiedniej” scenografii *Fantazmatu* i inscenizacji, która posłuży mi tu za przykład sztuki z tezą *à la* Pollesch. Główny jej temat zawiera się już w tytule i, jak nietrudno dociec, stanowi odwołanie do refleksji

[6] *Ibidem*.

[7] Por. wydanie dramatów Pollescha w niemieckim Rowohlt Theaterverlag (*Liebe ist kälter als das Kapital, world wide web-slums*), jak również w berlińskim Alexanderverlag (*Prater-Saga*).

[8] Kategorii „teatr postdramatyczny” używam tutaj w oparciu o pracę H a n s a - T h i e s a L e h m a n n a, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D o r o t a S a j e w s k a, M a ł g o r z a t a S u g i e r a, Księgarnia Akademicka 2009.

nad pojęciem „fantazji" w dziełach Giorgio Agambena i Slavoja Žižka. W jednej ze swoich wczesnych książek[9] Agamben snuje rozważania nad możliwością czy też bardziej niemożliwością doświadczenia. Powołując się na dzieciństwo jako „miejsce niemego doświadczenia"[10] — niemego, bo odbywającego się poza językiem, a więc i poza poznaniem rozumowym — Agamben dochodzi do wniosku: „Doświadczenie to *mysterion*, w którym bierze udział każdy człowiek przez sam fakt posiadania dzieciństwa"[11]. Innym miejscem „czystego doświadczenia" (a więc doświadczenia nietożsamego z poznaniem), jest dla Agambena fantazja — co argumentuje on przez odniesienie do antyku i średniowiecza, czyli tych epok historii ludzkości, w których fantazja pełniła funkcję pośrednika „między zmysłami a rozumem", a nawet „medium poznania"[12]. Wraz z nadejściem władzy rozumu, reprezentowanej przez *ego cogito*, zaczęto podkreślać przede wszystkim „halucynacyjność i asocjatywność"[13] fantazji, zaś jej twórcza moc zapładniania myślenia popadła w niełaskę. Agamben zdecydowanie staje po stronie fantazji jako tej, która umożliwia wzbogacenie poznania.

U Žižka refleksja nad fantazją nosi znamiona nauki Lacana i oscyluje wokół pożądania. W jego przekonaniu fantazjowanie na temat osoby bądź przedmiotu nie tylko tworzy *setting* dla celu naszego pożądania, który kształtujemy wedle naszych potrzeb, ale jest też podstawą mentalnego i libidalnego aktu pożądania. „Fantazja konstytuuje nasze pożądanie, nadaje mu współrzędne, tzn. dosłownie «uczy nas, jak pożądać»"[14]. Žižek tłumaczy funkcjonowanie fantazji i jej stosunek do pożądania przez odniesienie do definicji kastracji według Lacana — tym samym pożądanie jest „błędnym kołem", „którego pozorne zaspokojenie tylko powiększa lukę niezaspokojenia"[15]. I ponieważ pożądanie, by zaistnieć, najwyraźniej potrzebuje fantazji, Žižek wysnuwa wniosek, że „fantazja staje po stronie rzeczywistości, [...] podtrzymuje «poczucie rzeczywistości» podmiotu"[16]. Taka konkluzja niewątpliwie brzmi atrakcyjnie, tym bardziej, że Žižek podpiera ją przykładami z życia seksualnego

[9] Mam tu na myśli książkę G i o r g i o A g a m b e n a *Infanza e storia. Distruzione dell'esperienza et origine della storia* (Torino 1979). Z braku polskiego przekładu powołuję się na przekład niemiecki: I d e m, *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, Suhrkamp 2004.

[10] *Ibidem*, s. 69.

[11] *Ibidem*, s. 75.

[12] *Ibidem*, s. 39.

[13] *Ibidem*.

[14] S l a v o j Ž i ž e k, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A d a m C h m i e l e w s k i, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 24.

[15] *Ibidem*, s. 69.

[16] *Ibidem*, s. 132.

współczesnego człowieka (zakładając ich uniwersalność) — „niemal wszyscy potrafimy się wyłączyć w samym środku najbardziej intensywnego aktu seksualnego — i wówczas nagle może pojawić się pytanie: «Co ja tu właściwie robię, cały spocony, powtarzając te głupie ruchy?»"[17]. Więcej — według Žižka jesteśmy w stanie znieść „terror rzeczywistości" tylko dlatego, że postmodernistyczną rzeczywistość cechuje pewna doza idealizacji, objawiająca się w wielu obszarach naszego życia. Nawet w polityce stwarza się złudzenie, że w obrębie oświeconego demokratycznego społeczeństwa jednostka ma do wyboru nieskończenie wiele opcji samookreślenia i samorealizacji, co według Žižka stanowi główny element demokratycznej ideologii:

> Potrzeba fantazmatycznego wsparcia symbolicznego porządku publicznego (zmaterializowanego w tak zwanych niepisanych zasadach) świadczy więc o niestabilności systemu: system musi dopuszczać możliwości wyboru, którym nigdy nie wolno pozwolić na realizację, ponieważ ich pojawienie się doprowadziłoby do dezintegracji systemu[18].

Te dwie koncepcje fantazji — Agambena i Žižka — można by uzupełnić jeszcze o kilka bardziej tradycyjnych, które pobrzmiewają w *Fantazmacie*, jak choćby freudowską, według której dorośli snują fantazje, by zniwelować deficyt radości z dziecięcej zabawy. Ponieważ dorosły oddający się dziecięcej zabawie nie robi dobrego wrażenia, przenosimy to przyjemne doświadczenie do królestwa fantazji[19]. Natomiast literaturoznawca Peter von Matt uważa fantazję za zjawisko graniczne, „zawsze słusznie podejrzane i wciąż słusznie wielbione"[20]. „Podejrzane", bo posiada moc „wyrzucenia jednostki poza nawias społeczeństwa", a „wielbione" za „rausz twórczego doznania"[21] i jako zasada twórczej wolności.

2. Miłość

Obok fantazji innym ważnym tematem *Fantazmatu* jest miłość. „O miłości sądzi się powszechnie, że jest tym, co wszystkich nas łączy. Gdy tylko mowa

[17] *Ibidem*, s. 130 i nast.
[18] *Ibidem*, s. 45 i nast.
[19] Por. S i g m u n d F r e u d, *Pisarz i fantazjowanie*, [w:] i d e m, *Dzieła*, t. 10, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R o b e r t R e s z k e, Wydawnictwo KR 2009, s. 143–152.
[20] P e t e r v o n M a t t, *Vom Schicksal der Phantasie. Ein Vorwort*, [w:] i d e m, *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, Hanser 1994, s. 9.
[21] *Ibidem*.

o miłości, wszyscy mają wrażenie, że ich to dotyczy" (F, 36) — mówi jedna z postaci w sztuce, i choć brzmi to cynicznie, trudno się z nią nie zgodzić. Dlaczego? Bo, jak mówi Pollesch, wszyscy myślimy, że możemy kochać i być kochani. I dlatego, że wszyscy, niezależnie od tego, czy potrafimy kochać, akceptujemy twarde zasady miłości jako coś oczywistego. „Dlaczego już mnie nie kochasz? I dlaczego to pytanie nie ma sensu?" (F, 21) — w tych dwóch prostych pytaniach zawiera się cała dramaturgia rządząca prawami miłości. Po pierwsze, miłość może pewnego dnia odejść — i wtedy nagle musimy pogodzić się z faktem, że już nie jesteśmy kochani. Według Rolanda Barthes'a mamy wtedy do czynienia z „przymusem w dyskursie miłosnym": „Nie mogę sam (podmiot zakochany) zbudować do końca mojej miłosnej historii: jej poetą (recytatorem) jestem tylko na początku; koniec tej historii [...] należy do innych"[22]. Po drugie, „język nie jest medium miłości": „Miłość nie chce do nas przemówić! Dlatego nie ma sensu zadawać jej pytania esemesem" (F, 20 i nast.). (Powołując się na Barthes'a należałoby sprecyzować: kochający jest tym, który rozwija dyskurs, jest wręcz maniakiem dyskursu, podczas gdy obiekt miłości i adresat tego dyskursu, milczy[23]). Miłości nie możemy więc zakląć ani zaprogramować, by trwała wiecznie. Ponadto obiektów miłości, realnych osób z krwi i kości, potrzebujemy prawdopodobnie tylko po to, by dostarczały nam materiału do fantazji. Kochamy je tylko — jak chce teza tej sztuki — w wyobrażeniu, w naszej fantazji: „Kochamy w swoim wyobrażeniu. I być może nawet jest ono jedynym miejscem, w którym możemy czegoś doświadczyć" (F, 7).

Spektakularną puentą rozważań nad miłością jest sprzężenie jej z dylematem wprowadzenia kapitalizmu w Chinach. Takie argumentacyjne salto na pierwszy rzut oka może wydać się naciągane, ale Pollesch uczy nas, że także i to jest kwestią perspektywy:

> Dlaczego władze chińskie porzuciły projekt komunistyczny i przeszły do budowy kapitalizmu? [...] Głównym problemem modelu społeczeństwa, niemającego ani kształtu, ani formy historycznej, którą można powielić, jest ograniczenie jego projektów, postawienie limitów po to, by zyskało kształt, by przybrało formę historyczną i mogło w tej formie się powtórzyć. [...] Jak to zrobić? Jak ograniczyć coś, nie czekając na śmierć ani na to, że skończą się pieniądze?

[22] R o l a n d B a r t h e s, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, [w:] i d e m, *Pisma*, t. 2, tłum. M a r e k B i e ń c z y k, Wydawnictwo KR 1999, s. 153.

[23] Por. *ibidem*, s. 15.

> Właśnie. Jak to możliwe, że z dnia na dzień przestajesz się mną interesować? Nie mogę cię o to zapytać, bo chociaż polega to, tak jak i kwestia decyzji władz chińskich, na rozumowaniu dialektycznym, nie będziesz w stanie mi tego powiedzieć (F, 3).

Sprzężenie dylematu miłości z przejściem Chin na kapitalizm jest zatem kwestią właściwego sformułowania, szybkiego montażu (o tym dalej) i użycia ulubionego paradygmatu Pollescha — zmiany perspektywy. Komunizm, jak i miłość, realizuje się w stawaniu się, w podążaniu za pewną teleologią, za pragnieniem czegoś więcej. Oba są niezakończonymi projektami *par excellence*, oba też są jednak, z punktu widzenia Pollescha, narażone na ciosy losu. Zamiast więc ulec losowi, należałoby z własnej woli porzucić projekt komunizmu albo projekt miłości jeszcze „w pełnym biegu" — bo tak oba mają szansę się spełnić. Ograniczając komunizm przez przejście do jego kontekstu — kapitalizmu — nadaje mu się historyczny kształt i czyni go powtarzalnym. Analogicznie powinno być z miłością — należałoby ją porzucić jeszcze w trakcie jej trwania, by uczynić ją spełnioną, niewystawioną na zgubne działanie czasu i okoliczności. Pollesch twierdzi, że takie ograniczenie jest możliwe i dla komunizmu, i dla miłości — w wyobrażeniu i w przedstawieniu[24].

3. Przedstawienie

„Vorstellung" w sensie przedstawienia teatralnego przewija się w sztuce jak lejtmotyw. Gra teatralna jako ograniczenie prezentacji swoich tez do dziewięćdziesięciu minut stanowi niejako ilustrację programowej zmiany perspektywy:

> Nie chcemy tutaj kiepskiej nieskończoności. To już znamy. Wiadomo, że ludzie masowo uciekają ze spektakli trwających 24 godziny.
>
> [...] Ratujemy świat, ograniczając go do 90 minut i nadając mu historyczny kształt.
>
> [...] To jest miejsce, gdzie nie musimy czekać na naturalny koniec naszego życia albo finansowe bankructwo, kiedy skończą się pieniądze (F: 10, 11).
>
> [...] Jedyny naprawdę istotny dla nas scenariusz to ten, w którym na ostatniej stronie widnieje słowo „koniec". [...] To jest teatr. To jedno słowo „koniec" (F, 13).

[24] W oryginale pojawia się gra słów wynikająca z dwuznaczności słowa *Vorstellung*, tzn. „wyobrażenie" a zarazem „przedstawienie".

Z obawy przed losem trzeba uciec się do ograniczenia — zarówno w komunizmie, jak i w miłości lub w spektaklu teatralnym[25]. W ten sposób zyskuje się możliwość powtórzenia danego projektu, ale też refleksji nad jego ukształtowaniem. A ponieważ jesteśmy przy przedstawieniu, czas by wyjaśnić kwestię dotyczącą jego ukształtowania (albo inaczej: formy), którą zasygnalizowałam w pierwszym zdaniu tego tekstu — czyli zagadkę niewłaściwej scenografii. Scenografia, w której rozgrywa się *Fantasma*, jest „niewłaściwa", bo — jak wynika z rozproszonych dialogów postaci — stanowi kulisy *thrillera*. Ale na tym nie koniec: aktorzy wchodzący na scenę mieli właściwie grać *Madame Dubarry*, historię miłosną z niemego filmu Lubitscha pod tym samym tytułem. Pojedyncze sceny z *Madame Dubarry* wyświetlane są na ekranie, stanowiącym fragment niewłaściwej scenografii. Na tym samym ekranie pojawiają się też fragmenty nagrania wideo, dokumentującego proces kręcenia *thrillera*, które odbywają się za sceną. W ten sposób duża część akcji scenicznej widoczna jest tylko za pośrednictwem nagrania wideo, rzuconego na ekran na froncie sceny. Na tym samym wąskim paśmie sceny, bezpośrednio widocznym dla widowni, biegną szyny kolejki górskiej, której wagoniki raz po raz przejeżdżają przez scenę, by zniknąć za scenografią i pojawić się ponownie na ekranie. Rzekomy *thriller* — słowo „thriller" widnieje dużymi różowymi i błyszczącymi od brokatu literami na szczycie scenografii — okazuje się tu parodią tego gatunku, znaną jako hollywoodzka produkcja pt. *Naga broń 2 ½*. Z tego filmu pochodzi też większość dialogów miłosnych, będących oczywistą parodią innego gatunku, mianowicie hollywoodzkiego melodramatu. Dla zobrazowania:

> W moim wyobrażeniu na sam jej widok ser rozpuszcza się w sandwiczu. Ta śliczna delikatna twarz. I ciało, które na kilometr rozpuszcza ser w sandwiczu. I piersi zdające się mówić: „Hej, popatrz tylko!" Była jedną z tych kobiet, na widok których chciałbyś paść na kolana i dziękować Bogu, że jesteś facetem. Tak, przypominała mi moją matkę, nie ma wątpliwości (F, 7).

Persyflaż ten, przez swoje odniesienie do miłości, problematyzowanej w *Fantazmacie* jako zjawisko dialektyczne, powoduje u widza całą skalę reakcji, od wybuchów śmiechu po zadumę. Dystans, wywołany przez połączenie skrajnego patosu i ostentacyjnego przerysowania partii dialogowych, pojawia

[25] W odniesieniu do przedstawienia teatralnego ograniczenie ma też aspekt finansowy: „To, co widoczne, to forma, jaka powstaje poprzez finansowe ograniczenie projektu. Gdyby nie ono, spektakl trwałby, rozrastałby się bez końca. Rzeczy, i wszystko, co widzimy, zawdzięcza swoją formę nie kreatywności i twórczemu kształtowaniu, tylko ograniczeniu!" (F, 22).

się na przemian z empatią. Ta ostatnia bierze się stąd, że widz — przynajmniej według założenia autora i reżysera — odnosi tezy dotyczące miłości bezpośrednio do siebie: „Gdy tylko mowa o miłości, wszyscy mają wrażenie, że to ich dotyczy…".

Scenografia jest tutaj, jak często w teatrze Pollescha, konkretną materializacją czy też wizualizacją nadrzędnej tematyki sztuki — i podobnie jak w innych jego produkcjach, istotną rolę w tworzeniu efektu *Verfremdung* gra odniesienie do medium filmowego. Odniesienie to na poziomie kompozycji tekstu może pojawiać się jako subtelna aluzja — widoczna np. w wykorzystaniu filmowego szybkiego montażu — wywołująca efekt humorystyczny[26]. Może ono także na poziomie inscenizacji powodować irytującą symultaniczność dwóch mediów, z których jedno reprodukuje i rejestruje cielesność poprzez jej zapis w obrazach, a drugie czerpie swój potencjał z bezpośredniej obecności cielesności na scenie. (Tu należałoby jednak zaznaczyć, że Pollesch wyraźnie redukuje znaczenie cielesności postaci, gdyż mają one przekazywać przede wszystkim treści, nie wrażenia zmysłowe[27]). W sztuce *Fantasma* użycie multimediów wzmacnia efekt tytułowej fantazmatyczności — wagoniki kolejki, wyjeżdżające raz po raz na proscenium, po zniknięciu w tyle sceny pojawiają się na ekranie raz w filmowych obrazach jazdy kolejką górską, raz w nagraniu wideo mającym pokazywać niewidoczną dla widza akcję za kulisami, gdzie wagoniki mijają fikcyjne zwłoki w fikcyjnym *thrillerze*. Na ekranie pojawiają się też fragmenty *Madame Dubarry* i *Nagiej broni 2 ½* — co jeszcze potęguje efekt dezorientacji, fantazmatyczne zapętlenie medialnych odniesień zdaje się nie mieć końca.

Teatr bez fabuły w czasach tzw. postdramaturgii to właściwie nic nadzwyczajnego, bo przecież jedna z tendencji rozwoju teatru po Brechcie polega właśnie na demonstrowaniu końca praktyki „opowiadania". Pozostaje jednak pytanie, *co* pojawia się w miejscu owej fabuły, i *jak* funkcjonuje taki teatr, by przyciągać widzów. Konfrontacja Pollescha z takimi pytaniami dostarcza na

[26] Komentarz Pollescha: „Myślę, że ludzi bawi też to, że tematy ze sobą kolidują, że montaż scen jest nierealny, i że przejścia między scenami i tematami są tak zaskakujące". I d e m, *Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier*, [w:] *René Pollesch. Liebe ist kälter…*, *op. cit.*, s. 313–318, tu s. 318.

[27] Por. R o m a n o P o c a i: „Głównym elementem struktury twoich sztuk, który stanowi też o ich artyzmie, jest porzucenie tradycyjnej jednolitości postaci scenicznej, tzn. łączenia mówienia, czucia i działania. Z jednej strony pokazujesz na scenie klasyczne «gadające głowy», automaty produkujące słowa, które z drugiej strony — w wideoklipach, we wmontowanych wstawkach — te gadające głowy mają szansę demonstrować oderwaną od nich cielesność". I d e m, *Wie kann man darstellen, was uns ausmacht? René Pollesch im Gespräch mit Romano Pocai, Martin Saar und Ruth Sonderegger*, [w:] *René Pollesch. Liebe ist kälter…*, *op. cit.*, s. 327–347, tu s. 329.

pozór banalnych odpowiedzi — jako autor i reżyser zastanawia się on nad tematami dotykającymi go pośrednio lub bezpośrednio w tzw. praktyce życia codziennego i lansuje tematy, które tak naprawdę zostały wylansowane już przed nim. Obnażanie pułapek kapitalizmu i globalizacji, krytyka neoliberalizmu jako postawy niosącej ze sobą zawężone, utylitarne spojrzenie na wszystkich płaszczyznach aktywności człowieka, idąca za nią utrata tożsamości — to tematy obecne w tekstach i produkcjach teatralnych m.in. takich autorów jak Katrin Röggla, Moritz Rinke czy Falk Richter. Teatr Pollescha wyróżnia się głównie innowacyjnością formy — w miejsce inscenizacji opartej na fabule bądź dokumencie pojawia się u niego specyficzny rodzaj teatru z tezą. Jeśli na początku pada tu nazwisko Brechta, to dlatego, że to (pierwsze) skojarzenie narzuca się niemal automatycznie. Jednak przy bliższym przyjrzeniu się obu koncepcjom teatralnym podobieństwo w przedstawianiu wybranych tematów i użycie specyficznych technik dla uzyskania efektu *Verfremdung* musi wydać się bardzo ogólne, o ile nie powierzchowne. Różnice ujawniają się przede wszystkim w momencie użycia brechtowskiego terminu *Lehrstück* na określenie sztuk Pollescha. Tezy, proponowane przez tego ostatniego, nie mają być naukami, lecz jedną z możliwości refleksji na temat rzeczywistości. Pollesch nie definiuje się jednoznacznie, np. jako autor o lewicowych poglądach, choć taką postawę sugeruje wymowa jego sztuk, ponieważ nie chodzi mu o zajmowanie pozycji za lub przeciw. Gdyby chcieć scharakteryzować jego koncepcję teatru, należałoby podkreślić przede wszystkim chęć naświetlania sprzeczności istniejących w kapitalistycznym społeczeństwie, obnażanie pewnych zjawisk uznanych za oczywiste, i to przy zachowaniu czujności w odniesieniu do własnej perspektywy reżysera i autora, uwikłanego — chcąc nie chcąc — w sieć zależności rządzących kapitalistycznym, neoliberalnym porządkiem. Wybór teatru z tezą jako koncepcji teatralnej można zatem tłumaczyć jako taktykę stwarzania dystansu wobec mieszczańskiej publiczności i jej konsumpcyjnego traktowania teatru, także dlatego, że teatr Pollescha, jak i każdy inny, zależny jest finansowo od uznania tejże publiczności[28]. Pomimo iż sztuki Pollescha wyraźnie bazują na przeciwstawnej grze teorii i dyskursów, niewłaściwe byłoby

[28] Także i tu Pollesch jest sceptyczny: „Dla kogoś robiącego teatr jest to faktycznie bardzo istotny problem: czy treści, które próbuje się przekazać, w ogóle docierają do kogokolwiek? Czy raczej jest tak, że mieszczańska publiczność automatycznie ocenia sztuki tylko w kategoriach «udana» / «nieudana», a co za tym idzie, sprowadza je do pustych gestów, a więc każda wypowiedź, [...] odbierana jest — i neutralizowana — jako dowcip albo ironia, albo, gdy mowa o humanizmie, jako cynizm?". *„Wir sind schon gut genug!" Ein Gespräch mit René Pollesch. Geführt von Sebastian Huber*, [w:] Program przedstawienia *Fantasma*, Burgtheater 2008, s. 4–21, tu s. 5.

stwierdzenie, jakoby uprawiał on teatr mający ambicję pouczania czy też oświecania widza. Teatr ten wykazuje raczej tendencję do symulowania pewnych znanych z teorii i wysoce abstrakcyjnych zjawisk w (teatralnej) praktyce, by tym samym zadać pytanie o ich słuszność.

A zatem: Czy potrafimy kochać tylko w naszym wyobrażeniu? Czy fantazja służy poznaniu? Czy chińskie przejście od komunizmu do kapitalizmu można postrzegać jako autonomiczną decyzję i skutek zmiany perspektywy? Czy ograniczenie to zawsze kształtowanie, nadanie formy — w sensie pozytywnym?

Nikolaus Müller-Schöll

Jak myśli teatr? O poetyce przedstawiania „po upadku”

Jak myśli teatr? To pytanie może wydawać się dziwne, gdyż przywykliśmy sytuować myślenie w sferze filozofii bądź, mówiąc ogólniej, teorii. Teatr natomiast — wedle przyjętej opinii — gra, przedstawia, bawi. Co zatem kryje się za pojęciem myślącego teatru, które — przynajmniej w odniesieniu do tańca i performansu — pojawiało się coraz częściej w ostatnich latach?[1]. Czy mamy tu do czynienia ze zwykłą przenośnią? A jeśli nie: kiedy teatr myśli? kto myśli? w jaki sposób? krótko — jak myśli teatr?

Moja hipoteza badawcza dotyczy tego właśnie problemu: chciałbym zastanowić się, na ile myślenie teatru i innych sztuk związane jest ze sposobem utrwalania historii własnej tradycji, z jej interpretowaniem i refleksją nad nią. „Myślenie” wydaje się przy tym właściwym pojęciem, bo i teoria, i filozofia stanowią tylko jedną formę myślenia, która nie wyklucza innych. Myślenie to więcej niż analiza pojęciowa. Dlatego też można sobie wyobrazić, że sztuki reprezentują inne formy myślenia, i że są na swój własny sposób ucieleśnioną wiedzą. Sztuki myślą, wytwarzając nową szkołę, konkretne dzieło, wydarzenie z zakresu tańca, performansu czy teatru, zatem wtedy, gdy tworzą nową jakość. Myślenie stanowi część tego wytwarzania na tyle, na ile wyraża się w nim pamięć historii i tradycja własnej pracy twórczej; i to nawet wtedy, gdy historia ta nie jest znana artystom, a jednak tworzą oni coś, co dwadzieścia lat wcześniej nie byłoby możliwe[2]. Z dzisiejszej perspektywy należałoby dodać, że refleksja nad historią i tradycją własnej twórczości musi zawierać w sobie także przemyślenia nad samą koncepcją historii i tradycji.

[1] Por. *Moving Thoughts. Tanzen ist Denken*, red. Janine Schulze, Susanne Traub, Vorwerk 8 2003; Gerald Siegmund, *William Forsythe: Denken in Bewegung*, Henschel 2004; Nikolaus Müller-Schöll, *Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane*, [w:] *Mnema. Derrida zum Andenken*, red. Hans-Joachim Lenger, Georg Christoph Tholen, transcript 2007, s. 187–208.

[2] Istotne impulsy do tej dyskusji można znaleźć [w:] Peter Brunette, David Wills, *The spatial arts: an interview with Jacques Derrida*, [w:] *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*, red. idem, Cambridge University Press 1994, s. 9–32.

Chciałbym prześledzić ten problem w ramach stosunku teatru i polityki, oraz z perspektywy konkretnego pytania: co to znaczy, jeśli mówi się dziś o politycznej praktyce teatru[3]. Tym tropem podąża moja druga hipoteza, dotycząca stwierdzenia, że teatr, który myśli, jest dziś teatrem **po upadku**. Jako przykład takiego teatru chciałbym omówić ostatnią pracę Christopha Schlingensiefa pt. *Via Intolleranza II*[4], ukończoną krótko przed jego śmiercią.

1. O polityce przedstawiania „po upadku"[5]

Formułę **po upadku** można rozumieć dwojako. „Po upadku" oznacza z jednej strony powszechnie używane określenie czasu po upadku Muru Berlińskiego. Choć można podać także inne, nie mniej symboliczne momenty, oznaczające koniec realnego socjalizmu, to jednak żaden nie zapisał się w pamięci z taką siłą jak ten, będący rezultatem mniej lub bardziej przypadkowej decyzji, kiedy upadł mur, od 1961 do 1989 roku dzielący Berlin, dwa niemieckie państwa oraz dwa bloki polityczne.

Jednak „po upadku" to także — na długo przed upadkiem Muru Berlińskiego i na długo przed wydarzeniami, które, przed rokiem 1989 i przed utworzeniem dwóch państw niemieckich w roku 1949, ostatecznie do niego doprowadziły — powszechne określenie na jedno z centralnych wyobrażeń zachodniej kultury judeochrześcijańskiej: po zjedzeniu jabłka z drzewa poznania, po grzechu pierworodnym i wygnaniu Adama i Ewy z raju nastąpił czas po upadku, czas, który trwa do dziś i będzie trwał także poza teraźniejszością, do momentu, kiedy powrót raju być może go zakończy. Tak zwane „wielkie metanarracje" (Lyotard)[6], narracja o emancypacji ludzkości (Kant), o stopniowo

[3] Chciałbym w tym miejscu jedynie krótko wspomnieć, że, jak podkreślali zarówno Jean-Luc Godard, jak i Heiner Müller, należy rozróżniać między teatrem politycznym i teatrem realizowanym na sposób polityczny. Poniższy artykuł jest nieznacznie zmienioną wersją wykładu wygłoszonego z okazji otwarcia Międzynarodowej Akademii Letniej w Hamburgu 18 VIII 2010 r. w hamburskim centrum sztuki współczesnej Kampnagel. Akademia przebiegała pod hasłem „Performing Politics", a jeden z dyskutowanych problemów dotyczył właśnie różnicy między sztuką polityczną a sztuką realizowaną w sposób polityczny.

[4] Moja analiza tego projektu odnosi się do jego niemieckiej premiery na scenie hamburskiego Kampnagel w dniu 23 V 2010 oraz do przedstawienia z 26 V 2010. Chciałbym w tym miejscu podziękować Annie Heesen za udostępnienie mi scenariusza tej inscenizacji oraz za możliwość uczestniczenia w próbach. Cytaty ze spektaklu pochodzą z moich notatek robionych w trakcie przedstawienia, mogą zatem zawierać nieścisłości, zważywszy na opisaną dalej specyfikę tej inscenizacji.

[5] Ta część artykułu ukazała się już w duńskim przekładzie innego tekstu mojego autorstwa, por. Nikolaus Müller-Schöll, *Erfaringsfattigdom. Om visse sceniske praksisser „efter faldet"*, „Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier" 2010, nr 14, s. 7–16. W tym tekście omawiam także inne przykłady teatru wpisującego się w paradygmat „po upadku".

[6] Por. Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Aletheia 1997.

dopełniającej się wiedzy absolutnej (Hegel) lub o rozwoju ludzkości prowadzącej na drodze walki klas do społeczeństwa bezklasowego (Marks) są w pewien sposób, a mianowicie poprzez kształt, jaki przybrały w świadomości świata zachodniego, wychodząc poza krąg refleksji czysto filozoficznej — a więc w polityce, kulturze i ogólnym wyobrażeniu historii — wciąż nowymi wersjami tamtej biblijnej opowieści. Czytelnik Heinricha von Kleista znajdzie je w powracającym w jego tekstach obrazie „upadku", za pomocą którego Kleist, jako jeden z nielicznych, wyrażał radykalną porażkę kantowskiej próby ustanowienia jednego wszechogarniającego systemu i podmiotu. W jego wielokrotnie przytaczanym i trudno zrozumiałym tekście *O teatrze marionetek*[7] pojawia się alegoria upadku owej wielkiej metanarracji, a zarazem niemożność jej przedstawienia, co bardzo trafnie opisał amerykański teoretyk literatury Paul de Man[8]. Podążając za tropem wyznaczonym przez Kleista, można stwierdzić, że po upadku nie tylko bezpowrotnie zniknęła rajska jedność świata, ale wraz z nią także możliwość mówienia o tej utracie **w jednym języku**, w jednym sposobie myślenia, w jednej teorii, w jednym kodzie. Wydaje się, że Kleist, jak i później Kafka, poprzez topos **upadku** chciał ukazać zarazem wygnanie z raju i klęskę projektu wieży Babel[9]. Typowy dla twórczości tego pisarza jest powrót tego motywu: przedstawienie niespełnienia i porażki — nadziei, spotkań, zamian, pojednań — przeradza się w porażkę samego przedstawienia, jeśli pod tym pojęciem rozumiemy adekwatną reprezentację rzeczy za pomocą opisu intelektualnego.

W tradycji tej porażki sytuuje się myślenie „po upadku" według teorii Waltera Benjamina — teorii, która począwszy od jego tekstu z roku 1916 pt. *O języku w ogóle i o języku człowieka*[10], w dużej mierze dotyczy języka po upadku: według Benjamina wraz z upadkiem nastąpiło zatracenie rajskiej harmonii, harmonii pierwszego totalitarnego systemu dotyczącego człowieka, poprzedzającego wszystkie późniejsze. Interesujące w lekturze Benjamina w kontekście rozważań nad dzisiejszą kondycją człowieka i problemu przedstawialności jest to,

[7] Heinrich von Kleist, *O teatrze marionetek*, [w:] idem, *Dramaty wybrane,* tłum. Jacek St. Buras, Wydawnictwo Literackie 2000.

[8] Por. Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. Artur Przybysławski, Universitas 2004, s. 349.

[9] Por. obecność tego motywu w opowiadaniu Kafki pod pierwotnym tytułem *Das Stadtwappen.* Franz Kafka, *Herb miasta*, tłum. Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 1, PIW 1994, s. 598–599. Idem, *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Fischer 1994, s. 143 i nast. i 147.

[10] Por. Walter Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. Robert Reszke, t. 2, Wydawnictwo KR 2011, s. 337–350.

że w jego koncepcji epoka utraty przejrzystości i zatraconej jedności, a więc czas po okresie wszechogarniającego porządku i idealnego, zawierającego rozwiązania wszystkich konfliktów systemu, rozpoczął się w momencie biblijnego upadku. Zaproponowane przez Benjamina odczytanie biblijnej historii o grzechu pierworodnym można zatem rozumieć jako alegorię tego, co inni nazwali doświadczeniem współczesności, a więc jako narrację o wyjściu z zamkniętego systemu w nieprzejrzystość świata, mającej swoje źródło, między innymi, w jego nieopisywalności. Na tej podstawie można sformułować tezę, że o tym, co ogólnikowo próbuje określić „upadek" Muru w dzisiejszym rozumieniu, czyli o epoce po wielkich metanarracjach, może być mowa tylko w odniesieniu tego upadku do upadku człowieka w momencie grzechu pierworodnego, tak jak go opisuje Benjamin. Wraz z Murem upadło wyobrażenie określonego, zamkniętego porządku, jak i określonej, zamkniętej ekonomii, które powodowałyby, że rzeczy same się określają i znajdują swoje miejsce. Wraz z Murem upadła też idea historii, zmierzającej od przedhistorycznego stanu pierwotnego do spełnienia się poprzez osiągnięcie historycznego celu, do którego mniej lub bardziej automatycznie miała dążyć. O ile takie wyobrażenia znalazły odzwierciedlenie w (niesłusznie powołującym się na Marksa) „marksizmie", jak i we wszystkich mniej lub bardziej totalitarnych systemach politycznych, w których pojęcie państwa odpowiadało idei obszernego dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*) — wśród których należałoby wymienić stalinizm, faszyzm i narodowy socjalizm, ale też funkcjonujące pod dyktando przemysłu kulturalnego dwudziestowieczne społeczeństwo amerykańskie, którego wstępną diagnozę zawarli w *Dialektyce Oświecenia*[11] Adorno i Horkheimer — o tyle możliwe jest stwierdzenie, że refleksja nad językiem, jaką znajdujemy u Benjamina, pozwala rozwinąć myślenie nie tylko po biblijnym upadku, ale i po upadku Muru.

Jest to jeszcze bardziej widoczne, jeśli uzupełnić wymowę rozważań z *O języku w ogóle i o języku człowieka* o tekst *Doświadczenie i ubóstwo*[12] napisany przez Benjamina na emigracji w Paryżu w roku 1933, kilka miesięcy po dojściu Hitlera do władzy. Sam autor nadał mu w skrócie tytuł *Ubóstwo doświadczenia*[13], co na nowo obrazuje znaczenie myślenia po upadku.

[11] Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010.

[12] Walter Benjamin, *Doświadczenie i ubóstwo*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca...*, t. 2, s. 401–405.

[13] Por. *ibidem*, s. 402.

„Ubóstwo doświadczenia" to pojęcie, za pomocą którego Benjamin początkowo próbuje wyrazić pokoleniowe doświadczenie radykalnej utraty złudzeń. O ile w przeszłości doświadczenie było przekazywane z pokolenia na pokolenie i polegało na kolportowaniu wiedzy zdobytej przez starszą generację, cieszącą się u młodych autorytetem wynikającym z owej wiedzy, to dla czasów sobie współczesnych Benjamin notuje „spadek kursu" doświadczenia, egzemplifikując to zjawisko wydarzeniami, obnażającymi jego bankructwo, wśród których pojawia się I wojna światowa, inflacja, głód i niemoralność przywódców. Benjamin pisze, że ubóstwo doświadczenia ma swoje drugie oblicze, a jest nim rzekome bogactwo idei w czasach jemu współczesnych, i dochodzi do wniosku, że ubóstwo doświadczenia nie dotyczy doświadczenia natury prywatnej, lecz „ubóstw[a] doświadczeń ludzkości"[14]. W tej koncepcji dochodzi do głosu podwójne doświadczenie: to, co niegdyś mogło być przekazywane jako doświadczenie, straciło wartość w obliczu radykalnych przemian i katastrof współczesnej autorowi epoki. Jednak koncepcja i pojęcie doświadczenia zdewaluowały się w sposób jeszcze bardziej ostateczny. Ubóstwo doświadczenia pomyślanego w kategoriach całej ludzkości jest wyrazem niemożności wyobrażenia tak ludzkości, jak i doświadczenia, a więc i wyrazem kryzysu świata wyobrażeń. W tych rozważaniach dochodzi do głosu próba pojęciowego nazwania zerwania ciągu pokoleń, jak i zerwania z koncepcją czerpania nauki z przeszłości dla teraźniejszości, czego świadkiem był Benjamin.

Natomiast to, co należy pojąć **dzisiaj**, jest jeszcze bardziej radykalną formą stanu po upadku. „Dzisiaj" oznacza tutaj: w obliczu wojen po erze zimnej wojny, w obliczu nowych ruchów, jak choćby ruch islamistyczny, wywołanych i podsycanych przez świat zachodni, i dziś realnie mu zagrażających — nie jako zderzenie kultur, lecz jako wystawienie rachunku za kolonializm i instrumentalizację lokalnych konfliktów w imię interesów zimnej wojny, w obliczu katastrof natury ekologicznej, jak te w Zatoce Meksykańskiej, w Pakistanie, Rosji i Nigerii, wskazujące na wykraczające poza podział na bloki i systemy wielowiekowe zaniedbanie wszystkich tych aspektów, które nie pasowały do manichejskiego obrazu świata, czyli na przykład kwestii ekologicznych; i wreszcie w obliczu katastrofalnego rozwoju rynków finansowych, a przy tym upadku tej ostatniej ideologii, która uratowała się po upadku Muru berlińskiego jako jedyny z wielkich projektów dziewiętnastego i dwudziestego wieku — kapitalizmu z jego obietnicą dobrobytu dla wszystkich, jaki miał

[14] *Ibidem.*

nastąpić automatycznie w świecie, w którym każdy dąży tylko do zaspokojenia swojego prywatnego egoizmu, a państwo czuwa nad stabilizacją rynku.

Odnosząc ową refleksję do sytuacji w teatrze i do jego myślenia, nawet przy pobieżnym spojrzeniu na rozwój tej instytucji w ostatnich dziesięcioleciach nasuwają się co najmniej dwa wnioski: bezpowrotnie przepadł ten typ wielkich metanarracji, dzięki któremu drobne codzienne decyzje natury estetycznej mogły być motywowane przez odwołanie do jakiegoś nadrzędnego celu, który siłą swojego autorytetu był w stanie wyjaśniać najprostsze sprawy. Refleksja o bycie po upadku może także dziś zamknąć się w abstrakcyjnej formule, którą Benjamin zawarł w swoim eseju, a jednocześnie w polemice z Brechtem: „Cały brak złudzeń na temat epoki, a jednak bezwzględne przyznawanie się do niej”[15]. Innymi słowy: po bankructwie wielkich metanarracji, po utracie jednolitego horyzontu sensu i po implozji wielkich systemowych alternatyw przyszedł czas na to, by zamiast wypierać się własnego ubóstwa, nie-wiedzy, utraty bądź dewaluacji doświadczenia, bezwarunkowo się do nich przyznać. Podczas gdy duża część przemysłu kultury dziś, jak i za czasów Benjamina, próbuje uciec od realności tego wciąż nowego, a zarazem starego ubóstwa doświadczenia, nieustannie goniąc za najnowszym *eventem*, nasyceniem i prowokacją, cały szereg artystów artykułuje w swoich pracach **politykę przedstawiania po upadku**. Grupę tę wyróżnia bezwzględna konfrontacja wobec faktu nowego ubóstwa po upadku oraz refleksja nad tym, co dzieje się z niezaspokojonymi ambicjami, niezałatwionymi problemami i konfliktami pozostałymi po owym upadku, jak choćby z wszystkimi tymi dylematami, których rozwiązanie miał przynieść komunizm, a które pojawiają się właśnie tam, gdzie pospieszne załatwienie wielkich problemów ludzkości pozostawiło największe spustoszenie. Jako przykład takiego teatru chciałbym przedstawić projekt operowy Christopha Schlingensiefa *Via Intolleranza II*, w którego centrum stoi kwestia, być może politycznie najistotniejsza wśród problemów dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, mianowicie kwestia solidarności.

2. Christopha Schlingensiefa *Via Intolleranza II*

Christoph Schlingensief — reżyser filmowy i teatralny, akcjonista, twórca instalacji i pisarz — jako jeden z nielicznych artystów wypracował w ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci środki wyrazu mogące nosić nazwę politycznego

[15] *Ibidem*, s. 403.

przedstawienia rzeczywistości. Jego ostatni projekt, *Via Intolleranza II*, który rozwinął się i został zrealizowany w Ouagadougou / Burkina Faso i w Berlinie, dokumentuje starania Schlingensiefa o stworzenie opery dla Afryki. Efektem tego przedsięwzięcia było zaprojektowanie wioski operowej o nazwie „Remdoogo", mieszczącej szkołę, klasy filmowe i muzyczne, sale prób, dom gościnny, scenę teatralną, salę bankietową, kawiarnię, restaurację, biura, warsztaty, osiedla, boisko, tereny rolne i przychodnię. Kompleks w Burkina Faso miał być wybudowany przez nagradzanego lokalnego architekta i miał umożliwiać „przede wszystkim młodzieży edukację, wymianę i działalność artystyczną". W programie przedstawienia „Remdoogo" prezentuje się jako globalny projekt artystyczny „łączący światy".

W tytule projektu odnajdujemy cytat z innego utworu, a mianowicie z opery Luigiego Nono *Intolleranza 1960*, w której pobrzmiewają echa walk politycznych dwudziestego wieku i doświadczeń z nimi związanych. Opera ta stanowi imponującą próbę wyrażenia protestu przeciwko nietolerancji, rasizmowi i przemocy ze strony państwa w imię lepszego świata, co w roku 1960 było znacznym wyzwaniem, a od którego sam twórca niemniej spektakularnie się zdystansował (w roku 1978). Niewykluczone, że to właśnie burzliwa historia tej opery — próba stworzenia politycznej sztuki i jej radykalna krytyka ze strony samego autora — popchnęły Schlingensiefa ku operze jako medium dla wyrażenia zaangażowania dla Afryki; zaangażowania Zachodu, ale też swojego prywatnego.

Wieczór operowy ze Schlingensiefem można opisać abstrakcyjnie jako prezentację jego koncepcji i zarazem jej dekonstrukcji: projekt pracy nad operą Nono w Afryce, a więc projekt opery dla Afryki, jest zarazem demonstracją jego scenicznej niewykonalności, która ma kulminację w sceptycznym podejściu do opery jako dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*), jak i do idealistycznej idei inicjatywy **dla Afryki**, która miałaby szanse powodzenia. O ile w swojej inscenizacji *Parsifala* na festiwalu w Bayreuth Schlingensief zachowuje jeszcze ramy opery, by w ten sposób zaproponować krytyczne odczytanie wagnerowskiej sztuki, to tutaj na pierwszy plan wysuwa się odniesienie do Brechta i jego radykalnej dekonstrukcji instytucji opery, zawartej choćby w zapiskach do opery *Mahagonny*. Budowa sceny przywołuje radiową *Lehrstück* Brechta pt. *Lot nad oceanem*, ale także nawiązuje do sztuki *Badeński moralitet o zgodzie*. Widać na niej pianino, wokół małą orkiestrę (pod batutą Arno Waschka), pokryte malowidłami chatki z kartonu, pudło, służące później za dyskotekę,

ławki i krzesła. Do tradycji brechtowskiej nawiązują trzy zasłony, zawieszone z przodu i w tle sceny, na których pojawiają się tytuły rozdziałów, teksty, obrazy, nagrania wideo i filmy. Bezpośrednim odwołaniem do Brechta jest pojawienie się na scenie Schlingensiefa, grającego własną rolę — autor określa siebie jako „Brecht II" i wygłasza pogadanki na temat charakteru przedstawianej sztuki. Brechtowska jest wreszcie sama gra: dwunastu artystów (aktorów, tancerzy i muzyków) z Burkina Faso i z Europy nieustannie tematyzuje sytuację odgrywania własnych ról.

Zgromadzoną widownię wita odpowiedzialna za projekty teatralne przedstawicielka Instytutu Goethego w Burkina Faso, przedstawiająca się jako Brigitte. Jej obszerne wprowadzenie przebiega w konwencji typowej dla imprez kulturalnych, z podziękowaniem dla sponsorów, opowieściami o problemach związanych z realizacją projektu oraz odczytaniem listu mailowego od Christopha Schlingensiefa, w którym reżyser narzeka na zakwaterowanie w tanim hotelu na godziny w St. Pauli, w pokoju przesyconym zapachem spermy i wazeliny. W liście tym Schlingensief prosi, by zastąpił go Stefan, co tłumaczy chorobą i wycieńczeniem. Stefan nieporadnie wchodzi na scenę, otwiera swój laptop, słychać powitalny dźwięk windowsa, wyjaśnia, że w tle widać film z 1911 roku, przedstawia orkiestrę, nie potrafi wymówić nazwisk afrykańskich aktorów i myli ich ze sobą. Prosi, by czarnoskóra aktorka nie siedziała na czarnym tle i przedstawia widowni odtwórczynię głównej roli, nazwaną rzekomo przez jakieś afrykańskie czasopismo „Björk Afryki", oraz odtwórcę głównej roli, rzekomo trzynastoletniego chłopca, „znalezionego przez Christopha w jakiejś chacie" (rzekomy trzynastolatek to dorosły karzeł). Następnie rozpoczyna się właściwa opera, o której wiadomo od samego początku, że była jednym wielkim fiaskiem. Afrykańczycy nie chcieli grać sztuki Nono, określając ją jako oderwaną od rzeczywistości. Nieco później pojawia się Schlingensief w roli zdezorientowanego chorego na raka i zaczyna opowiadać, jak doszło do tej produkcji i co jest jej zamierzeniem.

W programie hamburskiej premiery opera Schlingensiefa określona jest mianem projektu artystycznego, mającego na celu „oddzielenie sztuki od życia". W programie drugiego przedstawienia czytamy już, że projekt ma „zniwelować" owo rozdzielenie. Można przypuszczać, że do pierwszego programu wkradł się błąd, jednak ma on wszelkie cechy freudowskiej pomyłki. Bowiem inscenizacja Schlingensiefa jest rozprawieniem się z ideologią zespolenia najpierw poszczególnych sztuk, potem sztuki i życia. Widz obserwuje palimpsest

składający się z wielu trudnych do rozdzielenia warstw: pierwszą płaszczyznę stanowi konwencja moderowania, odgrywana przez Brigitte, Stefana, a później także Christopha. Drugą płaszczyzną jest dzieło operowe, które rozpoznać można jedynie na podstawie kilku aluzji i odwołujących się do niej tytułów rozdziałów. Trzeci poziom to afrykańscy artyści — aktorzy, muzycy i tancerze — mówiący po francusku i w języku afrykańskim, muzykujący, malujący, tańczący lub recytujący teksty poetyckie, z tłumaczeniem na ekranie nad sceną. Czwarta płaszczyzna to konwencja opisu afrykańskiego projektu Schlingensiefa, wciąż obecna w tle spektaklu w obrazach, filmach wideo i relacjach, przypominająca chwilami imprezy dobroczynne, jakie w atmosferze dostatku i przepychu mają służyć telewizyjnym celebrytom, Afryce czy innym celom. Piąty poziom prezentuje historię kolonializmu w formie multimedialnych nawiązań i aluzji. Szósty poziom zawiera wycinki wiadomości z bulwarowych mediów, jak na przykład fragment niemieckiego programu „Aktenzeichen XY”[16], w którym dzieci porwanej zakładniczki błagają o ocalenie ich matki — co stanowi aluzję do innej formy medialnego nagłaśniania ludzkich tragedii. Ostatecznie widz dowiaduje się też, że krytycy już wypowiedzieli się na temat pokazywanego spektaklu. Na wszystkich płaszczyznach nieustannie miesza się *fact* i *fake*. Każda fikcja zawiera cząstkę prawdy, ale żadna nie jest całkiem prawdziwa.

Spektakl od początku dotyczy zbyt wysokich wymagań oraz konsternacji, i to w podwójny sposób: przerost własnych wymagań wobec projektu demonstruje Christoph, reżyser, który pod koniec sztuki wobec swojej kompletnej porażki w zetknięciu z Afryką woła taksówkę, by opuścić kontynent. „Oni są super i nie potrzebują żadnego Schlingensiefa”. Od początku spektakl przerasta też widza. Wydaje się, jakby zadaniem odbiorcy było zrozumienie wyzwania, przed jakim stanął reżyser, podejmując się realizacji projektu, a zarazem porażki całego przedsięwzięcia na drodze doświadczenia tegoż wyzwania i tejże porażki w procesie recepcji opery: chcąc zrozumieć to wielojęzyczne przedstawienie, widz próbuje śledzić napisy nad sceną. Jednak czytając je, traci ciągłość akcji na scenie. Ponumerowane śródtytuły, pojawiające się w trakcie spektaklu, mają najwyraźniej służyć choćby częściowemu uporządkowaniu wielości materiału, jaki oferuje przedstawienie, i to one *de facto* decydują o jego dramaturgii.

[16] „Aktenzeichen XY... ungelöst” (odpowiednik polskiego „Magazynu Kryminalnego 997”) to niemiecki program emitowany przez telewizję ZDF, którego celem jest wyjaśnianie nierozwiązanych spraw kryminalnych przy pomocy widzów [przyp. tłum.].

W rezultacie cały werbalny przekaz spektaklu podlega daleko idącej dewaluacji. Nawet jeśli ogląda się projekt po raz drugi (oraz po lekturze manuskryptu i obejrzeniu nagrania), treść sztuki pozostaje fragmentaryczna, jej sedno umyka uwadze odbiorcy poprzez nieustanne nakładanie się całej masy materiału słownego, dźwiękowego i obrazowego, funkcjonującego na różnych płaszczyznach. Doświadczenie to uczy, że taki wieczór teatralny, w swej dynamice podobny do prac René Pollescha, wymaga od odbiorcy uruchomienia innego rodzaju postrzegania niż to, do jakiego przyzwyczaiła nas hermeneutyka, oraz że np. utwory muzyki pop lub dowcipy powinny być rozumiane ponad pierwszą warstwą znaczeniową. Taki teatr w pewnym sensie naśladuje sen, bo jego zrozumienie polega na konfrontowaniu widza z fragmentami, lukami, niejasnościami, tkwiącymi jeszcze w naszej pamięci, a będącymi pozostałościami po historiach, obrazach i filmach, które dawno zapomnieliśmy.

I tak, na przykład, jedna z czarnoskórych aktorek opowiada, że co roku udaje się na teren byłego obozu koncentracyjnego w Hagenbeck, by uczcić pamięć sześciu milionów ofiar nazizmu. Następnie wymienia kilka żydowskich nazwisk. Prowokacyjny potencjał tej sceny polega na przemilczeniu historycznych faktów: zorganizowany mord na sześciu milionach Żydów poprzedza historia odczłowieczenia części ludzkości motywowanego tym, że przybyli z innego regionu świata, cierpieli na różnego rodzaju upośledzenia lub choroby. Elementem tej historii były też pokazy „dzikusów" organizowane w hamburskim parku Hagenbeck, w czasie których oglądano przedstawicieli innych ras niczym osobliwe zwierzęta. Rozrachunek z takimi historiami, które w kontekście niemieckiej produkcji teatralnej z udziałem afrykańskich artystów mogą być odczytane jako kontynuacja tych samych praktyk za pomocą innych metod, staje się coraz trudniejszy wobec zrytualizowanych prób konfrontacji z katastrofą Shoah, gdyż podkreślanie wyjątkowości tego genocydu prowadzi do marginalizowania wcześniejszych jemu podobnych.

W spektaklu Schlingensiefa, niczym podczas długiej, wypełnionej snami nocy, w plątaninie odniesień i znaczeń dają się wyodrębnić momenty kluczowe, czy też ujmując to w kontekście muzycznym, motywy przewodnie: najbardziej rzuca się w oczy jednoznacznie zasygnalizowane w finale sztuki fiasko, a wraz z nim odrzucenie możliwości realizacji jakiegokolwiek projektu **o** Afryce, jak i **dla** Afryki. „Najlepiej jak zostaniemy u siebie", mówi Christoph, po czym w licznych scenach spektaklu demonstruje jego porażkę. Gest pomocy humanitarnej, prywatny czy też zinstytucjonalizowany na zachodnią modłę, nie

jest niczym innym niż kontynuacją kolonializmu innymi środkami, a szczytne hasło solidarności w najlepszym wypadku paternalistyczną pozą, ideologią, za którą stoi chęć zysku i poklasku dla genialnego artysty. Drugim motywem przewodnim jest zerwanie z iluzją, przy tym nie chodzi tylko o demonstrowanie porzucenia iluzji na wszystkich płaszczyznach spektaklu, ale o porzucenie złudzenia, że kiedykolwiek będzie można pozbyć się iluzji. Uwidacznia to choćby strategia ukazywania postaci: Schlingensief, chory reżyser i artysta, i Christoph, którego gra na scenie, stają się jedną osobą. Wciąż widzimy obu i dlatego nie widzimy żadnego z nich. Trzeci motyw przewodni to włączenie do projektu biografii reżysera. Jego choroba nowotworowa traktowana jest z takim samym ironicznym dystansem, jak problem Afryki, przemysł kultury, kolonializm i Shoah. Schlingensief stylizuje się na zidiociałego na skutek choroby, a jednocześnie zarabiającego na takim *image'u* artystę-mesjasza, odgrywa rolę supergościa z show biznesu, cwanego profesjonalisty i amerykańskiego apostoła-samozwańca. Między innymi ten topos odniesienia do własnego obrazu w mediach tworzy kolejny, czwarty motyw przewodni spektaklu — podskórny komizm, pozostający w sprzeczności z aporetyczną tematyką. Sztukę napędza postawa parodiowania wszystkiego, co mogłoby być źródłem rozpaczy i beznadziei, oraz strategia opowiadania sennego koszmaru, który przez analityczny dystans narracji traci swoją grozę. Tragedia przeradza się w farsę.

Dominującą cechą teatru Schlingensiefa jest permanentna świadomość różnicy między reprezentacją i tym, co reprezentowane. W jego produkcji ani na chwilę nie powstaje wrażenie, typowe dla wielu form teatru solidaryzującego się z ubogimi, wykorzystanymi, upokorzonymi, że ze wszystkich ludzi na świecie to właśnie ten reżyser, kilku aktorów i dramaturgów są w stanie zmienić istniejący stan rzeczy. Teatr ten pokazuje na płaszczyźnie sztuki bezradność i porażkę tejże sztuki w obliczu katastrof, do których należy także nieustające, strukturalne zapomnienie i wypieranie ze świadomości problemów Afryki. Wciąż też demonstruje swoją własną świadomość teoretycznego charakteru teatru — a zarazem uświadamia odbiorcy teatralny charakter teorii. Tym samym przypomina sobie i nam, że polem działania teatru, jak i teorii jest *nolens volens* interpretacja świata. To, że chodzi o zmienianie świata, sugeruje Christoph, grający na scenie Schlingensiefa, gdy nawołuje do datków dobroczynnych, jednocześnie podkreślając, że dobroczyńcy „nie zostaną dopuszczeni do głosu" — a fakt, iż wśród widowni krąży puszka na datki wskazuje na to, że najpóźniej w tym momencie kończy się ironia.

3. Dwie formy ubóstwa

Jak myśli teatr? Gdy na wstępie stwierdziłem, że teatr myśli, kiedy wytwarza nową jakość, to — jak również zaznaczyłem wcześniej — szczególnie trudno jest skonkretyzować ten rodzaj twórczości w epoce „po upadku", tzn. po heglowskim końcu historii. Świadectwem tej trudności są podejmowane już w XX wieku próby zdefiniowania postępu inaczej niż to było możliwe do tej pory. Adorno mówił o zjawisku „pierwszy raz"[17], czyli o czymś, co pojawia się nagle i znika, gdy tylko staje się technicznie opracowane i przeznaczone do użytku. Benjamin przejął od Hölderlina pojęcie „cezury"[18], przerwania rytmu, w efekcie którego zmianę wyobrażeń zastępuje pojawienie się samego wyobrażenia. Heidegger ustanowił pojęcie „wydarzania"[19], momentu nieprzewidzianego spotkania się wszystkich zinstytucjonalizowanych, skonwencjonalizowanych, opanowanych form wyrazu. Derrida dołączył do heideggerowskiego „wydarzania" — nie mniej radykalnie formułujące zjawisko „Nowego" — pojęcie inwencji jako interwencji Innego[20], w gruncie rzeczy niemożliwe do zrealizowania. Można by zatem wysnuć konkluzję, że teatr myśli w kategoriach pierwszego razu, cezury, ekspozycji ramy ujawniania się rzeczy, z którego się wyłonił, **zdarzenia** lub **inwencji**. Myśląc tak, teatr radykalnie podaje w wątpliwość wszystko to, co poprzedza jego myślenie, przede wszystkim sam teatr, operę, taniec bądź performans, a więc wyobrażenie instytucji niezmiennej, raz na zawsze określonej, ograniczonej stałymi prawami, regułami rzemiosła i konwencji. W takim myśleniu teatr pokazuje, że nie jest po prostu tylko przeciwieństwem naiwnej, *quasi*-naturalnej i rzekomo ślepej praktyki, a zarazem opozycją do teorii niosącej wiedzę, ale oddalonej od życia. Realizuje praktykę myślenia, która dochodzi do głosu w doświadczeniu samego dzieła i manifestuje się jako konieczna prowokacja, nie jako wdrożenie pojęć i opinii, wymyślonych i ustanowionych gdzie indziej.

Przy tym prawdopodobnie niemożliwe jest stwierdzenie, że teatr myśli tu i teraz — niezależnie od tego, o jakim czasie i miejscu mówimy. Myślenie

[17] Por. Theodor W. Adorno, *Fortschritt*, [w:] *Argumentationen. Festschrift für Josef König*, red. Harald Delius, Günther Patzig, Vandenhoeck & Ruprecht 1964, s. 1–19.

[18] Por. Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, t. 1, s. 181.

[19] Por. Martin Heidegger, *List o „humanizmie"*, tłum. Józef Tischner, [w:] idem, *Budować, myśleć, mieszkać*, Czytelnik 1977, s. 77–127; Martin Heidegger, *Przyczynki do filozofii (z wydarzania)*, tłum. Bogdan Baran, Janusz Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996. Por. Friedrich-Wilhelm Herrmann, *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers „Beiträgen zur Philosophie"*, Klostermann 1994.

[20] Por. Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée 1987.

teatru nie przebiega w chronologicznym porządku, tylko w rytmie nieustannych przerw i zakłóceń: zaznacza swoją obecność w zmianie, po której powrót do stanu poprzedniego możliwy jest tylko za cenę uczestniczenia we współczesności. W przypadku projektu *Via Intolleranza II* można mówić o transformacji, jakiej dokonał on na polu sztuki zajmującej się problemami interkulturowości, porozumienia między narodami, programów rozwoju i solidarności, obnażając jej słabości, nie cofając się zarazem przed zakwestionowaniem samej siebie, jak i innych podobnych prac Schlingensiefa, w czym ostatecznie należałoby dopatrywać się radykalności tego projektu. Jego zasługą jest także ukazanie ambiwalencji działań tych organizacji, które przyczyniły się do powstania projektu, nie wyłączając teatrów, które go pokazują. Z tej perspektywy ambiwalentne stają się też próby pojęciowego zbliżenia się do tej pracy. Teatr Schligensiefa, sprawiający wrażenie przeładowanego, a faktycznie dający z siebie wszystko i wyczerpujący dla widza, prezentuje na scenie myślenie, konkretyzujące się w doświadczeniu, że widz wychodzi z niego uboższy. Poza swoim konkretnym przekazem teatr ten wskazuje na schizofrenię współczesnej praktyki tworzenia teatru: z jednej strony — poprzez demonstrowanie własnego ubóstwa i bezsilności — pokazuje działalność sztuki jako usiłowanie znalezienia nieograniczonego żadnymi nakazami wyrazu dla tendencji swojej epoki, epoki **po upadku**. Z drugiej strony, istnieje także inny teatr, w krajach takich jak Niemcy, Austria i Szwajcaria korzystający z wysokich subwencji i związany z równie dobrze dotowaną praktyką dużych renomowanych festiwali, gdzie jednak ubóstwo doświadczenia obecne jest w nie mniejszym stopniu, choć w inny sposób. Tam owo ubóstwo wyraża się głównie w rozrastającej się kaście kuratorów i dramaturgów, przekonanej o potencjale dostępnego jej aparatu, gdy tymczasem to ów aparat już od dawna dysponuje nią samą. W Niemczech objawia się to na przykład w coraz bardziej widocznej homogenizacji programu subwencjonowanych teatrów, w braku własnych produkcji jej dramaturgów i w zachowawczej postawie przy wyborze repertuaru. Tej praktyce towarzyszy rosnąca ilość mniej lub bardziej podobnych do siebie festiwali, pokazujących nie mniej konformistyczną sztukę. Obie rzeczywistości teatralne cechuje — przy całej radykalności ukazywanych przez nie treści i tematów — brak refleksji nad polityką własnej pracy, jak i własnej praktyki inscenizacji. Innymi słowy: wydaje się, że dziś największy problem tej instytucji polega na tym, że w obliczu szeroko komentowanych „pustek w kasach" i rosnącej presji ze strony polityki i opinii publicznej, coraz rzadziej skłonna jest ona do

krytycznego spojrzenia na swoją działalność i coraz mniej chętnie otwiera się na nowe wyzwania. Pod hasłem poprawy jakości następuje redukcja tych form przekraczania barier i konwencji, które w takich projektach jak opisana tu opera Schlingensiefa dają świadectwo scenicznego myślenia. Teatr ubożeje, bo nie potrafi wyjść poza schematy własnego funkcjonowania, a w konsekwencji oferuje widzowi już tylko to, co i tak jest mu znane. W ten sposób zanika teatr bezwzględnie odnoszący się do swojej współczesności poprzez konfrontację z historycznym momentem swojego istnienia i umożliwiający taką konfrontację widzowi — teatr myślący, nawet jeśli to myślenie w danym momencie nie prowadzi do niczego innego, jak tylko do refleksji nad własnym ubóstwem **po upadku**.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

Karin Nissen-Rizvani

Teatr autorski. Analiza dramaturgiczna *Rosebud* Christopha Schlingensiefa

Prapremiera sztuki Christopha Schlingensiefa *Rosebud* odbyła się 21 grudnia 2001 na deskach teatru Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Schlingensief nie tylko wyreżyserował spektakl, ale był też autorem scenariusza. Ten szczególny sposób pracy, często spotykany w teatrze XXI wieku, rodzi swoiste napięcie między tekstem sztuki a tekstem inscenizacji, co z kolei wymaga poszerzonej analizy tak dramatu, jak i samego przedstawienia[1].

Przy konstruowaniu scenicznego tekstu *Rosebud* Schlingensief porusza się na styku pracy koncepcyjnej, pisania, prób i inscenizacji. Autor-reżyser korzysta z możliwości, aby bezpośrednio w tekst sztuki wpisać własną koncepcję spektaklu, płaszczyznę czasoprzestrzenną, płaszczyznę widowni oraz osobiste komentarze. Z tego względu można przyjąć performatywne, rozszerzone pojęcie tekstu, w którym analizie podlegają znaki językowe i pozajęzykowe. W pracach Schlingensiefa pisanie i inscenizacja procesualnie się ze sobą splatają.

Analiza dramaturgiczna — jak pokażę na przykładzie niżej zaprezentowanej sztuki — łączy ze sobą tekst dramatu i inscenizacji w ramach jednego „tekstu scenicznego". Tekst sceniczny obejmuje oba wymiary analizowanego dzieła. Za pomocą tego nadrzędnego pojęcia zyskujemy możliwość rozszerzenia analizy na okoliczności powstawania utworu, jak też na napięcia istniejące między tekstem sztuki a przedstawieniem. Posługując się pojęciem tekstu scenicznego, ogarniamy więc wszystkie sfery znaków językowych i pozajęzykowych, jak też ich zapis: tekst dramatu. Poniżej zostanie podjęta próba analizy dramaturgicznej na przykładzie scenicznego tekstu *Rosebud*.

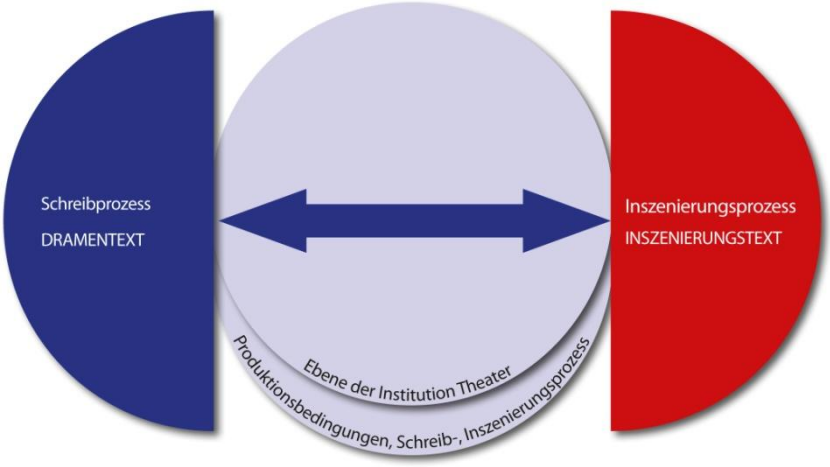
Bohaterem *Rosebud* jest wydawca gazet Rosmer, który do spółki ze swym szkolnym przyjacielem Krollem zakłada nową gazetę (ZAS), przedsięwzięcie

[1] Wyczerpująca prezentacja i zastosowanie zasad analizy dramaturgicznej zostały przedstawione [w:] Karin Nissen-Rizvani, *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras / Fritz Kater, Christoph Schlingensief, René Pollesch*, transcript 2011.

odnosi jednak porażkę, a bohater wycofuje się w obręb życia prywatnego. Ten wątek akcji Schlingensief przerywa licznymi odniesieniami: aluzje do wzorów filmowych (*Obywatel Kane* Orsona Wellesa), historycznych przedstawień teatralnych (*Rosmersholm* Henrika Ibsena w reżyserii Petera Zadeka, *Woyzeck* Georga Büchnera w reżyserii Roberta Wilsona) i do wydarzeń aktualnych (szczególnie do ataku terrorystycznego na World Trade Center w Nowym Yorku 11 września 2001) są przez autora-reżysera włączane w ramy fabuły. Ponadto pojawiają się refleksje dotyczące własnej działalności teatralnej, granic instytucji teatru i funkcjonujących w nim metod w porównaniu ze specyfiką twórczości filmowej, co w sumie składa się na zbieraninę obrazów, odnośników i komentarzy.

Na stronie internetowej www.schlingensief.com rzuca się w oczy, że archiwum prac artystycznych autora obejmuje m.in. szeroką dokumentację krytyki prasowej. Istotnym aspektem twórczości Schlingensiefa była refleksja nad recepcją własnych prac i włączenie jej w trwający proces twórczy. Właśnie różnego rodzaju zakłócenia i montaż poszczególnych elementów składowych wymagają adekwatnej formy analizy, uwzględniającej zarówno fikcyjną akcję i postaci, jak i inne płaszczyzny.

Kategoria przesunięcia w analizie dramaturgicznej



Theresia Birkenhauer w *Scenie języka*[2] na przykładzie dzieł Antona Czechowa, Maurice'a Maeterlincka, Samuela Becketta i Heinera Müllera analizuje teksty dramatyczne i spektakle pod względem ich estetycznego podejścia do znaków językowych. Stosuje przy tym kategorię przesunięcia w sferze fikcyjnej akcji, ukazującą znaczenie języka w przestrzeni teatralnej i na płaszczyźnie komunikacji, niezależnie od jego funkcji w wewnętrznym przebiegu akcji. Kategoria przesunięcia w analizie tekstu scenicznego *Rosabud* dotyczy — inaczej niż w koncepcji Birkenhauer — nie tylko wyłącznie sfery językowej, ale też czasu i miejsca oraz sfery przedstawienia.

Przesunięcia na płaszczyźnie miejsca, czasu i języka

Do przesunięć na płaszczyźnie „czasoprzestrzeni" dochodzi w *Rosebud* wskutek zakłóceń w przebiegu fabuły. Wymagająca dużego nakładu pracy, multimedialna scenografia Joego Schramma umożliwia symultaniczne, paralelne dzianie się poszczególnych scen. Powstaje wrażenie planu filmowego. Ponadto kurtyna funkcjonuje jako element „techniki montażu", łącząc sceny bez konieczności wchodzenia i schodzenia aktorów ze sceny.

Aktorzy odgrywają realne lub literackie postaci: Martin Wuttke gra Krolla, a Volker Sprengler Rosmera, bohaterów sztuki Henryka Ibsena *Rosmersholm*. Bernhard Schütz wciela się w rolę ówczesnego kanclerza Niemiec, Gerharda Schrödera, Margarita Broich w jego żonę, Doris Schröder-Köpf. Do przesunięć na płaszczyźnie przedstawienia dochodzi również dzięki wystąpieniom Schlingensiefa, który przerywa akcję i grę aktorów komentarzami na temat konwencjonalnych sposobów przedstawiania w teatrze:

> Izydor: No już! *Zakłada Doris od tyłu policyjny chwyt*.
> Schlingensief: przerywa Co to znaczy „no już"? Nie graj tak, jakbyś wiedział z góry, co nastąpi. Musimy to zagrać, jakby to było po raz pierwszy. Kształtujemy to w tym momencie. To jest kształtowanie! To coś całkiem nowego. Jeszcze nie było takiego uprowadzenia. Tak musicie to zagrać! [...] Ludzie powinni myśleć: „Co proszę? Uprowadzenie? Co takiego? A co to jest?"[3].

[2] Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache — das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*, „Vorwerk" 2005, nr 8.

[3] Christoph Schlingensief, *Rosebud — Das Original*, Kiepenheuer & Witsch 2002, s. 89.

W sferze języka dochodzi do wydobycia obrazowości wyrazów i naśladowania typowych sposobów wyrażania, np. mowa na otwarcie spotkania z okazji założenia gazety odzwierciedla typ wypowiedzi nasyconej ogólnikami i frazesami.

Repliki są permanentnie przerywane różnymi odgłosami, np. odtwarzanymi nagraniami zderzenia samolotów z wieżami World Trade Center bądź zagłuszane hałasem z placu budowy albo głośną muzyką.

Sposób zapisu tekstu scenicznego[4]

Już sposób zapisu zawiera informację na temat koncepcji przedstawienia, szczególnie w odniesieniu do płaszczyzny komunikacji i przestrzeni: sporządzanie scenopisu daje specyficzną możliwość autorskiej ingerencji w reżyserię, co wykorzystuje Schlingensief. Autor komentuje i uzupełnia tekst dramatu, daje objaśnienia dotyczące inscenizacji i otwiera dodatkową perspektywę dla czytelnika, dzieląc się refleksjami nad procesem pracy teatralnej i instytucją teatru. Komentarze Schlingensiefa wyróżniają się np. pogrubieniem lub drukiem pochylonym. Zanotowany kursywą tekst poboczny drobiazgowo informuje o wstawkach muzycznych, scenografii i elementach gry pozawerbalnej. Rozmiar czcionki zmienia się w celu podkreślenia znaczenia danej sceny czy komentarza. Na przykład cała scena 17 zapisana jest prawie nieczytelnym drobnym drukiem i opatrzona odautorskim komentarzem:

> Następująca scena jest najdrażliwszym fragmentem w całej sztuce. Nie ze względu na aktorów, ale na zupełną rozbieżność między tym, czym jest teatr, a tym, co ludzie rozumieją pod tym pojęciem[5].

W scenie, której fragment przekopiowano w niniejszym szkicu, komentarz stanowi zdanie: „Widzi pan, Kroll, to jakość teatru. Tu można robić rzeczy, które na zewnątrz już od dawna nikogo nie interesują”[6]. Tekst dramatu, ewentualnie scenopis i zapis przedstawienia, stanowią podstawę dla analizy dramaturgicznej sztuki *Rosebud*.

[4] *Ibidem*, s. 77.
[5] *Ibidem*, s. 133.
[6] *Ibidem*, s. 77.

Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.
Sehen Sie, Kroll, das ist die Qualität des Theaters. Hier kann man Dinge tun, die draußen schon lange keinen mehr interessieren.

Obwohl draußen schon immer mehr los war als in unseren Herzen hier oben vor den Augen von tausend Morgentaus.

Gernot schläft ein und stürzt in einen Blumentopf.

Musik: Philip Glass, Violinkonzert. Leichter Wind kommt auf.

Ein ständiges Atmen, ein An- und Abschwellen, Sprache kommt, Sprache geht … Innen brodelt es. Man redet um sein Leben, um das eines anderen zu zerstören. Der Plan ist schon lange fertig, doch die, die ihn ausführen sollen, lassen auf sich warten. Deshalb muss man Kraft sammeln und ziellos in die Menge schießen. Siehe Israel/Palästina. Das ist eine ganz spezielle Form des Optimismus.

MARGIT *ruft plötzlich* Susi, sag's ihm!

Susi kommt im Kampfdress auf die Bühne und bedroht Kroll mit einem Samurai-Schwert.

Rytm tekstu scenicznego *Rosebud*

Za pomocą jakich środków stylistycznych można opisać rytm[7], tzn. wzajemną relację werbalnych i niewerbalnych znaków w tekście scenicznym *Rosebud*? W dalszej części zaproponowane zostaną w tym celu pojęcia „przeciążenia", „montażu" i „zaburzenia".

1. Przeciążenie: żaden z odbiorców przedstawienia nie jest w stanie w pełni odczytać wszystkich odniesień do innych przedstawień, filmów, artykułów prasowych, wydarzeń politycznych itp. Obrazy zmieniają się w błyskawicznym tempie, jest wiele wątków pobocznych, nakładających się na siebie znaków, symultanicznie rozgrywających się scen. Tworzą one ruchomą całość, co i rusz stającą w opozycji do typowo teatralnych środków. Obfitująca w znaczenia propozycja Schlingensiefa stanowi dla widzów nie lada wyzwanie. Na pierwszy plan w *Rosebud* wysuwa się pytanie o postrzeganie rzeczywistości, której obraz formują media.

2. Montaż: Schlingensief komponuje w jedną całość gatunki i fabuły, mnoży cytaty, osiągając irytujący efekt nieostrości, chaotycznej jednoczesności.

3. Zaburzenia: przerwy i wtrącenia nadają rytm następującym po sobie scenom. Zmiany głośności, lekkości tonu i wydźwięku emocjonalnego, przejścia od komizmu do tragizmu są czynnikiem kształtującym tekst sceniczny. Dzięki rytmowi cytatów i odniesień Schlingensief tworzy kompozycję emanującą specyficzną atmosferą i nastrojem („Wszystko nieco nędzne, ale radosne"[8]). Sibylle Wirsing pisze w recenzji *Rosebud*: „Komponuje on nieprzerwany *soundtrack* z setek różnorodnych skrawków, z tandety wybiera to, co komiczne i skleja ze sobą sceny"[9].

Dopiero rytm przesunięć nadaje tekstowi sztuki wyjątkową formę wyrazu, swoisty sens. W wymiarze treści „zderzenie" środków świadczy o tym, że w zasadzie nie ma żadnego zderzenia, jest natomiast powszechna tęsknota za

[7] Pojęcie rytmu zostało tu użyte za: P a t r i c e P a v i s, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988, s. 88–100.

[8] „W ogrodzie przyjacielskie, folklorystyczne zajęcia: sekretarz państwowy Izydor skacze po scenie, wymachując dwoma czerwonymi chorągiewkami. Cytat z: *Otwarcie redakcji Nowego Świata*. Kobiety w strojach gejsz machają kolorowymi chustami. Cytat z: *Przyjęcie pożegnalne dla Jensa Jessena*, Berliner Zeitung. Aktorzy teatru kabuki noszą atrapy statków wokół bioder i grają żeglarzy albo naśladują ruchy fal za pomocą niebieskiego materiału. Wymyślone samodzielnie! Przez scenę przewija się chiński smok. Susi, japońska adoptowana córka Rosmerów [...], chodzi wkoło z tacą i oferuje powitalnego szampana. Z prawej wjeżdża ciężka żelazna brama. Pomysł wzięty z *Generation DDR*. Wszystko nieco nędzne, ale radosne". C h r i s t o p h S c h l i n g e n s i e f, *op. cit.*, s. 47.

[9] S i b y l l e W i r s i n g, *Der Tod der Tragödie ist die Tragödie*, [w:] C h r i s t o p h S c h l i n g e n s i e f, *op. cit.*, s. 182–187, tu s. 185.

zaskakującymi i efektownymi obrazami, chroniącymi możliwości percepcyjne przed ostatecznym skostnieniem.

Wydarzenia sceniczne w *Rosebud* nie są podyktowane w pierwszym rzędzie dramatycznymi kategoriami postaci i akcji, ale otrzymują swoją wymowę, swój styl, poprzez rytmikę, nastroje i obrazy. Skojarzenia i zaburzenia narzucają rytm kolejnym scenom, decydujące są zmiany głośności, lekkości tonu i wydźwięku emocjonalnego, naprzemienny komizm i tragizm scen. Rytm staje się tym samym integralnym elementem budowy sensu, tego co nie-wypowiedziane, ukrytego subtekstu. Schlingensief wykorzystuje rytm, by stworzyć luki w odbiorze, wywołać efekt pustych miejsc, wytrącających odbiorców z równowagi. Opóźnienie sensu otwiera tekst na odmienny sposób odbioru.

Rosebud to „samplowa" kompozycja dźwięków, tekstów i obrazów ukazujących bohaterów i fikcyjne wątki w nowej perspektywie. Schlingensief tworzy językowo-obrazową konstrukcję, która rządzi się własnymi prawami i nie odzwierciedla rzeczywistości; jego celem jest uwolnienie autentycznych obrazów w świadomości publiczności. W lukach i inscenizacyjnych miejscach niedopowiedzenia, powstających w rezultacie zakłóceń, przeciążeń i zabiegów naśladowczych, odbiorca na chwilę może dotrzeć do własnych, wewnętrznych obrazów. Krytyczne spojrzenie jest wpisane w samą formę przedstawienia i proces odbioru.

Podsumujmy na koniec niektóre aspekty, wynikające z dramaturgicznej analizy *Rosebud* autorstwa i w reżyserii Schlingensiefa, stanowiące stylowe wyznaczniki teatru autorskiego w XXI wieku.

Teatr autorski skupia się na tekście, jednocześnie sięga po tradycyjne środki, jak akcja i postaci oraz jest otwarty na performatywne przesunięcia. Charakteryzują go takie metody, jak zaburzenie, montaż, *sampling* czy nadawanie szczególnego znaczenia aktom komunikacji.

Teksty dramatyczne autorów, będących zarazem reżyserami własnych sztuk, rzadko są powtórnie wystawiane, gdyż trudno oddzielić je od inscenizacji. Prace te często cechuje ironia i refleksja nad własną działalnością teatralną w ramach funkcjonującego przemysłu kulturalnego. Dramatopisarz-literat[10] Moritz Rinke na sympozjum *Zawirowania dramaturgii*, zorganizowanym jesienią 2009 roku w berlińskim Festspielhaus, mówił lakonicznie o „dramasażystach" (Dramasseuren), którzy dzięki łączeniu różnych metod pracy umacniają swoją pozycję w instytucjonalnych ramach teatru i dążą do „zgodnej z wymową

[10] Dramatopisarze-literaci w przeciwieństwie do autorów-reżyserów nie są bezpośrednio zatrudnieni w teatrze jako instytucji i nie zajmują się reżyserią.

dzieła" adaptacji własnego tekstu. Staje się jasne, że teatr autorski jest twórczą odpowiedzią na debatę wokół tekstu dramatycznego i inscenizacji: jednocześnie zachodzi potrzeba zmiany analitycznego podejścia do dramatów i ich scenicznych realizacji (tekst sceniczny, przesunięcia).

Konsekwencją metodycznego rozbudowania zaprezentowanej na przykładzie *Rosebud* dramaturgicznej analizy[11] jest możliwość podejmowania szeroko zakrojonych badań stylistycznych, uwzględniających zarówno tradycyjne formy dramatyczne i strategie przedstawienia, jak i nowości w zakresie praktyki pisarskiej i inscenizacyjnej. Analiza dramaturgiczna, postępująca krok po kroku od formy dramatycznej i odstępstw od niej aż do badania transwersyjnych rytmów, jawi się jako adekwatna metoda badania estetycznie złożonych autorskich tekstów scenicznych, a także współczesnych sztuk teatralnych, w których procesy pisania i inscenizacji ulegają specyficznemu sprzężeniu.

Tłumaczenie: Karolina Sidowska

[11] Zob. K a r i n N i s s e n-R i z v a n i, *op. cit.*, s. 179 i nast.

Frank Raddatz

O wypieraniu zmyślenia przez autentyczność

„Kto pokaże swoją ranę, zostanie uzdrowiony" — na tym sugestywnym nakazie opiera się spektakl Christopha Schlingensiefa *Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (Kościół strachu przed obcym we mnie). Lecz choć to zdanie Beuysa brzmi wręcz programowo, przeważnie teatr postdramatyczny przedstawia raczej metodę zabliźniania ran i pozostawiania ich w sferze tego, co nieuświadomione i niewyrażone. Magicznym środkiem, który w zupełnie niedramatyczny sposób zasklepia pęknięcia, zranienia i traumy, jest szeroko rozpowszechniane uciekanie się do autentyczności. To na pozór tak neutralne sięganie do empirycznego rezerwuaru rzeczy tylko danych, przy dokładniejszej obserwacji ujawnia swoje drugie dno; rozmaitym, w empirii po części przypadkowo zbieranym materiałem uszczelniana jest wszak granica z nieświadomością, której mącącego obrazy oddziaływania obawiał się już Brecht. Jeśli uznać zdumienie (*traumazein*) i przerażenie (*tremendum*) za dwa bieguny uniwersum estetycznego wyznaczane przez dwie elementarne formy artystyczne teatru w jego kształcie dramatycznym, jaki w XX wieku nadali mu Bertolt Brecht i Heiner Müller, wtedy autentyczność, wokół której obraca się teatr postdramatyczny, daje się jednoznacznie umiejscowić. Jest ona komponentem należącym do rzeczowego arsenału epickiej formy teatralnej, której przedmiotem jest to, co utarte, oczywiste, powszechnie znane. Wywołanie zdziwienia to główny efekt, do którego dąży cała technologia wywoływania obcości przy użyciu tych podstawowych składników. Ich działanie pozwala widzowi „zdarzenia naturalne przyjmować jakby ze zdumieniem" lub „wywołuje w widzu taką pełną zdziwienia wynalazczą i krytyczną postawę"[1]. Dalekie od tego pisarstwo Heinera Müllera organizuje „teksty, przed którymi wzbrania się pióro"[2], których nadzwyczajność wyznacza „autentyczność pierwszego wejrzenia

[1] B e r t o l t B r e c h t, *Wartość mosiądzu*, tłum. zespołowe, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1975, s. 246.

[2] H e i n e r M ü l l e r, *Schriften*, [w:] i d e m, *Werke*, t. 8, Suhrkamp 2005, s. 176.

na nieznane, grozę pierwszego pojawienia się nowego"[3]. Na tle owej przestrzeni działania przeciwstawnych sił teatr postdramatyczny instaluje swą scenę, by opiewać bądź uczynić strawną autentyczność, która jednak wcale nie uwidacznia straszliwości ani też nie chce odkrywać osobliwości tego, co swojskie. Ukazuje się nam teatr epicki, który zatracił wolę kształtowania przyszłości, gdzie strażacy, jak w inscenizacji *Vom Feuer* (O ogniu) duetu reżyserskiego Hofmann & Lindholm, nie robią nic innego, jak tylko przedstawiają strażaków, a grupa artystyczna Geheimagentur w *The Most Wanted Works of Art* każe profesjonalnym chińskim kopistom sporządzać kopie słynnych malowideł tradycji zachodniej.

Zdumienie może wywołać tylko ten, kto zgłębia rzeczy, które dramatycznie artykułuje. W swoim powstałym między 1937 a 1951 rokiem zbiorze pism *Wartość mosiądzu* Brecht wychodzi z założenia, że wymogiem przyszłej dramaturgii jest gruntowna wiedza:

> W przypadku dzieła o takiej rozpiętości i tak wieloznacznego jak sztuka teatralna, dzieła, które podejmuje się przedstawić społeczne współżycie ludzi, wiedza płynąca z własnych doświadczeń z pewnością nie wystarcza. [...] Jest optymistycznym złudzeniem sądzić, że poeta może dzisiaj przedstawić jakieś zjawisko, nie rozumiejąc go[4].

Paradoksalnie, akurat teatr społeczeństwa informacyjnego oferuje tymczasem szum wokół autentyczności, której prawdziwość potwierdzona jest przez kontyngencję. Kiedy Rimini Protokoll bierze na warsztat *Kapitał* Karola Marksa, nie są potrzebne żadne obszerne analizy, aby zrozumieć to, co napisane, a jedynie i przede wszystkim współczasowość, jak podkreślił Thomas Oberender przy okazji rozdania nagród w ramach Dni Teatru w Mülheim w 2007 roku. Człowiek żyjący w tym samym czasie jest owym ekspertem do spraw codzienności, który w tym wypadku potrafi opowiedzieć, w jakim charakterystycznym punkcie przecięły się kolej jego życia i nieuchronna składowa ekonomii. Droga prowadzi od szczegółu do ogółu, tak jak przy adaptacji Szekspirowskiego *Leara* przez formację She She Pop. Aktorzy formacji każą swoim ojcom we własnej osobie stanąć do raportu na scenie. Groza, o której opowiada tekst wyjściowy, ulatnia się, kiedy to pokolenie ludzi teatru publicznie daje wyraz swej zdolności do prowadzenia dyskursu. Bo teraz wszystko zdaje się negocjowalne, jakby scenariusz napisał Jürgen Habermas. W teatrze postdra-

[3] *Ibidem*, s. 229 i nast.
[4] B e r t o l t B r e c h t, *op. cit.*, s. 49.

matycznym wszystko dzieje się, również według kryteriów Brechta, zgodnie z zasadą rozsądku. Nawet gdy Schlingensief w ramach mszy celebruje własną realną chorobę nowotworową, to przedstawione fakty, takie jak wspomnienia z dzieciństwa czy rozmowy z lekarzem i z matką, pozostają siłą rzeczy na gruncie empiryczności. Ktoś może się poczuć egzystencjalnie poruszony, a innego artystę, skazanego na anonimową śmierć na raka, publiczna uwaga być może wprawi w zażenowanie, ale zgodnie z logiką wykoncypowanej z pamięci autentyczności performans prezentuje się spójnie. Autentyczna jest również estetyka sygnatury, za którą opowiada się Heiner Müller, kiedy mówi, że interesuje go robienie tego, co tylko on umie, dopóki umie, tak dobrze jak umie[5] w celu przeniesienia na scenę swych wirów przerażenia. Kiedy w sztuce *HamletMaszyna* opracowuje czy też przepracowuje temat samobójstwa Inge Müller, która po licznych próbach samobójczych w roku 1966 dobrowolnie rozstała się z życiem, to realna śmierć staje się częścią składową fragmentu syntetycznego. Co Brecht nazywa własną praktyką, u Müllera zastyga jako część kolażu, w którym szekspirowska postać Ofelii, wydarzenia z prywatnego życia Ulrike Meinhof oraz samobójstwo żony autora wiążą się w nierozerwalny blok tekstu:

> To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku. Kobieta z przeciętymi żyłami. Kobieta ze śmiertelną dawką. NA WARGACH ŚNIEG Kobieta z głową w piecyku gazowym. Wczoraj przestałam się zabijać. [...] Druzgoczę narzędzia mojej niewoli krzesło stół łóżko[6].

Tak więc w teorii sztuki XX wieku kategoria autentyczności jest jak najbardziej znana. Tyle że nie opiera się ona na roszczeniu „prawa do objęcia przez sztukę każdego przedmiotu”[7], o ile tylko ma swą proweniencję w dziedzinie faktu; wszak wszystko byłoby wtedy rodzajem *ready made* na zawołanie. To raczej autentyczność, poprzez techniki deterytorializacji, staje się siostrą ślepoty, aby osiągnąć taki poziom ogólności, na którym metafory usamodzielniają się wobec „swej funkcji symbolicznej i przez to przyczyniają się ze swej strony do ukonstytuowania się obszaru antytetycznego wobec empirii i jej znaczeń”[8]. Estetyka postdramatyczna zadowala się natomiast autentycznością

[5] Heiner Müller, *Gespräche 2*, [w:] idem, *Werke*, t. 11, s. 368.

[6] Heiner Müller, *HamletMaszyna*, tłum. Jacek St. Buras, [w:] idem, *Makbet. HamletMaszyna, Anatomia Tytusa*, Księgarnia Akademicka 2000, s. 84–94, tu s. 89.

[7] Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, PWN 1994, s. 116.

[8] *Ibidem*, s. 176.

materiału konstytuowaną przez nieprzetworzenie, surowość przedmiotów. To, co nieuformowane, jest prawdziwsze od tego, czemu nadano kształt, niewyszkolenie odtwórcy ręczy za jego prawdziwość: „Co do sposobu postępowania pojawia się paradoks, że z reguły pracujemy raczej z potencjalnymi widzami niż z aktorami, jednak im bardziej uczestnicy takiego projektu mają do czynienia z teatrem, tym proces staje się trudniejszy. Im lepiej znają medium teatru, tym mniej są dla nas «przydatni»...", mówi Daniel Wetzel z Rimini Protokoll[9].

To przesunięcie pojęciowe od autentyczności uwierzytelnionej zgłębianiem i starannym formowaniem materiału w kierunku samej prezentacji porozrzucanych elementów faktyczności znajduje swe symboliczne odbicie w metodzie charakterystycznej dla grupy Gob Squad, polegającej na sprowadzaniu do teatru przypadkowych przechodniów z ulicy. Autentyczność kontyngencji to znak firmowy deliteraryzacji teatru. Z nieskrywanym manichejskim zaśpiewem eksponenci postdramatycznej kuźni kadr z Gießen żądają pozbycia się i tak już uznanego za zmarłego autora: „Zapomnijcie o metaforze, teatrze i wszystkich tych bredniach!", woła aktorka z Gob Squad w stronę publiczności, podczas gdy ogłoszony właśnie poetą nie-aktor dla wygłupu recytuje dziecięcą wyliczankę. Tak wyglądała *Revolution now!* pokazana w marcu 2010 w Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Co ciekawe, likwidacja autora przez grupę wykwalifikowanych w autopromocji teatrologów ustawia teatr postdramatyczny na pozycji, która w stosunku do treści nie jest bynajmniej neutralna, tylko ma charakter zdecydowanie ideologiczny, jak dowodzi rzut oka za kulisy teatru postdramatycznego.

„Teatr dramatyczny cechuje całkowita dominacja tekstu" — tak teatrolog Hans-Thies Lehmann wyznacza linię oddzielającą ten teatr od nowych form scenicznych[10]. Ta definicja nie przeszkadza mu bynajmniej w stwierdzeniu, że twórczość autorów, takich jak Heiner Müller, Rainald Goetz, Peter Handke czy noblistka Elfriede Jelinek, „przynajmniej częściowo związana jest z paradygmatem postdramatycznym"[11]. *En passant* dramatopisarzom odbiera się rangę autonomicznych, artystycznych podmiotów, degradując ich do roli dostarczycieli perfomatywnych komponentów tekstowych. Na tym polu walki między mitem i logosem, na które siłą rzeczy wkracza się w tym kontekście, ataki na

[9] Frank Raddatz, *Das Theater ist nicht Dienerin der Dichtung sondern der Gesellschaft*, [w:] idem, *Brecht frisst Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Henschel 2007, s. 214–224, tu s. 218.

[10] Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*. tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2004, s. 17.

[11] *Ibidem*, s. 21.

poezję mają długą tradycję. Od początków sokratejskiego oświecenia negowany jest autorytet tekstu poetycko-scenicznego, gdyż zgodnie z przekazem filozoficznym attyccy tragicy, postawieni przed sądem rozsądku, nie są w stanie udzielić dokładnych wyjaśnień na temat źródła swych wieloznacznych natchnień, powołując się jedynie dość mgliście na nastroje o dionizyjskiej inspiracji i ekstatyczne stany wyjątkowe. Chłodno komentuje Platon, mistrz sylogistycznego wnioskowania, genezę sztuki poetyckiej z trudno dostępnych źródeł ekstatycznych stanów upojenia, sięgając po stylistyczny środek ironii: „szaleństwo jest o wiele wspanialsze od rozsądku, bo ten pochodzi od ludzi, tamto zaś ma pochodzenie boskie”[12]. Tragedia umiera, pisze Nietzsche w roku 1872, kiedy tragicy podporządkowują się logosowi i akceptują racjonalistyczny ideał piękna, „którego najwyższe prawo brzmi mniej więcej tak: «Wszystko musi być rozumne, by było piękne»”[13]. Nietzsche mobilizuje cały swój intelekt, aby podważyć prymat logosu i zarzuca Sokratesowi, względnie Platonowi, że obwołują rozum tyranem[14]. W skierowanej później do Richarda Wagnera przedmowie do *Narodzin tragedii* (1887) Nietzsche z kolei odwróci słowa Platona i, broniąc tak tragedii, jak i poetyckiego uniesienia, stwierdzi również, nie bez zarozumialstwa, że może „to właśnie szał, by użyć słowa Platona, największe błogosławieństwo zlał na Helladę?”[15]. Wraz z intronizacją dionizyjskości udaje się Nietzschemu uzyskać boską legitymację zmyślenia jako wytworu poetyckiego amoku i w ten sposób oprzeć się procesom racjonalizacji, których celem było trwałe zamknięcie źródeł poezji. Podczas gdy Nietzsche odsłania pierwotne podstawy upojenia w dziedzinie tragiki i syntezy sztuk, Arthur Rimbaud buduje fundament liryki modernizmu na systematycznym uwolnieniu od reguł oraz granic wszystkich zmysłów i kojarzy go, jak w czasach antyku, z ekstatycznym stanem cielesnym. Jest to — chyba można tak rzec — *doświadczenie*, które Heiner Müller w 1988 roku przytacza jako argument przeciw psychoanalitycznemu interpretowaniu sztuki: „Dlatego też Freudowska teoria sublimacji to zupełna bzdura, bo sztuka bierze się z ciała, a nie z odciętej od ciała głowy. [...] Tradycja sztuki to tradycja rauszu”[16].

[12] Roberto Calasso, *Brecht, der Zensor*, [w:] idem, *Die neunundvierzig Stufen*, Hanser Verlag 2005, s. 243–249.

[13] Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. Leopold Staff, Zielona Sowa 2005, s. 58.

[14] Friedrich Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. Stanisław Wyrzykowski, Nakład Jakóba Mortkowicza 1905, s. 19.

[15] Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 9.

[16] Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, Verlag der Autoren 1990, s. 129.

Ta tradycja rauszu pozostaje w całkowitej sprzeczności z Brechtowskimi postulatami krytycznej świadomości, naukowością i materialnymi potrzebami jako wytycznymi estetycznie sensownej praktyki. W rauszu ujawnia się owe pożądanie, w imię którego surrealiści za wzorzec swej praktyki pisarskiej obrali sen, aby wydobywać na powierzchnię treści wymykające się cenzurze i „szwindlowi obiektywności"[17]. Przeciw uformowanym przez logos instytucjom myślenia utylitarnego George Bataille rzuca na filozoficzną szalę to, co niezrozumiałe jako *centrum* wszelakiej egzystencji, sam Nietzsche mówił o „nierozjaśnialnym". Wydobywanie na jaw przesłań z tej niedostępnej dla pojęcia strefy półmroku leży w gestii poezji, dlatego Foucault twierdzi, że jest ona jedyną dozwoloną formą szaleństwa. Nieuporządkowane wielokrotne za-kodowania, które tematyzują grozę historii, a to, co nieprzezwyciężone i wyparte, czynią przedmiotem wyobraźni, teatr epicki odpiera stwierdzeniem, że jedynie „teatr o podbudowie naukowej" jest w stanie pokazać publiczności, jak „radzić sobie z życiem". Ale uświadamiający impuls Brechta zakłada, że poezja, jak i nauka, działają **na tej samej** lub **z tej samej** platformy świadomości. Dopiero postawienie zmyślenia na równi z myśleniem pozwala ekskludować autora dramatycznego ze scenicznej przestrzeni wydarzeń i zredukować tekst do czystego bycia wytworem, do statusu komponentu dzieła perfomatywnego. Teatr postawangardowy bazuje na tym Brechtowskim aksjomacie, łącznie z implikacjami wiary Brechta w naukę, dającej się prześledzić wstecz aż do jej platońskich podstaw. Również Brecht w imię naukowego myślenia zwraca się przeciw wizjonerskiemu momentowi pisania: „Doświadczenia innych ludzi są dla wizjonera zbędne. Eksperyment nie należy do zwyczajów proroka"[18]. Dla ucznia Nietzschego, Michela Foucaulta, racjonalność już dawno zeszła do rangi narzędzia regulacji społeczeństwa dyscyplinarnego, a oparta na faktach autentyczność za wielce podejrzany uznaje cały kanon wstrząsu, jaki imaginacja podmiotu wraz ze swymi urojeniami przemierza w drodze przez sen, mit i tragedię. Skierowana przeciw autorowi forma teatralna jest nie tylko potomkiem Brechtowskiej teorii teatru, atakuje ona również w swych preliminariach pojęcie poezji, w przypadku którego, zdaniem Roberta Calassa, chodzi o „upiora samej sztuki, o ile ma ona coś nieredukowalnie dwuznacznego, coś niepojętego, co stawia opór"[19]. Brechtowi marzy się punkt zerowy pisania, oczyszczony ze wszystkich tych obsesji i manii subiektywności, przez które

[17] Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, Suhrkamp 2008, s. 30.
[18] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, t. 15, Suhrkamp 1967, s. 307.
[19] Roberto Calasso, *op. cit.*, s. 247.

irracjonalność przenika do teatru. Wyróżnia go to, co odnosi się do sposobu gry, całej kompozycji scenicznego eksperymentu: wywołane emocje „unikają podświadomości jako źródła i nie mają nic wspólnego z rauszem”[20]. W kontekście fantazmatu bezsygnaturowego górnego tonu — w końcu chodzi przy tym też tylko o pewien styl — Heiner Müller formułuje zerwanie z Brechtowską koncepcją. Jego osadzona poza logosem estetyka nie działa bynajmniej w imię tego, co irracjonalne, ani też nie powołuje się na inność rozsądku, tylko operuje w imię subiektywności. I tak Heiner Müller zarzuca Brechtowi w roku 1978, że ten jedynie ukrywa się pod maską rzekomej intersubiektywności:

> Chodzi o to, że nie jest już dozwolone nie mówić o sobie samym, kiedy się pisze. Autor nie może już pomijać siebie. Kiedy nie mówię o sobie, nie dotrę do nikogo więcej. [...] Brecht mówi bardzo dużo o sobie. Ale zawsze, nawet gdy mówi: „Ja, autor sztuk” nie jest Brechtem. To nie jest Brecht osoba, to jest zawsze również rola[21].

Prawo do jednokrotności i niepowtarzalności podkreślane jest przez zastosowanie snów lub autobiograficznych doświadczeń i wyraża się w rozbijaniu porządków narracyjnych, fragmentyzacji scen lub też w wielokrotnym kodowaniu tekstów. Ten gest subiektywności nie czuje się zobligowany ani do odzwierciedlania realności, ani do postawy dydaktycznej. Powstaje raczej konstytutywna dla autonomicznego dzieła sztuki ślepota, którą Adorno określa jako „subiektywną paradoksalność sztuki”[22]. Autonomiczne dzieło sztuki wcale nie chce uprawiać nadawania sensu, tylko stoi pod znakiem pożądania lub impulsów i fundamentalnych szoków, leżących u podstaw potrzeby pisania. Ten obsesyjny moment, którego centrum stanowi jednokrotność autora, zwalnia podmiot artystyczny z obowiązku rozszyfrowywania lub czynienia zrozumiałymi swych estetycznych konstrukcji. Müller: „Adorno tak to sformułował w odniesieniu do modernizmu: robimy rzeczy, o których nie wiemy, czym są. Dotyczy to każdej sztuki”[23]. Albo: „Jest to inna wiedza, to doświadczenie, z którego się pisze. Doświadczenia są ślepe. Doświadczyć czegoś można jedynie wtedy, gdy nie próbuje się tego wyrazić pojęciem”[24].

Pisanie dążące do autonomii tworzy autentyczność w świadomości ślepoty, ale *bez* padania ofiarą owej czystej samowoli, o którą postdramatyczna

[20] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, t. 15, s. 479.
[21] Heiner Müller, *Schriften*, s. 202.
[22] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, s. 210.
[23] Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3*, Verlag der Autoren 1994, s. 158.
[24] *Ibidem*, s. 161.

pisanina po cichu posądza wszystkie twory tekstowe ze względu na samo bycie czymś wytworzonym. Niewypowiedziany, ale domyślny warunek warsztatu pisarskiego koncentrującego się wokół autentyczności zakłada, że intencja tekstu jest tożsama z jego treścią. Reżyser i autor w jednej osobie to artysta demiurg, przedstawiający jeden aspekt autonomicznego podmiotu, który swą historyczną moc wyprowadza z triumfów opanowania natury. Jest to w czasach globalnego ocieplenia dość wątpliwa, o ile nie historycznie już przestarzała strategia legitymacyjna, wszak nie ma ona do zaoferowania żadnych odpowiedzi na wzajemne oddziaływania wywołane przez tę pozorną autonomię.

W porównaniu z autentycznością faktu, świadectwami ze świata macherów i ich technologicznych sukcesów, strefa nieznanego i ślepego sprawia wrażenie arbitralne, nie cechują jej momenty wykraczające poza podmiot i jego przypadkowość.

> Kiedy piszę, nie widzę dokładnie odstępu między zdaniami albo między słowami. Kiedy piszę, jest to po prostu tekst. Zauważam to milczenie dopiero po tygodniach albo miesiącach, kiedy czytam tekst albo kiedy jest wystawiany. Dlatego jestem zawsze w trudnej sytuacji, kiedy jestem zmuszony do interpretowania moich własnych tekstów. Piszę więcej niż wiem. Piszę w czasie innym niż czas, w którym żyję[25].

Ślepota procesu stanowi o jego autentyczności. Bezwarunkowość poddania się mu generuje intersubiektywną wartość dodatkową, której nie da się sprowadzić do subiektywności i jej intencjonalności. W roku 1975 Müller, broniąc się przed wrogim przyjęciem *Bitwy*, piętnował „głupotę odczytywania łańcucha sytuacji jako listy życzeń autora”[26]. Taka argumentacja powołuje się na obiektywność wskazującą na coś poza autorskim Ja, którą Müller pojmuje jako wynik niedających się skalkulować wzajemnych oddziaływań, biorących się „ze sprzeczności między intencją i materiałem, autorem i rzeczywistością”[27]. Prawdziwość tekstów nie jest rozwiązywalna w subiektywności, tylko jest produktem różnych sił działających w procesie pisania.

Podobnie nie ręczy za nią świadomość, stopień refleksji ani wiedza piszącego: „Autor jest mądrzejszy niż alegoria, metafora mądrzejsza niż autor”[28]. Nie Ja, tylko To pisze, albo potrzeba pisania, jak mówi Roland Barthes, i rzeczywiście,

[25] H e i n e r M ü l l e r, *Gespräche* 1, [w:] i d e m, *Werke*, t. 10, Suhrkamp 2008, s. 215.
[26] I d e m, *Schriften*, s. 177.
[27] *Ibidem*, s. 176.
[28] *Ibidem*, s. 224.

analogiczne sformułowania znaleźć można również u Müllera: „Pisanie spala intencję. Jest to praktyka, nie teoria. To inna forma życia. To po prostu metoda przetwarzania własnych doświadczeń. Ja nie piszę, tylko tekst pisze. Wiem, to wyjaśnienie trąci mistyką, ale właśnie tak jest”[29]. Kto zaczyna teoretycznie eksplorować studnię intersubiektywności w procesie pisania lub zwrot tego procesu ku niearbitralności, natrafia niebawem na kłębowisko zagadnień filozoficznych. W tym kontekście decydujące jest jednak, że tam, gdzie Brecht uznaje jedynie podzieloną na rozważalne argumenty dyskursywność, istnieje biegun ślepej intersubiektywności. Ta estetyczna nadwyżka może rościć sobie prawo do obowiązywania, nie dając się jednak związać z racjonalnością lub panującymi teoriami.

Rodzi się pytanie, czy treść uzyskanej tą drogą autentyczności wyrazu jest strukturalnie zgodna z ową wiedzą, która nabywana jest przez poetologię orientującą się według metod naukowo-racjonalnych. Względnie, czy horyzonty sensu odsłaniane różnorodnymi metodami to dwie strony tego samego medalu, czy też materiał estetyczny jest prefigurowany przez przeciwstawne pojęcia autentyczności? Moment, który w procesie pisania wskazuje na coś poza jednostkową subiektywnością, Giorgio Agamben ujmuje, z odniesieniem do rzymskiego antyku, jako Geniusz:

> Podmiot trzeba więc uznać za pole napięć o dwu przeciwstawnych biegunach: Geniusz i Ego. W polu tym działają dwie sprzężone, choć antytetyczne siły [...]. Załóżmy, że moje Ja chce pisać. [...] Co przejawia się w tym pragnieniu? Jaźń odczuwa obecność Geniusza, czuje, że zadomowiła się w niej jakaś bezosobowa siła skłaniająca do pisania[30].

Metafizycznie konotowaną instancją Geniusza Agamben wyznacza ową funkcję, która powoduje, że subiektywność nagle przechodzi w intersubiektywność. Interpersonalna natura potrzeby pisania skutkuje autentycznością, której nie ogarnia kryzys reprezentacji ani nie dotyka jej krytyka tejże. Geniusz ręczy za to, co prawdziwe w tekście. Jaką rolę odgrywa jednak geniusz, który z „«podmiotu» czyni znak historii”, w postdramatycznych formach teatralnych?[31] Jak odbija się nieobecność Geniusza, względnie spersonifikowanej potrzeby pisania, którą zamaskować ma autentyczność materiału, na treści

[29] Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer* 2, s. 132.

[30] Giorgio Agamben, *Geniusz*, [w:] idem, *Profanacje* (Profanazioni), tłum. Mateusz Kwaterko, PIW 2006, s. 17–29, tu s. 21.

[31] Roland Barthes, *op. cit.*, s. 137.

przedstawianych spektakli? Innymi słowy: czy nakreślona strategia deliteraryzacji teatru jest neutralna wobec treści, czy też, jak już wspomniano, ma charakter ideologiczny?

Sama potrzeba pisania wskazuje na istnienie rany, która wyraźnie odróżnia kondycję autora od stanu tak zwanego normalnego życia duchowego. Problem, na ile ta traumatyczna struktura wywołuje skutki projektywne, czyli zniekształca treść, lub stanowi warunek dla wszystkich tych artystów, których „*oeuvre* obiektywizuje bez cenzurowania negatywność egzystencji", należy do standardów debaty na temat proweniencji impulsu pisania[32]. Agamben operuje w tym kontekście ostrożnie pojęciem geniusza dobrego i geniusza złego[33]. Jednak jeśli autentycznego źródła impulsu pisania szukać należy, jak wielokrotnie daje do zrozumienia Heiner Müller, w fundamentalnych szokach, których psychika nie była w stanie załagodzić pracą żałoby, wtedy pisanie odzwierciedlające własne motywy z konieczności jest spowinowacone z grozą. Według Adolfa Muschga istnieje niezaprzeczalny związek między zranieniem piszącego podmiotu — odnosi się on do Samuela Becketta i Thomasa Bernarda — i jakością estetyczną:

> Przyznać należy, że ich dzieła nie zostałyby napisane bez straszliwych biograficznych deformacji. Ale czy oznaki tej deformacji w dziele czynią je mniej ludzkim — czy też deformacja była wręcz warunkiem, aby to, co ludzkie uwidocznić poza kulturowymi frazesami i oczekiwaniem harmonii?[34]

Poddany deliteraryzacji teatr jest więc teatrem, który pozbawiono grozy, przy czym „właśnie ta Groza jest prawdziwym, podstawowym materiałem wszelkiego Życia i tutejszego istnienia", jak pisze Schelling[35], z czym zgodziłoby się wielu autorów i filozofów, o ile zajmują się historią.

Z powodu swej zdeliteraryzowanej kondycji nowe formy teatralne, podobnie jak teatr epicki, sympatyzują z emocjonalnym spektrum, które faworyzuje uciechę, wesołość i rozrywkę, a wobec estetyki grozy, szoku i łamania tabu ma stosunek mniej przychylny. W fatalny sposób, i zapewne wbrew przeważającym intencjom swych twórców, dopasowuje się przez to aż nadto do nowego konwencjonalizmu cechującego epokę. Oczywiście nie na miejscu

[32] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, s. 16.
[33] Giorgio Agamben, *op. cit.*, s. 25.
[34] Adolf Muschg, *Literatur als Therapie?*, Suhrkamp 1981, s. 14.
[35] Friedrich W. J. von Schelling, *Światowieki. Ułamek z roku 1815*, tłum. Wawrzyniec Rymkiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN 2007, s. 151.

jest wrzucanie nadającej się do perfomatywnego wykorzystania choroby Schlingensiefa i technik pracy nad sobą Pollescha do jednego worka teatru postmodernistycznego. Jednak to skrzywienie bazuje na terminologicznych rozbieżnościach wytworzonych przez teatrologię. Mieszanie pod hasłem postdramatyczności pewnych tendencji współczesnej literatury teatralnej od Heinera Müllera po Elfriede Jelinek z utrwalonymi na piśmie świadectwami „ekspertów codzienności" wydaje się bardzo problematyczne. Szczególnie wyraźnie ukazuje to świetne przedstawienie *Appopriation. Parasiten. Krapp's last tape* Sebastiana Blasiusa. Reżyserowi i jego odtwórcy Ludgerowi Lamersowi udaje się uciec od wykazanej tu dywergencji między kopią, autentycznością i językiem poetyckim w ten sposób, że odgrywają i przegrywają, starannie odwzorowują i świadomie przerysowują powstałą pod kierownictwem samego Becketta niemiecką prapremierę *Ostatniej taśmy* z Martinem Heldem. Przez to powstaje owo wejrzenie w głąb czasu, które skrajnie skuteczną strategię deliteraryzacji teatru pozwala odczytać również jako symptom bezhistoryczności epoki. Organizowane w imię deliteraryzacji przepędzanie autora z teatru nie przypadkiem ma miejsce na tle światowego horyzontu, który po rozwianiu się socjalnej utopii przywdział maskę bezhistoryczności. Po katastrofie topnienia kapitału wiemy, że historia w rzeczywistości zrobiła tylko przerwę na wzięcie oddechu, aby z wielkim impetem na powrót zacząć naciskać na zglobalizowaną kulę ziemską. Historia wskazuje jednak różnymi wektorami zawsze poza tu i teraz, gdzie zadomowiona jest autentyczność. Nie jest więc raczej przypadkiem, że w rundzie dyskusyjnej pt. *Über Wahrhaftigkeit — Spielformen des Authentischen* (O prawdziwości — Warianty autentyczności) prowadzonej przez Anne Hirth i Hilko Eiltsa podczas festiwalu OUTNOW! w 2010 roku w Bremie padło już hasło mówiące o końcu autentyczności.

Tłumaczenie: Tomasz Dominiak

Oliver Kluck

O możliwościach zastosowania wzrostu efektywności koncernu Volkswagena w ostatnich dwudziestu latach jako wzoru dla praktyki inscenizacyjnej teatru repertuarowego. Szkic, próba

Przedmowa

Powstawanie tekstów literackich jest procesem, którego nie potrafię ani z góry zaplanować, ani dostatecznie dobrze opisać. Moja niemożność bierze się z tego, jak pojmuję materiał tekstowy i wynikającą stąd metodę obchodzenia się z postaciami literackimi. Tak więc wszystko, co chcę tu dalej napisać, należy rozumieć jako zarys pewnego pomysłu. W szkicu tym nic nie będzie przemyślane do końca w takim stopniu, „aby z tego nic więcej już nie zostało, co tak wysoko się ceni u nas w kraju". Wynikające z niego sprzeczności mają być początkiem pracy nad dyskursem, w efekcie której powstanie inny, nowy sposób inscenizowania. To, co poniżej napiszę, ma być ogólnie obowiązującym planem pracy na następne dwa sezony. Wychodząc od dotychczasowych doświadczeń z „Laboratorium Klucka" przy Deutsches Nationaltheater w Weimarze, chciałbym dalej pracować nad pomysłem laboratorium, przy czym tym razem laboratorium służyć ma w pierwszej linii twórcom teatralnym jako układ eksperymentalny, dla widzów natomiast prezentować się jako inscenizacja. Stąd też tytuł „laboratorium" należy traktować jako wewnętrzne określenie robocze.

1) Wydajność jako cecha kształtująca produkcję — dlaczego bliższa obserwacja rozwoju koncernu Volkswagena w ostatnich dwudziestu latach szczególnie nadaje się do zastosowania w tego rodzaju projekcie

Jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych koncern Volkswagena w zasadzie produkował trzy modele: polo, golfa i passata. Dziś wytwarza ponad tuzin modeli, do tego dochodzą dalsze produkty z portfolio marki, i to na dużą skalę. Jakość pojazdów koncernu Volkswagena została znacznie podwyższona w minionych dwóch dekadach, warunki produkcji nie tylko zostały dostosowane do wzrostu produkcji, lecz także do wyższych wymagań klientów wobec produktu. Wygenerowane trendy, jak na przykład jogging w latach osiemdziesiątych, zostały niezwłocznie podchwycone przez strategów marketingowych i zastosowane w praktyce. Koncern Volkswagena przekonany jest obecnie, że jest w stanie obsłużyć klientów marzących o indywidualności.

Poza tym należy stwierdzić, że metody produkcji koncernu Volkswagena są do tego stopnia skuteczne, że nie możemy sobie pozwolić, aby w dalszym ciągu wykluczać je jako możliwą opcję dla własnej pracy inscenizacyjnej w teatrze. Interdyscyplinarna koncepcja naszego projektu jest inaczej ukierunkowana: nie my wyznaczamy metody, lecz metody zostają przejęte i dopasowane do naszych potrzeb. Ustalenia z obszarów nauk inżynieryjnych, logistyki i marketingu są analizowane jak na stanowisku kontrolnym, a komunikacja wizualna koncernu Volkswagena rozłożona na części pierwsze. Przy czym pozostajemy w każdym momencie twórcami teatralnymi, oddanymi wyłącznie teatrowi i literaturze. Koncern Volkswagena jest jedynie naszym dostawcą, podwykonawcą służącym naszym celom. Naszą halą produkcyjną jest teatr, laboratorium to nasz dział ds. rozwoju. Wytwarzać będziemy indywidualnie, z wielką dokładnością i tradycyjnie w najwyższej jakości. Nieustannie z lubością powtarzana teza, że sztuka kształtuje kulturę, a kultura społeczeństwo, zostaje tym samym postawiona na głowie. Natychmiast spełniane jest życzenie widza oczekującego możliwie wielu prapremier, sztuk z regionalnym odniesieniem i projektów tymczasowych. Wobec określeń „parcie na premiery" i „prapremierowy szał" żywimy natomiast przekonanie, że dziewiczość naszych przedstawień będzie oczywistością, do której każdy z naszych widzów ma prawo.

Historia rodziny Piëch i Porsche, powstanie na zielonych łąkach miasta z probówki, Wolfsburga i przemiana narodowosocjalistycznej fabryki tworzonej pod hasłem „siła przez radość" w koncern światowy, wszystko to powinno

być dla nas wystarczającym powodem, by szukać następstw masowej indywidualizacji. W starożytnej Grecji pojęcie „lud" używane było dla określenia mniejszości, na którą składali się zamożni i wykształceni mężczyźni. Demokracja była, odmiennie niż ją się dziś pojmuje, panowaniem ludu nad ludnością. W tym kontekście w zupełnie nowym świetle ukazuje się zarówno nazwa Volkswagen, jak i apel o większe samostanowienie ludu, sformułowany ostatnio przez reżysera teatralnego Volkera Löscha ze Stuttgartu. Należy ponadto stwierdzić, że współczesny teatr jest w swej wytworności przestrzenią dyskursu zasymilowanej warstwy ludności. Autorzy, którzy zaopatrują teatr w surowiec materii swoich dyskursów, sami najczęściej należą do tej samej warstwy. Zanim zostali autorami, uczęszczali na uniwersytety, zaglądali za opłotki swego środowiska, otrzymywali posagi lub spadki lub przynajmniej udawało im się znaleźć człowieka życia, który finansował pierwsze lata ich pisarstwa. Finansowanie zewnętrzne stało się niemal nieuniknione, bowiem wynagrodzenie młodych autorów określić trzeba zwyczajnie jako mizerne. Jeśli wyjdzie się od efektu pracy w postaci dwóch tekstów teatralnych na rok, które wypełnią cały wieczór, to młody, wykwalifikowany pisarz osiąga tym mniej więcej dochód na poziomie fachowego robotnika, a w latach zwykle autodydaktycznego kształcenia, inaczej niż asystent reżysera, nie zarabia ani grosza. Adekwatnie do tego dzieci z rodzin pracowniczych i imigranckich, jeśli w ogóle zobaczą w swoim życiu uniwersytet od środka jako studenci, to rozsądnie wolą zostać ekonomistą, ginekologiem lub od razu nauczycielem akademickim, zamiast czeznąć, uprawiając swoją niepopłatną sztukę. Teatrowi brakuje tych ludzi, ich tematy muszą być obsługiwane przez autorów, którzy najpierw muszą zebrać do tego materiały, czyli je sztucznie wygenerować, co w efekcie często niesie ze sobą niedobór autentyczności w inscenizacji. Tak zwane oświecenie jest tu jedynie subiektywną próbą oświecenia, a wynik tej próby znany już jest przed wykonaniem pracy teatralnej, przez co powstaje wrażenie, że teatr jako ogólnospołeczna przestrzeń ścierania się poglądów jest zupełnie martwy.

Jeśli chce się zatem poruszać „gorące tematy", przeciwstawiać teatr dyskursowi mediów i bieżącej debacie politycznej, to trzeba rozwinąć formy i mechanizmy organizacyjne, które w jeszcze większym wymiarze to umożliwią. Dla pisarzy mogłoby to szczególnie oznaczać, że nie musieliby już liczyć na to, że będą szybko i w rozsądny sposób wynagradzani według jakości swojej pracy, lecz poprzez wzrost ilości produkcji, rozumianej w sensie koncernu Volkswagena, sami znaleźliby się w położeniu, które umożliwiałoby im życie z efektów

ich pracy — co ostatecznie sprawiłoby, że teatr stałby się bardziej atrakcyjny dla piszących, którzy do tej pory rezygnowali ze współpracy, przede wszystkim z powodów materialnych.

2) O możliwości improwizowania w przestrzeni produkcyjnej teatru

Ukryte żądania administracji wobec teatru „obniżania wszystkich kosztów przy jednoczesnym wzroście wyników kasowych" często natrafiają na postawę pasywnego oburzenia wśród twórców teatralnych. Tym samym zachowują się oni niczym studenci, którzy na daleko nieoptymalne warunki nauki reagują wyłącznie okupacją swoich uniwersytetów. Oczywiście, jest to wielki błąd administracji, aby na wynik pracy artystycznej spoglądać jedynie z perspektywy rachunku kosztów i zysków, ponieważ właśnie w teatrze zyski nie biorą się z sumy sprzedanych biletów, lecz z dyskursu, który zostaje wywołany wśród widzów przez dopiero co obejrzaną sztukę teatralną. Teatr nie jest zatem społecznie redundantną świątynią sztuki dla uprzywilejowanej mniejszości, lecz chronioną przestrzenią wewnątrz przestrzeni miasta, w której są wyrażane i sprawdzane kwestie „społecznej konstrukcji naszej rzeczywistości". Teatr służy tym samym również kwestii własnej zdolności do obrony — i jednocześnie dyskredytuje się, gdy staje się bezbronny. Żaden teatr, jeśli chce być traktowany poważnie, nie może sobie pozwolić na defensywne zachowanie. Odmowa, okupacja i uliczne protesty są niewystarczające. Silne strony teatru to silne strony literatury: hiperbola, alegoria, abstrakcja. Chodzi tylko o stworzenie możliwości, aby móc „rozegrać" te silne strony. Kwestia kryteriów administracji jest wtedy już tylko częścią gry.

Nasz obecny spektakl można porównać pod wieloma względami do wykonania koncertu symfonicznego: istnieje klarowna partytura z w miarę ustalonym podziałem na role, na próbach ćwiczy się wspólną grę w grupie, przy czym reżyserowi przypada w przybliżeniu stanowisko dyrygenta, odpowiednio do tego aktorzy dyrygowani są niczym marionetki po scenie — przy czym każdy aktor, a w szczególności aktor doświadczony, natychmiast by temu zaprzeczył. Nie ulega natomiast wątpliwości, że próby wymagają ogromnego wysiłku logistycznego. Aby próbować sceny zespołowe, cała obsada musi być obecna, co w najlepszym razie tylko czasowo dopuszcza równoległe zajęcia pojedynczych osób z obsady przy innych produkcjach, czy też ich przestrzenną nieobecność. Możliwą odpowiedzią na sytuację ustawicznego braku czasu

jest próba improwizacji. Przygotowania do wieczoru *freejazzowego*, inaczej niż w przypadku koncertu symfonicznego, można planować indywidualnie. Nie ćwiczymy w pierwszej linii wspólnej gry, lecz temat, do którego w czasie przedstawienia teoretycznie będziemy się odnosić, przy czym wolność tę, jak każdą wolność, należy rozumieć jako względną, ponieważ reguły istnieją nawet w wolnej grze improwizacyjnej, z nich to bowiem biorą się między innymi różnice pomiędzy *free jazzem* a robieniem hałasu. W trakcie projektu względność naszej wolności powinna stać się przynajmniej trochę bardziej namacalna i zrozumiała dzięki empirycznym doświadczeniom naszego laboratorium

Fakt, że nie trzeba już pracować przede wszystkim nad wspólną grą, lecz nad tematem, oznacza, że czas na uchwycenie tematu daje się łatwiej zaplanować, jednocześnie będzie można uniknąć przestojów (w języku Volkswagena: nieefektywności), ponieważ praca podczas próby wykonywana jest zawsze bezpośrednio z aktorem i poprzez niego, żaden z aktorów nie musi czekać, bo być może akurat w jakiejś scenie się nie pojawia. Próby odbywają się indywidualnie lub w małej grupie, próby wspólnych scen następują w fazie późniejszej. Pojęcie produkcji *just-in-time*, przejęte pierwotnie z logistyki wojskowej do zarządzania, rozumiemy natomiast dosłownie, to znaczy, że jako grupa spotkać się musimy dopiero w odpowiednim czasie i miejscu, dokładnie wtedy, gdy procesy przygotowawcze zostaną ukończone. Początek pracy inscenizacyjnej nie wyznacza już próba sceniczna, w trakcie której — jak często dotąd bywało — aktorzy czytali po raz pierwszy tekst sztuki, względnie jej skróconą wersję, podczas gdy dramaturg i reżyser mieli już za sobą wielotygodniową pracę nad dyskursem. Teraz praca nad inscenizacją zaczyna się wraz z rozdaniem skryptów.

Teksty teatralne też muszą zostać formalnie inaczej zorganizowane niż w dotychczasowych formach partytury klarownie przydzielającej role. Często w tym kontekście używany termin płaszczyzny tekstu jest tu jedynie niedostatecznym określeniem tego, co rzeczywiście musi zostać osiągnięte. Już sama decyzja, czy płaszczyzna tekstu pomyślana jest jako lepsze didaskalia dla twórców teatralnych, czy też jako monolog wewnętrzny, który jest może częścią roli mówionej, pokazuje, że potrzeba tu daleko bardziej zniuansowanego rozróżnienia, które notabene rozsadziłoby ramy tego szkicu i dlatego musi pozostać częścią oceny projektu. Pewne jest jedynie to, że przez same właściwości formalne tekstów, szczególnie przez sposób podziału na postaci i role mówione oraz przez ich nazwanie, wykonana zostaje praca przygotowawcza umożliwiająca

improwizowanie. Dyskusja w czasie próby scenicznej nie toczy się już wokół pytania „o co właściwie chodzi w tym tekście", lecz o to, kto w którym miejscu mówi i czy to miejsce jest miejscem w przestrzeni, czy miejscem w czasie.

3) Jak pracuję, na co przy tym uważam,

aby nie wpaść w pułapkę pisania dydaktycznego lub agitacyjnego, nie konstruuję postaci, lecz stawiam postaciom pytania, a ich odpowiedzi, podobnie do patchworku, tworzą w końcu jakiś obraz. Dodatkowo, dzięki takiemu sposobowi pracy, unikam wykorzystania mojej literatury przez administrację lub inne grupy interesów. Postać pozornie polityczna jest zatem wciąż jeszcze tylko postacią, a nie kimś, kto próbuje popchnąć dyskurs w jakimś określonym kierunku. Staram się możliwie neutralnie podchodzić do mojej pracy; osobiste spojrzenie na sprawy, moją matrycę, próbuję trzymać z dala od mojego pisania. Nie chodzi o to, jakie reprezentuję poglądy, lecz o to, w jaki sposób moje postaci rozumieją istniejące związki, i dlatego jedyną możliwością wpływania przeze mnie na dyskurs postaci jest stawianie pytań. Na marginesie dodam tu tylko: moje całkowicie osobiste zainteresowania prowadzą mnie często ku figurom należącym niekoniecznie do owych postaci, którym zwykle zadaje się pytania.

Postaci zachowują się natomiast jak „prawdziwi" ludzie. Nie dają, jakby to było zupełnie oczywiste, rzeczywistej odpowiedzi, tylko kręcą, knują, upiększają i kłamią, że aż trzeszczy. Moje postaci, ze wstydu za własne niepowodzenie, własną omylność i ludzkie słabości, próbują przy pomocy swych odpowiedzi pokazać się w lepszym świetle niż to, w jakim powinny się znaleźć. Analogicznie do tego, co szczególnie często przeczytać można w autobiografiach polityków i piosenkarzy, moje postaci próbują wygładzić swą biografię i uczynić ją strawną dla opinii publicznej. Tym samym ich wypowiedzi z początku nadają się tylko częściowo do opowiedzenia historii, ponieważ historia byłaby tu w pewnym sensie wypaczona, postępowanie postaci trudno zrozumiałe i prawdopodobnie niewiarygodne. Nie pozostaje mi zatem nic innego, jak tylko wciąż na nowo zadawać pytania i konfrontować postaci z ich własnymi niespójnymi odpowiedziami. Rzeczywiście jest tak, że postaci kiedyś się otwierają i opowiadają same z siebie, co się „rzeczywiście" wydarzyło. Związki stają się jasne, historia daje się opowiedzieć i przedstawić w całej swojej kompleksowości i zawikłaniu. W tym miejscu przede mną stoi już względnie proste zadanie znalezienia właściwej formy dla tej opowieści, przy czym cały czas

pozostaję odpowiedzialny za to, żeby obnażona w ten sposób postać nie wyglądała tu jak jakiś idiota, tylko jak całkiem zwyczajny człowiek, który z jakiegoś tam powodu pobłądził.

I jeszcze krótko o organizacji mojej pracy: moje pisanie zorganizowane jest niczym mała stocznia, w której buduje się drewniane łodzie. Gdy na jednej z łodzi schnie dopiero co nałożony lakier, pracuję w międzyczasie dalej nad kolejną łodzią. Nie ma bezruchu. Nie tyle pracuje się nad formą, co nad kwestią treści. Z jednego tematu może w ten sposób powstać wiele tekstów, esejów, opowiadań, sztuk prozą, słuchowisk lub właśnie prac dla teatru.

4) O pisarskim wkładzie we wzrost wydajności

Wykorzystanie części i podzespołów o zastosowaniu uniwersalnym jest jedną z recept na sukces koncernu Volkswagena. Dlatego też chciałbym poszukiwać podobnych metod produkcji dla naszego projektu. W tym celu, w ramach autoeksperymentu, do powyższych wymagań będę konsekwentnie dostosowywał powstające teksty, niezależnie od ich *genre'u*. Jeszcze intensywniej niż dotychczas chciałbym zająć się kwestią treści tekstów. Szczególnie w przypadku teatru nie chodzi już o to, kto mówi, lecz raczej o to, co się mówi, co też znajdzie odzwierciedlenie w sposobie naszego inscenizowania. Ponieważ nie tracę już sił na zlecenia, tylko pracuję wyłącznie nad tematem, produkować będę nieustannie tylko dla tego tematu. Teksty, które tak powstaną, będą pasować na każdą scenę, będą teatralnie uniwersalne, co oznacza, że nie będą już dostosowywane do poszczególnych teatrów, zespołów, a na pewno już nie do publiczności. Podział na role, który nie jest w tekstach sztywno ustalony, należeć zawsze będzie do osób odpowiedzialnych na miejscu, co w żadnym wypadku nie oznacza, że w tekstach nie ma ról, czy czegoś na kształt wątku przewodniego. Pisałem już o niejasnym pojęciu płaszczyzny tekstu. Konstruktowi temu przeciwstawić chciałbym dające się swobodnie asocjować przestrzenie mowy, z których poprzez dyskurs wewnątrz grupy teatralnej wydestylowany zostaje podział ról. Dzięki takiemu postępowaniu uzyskuje się zupełnie inny dostęp, niż ten, do którego jesteśmy dotychczas przyzwyczajeni („sztuka na 2k i 3m"). Kwestia ujmowania ról pod kątem płci może zostać potraktowana dzięki temu inaczej i bardziej bezpośrednio.

Do tej pory postacie charakteryzowane były poprzez didaskalia: Klaus, lat 45, lekki brzuszek, po sikaniu nie myje rąk, bije żonę. Niestety, ani w tekście, ani

w komentarzu nie wspomniano, dlaczego Klaus terroryzuje swoją żonę, zamiast tego zarysowana jest geneza morderstwa Klausa, z dydaktyczną wymową w stylu „proszę nie bić żony, nawet jeśli są ku temu sensowne powody". Właściwa kwestia, jak Klaus doszedł do bicia, nie mogła być przez to stematyzowana, co bierze się również stąd, że teatr dla swojej sceny potrzebuje więcej materiału na akcję, ról mówionych i ruchu, mniej natomiast epickiego opowiadania. Aktorzy muszą być wprawiani w ruch, co dla zarysowania psychologicznego stanu postaci oznacza, że stan ten powinien wynikać z gry. Zasadniczo nie uważam tego wszystkiego za nierozsądne, jednak chciałbym spróbować przekazać teatrowi więcej mojej wiedzy o postaci w samodzielnie opracowanej formie. Wiedza ta nie musi koniecznie realizować się w inscenizacji słownej, ma stać się tylko częścią lepszego przygotowania

José Ignacio López w połowie lat dziewięćdziesiątych zapewnił koncernowi Volkswagena owe lepsze przygotowanie, zmniejszając na zlecenie Ferdinanda Piëcha skalę udziału zakładów własnych w produkcji koncernu. To zmniejszenie (uproszczenie) dotyczy jednak tylko koncernu, ponieważ produkcja części przeniesiona została jedynie na kooperantów, którzy ze swej strony mogli obniżyć koszty produkcji nie tylko dzięki pozataryfowym płacom, lecz poza tym poddać produkcję własnej optymalizacji. Rzeczywiście, cała produkcja stała się bardziej skomplikowana, jednak równocześnie nastąpił też wspomniany efekt podwyższenia jakości, dlatego analogicznie do tego nie chodzi nam w pierwszej linii o to, aby upraszczać procesy, lecz o to, aby je lepiej organizować.

Berlin, luty 2011

Tłumaczenie: Tomasz Dominiak

Dirk Laucke

Prawda w rynsztoku, czyli ten biznes mi wisi

(— *co tu właściwie robisz, czasu masz za dużo, czy co*.)

Mogę pisać o rzeczywistości, ile tylko zechcę, a i tak mi się nie uda trzymać z dala od mojej własnej osoby. Odwrotnie byłoby jeszcze tysiąc razy gorzej! Pisanie jest po prostu moim filtrem rzeczywistości. Potrzebuję go, by wprowadzić odrobinę przejrzystości w cały ten chaos nienawiści, miłości i przede wszystkim tego całego i-tak-mi-wszystko-jedno, które czuję w bebechach. O co tu teraz biega, gdzie właściwie stoję?

(— *no z nami stoisz, z nami przecież, czy jak.*)

Zakładam, że tak jest u większości autorów i autorek. Tylko że w jakiś porąbany sposób konfrontowany jestem dość często z tym, że moja — a teraz otwartym tekstem — bardzo jeszcze młoda działalność teatralna w jakiś tam sposób rości sobie szczególne prawo do ukazywania rzeczywistości.

(— *kto tak mówi, człowieku, kto tak mówi.*)

Raz wyciąga się pojęcie realizmu, kiedy indziej znów słowo „autentyczny", i równocześnie jednym tchem wali się we mnie takimi pojęciami jak „wyrolowany prekariat", „loser", „dramaturgia nizin społecznych" a nawet „enerdowcy".

(— *oni są chyba nienormalni.*)

Sądzę, że dość dużo wrzuca się do jednego kotła i stwierdzam, centralnie i z wykopem: mieszanie tego, mówienie, że „rzeczywistość" równa się „wyrolowany prekariat", pozwala wyciągnąć wniosek, że postacie, tematy, lub cokolwiek tam jest innego w moich sztukach, to dla wielu odbiorców tylko inna, pozornie bardziej rzeczywista rzeczywistość.

(— *co za dziady, tylko powiedz gdzie mieszkają.*)

Z pomieszania tych pojęć do głosu dochodzi stary mieszczański trick — prawda leży w rynsztoku pośród dzikich.

(— *jaki rynsztok, widzisz tu jakiś rynsztok.*)

Przy czym sam tkwię w tej samej pułapce. (— *olej to.*) Tylko nieliczne sztuki teatralne mnie interesują. (— *a niby kogo innego.*) Najpóźniej po pół stronie czytania i odrobinie kartkowania — do teatru i tak niemal nie chodzę — mówię sobie „wydumane gówno" lub „od tego całego kramu o menadżerach i miejskim wyobcowaniu powoli robi mi się niedobrze". (— *right.*) Żebyście mnie źle nie zrozumieli, wiem co to przepracowanie, samotność, kłopoty pieniężne, nadmiar bodźców, znam ten problem, gdy w jakiś sposób zostawia się ludzi na lodzie, gdy się ich zdradza, znam też medialnych designerów w Berlinie, ale nie mam problemu, żeby mi to tak ciążyło i żebym musiał o tym pisać. Właściwie to tylko mi ciężko wczuć się w pewne sprawy, których bliżej nie znam — choćby strata kilkuset tysięcy lub zwolnienie tysiąca osób z pracy. Każda historia o menadżerach, obojętnie jak bardzo jest „autentyczna", zdaje mi się z jednej strony być mało wiarygodną (przede wszystkim co do chętnie wykorzystywanego tam fachowego żargonu) i właściwie ani trochę mnie nie interesuje. — To nie są dla mnie prawdziwe problemy.

Przy czym naturalnie mogę sobie dobrze wyobrazić, że muszą istnieć ludzie, którzy dokładnie to samo myślą o moich sztukach.

Ale dajcie mi szansę. Ponieważ później, gdy sztuka o menadżerach lub rzecz o miejskim wyobcowaniu leży obok klopika, oczywiście też trochę podczytuję. (— *pff.*) I najczęściej zaczynam uważać, że sztuka jest całkiem okay, lub dobra, lub wręcz bardzo dobra. — Sama dla siebie, ponieważ jest inteligentna, ma fajną formę lub sama w sobie funkcjonuje. Najczęściej jednak wciąż jeszcze nie interesuje mnie poruszona w niej rzeczywistość lub sposób obchodzenia się z nią. I to pomimo że realne problemy społeczne są na szczęście obecnie wysoko notowane! Widocznie mam problem z innymi autorami i autorkami (— *ooo tak, masz problem, i to jaki.*) i/lub z ich sposobami podchodzenia do rzeczywistości (— *he?*).

(— *he. powiedziałem he.*)

Jest zatem czas, aby zapytać samego siebie, co to za filtr, który rozwala mi czytanie i najwyraźniej kieruje mną w trakcie pisania.

Sądzę, że ulegam tu jakiemuś durnemu dogmatowi: 1. że tylko o tym piszę, co rzeczywiście dobrze znam, aby 2. nie wpaść w pułapkę powiedzenia czegoś „mądrego" o świecie. Choć oczywiście wiem, że też mam co nieco pod sufitem (— *yeah, to też trzeba kiedyś powiedzieć i do tego rock'n'roll, stary*), czuję się przerażająco głupi (— *to nic takiego, nic takiego.*), gdy tylko zaczynam

próbować wyjaśniać różne rzeczy. Szczególnie głupio czuję się wtedy, gdy na stół pakuję moją teoretyczną półwiedzę, która właściwie wzmacnia tylko moje przekonania. Mógłbym nawet żyć z tym pojęciem „dramaturgia nizin społecznych" — o ile nie oznaczałoby ono, że chcę pokazać normalnej, mieszczańskiej publiczności, w jaki sposób trybią ci biedni biedacy. (— *nieee, no, ty chcesz pokazać sukinsynom, skąd wiatr wieje*.)

Mój filtr sortuje naturalnie rzeczywistość według spraw, które mnie najbardziej wkurzają (*cholerne Niemcy, cholerna robota, cholerny brak pieniędzy*.) i według tego, co jest dla mnie dość ważne (*muza, robić swoje i nie dać się*.). Pisanie o tym jest moją potrzebą. Jakiś tam stosunek do tego mają też moje postacie. Najczęściej jest to nawet kluczowy problem poruszany w sztuce. — Pisanie o tym jest moją namiętnością. Łączę po prostu postać, która ma jakiegoś bzika (AC/DC), z czymś, co mi piekielnie działa na nerwy (praca dorywcza), i wychodzi z tego konfrontacja ideałów wolności *macho* z gorzką rzeczywistością postfordowskiego świata pracy. — W każdym razie byłoby tak, gdyby do tego wszystkiego nie dochodził jeszcze jeden najważniejszy czynnik: nieobliczalny wpływ zasady przypadkowości moich prądów mózgowych. I znów mój brakujący zmysł porządku rozpieprza mi w końcu rozprawkę na temat postfordyzmu, a ja chętniej piszę historię, która, miejmy nadzieję, nie będzie nudna. A ponieważ i dla was, i dla mnie badanie owego irracjonalnego czynnika mózgowego w moim pisaniu mogłoby być zbyt uciążliwe, lepiej dalej będę nawijał o relacji pomiędzy rzeczywistością/otoczeniem i moją pracą teatralną.

(— *chrrr, czemu wchodzisz w takie bzdury*.)

Ale najpierw wyłączę to moje wkurzające *alter ego* przy pomocy dwóch butelek piwa.

(— *ej, dirk, dzięki, naprawdę nie musiałeś*.)

2.

Moi bohaterowie są bohaterami. Albo byli już nimi, albo się nimi staną w procesie pisania. Tylko że moi bohaterowie nigdy nie zdobyli sławy, ponieważ ich walka nie odpowiada społecznemu *mainstreamowi*. *Mainstream* nie jest wyznaczany przez szerokie masy społeczeństwa, lecz przez klasę panującą. (*Oho, teraz zakłada rewolucyjne okulary w rogowej oprawce*.) Moi bohaterowie są raczej czymś w rodzaju piratów w świecie, który radzi sobie również i bez

nich. Stają do walki, aby odzyskać swą część. Znam moich bohaterów. Spotykałem ich, większość z nich straciłem z oczu, z niektórymi bywałem sam, a innych wciąż jeszcze często widuję.

Jak Paul w *alter ford escort dunkelblau* (stary granatowy ford escort) jechałem razem z dwoma kolesiami za wspólną kasę w kierunku sklepu z napojami w powiecie Mansfelder Land. Jeden z nich był bokserem, w co trudno było uwierzyć na widok jego szczupłego ciała. Drugi był fanem Rolling Stonesów. Fan Stonesów — mimo że codziennie musiałem mu pożyczać na składkę na paliwo z tej odrobiny pieniędzy, które sam dostawałem — zapytał mnie, czy nie miałbym ochoty pojechać któregoś razu do Ameryki. Nigdy nigdzie nie zwialiśmy. Dwa lata później AC/DC grali jako support na moim pierwszym koncercie Stonesów. Trafiły mi się bezpłatne bilety i na koncercie rozglądałem się za Żorżem. Nigdy więcej już go nie widziałem, ale stałem wśród fanów w czapeczkach z daszkiem i krótkich spodenkach, którzy wybulili po dziewięć dych za bilet, żeby przez pół godziny posłuchać *Hell Bells* i *Thunderstruck*, a potem — gdy Mick Jaegger, człowiek-wąż, zluzował pięćdziesięcioletniego uczniaka Angusa Younga — pójść po prostu do domu.

Nigdy nie chciałem — jak Sven w *WIR SIND IMMER OBEN* (JESTEŚMY ZAWSZE NA GÓRZE) — otworzyć sklepu z płytami, ale przed, podczas i po przełomie rodzice i dziadkowie bujali mnie w *hollywoodzie* na swoich ogródkach działkowych, że aż chciało się rzygać. Dużo przy tym szkła było i gadania o lepszym świecie, który kiedyś tam w przyszłości miał nastać. Wywalono mnie ze studenckiej dyskoteki razem z przyjacielem, który przez jakiś czas ekstremalnie dużo jarał, rzucałem kamieniami w drzwi; żaden nazista nie oberwał nimi w nos.

W Osnabrück poznałem Nataszę, sprzątaczkę z Ukrainy, która mogła wyjechać do Niemiec, ponieważ według papierów była pochodzenia żydowskiego, ale ukrywała to nawet przed swoimi własnymi dziećmi, bliźniakami. Z jej i innych historii powstała postać Saszy w *zu jung zu alt zu deutsch* (zbyt młodzi zbyt starzy zbyt niemieccy) — pracy zleconej przez Theater Osnabrück, który bardzo cenię. Na potrzeby tekstu zamieniłem po prostu pracę sprzątaczki, którą Natasza miała w domu prawdziwie mieszczańskiej, otwartej rodziny interesującej się teatrem, na daleko mniej przyjemną robotę, którą dzieliłem z moją matką (od razu miałem odjazdowy wzór dla postaci Gitte): nocą, przy głośnej muzyce machanie moppem w stacji krwiodawstwa, wynoszenie czerwonych i niebieskich worków do piwnicy — z czerwonych ciekła czasem krew.

Postać Roya w tej samej sztuce to ja z moim zupełnie niedającym się opisać wstrętem do Niemiec i jednocześnie obrzydliwy typek, który na imprezie w Osnabrück przywalił mi butelką *beck'sa* w oko.

Mój stary przyjaciel Marian jest instruktorem w bundeswerze. Przedstawił mi pewnego gościa, który przez cały wieczór opowiadał mi swoje najmroczniejsze i nawet najpiękniejsze przeżycia podczas służby w ISAF w Hindukuszu. Zaczął od zdjęć na swoim laptopie — fotografie ludzi i zdjęcia pejzaży — a skończył tym, że dziś nie wie już, dlaczego tam był. Inaczej niż Richard w *DER KALTE KUSS VON WARMEM BIER* (ZIMNY POCAŁUNEK CIEPŁEGO PIWA) pije dużo kawy i jeszcze żyje. Ze swoją traumą. Składa motorowery. Martin — tak nazywa się afgański weteran — złożył na mnie ogromny ciężar, gdy mi powiedział, że jestem pierwszy, któremu opowiada o tych przeżyciach.

Przy nim i przy Ukraince Nataszy wpadłem w porządne zawirowanie, podobnie jak ostatnio przy Tanji Ristic z *Hier geblieben!* (Zostań tu!). Miła czternastoletnia dziewczyna opowiadała nam, autorkom i autorom, jak to do dupy było, gdy siedziała w jednoosobowej celi. — Ten sam strach, co w czasie nalotów dziesięć lat wcześniej, tylko że wtedy byli z nią rodzice, a teraz tylko niemieccy policjanci. Reyna Bruns, Magdalena Grazewicz i ja spędziliśmy najwięcej czasu na dyskusjach o tym, czy i jak o czymś takim możemy pisać, żeby nie wpaść w kanał współczucia, nie zaprzeczając jednocześnie historii i osobowości Tanji Ristic. Dziś stawiam sobie to pytanie tym bardziej, im mniej czasu spędziłem lub przeżyłem osobiście z ludźmi, których historię chciałbym opowiedzieć w sztuce. Czy w ogóle jestem w stanie oddać sprawiedliwość „materiałowi"? Dopóki całe to gówno sam przeżywałem, nie było z tym też problemu, żeby powyciągać przeżycia i walnąć jeszcze po wierzchu moją własną fantazją. Opowiadać i ozdabiać, fantazja lub własne przeżycia, gdzie w ogóle jest tu różnica? Ale teraz? Już od samego początku uważałem, że to trochę bezczelne z mojej strony, aby rzucać na papier obraz wojny w Afganistanie, obraz życia obcokrajowców w Niemczech, którego sam nie przeżyłem. A jednak to zrobiłem. — Dlatego właśnie, że udział mojej fantazji we wszystkich tekstach był jednak większy, niż udział tego, co nazwać można czymś autentycznym, rzeczywiście przeżytym. Naturalnie ważne jest, aby dobrze znać swój materiał, najlepiej żeby w nim żyć, ale jedno stało się dla mnie jasne: niezależnie jak będę blisko, czy jak bardzo daleko, ZAWSZE pisać będę o kimś innym. Jest tak szczególnie w przypadku pisarstwa dramatycznego.

Z drugiej strony, nigdy nie będę w stanie pisać w próżni i z dala od wszelkiego doświadczenia. Stary temat nauki o sztuce. — Nie interesuje mnie.

Pytanie brzmi raczej, dlaczego tak interesują mnie ci ludzie, ich biografie. Po pierwsze, gdyż są blisko mnie, i ponieważ są blisko mnie. Dalej także dlatego, że czuję — i tu w grę już wchodzi ten mój filtr — że ich historia, ich los lub problem wykracza poza nich. Mówią mi przede wszystkim coś o mnie samym w tym kretyńsko żwawym życiu. Pytania, problemy, które mam, walą mnie prosto w nos poprzez faktyczną egzystencję tych osób. Moje często zbyt powierzchowne przekonania (*wojna to gówno, rzyg i odwal się*) zostają dzięki temu raz jeszcze pięknie przewałkowane i odświeżone, żebym w ogóle mógł ciągnąć to dalej. Dla przykładu: jeszcze przed spotkaniem z Nataszą i pisaniem *zu jung zu alt zu deutsch* sądziłem, że to świetna sprawa dla wschodnioeuropejskich Żydów, żeby mieć możliwość przyjechania do Niemiec. Po tym spotkaniu i pisaniu jest dla mnie jasne, jakie skutki może wywołać takie zaproszenie: przybycie do tego kraju z powodów ekonomicznych i przy pomocy żydowskiej tożsamości nie musi oznaczać, że łatwo jest przebywać z wdzięcznością w kraju sprawców. Moi bohaterowie przychodzą z rzeczywistości. I zmieniają moją.

3.

Czy moje własne przeżycia i ludzie, których poznałem, są podstawą, by w ogóle zaczynać sztukę? Czy tym czymś są sprawy, które grają mi w duszy, każąc mi to zapisywać, a nawet pisać do końca? Nie mam energii, aby pisać sztukę na każdy dowolny temat — niezależnie jak przejrzyste, bogate w konflikty i interesujące byłyby same postacie. Nieee, trochę przyjemności też muszę tu sobie zapewnić. I jeśli da się przeczuć, że tym tematem nie osiągnę niczego szczególnego, ponieważ pod względem formalnym nie przychodzi mi nic do głowy, ponieważ nie dostrzegam niezaprzeczalnej logiki wystarczająco mocno buzującego szamba, a poza tym musiałbym rzeczywiście intensywnie przeżyć na nowo ten materiał, to wtedy oczywiście daję spokój. Jest cała masa rzeczy, które mnie dość mocno wkurzają i dlatego nie są od razu prywaciarską uczuciową papką. Na gruncie mojego przedmłodzieńczego ogólnego braku zaufania wobec państwa i panującego porządku dochodzi u mnie do zazębienia się problemów, które w moich oczach warte są tego, aby zostały zapisane. To, że prawie wszystkie moje postaci mają problemy pieniężne, bierze się stąd, że tak jest też w przypadku niemal wszystkich ludzi z mojego otoczenia, mnie

też w to włączając. Poza tym nie brakuje w sztukach czynnika miłości, tak jak i relacji rodzinnych, czy przyjacielskich. Wprawiają one akcję w ruch, ułatwiają ją lub ją zakłócają. Postaci prawie zawsze pokazują namiętności. Najczęściej dodaję im coś z rzeczy, które sam lubię, muzykę lub postawę w stylu „nie pozwalam pluć sobie w kaszę". Właściwy cel akcji to nie tylko kawałek tortu, lecz cały koncern piekarniczy. Dokładnie teraz dla postaci mogłoby — lub musi — coś się zmienić, ona już nie chce swego pierwotnego, małego celu, lecz walczy o swe prawo — o prawo do wolności, prawo do uznania, prawo do oczyszczenia z nowego lub starego faszystowskiego gówna, na którym sadzamy nasze dzieci… No tak, tyle opcja społeczna. W każdym razie jest to mój ideał, ukradziony Arthurowi Millerowi i dobrze podwatowany przez Oliviera Bukowskiego (*niech koleś też czasem ma trochę uznania*).

Ponieważ jeszcze patrzę na świat z perspektywy „wszystko jest polityką", uważam oczywiście moją pracę też w jakiś sposób za polityczną. Mam też ambicję, aby nie ukrywać w sztukach mojego — nazwijmy to — tumiwisizmu. Byłbym jednak szurnięty, gdybym wierzył, że przez teatr rzeczywiście mógłbym innym powiedzieć, jak było kiedyś, jak jest teraz i co powinno robić się inaczej. Wszystko, co mogę zrobić, to podlać trochę benzyny do kilku tlących się pożarów. Niech spalenie się postaci mówi wtedy samo za siebie.

Nie wiem, ile razy oglądałem *Pulp Fiction*, *Trainspotting*, *Natural Born Killers* i *La Haine*. W każdym razie zdaje mi się, że widziałem te filmy więcej razy niż byłem w teatrze. A to nawet nie są moje najbardziej ulubione filmy — o ile powinienem takie mieć. (*Chociaż: Ken Loach, Heise i Dresen… Nieee, to nie prowadzi do niczego…*)

Na myśli mam to, że cały ten kram wycisnął, naturalnie, na mnie piętno. Moje sztuki nie są nawet trochę tak zakręcone, jak te filmy, ponieważ oprócz zakręconej formy tak bardzo interesują mnie jeszcze postaci. Właściwie moje sztuki są raczej w podły sposób realistyczne niż zakręcone — „*well made*", gdyby mi się tylko udało.

Gdyby się dokładnie przyjrzeć, to postaci z moich hitowych filmów realizują wzór ze szkoły dla scenarzystów, przechodząc od tego, czego chcą, poprzez kulminację konfliktu, do tego, czego potrzebują. Filmy te są dlatego tak bardzo „*strange*", że protagonistami są dzieciaki z getta, ćpuny, handlarze narkotyków, drobni kryminaliści i mordercy — i oczywiście ze względu na formę: przeskoki pomiędzy wątkami narracji lub dość niezwykłe dla filmu łapanie oddechu na dialogach, kolory i różnorodne techniki filmowe, które

zawsze uzmysławiają nam, że to mogłoby być prawdziwe, ale nie jest, bo to film. Maniacy filmu eksperymentalnego zapewne ziewają z nudów, ponieważ filmy takie jak *Trainspotting* bynajmniej nie są jeszcze dość mocno udziwnione — ostatecznie dzieje się tam coś ważnego: utrzymują napięcie poprzez opowieść. *Yes*! Cóż za ustępstwo wobec publiczności, wobec szerokich mas. Jednak konfrontują je też z niezwyczajnym sposobem patrzenia.

Większość ludzi chodzi do teatru rzadko lub wcale. W każdym razie większość z tych, których ja znam. Pozostali sami są twórcami teatralnymi. Dobrze rozumiem zastrzeżenia wobec teatru, mimo to kilka razy miałem szczęście, że u mnie to zafunkcjonowało i wieczór nieźle mną poruszył.

Sądzę, że zastrzeżenia biorą się stąd, że większość ludzi, których znam, postrzega teatr jako akt wysiłku, który naprawdę ma niewiele wspólnego z ich życiem. No tak, i oto pomyślałem sobie, że może napiszę, co wspólnego ma z moim i waszym życiem, i może jednak to jeszcze załapiecie. Na sztukę wysoką nie ma się ochoty, historia pochodzi z tego świata, powinna trzymać w napięciu, wewnętrznie funkcjonować, a jeśli chce się w tym dopatrywać czegoś więcej, to proszę bardzo. Coś w tym stylu. Jednak teatr jest zdolny do czegoś więcej, niż do tego, co i tak lepiej potrafią filmy. Więc łamię trochę formę, tak sobie myślę. W *alter ford escort dunkelblau* chodzi o dziecko, którego w inscenizacji prawdopodobnie nie widać. W przypadku *Kalter Kuss von warmem Bier* dzieje się dokładnie odwrotnie: pojawia się człowiek z drutu kolczastego, którego widzi tylko Maik i publiczność. Lub sceny z *WIR SIND IMMER OBEN*: nie posiadają właściwie ekspozycji, lecz funkcjonują raczej jak twór Wire, są szybkie, porwane i pełne energii, ciach i następna. Cała sztuka jest taka. Do tego dochodzi ta dziwna technika narracyjna, tak jakby to, co się dzieje, było zamrażane i wyświetlane w głowach protagonistów; lub towarzyszą oni sztuce jako *voice over*, który nawet opisuje sceny. Nie zawsze jasno potrafię uzasadnić moją skłonność do takich narracyjnych pasaży i ostro odcinających się monologów. — Prawdopodobnie robię to tak chętnie tylko dlatego, że nie mogę się zdobyć na to, aby wyładować moją pseudopoetycką naturę w wierszu lub powieści. Wszystko jedno. W każdym razie chcę tymi książkami osiągnąć lekkość inscenizacji, i może jeszcze wywołać zdziwienie (jak może miał to na myśli Brecht), zanim cała historia zostanie ze smakiem skonsumowana.

4.

Język jest czymś, co mi w trakcie pisania najbardziej dowala. Teraz pozytywnie: jakoś samo to wychodzi na zewnątrz, musi wyjść, w przeciwnym razie być może jeszcze bym to śnił.

Uważam, że cholernie trudno jest sklasyfikować język moich sztuk przy pomocy takich pojęć jak „wschodni slang" lub „język nizin społecznych", w końcu nie mamy zbyt klarownych demograficznych podziałów językowych, a zróżnicowanie językowe w Niemczech przebiega między północą a południem. Poza tym jest to sprawa dość sztuczna, ponieważ — bardziej czy mniej — zmyślona. Nawet jeśli trudno w to uwierzyć, dostrzegam wielkie różnice nie tylko pomiędzy różnymi sztukami, lecz także pomiędzy postaciami jednej sztuki. Sam sposób, w jaki postacie wypowiadają zdania, jakich słów używają w porównaniu do innych, powinien je od siebie odgradzać. I do tego najczęściej walę po prostu tak jak postacie może by to mówiły, a w języku mówionym i tak nie ma dużych czy małych liter. (Ale najczęściej piszę małymi, bo tak szybciej.) A znaki interpunkcyjne — problem tak czy siak— nie mają tylko na celu wyznaczania sensu, lecz są wewnętrznymi didaskaliami. Jak pauza. Zdanie musiałoby właściwie iść dalej. Ale ja to olewam, bo w przeciwnym razie nie mógłbym wyraźnie zaznaczyć zmiany postawy.

Ale język jest też czymś, co mi w trakcie pisania najbardziej dowala. Negatywnie teraz: ponieważ mam cykora, że będę się powtarzał. Postacie dość szybko stają się menelami z urzędu, ponieważ ciągle muszą „mówić w tak męczący sposób". I oczywiście, jak każdy mówiący, wmontowane są w środowisko. Ich język, i mój też, formowany jest przecież przez świat, a także formuje świat. (Przynajmniej ktoś coś takiego sprytnego twierdził — czy był to Wittgenstein?) Język w moich sztukach bierze się oczywiście ze świata, w którym żyjemy, który znam, pochodzi, jak się zdaje, z kontekstu subproletariackiego, ale tak łatwo nie możecie sobie tego ustawić! Może istnieje też postawa odmowy, odrzucająca posługiwanie się innym językiem. Dokładnie tak, jak owe bardzo demokratyczne elity, które przez swój język i zachowanie wykluczają ludzi, wykluczonych potem z powrotem włączają, znów ich wykluczając, lub po prostu odmawiają zgody na współprzynależność.

W międzyczasie jest to już absurd, bo przecież nie żyję z zasiłku, jak to latami było planowane.

Myślę, że jeszcze niejedno się wydarzy. Może wtedy sztuki będą nosiły tytuły: *Gówniany czas na wejście na giełdę* lub *Witaj w bagnie, pani kierowniczko banku*.

5.

Każda postać pochodzi z jakiegoś środowiska. Każdy człowiek porządkuje ludzi według środowiska. Pojęcie „sztuka środowiskowa" powinno właściwie pasować do każdej sztuki, w której choćby w przybliżeniu da się wyczuć, w jakim świecie żyją postaci. Prowadzenie badań środowiskowych oznacza uprawianie bardzo trudnej nauki, włącznie z uwzględnianiem zmiennych zależnych i niezależnych. To nie dla mnie i wymaga innej postawy — chłodnego obserwującego spojrzenia z zewnątrz — niż ta, którą mam wobec mojej rzeczywistości.

Ale być może wkurzało mnie wspomniane już wcześniej nastawienie, że wszystko od zawodu nauczyciela w dół powinno być nazywane „półświatkiem" i zawierać w sobie rzeczywistość. A może też miałem po prostu uczucie, że wyglądałoby to trochę arogancko, gdybym swój język niejako narzucał tym, którzy — jak to się mówi — są pozbawieni głosu. Więc złapałem pierwszą lepszą szansę, aby zwrócić im ich głos, wprowadzając ich na scenę. Szansę tę dał mi Thalia Theater w Halle sztuką *Silberhöhe gibts nich mehr* (Nie ma już Silberhöhe). Ja, jakby nie było chłopak z bloków w śródmieściu, miałem napisać coś o przedmieściach mojego miasta. Jest ich w Halle nad Soławą sporo — udałem się do cieszącej się najgorszą sławą dzielnicy Silberhöhe, gdzie sam nie bywałem zbyt często, z założeniem pod pachą, że nie taki diabeł straszny. I tak też było. Ecky'ego, Dave'a, Janine i Struwe'a poznałem na ulicy — chciałem ich do sztuki, ponieważ mieli coś do powiedzenia, co niekoniecznie odpowiada stereotypowi, który niestety dość często się potwierdza (*Och człowieku, tu tylko rozbiórka, nie ma roboty, nie ma planu.*), i ponieważ nie poddali się, ponieważ coś jeszcze się w nich pali. Oczywiście jasne było, że dokładnie w tym momencie — zamiast pokazać na scenie tylko twarde i problemowe biografie tych młodych ludzi — że dokładnie w tym momencie gramy z rzeczywistością i jej stereotypami. Wzięło się to od samych protagonistów i z okoliczności, że chcieli z jednej strony pokazać, jak może wyglądać takie życie, które znają; z drugiej strony nie mieli ochoty, co zrozumiałe, ujawniać każdego wpisu do dzienniczka i rejestru karnego czy też problemu z mieszkańcami z Silberhöhe.

Zainwestowałem w to wiele sił i szarej masy mózgowej, by nie było w tym wojeryzmu — w sensie obnażania protagonistów, lecz by bez zanudzania reflektować tę okoliczność, że oni tam stoją. Teraz po jakimś czasie — kachu kachu ach ech, starość — widzę, że w teatrze zawsze chodzi o to, aby coś pokazać. Nieważne, czy będzie to zagrane przez aktorów, czy przedstawione z nie-aktorami. Pomiędzy odtwarzalnością i performancem nie istnieje teatr autentyczny lub dokumentalny. Teatr po prostu równocześnie JEST ekshibcjonizmem i wojeryzmem. Tym jest pisanie. Tym jest ten tekst. Teatr jest i pozostanie w swoim zasadniczym potencjale przede wszystkim czymś, co jest odgrywane. Przynajmniej ja to tak widzę. Jeśli kogoś to aż dotąd interesowało.

(— *stary, kończysz już, już godzinami tu czekam. masz jeszcze jedno.*)

Jasne.

(— *to jest słuszne podejście.*)

Tłumaczenie: Tomasz Dominiak

NOTY O AUTORACH

ANDREAS ENGLHART — dr hab., wykłada teatrologię na Wydziale Nauk o Sztuce w Uniwersytecie Ludwiga Maximiliana w Monachium oraz w Centre for British Studies w Uniwersytecie w Bamberg. Opublikował m.in. *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft* (razem z Jörgiem von Brincken, WBG 2008) oraz *Einführung in das Werk Friedrich Schillers* (WBG 2010).

TORSTEN ERDBRÜGGER — doktorant, prowadzi badania w ramach projektu „Transnacjonalizacja i regionalizacja od XVIII wieku po współczesność" w Reaserch Academy w Lipsku. Współredaktor (wraz z Ilse Nagelschmidt i Inge Probst) tomu zbiorowego *Geschlechtergedächtnisse. Genderkonstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart* (Frank & Timme 2010).

GABRIELE FEULNER — dr, asystentka w Instytucie Germanistyki w Uniwersytecie Heinricha Heinego w Düsseldorfie. Autorka monografii *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts* (Erich Schmidt 2010).

ROMAN GIESEN — doktorant na Wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu Ludwiga Maximiliana w Monachium.

CAROLA HILMES — dr hab., profesor w zakresie germanistyki i komparatystyki; wykłada w Uniwersytecie J. W. Goethego we Frankfurcie nad Menem. Opublikowała m.in. *Die Femme fatale — ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (Metzler 1990) oraz *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte* (Helmer 2004) .

OLIVER KLUCK (ur. 1980) — pochodzący z Rugii dramatopisarz młodego pokolenia, autor m.in. *Das Prinzip Meese* (2009), *Zum Parteitag Bananen* (2009), *Warteraum Zukunft* (2010), *Die Froschfotzenlederfabrik* (2011),

Leben und Erben (2012); wyróżniony m.in. nagrodą w kategorii „Nowy tekst dramatyczny" Targowiska Sztuk przy Berlińskich Spotkaniach Teatralnych (2009) oraz Nagrodą imienia von Kleista dla młodych dramaturgów (2010).

KALINA KUPCZYŃSKA — dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka monografii *„Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen". Manifeste des Wiener Aktionismus* (Königshausen & Neumann 2011).

DIRK LAUCKE (ur. 1982) — pochodzący z Saksonii dramatopisarz młodego pokolenia, autor m.in. *altes ford escort dunkelblau* (2007), *Zimny pocałunek ciepłego piwa* (2009), *Bakunin auf dem Rücksitz* (2010); wyróżniony Nagrodą imienia von Kleista (2006) oraz Nagrodą imienia Lessinga Wolnego Państwa Saksonii (2009).

JOON-SUH LEE — profesor w Ewha Woman's University w Korei Płd., stypendysta Fundacji im. Humboldta.

MAŁGORZATA LEYKO — dr hab., profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Katedry Dramatu i Teatru UŁ. Autorka monografii *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy* (Wydawnictwo UŁ 2002), redaktorka i współredaktorka kilku tomów zbiorowych, m.in. *Teatr masowy — teatr dla mas* (Wydawnictwo UŁ 2011), (razem z Arturem Pełką i Karoliną Prykowską-Michalak) *Felix Austria — dekonstrukcja mitu?* (Księgarnia Akademicka 2012).

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL — profesor teatrologii w Uniwersytecie w Hamburgu i we Frankfurcie nad Menem. Autor monografii *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus". Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller* (Stroemfeld 2002) i redaktor tomu zbiorowego *Ereignis. Eine Zentrale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien* (transcript 2003).

KARIN NISSEN-RIZVANI — dr, wykłada w Instytucie Germanistyki Uniwersytetu w Hamburgu i tamtejszej Akademii Teatralnej, współpracuje z teatrami jako dramaturg. Autorka monografii *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch* (transcript 2011).

ARTUR PEŁKA — dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii Uniwersytetu Łódzkiego. Autor monografii *Körper(sub)-versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab* (Lang 2005). Współredaktor kilku tomów zbiorowych, m.in. (z Małgorzatą Leyko i Karoliną Prykowską-Michalak) *Felix Austria — dekonstrukcja mitu?* (Księgarnia Akademicka 2012), (ze Stefanem Tiggesem) *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945* (transcript 2011), (z Andreasem Englhartem) *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater* (transcript 2012).

CHRISTOPH PFLAUMBAUM — doktorant w Graduate School Practices of Literature w Westfalskim Uniwersytecie Wilhelma w Münster. Współwydawca czasopisma online „Textpraxis. Digitales Journal für Philologie".

FRANK RADDATZ — dr, wykładowca, dramaturg, publicysta teatralny i reżyser. Jako dramaturg współpracował m.in. z Dimiterem Gotscheffem, Einarem Schleefem, Walerym Fokinem i Tadashi Suzuki. Członek redakcji „Theater der Zeit". Opublikował m.in. *Zur Lage der Nation, Jenseits der Nation* (razem z Heinerem Müllerem, Rotbuch 1990/1991), *Brecht frißt Brecht* (Henschel 2008), *Der Demetriusplan* (Theater der Zeit 2010).

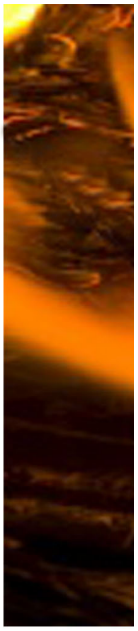
GERALD SOMMERER — dr, literaturo- i medioznawca, autor monografii *„Aber dies ist nichts für Deutschland, das weiß und fühle ich". Nelly Sachs — Untersuchungen zu ihrem szenischen Werk* (Königshausen & Neumann 2008).

BERND STEGEMANN — dr hab., profesor teatrologii w Ernst Busch-Hochschule für Schauspielkunst w Berlinie, naczelny dramaturg w Schaubühne am Lehniner Platz. Założyciel serii *Blätter des Deutschen Theaters*, autor monografii *Die Gemeinschaft als Drama* (DUV 2001).

JUTTA WOLFERT — dr, autorka monografii *Theatertexte zwischen Medien und Revolution. 1989–1996* (Alexander Verlag 2004).

Książka stanowi rodzaj kompetentnego przewodnika po współczesnej dramaturgii niemieckojęzycznej, szczególnie z ostatnich lat, a jej podstawową zaletą jest uwzględnienie nie tylko autorów znanych już i granych w Polsce, jak Botho Strauß, Dea Loher czy Marius von Mayenburg, lecz także debiutujących stosunkowo niedawno i nietłumaczonych jeszcze na język polski, jak Dirk Laucke albo Paul Brodowsky. W siedemnastu szkicach badacze niemieccy i polscy, przede wszystkim młodszego pokolenia, prezentują autorskie strategie, tematy, diagnozy społeczne, doświadczenia i kreacje bohaterów dramaturgii współczesnej, stosując przy tym nowatorskie narzędzia interpretacyjne, odwołując się do rozmaitych dyskursów obecnych w humanistyce ostatnich lat, ujawniając gry intertekstualne i intermedialne, jakimi posługuje się dramat i teatr.

z recenzji prof. Wojciecha Dudzika



ISBN 978-83-62157-66-2