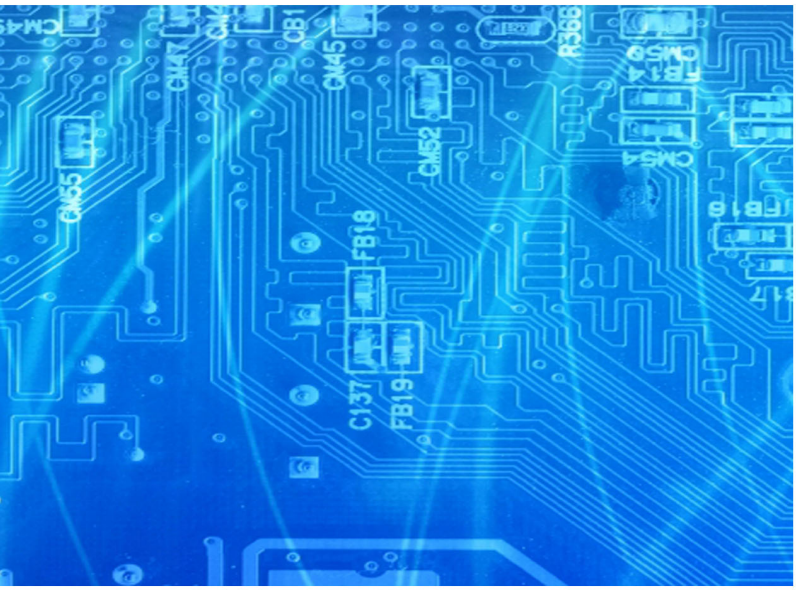


Teatr — literatura — media

TEATR – LITERATURA – MEDIA

O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku

Małgorzata Leyko i Artur Pełka (red.)

Primum Verbum
Łódź 2013

REDAKCJA NAUKOWA
Małgorzata Leyko i Artur Pełka

RECENZENT
Elżbieta Dzikowska

OTWARTE! ŁÓDZKIE STUDIA INTERKULTUROWE
seria pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki
tom 2

ISBN 978-83-62157-81-5

Łódź 2013

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

Krištof Jacek Kozak

Polityka literatury a interkulturowość 10

Joanna Jabłkowska

Transfer kulturowy czy po prostu kontakty? O polsko-niemieckich pograniczach literackich 26

Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność: rekonesans teoretyczny 43

Andreas Englhart

Memy, mobilności i ciała obce — Kantor, Grotowski, Schechner a estetyka niemieckojęzycznego teatru reżyserskiego od lat sześćdziesiątych 54

Hans-Peter Bayerdörfer

Polscy reżyserzy w monachijskim Nationaltheater. Europejskie opery w kontekście transferu inscenizacji 71

Małgorzata Ćwikła

Polsko-niemieckie koprodukcje teatralne jako wypadkowa różnych spojrzeń na historię 96

Zofia Smolarska

O tych, którzy chcą pamiętać i o tych, którzy nie mogą zapomnieć. Pamięć i historia pogranicza zachodniego w polsko-niemieckich projektach teatralnych 107

Franziska Schößler

Fantazje między Wschodem i Zachodem: festiwale XXI wieku i ich sztuki 120

Artur Pełka

„… do Warszawy lepiej nie…". Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych 134

Eliza Szymańska

Kamień Mariusa von Mayenburga w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku jako przyczynek do dyskusji nad relacjami polsko-niemieckimi 148

Stephan Wolting

Literacka dekonstrukcja polskich stereotypów we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej i związane z nią odejście od „etnizacji pojęcia kultury" 157

Renata Makarska

Między Büscherem a Stasiukiem. Podróże w sąsiedztwo po 1989 roku 172

Michael Haase

„Puszkin" i „świnia" — o recepcji Gombrowicza w opowiadaniu Ingo Schulzego *Pisarz i transcendencja* 188

Monika Wolting

Polska recepcja dzieł najnowszej literatury niemieckojęzycznej wyróżnionych Deutscher Buchpreis 197

Yvette Michelfelder

„Polacy to pesymiści, a Niemcy zgłaszają każdą szkodę". Gra z uprzedzeniami i stereotypami według Steffena Möllera 208

Alexandra Ludewig

Filmy niemiecko-polskie. Rodzaj transferu kulturowego 220

Saskia Haisch

„Kalejdoskop przypadkowych ułamków życia i igraszek losu". Motyw losu i przypadku w filmach Krzysztofa Kieślowskiego i Toma Tykwera 234

Micha Braun

Graniczne przestrzenie pamięci. Roberta Kuśmirowskiego artystyczne manipulacje polsko-niemieckimi obrazami historycznymi 250

Ralph Blase

Po dziewięciu latach i czterech produkcjach. Relacja ze współpracy z Tomaszem Manem — koniec listopada / początek grudnia 2011 263

Kornelia Kończal

O pożytkach z przekraczania granic: polsko-niemieckie odczytanie koncepcji miejsc pamięci 270

NOTY O AUTORACH 282

INDEKS NAZWISK 288

Wstęp

Po roku 1989 całkowicie zmieniła się nie tylko polityczna, ale także kulturalna mapa Europy. Ten epokowy przełom wywarł wyraźny wpływ na stosunki polsko-niemieckie, i to nie tylko na płaszczyźnie polityczno-społecznej i ekonomicznej, ale także w sferze kultury i sztuki. Przede wszystkim jest to widoczne we wzmożonej wymianie kulturalno-artystycznej między Polską i Niemcami, ale wyraz tym przemianom dają także postawy artystów i poszczególne dzieła sztuki. Teatr, literatura, film i sztuki plastyczne okazują się szczególnie nośnymi i skutecznymi czynnikami wymiany w sferze kultury; postrzegane są one także jako czuły barometr nastrojów i tendencji we wzajemnych stosunkach między oboma krajami. W przeciwieństwie do panujących dawniej uprzedzeń, nieufności, nieporozumień i blokad recepcyjnych — często wzmaganych przez cenzurę i odgórnie sterowaną politykę kulturalną — w ostatnich dwudziestu latach kultura i sztuka stały się bardzo istotnymi nośnikami polsko-niemieckiego dialogu międzykulturowego, nawet jeśli przez nie wyrażają się wciąż obecne uprzedzenia i stereotypy we wzajemnym postrzeganiu siebie przez przedstawicieli obu kultur.

Dostrzegając wzrastającą dynamikę polsko-niemieckich kontaktów kulturalnych, przejawiających się nie tylko częstszymi występami artystów z Polski i Niemiec w kraju sąsiadów, ale widocznych także we wzajemnym przenikaniu się konwencji, form i tematów wypracowanych w sztuce polskiej i niemieckiej, postanowiliśmy podjąć wspólny namysł nad tymi procesami. W tym celu pracownicy naukowi Katedry Dramatu i Teatru oraz Katedry Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii Uniwersytetu Łódzkiego wspólnie z Kolegami z Theaterwissenschaft Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium realizowali w latach 2010–2012 projekt badawczy „SCENA czyli MOST. Teatr i dramat jako czynnik polsko-niemieckiego transferu kulturowego po roku 1989" (nr 2010–17), finansowany przez Polsko-Niemiecką Fundację na Rzecz Nauki (Deutsch-Polnische Wissenschaftsstiftung). Częścią tego projektu była międzynarodowa konferencja naukowa „Teatr — Literatura — Media. Polsko-niemiecki transfer kulturowy po roku 1989" (Łódź 30 VI – 2 VII 2011), do udziału w której zaproszeni zostali naukowcy z Niemiec, Polski, a także ze

Słowenii. Przy okazji tego spotkania objęliśmy uwagą nie tylko zagadnienia związane z dramatem i teatrem, ale uwzględniliśmy także to, co dzieje się w literaturze, filmie i sztukach plastycznych. Jak się okazało w toku obrad i dyskusji, dla opisu zjawisk związanych z polityką zbliżeniową w sferze sztuki i kultury funkcjonalne okazują się nie tylko koncepcje transferu kulturowego, ale także mobilności kulturowej, interkulturowości, hybrydyzacji kultury czy kulturowych interferencji. Dlatego w podtytule niniejszego tomu, który prezentuje wystąpienia konferencyjne uczestników łódzkiego spotkania, chcieliśmy uniknąć zawężenia metodologicznego i odwołaliśmy się do frazy niemieckiego historyka Klausa Zernacka, który ukazał nowe perspektywy w badaniach nad stosunkami polsko-niemieckimi, pisząc o „historii wzajemnych oddziaływań". Te polsko-niemieckie „oddziaływania" w sferze kultury i sztuki przybierają różną postać, wynikają z indywidualnych doświadczeń twórców, pozwalają dojść do głosu różnym pokoleniom i grupom społecznym, wpisują się w rozmaite koncepcje sztuki, i jakkolwiek często związane są z trudnymi do przezwyciężenia historycznymi zaszłościami, to sprawiają, że polsko-niemiecki dialog staje się coraz bardziej intensywny i konstruktywny.

Tom otwierają teksty wpisujące się w dyskurs metodologiczny dotyczący sposobów ujmowania procesów wymiany i wpływów kulturowych. Krištof Jacek Kozak prezentuje refleksję nad rodzajami i formami, jakie przyjmują rozważania nad dziełami literackimi, poczynając od romantycznej idei literatury narodowej i uwzględniając kolejno koncepcję literatury światowej, literatury porównawczej, jak też wielo- i interkulturowe podejście do literatury. Z kolei Joanna Jabłkowska — wychodząc od charakterystyki polsko-niemieckiego pogranicza literackiego — stawia pytanie o adekwatność przenoszenia koncepcji transferu kulturowego do badania relacji polsko-niemieckich, gdyż dotychczasowe obopólne zbliżenia w tej sferze stanowić mogą tymczasem jedynie zapowiedź przyszłego transferu. Natomiast w artykule Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiery przywołana jest — w chwili odbywania się konferencji jeszcze mało znana w Polsce — wprowadzona przez Stephena Greenblatta perspektywa „mobilności kulturowej", która „z jednej strony nadaje się do poszukiwania lokalnych regularności w chaosie zjawisk współczesnych, chętnie globalizowanych w ramach binarnych opozycji, z drugiej natomiast wprowadza pożądany ruch w nazbyt usystematyzowanych sferach tradycyjnych epok". Autorzy dowodzą funkcjonalności tej metody, prezentując mechanizm przyswajania polskiej kulturze swoistego *Verfremdungseffekt* za pośrednictwem formatu serialu telewizyjnego.

Kolejny blok artykułów wyznaczają zagadnienia związane z teatrem i dramatem jako ważnymi czynnikami polsko-niemieckiego dyskursu kulturowego. Andreas Englhart w kontekście mobilności kulturowej i memów, będących „ideami lub zdolnościami, które głównie w drodze naśladowania lub kopiowania są przekazywane od jednego indywiduum do drugiego i niesione dalej", tropi ślady wpływów teatru Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego na kształtowanie się niemieckiego teatru reżyserskiego. Natomiast Hans-Peter Bayerdörfer omawia teatralno-kulturowe aspekty dwóch przedstawień reżyserowanych przez Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzynę w monachijskiej Bayerische Staatsoper. Na ich poniekąd chybionej recepcji w Niemczech zaważyło przede wszystkim zderzenie zawiedzionych oczekiwań publiczności operowej z nowatorskimi koncepcjami reżyserów znanych dotychczas jedynie w sferze teatru dramatycznego. W kolejnym artykule Małgorzata Ćwikła prezentuje różne sposoby patrzenia na historię i pamięć o niej w polsko-niemieckich koprodukcjach teatralnych (*Transfer!*, *Między nami dobrze jest*, *Być albo nie być*), zaś Zofia Smolarska — pozostając w tej samej sferze zagadnień — konfrontuje ze sobą dwa projekty teatralne, które są wynikiem polsko-niemieckich warsztatów teatralnych dla młodzieży (*Noc w Wildenhagen*) oraz efektem współpracy zespołu zawodowego ze świadkami historii (*Transfer!*). Inną formę stymulowania korespondencji kulturowej ponad granicami państwowymi pokazuje Franziska Schößler, zwracając uwagę na „transprzestrzenie", jakimi w ostatnich latach stały się festiwale teatralne. Autorka na przykładzie wybranych utworów pokazuje, jak w niemieckojęzycznych dramatach odbija się akcentowanie „zewnętrznej granicy" Europy, natomiast w sztukach polskich „pobrzmiewa obawa o ponowną utratę tożsamości". W tekście Artura Pełki przywołane zostały z kolei dramaty Oliviera Klucka, Dirka Lauckego i Claudii Grehn, autorów „pozjednoczeniowej generacji", którzy wydobywają na światło dzienne obecne w niemieckim społeczeństwie dobrobytu ksenofobiczne uprzedzenia i stereotypy. Polskie motywy w tekstach tych autorów z jednej strony obnażają ogólne mechanizmy deprecjacji „obcych", z drugiej zaś świadczą o pewnej zmianie optyki w postrzeganiu wschodniego sąsiada. Innym aspektem polsko-niemieckich relacji teatralnych zajęła się Eliza Szymańska, która — omawiając gdańską inscenizację *Kamienia* Mariusa von Mayenburga — zwróciła uwagę na przesunięcie akcentów w interpretacji z polskiej perspektywy dziejów pewnego domu.

Na kolejną część książki złożyły się cztery teksty poświęcone interkulturowym grom literackim i sposobom przedstawiania „narodowych figur" w literaturze. Stephan Wolting, wychodząc od krytyki „etnizacji pojęcia kultury", na przykładzie powieści Malin Schwerdtfeger i Petera Stamma dokonuje zestawienia dwóch obrazów „polskości", które w toku analizy okazują się odbiegać od stereotypowych wyobrażeń narodowych, gdyż tożsamość postaci silniej jest określana przez to, co indywidualne i pozanarodowe. Natomiast Renata Makarska zajmuje się postrzeganiem i przedstawianiem kraju sąsiadów w prozie polskiej i niemieckiej, także niefikcjonalnej. Dokonany przegląd twórczości po roku 1989 pokazuje, że oprócz tendencji do powtarzania i ironizowania dawnych uprzedzeń i stereotypów wyłania się ciekawy nurt dokumentalno-reportażowy, który w nowy sposób opisuje oba kraje. Innego rodzaju „powinowactwa literackie" bada w swoim artykule Michael Haase, który w utworze Ingo Schulzego odsłania obecność przetworzonych struktur Gombrowiczowskiego myślenia o świecie. Tę część książki zamyka analiza Moniki Wolting, która omawia mechanizmy polskiej recepcji dzieł literatury niemieckiej wyróżnionych nagrodą Deutscher Buchpreis. Artykuł ten poniekąd koresponduje z tekstem Joanny Jabłkowskiej, gdyż obie autorki wskazują na dość ograniczone zainteresowanie najnowszą literaturą niemieckojęzyczną, której nie promuje u nas nawet wyróżnienie prestiżowymi nagrodami literackimi.

Pomiędzy literaturą, kabaretem a internetem sytuuje się strategia oddziaływania Steffena Möllera, którą omawia Yvette Michelfelder. Autorka, starając się określić, z czego wynika skuteczność Möllera w przełamywaniu stereotypów i uprzedzeń po obu stronach, wskazuje przede wszystkim na jego pozycję *betweenera*, przysparzającą mu sympatyków w obu krajach. Autorki kolejnych tekstów — Alexandra Ludewig i Saskia Haisch — wprowadzają do książki problematykę filmową. Pierwsza z nich — omawiając dwie koprodukcje polsko-niemieckie (*Szkolna wycieczka* i *Światła*) — koncentruje się na ukazanym w nich „pozbawionym iluzji spojrzeniu na społeczne problemy regionów po obu stronach granicy, które więcej wykazują podobieństw niż różnic". Natomiast drugi artykuł porównuje filmy Krzysztofa Kieślowskiego i Toma Tykwera, uwypuklając korespondencje w stosowaniu przez obu reżyserów zasady przypadku w kształtowaniu losu bohaterów. Tę część zamyka artykuł Michy Brauna, kierującego uwagę na instalacje i *performance* Roberta Kuśmirowskiego, który — operując polsko-niemieckimi obrazami historycznymi — więcej uznania zdobył w Niemczech niż we własnym kraju.

W aneksie dołączyliśmy dwa teksty, które podczas konferencji w 2011 zostały wygłoszone jako komunikaty. Uznaliśmy jednak, że posiadają one dużą wartość poznawczą, gdyż odsłaniają kulisy zarówno artystycznej, jak i naukowej współpracy polsko-niemieckiej. Dramaturg Ralph Blase wspomina kolejne etapy swojej współpracy z Tomaszem Manem, zwracając uwagę także na kreatywne oddziaływanie momentów „obcości", które w sztuce często mają siłę zapładniającą. Natomiast Kornelia Kończal relacjonuje realizację projektu badawczego CBH PAN w Berlinie pt. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. W tym opisie ukazane zostały strategie wspólnych badań, pomimo odmiennego „usposażenia" pamięci Polaków i Niemców, co jest widoczne już choćby w katalogu haseł porządkujących wspólne i osobne miejsca pamięci.

Celem nadrzędnym organizatorów konferencji „Teatr — Literatura — Media. Polsko-niemiecki transfer kulturowy po roku 1989", jak również koordynatorów projektu realizowanego dzięki wsparciu PNFN/DPWS, była współpraca doświadczonych badaczy z wstępującym pokoleniem adeptów pracy naukowej. W tej książce młodych badaczy reprezentują: Micha Braun, Małgorzata Ćwikła, Saskia Haisch, Kornelia Kończal i Zofia Smolarska. W spotkaniu przedstawicieli kolejnych generacji chodziło nie tyle o konfrontację różnych szkół badawczych, ile przede wszystkim o spojrzenie z perspektywy różnych doświadczeń życiowych na dzisiejsze znaczenie polsko-niemieckiego oddziaływania w sferze kultury i sztuki. Książka ta dowodzi, na ile ten zamiar się powiódł.

Małgorzata Leyko, Uniwersytet Łódzki, Katedra Dramatu i Teatru

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

Krištof Jacek Kozak

Polityka literatury a interkulturowość

1. Wstęp

Stwierdzenie, że twórczy duch człowieka, do którego oczywiście należy również literatura, pozbawiony jest granic i nie da się go ograniczyć, uchodzi już za ogólnik. Któż byłby w stanie zakreślić granice imaginacji, która, że posłużę się następującym porównaniem z Nowego Testamentu, jak wiatr „wieje, gdzie chce, i nie wiesz, skąd przychodzi oraz dokąd zmierza" (J 3,8). Dotyczy to zarówno wewnątrzliterackich, całkowicie niezależnych impulsów twórczych, jak i określonych oddziaływań z zewnątrz. Od swoich początków literatura — wówczas jeszcze w formie ustnej — służyła przezwyciężaniu konkretnych okoliczności i nawiązywaniu do transcendencji, która fizycznie była dla człowieka zawsze niedostępna, porównywaniu i łączeniu światów, które w rzeczywistości spotkać się nie mogą. Po radę, jak osiągnąć nieśmiertelność, szedł już Gilgamesz do starego Utanapisztima, który zdołał odkryć przepis na wieczne życie. Inni, mniej śmiali, odnajdywali w egipskiej (lub tybetańskiej) Księdze Umarłych przewodnika, dzięki któremu w spokoju mogli czekać na podróż do innego świata. Iluż to godnych czci bohaterów ruszało z Charonem w drogę przez Tartar, Styks lub Acheron, okradało Olimp jak Prometeusz lub schodziło jak Orfeusz do Hadesu? Ile istot boskich lub półboskich w Asyrii, Mezopotamii, w starożytym Egipcie lub w antycznej Grecji z podniosłą radością zbierało się wokół bogiń i bogów? Iluż autorów, tak jak Dante Alighieri, John Milton albo Luís de Camões, powracało do tych chronotopów, ożywiając je nowymi opowieściami? Jak wielu czytelników przeżywało wzruszenie przy miłosnych historiach *Dekameronu* lub przez tysiąc i jedną noc Szeherezady?

Literatura, podobnie jak idee, nie zna granic. Nawet granice czasu nie powstrzymają oddziaływania jej postaci, zdarzeń i historii. Może być nawet tak, że na moment znikną w tle, ale jednak wkrótce znowu z całą siłą ożyją w opowiadaniach. W tym miejscu natrafiamy na wyraźny paradoks: choć

literatura jest tak nieograniczona, bezpośrednia i nieprzemijalna, to (teoretyczna) refleksja nad nią może traktować ją jedynie w sposób partykularny, ograniczony, „pokawałkowany", ponieważ od początku podlega całkowicie innym zasadom. Przede wszystkim nie dysponuje taką twórczą swobodą jak literatura, gdyż ogranicza ją już sam przedmiot analizy, a proces egzegezy następuje (w normalnym wypadku) za pomocą aparatu konceptualnego posiadającego własną immanentną logikę, ponieważ zapożyczony jest skądś indziej. W gruncie rzeczy literatura pozostaje przez wieki niezmieniona, to nasz sposób patrzenia na nią się zmienia, nasze pytania, stawiane wciąż na nowo, a przez to i odpowiedzi, których od niej oczekujemy. Ściśle biorąc, moglibyśmy nieco ironicznie powiedzieć, że nasze rozważania nad literaturą mówią nam więcej o nas samych niż o analizowanym przedmiocie, gdyż — jak twierdzi Haun Saussy — wszystkie dzieła literackie *a priori* są ze sobą połączone, pytanie tylko — jak[1].

Dlatego niniejszy artykuł nie będzie zajmował się literaturą, tylko rodzajami i formami jej rozpatrywania, które w znacznym stopniu zależą od stanu społeczeństwa, w obrębie którego znajduje się badana literatura. Stwierdzić można, że początek nowoczesnej analizy literackiej leży w okresie romantyzmu, kiedy to literatura uniwersalna nabierała narodowych konturów, a i granice narodowe zaczęły wyznaczać zakres rozważań nad twórczością literacką. Ale jak się okazało, ta ostatnia usiłowała zawsze podążać za immanentną naturą literatury, przezwyciężać granice (narodowej) realności i oferować modele twórczości literackiej, które były inne, przede wszystkim jednak szersze niż ograniczenia rzeczywistości. Dotyczy to wszystkich uwzględnionych w niniejszym artykule koncepcji: literatury światowej i porównawczej, jak i wielokulturowego i interkulturowego podejścia do literatury. Biorąc pod uwagę to stwierdzenie, można prawdopodobnie wywnioskować, że intencja literatury polega na tym, by stale wykraczać poza rzeczywistość, by być czymś więcej niż ona, oferować inną perspektywę, której nie jest w stanie dostarczyć nam rzeczywistość. Jak można więc za pomocą wspomnianego instrumentarium ogarnąć coś nieograniczalnego? Ponieważ ludzki duch twórczy, a tym samym również literatura, nie daje się ograniczyć, konieczna jest swego rodzaju wytrwałość i właściwy eksperymentalny sposób podejścia, przy czym nie należy tracić z oczu wielowymiarowości problemu.

[1] H a u n S a u s s y, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares*, [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, red. i d e m, Johns Hopkins University Press 2004, s. 31.

2. Sztuka literacka

Stosunkowo późno doszło do decydujących zmian w rozważaniach nad literaturą jako zjawiskiem. Analiza literatury powstała poniekąd jako produkt uboczny szerszego procesu, do którego doszło w Niemczech w okresie romantyzmu, opierającego się przede wszystkim na zrozumieniu kształtowania się nowoczesnej tożsamości. Teoretycy romantyzmu określili język jako podstawę, względnie jako środek identyfikacji indywiduum, przede wszystkim identyfikacji z grupą etniczną (względnie z *etnosem*, idąc za sugestią Ivana Urbančiča[2]), z nacją[3]. W ten sposób okazało się, zwłaszcza w odniesieniu do literatury, że obok roli estetycznej (poetyckiej), o której mówił już Arystoteles, ma ona również znaczenie polityczne (narodotwórcze), czyli że odgrywa rolę w tworzeniu (samo)świadomości ludowej czy narodowej. Dla tego procesu ma ona wręcz zasadnicze znaczenie. Literatura, która egzystuje w poszczególnych językach i podporządkowana jest ich kodom, przez ostatnie dwieście lat nazywana była głównie literaturą narodową, ponieważ język jest „widomym symbolem etnicznej przynależności"[4], a gramatyka, słownictwo i folklor są „w romantycznym rozumieniu jedynymi i bezpośrednimi ekspresjami tożsamości narodowej"[5]. Tak więc literatura, określana jako niemiecka, polska, portugalska, słoweńska czy angielska, stała się kluczowym pojęciem narodowych monokultur. Niegdyś „bezgraniczna", literatura została w ten sposób zamknięta w (politycznym) kręgu języków i kultur narodowych, z którego do dziś bezskutecznie usiłuje się wyrwać.

Kiedy mowa o literaturze, nie da się pominąć kwestii narodu. Jest też oczywiste, że kiedy pytamy o naród i jego literaturę, pojawia się automatycznie pytanie o jego kulturę, co z kolei oznacza, że pytanie o literaturę narodową jest o wiele bardziej kwestią polityczną niż estetyczną. Mimo to istota zrozumienia kultury narodowej polega na tym, że powstaje ona na fundamencie odmienności od innych, że już *implicite* nosi w sobie podział na rodzime i obce, „nasze" i „nie nasze". Chodzi o stworzenie granic, które jednak mimo to nie są, jak stwierdził już Saussy, **„tylko** arbitralnymi liniami, rysowanymi na

[2] Ivan Urbančič, *Aporije teorije o etničnem in nacionalnem ter problem identitete*, „Migracijske teme" 1989, nr 2–3, s. 167.

[3] Syntetycznego przeglądu relacji między grupą etniczną, językiem i tożsamością dostarcza Marina Lukšič-Hacin, *Multikulturalizem in migracije*, Založba ZRC 1999, s. 44.

[4] *Ibidem*, s. 52.

[5] Jože Pogačnik, *Književni susreti s drugima: jugoslavističke teme*, Izdavački centar Rijeka 1986, s. 164.

nieprzerwanym krajobrazie”[6]. Pewien słoweński przykład pokazuje nam, że nie jest to tylko teoria: Marina Lukšič-Hacin przytacza opinie Stane Južniča i Rudiego Rizmana, którzy do zachodniego modelu powstawania narodu — polegającego na konsolidacji terytorium danej zbiorowości i struktur jej rządzenia — dodają jeszcze model środkowoeuropejski, w którym naród pojawia się jako „wspólnota językowa i kulturowa”, realizująca się przez „wsparcie elity intelektualnej i kulturalnej”[7]. Niemal nikt nie sprzeciwia się już opinii, że Słoweńcy jako naród są przykładem powstania nacji w ontologicznych ramach literatury.

Wyłącznie monokulturowa świadomość oznaczałaby dla literatury zgubę. Tak jest już w przypadku społeczeństwa, w odniesieniu do którego Milan Mesić twierdzi: „Mimo że społeczeństwo kulturowo zróżnicowane nie pod każdym względem jest lepsze, to zachodzi duże prawdopodobieństwo, że osiągnie ono większą równowagę jakości, czego dobre społeczeństwo przecież sobie życzy”[8]. Jeżeli obowiązuje to w odniesieniu do ram społecznych, tym bardziej znaczące jest to dla sztuki i literatury. Dlatego wzajemny dialog różnych kultur może wyjść im tylko na korzyść, gdyż homogenizacja oznaczałaby utratę ich odmienności. Stąd też i sama teoria jest ważną odpowiedzią, która pojawiła się poniekąd równocześnie z politycznym wytworzeniem się narodowej kultury/literatury. Odtąd rozważania o literaturze przebiegają dwutorowo: obok wiodącego w społeczeństwie, dominującego modelu można zawsze znaleźć perspektywę wobec niego odmienną, która zdaje się zapewniać właściwą równowagę, gdyż „kulturowa różnorodność [...] tworzy klimat wzajemnie przydatnego dialogu różnych kultur, i to właśnie na wysokim poziomie robią pisarze i artyści”[9].

2.1. Literatura światowa

Już romantycznemu rozumieniu literatury, wykazującemu starania o tworzenie tożsamości narodowej i „troskę o afirmację kultury narodowej”[10], od początku towarzyszyła świadomość przeciwstawna, rozumiejąca, że bez obcych wpływów nie byłoby rodzimej kultury i literatury, i jak ważne jest

[6] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 17.
[7] Marina Lukšič-Hacin, *op. cit.*, s. 54.
[8] Milan Mesić, *Multikulturalizam: društveni i teorijski izazovi*, Školska knjiga 2006.
[9] *Ibidem*, s. 102.
[10] Zvonko Kovač, *Poredbena i/ili interkulturna povijest književnosti*, Hrvatsko filološko društvo 2001, s. 15.

— również dla zrozumienia własnego ja — przezwyciężanie istniejących granic. W tym miejscu trzeba wspomnieć o dialogicznej koncepcji francuskiego filozofa Emmanuela Levinasa, który mówi, że definicja własnego „ja" możliwa jest jedynie w dialogu z innymi. Tę myśl podchwytuje Mesić, twierdząc, że „definiujemy naszą tożsamość zawsze w dialogu, a czasem również w walce" z tym elementem, który chcą w nas widzieć inni[11]. Zdaje sobie również sprawę z tego, że uniwersalizm, reprezentowany przez wcześniejsze epoki, miał istotne znaczenie dla ludzkiego samopoznania. Już w czasach romantyzmu Johann Wolfgang von Goethe, współtowarzysz Wilhelma von Humboldta, Johanna Gottfrieda Herdera, braci Augusta Wilhelma i Friedricha Schleglów, Friedricha Schillera i innych, kultywował taką świadomość. Jako twórca zwracał uwagę w swoim *Dywanie Zachodu i Wschodu* na przenikanie się kultur, jako teoretyk przejął wprowadzone przez Christopha Martina Wielanda pojęcie literatury światowej (*Weltliteratur*), reagując w ten sposób na oprawianie literatury w narodowe ramy. W dniu 31 stycznia 1827 roku Goethe w rozmowie z Johannem Peterem Eckermannem stwierdził dalekowzrocznie, że „[l]iteratura narodowa jest pojęciem, które dziś niewiele mówi, kiedy nadchodzi era literatury powszechnej dla całej ludzkości i każdy musi współdziałać, aby nadejście tej ery przyspieszyć"[12], ponieważ „poezja jest wspólnym dobrem całej ludzkości […], wszędzie i we wszystkich epokach występuje u wielu tysięcy ludzi?"[13]. Do dziś teoretycy nie są zgodni, w jaki sposób należy odczytywać komentarz Goethego, ale skłaniają się ku wyjaśnieniu, które proponuje również jedna z nowszych opinii, a mianowicie, że literatura światowa to nie suma wszystkich dzieł literackich świata, tylko pewien „rodzaj czytania, którego **intensywnie** możemy doświadczyć na niezliczonych dziełach, a jednocześnie tak samo skutecznie możemy go na wielkiej liczbie dzieł **ekstensywnie** badać"[14]. Koncept literatury światowej polega więc nie na przymusowej homogenizacji kultury i literatury, tylko na zmyślnym włączaniu odpowiednich dzieł do kanonu światowego, zdając sobie sprawę z tego, że w obrębie kultur istnieją różne kanony, które też często bywają niekompatybilne[15]. W czasie, gdy pojęcie literatury się „nacjonalizowało", literatura światowa zapewniała „ponadna-

[11] Milan Mesić, *op. cit.*, s. 77.

[12] Johann Peter Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, tłum. Krzysztof Radziwiłł, Janina Zelzer, PIW 1960, t. 1, s. 333.

[13] *Ibidem*.

[14] David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton University Press 2003, s. 299.

[15] Por. Peter Caws, *Identity: Cultural, Transcultural and Multicultural*, [w:] *Multiculturalism. A Critical Reader*, red. David Theo Goldberg, Blackwell 1994, s. 374.

rodową" przeciwwagę. I tak już pozostało. Literatura światowa jako pierwsza z determinacją zwracała uwagę na kompatybilność kultur i znaczenie wzajemnych wpływów w świecie różnic, przez co stała się ważnym przykładem dla następnych epok.

2.2. Literatura porównawcza

W XIX wieku rozwój społeczny podążał w kierunku dalszych podziałów. Dokonywała się wówczas konsolidacja wielkich narodów, w Europie na przykład zjednoczonych Niemiec i Włoch. Po ukonstytuowaniu się nacji przyszła też kolej na wszystkie inne dziedziny ludzkiej działalności teoretycznej, które przede wszystkim w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia przeżywały okres wzmożonego rozwoju. Obok nauk przyrodniczych, powstały i usamodzielniły się nowe nauki humanistyczne i społeczne: językoznawstwo, antropologia, socjologia, religioznawstwo. Założenie wspólnego i jednolitego ludzkiego doświadczania świata zeszło na jeszcze dalszy plan, a nawet całkiem zniknęło. I właśnie dlatego epoka ta podejmowała znowu próbę przekroczenia nowej przepaści, która powstała w kompleksowości naszego doświadczenia. Pod koniec XIX wieku, po tym jak — zdaniem Davida Ferrisa — dokonały się tradycyjne podziały literaturoznawstwa[16], powstała nowa nauka humanistyczna: literaturoznawstwo porównawcze. Za jeden z jej ideałów uchodzi z pewnością właśnie idea literatury światowej Goethego[17], jednak jej cele dostosowały się do nowego czasu: nie chodziło już o połączenie wszystkich doświadczeń pod szyldem jednej nauki, pod jednym sposobem rozumienia — co może było jeszcze odległym celem Goethego, ale próbowała ona w podzielonym świecie, który był już faktem, wykraczać poza partykularność ludzkiego doświadczenia. Saussy, oprócz Goethego, za prekursorów literatury porównawczej uważa również panią de Staël, która po odbyciu podróży po Niemczech i Austrii w latach 1810–1813 opublikowała swoje słynne dzieło *O Niemczech*[18], wprowadzając w nim metodę kontrastywną, oraz Węgra z Transylwanii, Hugona Meltzla de Lomnitz, który w 1877 roku założył czasopismo „Acta Comparationis Literarum Universarium".

[16] David Ferris, *Indiscipline*, [w:] *Comparative Literature...*, *op. cit.*, s. 79.

[17] Por. Hendrik Birus, *The Goethean Concept of World Literature and Comparative Literature*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2.4 (2000), http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss4/7.

[18] Por. Anna Luiza Hermina de Staël Holstein, *O Niemczech*, [w:] eadem, *Wybór pism krytycznych*, przeł. i oprac. Anna Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Zakład im. Ossolińskich 1954, s. 107–169 [fragmenty].

Chociaż literatura porównawcza za punkt wyjścia miała „uniwersalność ludzkiego doświadczenia”[19], od początku musiała walczyć z niezrozumieniem. Nowo powstałe narodowe nauki o literaturze odrzucały ją z uzasadnieniem, że jest zbyt kosmopolityczna i przez to zbyt odległa od prawdziwego przedmiotu badań. Mimo początkowych przeciwności, rozwijała się konsekwentnie dalej i osiągnęła znaczny sukces (przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku wraz z rozwojem teorii literatury), który — jak każdy punkt szczytowy — może nie był początkiem jej rozpadu, ale wyraźnego regresu. Jako pierwsza proponowała mianowicie opartą na teorii — między innymi też na klasycznej, kontynentalnej filozofii — analizę literatury[20]. Narodowe nauki o literaturze oczywiście podchwyciły i rozwinęły jej metodę, którą Saussy rozumie jako komparatystyczny odruch względnie sposób myślenia[21], powodując tym samym połączenie metod. W ten sposób spowodowały, że literaturoznawstwo porównawcze w niczym się od nich nie różniło. Nie jest to bez znaczenia: jeżeli literatura jest systemem, to — jak twierdzą komparatyści — rozważania nad nią mogą być tylko porównawcze, jako że ustalają one stosunki między elementami systemu. Właśnie dlatego, że w literaturze kultury i języki są w ciągłym kontakcie, dochodzi do hybrydyzacji form i przemieszania wpływów (jednym przykładem tego jest dzieło laureatki Nagrody Nobla Elfriede Jelinek, a innym poezja konkretna). Właściwie logika literatury porównawczej jest tak stara, jak sama literatura.

Ale na tym właśnie polega problem. Uwzględniając, że „ponadnarodowy wymiar literatury i kultury jest powszechnie uznany”[22], zdaniem Davida Ferrisa, w literaturze porównawczej zderzyły się dwa nurty: z jednej strony dążenie do ukonstytuowania nauki, które sprawia — na co zwraca uwagę Saussy — że metoda porównawcza ma tendencję do „rozpuszczania tożsamości [...], ich specyficznych przejawów we wspólnym źródle”[23], a z drugiej strony przeciwstawne pragnienie przechodzenia (porównywania) bez granic (tu Ferris przytacza zdanie Schillera, który już wiedział, że świat jest zasadniczo doświadczeniem fragmentarycznym)[24]. Dlatego literaturze porównawczej zabrakło jej

[19] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 13.

[20] Wspominają o tym również dwa zarysy na temat stanu tej dyscypliny, opublikowane przez amerykańskie stowarzyszenie komparatystyczne: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Charles Bernheimer, Johns Hopkins University Press 1993 oraz *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*

[21] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 5.

[22] *Ibidem*, s. 3.

[23] *Ibidem*, s. 7: „the comparative method tended to dissolve identities or [...] their singular expressions into a common source”.

[24] David Ferris, *Indiscipline*, s. 84.

istoty: własnej metody, *differentia specifica*, przez co nie mogła się już wykreować jako wyraźna i czytelna dziedzina[25], lub inaczej mówiąc: była tak skuteczna i odniosła taki sukces, „że wszyscy staliśmy się komparatystami"[26], co dla literatury porównawczej nawet nie byłoby aż tak złe, gdyby nie doszło przy tym do sprowadzenia jej do „najmniejszego wspólnego mianownika"[27]. Narodowe nauki o literaturze też „opanowały" teorię, tak więc literatura komparatywna już od pewnego czasu ma problemy z tożsamością, jak też z wizją własnej przyszłości. Oddziaływania tego procesu widać u francuskiego filozofa Alaina Badiou, który w swoim *Petit manuel d'inesthétique* (1998) stwierdził, że nie bardzo wierzy w literaturę porównawczą[28]. Na marginesie można zaznaczyć, że komparatystyka faktycznie jest dziś wypierana z uniwersytetów: w roku 2003 zamknięto zakład literatury porównawczej uniwersytetu w Albercie (Kanada), mający ponad czterdziestoletnią tradycję. W 2010 roku ten sam los spotkał zakład komparatystyki uniwersytetu w Toronto, założony w 1969 roku przez Northropa Frye'a, gdzie wykładały takie znane osobistości, jak Lubomir Doležel, Eva Kushner i Linda Hutcheon[29]. Literatura komparatywna, będąca pierwszą poważną próbą przekroczenia narodowych granic — można nawet powiedzieć: próbą spojrzenia z perspektywy interkulturowej — pozbawiona została swej funkcji „spojrzenia ponad", a przez to — tak uważa większość „narodowych" teoretyków literatury — utraciła *raison d'être* swej egzystencji. Mimo to pozostaje nadal pytanie, czy dzisiejszy świat, który się globalizuje, oferuje inny, przede wszystkim głębszy wgląd w zagadnienie kultury.

Przez uniwersalne poszerzenie pola warsztat literatury porównawczej objął też literatury amerykańskie, azjatyckie i afrykańskie, co dla tradycyjnej nauki nie było wielką pomocą. Dlatego szybko pojawił się pod adresem literatury komparatywnej zarzut europocentryzmu[30]. Choć komparatyści byli

[25] *Ibidem*; Jonathan Culler, *Comparative Literature, at Last*, [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*, s. 238.

[26] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 4.

[27] *Ibidem*.

[28] Emily Apter, *„Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée": Universal Poetics and Postcolonial Comparatism*, [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*, s. 54–62.

[29] Linda Hutcheon była, zaraz po Northropie Frye'u i Charlesie Taylorze, jedną z najznamienitszych postaci kanadyjskiego literaturoznawstwa. Specjalizowała się przede wszystkim w kulturze postmodernistycznej i teorii krytycznej. Eva Kushner, również pochodząca z Kanady, zajmowała się głównie teorią literatury porównawczej i historią literatury, podczas gdy Lubomir Doležel, z pochodzenia Czech, opuścił w 1968 swą ojczyznę i został zaproszony na uniwersytet w Toronto. Jako językoznawca był przede wszystkim pod wpływem filozofii analitycznej, szczególnie teorii światów możliwych.

[30] Linda Hutcheon, *Comparative Literature: Congenitally Contrarian*, [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*, s. 225.

„zachwyceni nieokiełznaną różnorodnością Babilonu”[31], to niebawem stało się jasne, że tak wielka różnorodność daje się mimo wszystko ograniczyć. Literatura porównawcza utraciła grunt pod nogami na skutek innych dokonujących się w świecie procesów, które umożliwiły powstanie nowych nauk i nowych sposobów postrzegania — również w odniesieniu do literatury. Stąd niektórzy widzą szanse literatury porównawczej w rozwoju studiów nad kulturą (na przykład Steven Tötösy de Zepetnek[32], w czym sekunduje mu, z zupełnie innym punktem wyjścia, Saussy, uważający, że studia nad kulturą w rzeczywistości są studiami komparatywnymi[33]), inni mówią o końcu nauki (na przykład Gayatri Chakravorty Spivak w swej książce *Death of a Discipline*[34]), podczas gdy jeszcze inni proponują dialektyczny powrót literatury porównawczej do pojęcia literatury światowej (David Damrosch w *What is World Literature?*). Można znowu postawić pytanie, czy uniwersalność, właśnie to, co literatury narodowe zaczęły odrzucać, w ogóle jest jeszcze możliwa?

2.3. Wielokulturowość

Pytanie to dlatego jest tak ważkie, że świat znajduje się w trakcie dwóch przeciwstawnych procesów: z jednej strony w dziedzinie nauk społecznych i humanistyki pod wpływem teoretycznych kierunków, takich jak postmodernizm i dekonstrukcja, zaczął się dzielić na kawałki. Rozpadł się świat oparty na fundamencie narodowym i dlatego rozpadł się również świat reifikowany, który interesował się przede wszystkim rzeczywistością. Proces dewolucji oferował nowe rozumienie świata, świat symulakrów Jeana Baudrillarda, dla którego charakterystyczne jest przede wszystkim zniesienie absolutu, rozpad dotychczas nienaruszalnych wartości. Tym samym rozumienie nacji jako kategorii wiecznej i niezmiennej również uległo przedawnieniu. Zamiast tego można było stwierdzić, jak kruche są wszelkie absolutne określenia, jak przepuszczalne są pojęcia narodu i nacji, jak wątpliwe jest pojęcie jednorodnej tożsamości. Z drugiej jednak strony, akurat ten rozpadający się świat w sferze gospodarczej i politycznej łączył się znowu w jedno. Chodzi oczywiście

[31] George Steiner, *What is Comparative Literature?*, [w:] *An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford*, Clarendon Press 1995, s. 7.

[32] Steven Tötösy de Zepetnek, *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 1.3, http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss3/2/.

[33] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 20.

[34] Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia University Press 2003.

o procesy (szczególnie, ale nie tylko, gospodarcze) globalizacji, do której w ostatnim czasie coraz częściej dołączają polityczne procesy zjednoczeniowe (choćby poszerzanie Unii Europejskiej). Wyraźnie widać także, że w przypadku globalizacji nie chodzi o powrót do rzeczywistości przed-dekonstrukcyjnej, do ery jednorodnych narodowych i indywidualnych tożsamości, która dawno minęła.

Jednocześnie z globalizacją, i jako odpowiedź na nią, w naukach społecznych i humanistycznych ożyła na nowo teoria multikulturowości, ponieważ, na co zwraca uwagę Rizman, globalizacja wywołuje fragmentaryzację[35]. Mesić uzasadnia wyczerpująco w swojej książce poświęconej multikulturalizmowi, że chodzi tu o skomplikowane i wewnętrznie sprzeczne pojęcie. Przede wszystkim nie jest (jeszcze) do końca wyraźnie i ostatecznie ustalone, jakie konotacje pojęcie to zawiera, gdyż jego znaczenie zależne jest od kultury, w jakiej się pojawia. Wielokulturowość jest też na przykład oficjalną polityką Kanady, dlatego ma ona tam inne znaczenie niż gdzie indziej. Zwłaszcza Mesić zajmuje się innymi, różnymi określeniami tego terminu[36]. Pewne jest, że istnieją różnice definicji pomiędzy użyciem politycznym, socjologicznym, gospodarczym czy antropologicznym. Mesić opowiada się za rozróżnianiem między wielokulturowością i interkulturowością z powodu ich odmiennego pojmowania kultury, gdyż wielokulturowość gwarantuje tylko pluralizm kultur[37]. Przy tym szybko można wpaść w „esencjalistyczne poparcie kulturowego zamknięcia"[38]. Jest to pojęcie mające praktyczne skutki dla organizacji życia społecznego, dlatego wzajemne stosunki, które ustanawia, są tym bardziej skomplikowane.

Badacze wielokulturowości nie uważają globalizacji zasadniczo za coś negatywnego, ale wychodzą z założenia, że w obrębie ram całej zglobalizowanej kultury istnieje wiele różnych jej form. Jako światopogląd wielokulturowość związana jest przede wszystkim z kulturowym relatywizmem, który „zakłada racjonalne ograniczenie narodowej suwerenności"[39]. Teoretycznie uformowali go przede wszystkim Franz Boas i jego uczennica Ruth Benedict. Dla syntagmatu „kulturowego relatywizmu" charakterystyczne jest przede wszystkim stwierdzenie, że wszystkie kultury są równowartościowe[40]. Da się to uzasadnić

[35] Rudi Rizman, *Globalizacija in avtonomija: prispevki za sociologijo globalizacije*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2008, s. 14.
[36] Milan Mesić, *op. cit.*, s. 55 i nast.
[37] Milan Mesić, *op. cit.*, s. 66–67.
[38] *Ibidem.*
[39] Rudi Rizman, *op. cit.*, s. 21.
[40] Marina Lukšič-Hacin, *op. cit.*, s. 32.

przede wszystkim w oparciu o punkt wyjścia, że kultury są językowo uformowanymi narodowymi tworami. A skoro tak jest, oznacza to przede wszystkim, że warunkiem zejścia do wspólnego mianownika, na podstawie którego kultury dają się porównać, jest przede wszystkim otwartość na innych[41]; równoważność interesów między kulturami i ich użytkownikami oznacza też — i to jest decydujące — aksjologiczną ekwiwalencję. Lukšič-Hacin przytacza słowa Charlesa Taylora, który mówi, że „najważniejszym wymogiem i warunkiem wielokulturowości [...] jest uznanie kultury i kulturowej tożsamości jako takiej, uznanie prawa do różnorodności i respektowanie w równym stopniu wszystkich kultur"[42]. Dopiero na tej podstawie wielokulturowość może zepchnąć jednokulturowość na margines.

Odwrotną stronę wielokulturowego widzenia świata można odnaleźć właśnie w rozumieniu literatury. Dla kulturowego relatywizmu ważna jest przede wszystkim uniwersalność, która w zalążku została już zdefiniowana przez Goethego, w nowszych czasach wrócił do niej Erich Auerbach. W swoim eseju *Philologie der Weltliteratur* (1952) napisał, że „cechy dobrego punktu wyjścia [...] są z jednej strony w jego konkretności i precyzji, z drugiej zaś w potencjale odśrodkowego promieniowania"[43]. Tak powraca w ujęciu współczesnego świata w miejsce literatury narodowej idea literatury światowej, która jednak nie jest już całkowicie nieskalana. W tej formie, w jakiej Jürgen Habermas ją podchwytuje, idea ta zyskuje właściwość „obywatelstwa światowego"[44], co również oznacza odejście od narodowych tożsamości, niosąc z sobą, jak twierdzi Lukšič-Hacin, niebezpieczeństwo nihilizmu kulturowego[45], względnie, zdaniem Mesića, utratę indywidualnej tożsamości, której miejsce zajmują „specyficzne formy tożsamości zbiorowej"[46]. Widać wyraźnie, że proces globalizacji świata w kierunku „globalnej wioski" (pojęcie to wprowadził Marshall McLuhan w swojej *Galaktyce Gutenberga*[47] w 1962 roku, a rozwinął je potem jako „globalny teatr") niesie z sobą wiele napięć między perspektywą uniwersalną i partykularną, między wspólną kulturą polityczną, kulturalną i artystyczną i jej narodowymi formami, do których zaliczyć należy również literaturę. Nawet literatura porównawcza nie dała sobie rady, stała się na powrót wielo-

[41] Por. Gayatri Chakravorty Spivak, *op. cit.*, s. 8 i nast.
[42] Marina Lukšič-Hacin, *op. cit.*, s. 34.
[43] Cyt. za: Jonathan Culler, *op. cit.*, s. 244.
[44] Cyt. za: Marina Lukšič-Hacin, *op. cit.*, s. 58.
[45] *Ibidem*, s. 33.
[46] Milan Mesić, *op. cit.*, s. 49.
[47] Por. Marshall McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. Karol Jakubowicz, [w:] idem, *Wybór pism*, wybór Jacek Fuksiewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1975.

biegunową profesją w jednobiegunowym, zglobalizowanym świecie[48], ale z narodowo sfragmentaryzowanym społeczeństwem[49].

2.4. Interkulturowość

Fakt globalizacji miał znaczące skutki dla rozumienia świata, gdyż „zabezpieczenie historycznego postępu [...] zostało chwilowo zatrzymane, [...] nastąpił demontaż zbliżenia między wiedzą, etyką i dobrą koegzystencją, a [...] potwierdzona została dominacja imperium, zjednoczona w technicznej potędze i czysto ekonomicznym duchu"[50]. Dlatego w humanistyce i w naukach społecznych powstał silny opór wobec relatywizmu, pojawiły się wątpliwości i sceptycyzm; stosowany dotąd termin wielokulturowość został uzupełniony o nowy wariant, interkulturowość, która powstała jako spadkobierczyni takich pojęć stosowanych głównie w studiach nad kulturą, jak na przykład hybrydowość. O ile wielokulturowość opierała się — przynajmniej teoretycznie — na pojęciu wspólnej, globalnej kultury, jeżeli przedstawiała jeszcze próbę osiągnięcia równości[51], uniwersalności, to w przypadku interkulturowości już tak nie jest, gdyż poszczególne kultury nie są już podporządkowane jednemu nadrzędnemu pojęciu ani też porozumieniu się co do wspólnego mianownika. Interkulturowość zakładała otwartość wobec wszystkich kultur, między którymi istnieje komunikacja[52].

Interkulturowość wychodzi z przekonania, że uniwersalizm w domenie kultur nie jest możliwy, oraz z założenia, że również w społeczeństwach heterogenicznych pod względem kulturowym punktem wyjścia jest kultura narodowa, choć i ta już sama w sobie jest problematyczna. Wydaje się, że interkulturowość zwróciła się przeciw globalizacji, którą w bardzo prosty sposób zdefiniowała Spivak, mianowicie jako „narzucanie tego samego systemu wymiany"[53]. Globalizacja uznaje państwo za regulatora i otwiera drogę rynkowi, co jednak w zrozumiały sposób z korzyścią jest wyłącznie dla posiadaczy (dlatego również takie sfery, jak służba zdrowia czy szkolnictwo stają się źródłem profitu). Posiadaczem jest ten, kto daje największy licznik nad wspólnym mianownikem, ten, kto dyktuje „ten sam system wymiany", co prowadzi do asymetrii

[48] Linda Hutcheon, *op. cit.*, s. 224.
[49] Milan Mesić, *op. cit.*, s. 69.
[50] Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée 2002, s. 15.
[51] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 28.
[52] Milan Mesić, *op. cit.*, s. 67.
[53] Gayatri Chakravorty Spivak, *op. cit.*, s. 72.

wpływu i nieprzejrzystości wzajemnej wymiany[54]. Nie jest to oczywiście żadna nieuchwytna i daleka od konkretu życia kategoria, ma ona nawet wyraźne parametry, na podstawie których Saussy może stwierdzić: „Globalizacja to amerykanizacja"[55]. Analogicznie Jonathan Culler widzi w literaturze światowej niebezpieczeństwo, że tworzona jest na fundamencie hegemonistycznego nosiciela władzy, którym w naszym świecie są Stany Zjednoczone[56]. Z punktu widzenia interkulturowego globalizacja, w której wszystkie kultury sprowadzone byłyby do wspólnego mianownika, jest fikcją, ale mimo to także totalny kulturowy relatywizm to fikcja. Nie ma ujednolicającej zasady; po postmodernizmie nie da się już temu zaprzeczyć, ale dopiero przy wspólnym mianowniku jasne staje się, jaki „ciężar właściwy" mają różne kultury. Dlatego można twierdzić, że globalizacja wprowadza nierówność, także, o ile nie przede wszystkim, do kultury. Nie ma kultury „globalnej", której wyrazem byłyby poszczególne kultury, lecz każda walczy w pojedynkę o swoją egzystencję i dlatego istnieją między nimi relacje hegemonii oraz dominacji, względnie podporządkowania.

Ale nie znaczy to jeszcze, że kultura narodowa bądź wywodząca się z niej tożsamość nie jest złożona i wielowarstwowa. Jest wręcz odwrotnie: interkulturowość zdaje sobie sprawę z immanentnej różnicy, która nadaje sens istocie kultury narodowej i która nie daje się zredukować i znieść, względnie sprowadzić do wspólnego mianownika. Tu globalizacja nic nie zdziała. Tu właśnie da się odnaleźć znaczenie dialogu międzykulturowego (właściwie był on już warunkiem wielokulturowości), w którym chodzi o wspomnianą już otwartość wobec innych, ze zmienionym przez to sposobem ich widzenia, a w konsekwencji też o zmianę rozumienia samego siebie[57]. To przywodzi na myśl termin z hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera, mianowicie stapianie się horyzontów. W tym miejscu trzeba z kolei zwrócić uwagę na jedyną w swoim rodzaju próbę uformowania interkulturowej historii literatury w (południowo)-słowiańskim świecie przez Zvonko Kovača, który umieścił historię interkulturową między nieokreślonością literatury światowej i ciasnotą literatury narodowej. Analiza interkulturowa jest doprawdy czymś więcej niż tylko analizą literatury, jako że mierzy się z całością kultury, z której się wywodzi, i przez to uświadamia procesy, które naprawdę mają wpływ na tworzenie literatury. Parafrazując

[54] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 28.
[55] *Ibidem*, s. 25.
[56] Jonathan Culler, *op. cit.*, s. 245.
[57] Stephen C. Rockefeller, *Comment*, [w:] Charles Taylor, *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, Princeton University Press 1992, s. 92–93.

wspomniany pogląd Saussy'ego[58], można powiedzieć, że studium literatury już samo w sobie jest studium literatury porównawczej. Dlatego nie sposób się dziwić, że rozważania nad literaturą muszą zajmować się również aspektami społecznymi. Jak już wyżej stwierdzono, globalizacja okazała się projektem hegemonistycznym. Jedna z jej form, tak zwana „nowa globalizacja", wpadła w jeszcze większą skrajność i przeradza się w kategorię podniosłą. Emily Apter zwraca uwagę, że taki globalizm „wszystko wie" o świecie, wcale go nie znając, bądź „teoretyzuje o miejscu, w którym nigdy nie był"[59].

3. Wnioski

Być może zdaje się niektórym, że krąg, który zarysowaliśmy na wstępie, zamyka się i że jesteśmy znowu przy interkulturowej koncepcji literatury światowej i przez to znowu na początku romantyzmu. Ale różnica jest jednak zasadnicza. Interkulturowe podejście do literatury zakłada, że literatura, którą Goethe definiował jako niepodzielną i bezgraniczną, jest podzielna według ustaleń narodowych, to znaczy, że tak samo jak w przypadku wielokulturowości kontynuowane jest to teoretyczne spojrzenie na literaturę, które umieszcza ją w relacji zależności od konkretnej społeczno-politycznej sytuacji danej zbiorowości/narodu. Jest to wprawdzie również punkt wyjścia dla świadomości interkulturowej, która przezwycięża jednak ten podstawowy podział i dąży do przekroczenia dzielących linii i do ich połączenia. Można sformułować założenie, że literatura interkulturowa jest literaturą światową bez ambicji totalitarnych i ma w sobie pokorę wobec innych kultur (i kultury innych, co niekoniecznie oznacza to samo; pokora jest podstawowym punktem wyjścia dialogu międzykulturowego, co podkreślił również Michel Bouton[60]). Kluczową rolę odgrywał przy tym dialog międzykulturowy (który, notabene, nie przypadkiem Unia Europejska obrała sobie za motto roku 2008). Kultura, rozumiana w sposób interkulturowy, jest kulturą bez realnopolitycznych ambicji, przez co staje się ona płaszczyzną porównań; jest wprawdzie nosicielką odróżniających właściwości, które jednak mimo to mogą być porównywane między sobą; prezentuje różne kultury, nie wyróżniając żadnej z nich kosztem innych. Interkulturowe traktowanie literatury akceptuje wprawdzie narodowy — a przez

[58] Haun Saussy, *op. cit.*, s. 20.
[59] Emily Apter, *op. cit.*, s. 60.
[60] Michel Bouton, *Medkulturni Management*, [w:] *Medkulturni dialog kot temeljna vrednota EU*, red. Vesna Mikolič, Krištof Jacek Kozak, Annales 2008, s. 135 i nast.

to również językowy — punkt wyjścia literatury, gdyż zdaje sobie sprawę, że literatura w swej warstwie treściowej jest zupełnie „nieczysta" (na to zwraca uwagę zwłaszcza Zvonko Kovač, który definiuje multikulturowe, multifunkcjonalne spojrzenie na literaturę. Jego zdaniem literatura jest „etnicznie nieszczęśliwie zanieczyszczona, prawdziwie interkulturowa"[61]).

Wyraźnie widać, że mamy do czynienia z paradoksem, który jest szczególnie charakterystyczny dla naszego nowoczesnego, zglobalizowanego chronotopu. Absolutne wartości nie są już aktualne, ich miejsce zajął aksjologiczny nihilizm i totalny utylitaryzm, które stworzyły swoją bardzo skuteczną hierarchię wartości, tyle że nie określają ich jako wartości, ale opisują je na przykład jako „niezbędne mechanizmy działalności rynkowej". Raz jeszcze trzeba zwrócić uwagę, że nieznośna lekkość wyboru egzystuje tylko na papierze. W rzeczywistości, na co zwłaszcza zwraca uwagę Damrosch[62], oferowana możliwość wyboru i liczba faktycznie dokonanych wyborów podlega — przede wszystkim ze względu na ograniczony czas i nasze możliwości — wzajemnym oddziaływaniom. Inaczej mówiąc, kiedy mamy więcej do wyboru, wybieramy mniej różnorodnie. Zlęknieni, trzymamy się znanych, uznanych, sprawdzonych wzorów. Paradoks ten staje się widoczny w rozważaniach poświęconych literaturze. Porównywalność wszystkiego ze wszystkim jest bardzo dekonstruktywna, postkanoniczna, ponieważ nie zakłada żadnej taksonomii, która manifestowałaby się pod postacią powszechnej hierarchii wartości. Dlatego do gry powraca teoria, metapoziom, od którego oczekuje się, że pokaże nam „ważne prawa" znaczenia literatury i jednocześnie je oceni[63].

Jednak widać też wyraźnie, że rozważania nad literaturą podlegają polityce świata realnego, gdyż literatura jest tylko jedną z ludzkich aktywności, w której człowiek się sam odzwierciedla, swoją egzystencję w tym świecie. Dlatego iluzją byłoby oczekiwanie od literatury, żeby była zupełnie apolityczna i żeby z samozadowoleniem odzwierciedlała Arkadię, bukoliczny świat, którym nie jest. W rzeczywistości mianowicie teoretyczne założenia zazwyczaj nie są już aktualne, tylko zmieniają się i podlegają hegemonicznemu prawu realnego świata, w którym więksi i silniejsi dominują i panują. Odnosi się to bez wątpienia również do kultur, języków, które te kultury ujmują w słowa, i narodów, które na podłożu tych języków się konstytuują. Interkulturowa polityka literatury musi stale uświadamiać sobie realną dyskrepancję między

[61] Zvonko Kovač, *op. cit.*, s. 8.
[62] David Damrosch, *op. cit.*, s. 48.
[63] Por. *ibidem*, s. 44.

teorią i praktyką życiową. Możemy jednak od niej wymagać, żeby stała z boku i analitycznie komentowała wydarzenia, których jest świadkiem.

Literatura jest polityczna przede wszystkim z powodu okoliczności zewnętrznych. Oczekiwać od niej bądź też od teoretycznych rozważań na jej temat, żeby nadawała kierunek rozwojowi nowoczesnego świata, oznacza pomieszanie przyczyny i skutku, przede wszystkim jednak jest to krótkowzroczne przecenianie roli kultury, względnie jej eksponenta, literatury. Mimo że wielu autorów chciałoby mieć niejako brzemienny w skutki wpływ na wydarzenia w społeczeństwie (szczególnie symptomatyczni są w tym Słoweńcy, od „kształtowania" narodu zapoczątkowanego przez Primoža Trubara, przez ruch towarzystw kulturalnych, aż po „pisarską konstytucję"), refleksja nad literaturą musi zdawać sobie sprawę zwłaszcza z tego, że istnieje jeszcze druga strona. Dlatego literatura rzeczywiście musi odzwierciedlać wszystko: to, co zostawiamy za sobą, co mamy obok siebie i być może nawet to, co mamy jeszcze przed sobą. Rola rozważań nad literaturą polega właśnie dlatego na pełnieniu tej funkcji korygującej, czy to w formie literatury narodowej, literatury porównawczej, studiów kulturowych, wielokulturowej wariacji lub analizy interkulturowej.

Joanna Jabłkowska

Transfer kulturowy czy po prostu kontakty? O polsko-niemieckich pograniczach literackich

I.

> Zanim [Castorp] podjął tę podróż [...], odbył długą rozmowę z konsulem Tienapplem. Zażywny i poczciwy staruszek [...] [w] sposób niezwykle ekspresyjny jak na jego flegmatyczną naturę przedstawił w paru zdaniach ogólny zarys dziejów świata, Europy, wreszcie Niemiec samych, w którym to schemacie dla Wschodu jako takiego noty najwyższe nie były w ogóle przewidziane. [...] Czasy, kiedy nasi przodkowie wyruszali do Tallina, Rygi, Królewca czy Gdańska, minęły bezpowrotnie. To prawda: nie założysz kantoru ani nie przywdziejesz rycerskiego płaszcza, bo chcesz budować statki. Ale jaką tam mogą mieć politechnikę? Na pewno marną, powiadam ci, mój drogi — marną, cóż to za szkoła, która nie istniała jeszcze parę lat temu? A ponadto [...] należy unikać sytuacji, w których wypracowane z takim trudem formy mogą pogrążyć się w chaosie[1].

Zacytowany fragment nie pochodzi z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna ani nie jest zgrabnym hołdem dla wielkiego pisarza, złożonym przez innego niemieckiego twórcę. Ostrzeżenie przed wschodnim chaosem, wygłoszone przez wuja Tienappla, zawdzięczamy urodzonemu w 1957 roku Polakowi, Pawłowi Huelle. Wybrał on jedno zdanie z *Czarodziejskiej góry*, zdanie mówiące o tym, że Hans Castorp przez kilka semestrów studiował w Gdańsku, po czym rozszerzył je do rozmiarów samodzielnej historii. W powstałej w ten sposób powieści autor sięga do motywów z różnych dzieł Tomasza Manna, jak też do innych utworów niemieckojęzycznej literatury, budując z nich własną fabułę.

Paweł Huelle posługuje się tu znaną techniką literacką, którą Gérard Genette nazwałby intertekstualnością, definiowaną „jako relacja współobecności

[1] P a w e ł H u e l l e , *Castorp*, słowo/obraz terytoria 2004, s. 7–8.

zachodząca między dwoma bądź wieloma tekstami [...], najczęściej jako rzeczywista obecność jednego tekstu w drugim"[2].

Huelle nie jest oczywiście jedynym polskim pisarzem inspirującym się twórczością Tomasza Manna. Roman Dziergwa poświęcił recepcji Manna w Polsce obszerny tom, opublikowany w roku 2003[3]. Dzieła autora *Buddenbrooków* zaczęły ukazywać się w Polsce począwszy od 1923 roku. Kiedy w roku 1927 na zaproszenie Skamandrytów przybył z wizytą do Warszawy, polscy literaci i krytycy uczcili go jako mistrza języka wysokiej próby. Wielu go naśladowało. Dziergwa zauważa interesujące odniesienia do jego dzieł nawet w *Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza. Również po 1945 roku u wielu autorów można odnaleźć ślady inspiracji Mannem. Jego utwory czytują postacie w polskich powieściach — na przykład w książce Jerzego Pilcha *Pod Mocnym Aniołem* na podłodze obok łóżka bohatera leży *Czarodziejska góra*. Włodzimierz Kowalewski napisał opowiadanie o tym, jak Tomasz Mann przyjeżdża do Olsztyna. Takich nawiązań do postaci niemieckiego pisarza lub do jego utworów istnieje w polskiej literaturze współczesnej więcej, często jednak wydają się one po prostu odniesieniami intertekstualnymi do odpowiednio znanych i uznanych wzorców. Mann był autorem światowej sławy, pierwszej próby, mistrzem słowa, stąd jego popularność wśród polskich pisarzy. Na tym tle *Castorp* Huellego zdaje się wyjątkiem. Nie chodzi tu bowiem o odniesienie do odpowiednio znaczącego hipotekstu, a raczej o zajęcie stanowiska na temat niemieckości i jej znaczenia dla cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Gdańszczanina Huellego fascynuje nie tyle *Czarodziejska góra* i jej bohater, co miasto na pograniczu kultur, miasto, które dziś już nie istnieje. Między Huellem i innymi pisarzami z Gdańska — Stefanem Chwinem czy Bolesławem Facem — a niemieckim gdańszczaninem Günterem Grassem zachodzi intensywny intertekstualny dialog, dzięki któremu wyłania się z zapomnienia fenomen pogranicza kulturowego. *Weiser Dawidek* i opowiadania Huellego, *Hanemann*[4] czy *Dolina*

[2] Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Aleksander Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie 1992, s. 318.

[3] *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*, wybór i opracowanie Roman Dziergwa, Wydawnictwo Poznańskie 2003, s. 343.

[4] Powieść *Hanemann* została przetłumaczona na język niemiecki jako *Tod in Danzig* (Śmierć w Gdańsku). Por. Stefan Chwin, *Tod in Danzig*, tłum. Renate Schmigdall, Rowohlt 1998. Jest to nawiązanie zarówno do *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna, jak i do *Śmierci w Rzymie* Wolfganga Koeppena. Dzięki tym intertekstualnym zabiegom polska powieść włączona została do tradycji niemieckiej prozy XX wieku i tym samym w jakimś sensie dołączona do niemieckiej spuścizny kulturowej.

Radości Chwina zawierają wyraźne nawiązania do twórczości Grassa, na co wielokrotnie zwracano uwagę w badaniach krytycznoliterackich[5]. Także w tych przypadkach nie chodzi o zdobienie własnej twórczości wielką postacią europejskiego formatu — większość „Grassowskich" tekstów wyżej wymienionych polskich autorów powstała przed przyznaniem Niemcowi Nagrody Nobla, lecz o wspólny humus kulturowy, łączący ponad różnymi językami i ponad pokoleniami intelektualistów niemieckich i polskich. Grass jest bez wątpienia najpopularniejszym w Polsce powojennym niemieckim autorem[6], choć także kilkoro innych cenionych pisarzy wspominało bez rewanżystowskich intencji i z autentycznie ciepłą nostalgią swoją utraconą ojczyznę, dziś stanowiącą część terytorium Polski. Mimo to poświęcona Mazurom powieść *Muzeum ziemi ojczystej* Siegfrieda Lenza ukazała się w polskim przekładzie po raz pierwszy dopiero w 1991 roku[7], a Horst Bienek[8] pozostaje na ogół nieznany odbiorcom spoza kręgu germanistów oraz mieszkańców Górnego Śląska. Także autobiograficzne *Wzorce dzieciństwa* urodzonej w Gorzowie Wielkopolskim (wtedy Landsberg an der Warthe) Christy Wolf[9] nie znalazły dużego zainteresowania wśród polskich czytelników. Być może zabrakło w ich pisarstwie tego zajadłego zaangażowania, z jakim Grass utożsamia się z hybrydowością miejsca na ziemi, do którego utraty sam był zmuszony się przyczynić.

Z podobnym przyjęciem w polskiej kulturze spotkało się zaledwie kilku niemieckich twórców, oprócz wspomnianego już Tomasza Manna, Johann

[5] Por. np.: Christian Prunitsch, *Intertextualität als Vollzug literarischer und geschichtlicher Kontinuität am Beispiel von Günter Grass' „Katz und Maus" und Paweł Huelles „Weiser Dawidek"*, „Zeitschrift für slavische Philologie" 2003, z. 1–2, s. 149–174; Lothar Quinkenstein, *Entsiegelte Geschichte. Zur Bildfunktion der Stadt Danzig in der polnischen Gegenwartsliteratur unter Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte von Günter Grass*, „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen" 1998, s. 209–221; Marek Jaroszewski, *Parallelen und Kontraste. „Katz und Maus"* (*G. Grass*) *und „Weiser Dawidek"* (*P. Huelle*), [w:] *Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung*, red. Andrea Rudolph, Ute Scholz, J. H. Röll 2002, s. 353–364.

[6] Wiele publikacji może świadczyć o szerokiej recepcji Grassa w Polsce. Niech będą przykładem wydane w 1999, w roku Nagrody Nobla dla Grassa, książki: *Günter Grass i polski Pan Kichot*, red. Maria Janion, słowo/obraz terytoria 1999 oraz Ryszard Ciemiński, *Kaszubski werblista*, Tower Press 1999.

[7] Powieść została wznowiona w 2010 przez wydawnictwo Borussia: Siegfried Lenz, *Muzeum ziemi ojczystej*, tłum. Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Borussia 2010 (pierwsze wydanie: Czytelnik 1991). Lenz poświęcił ponadto swym ojczystym Mazurom opowiadania, por. idem, *Słodkie Sulejki,* tłum. Marianna Świętek, Wydawnictwo Poznańskie 1988.

[8] Horst Bienek był urodzonym w Gliwicach niemieckim Ślązakiem, jak sam określał swą tożsamość. Po wysiedleniu z Gliwic w 1945 zamieszkał w Niemczech, najpierw w NRD, potem w RFN. Jego twórczość związana jest z Górnym Śląskiem, dlatego jest tłumaczony na język polski przede wszystkim w gliwickim wydawnictwie Wokół Nas. Jego najbardziej znana powieść *Pierwsza Polka* miała nawet trzy wydania, por. Horst Bienek, *Pierwsza Polka*, tłum. Maria Przybyłowska, Czytelnik 1983 (Wokół Nas 1994 i 2008).

[9] Christa Wolf, *Wzorce dzieciństwa*, tłum. Sławomir Błaut, Czytelnik 1981.

Wolfgang Goethe[10] i Friedrich Schiller, których najintensywniejsza faza recepcji przypada naturalnie na czas romantyzmu.

Z drugiej strony liczba tłumaczeń niemieckojęzycznej literatury na rynku księgarskim ewidentnie zwiększyła się po roku 1990. Wielu młodych, utalentowanych tłumaczy dba o regularne i reprezentatywne upowszechnianie niemieckojęzycznej literatury w Polsce. Niekiedy do jej popularności przyczyniają się ekranizacje (najlepszym przykładem jest tu *Pachnidło* Patricka Süskinda[11]) lub też, jak należy się spodziewać, przyznanie literackiej Nagrody Nobla. Jednak także wśród Noblistów znajdziemy pisarzy w Polsce zapomnianych. Niewielką popularnością cieszy się na przykład laureat z 1981 roku, Elias Canetti (nie Niemiec, lecz przyszywany Austriak)[12]; o Nelly Sachs, uhonorowanej w 1966 roku, nawet filolodzy prawie nie pamiętają.

Stosunkowo dobrze znany jest Heinrich Böll. Ostatnie noblistki, Austriaczka Elfriede Jelinek i Niemka rodem z Banatu, Hertha Müller, spotkały się natomiast z dużym zainteresowaniem, choć nie zawsze z aprobatą ich twórczości. Można to jednak przypisać raczej otwarciu Polski na kulturę Europy Zachodniej, w każdym razie nie tylko zainteresowaniu niemieckim obszarem językowym.

Pogarsza się niestety znajomość języka niemieckiego wśród polskich czytelników. Nie można oczekiwać — jak miało to miejsce jeszcze w końcu XIX i na początku XX wieku — że niemiecka literatura i filozofia zostaną przyswojone w języku oryginalnym. Zarazem nie sposób przeoczyć znaczących luk w działalności translatorskiej — do dziś nie przełożono wszystkich dzieł eseistycznych Tomasza Manna (tomy *Moje czasy* i *Dostojewski — z umiarem i inne eseje*[13], jakie ukazały się w ostatnich latach, prezentują najsłynniejsze teksty, ale daleko im do ogarnięcia całości tej spuścizny). Również po przyznaniu Nagrody Nobla nie podjęto próby przetłumaczenia na język polski szkiców

[10] W szczególności należy podkreślić recepcję *Fausta* w Polsce. Por. Agata Dąbek, *Polski Faust*, Księgarnia Akademicka 2007.

[11] Patrick Süskind, *Pachnidło*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Zysk i S-ka 1998 (Propaganda 2006).

[12] Należy przyznać, że najważniejsze dzieła Canettiego były tłumaczone na język polski, m.in.: Elias Canetti, *Prowincja ludzka: zapiski 1942–1972*, tłum. Maria Przybyłowska, Wydawnictwo Dolnośląskie 1996; idem, *Tajemne serce zegara*, tłum. Maria Przybyłowska, Pogranicze 2007; idem, *Auto da fé*, tłum. Edyta Sicińska-Gałuszkowa, Czytelnik 1999, 2004 (i inne wydania); idem, *Ocalony język. Historia pewnej młodości*, tłum. Maria Przybyłowska, Czytelnik 1981; idem, *Pochodnia w uchu*, tłum. Maria Przybyłowska, Czytelnik 1988; idem, *Gra oczu*, tłum. Maria Przybyłowska, Czytelnik 1991.

[13] Tomasz Mann, *Moje czasy*, tłum. Wojciech Kunicki, wybór i wstęp Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie 2002; idem, *Dostojewski — z umiarem i inne eseje*, tłum. Jan Błoński, Muza 2000.

i mów Güntera Grassa, z wyjątkiem kilku rozproszonych tekstów i tomiku *Niemieckie rozliczenia*[14], dostępnego jedynie w zbiorach wybranych bibliotek. Te braki nie są wyjątkiem. Publicystyczna i eseistyczna twórczość wielu sławnych autorów, jak Heinrich Mann, Siegfried Lenz, Hans Magnus Enzensberger czy Heinrich Böll, których utwory beletrystyczne są na ogół znane, została upowszechniona w naszej kulturze w bardzo niewielkim stopniu; niektórzy ważni i cieszący się rozgłosem pisarze są tłumaczeni sporadycznie, jak na przykład Botho Strauß. Z tego powodu zakorzeniona w refleksji filozoficznej literatura niemiecka odbierana jest powierzchownie, w warstwie fabularnej — najmniej dla niej istotnej — i bez koniecznych dla jej zrozumienia kontekstów.

Wygląda na to, że także niemiecki rynek książki w swych zainteresowaniach polską literaturą kieruje się równie selektywnymi kryteriami. Jednak dzięki trudnym do przecenienia zasługom Karla Dedeciusa wiele polskich utworów znalazło w Niemczech wydawców, a zapewne też i czytelników. Dwie wielkie serie wydawnicze przyczyniają się do popularyzacji polskiej literatury: *Polnische Bibliothek* oraz *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Twórczość niektórych polskich autorów jest regularnie przekładana na język niemiecki. Należą do nich wspomniani już Chwin i Huelle, Henryk Grynberg, Marek Krajewski, Antoni Libera, Dorota Masłowska, Andrzej Sapkowski, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Adam Zagajewski i wielu innych przedstawicieli pokolenia twórców, którzy odnieśli sukces niedługo przed i po 1990 roku[15], w tym naturalnie także nobliści Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, jak też klasycy literatury współczesnej: Witold Gombrowicz[16], Sławomir Mrożek, Zbigniew Herbert, Stanisław Lem, Andrzej Szczypiorski, Tadeusz Różewicz[17], Ryszard Kapuściński, Hanna Krall itp. Również na tym polu wybitni tłumacze dbają o zachowanie najwyższego poziomu. Jednak i tu także pozostają do wypełnienia luki. Duża liczba polskich pisarzy narodowych z drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku,

[14] Günter Grass, *Niemieckie rozliczenia: Przeciwko tępemu nakazowi jedności*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Andrzej Kopacki, NOWA 1990.

[15] Por. Natasza Stelmaszyk, *Die Barbaren sind längst da... Junge polnische Literatur und ihre Rezeption in Deutschland*, „POLEN — polen-analysen" 2008, nr 29, http://www.laender-analysen.de/polen/pdf/PolenAnalysen29.pdf.

[16] O recepcji Witolda Gombrowicza w Niemczech por. *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, red. Marek Zybura, Izabela Surynt, Universitas 2004; *Gombrowicz in Europa: deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*, red. Marek Zybura, Andreas Lawaty, Harrassowitz 2006.

[17] Tadeusz Różewicz należy do najbardziej cenionych żyjących polskich autorów. Jego utwory są systematycznie tłumaczone na niemiecki, por. *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, red. Andreas Lawaty, Harrassowitz 2003.

ważnych dla rozwoju polskiej tożsamości, jak Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Stefan Żeromski, Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Leopold Staff, Jan Kasprowicz, Jarosław Iwaszkiewicz i inni jest wprawdzie tłumaczona na język niemiecki, pozostaje mimo to mało znana czytelnikom. Podobnie zresztą jak niemieckojęzyczni realiści, między innymi Theodor Fontane, Wilhelm Raabe, Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer oraz przedstawiciele modernizmu — za wyjątkiem dwujęzycznych Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Rittnera — są czytani w Polsce jedynie przez germanistów.

Jednakże dzięki regularnym kontaktom kulturalnym, działalności slawistów i germanistów, literacka i naukowa wymiana nabrała charakteru pozytywnie różniącego się od ubiegłych epok. Intensywna recepcja niemieckich poetów okresu „burzy i naporu" oraz klasyków w polskim romantyzmie była bowiem jednostronna; z kolei niemieckie zauroczenie Polską po 1830 roku okazało się chwilowym porywem, nieodwzajemnionym w równym stopniu przez Polaków, zapatrzonych przede wszystkim we Francję. Wydaje się, że w ostatnich dekadach polsko-niemiecka wymiana literacka nabrała charakteru partnerskiego.

Dziś stosunki kulturalne mają różnorakie wsparcie instytucjonalne i wymienienie wszystkich instytutów kultury czy naukowych placówek zagranicznych jest trudne; dla porządku tylko przypomnijmy najważniejsze: Niemiecki Instytut Historyczny, Centrum Badań Historycznych PAN, Viadrina czy Collegium Polonicum, fundacje — w rodzaju Polsko-Niemieckiej Fundacji na Rzecz Nauki, Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, instytucji kulturalnych, jak Transodra, Borussia, Dialog, serii wydawniczych i czasopism, z których najważniejsze to *Poznańska Biblioteka Niemiecka* i *Zrozumieć Niemcy*, w części finansowanych z publicznych (często niemieckich) środków. Po 1990 roku powstało w języku polskim wiele ciekawych publikacji naukowych i popularnonaukowych, których celem jest prezentacja i analiza stosunków polsko-niemieckich[18]. Najbardziej spektakularny projekt w ostatnim czasie to *Polsko-*

[18] Do ważnych publikacji o relacjach polsko-niemieckich należą: Hubert Orłowski, *Polnische Wirtschaft. Nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*, tłum. Izabela i Sven Sellmer, Borussia 1998; *Polacy i Niemcy: historia — kultura — polityka*, red. Andreas Lawaty, Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie 2003; Andrzej Sakson, *Berlin–Warszawa. Studia o Niemcach i ich relacjach z Polakami*, Oficyna Wydawnicza ATUT 2010; idem, *Polacy i Niemcy: Stereotypy i wzajemne postrzeganie*, Instytut Zachodni 2001; Tomasz Szarota, *Niemcy i Polacy. Wzajemne postrzeganie i stereotypy*, PWN 1996; Marek Zybura, *Niemcy w Polsce*, Wydawnictwo Dolnośląskie 2001; idem, *Sąsiedztwo zobowiązuje: polskie i niemieckie (pre)teksty literacko-kulturowe*, Wydawnictwo Poznańskie 2007. Na ogromne uznanie zasługuje czterotomowe *opus magnum*: *Deutsch-polnische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart: Bibliographie 1900–1998*, red. Andreas Lawaty, Wiesław Mincer, Harrassowitz 2000.

-niemieckie miejsca pamięci, kierowany przez profesorów Roberta Trabę oraz Hansa Henninga Hahna i realizowany przez zespół Centrum Badań Historycznych w Berlinie[19]. Ponadto wzajemna recepcja sztuk teatralnych (którą wielokrotnie omawiają artykuły w tym tomie) pokazuje, że poza różnego rodzaju „narodowymi" przyporządkowaniami w sferze sztuki, zachodzi tutaj także intensywna wymiana. Bez wątpienia są to przykłady wyraźnych interakcji. Rodzi się jednak pytanie, czy „te interakcje zmieniają całokształt historycznych zależności"[20]. Czy dochodzi do „akulturacji, socjalizacji, przyswojenia"[21], które są niezbędnym warunkiem transferu kulturowego?

II.

Od lat osiemdziesiątych XX wieku badacze, tacy jak Michel Espagne i Michael Werner, Hans-Jürgen Lüsebrink, Katharina i Matthias Middell, Helga Mitterbauer, opisują kulturowe relacje wymiany z perspektywy komparatystycznej. Pojęcie transferu kulturowego powstało na gruncie doświadczeń dyskursu niemiecko-francuskiego. Zaistniała potrzeba stworzenia przydatnego *terminus technicus*, który nie określałby eufemistycznie sukcesów polityki zbliżeniowej, za którym nie kryłyby się jedynie hybrydyczne wspólnoty, ale który obejmowałby cały przebieg niemiecko-francuskich relacji. Pojęcie transferu kulturowego dotyczy nie tylko literatury, ale szeroko rozumianej kultury, również popularnej. Jest ono stosowane w badaniach, które zajmują się

> [...] nie jednostronnymi zjawiskami przejęcia [...], ale kulturową wymianą [...]. Od komparatystyki [...] badanie transferu różni się przede wszystkim tym, że [koncentruje się] na „udowadnianiu licznych nawiązań i fenomenów transgresji pomiędzy obszarami kultury", podczas gdy przedmiotem komparatystyki jest raczej porównanie[22].

Innymi słowy, transfer kulturowy zakłada nie tylko wzajemną recepcję i zestawienie z sobą dwóch kultur, ale pewien dynamiczny proces: swego rodzaju długotrwałą „osmozę" poprzez „membrany" granic.

[19] Ukazał się tom 3. w obu językach: *Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*, t. 3: *Paralellen*, Schöningh 2012 i *Polsko-niemieckie miejsca pamięci,* t. 3: *Paralele*, red. Robert Traba, Hans Henning Hahn przy współpracy Kornelii Kończal, Macieja Górnego, Wydawnictwo Naukowe Scholar 2012.

[20] Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, „Geschichte und Gesellschaft" 2002, nr 28, s. 613.

[21] *Ibidem.*

[22] Helga Mitterbauer, *Kulturtransfer — Cultural Transfer — Transferts Culturels*, http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/kutr.htm#kutr1.

Hans-Jürgen Lüsebrink odróżnia pojęcie transferu kulturowego od terminów używanych w podobnych kontekstach, jak „wymiana kulturowa", „stosunki kulturowe", „mieszanka kulturowa", czy też „hybrydyzacja interkulturowa", „przestrzenie transkulturowe", „métissage", „kreolizacja". Szczególnie te ostatnie kategorie powstały w odniesieniu do sytuacji znacznie odbiegających od relacji polsko-niemieckich i uwzględniają zwłaszcza francuski dyskurs postkolonialny. Dotyczą przede wszystkim obszarów, na których w jednym miejscu musiały koegzystować bardzo różne, wzajemnie sobie obce kultury, jak np.: „obszar Morza Śródziemnego, [...] Karaiby, [...] wyspy Oceanu Indyjskiego, [...] Hawaje, [...] Filipiny", lub też takich, gdzie „wskutek specyficznych procesów transkulturowego i transjęzykowego kontaktu [ukształtowały się] przestrzenie interferencji"[23], jak na przykład Kanada. W Europie przykładem miejsca, gdzie dzięki dwujęzyczności rozwinęły się hybrydowe kultury, mogłaby być Alzacja i Lotaryngia. Ale także na pograniczu polsko-niemieckim mieliśmy do czynienia z obszarami dwu- lub kilkukulturowymi, takimi jak Kaszuby, dawne Prusy Wschodnie czy Górny, a także Dolny Śląsk. Również w odniesieniu do tych obszarów można — z pewnymi zastrzeżeniami — stosować dyskurs postkolonialny. Bardzo ciekawe są spostrzeżenia Izabeli Surynt, która z dużą akrybią analizowała twórczość Gustava Freytaga, pisarza rodem z Kluczborka (Kreuzburg). Surynt podkreśla, że Freytag wpisywał się w niemiecki (szczególnie pruski) zamysł kolonizacji ziem słowiańskich, przyporządkowany ówczesnemu europejskiemu dyskursowi o kulturyzacji „dzikich". Dla Niemców rolę dzikich pozbawionych kultury przejęli Słowianie, przy czym stereotyp ten podporządkowywany był między innymi istniejącym już poglądom społecznym. Freytag porównywał niemiecką kolonizację Polski z konkwistą hiszpańską, której brutalność wprawdzie potępiał, jej założenia jednak popierał. Pisarz oceniał krytycznie działalność Zakonu Krzyżackiego, a mimo to uważał podporządkowanie Polaków wyższej cywilizacji za konieczne i racjonalne. Szlachetny Polak, stereotyp funkcjonujący około roku 1830, ustąpił stereotypowi barbarzyńcy[24]. Z drugiej strony istniało naturalne pogranicze, w którym wbrew, a czasem dzięki polityczno-ideologicznym meandrom, wytwarzała się przez stulecia, za sprawą bezpośrednich kontaktów, mieszanka kulturowa.

[23] Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kulturtransfer — neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften*, [w:] *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, red. Helga Mitterbauer, Katharina Scherke, Passagen 2005, s. 25.

[24] Por. Izabela Surynt, *Das „ferne", „unheimliche" Land. Gustav Freytags Polen*, Thelem 2004 (w szczególności rozdział V).

Sugestywny opis „hybrydyzacji" i „Trzeciej Przestrzeni" można znaleźć u Homiego Bhabhy:

> Interwencja Trzeciej Przestrzeni wypowiedzenia, za sprawą której struktura znaczenia i odniesienia staje się procesem dwuznacznym, rozbija zwierciadło przedstawienia ukazujące zwykle wiedzę kulturową jako zintegrowany, otwarty, rozszerzający się kod. Taka interwencja dosyć poważnie podważa nasze poczucie, że historyczna tożsamość kultury jest ujednoliconą i jednoczącą siłą, uwierzytelnioną w znaczącej początek Przeszłości, zachowaną w narodowej tradycji Ludu. [...]. Dopiero gdy zdamy sobie sprawę, że wszystkie wypowiedzi kultury i systemy kulturowe powstają w wewnętrznie sprzecznej i dwuznacznej przestrzeni wypowiedzenia, zaczynamy pojmować [...] dlaczego hierarchiczne aspiracje powstałe z przekonania o przyrodzonej autentyczności i „czystości" kultur są bezzasadne[25].

Lüsebrink podkreśla, że wiele terenów Europy Wschodniej i Południowej — mimo ruchów nacjonalistycznych — „przedstawia sobą jeszcze dzisiaj interkulturowe przestrzenie interferencji, których dwu- i wielokulturowa specyfika w niewystarczającym stopniu została zbadana przez filologów literatur narodowych"[26]. Wskazuje między innymi na Bukowinę, Siedmiogród, niektóre obszary dawnej Jugosławii, Pragę, Budapeszt, Lwów, Wiedeń. Także pojęcie „narodowych" mniejszości odgrywa tu pewną rolę, otwierając jednocześnie ogrom konkretnych problemów, których nie sposób tutaj referować. W tym kontekście warta polecenia jest nowa książka Moritza Csáky'ego *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen — Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*[27]. Csáky formułuje nową definicję kultury, pojmując ją jako przestrzeń komunikacji pomiędzy różnymi grupami etnicznymi.

Teoria transferu kulturowego znajduje tu adekwatne zastosowanie, ponieważ w odróżnieniu od stosunków międzynarodowych czy wymiany kulturowej nie próbuje opisywać pojedynczych zjawisk kulturowego kontaktu ani ich kształtujących się latami konsekwencji, jak w przypadku *métissage*. Celem jest ogarnięcie długotrwałych procesów rozwojowych wzajemnych kulturowych interferencji oraz tych wpływów, które dziś po części zanikły i dają się odnaleźć tylko w pamięci kulturowej pewnych grup, ich skutki jednak wciąż są zauważalne.

[25] Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 23.

[26] Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kulturtransfer*..., s. 26.

[27] Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen — Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau 2010.

Lüsebrink wymienia trzy aspekty, jakie muszą być brane pod uwagę przy opisie transferu kulturowego:

— „procesy selekcji": chodzi tu o wybór kulturowych artefaktów, jakie mogą zostać przekazane innej kulturze;

— „procesy transmisji": odnoszące się do instytucji (lub też konkretnych osób, np. tłumaczy), umożliwiających mediację;

— „procesy recepcji": chyba najważniejsze w tej triadzie, związane z „naśladowaniem", „akulturacją", „twórczym przyswojeniem i transformacją kulturowych artefaktów z innych obszarów językowych i kulturowych"[28].

III.

Warto zadać pytanie o możliwość przeniesienia koncepcji transferu kulturowego na badanie relacji polsko-niemieckich. Zasadnicza różnica w stosunku do Francji od razu rzuca się w oczy: z wyjątkiem czasu wojen napoleońskich Niemcy nigdy nie były dłużej okupowane przez Francję, podobnie Francja oprócz krótkich epizodów wojennych, na przykład w 1870 roku czy w latach 1940–1944 nigdy nie znajdowała się pod okupacją niemiecką, mimo że stosunki polityczne między Francją i krajami niemieckimi przez całe stulecia były napięte. Obie kultury są jednak względnie suwerenne we wzajemnych kontaktach, choć kultura francuska dominowała, czy też może imponowała niemieckiej, dyktowała mody, style i tendencje literackie; obecnie niewiele jest płaszczyzn, na których zaznaczają się hierarchie, zależności i resentymenty — jak to ma miejsce w relacjach polsko-niemieckich. Można hipotetycznie założyć, że negatywne stereotypy między Francją a Niemcami nie są obecnie tak powszechne, jak między Polską a Niemcami, choć w XIX i w pierwszej połowie XX wieku (przede wszystkim w wyniku wojen napoleońskich, wojny prusko-francuskiej i pierwszej wojny światowej) negatywny stereotyp Francuza w Niemczech, wręcz topos dziedziczonej wrogości (*Erbfeindschaft*), był częścią niemieckiej polityki historycznej[29]. Po drugiej wojnie światowej Francja i Republika Federalna, a także Austria, spadkobierczyni wrogiej Francji monarchii habsburskiej, rozpoczęły nowy, pozytywny rozdział w historii wzajemnych relacji, wypracowując między innymi nową politykę pamięci.

[28] Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kulturtransfer*..., s. 28–29.

[29] Por. Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Klett-Cotta 1992.

Opisana na niemiecko-francuskich modelach teoria transferu kulturowego mogłaby być zastosowana także w innych obszarach sąsiedztwa. Ma ona bowiem tę przewagę nad teoriami multi- czy transkulturowości, że uwzględnia wszystkie terminy odnoszące się do „przenoszenia idei, kulturowych artefaktów, praktyk i instytucji z jednego specyficznego systemu społecznych wzorów zachowań i interpretacji do innego”[30]. W tym sensie nie do pomyślenia jest brak takich odniesień między sąsiadującymi społeczeństwami, nawet jeśli przyjmuje on formy negatywne czy hierarchiczne[31]. Z takiego badawczego założenia wychodzi Klaus Zernack, postrzegający historię krajów sąsiedzkich zawsze przez pryzmat wzajemnych stosunków[32]. Zernack twierdzi, wbrew wielu polskim i niemieckim historykom, że relacje polsko-niemieckie rozwijały się aż do wieku osiemnastego normalnie, kiedy to rozpoczął się czas negatywnej polityki. Zernack próbuje reinterpretować oraz oczyścić ze stereotypów historię polsko-niemieckiego sąsiedztwa. Ciekawa jest jego teoria dotycząca roli Prus: „Dawniej Prusy były jednocześnie i niemieckim wschodem, i polskim zachodem, a mówiąc ściślej: w starym państwie pruskim istniała świadomość tego, że na jego wschodnich obszarach przecina się niemiecki wschód i polski zachód — historycznie, kulturowo, a zwłaszcza w politycznej świadomości ludzi”[33]. Potwierdzenie tej tezy możemy znaleźć także w literackich obrazach tych terenów, choćby u dziewiętnastowiecznego niemieckiego realisty, Theodora Fontanego (notabene pochodzącego od francuskich Hugenotów, którzy schronili się w Prusach przed prześladowaniami).

O ile kulturę materialną czy źródła pisane można dziś odtwarzać i wyciągać z nich wnioski, to prawdopodobnie nie da się nigdy w pełni zrekonstruować, czy na polsko-niemieckich terenach granicznych (jak Prusy Wschodnie, po części Śląsk, Galicja) i w ośrodkach wielokulturowych, w których polskie

[30] Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion. Fremdwahrnehmung. Kulturtransfer*, Metzler 2008, s. 129.

[31] Tu również dyskurs niemiecko-francuski wypracował odpowiednie tropy badawcze. Por. np. Steffen Bruendel, *Negativer Kulturtransfer. Die „Ideen von 1914” als Aufhebung der „Ideen von 1789”*, [w:] *Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, red. Marc Schalenberg, Centre Marc Bloch 1998, s. 153–172.

[32] Por. np. Klaus Zernack, *Preußen — Deutschland — Polen. Aufsätze zur Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen*, Duncker & Humblot 1991. Por. artykuły o koncepcji Zernacka w czasopiśmie „Historie”, część 4: „Deutsch-Polnische Beziehungsgeschichte” 2011, nr 6. Por. także — przede wszystkim — Klaus Zernack, *Niemcy — Polska: z dziejów trudnego dialogu historycznego*, red. Henryk Olszewski, tłum. Łukasz Musiał, Wydawnictwo Poznańskie 2006, szczególnie artykuły: idem, *Tysiąc lat dziejów stosunków niemiecko-polskich jako obszar problemowy badań historycznych oraz postulat badawczy*, s. 65–104 oraz idem, *Stosunki niemiecko-polskie w zarysie historycznym*, s. 105–118. Wiele informacji zawiera wstęp Henryka Olszewskiego, s. 7–50.

[33] Klaus Zernack, *Koniec Prus a zadania badań historycznych*, [w:] idem, *Niemcy — Polska*, s. 469.

i niemieckie społeczności dominowały (jak miasta Łódź lub Gdańsk), wytworzyły się hybrydyczne kultury — w każdym razie dochodziło tam do wzajemnych wpływów trzech, niekiedy czterech kultur, różniących się od siebie pod względem obyczajowym, etnicznym, religijnym, językowym, stanowym, kultury materialnej — czy też w efekcie długiej politycznej dominacji jednej kultury mamy tu do czynienia raczej z „walką kultur" — nie dosłownie w znaczeniu zaproponowanym przez Samuela Huntingtona[34], ale z wysunięciem na pierwszy plan tezy o konflikcie społeczeństw[35].

Dzisiejsze kultywowanie pamięci o wielokulturowej przeszłości służy często interesom gospodarczym lub politycznym, odżywa jednak także w prywatnych wspomnieniach rodzinnych i jest w ostatnich latach ważnym przedmiotem badań — mimo wspomnianych wyżej nieodtwarzalnych informacji na temat kultury codziennej, obyczajowości itp. Nawiązywane w ten sposób dwubądź wielokulturowe kontakty mogą prowadzić do wykształcenia nowej jakości. Stan albo raczej stany z przeszłości — różne dla różnych obszarów — są nie do odzyskania wskutek nowego położenia granic, wysiedleń i zasiedleń. Ludzie na terenach granicznych nie żyją już bowiem w dwu- bądź wielojęzycznej przestrzeni, jak to w pewnym stopniu było możliwe w przeszłości, dzięki procesom trwającym dekady i wieki. Mimo to powstają dzieła literackie, filmy, organizowane są imprezy kulturalne, pobudzające twórcze zainteresowanie wielokulturowością. Dotyczy to relacji polsko-żydowskich, polsko-ukraińskich, polsko-rosyjskich, polsko-litewskich, a także polsko-niemieckich. Jednak dzieła literackie i wydarzenia artystyczne przyczyniają się do pokonywania barier, lecz nie do akulturacji.

[34] Por. Samuel Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Muza 2007.

[35] Należy tu wtrącić istotną uwagę: aż do wytworzenia się świadomości narodowej w XVIII w. feudalne zależności, konflikty i sojusze były ewidentnie ważniejsze niż przynależność do danej kultury językowej. Interesującym przyczynkiem dla rewizji wyobrażeń o „niemiecko"-„polskich" stosunkach — nie z założenia, ale pod względem wymowy — jest zapomniany artykuł, poruszający mało popularną dziś tematykę: Elida Maria Szarota, *Piastowie w literaturze niemieckiej XVII w.*, [w:] *Europejskie związki literatury polskiej*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, Janina Kulczycka-Saloni, Zdzisław Libera, PWN 1969, s. 155–186. Szarota na przykładzie polskich kronik z końca XVI i początku XVII w. oraz twórczości niemieckich poetów XVII w. (Andreas Gryphius, Daniel Caspar von Lohenstein) pokazuje, jak w ciągu kilku dekad zmieniła się ocena dynastii Piastów na Śląsku: od ostrej krytyki ze strony autorów kronik aż do wyrazów wielkiej sympatii ze strony poetów epoki baroku. Co prawda, w pierwszym rzędzie chodziło nie o stosunek do Polski, ale do Śląska i Piastów Śląskich, których dynastia wygasła w 1675. Szarota ze szczegółami opisuje panegiryk Lohensteina, poświęcony ostatniemu z Piastów, zmarłemu w wieku 15 lat Jerzemu Wilhelmowi. W utworze Lohensteina, wysławiającym księcia i jego przodków, Szarota widzi egzemplum, ukazujące cesarzowi Habsburgowi właściwe (pokojowe) sposoby rządów. Pouczony zostaje Leopold Habsburg oraz czytelnicy: celem jest pokój dla Śląska i próba pozyskania przychylności cesarza dla tej prowincji. Fakt, że Lohenstein był „niemieckim" poetą, a Piastowie „polskimi" królami nie odgrywa żadnej roli. Analiza Szaroty pokazuje znakomite przykłady nieporozumień, spowodowanych ingerencją „narodowego" myślenia w postrzeganie innych kultur.

Wygląda na to, że mamy tu do czynienia z fenomenem, analizowanym również w kontekście stosunków niemiecko-francuskich. Matthias Middell zauważa „asymetrię między jednostkami terytorialnymi, podejmującymi intensywne kontakty kulturalne”[36] a relacjami władzy, czasami stojącymi w sprzeczności wobec takich kontaktów. Francusko-niemieckie przykłady, jakie przytacza Middell, nie dają się w prosty sposób przełożyć na związki polsko-niemieckie. Jedno wszakże zasługuje na uwagę: rzadko całe państwa czy narody, częściej poszczególne regiony — nawet jeśli jest to proces trudny — stają się „miejscami przerzutu dla transferu kulturowego”[37]. Innymi słowy: o ile historia relacji w sensie używanym przez Zernacka może być rozważana w kontekście kontaktów państwowych czy narodowych, to transfer kulturowy dotyczy przede wszystkim obszarów punktowych: albo dzisiejszych lub dawnych regionów granicznych, albo określonych segmentów kultury w rodzaju literatury, teatru, filmu, muzyki czy malarstwa. Znajduje to odzew w nauce i wśród elit intelektualnych, co oczywiście jest bardzo pożądanym zjawiskiem, nie gwarantuje jednak jeszcze „pozytywnego” procesu transferu, obejmującego kraje i narody — podobnie jak podziw polskich pisarzy dla Thomasa Manna na kilka lat przed wybuchem drugiej wojny światowej nie miał wpływu na jej wybuch i nie zapobiegł zasadniczemu rozłamowi między oboma narodami.

Autorzy, którzy podejmują temat polsko-niemieckiej historii oraz dzisiejszych wzajemnych relacji, koncentrują się ponadto częściej na stereotypach i problemach sygnalizujących bariery i aporie, rzadziej zaś na zbliżeniach i przenikaniu się kultur. Na przykład w powieści Huellego wuj Tienappel radzi Hansowi Castorpowi, że trzeba „unikać sytuacji, w których wypracowane z takim trudem formy mogą pogrążyć się w chaosie”. Można zrozumieć te słowa jednoznacznie jako wyraz braku zaufania wobec pierwiastka wschodniego bądź polskiego, mogącego zburzyć niemiecki porządek. Jeśli uświadomić sobie, że na przełomie wieków XIX i XX Gdańsk nie leżał na wschodzie Rzeszy Niemieckiej — bardziej wysunięte w tym kierunku były Prusy Wschodnie — obawy konsula jawią się jako irracjonalne uprzedzenia, wyrastające jednak z długotrwałych kontaktów historycznych. Huelle ilustruje siłę stereotypu „polnische Wirtschaft”[38], której nie można zastąpić rozsądnymi argumentami. Z drugiej strony w dalszej części powieści — polski pisarz doby powojennej

[36] M a t t h i a s M i d d e l l , *Kulturtransfer und Weltgeschichte. Eine Brücke zwischen Positionen um 1900 und Debatten am Ende des 20. Jahrhunderts*, [w:] *Ent-grenzte Räume*, *op. cit*., s. 57.

[37] *Ibidem*., s. 68.

[38] O stereotypie „polnische Wirtschaft” por. H u b e r t O r ł o w s k i , *Polnische Wirtschaft..*, *op. cit*.

przychodzi w sukurs własnemu narratorowi — „z trudem wypracowane formy" okazują się drobnomieszczańskim lękiem przed innością, powiązanym z tęsknotą za egzotycznymi przygodami, jakich Hans Castorp, chłopiec z mieszczańskiego domu, przeciętnie inteligentny niemiecki młodzieniec, nawet nie waży się spróbować. Niemiecki bohater Huellego jest wprawdzie uosobieniem porządnego i systematycznego Niemca, ale jest także leniwy, wygodnicki, rozpieszczony i niezdatny do objęcia roli cywilizacyjnej elity w Europie początku XX wieku. Pozostaje odporny na wszelkie wpływy polskie czy słowiańsko-wschodnie, na jakiekolwiek zmiany własnych przyzwyczajeń, co zresztą umożliwia mu pobyt we „wschodnim" Gdańsku, będącym całkiem „zachodnim" miastem. Powieść Huellego jest polskim wyrazem uwielbienia i *hommage* dla autora *Czarodziejskiej góry*, ukazującej europejską różnorodność w sposób niezwykle wnikliwy i kompleksowy, a jednocześnie skondensowany. Równocześnie *Castorp* jest ironicznym komentarzem do idei humanizmu, demokracji, przewagi cywilizacji zachodniej nad wschodnim chaosem i nad barbarzyństwem — do tych idei, które u Thomasa Manna reprezentowane są przez niemiecką kulturę mieszczańską. Ostrzegany przed wschodnim chaosem Hans Castorp jest w gruncie rzeczy mało zainteresowany potencjalnymi kontaktami z inną kulturą, a i sam nie ma innej kulturze niczego ciekawego do zaoferowania. Taka subwersywna i ironiczna gra z transkulturowymi koncepcjami lub wręcz sceptycyzm cechują wiele utworów, które chętnie poddaje się pod dyskusję jako świadectwa polsko-niemieckiego zbliżenia kulturowego. Znakomitym, choć nie przez wszystkich krytyków i czytelników akceptowanym przykładem jest *Dojczland* Andrzeja Stasiuka[39], gdzie autor świadomie operuje stereotypowymi obrazami. U Stasiuka Niemcy są uosobieniem „obcego", co nie wyklucza sympatii, a nawet pewnego rodzaju przywiązania do ludzi, miejsc i sytuacji, z którymi pisarz — jako częsty gość Republiki Federalnej — się spotyka.

Inną strategię, która jednak również potwierdza problemy w przezwyciężeniu wzajemnych uprzedzeń, stosuje Stefan Chwin w *Hanemannie*[40]. Powieść kontrastowo zestawia obiegowe przekonania: bohaterowie noszą cechy, których z reguły nie przypisuje się przedstawicielom ich narodowości. Chwin krytycznie przenicowuje stereotypowe treści, wyklucza jednak możliwość połączenia odrębności, syntezy kultur czy pokojowego współistnienia. „Dobry

[39] Por. Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wydawnictwo Czarne 2007.
[40] Stefan Chwin, *Hanemann*, Wydawnictwo Marabut 1995.

Niemiec" Hanemann opuszcza Gdańsk, ale jednak pozostaje w pamięci narratora. Możliwość transferu kulturowego otwiera się — na zasadzie paradoksu — nie w kontaktach międzyludzkich, w komunikacji społecznej, lecz jedynie w sferze kultury materialnej, użytkowej.

Podobnie w literaturze niemieckiej, tematyzującej polsko-niemieckie pogranicze czy wzajemne kontakty, transfer kulturowy napotyka na bariery budowane przez systemy polityczne czy też zakorzenione uprzedzenia. Można wprawdzie znaleźć przykłady „literatury dobrej woli", w świadomy sposób tworzącej pomosty między kulturami — charakterystycznym przykładem mogą być utwory Matthiasa Kneipa[41]; jednak pisarze, którzy motywy twórczości czerpią z własnych wspomnień i doświadczeń dzieciństwa ukazują raczej konfliktogenne różnice niż zbliżenia kulturowe. O ile jednostkom udaje się przełamywać bariery, o tyle na płaszczyźnie społecznej przenikanie kultur jest procesem trudnym. Należy znów przywołać Klausa Zernacka i jego teorię „historii wzajemnych oddziaływań", bardziej pasującą do polsko-niemieckich stosunków niż termin transferu kulturowego.

Znaczące są ponadto wspomniane już luki w odbiorze oraz wybiórcze zainteresowanie kulturą sąsiada, rzutujące na wzajemne postrzeganie Niemców i Polaków. Polacy, nie wykazując zainteresowania eseistyką i publicystyką zachodnich sąsiadów, odrzucają teksty, które w XX wieku są nośnikami krytycznego narodowego dyskursu w Niemczech. Polskie media donoszą o spotkaniach neonazistów w Passau lub o Erice Steinbach, ale nie o debatach i oświadczeniach, które w latach trzydziestych i czterdziestych kierowano przeciwko narodowemu socjalizmowi oraz tych, które po 1945 roku podejmowały i podejmują próbę rozrachunku z najnowszą przeszłością. Należy co prawda przyznać, że czynione są wysiłki, by stworzyć medialny klimat dla pozytywnego kształtowania wizerunku sąsiada. „Gazeta Wyborcza" przedrukowała na przykład niektóre z odczytów Thomasa Manna dla BBC[42], jak też duże fragmenty *Problemu winy* Karla Jaspersa[43]. Media masowe, a zwłaszcza tak zwane tabloidy, kształtujące świadomość przeciętnego obywatela, obierają niestety łatwą drogę kształtowania negatywnych wizerunków.

[41] Między innymi: Matthias Kneip, *Grundsteine im Gepäck — Begegnungen mit Polen*, Verlag House of the Poets 2002; idem, *Polenreise. Orte, die ein Land erzählen*, Verlag House of the Poets 2007; idem, *Z sercem w plecaku. Spotkania Niemca z Polską*, Wydawnictwo Dolnośląskie 2005.

[42] Tomasz Mann, *Moja światowa niemieckość*, tłum. Iwona Bursztа, „Gazeta Wyborcza" 10 V 2008.

[43] Karl Jaspers, *Problem winy*, tłum. Jan Garewicz, „Gazeta Wyborcza" 30 VIII 2003.

Niemcy podobnie ignorują wiele polskich dzieł, wyłączając tym samym ważne historyczne konteksty, mogące naświetlić ciągi przyczynowo-skutkowe i umożliwić krytyczną refleksję nad zjawiskami „polnische Wirtschaft" czy „chaosu", o których mówi wuj Tienappel u Huellego. Akceptuje się to, co po stronie polskiej jest otwarte na niemiecką i europejską kulturę, bez świadomości istnienia wzmiankowanych wyżej subwersywnych podtekstów tej otwartości. Zaś największą popularnością w 2011 roku cieszyła się książka, popularyzująca nowe stereotypy, *Unter deutschen Betten* (Pod niemieckimi łóżkami)[44]. Bestsellerem może stać się tekst o Polaku w Niemczech lub o Niemcu w Polsce, nie zaś o Polaku w Polsce. To, co dotyczy wewnętrznych polskich problemów, jest odrzucane jako niezrozumiałe, hermetyczne, nacjonalistyczne. Wygląda na to, że w kontaktach między Polską i Niemcami nie dochodzi jeszcze do kulturowej „osmozy", choć coraz intensywniej odkrywana jest na wielu płaszczyznach — zarówno historycznej, jak i współczesnej — wzajemna sąsiedzkość.

Interesujące zjawisko w polsko-niemieckiej „historii wzajemnych oddziaływań" — by ponownie posłużyć się terminem Zernacka — stanowią utwory niemieckojęzycznych pisarzy polskiego pochodzenia, którzy jako młodzi ludzie (większość urodzona w latach sześćdziesiątych) wyemigrowali do Republiki Federalnej Niemiec i dziś żyją i tworzą w Niemczech lub równolegle w obu krajach. Artur Becker, Dariusz Muszer, Krzysztof Maria Załuski, Janusz Rudnicki, Natasza Goerke, Brygida Helbig i inni nie stanowią wprawdzie jednolitej grupy, niemniej warto zauważyć, że wielu z nich publikuje w polskim magazynie kulturalnym „Zarys", ukazującym się w Niemczech[45]. Co ciekawe, piszą po niemiecku, po niemiecku i po polsku, bądź też tylko po polsku. Życie na obczyźnie, utracona ojczyzna, brakująca tożsamość to najważniejsze zagadnienia ich dzieł, których nie da się jednak zredukować do wąskiego nurtu problematyki migracyjnej. Autorzy ci działają pomiędzy kulturami, tkwią w mentalnym szpagacie, jak wyraził się kiedyś o Nataszy Goerke recenzent w „Die Zeit"[46]. Z pewnością przydałoby się przeanalizować ich twórczość w odniesieniu do historii relacji czy transferu kulturowego oraz porównać ją z podobnymi relacjami, jak choćby turecko-niemieckimi, tworzącymi także własną charakterystyczną mieszankę, która dałaby się opisać wypracowanymi przez Bhabhę terminami hybrydy i Trzeciej Przestrzeni.

[44] Justyna Polanska, *Unter deutschen Betten: Eine polnische Putzfrau packt aus*, Droemer Kraun 2011.

[45] Informacje na temat magazynu „Zarys" i jego autorów na stronie: http://magazynzarys.blogspot.com.

[46] http://www.zeit.de/2000/43/200043_l-goerke.xml.

Podsumowując, w odpowiedzi na pytanie o procesy transferu w polsko-niemieckim kontekście otrzymujemy skomplikowaną, niemal dialektyczną plątaninę możliwości i aporii. Jeśli przywołać w tym miejscu triadę Lüsebrinka, to „procesy selekcji" odnoszą się do zjawisk unikania szczególnego wysiłku we wzajemnym porozumieniu; interaktywnie funkcjonują albo przepojone życzliwością, otwarte, dojrzałe intelektualnie dzieła, albo fenomeny twórcze, mogące zaistnieć w całym europejskim obszarze kulturowym. Jeśli dany problem może stać się zarzewiem konfliktu, wciąż napotyka na granice i aporie nie do przebrnięcia. „Procesy transmisji" przebiegają lepiej niż kiedykolwiek w długiej wspólnej historii. „Procesy recepcji" prowadzą po części — w intelektualnych kręgach autorów, filmowców, ludzi teatru, malarzy i rzeźbiarzy, muzyków, jak i w sferze nauki — do „twórczego przyswojenia i transformacji kulturowych artefaktów z innych obszarów językowych i kulturowych", ale daleko im do „akulturacji". Według mojej hipotezy odbiór literatury wraz z innymi kontaktami na płaszczyźnie sztuki nie oznacza jeszcze transferu kulturowego, ale dopiero go umożliwia, dając szansę na rozwój dobrosąsiedzkich stosunków. A to — obserwując relacje niemiecko-francuskie — niemało.

Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność: rekonesans teoretyczny

Jeśli przyjrzeć się kształtowi współczesnych przemian kulturowych, zachodzących nie tylko w łonie tak zwanych cywilizacji zachodnich, można dojść do wniosku, że ich prędkość i intensywność jest na tyle bezprecedensowa, że wręcz domaga się wypracowania nowych pojęć teoretycznych służących do ich opisu. Wiąże się to nie tylko ze stale zachodzącymi przemianami na mapie geopolitycznej świata, które prowadzą do przekształceń relacji między państwami, czy wręcz do powstania nowych państw, a co za tym idzie, kultur tworzących i sankcjonujących tożsamość narodów. Bezprecedensowy charakter obecnej sytuacji wiąże się raczej z kwestią globalizacji i jej wszystkimi — zarówno ekonomicznymi i politycznymi, jak i kulturowymi konsekwencjami. Trudno bowiem podtrzymywać mit kulturowej jedności narodu zasiedlającego określony obszar, poddanego jednej władzy politycznej, decydującej także o kwestiach ekonomicznych. Kwestionuje go skutecznie choćby istnienie multinarodowych korporacji, które decydują o przebiegu przemian gospodarczych, a tym samym wpływają na ruchy na arenie politycznej. Mit ten stawiają pod znakiem zapytania również rozwijające się szczególnie intensywnie media masowej komunikacji, z internetem na czele. Zresztą nowe media stały się jednym z najważniejszych obecnie towarów o wciąż wzrastającej wartości, o czym świadczy rozwój medialnych korporacji, które rozpowszechniają coraz to nowe telewizyjne formaty, konwencje filmowe i serialowe czy mody przemycane w reklamach. Na pierwszy rzut oka mogłoby się zatem wydawać, że nigdy wcześniej granice między kulturami nie były tak przepuszczalne jak dziś, a natura przemian tak złożona, że uchwycić ją może tylko nowe instrumentarium teoretyczne.

Nic zatem dziwnego, że we współczesnym kulturoznawstwie i pokrewnych mu naukach taką karierę zrobiło pojęcie transferu kulturowego, opisujące przepływ informacji i wzajemne oddziaływanie na siebie rozmaicie definiowanych — na różnych poziomach i w rozmaity sposób — całości kulturowych. Pojęcie transferu stosuje się przecież nie tylko po to, by opisać przemiany kultur narodowych w momencie epokowych przemian, w wyniku podboju lub pokojowej wymiany dóbr. Służy ono nie tylko do opisu ewolucji form, konwencji literackich i medialnych pod wpływem obcych naleciałości. Znalazło ono także swoje zastosowanie w przekładoznawstwie czy socjolingwistyce, bowiem pozwala opisać zasięg konsekwencji społecznych i kulturowych wynikających z przyswajania sobie w różny sposób obcych systemów językowych i wpisanych w nie hierarchii wartości czy światopoglądów[1]. Transfer kulturowy okazał się także istotnym czynnikiem inspirującym przemiany gospodarki czy przepisów międzynarodowych, o czym można dowiedzieć się, czytając naukowe rozprawy z dziedziny ekonomii czy prawodawstwa. Przytaczamy te wybrane przykłady nie tylko dlatego, żeby pokazać olbrzymi zakres znaczeniowy pojęcia transfer, które powoli traci operatywność właśnie ze względu na swoją wieloznaczność. Pytanie o funkcjonalność tego pojęcia i jego przydatność w badaniach kulturoznawczych chcielibyśmy postawić w nieco innym kontekście — zastanawiając się nad tym, jaką koncepcję procesów kulturotwórczych zakłada samo pojęcie „transfer", jakiego rodzaju wizję kultury implikuje i jak każe nam postrzegać relacje między kulturami i ich historyczny rozwój. Innymi słowy, chcemy zapytać nie tylko o to, jak koncepcja transferu kulturowego produkuje współczesną wizję kultury, ale także o to, jakiego typu przemian kulturowych nie pozwala opisać.

Niezależnie przecież od kontekstu teoretycznego, w którym funkcjonuje pojęcie transferu kulturowego, zakłada ono, że proces przemian kultury dokonuje się jako proces przebiegający linearnie i w sposób ukierunkowany. Transfer to przeniesienie określonego dobra kulturowego z macierzystego kontekstu do kontekstu docelowego, który dzięki tej zewnętrznej interwencji zmienia swój kształt i charakter. Tego typu wizja przepływu dóbr kulturowych opiera się na całej serii założeń. Zakłada przede wszystkim istnienie odrębnych kultur, których tożsamość i granice warunkuje tyleż geopolityka, co historia. Zakłada również, że określone zjawiska kulturowe (np. zwyczaje, konwencje

[1] Por. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowholt 2006, s. 238–272.

literackie czy teatralne, sposoby komunikacji) można wyizolować i przenieść z jednego kontekstu kulturowego do drugiego. Zakłada również, że transfer dotyczy tych zjawisk kulturowych, które świadczą o większym zaawansowaniu kultury macierzystej. Oznacza to, że — mówiąc inaczej — transfer musi się opłacać jako metoda pozyskiwania nowych zdobyczy kulturowych i motor postępu. Zakłada wreszcie, że przemiana modyfikuje docelowy kontekst, ale zasadniczo nie narusza jego tożsamości. Jeśli w ten sposób potraktować pojęcie transferu jako metaforę tłumaczącą naturę procesów kulturotwórczych, to jak na dłoni widać, że stanowi ona spuściznę dziewiętnastowiecznej idei rozwoju historycznego jako postępu, zrodzonej wraz z koncepcją państwa narodowego. Tej idei, która miała przede wszystkim sankcjonować nadrzędną wartość tożsamości narodu jako politycznej i kulturowej całości. Z tego punktu widzenia pojęcie transferu kulturowego nie tyle niewinnie opisuje naturę współczesnych przemian kulturowych, co raczej stanowi środek obrony przeciwko coraz większemu rozmyciu granic między kulturami, podtrzymując mit ich spójności i jedności. Dlatego w naszym wystąpieniu chcieliśmy zapytać również o możliwość innego teoretycznego ujęcia procesów kulturowych negocjacji i wpływów; takiego ujęcia, które pozwoliłoby sproblematyzować samo pojęcie kultury jako struktury monolitycznej, podlegającej prawom historycznej dialektyki i postępu.

Jak nam się wydaje, o wiele lepiej niż transfer kulturowy sprawdzi się w tym przypadku model mobilności kulturowej, opisany niedawno przez Stephena Greenblatta[2]. Sprawdzi się wszakże nie tyle nawet jako konkretna metodologia badawcza, ile raczej jako jedna i ta sama perspektywa nowego spojrzenia na zjawiska dawne i współczesne. Ten model z jednej strony nadaje się do poszukiwania lokalnych regularności w chaosie zjawisk współczesnych, chętnie globalizowanych w ramach binarnych opozycji, z drugiej natomiast wprowadza pożądany ruch w nazbyt usystematyzowanych sferach tradycyjnych epok. Tym samym wreszcie pozwala znieść utrudniający konieczne syntezy przedział między dawnymi a nowymi laty. Greenblatt z przekonaniem bowiem powtarza, że kultury nigdy nie były odbierane jako mobilne, globalne czy nawet mieszane, lecz zawsze przede wszystkim jako lokalne. Zatem wielkie historyczne całości, poddane zamierzonej homogenizacji dla celów klasyfikacyjnych i dydaktycznych, w proponowanej przez niego perspektywie stracić muszą swoją narzuconą przez badaczy koherencję i klarowną strukturę, poddane

[2] *Cultural Mobility: A Manifesto*, red. S t e p h e n G r e e n b l a t t , Cambridge University Press 2010.

badaniom nad ich dyskretnymi elementami i ich przemieszczeniami, rozmaicie przyswajanymi w konkretnych historycznie, geograficznie i kulturowo kontekstach.

Co istotne w zarysowanym dotąd kontekście, Greenblatt we wstępie do wydanej niedawno książki *Cultural Mobility*[3], pomyślanej przez niego najwyraźniej jako manifest nowego spojrzenia na kulturę i możliwości jej badania, traktuje swoją propozycję jako pochodną dominujących na wielu planach binarnych opozycji, a zarazem jako sprzeciw wobec nich. Z jednej strony, mamy bowiem nadal poznawczo aktywne, odziedziczone po przodkach przekonania o naszej tożsamości kulturowej, jej autochtonicznym, całościowym i teleologicznym charakterze, etnicznej oryginalności i niezmienności. Z drugiej zaś, pojawiły się w ostatnich dekadach przeciwstawne wyobrażenia o hybrydyczności tak rozumianej tożsamości, jej fragmentaryczności, sieciowym czy wręcz „przepływowym" charakterze. Z jednej strony, traktuje się stabilność własnej, zwykle narodowej kultury jako pewnik, z drugiej, zaczynają z nim poważnie konkurować koncepcje kultury globalnej, ponadnarodowej. Liczbę takich opozycji można zapewne mnożyć. Ważniejsze, że Greenblatt nie stara się ich dezawuować ani z nimi dyskutować. Przeciwstawia im bowiem konieczność badania dialektyki kulturowej trwałości i zmiany, proponując konieczną korektę tradycyjnych modeli rozumienia kulturowej mobilności. Pierwszy z nich, *translatio imperii*, oznacza narzucenie siłą własnej kultury podbitemu narodowi, jak miało to miejsce w przypadku ekspansji państwa rzymskiego czy Alaryka i plemion germańskich. To dosłowny, politycznie motywowany transfer całego systemu kulturowych norm jako bardziej cennych i posiadających większy autorytet. Drugi natomiast, zwany konceptem figury, polega na niedostrzeżonej zgoła reinterpretacji jednego systemu przez inny. Stało się tak choćby w chwili, kiedy chrześcijański światopogląd w nowy sposób kazał odczytywać historię, zwyczaje i obyczaje narodu przyjmującego chrzest z własnej czy cudzej woli. To, co dotąd miało samodzielny wymiar i sens, stawało się od tej pory cząstką chrześcijańskiej teleologii, rozwijających się linearnie, transnarodowych dziejów zmierzających ku Jeruzalem Wyzwolonemu. Oba modele bardzo wyraźnie stanowią pochodne wielkich narracji i właściwych im teleologii, marginalizujących czy wręcz cenzurujących lokalne odstępstwa od normy, przypadki i zbiegi okoliczności. Dlatego nie bardzo mogą się przydać do opisu współczesnego świata dość chaotycznych wymian,

[3] Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility. An Introduction*, [w:] *Cultural Mobility: A Manifesto*, *op. cit.*, s. 1–22.

kiedy trudno mieć pewność, czy dany element jest oryginalny, z dziada pradziada zadomowiony w danej kulturze, czy też został w którymś momencie i na jakimś poziomie importowany w procesie cyrkulacji kulturowych dóbr. Model mobilności Greenblatta stawia w centrum opis i analizę ograniczeń, okresowych przyspieszeń, a przede wszystkim dróg przebiegu nieznającego spoczynku, pozbawionego konkretnego celu procesu przyswajania, adaptacji i transformacji, a także twórczej mobilizacji kulturowych dóbr. W równym stopniu zależy on od uwieńczonych sukcesem prób zrozumienia innej kultury, jak i od jej niezamierzonego niezrozumienia, błędnego czy niepełnego pojęcia. Taki właśnie model, jak się wydaje, pozwoli przyjrzeć się bliżej temu, jak podróżują takie choćby teatralne tradycje, jak dramat epicki Bertolta Brechta, z jednej czasoprzestrzeni do innej, z jednej sfery kultury do innej, z jednej kultury narodowej do innej, wchodząc w lokalne związki, zmieniając zastane sensy i przyswajając sobie nowe.

Greenblatt poprzestaje w podsumowaniu swojego manifestu na naszkicowaniu pięciu podstawowych zasad badania mobilności kultur. Po pierwsze, należy ją traktować w sensie dosłownym jako przemieszczenie w czasie i przestrzeni. To zaś domaga się studiów nad materialnymi, infrastrukturalnymi i instytucjonalnymi uwarunkowaniami każdej z dróg. Jedynie wówczas, kiedy poznamy konkretne parametry danego zjawiska, bardziej czytelne staną się jego sensy metaforyczne. Po drugie, i też w obu wymiarach: materialnym i metaforycznym, trzeba rzucić światło tyleż na widoczne, ile skrzętnie ukrywane ruchy ludzi, przedmiotów, wyobrażeń, tekstów i idei. Pozwolą one bowiem, po trzecie, zlokalizować i poddać analizie „sfery kontaktu", w których doszło do analizowanej lokalnej wymiany. Wtedy pojawi się szansa, po czwarte, nowego spojrzenia na różnorakie napięcia między indywidualnymi inicjatywami a strukturalnymi barierami, które w określonych warunkach nieoczekiwanie mogą się okazać o wiele bardziej skutecznym źródłem mobilności niż bardziej ruchliwe i mniej ograniczone restrykcjami jednostki. Co istotne, jako piątą regułę Greenblatt wymienia konieczność analizy efektu zakorzenienia, który w jego mniemaniu jest równie ważny dla uzyskania całości obrazu cyrkulacji energii społecznych, jak studia nad kulturową mobilnością.

Funkcjonalność zaproponowanego przez Greenblatta modelu mobilności kulturowej chcielibyśmy zbadać na jednym tylko, istotnym dla polskiego teatru przykładzie: recepcji teorii i praktyki teatru epickiego Brechta. Przykład to o tyle dobry, że właściwie do lat dziewięćdziesiątych ostatniego stulecia koncepcja Brechta nie wywarła większego wpływu na polski teatr, gdzie na stałe

zagościła metoda Konstantego Stanisławskiego. Jedyny uznawany za polskiego propagatora metod teatru epickiego reżyser Konrad Swinarski, asystent Brechta w latach pięćdziesiątych, po powrocie do kraju metodę mistrza krytycznie zmodyfikował na tyle głęboko, że trudno w kontekście jego spektakli mówić o klasycznej wersji *Verfremdungseffekt*. Właściwie dopiero kilka lat temu pojęcie to zaczęli stosować polscy krytycy, recenzenci i teoretycy do opisu najnowszych polskich spektakli, szczególnie tych, kojarzonych z nurtami nowego, krytycznego i politycznie zaangażowanego teatru. Spektakle takich reżyserów, jak Michał Zadara, Wojtek Klemm, Wiktor Rubin, Jan Klata, Grażyna Kania czy Monika Strzępka (by wymienić tylko kilka spośród wielu kojarzonych z tym nurtem nazwisk) opisywano często jako przykłady przeniesienia na polski grunt estetyki teatru niemieckojęzycznego. I choć za ich duchowych ojców uznano takich klasyków tak zwanego teatru postdramatycznego, jak Frank Castorf czy Christoph Marthaler, to właśnie młodych polskich reżyserów obarczono obowiązkiem odrobienia od dawna zaległych lekcji z teatru brechtowskiego.

Doskonałym przykładem takiego przeniesienia metod teatru epickiego na polski grunt jest praca Pawła Mościckiego *Polityka teatru*[4]. Jej autor przeciwstawia dawną koncepcję teatru zaangażowanego, mówiącego z jasno określonej perspektywy ideologicznej i opowiadającego się jednoznacznie za określoną wizją świata, nakreślonej przez siebie koncepcji teatru angażującego. Ten drugi typ politycznie świadomej twórczości teatralnej miałby sytuować się krytycznie wobec istniejącego porządku społecznego i regulujących go instytucji, ale bez narzucania widzom gotowych recept na poprawę sytuacji. Teatr zatem miałby oferować widzom narzędzia do samodzielnej i krytycznej analizy codziennych mechanizmów władzy, choć już nie tworzyłby alternatywnej wizji lepszego świata, utopii, w imię której warto walczyć. Scena miałaby zatem stać się miejscem kształtowania postawy obywatelskiej, polegającej na świadomym przyjęciu odpowiedzialności za własne sądy i decyzje. Co zastanawiające, Mościcki za najlepszy przykład praktycznej realizacji tak zarysowanej koncepcji uznaje właśnie techniki Brechta i to w ich klasycznym wydaniu. Owszem, odnajduje słaby punkt techniki *Verfremdung*, kiedy pisze o zakładanym obiektywizmie przeprowadzanej za jego pomocą analizy stosunków społecznych w teatrze. Ale zapomina już, że dla Brechta obiektywizm wiązał się

[4] P a w e ł M o ś c i c k i , *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

nieodłącznie z marksistowską koncepcją walki klas, która dla ojca teatru epickiego stanowiła nadrzędną perspektywę ideologiczną. Co więcej, zapomina również o zasadniczej różnicy między uwarunkowaniami nieco bardziej zhierarchizowanego społeczeństwa w połowie dwudziestego wieku i społeczeństwa polskiego początku dwudziestego pierwszego wieku. Nie bierze również pod uwagę przyzwyczajeń widzów, które w głównej mierze decydują o ostatecznym efekcie metateatralnych zabiegów wyobcowujących. Mościcki pomija wszystkie te elementy uwikłane w proces kulturowych negocjacji, bo zależy mu na tym, by stworzyć wizję teatru epickiego jako punktu dojścia dla polskiego teatru politycznego; jako zestaw zabiegów, które pozwolą polski teatr uleczyć i powiązać go na nowo z rzeczywistością.

Kolejne odcinki serialu *Dlaczego ja?* od marca 2010 roku od poniedziałku do piątku emituje Telewizja Polsat. Nie pobił on wprawdzie popularności nadawanego kiedyś o podobnej porze przez TVN formatu sądowego *Sędzia Anna Maria Wesołowska*, lecz już jego pierwsze odcinki miały imponującą średnią oglądalność, gromadząc o godzinie siedemnastej przed ekranami 1,73 miliona widzów, głównie kobiety, osoby powyżej 50 roku życia i z wykształceniem podstawowym. Zakupiony przez firmę Tako Media niemiecki format reżyseruje Okił Khamidow, który odpowiada za takie popularne seriale, jak *Świat według Kiepskich* czy *Pierwsza miłość*. Co ważne, *Dlaczego ja?* różni się bardzo od wspomnianych seriali, ponieważ każdy odcinek pokazuje odrębną historię i ma charakter fabularyzowanego dokumentu, w którym występują wyłącznie amatorzy zgłaszający się na castingi we Wrocławiu. Producent reklamuje go natomiast w dość paradoksalny sposób, zapewniając: „Wszystkie historie symulowane są prawdziwe, a ekipa filmowa jest uczestnikiem wydarzeń". Należy to bodaj rozumieć w taki sposób, że celem nie jest jedynie wywołanie efektu prawdopodobieństwa, jak dzieje się to w innych serialach, lecz — wręcz prawdziwości zarejestrowanych kamerą historii. Nie wystarczy, by kolejne opowieści wydawały się „jak z życia". Powinny sprawiać wrażenie „samego życia", dokumentowanego przez zachowującą skrajny obiektywizm ekipę filmową. Jakimi środkami producent osiąga takie wrażenie?

Losowo wybrany odcinek 127., emitowany 7 czerwca 2011, przedstawia historię Lucyny Krawczyk z Łodzi, która na dwa lata trafiła do więzienia, bo jadąc po pijanemu spowodowała wypadek i uciekła z miejsca przestępstwa. Lucyna samotnie wychowuje córkę Zuzannę. Nigdy nie chciała jej wyjawić, kto jest jej ojcem, choć przez cały czas korzystała z jego materialnego wsparcia.

Kiedy Zuzanna znalazła się w domu dziecka, postanowiła na własną rękę odszukać ojca jako jedyną szansę zapewnienia sobie na dwa lata zastępczej rodziny. Oglądamy kolejne etapy poszukiwań, w których Zuzannie pomaga chłopak z domu dziecka. Odnaleziony ojciec powoli akceptuje córkę, podobnie jak jego żona i dwoje dzieci, którzy do tej pory nie mieli najmniejszego pojęcia o jej istnieniu. Jeszcze tylko wizyta pani z kuratorium, która sprawdza warunki bytowe rodziny Brzezińskich i Zuzanna może z nimi zamieszkać. Historię zamyka obraz szczęśliwej dziewczyny, mieszkającej u swojej nowej rodziny; matki, która przestała się obawiać, że córka ją zostawi, oraz ojca, który dzięki wytrwałości swojej nieślubnej córki miał szansę naprawić swój życiowy błąd.

W historii Zuzanny przedstawionej w 127. odcinku serialu *Dlaczego ja?* nietrudno więc odnaleźć wszystkie podstawowe wyznaczniki fabuły dobrze napisanego dramatu. Spokojne życie matki i córki zakłóca nieoczekiwana tragedia, którą wszakże kończy czytelny *happy end*. Nie inaczej rozwijały się losy bohaterów innych odcinków: ojca, który dowiaduje się, że jego syn jest gejem; matki, która odkrywa, że jej syn prowadzi podwójne życie, zaocznie zrobił maturę i ma porządną pracę; czy kobiety, którą mąż bez powodu zadręcza swoją zazdrością i wybuchami agresji. W każdym przypadku fabuła koncentrowała się na przedstawieniu interakcji w obrębie rodziny, relacji przede wszystkim o charakterze emocjonalnym i moralnym, nawet jeśli czasami na dalekim horyzoncie rysowały się kwestie społeczne (ojciec Zuzanny jest właścicielem firmy i jego prawowitym dzieciom powodzi się o wiele lepiej niż Zuzannie). Zwykłych zjadaczy chleba i telewizyjnych seriali niepokoić może tylko jedno, a mianowicie sposób filmowej realizacji tych fabuł, nadający się bez wątpienia do typowo realistycznego przedstawienia.

Jak w każdym odcinku serialu *Dlaczego ja?*, tak i tutaj w sytuację wprowadza bezosobowy głos narratora, który powraca jeszcze dwa razy, by po przerwie na reklamy przypomnieć w formie streszczenia wcześniejsze wypadki. Na tym się jego rola nie kończy, bowiem pełni on jeszcze funkcję lektora didaskaliów, informując o czasie i miejscu akcji, o osobach biorących udział w danej scenie, ich wieku, stanie emocjonalnym itp. Co wszakże istotne, akcja nie rozgrywa się wyłącznie w formie rozpisanych na dialogi scenek. Przeplatają je nie tylko didaskaliowe uwagi ze strony bezosobowego narratora, ale także kierowane wprost do kamery wypowiedzi samych bohaterów. Informują nas o swoich intencjach czy stanie ducha, zdradzają, czy mówili prawdę czy

strategicznie kłamali. Bardzo wyraźnie każda z takich wypowiedzi nie dość, że prezentuje subiektywny punkt widzenia na oglądaną przed chwilą „dramatyczną" sytuację, to bywa prezentowana albo w formie bezpośredniego, wypowiadanego tu i teraz komentarza do niej, albo jako komentarz *ex post*, z perspektywy szczęśliwego rozwiązania przedstawianego problemu międzyludzkiego. Zazwyczaj w chwili, kiedy dana postać prezentuje swój własny punkt widzenia, u dołu ekranu pojawia się podpis podający jej personalia i wiek, a także przypominający, w jakim momencie wydarzeń się znajdujemy („Zuzanna, lat 16, nie wie, czy ojciec ją zaakceptuje"). Nawet jeśli postać w adresowanej do kamery wypowiedzi komentuje wprost aktualny rozwój wypadków, nie stara się uniknąć uogólnień, ułatwiając widzom zrozumienie tytułowego pytania „dlaczego ja?", które jednoznacznie sugeruje, że opowiadana historia zdarzyć się mogła każdemu z oglądających. A nawet więcej. Niedwuznacznie każe im odnaleźć się w okolicznościach założonych i postawić sobie pytanie typowe dla mechanizmu projekcji i identyfikacji, a mianowicie, co zrobiłabym na jej miejscu?

Z premedytacją posłużyliśmy się w poprzednim zdaniu sformułowaniami typowymi dla metody Stanisławskiego. Podstawowy paradoks serialu *Dlaczego ja?* polega bowiem na tym, że opowiada on historie i wprawia w ruch mechanizm projekcji i identyfikacji w sposób, który bliższy wydaje się dramatowi epickiemu Brechta niż oczekiwanej w takiej sytuacji szkole Stanisławskiego lub jego uczniów. Obecność rozwiązań zwykle utożsamianych z dramatem epickim i *Verfremdungseffekt* nie wydaje się trudna do wytropienia. Głos narratora skutecznie dystansuje do przedstawianych wydarzeń, postaci rozszczepiają się na „ja" biorące udział w wydarzeniach i „ja" komentujące własne zachowania i szukające dla nich uogólnień w ludzkich uniwersaliach, zaś przedstawiane wydarzenia bardzo wyraźnie mają charakter egzemplaryczny, wręcz domagając się tego, by spojrzeć na nie w szerszym kontekście rodziny jako takiej czy mężczyzn jako takich — wszystko to typowe chwyty epickie, o jakich często pisał i jakie często wykorzystywał Brecht. Oczywiście wspomniana wyżej obecność „ja" biorącego udział w akcji i „ja" udział ten komentującego odnosi się nie do aktorów, jakby on sobie życzył, lecz do postaci. Jednak w przypadku aktorów-amatorów i ich gry ta akurat kwestia schodzi na plan dalszy, gdyż w fabularyzowanym dokumencie postać fikcyjna nie istnieje jako pełnowartościowy twór artystyczny, który należałoby konfrontować z ujawnioną na scenie „prawdą" aktora. Postać fikcyjna istnieje tu jedynie na tyle, na ile istnieje

reprezentujący ją (nie zaś wcielający się w nią) na ekranie amator, ze swoimi tikami i trikami psychicznymi i fizycznymi.

Brakuje wszakże jednego: kolejne odcinki serialu *Dlaczego ja?* uniwersalizują zamiast uhistoryczniać, wywołują efekt projekcji i identyfikacji zamiast wprowadzać konieczny dystans. Jednak właśnie dzięki temu nadają przedstawionym wydarzeniom pożądany przez producentów dokumentalny charakter, umożliwiając zarazem widzom rozpoznanie się w przedstawianych postaciach i ich historiach. Taką funkcję pełni nawet — wyraźnie zdawałoby się obnażające istnienie maszyny produkcyjnej — zagłuszanie przekleństw, niezbędnych w naturalizowanym języku postaci. Nie odsyła ono przecież wcale do twórców serialu, lecz wprost do zabiegów typowych dla telewizyjnych wiadomości i programów informacyjnych. Otrzymujemy zatem rodzaj osobliwej hybrydy niczym w przypadku utworów tak zwanej kultury wysokiej: zestaw chwytów typowych dla dramatu epickiego Brechta służący wywołaniu efektu materiału dokumentacyjnego dzięki zabiegom bliskim tradycyjnemu mechanizmowi projekcji i identyfikacji.

Serial *Dlaczego ja?* ze względu na średnią oglądalność i statystyczny profil widza zdaje się nieoczekiwanie, ale zarazem bodaj najpełniej realizować postulaty polskiej krytyki teatralnej lat dziewięćdziesiątych. Oto Brecht jako symbol nowoczesnego i zaangażowanego teatru europejskiego trafił wreszcie nie tylko na sceny polskich teatrów w przedstawieniach Klemma, Klaty, Zadary czy Radosława Rychcika, ale także dosłownie pod polskie strzechy (obok obu programów TVP telewizja Polsat ma największy zasięg). Trafił wszakże radykalnie odmieniony, bo typowe dla niego rozwiązania pełnią zupełnie inną służbę. Nie dość bowiem, że miast być paralelą dla życiowych wypadków, uparcie je dokumentują, to jeszcze działać mają na emocje widzów w znienawidzony przez Brechta, „arystotelesowski" sposób. Nie można się wszakże łudzić — nadal pełnią one klarowną funkcję polityczną. Bliższą wszakże melodramatowi po upadku rewolucji francuskiej niż temu, o czym marzył sam Brecht, ale przecież — i być może nawet skuteczniej — przekazują widzom określony światopogląd i wdrażają pożądane życiowe postawy. Nam jednak chodziło przede wszystkim o to, żeby na przykładzie tego serialu pokazać coś innego. Nie można przecież mieć wątpliwości, że w przypadku takich hybrydycznych form zawieść muszą binarne opozycje i modele (najczęściej również bilateralne) transferów wewnątrz systemów kulturowych.

Przedstawiony przez Greenblatta zarys metodologii mobilności kulturowej pozwala bowiem uchwycić te przemiany w ramach innego schematu niż jednokierunkowy transfer między dwiema kulturami czy równie linearnie przedstawiany cykl przemian historycznych, w których gatunki — niczym twory biologiczne — przystosowują się do potrzeb nowych uwarunkowań kulturowych w ramach kultur postrzeganych jako narodowe monolity. Greenblatt komplikuje ten linearny schemat historycznej diachronii, by postawić przekonujące pytania o oddziałujące na siebie nawzajem synchronicznie kulturowe i społeczne siły, które tworzą pojęcia i ich definicje, wraz z całym aparatem teoretycznym, który wspiera aktualne podziały i hierarchie wartości; takie choćby, jak wspomniane rozgraniczenia między rozmaitymi sferami i typami twórczości teatralnej, sztuką wysoką i niską, *mainstreamem* i jego marginesami. Komplikuje również podejrzanie prosty schemat recepcji obcych zjawisk, skłaniając do większej podejrzliwości w stosunku do form i gatunków, które — jak przywołany przeze nas przykład *Verfremdungseffekt* — w odmiennych kontekstach pełnią przeciwstawne funkcje komunikacyjne, różnie oddziałując na publiczność. Po raz kolejny każe bowiem zapytać nie tylko o samą genologię, ale i jej genealogię, praktyczne i polityczne konsekwencje, jej społeczną użyteczność i funkcjonalność jako narzędzia tworzenia iluzji tożsamości kultur narodowych i warunkującej ją historii.

Andreas Englhart

Memy, mobilności i ciała obce — Kantor, Grotowski, Schechner a estetyka niemieckojęzycznego teatru reżyserskiego od lat sześćdziesiątych

1. Współczesny teatr niemieckojęzyczny między teatrem reżyserskim, autorskim i aktorskim

Pytanie o literaturę we współczesnym teatrze niemieckim automatycznie prowadzi do gorączkowych dyskusji, czasem wręcz kłótni o do dziś nierozwiązane problemy, gdyż przeradza się ono bezpośrednio w pytanie o aktualny teatr między teatrem reżyserskim, autorskim i aktorskim. Teatr reżyserski, czy wręcz teatr reżysera, jest podejrzewany o to, że kosztem literatury usiłuje przeforsować estetyczną i praktyczno-produkcyjną hegemonię reżyserii, która w razie wątliwości mało lub wcale nie przejmuje się sensem dramatycznego pierwowzoru. Dzisiejszym reżyserom zarzuca się często, że przygotowując inscenizacje, nie są skłonni zaakceptować prawie niczego oprócz własnej ograniczonej wizji świata. W dodatku często słyszy się krytykę, że literatura — czyli dramat, tekst teatralny lub literacki pierwowzór — na scenie trudna jest do rozpoznania. A przecież niemiecki teatr współczesny jest w gruncie rzeczy nadzwyczaj różnorodny, aktualne estetyki sceniczne bynajmniej nie stanowią już nakazu: w wiodących teatrach oglądać można radykalny teatr reżysera, kreatywny teatr reżyserski, tradycyjny teatr autorski i inscenizacje wierne autorowi, estetykę w stylu pop i „autentyczność" dokumentu, „teatr brutalistów" i nowy teatr mieszczański, postdramatyzm lub performance oraz formę tradycyjną.

Bez wątpienia instytucja moralna, jaką dawniej był teatr, podnosząca tematy publiczne i przeciwstawiająca panującym warunkom obrazy krytyczne, szuka obecnie własnej drogi i własnego znaczenia społeczno-politycznego

w zglobalizowanym świecie mediów. Przy tym nie chodzi bynajmniej tylko o treści, ale też przede wszystkim o aktualnie istotną i adekwatną formę. Mimo że od lat toczy się spór o sens i celowość dotowania społecznego, a nawet o „kryzys" teatru, przy czym zwłaszcza tematyka teatru reżyserskiego i „wierność" dziełu zdają się nigdy nie tracić swej aktualności, jednak trudno twierdzić, że teatr stracił na atrakcyjności. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że jakby na przekór tym ocenom teatr pożądany jest jako medium tranzytoryczne, ponieważ za pomocą swych specyficznych cech medialnych, takich jak: obecność, wydarzeniowość, cielesność i materialność, stawia czoła wirtualności medialnych obrazoświatów.

Mimo silnych wpływów *performance'u* na dzisiejszą estetykę sceniczną, tekst dramatyczny, a tym samym literatura, nadal stanowi punkt wyjścia przeważającej większości inscenizacji, mimo że od początku XX wieku definitywnie nie jest to już nurt wiodący. Wprawdzie nie można generalnie wychodzić od inscenizacji domyślnie zawartej w dramacie lub tekście teatralnym, ponieważ każde przedstawienie jest wynikim wielu poziomów i perspektyw interpretacyjnych, których nie da się ustalić z góry. Jednak z czysto ilościowego punktu widzenia można mówić o zwiększeniu się elementu dramatycznego, a tym samym literackiego, na najważniejszych scenach między Berlinem, Hamburgiem, Wiedniem i Monachium. Oferta oficyn wydawniczych publikujących dla teatru jest w niemieckiej strefie językowej nieprzebrana, a dzieła klasyczne — od tragedii antycznych przez dramaty Williama Shakespeare'a i Weimar aż po modernę — nadal są w cenie. Mnogości dramatów na dzisiejszych scenach odpowiada duża różnorodność pod względem estetyki dramatycznej. W ostatnich latach nie da się jej już rozpatrywać z jednej perspektywy teoretycznej. Próby objaśniania sięgają od „postdramatyzmu" czy „już niedramatycznego tekstu teatralnego" po „powrót bohatera" w tekstach dramatycznych i w inscenizacjach.

2. Szczególne swobody niemieckojęzycznego teatru reżyserskiego

Trwający spór o teatr reżyserski jest specyficznym elementem teatru niemieckojęzycznego. Podsycany jest on często przez pytanie, czy i jak wydarzenia sceniczne mają związek z dramatem lub tekstem teatralnym, który jest wystawiany na scenie. Nic chyba nie zajmuje widzów i krytyków bardziej niż kwestia inscenizacji adekwatnej do dramatu, przy czym spór toczy się o to, co

owa „adekwatność" ma oznaczać. Problem wydaje się zasadniczo wirulentny. Łączy się on z „odwiecznym" pytaniem o „wierność dziełu", przy czym ta ostatnia z naukowego punktu widzenia, w przeciwieństwie do wierności wobec tekstu, jest wyobrażeniem pozbawionym naprawdę uchwytnej treści. Każdy reżyser staje wobec pytania, jak obchodzić się z inscenizowaną literaturą. Reżyser musi zdecydować, jakie znaczenia nada tekstowi dramatycznemu w inscenizacji, czy go może „tylko" potraktuje jako tworzywo, czy zostawi tekst „jak jest", co prawie nigdy się nie zdarza, czy coś skreśli, przestawi, wprowadzi tekst obcy, kompletny tekst wykorzysta jedynie jako podkład dla własnej wersji, czy tekst tak przepisze, żeby pozwalał on — jak palimpsest — w miarę możliwości rozpoznać i domyśleć się więcej niż jednej tylko warstwy tekstowej i możliwości interpretacyjnej. No i wreszcie, szczególnie istotne jest, jak reżyser zarysuje postaci, czy je naturalistycznie wyeksponuje, odindywidualizuje w grupie lub w chórze, podda je dekonstrukcji albo destrukcji. Przy tym sam proces inscenizowania jest procesem rozwiązywania problemów, gdyż obejmuje kilka płaszczyzn interpretacji: najpierw lekturę tekstu drukowanego, następnie realizację na scenie i wreszcie interpretację wydarzeń scenicznych przez widza. Wystawianie na scenie oznacza więc w konkretnym przypadku interpretowanie kilkakrotne, przez co każdy postulat wierności dziełu od początku staje się nieaktualny. Ogólnie rzecz biorąc, niemieckojęzyczny teatr w porównaniu z teatrami w innych krajach — dzięki wysokim dotacjom ze środków publicznych i długiej mieszczańskiej tradycji uczęszczania do teatru — może sobie pozwolić na więcej przekroczeń granic treściowych, a przede wszystkim estetycznych, niż na przykład teatr angielski, amerykański, francuski czy polski. Podobnie jest z inscenizacjami aktualnych sztuk, przy czym wolność niemieckojęzycznego teatru nie dotyczy jedynie reżyserii, ale też samych dramatopisarzy. Można nawet postawić tezę, że to właśnie estetyczna progresywność sceny pozwala niemieckiej literaturze teatralnej na podobne awangardowe eksperymenty formalne. Analizując dokładniej repertuar najbardziej postępowej sceny angielskiej, londyńskiego Royal Court, a w nim obecność nowszych sztuk teatralnych, nie znajdzie się ani jednego tekstu teatralnego tak radykalnie zdekonstruowanego i poddanego eksperymentalnej obróbce, jak choćby któryś z tekstów Petera Handkego, Botho Straußa, Heinera Müllera, Elfriede Jelinek czy René Pollescha.

3. Spotkania teatru niemieckojęzycznego z teatrem polskim

Po upadku Muru Berlińskiego i w efekcie nowej politycznej oraz społecznej orientacji Europy w kontekście globalizacji Polska znalazła się po roku 1989 w centrum zainteresowania kulturo- i teatroznawstwa niemieckiego. Mimo to w porównaniu ze spojrzeniem w kierunku Zachodu, wschodni sąsiad Niemiec zdaje się ciągle jeszcze budzić mniejsze zainteresowanie, zwłaszcza gdy chodzi o bardziej szczegółowe struktury społeczne i kulturalne, lokalne warunki, osoby i istotne wydarzenia, wykraczające poza szeroko rozpowszechnione, chętnie przez obie strony pielęgnowane stereotypy i klisze. I to mimo że nie sposób przecenić wartości literatury i sztuki, a zwłaszcza teatru w Polsce, i teatru z Polski, dla rozwoju teatru światowego, zachodnioeuropejskiego i niemieckojęzycznego. Dla zainteresowanego współczesnego obserwatora, jako tako obeznanego z historią teatru europejskiego, wpływ polskiego teatru jest ewidentny. I odwrotnie, w Polsce niemieckojęzyczny teatr reżyserski zdaje się również cieszyć sporym zainteresowaniem, czego wyrazem było na przykład zaprezentowanie na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi w marcu 2012 roku gościnnej produkcji berlińskiego teatru Volksbühne *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!* (Patrzę ci w oczy, społeczny kontekście zaślepienia!) René Pollescha, po której następnego wieczoru pokazano polską produkcję TR Warszawa pt. *Jackson Pollesch*, z polskimi aktorami, ale jak zawsze w reżyserii autora. Było to *per se* w najwyższym stopniu interesujące, gdyż zobaczyć można było produkcję Volksbühne z jednym aktorem, Fabianem Hinrichsem, który przywykł do występowania w inscenizacjach Pollescha, a krótko potem w bezpośrednim porównaniu oglądać świetnych aktorów z TR Warszawa, którzy dla wprawionego odbiorcy przedstawień Pollescha wnosili obcy element do jego inscenizacji, którą wręcz można określić mianem synkretycznej. Mianowicie w tym sensie, że polscy aktorzy w widoczny sposób swoim własnym stylem gry aktorskiej rozbili typowy styl Pollescha i przedstawienie różniło się wyraźnie od znanych, zwykle bardzo do siebie podobnych niemieckojęzycznych inscenizacji tego reżysera. Dający się zaobserwować na scenie transfer kulturowy między Polską i Niemcami idzie, jak widać, pełną parą, podczas gdy teatrologia i krytyka kulturalna prawie nie biorą tego pod uwagę. Bądź co bądź w Niemczech zna się choćby Witolda Gombrowicza, Tadeusza Kantora, Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka. Ale już tacy znani autorzy i autorki dra-

matów, jak Jerzy Andrzejewski, Roman Brandstaetter, Kazimierz Moczarski, Marek Domański, Agnieszka Osiecka, Bohdan Drozdowski czy Dorota Masłowska są skwapliwie pomijani, mimo że wszyscy oni byli w Niemczech wystawiani i tworzą istotną część historii teatru niemieckojęzycznego.

4. W poszukiwaniu śladów polskiego teatru w niemieckim teatrze reżyserskim

Rodzi się zatem pytanie, czy w przedstawieniu Volksbühne w Łodzi rzeczywiście można było zobaczyć inscenizację teatralną wywodzącą się tylko z niemieckiego obszaru kulturowego, a w Polleschowskiej inscenizacji TR Warszawa rzeczywiście produkt transferu kulturowego z Niemiec do Polski? Czy takie dwubiegunowe, redukujące kompleksowość wyobrażenie nie byłoby wyobrażeniem zbyt prostym? Konkretnym punktem wyjścia moich dalszych rozważań jest poza tym swego rodzaju zdumienie wobec globalnego rozpowszechnienia teatru postdramatycznego czy też performatywnego, jak teatr René Pollescha, jako „eksport" z niemieckojęzycznego krajobrazu teatralnego, oraz moje zdziwienie, że w polskim krajobrazie teatralnym, w krytyce teatralnej i teatrologii w ostatnich latach bardzo często takie pojęcia, jak postdramatyzm i teatr performatywny są traktowane jako import kulturowy z Niemiec, mimo że właściwie ich nieodzowne elementy w postaci niezwykle charakterystycznych estetyk Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego w Polsce od dawna istnieją, a każda z nich tworzy jedną z fundamentalnych podstaw postdramatyczności. Albo mówiąc inaczej: w „genetycznym" kodzie teatru postdramatycznego odnajdziemy — jedni świadomie, inni nie — znaczną zawartość estetyki Grotowskiego i estetyki Kantora, wpisanych, albo inaczej, włączonych na drodze selekcji do ewolucyjnego procesu rozwoju teatralnoestetycznego. Jeżeli zatem dzisiaj oglądamy postdramatyczne przedstawienia teatralne, to obie te estetyki rodem z Polski zawsze mają w nich swój udział. Rodzi się tu oczywiście pytanie, w jaki sposób Kantor i Grotowski mogli stać się tak wpływowi, jakimi bezpośrednimi i pośrednimi, jawnymi i ukrytymi, świadomymi i nieświadomymi ścieżkami, udało im się „na koniec" trafić tam, skąd wzięli swój początek. Stwierdzić trzeba, że szukanie śladów estetyk Kantora i Grotowskiego w otchłani historyczno-teatralnej przestrzeni oczywiście nie jest łatwe, jednak w obu przypadkach przyczyny tego są różne. Podczas gdy w odniesieniu do Grotowskiego można mówić o nadmiarze śladów i wywartych

wpływów, i raczej przyjąć jego osobę, względnie jego pracę, za *prima causa* różnych następujących potem kontynuacji i adaptacji, to „wędrowny teatr" Kantora pozostaje zawsze niejako przypadkiem swoistym. Rzecz staje się jeszcze bardziej złożona, jeżeli ponad estetyką teatralną, dającą się mniej lub bardziej przypisać pewnej osobie, chce się ruszyć na poszukiwanie śladów podstawowej struktury estetycznej postdramatyzmu i performatywności, i to właśnie w bardziej lub mniej czytelnym osobistym stylu reżyserowania lub w przedstawieniach Kantora czy Grotowskiego. Problem ten ma po części związek z rozpoznawalnością i postrzeganiem na płaszczyźnie estetycznej, przy czym dotyka to kwestii ogólnego wrażenia i intuicji. Podobnie jak natychmiast rozpoznajemy znajome twarze pośród tysiąca innych, ale nie jesteśmy w stanie wytłumaczyć, jak nam się to udaje, tak rozpoznajemy również style reżyserowania i estetyczną manierę, nie potrafiąc jednak tak naprawdę uzasadnić tego na płaszczyźnie racjonalnej.

5. Mobilności kulturowe aktualnej estetyki teatralnej

Estetyka postdramatyczna zdaje się obecnie rozprzestrzeniać w świecie jako szczególnego rodzaju niemiecki artykuł eksportowy, konferencje między Berlinem i Sidney roztrząsają naukowe zapatrywania Richarda Schechnera i Hansa-Thiesa Lehmanna. Ponadto teatr niemieckojęzyczny już od dłuższego czasu znany jest poza własnymi granicami ze swej osobliwej estetyki teatru reżyserskiego. Czy teatr reżyserski i postdramatyzm to pojęcia kongruentne, pozostaje niezmiennie tematem do dyskusji; jednak bezsprzecznie istnieją wzajemne oddziaływania i ekwiwalencje strukturalne. Tak więc dopuszczalny jest pogląd, że teatr postdramatyczny jest z zasady teatrem reżyserskim, o ile nie teatrem reżysera, podczas gdy nie każdy teatr reżyserski musi być postdramatyczny. Jeśli chodzi o wymianę, względnie przenikanie się i złożone nakładanie się warstw odniesień, transferów, naśladownictw i zapożyczeń, z jednej strony między krajobrazami teatralnymi Polski i Niemiec, a z drugiej wewnątrz globalnych nurtów i współzależności, to można by poszerzyć pojęcie transferu kulturowego o kategorię kulturowej mobilności. Oczywiście nie miejsce tu, aby objaśniać w całej rozciągłości kluczowe pojęcie transferu kulturowego, leżące w kompetencji komunikacji interkulturowej, dziedziny wywodzącej się z europejskiej etnologii, można jednak po krótce zarysować przestrzeń interpretacyjną, która stała się istotna dla naszego projektu badawczego. Z procesami

transferu kulturowego łączy się interkulturowe formy pośredniczenia między różnymi kulturami, stąd pewne praktyki i dobra kultury, które „są przenoszone i recypowane w specyficznej kulturze docelowej: informacje, dyskursy, teksty, obrazy, instytucje i sposoby działania, a tym samym także kulturowy wymiar transferu obiektów, produktów i dóbr konsumpcyjnych”[1]. Twierdzi się, że procesy transferu kulturowego mogą dotyczyć wszystkich wymiarów, jakie zawiera w sobie antropologiczne pojęcie kultury, czyli: kultury narodowe, przestrzenie kulturowe, ale też regionalne bądź transnacjonalne pojęcia kultury. Wiązałaby się z tym wprawdzie swego rodzaju liberalność, ale generalnie w przypadku transferu kulturowego chodzi o trzy wymiary: kulturę wyjściową, artefakty kulturowe i kulturę docelową, w których można zaobserwować przede wszystkim procesy selekcji (ilość i jakość), procesy pośredniczenia (instytucjonalne, medialne i indywidualne) oraz procesy recepcji (przenoszenie, naśladowanie, forma komentarza, produktywna recepcja i adaptacja kulturowa)[2]. Przy tym koncepcja transferu kulturowego nie ma bynajmniej zmierzać do badania związków między dwoma systemami kulturowymi ujmowanymi jako strukturalnie nieruchome; na pierwszym planie stać ma raczej dynamika wymiany kulturowej. Przy czym procesy transferu kulturowego jedynie przy powierzchownym oglądzie miałyby być procesami bilateralnymi lub bipolarnymi, często są o wiele bardziej złożone i przebiegają trilateralnie bądź wielobiegunowo[3]. Jednak o wielobiegunowościach literatura jedynie abstrakcyjnie napomyka, procesy trójstronne opisuje się krótko za pomocą modelu „stacji pośrednich”, czyli raczej jako dwa połączone szeregowo transfery kulturowe (na przykład rozprzestrzenienie się neostrukturalizmu z Francji do Niemiec przez „stację pośrednią” USA). Albo przyjmuje się równoległy przebieg dwóch transferów kulturowych, które „zbiegają się” w jednej kulturze (na przykład recepcja Shakespeare’a w Niemczech w XVIII wieku oraz kultura dworska skłaniająca się ku Francji). W tym sensie koncepcja transferu kulturowego naturalnie nasuwa się sama, kiedy organizuje się projekt badawczy oparty na relacji bilateralnej, na przykład Łódź–Monachium, jednocześnie kierując spojrzenie na polski i niemieckojęzyczny krajobraz teatralny i kulturalny. Niebezpieczeństwo przy tym kryje się w zbyt dwubiegunowym myśleniu i w mniejszym lub większym ignorowaniu wszystkich innych odniesień, mobilności, paradoksów i kompleksowości. Z tego, również dzięki sugestii Mateusza

[1] H a n s - J ü r g e n L ü s e b r i n k , *Interkulturelle Kommunikation*, Metzler 2012, s. 129.
[2] *Ibidem*, s. 132.
[3] *Ibidem*, s. 138.

Borowskiego i Małgorzaty Sugiery[4], wypływa dla mnie pytanie, czy pojęcie transferu kulturowego nie jest zbytnio skrępowane naszym bipolarnym myśleniem, które — prawdopodobnie jako konsekwencja naszej dwuręczności — w trakcie rozwoju kulturowego decydująco przyczyniło się do powstania dwubiegunowości naszego myślenia i naszego oglądu świata. Może powinniśmy więc, jeśli chodzi o stosunki polsko-niemieckie w odniesieniu do teatru i kultury medialnej, mówić nie o transferze kulturowym, tylko o mobilności kulturowej. Pojęcie to można łączyć z przedstawicielem poetyki kulturowej Stephenem Greenblattem. W swoim *Manifeście badań nad mobilnością kulturową*[5] Greenblatt opowiada się za tym, aby podjąć wyzwanie rzucane przez niezbędną do życia dialektykę kulturowej statyczności i kulturowej przemiany, przy czym nie należy pomijać nieprzewidywalnych ruchów i nagłych zmian kierunku tekstów, idei i całych kultur; tym bardziej oczywiście w obliczu wyzwań świata radykalnie zmieniającego się po 1989 roku. Kultury należy jego zdaniem zasadniczo rozpatrywać jako produkt złożonych transgranicznych procesów wymiany, hierarchie centrum i peryferii uznać za zdekonstruowane, przyjąć subwersywność w przyswojeniach kultury i przez przyswojenia kultury, które oczywiście funkcjonować mogą również wbrew intencjom autora, poważnie traktować rozpad, przełamywanie i zacieranie granic. Dla Greenblatta centralną rolę odgrywa pięć punktów[6]: opowiada się on za tym, aby pojęcie mobilności rozumieć dosłownie i bezpośrednio, po pierwsze jako mobilność w sensie możliwości poruszania się po drogach, środkami lokomocji, na podstawie rozkładów jazdy, map itd.; *metaphorical movements* dają się zrozumieć, jeśli kojarzą się z nimi rzeczywiste formy ruchu. To odnosi się również do nas w dziedzinie teatrologii, gdzie obecnie coraz bardziej kierujemy naszą uwagę na struktury instytucjonalne i organizacyjne. Po drugie, interesujące są ukryte, również te nieświadome, ruchy, na przykład pod wpływem różnych estetyk teatralnych poprzez festiwale i wystawianie sztuk poza granicami własnego kraju. Chociażby właśnie te drogi, którymi poszedł Grotowski, i to, jak odwrotnie postdramatyzm niejako podskórnie wywiera wpływ na polski teatr i teatrologię, byłoby przedmiotem tych badań. Po trzecie, Greenblatt opowiada

[4] Por. artykuł Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiery w niniejszym tomie, których inspiracji zawdzięczam zainteresowanie tezami Stephena Greenblatta dotyczącymi *cultural mobility*.

[5] Por. publikacje w języku polskim: Stephen Greenblatt, *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*; *Manifest badań nad mobilnością kulturową*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia" 2011, nr 106, s. 42–47 [przyp. red.].

[6] *Cultural Mobility: A Manifesto*, red. Stephen Greenblatt, Cambridge University Press 2010.

się za identyfikowaniem i analizowaniem stref kontaktu i agentów wymiany kulturowej. W dziedzinie teatru są to, oprócz ludzi teatru i krytyków teatralnych, również politycy odpowiedzialni za kulturę, a także festiwale lub widzowie. Do tego należałoby, po czwarte, na nowo ustalić dychotomię między aktorem i strukturą na płaszczyźnie pragmatycznej; na przykład nie przecząc istnieniu determinacji przez strukturę, ale również właśnie przekroczenie granic przez pojedynczego reżysera lub dramatopisarza w rzekomo stałych strukturach może prowadzić do nieoczekiwanego nowego ukierunkowania całego systemu teatralnego. No i wreszcie, po piąte, badania nad mobilnością nie powinny pomijać form statycznych, instytucji i sił inercji, gdyż właśnie tradycje teatralne, procedury instytucjonalne i organizacyjne nadal są w najwyższym stopniu relewantne. Szczególnie to, co lokalne, pozostające często w napiętej relacji wobec tego, co globalne, z upodobaniem tworzy struktury statyczno-stabilne, nawet jeśli pierwotnie złożone jest z różnorodnych, niegdyś mobilnych elementów kulturowych.

6. Memy na ukrytych ścieżkach naśladownictwa

W ten sposób na tle widocznego, raczej dwubiegunowego obrazu mobilności kulturowej w transferze kulturowym zarysowałyby się miejsca przerwania i kontynuowania przekazu, zmiany kierunku, niewidoczne i okrężne drogi, jakimi na przykład estetyki Kantora i Grotowskiego ruszają w długą wędrówkę z Polski po całym świecie aż do Warszawy, czyli z powrotem do Polski. Ale co motywuje te ruchy i co można by uznać za element przenoszący, przynajmniej jako koncept heurystyczny? W tym kontekście chciałbym, nawiązując do tez Greenblatta, zaproponować koncept memów, który moim zdaniem bardzo pasuje do konceptu *cultural mobility*. Pochodzący od Richarda Dawkinsa, po raz pierwszy wspomniany w jego bestsellerze *Samolubny gen*[7], potem wielokrotnie rozwijany, choćby przez Susan Blackmore[8] czy też, bardziej w formie krytycznej refleksji, przez Karla Eibla[9], koncept ten pozwala opisać autonomiczną dynamikę przemian kulturowych z perspektywy *quasi*-biologicznej. Czym są memy? Nietrudno rozpoznać kombinację na płaszczyźnie słownej — słowo „gen" razem z „memory" lub „memoria". Definiując pokrótce, memy są ideami lub zdolnościami, które głównie w drodze naśladowania lub

[7] Richard Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. Marek Skoneczny, Prószyński i S-ka 2003.
[8] Susan Blackmore, *Maszyna memowa*, tłum. Norbert Radomski, Rebis 2002.
[9] Karl Eibl, *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*, Suhrkamp 2009.

kopiowania są przekazywane od jednego indywiduum do drugiego i niesione dalej. W tym transferze memy mogą mutować. Ważne jest, że memy dzięki swej potencjalnej łatwości replikacji posiadają cechę, która długoterminowo ułatwia im przeżycie. W związku z imitacją można by przywołać również znacznie starszą koncepcję Gabriela Tarde'a z jego często cytowanego dzieła *Les lois de l'imitation* z roku 1890, którą Bruno Latour nie przypadkiem określił jako swoją ulubioną teorię[10]. Te prawa naśladownictwa implikują u Tarde'a, co często jest pomijane, również opozycję względnie przeciwstawność — dziś zaliczylibyśmy do tego również dekonstrukcję. Dla Tarde'a społeczeństwo w ogóle definiuje się dopiero jako grupa ludzi, którzy „wykazują liczne podobieństwa między sobą, powstałe wskutek naśladownictwa lub kontr-naśladownictwa". Do naśladowania przez przeciwstawienie dochodzi zwłaszcza wtedy, gdy ludziom „brakuje skromności, aby zwyczajnie imitować, ale i siły, aby dokonać wynalazku"[11]. Obojętne, czy po prostu możliwie najdokładniej się imituje, czy przeciw temu protestuje lub agituje, naśladownictwo i kontr-naśladownictwo powodują sukcesywne zrównywanie się ludzi między sobą. W przełożeniu na raczej konwencjonalną dramaturgię w recepcji medialnej wynika z tego, że zarówno bohater, jak i jego cień, względnie antagonista, lub, jeśli ktoś woli, niszczycielskie lub złe pryncypium, działają w jednym kierunku, na korzyść rosnącego podobieństwa mentalnych stereotypów wśród publiczności. I właśnie rytuały jako obiekt naśladownictwa lub kontr-naśladownictwa stoją u Tarde'a na pierwszym planie, przy czym zgadza się on z Karolem Darwinem, który w swojej książce o *Wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*[12] przypisuje ważną rolę ludzkiej potrzebie antyekspresji. Chciałbym, przynajmniej w zarysie, przybliżyć tę nieco ezoteryczną koncepcję memów w połączeniu z teorią społeczeństwa Tarde'a, ponieważ koncepcja ta jest nie tylko bardzo interesująca w ramach transferu kulturowego czy kulturowej mobilności różnych estetyk teatralnych. Poza tym bardzo dobrze współdziała z *theory of mind*[13], łączącą się zwłaszcza z zagadnieniem indentyfikacji i współczucia z postaciami scenicznymi.

[10] Por. Gabriel Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, Suhrkamp 2009; Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Suhrkamp 2010.

[11] Gabriel Tarde, *op. cit.*, s. 13.

[12] Por. Karol Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Zofia Majlert, Krystyna Zaćwilichowska, PWN 1988; Gabriel Tarde, *op. cit.*, s. 13.

[13] Por. m.in. *Theory of Mind. Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*, red. Hans Förstl, Springer 2007.

Memy w abstrakcyjny sposób spełniają warunek ewolutywnej przemiany w kulturze, ich memetyczne przemiany kierują się podobnymi regułami jak zmiany genetyczne (przy czym mają one tendencję do lamarkizmu), jednak oba te procesy są kompletnie oddzielne. Interesujące w memach jest to, że podobnie jak samolubne geny — ważna, choć kontrowersyjna koncepcja Richarda Dawkinsa[14] — w *survival of the fittest* zależnie od danego środowiska bądź kontekstu kulturowego troszczą się o własne przeżycie, że (kreatywnie) powstają z „błędów" imitacji i że szybko rozmnażają się przez naśladownictwo, o ile są dobrze przystosowane do przestrzeni życiowej. Chwilowo, jak się wydaje, mem postdramatyzmu czuje się świetnie w globalnych krajobrazach teatralnych, szerząc się na całym świecie niczym wirus przez ciągłe naśladowanie. Generalnie memy mają skłonność do szybkiego globalnego przyjmowania jednego kierunku, jeżeli są łatwo zapamiętywalne; szczególnie dobrze rozprzestrzeniają się również, gdy dają się łatwo wyuczyć lub jeśli dzięki szerokiej płaszczyźnie projekcji mają dużą zdolność łączenia się z wszelkimi możliwymi kontekstami. Memy oferują nośnikowi memu, czyli na przykład artystom lub naukowcom, osobisty pożytek, i tylko te memy mogą przeżyć, które obiecują największe korzyści. Memy zmieniają się, kiedy, analogicznie do ludzkiego doboru partnera, łączą się z innymi memami i produkują „potomstwo", które potem jest mniej lub bardziej przystosowane. W tym sensie również transfer kulturowy między Polską i Niemcami można pojmować jako ewolucyjną grę memów w różnych, ciągle zmieniających się otoczeniach, przy czym bardzo łatwo udaje się wtedy włączenie do kontekstu europejskiego i globalnego. Nietrudno zauważyć, że tropienie śladów na tle heurystycznych modeli *cultural mobility* i memów stanie się trudniejsze niż przy wyobrażeniach dwubiegunowych. Na czym polegać ma przewaga unikania tej dwubiegunowości? Na początek choćby w akceptacji, że szlaki pokonywane przez estetyki w zglobalizowanym świecie kultury są znacznie bardziej złożone, niż się z reguły przyjmuje.

7. Transgraniczny „wędrowiec" Kantor

Na tych historycznych, jak i systematycznych ścieżkach dystrybucji sam Kantor funkcjonował *in persona* jako wykraczający poza granice wędrowiec, który przyswajał wpływy i idee, a jednocześnie swoimi performatywnymi inscenizacjami dostarczył niemal wszystkim niemieckojęzycznym reżyserom

[14] Por. R i c h a r d D a w k i n s , *op. cit.*

czegoś w rodzaju wzorców, będących jednak raczej atmosferycznymi zapożyczeniami. Niewątpliwie estetyka Kantora da się odnaleźć w podstawie teatru postdramatycznego, zarówno jeśli chodzi o struktury — wystarczy wspomnieć Klausa-Michaela Grübera lub Roberta Wilsona, jak i w odniesieniu do całej atmosfery — weźmy choćby Christopha Marthalera. Hans-Thies Lehmann ujawnia to z całą otwartością; dla niego „[t]eatr postdramatyczny Tadeusza Kantora z jego zagadkowymi, animalistycznie ożywianymi przedmiotami i aparaturami, podobnie jak historyczne duchy i upiory w postdramatycznych tekstach Heinera Müllera" kontynuują „tradycj[ę] teatralnego pojawiania się «losu» i duchów", które są decydujące dla zrozumienia dzisiejszego teatru[15]. Uwagę zwraca estetyka repetycji, która obok estetyki rozpadu, śladów estetyki happeningu oraz atmosfery porównywalna jest z estetyką Christopha Marthalera; włączenie ciała w świat rzeczy, w ogóle dowartościowanie elementów materialnych inscenizacji, „drewno, metal, tkanina, książki, ubrania i dziwaczne przedmioty zyskują tu szczególną zmysłową obecność i intensywność, której narodziny wcale nie tak łatwo objaśnić"[16]. Właśnie ta silna sympatia i zainteresowanie, nawet zamiłowanie wobec tego, co Kantor nazywa biednym przedmiotem lub realnością najniższej rangi, które otaczają żywego, ciągle kruchego i stale zagrożonego śmiercią człowieka na scenie, są znamienne dla wciąż aktualnego niedramatycznego teatru René Pollescha, dla przestrzeni scenicznych Berta Neumanna, dla Johana Simonsa, całej estetyki Maxim Gorki Theater pod kierownictwem artystycznym Armina Petrasa i estetyki Volksbühne pod kierownictwem Franka Castorfa, nie zapominając o poetyckich inscenizacjach Andreasa Kriegenburga. Kantor swymi rudymentarnymi dramaturgiami mierzy w jak najbardziej religijnie rozumianą świadomość naszej klęski. Przez to łatwo powiązać Kantora z Christophem Schlingensiefem, który jako artysta, jak mówi Susan Sontag, cierpi za nas wszystkich[17], zwłaszcza w swych ostatnich *performance'ach*, które pozwoliły nam współprzeżywać jego umieranie, szczególnie dojmująco w *Eine Kirche der Angst vor einem Fremden in mir* (Kościół strachu przed obcym we mnie). Schlingensief, którego kariera związana jest z Berliner Volksbühne, stoi, by tak rzec, na końcu pewnego etapu

[15] Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2009, s. 82.

[16] *Ibidem*, s. 108.

[17] Susan Sontag, *Artysta, cierpiętnik modelowy*, tłum. Dariusz Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Karakter 2012, s. 59–71.

rozwoju niemieckojęzycznego teatru reżyserskiego od lat sześćdziesiątych XX wieku do dziś.

8. „Teatr ubogi" Grotowskiego i początki teatru reżyserskiego w latach sześćdziesiątych

Pytanie o początek teatru reżyserskiego w strefie niemieckojęzycznej to pytanie o *prima causa* i jako takie trudne jest do wyjaśnienia. Z teatralno-historycznego punktu widzenia teatr reżyserski może zaczynać się od Johanna Wolfganga Goethego lub Carla Carla, Meiningeńczyków, Maxa Reinhardta lub Erwina Piscatora. Ale teatr reżyserski w ścisłym znaczeniu swój początek, przynajmniej w Niemczech Zachodnich, miał w latach sześćdziesiątych XX wieku, zwłaszcza w zdecydowanej opozycji do niemieckiego teatru okresu powojennego, który jakby utracił moc innowacji, gdzieś pomiędzy odwołującym się do wartości kultywowaniem klasyków, wpływami wynikającymi z programu reedukacji prowadzonego przez mocarstwa okupacyjne oraz importem nowych wyobrażeń pochodzących od egzystencjalistów. Interesująco zaczęło się robić z pojawieniem się teatru absurdu Samuela Becketta i Eugène'a Ionesco. Ale teatr niemiecki dopiero wraz z powrotem emigrantów Fritza Kortnera i Erwina Piscatora ponownie osiągnął poziom estetyki teatralnej, jaki miał w epoce weimarskiej, w ten sposób dołączając znowu do teatru ogólnoświatowego i zyskując światowe znaczenie. Z jednej strony, oglądało się wówczas na deskach teatrów polityczne parabole Martina Walsera, Maxa Frischa i Friedricha Dürrenmatta, z drugiej strony, karierę robiły dramaty dokumentalne Rolfa Hochhutha, Heinara Kipphardta i Petera Weissa, między innymi przy znacznej początkowej pomocy Piscatora. Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder i Franz Xaver Kroetz pomogli odkrywać krytyczny dramat ludowy, przypomniano Marieluise Fleißer i Ödöna von Horvatha. Upolitycznienie teatru w latach sześćdziesiątych miało swoje źródło zwłaszcza w gotowości pokolenia synów do protestu przeciw swym obciążonym w czasach nazistowskich ojcom, w centrum stanęły procesy oświęcimskie toczące się od 1963 roku, które w *Dochodzeniu* Petera Weissa uzyskały swą teatralno-tekstową formę. Mimo, a może właśnie dlatego, że w czasach powojennych działający w Berlinie Wschodnim Bertolt Brecht w konserwatywnym kulturalnym klimacie Republiki Federalnej uważany był za *persona non grata*, pielgrzymowano na Wschód na inscenizacje Berliner Ensemble, przez co teatr epicki Brechta inicjował nowy

nurt. Obok Brechta zainteresowanie budził dawny surrealista Antonin Artaud, a przede wszystkim odkryto „teatr ubogi" Jerzego Grotowskiego. Może nie zawsze znało się polskiego awangardzistę teatralnego bezpośrednio, ale przynajmniej pośrednio, poprzez międzynarodowy wzór w postaci londyńskiej inscenizacji Petera Brooka sztuki Weissa *Marat/Sade* z roku 1964, w której reżyserowi udało się dokonać integracji Brechta, Artauda i Grotowskiego z własnym stylem reżyserowania. Z inscenizacjami Petera Zadeka *Zbójcy* (1966) i *Miarka za miarkę* (1967) oraz inscenizacją Petera Steina *Torquato Tasso* (1969) — wszystkie w Bremer Theater w czasie, gdy dyrektorem artystycznym był Kurt Hübner — niemiecki teatr klasyków otwierał się ponadto na wpływy pop-estetyczne, a tym samym popularne. Zwłaszcza podejrzenie, że nie ma ucieczki przed strukturą społeczną, a już na pewno nie w tak „mieszczańskiej" formie sztuki, jaką jest subwencjonowany teatr, było dobrym podkładem dla przedstawienia przez Petera Steina w 1969 roku w Bremie postaci artysty Tassa w sztuce Goethego jako „emocjonalnego clowna" porządku społecznego. Bremeńska inscenizacja wykraczała przy tym poza brechtowski *Gestus* i była już pod wieloma względami teatrem postdramatycznym *avant le lettre* — Christoph Marthaler, w którego inscenizacjach trudno nie dostrzec podobieństw do dzieł Kantora, pod koniec lat dziewięćdziesiątych wyróżnił inscenizację *Tassa* Steina jako wzorzec dla swojej estetyki.

Filozofia Theodora Adorno, francuski strukturalizm, surrealistyczne rozumienie rzeczywistości, Artaud, Grotowski i Brecht w rewolucyjnym okresie około roku 1968 tworzyli wyobrażeniowe tło dla przezwyciężania dramatyczności. Generalnie chodziło w tym czasie ciągle jeszcze, w wyraźnym przeciwieństwie do postmoderny i teatru postmodernistycznego lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, o zapoczątkowanie dążenia do lepszego, nadal nieosiągalnego, jedynie w wyobrażeniu istniejącego miejsca, o utopię. Spektakularna prapremiera „już nie dramatycznej sztuki" *Publiczność zwymyślana* Petera Handkego w 1966 we frankfurckim Theater am Turm była w tym kontekście znakiem czasu, gdyż był to rok brzemienny w skutki dla kultury: w Princeton młody Handke buntował się przeciw dostojnikom *Grupy 47* jako przedstawicielom *littérature engagé*. Theater Bremen pod kierownictwem artystycznym Kurta Hübnera z inscenizacjami Petera Zadeka stał się ośrodkiem upolitycznionego i pop-estetycznego teatru reżyserskiego. *Słowa i rzeczy* Michela Foucaulta awansowały w intelektualnym Paryżu do rangi książki sezonu i zapoczątkowały koniec przewodnictwa Jeana-Paula Sartre'a; nie mówiono już

o „obdarzonym świadomością podmiocie", tylko o kodach i systemach, nie było się już egzystencjalistą, tylko strukturalistą — rok później Richard Rorty propagował zwrot lingwistyczny w filozofii. W USA zarysowywał się w dodatku kolejny trend, który potem różnymi — mniej lub bardziej splątanymi ścieżkami — zaczął oddziaływać na niemieckojęzyczny krajobraz teatralny i był silnie związany z nazwiskiem i estetyką Grotowskiego.

9. Richard Schechner jako katalizator trendów

Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku Richard Schechner, najbardziej chyba wpływowy teatrolog na świecie, wypracował swą teorię *environmental theater*[18], którą można interpretować jako podłoże dla *performance'u* lub *live-artu* w teatrze, względnie dla teatru postdramatycznego. Teatr enwironmentalny obejmuje eksperymentalne formy teatralne lat sześćdziesiątych i wczesnych lat siedemdziesiątych, które tak dalece jak to tylko możliwe znosiły granicę między sceną i widownią. Oczywiście nie byłoby to możliwe bez wpływu neoawangardowego happeningu, który z kolei w Polsce produktywnie włączył do swojej estetyki Tadeusz Kantor, oraz ruchu artystycznego Fluxus. Zwłaszcza wezwanie skierowane do widza, aby brał czynny udział w happeningu i tym samym decydująco wpływał na jego cały przebieg, stanowiło wyzwanie dla teatru tradycyjnego. Podkreślając rytualny performans tak w życiu codziennym, jak i w teatrze, Schechner do tego stopnia wyeksponował podobieństwo struktury rytualnej — zarówno w przestrzeni realnej, jak i artystycznej — że na pierwszy plan wysunął się nie tyle teatr jako artefakt, ile teatr w jego aspekcie performatywnym, czyli w jego stałym rozwoju. Schechner eksperymentował ze swoimi studentami, a interesującym wynikiem tej pracy był *Dionysus in 69* zaprezentowany przez Performance Group w Performing Garage, dawnym garażu przy Wooster Street w nowojorskiej dzielnicy Soho. Performance Group pracowała w oparciu o teorię i praktykę teatralną Grotowskiego, co dobrze widać było w akcji „rozgrzewki", czyli w ćwiczeniach przed rozpoczęciem *performance'u*. W dużym uproszczeniu zarówno Grotowskiemu, jak i Schechnerowi chodziło o przełamywanie społecznych masek. Za pomocą specyficznych technik wczuwania się ćwiczono tak długo, aż ukazywało się prawdziwe „ja" aktora. Najważniejsza była obecność, a nie reprezentacja, autentyczność — a nie fikcja w przedstawieniu, wszelka rola społeczna miała

[18] Por. R i c h a r d S c h e c h n e r , *Environmental Theatre*, Applause 1973.

zostać zniesiona. Bardzo aktualnymi formami teatru Schechnera oraz „teatru ubogiego" Grotowskiego, rezygnującego z możliwie wielu niepotrzebnych środków pomocniczych w teatrze, są intensywne inscenizacje Luka Percevala, który przeprowadza swoją *via negativa* w procesie prób, co ciekawe, za pomocą kamery wideo, konfrontując ciągle aktorów z ich teatralnymi maskami poprzez odtwarzanie nagranego materiału. Tu znowu zaznacza się między innymi poszukiwanie „prawdziwego" wyrazu, można tu mówić o aktualnym postironicznym, już nie postmodernistycznym teatrze, który wskazywałby innowacyjną, teraźniejszą drogę wyjścia z aporii neostrukturalistycznego, niekończącego się regresu estetyki przedstawiania bez re-prezentacji.

10. Teatr śmierci *reloaded* — teatr reżyserski jako ciało obce w zunifikowanej kulturze globalnej

Dla Richarda Schechnera „podstawowa funkcja teatru, jak i rytuału" polega na rekodowaniu zachowań: „[w] sztukach kreatywnych relatywnie krótkie odcinki zachowań", dodam: memy, „aranżowane są na nowo, a ich rezultaty sprawiają wrażenie nowych. Odczucie zmiany, jakie dają nam sztuki eksperymentalne, może być na płaszczyźnie rekombinacji prawdziwe, jednak na podstawowej płaszczyźnie procesów jest iluzją. Rzeczywista zmiana jest bardzo powolnym procesem ewolucyjnym". W tym sensie nie chodzi tylko lub zasadniczo nie chodzi o pojedyncze przedstawienie teatralne, bo jego podstawowa funkcja to „pewien rodzaj zbiorowego przypominania działań"[19]. W rekodowaniu memy łączą się, zmieniają się też w mniejszym lub większym stopniu i tworzą za każdym razem nowych potomków, którzy muszą się sprawdzić, każdy w swojej przestrzeni życia. W tym sensie Kantor i Grotowski oraz różni reżyserzy „osobliwego" niemieckojęzycznego teatru reżyserskiego wpisują się w rozległe pole globalnej kultury teatru i *performance'u*, a mimo to pozostają w opozycji i w jakimś sensie obcy. Według Schechnera dziś należy się obawiać „zniszczenia historycznej różnorodności przez ogólnoświatową monokulturę": „[t]ak jak zdrowie fizyczne zależy od zmieniającej się puli genetycznej, tak zdrowie społeczne zależy od zmieniającej się puli kulturowej. Rekodowanie zachowań jest jedną z możliwości zachowania takiej zmieniającej się puli kultury. Jest to strategia, która dopasowuje się do światowej monokultury, ale jednak nadal utrzymuje coś wręcz przeciwnego. Jest to sztuczny środek

[19] Richard Schechner, *Ritual und Theater. Rekonstruktion von Verhalten*, [w:] *Ritualtheorien*, red. Andreas Bellinger, David J. Krieger, Wiesbaden 2008, s. 430.

zachowania dzikości”[20]. Taką dzikość bez wątpienia ma w sobie „teatr śmierci” Tadeusza Kantora. Także Schlingensief napotkał w swoim ostatnim przedstawieniu najbardziej realną realność śmierci, wykluczającą i demaskującą jako absurd wszelką reprezentację i przypisywanie znaczeń, i planował — trudno chyba o coś bardziej szaleńczego — teatr operowy w Afryce. Co do Kantora, to zasadniczo pojawia się pytanie, jak mógł znosić Polskę w murach socjalizmu, mimo że dla niego samego, mogącego podróżować i cieszącego się rosnącą renomą, pozostanie na Zachodzie nie byłoby trudne. Przez całe życie Kantor świadomie trzymał się swej absurdalnej sytuacji, w jakiej pracował w warunkach socjalistycznej dyktatury. Dla artysty, który na wielu płaszczyznach przekraczał granice, który na płaszczyźnie egzystencjalnej stale świadom był klęski, również na płaszczyźnie politycznej musiał istnieć mur, o który można było walić głową. Można to nazwać również fundamentalnym anarchizmem artysty, który nie daje się zaanektować ani przez akademickie mody, polityczne struktury, granice czy estetyczne nakazy ani w Polsce, ani w Niemczech. Na tym tle i w tej tradycji utrzymuje się również niemieckojęzyczny teatr reżyserski w faktycznej formie hybrydycznego konstruktu z wielu wpływów jako ciało ciągle obce w zunifikowanej kulturze globalnej. Przy tym jako rytuał niesie on stale z sobą i w sobie wspomnienie ekstremalnego, wykraczającego poza granice teatru z Polski.

Tłumaczenie: Evelyna Schmidt

[20] *Ibidem.*

Hans-Peter Bayerdörfer

Polscy reżyserzy w monachijskim Nationaltheater. Europejskie opery w kontekście transferu inscenizacji

1.

Inscenizacje powstające w międzynarodowym kontekście należą dzisiaj do powszechnie spotykanej praktyki w relacjach w obszarze kultury europejskiej. Dotyczy to także monachijskiej Bayerische Staatsoper, określanej często jako Nationaltheater (Teatr Narodowy). Zarówno pod względem muzycznym, jak i sceniczno-inscenizatorskim ambicją tej instytucji jest prezentowanie najwyższego międzynarodowego poziomu artystycznego, a co za tym idzie, otwartości na innowacje spoza własnego kręgu kulturowego. W tym sensie opery oraz teatry, spełniając funkcję instytucji kultury, stoją przed wyzwaniem mierzenia się z transferem kultur, realizującym się przez występy gościnne, koprodukcje i festiwale, wykraczające poza pokaz własnych umiejętności czy też zwykłą konkurencję.

Na pierwszy plan wysuwa się tu raczej — tak w stosunkach polsko-niemieckich, jak i ogólnoeuropejskich — przekazywanie wiedzy na temat danej kultury, doświadczanie inności i zainteresowanie historią sąsiednich krajów. Niezmiennie chodzi jednak także o niwelowanie historycznych resentymentów po obu stronach, konieczne w sytuacji, w której w ramach wspólnoty państw doświadczenia historyczne nieuchronnie konfrontowane są z wyzwaniem, jakie niesie z sobą współczesność. W Europie zacieśniających się więzi ekonomicznych i politycznych wszelkie formy kooperacji w dziedzinie kultury stają się tym bardziej pożądane, im szybciej postępująca globalizacja i towarzysząca jej uniwersalizacja niweluje różnice, a zarazem grozi ignorowaniem refleksji nad dopuszczalnymi, a przez to także ważnymi odmiennościami.

Wyjątkowa rola, jaka przypada w tym procesie teatrowi, wynika z jego specyficznej estetyki. Jej centralnym elementem jest bezpośredniość spotkania

z Innym, Obcym, to znaczy z aktorem, narratorem, tancerzem; spotkania o charakterze zmysłowo-cielesnym, które nie wymaga pośrednictwa mediów. Ta bezpośredniość obejmuje także rozmaite dźwiękowe artykulacje — głos i dźwięk, język i muzykę — dzięki którym w pełni może realizować się komunikatywność ciała. Takie znoszenie barier, konieczne w wielojęzycznej Europie, wyraża się przede wszystkim jako doświadczenie akustyczne, jeszcze zanim pojawia się problem zrozumienia. Estetyka charakteryzująca się bezpośrednią cielesną obecnością na scenie jest w stanie złagodzić irytującą obcość języka. Performatywna fascynacja produkcją sceniczną oraz zmysłowy odbiór ze strony widza odgrywają także decydującą rolę w produkcjach obcojęzycznych, dwu- lub wielojęzycznych.

Na płaszczyźnie przekazu kulturowego niewątpliwie kluczową rolę odgrywa reżyseria, gdyż to ona wyznacza centralne kierunki pośrednictwa między narodową ofertą kulturalną i ponadnarodową recepcją, nawet jeśli w obrębie Europy — w odróżnieniu od sytuacji, gdy konieczne jest pośrednictwo między wielkimi kręgami kulturowymi — zasadniczo mamy do czynienia z historycznie ugruntowanymi podobieństwami kulturowymi.

W ramach takich relacji przekazywanych treści o kulturowej proweniencji szczególne miejsce zajmują stosunki dwustronne między sąsiadującymi krajami. Historyczne doświadczenia wspólnej bliskości, zarówno zobowiązania, jak i gratyfikacje, posiadają własną dynamikę, która nierzadko spycha na drugi plan nadrzędne podobieństwa o charakterze ogólnoeuropejskim. Pokrewieństwo regionalne i historyczne może niekiedy dokuczać bardziej dotkliwie niż obcość, zwłaszcza gdy utarte sądy są silniejsze od fascynacji innością. Wzajemna ciekawość i zrozumienie, w sensie mentalnym, jak i historycznym niezbędne dla wymiany kulturowej, trudniej jednak osiągnąć w warunkach sąsiedztwa niż na płaszczyźnie większej wspólnoty państw. Bezpośrednia bliskość generuje konflikty, w których dochodzą do głosu liczne historyczne resentymenty, prowadzące do nieporozumień, tym bardziej wymagających obustronnego rozliczenia. Tu teatr oferuje wiele płaszczyzn unaocznienia i doświadczenia, szczególnie atrakcyjne są przy tym kultura cielesności i specyfika ruchu z ich uwarunkowaniami historyczno-kulturowymi. Biorąc pod uwagę te okoliczności, ważne jest, czy i w jaki sposób w dwustronnych kontaktach obecny jest nagromadzony na przestrzeni czasu repertuar utworów i tradycji inscenizatorskich, w którym zapisał się stosunek między narodową reprezentacją i autoilustracją, ale też ponadnarodowe treści. Sposób, w jaki

aktywizuje i aktualizuje się taki potencjał, stanowi w przypadku każdej inscenizacji, wychodzącej poza własne granice kulturowe, fascynujące wyzwanie dla reżysera i dla każdego artysty biorącego udział w takim przedsięwzięciu. Zadaniem twórców jest bądź znalezienie równowagi między oczekiwaniem, jakie niesie ze sobą produkt obcej kultury, a już ugruntowanym stanowiskiem wobec dzieła i jego przekazu, bądź też dążenie do stworzenia ostentacyjnego kontrastu. Zadania tego bynajmniej nie ułatwia pozorna bliskość, jaką w wymiarze globalnym zapewniają media. Wprawdzie może ona umożliwić powierzchowną recepcję, ale powstaje przy tym niebezpieczeństwo zatarcia głębszej kulturowej warstwy dzieła, a co za tym idzie, wyeliminowanie jej na korzyść istniejących w świadomości utartych opinii. Rzekoma bliskość stawia więc reżyserów przed kolejnymi wyzwaniami, o tyle trudnymi, o ile z reguły nie wystarczy po prostu ujawnić nieporozumienia wynikającego z takich uproszczeń.

Idąc tym tropem, można postawić pytanie, czy — z punktu widzenia historii teatru — umiędzynarodowienie oraz potencjał integracyjny charakteryzuje w większym stopniu teatr muzyczny czy teatr operujący słowem, choć nie należy przy tym zapominać o ogólnoeuropejskiej wspólnej recepcji dzieł antycznych, teatru z czasów Williama Shakespeare'a i klasycznej moderny z przełomu wieku XIX i XX, jakie są zasługą teatru dramatycznego. Otwarta pozostaje jednak kwestia, na ile to umiędzynarodowienie teatru muzycznego jest tylko zasługą bezpośredniego oddziaływania muzyki, ponad podziałami, jakie mogą tworzyć różnice językowe. Rodzi się przy tym pytanie, czy takie podkreślanie różnicy między słowem a muzyką jest w stanie wyjaśnić zjawiska recepcji, tym bardziej, że transfer w obrębie teatru muzycznego, obecny w Europie od dawna, a dziś możliwy na arenie globalnej za pośrednictwem mediów, jest nieporównywalny z sytuacją sprzed kilku stuleci. Można założyć, że internacjonalność dotyczy teatru muzycznego, czy to pod postacią opery, operetki czy musicalu, w takim samym stopniu jak baletu, w jego tradycyjnym połączeniu z muzyką, w odróżnieniu od innych form sztuki opierającej się na ruchu.

Współpraca polskich reżyserów z teatrami w Niemczech, Austrii i niemieckojęzycznej Szwajcarii jest, jak już wspomniałem, od dłuższego czasu na porządku dziennym. Nie dotyczy to jednak w zasadzie teatru muzycznego, choć i tu liczba angaży rośnie — często jest to współpraca z Brukselą, Paryżem, Madrytem, Londynem i Nowym Jorkiem — co w przypadku opery nie powinno

dziwić. Jednak pojawienie się w teatrze muzycznym takich reżyserów, jak Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna nie jest oczywistością, choć nazwiska tych twórców mogły być znane już wcześniej. W Polsce ochrzczono ich — według określenia Piotra Gruszczyńskiego z roku 1998[1] — mianem „młodszych zdolniejszych"; ich twórczość nie wpisuje się w estetykę fazy komunistycznej i okresu wyzwolenia, przy czym trudno jednoznacznie określić, na ile są spadkobiercami polsko-europejskiej estetyki teatralnej pokolenia Grotowskiego i Kantora. Stwierdzenie, że ich twórczość skierowana jest do młodej współczesnej publiczności z jej zainteresowaniami, kształtowanymi raczej przez międzynarodową ewolucję medialną ostatnich dwóch dziesięcioleci niż przez historię ich kraju, nie wyjaśnia wiele. Może ono jednak posłużyć za punkt wyjścia dla dalszych rozważań na temat transferu kulturowego, w których chciałbym dokonać analizy inscenizacji obu reżyserów, powstałych dla monachijskiego Nationaltheater, jak i — przez szczegółowe studium recenzji — przyjrzeć się dynamice ich popularności.

2.

Warto przytoczyć tutaj sformułowanie Karoliny Prykowskiej-Michalak, która w odniesieniu do dążeń nowego polskiego teatru używa formuły nawiązującej do przestrzennego wymiaru sztuki teatralnej: „the space of liberty — the space of authenticities"[2]. Taka orientacja młodego pokolenia wnosi nową estetykę, nowe tematy oraz nowe nazwiska także do sfery reżyserii i przedstawień gościnnych. Od niepolskiej publiczności nie można było oczekiwać znajomości tego nowego kierunku, w jakim idą młodsi twórcy teatralni z Polski. Polityczne akcenty, dawniej typowe dla teatru polskiego, zastąpiły obecnie treści i formy niewiele różniące się od tych, do jakich przywykł zachodni odbiorca — zmiana ta musiała być dla niego pewnym zaskoczeniem. W przedstawieniach gościnnych z Polski coraz wyraźniej rysował się obraz pluralistycznego społeczeństwa, w ramach którego ekonomia dominuje nad polityką oraz mass media kreują zachowania i poglądy, a to mogło wywołać pewną irytację, zwłaszcza w sytuacji, gdy niemieccy widzowie i krytycy oczekiwali zgoła

[1] Por. Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B. 2003. Określenie „młodsi zdolniejsi" po raz pierwszy zostało użyte przez Gruszczyńskiego w 1998: idem, *Młodsi zdolniejsi*, „Dialog" 1998, nr 3, s. 86–94.

[2] Por. Karolina Prykowska-Michalak, *The space of liberty — the space of authenticities. Contemporary polish performance of opera*, referat wygłoszony podczas konferencji zorganizowanej w ramach Quadriennale, Praga 2007, maszynopis.

innego, „obcego" przekazu. W tym sensie dla publiczności teatralnej pewnym zaskoczeniem mógł być choćby stosunek reżyserów zza wschodniej granicy do partytury sztuk operowych, które traktowali oni z taką samą swobodą, z jaką ich niemieccy koledzy traktują tekst dramatyczny; w efekcie publiczność początkowo odbierała tę innowację z rezerwą, gdyż od gościnnych twórców oczekiwała raczej typowej „wierności wobec tekstu".

Jednocześnie trzeba jednak podkreślić, że występujący gościnnie reżyserzy wychodzą naprzeciw odbiorcom z innego obszaru kulturowego, sytuując swoje prace w odpowiednim kontekście kulturowym, zwłaszcza wtedy, gdy celem jest transfer, zniesienie językowych barier i edukacja kulturowa. Można to osiągnąć za pomocą rozmaitych zabiegów, poczynając od starannego dopasowania się do oczekiwań i mentalności publiczności, poprzez odpowiednio wyważoną edukację bądź celowe jej zaniechanie, aż po zamierzoną lub nieskrywaną konfrontację. W zależności od przyjętej strategii „inność" i „obcość" przedstawiane są jako niemal „swojskie" bądź przeciwnie — jako bardzo egzotyczne. Dystans i zbliżenie to funkcje transferu. W obszarze sztuki scenicznej funkcje te od ponad stulecia realizują przede wszystkim dramaturgia i reżyseria, centralne dla estetyki teatru. W kontekście interkulturowego przekazu pełnią one rolę nośnika, który działa na dwóch planach jednocześnie: w procesie przekazu obcej kultury, jak i specyficznej kultury teatralnej.

Jak pokazuje piśmiennictwo w tej dziedzinie, wyobrażenia dotyczące transferu kulturowego po stronie producentów i odbiorców, odbijające się w obrazach i interpretacjach innego kraju, jego kultury i specyfiki teatru, kształtowane są między innymi przez czynniki natury ideologicznej. Ich znaczenie dotyczy nie tylko aktualnych form życia prywatnego, kulturalnego i publicznego, ale i długotrwałych zjawisk powstawania tradycji historycznej i kulturowej. Historyczno-teatralne i historyczno-literackie warianty takich ideologicznych wyobrażeń wymagają rewizji, zwłaszcza ze względu na ich rolę w umacnianiu klisz kulturowych. W kontekście kultury pamięci te historycznie ugruntowane schematy myślowe uwidaczniają się w narodowych postawach nacechowanych dużą dozą emocji. Z reguły są one trwalsze niż wydarzenia historyczne, realnie wpływające na kształt obecnej rzeczywistości, często utrwalają też uwarunkowania i oceny datujące się od czasu ich powstania, choć z punktu widzenia aktualnej sytuacji politycznej dawno powinny się zdewaluować. Należy pamiętać również o tym, że w kontaktach między poszczególnymi krajami stereotypy wzajemnie się umacniają i uzupełniają. Należy więc liczyć się z tym, że narodowe, kulturowe, a niekiedy także regionalne

wyobrażenia tworzą jedną perspektywę, wpływającą na kształt konkretnych doświadczeń w realnym miejscu oraz w konfrontacji z „innością" realizującą się w danych zachowaniach i w danej kulturze.

3.

W odniesieniu do kultury muzycznej, a konkretnie do teatru muzycznego, w mentalności niemieckiej Polska wśród krajów środkowej Europy pozostaje w cieniu za Czechami i Węgrami, zaś z perspektywy szerzej rozumianej Wschodniej Europy, za Rosją. Zgodnie z owymi wyobrażeniami z polską muzyką kojarzy się pojedyncze gatunki i nazwiska: w obszarze muzyki klasycznej jest to Fryderyk Chopin, w obszarze muzyki salonowej — polonez, muzyki współczesnej — Krzysztof Penderecki, a muzyki ludowej — mazurek. W przypadku mazurka mamy do czynienia z raczej ambiwalentnym stereotypem, bo gatunek ten postrzegany jest jako typowy reprezentant wschodniosłowiańskiego obszaru kulturowego, a zatem jako część większej, ponadnarodowej mentalności, która wraz z dźwiękami mazurka przywołuje emocjonalne porywy i gwałtowną zmienność nastrojów, obejmującą szeroką skalę od tęsknoty po melancholię, jak również towarzyszące jej żywiołowe manifestacje uczuć. W sferze teatru muzycznego o zasięgu międzynarodowym opera z Polski, jak wiadomo, do niedawna była właściwie nieobecna na niemieckich scenach.

Natomiast polski wkład w rozwój innowacyjnych praktyk teatralnych XX wieku cieszy się wśród niemieckich twórców dużym uznaniem; dotyczy to nie tylko okresu awangardy lat dwudziestych (Stanisław Ignacy Witkiewicz), ale przede wszystkim rozwoju teatru w latach sześćdziesiątych.

Nazwisko Sławomira Mrożka stało się, niezależnie od francuskich inicjatorów tej tradycji, marką teatru absurdu. Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Józef Szajna reprezentują innowacje na europejskich scenach począwszy od lat sześćdziesiątych; kolejna formacja to Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki i Andrzej Wajda, w przypadku którego dodatkowo na uwagę zasługują koligacje ze sztuką filmową. Między innymi dzięki festiwalowi Kontakt w świadomości niemieckiej zaistnieli tacy twórcy, jak Erwin Axer, Jerzy Grzegorzewski i Krystian Lupa, którzy wnieśli nową estetyczną jakość do tradycji polskiego teatru[3]. Z szerszej perspektywy historia teatru polskiego odzwierciedla także na

[3] W roku 2009, w dziesiątą rocznicę śmierci, obchodzono rok Jerzego Grotowskiego oraz przyznano europejską Nagrodę Teatralną Krystianowi Lupie, znanemu w Niemczech z inscenizacji niemieckich i austriackich dramatów (m.in. *Prezydentek* Wernera Schwaba), ale też z licznych adaptacji scenicznych utworów powieściowych (w tym *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila w 1990, *Maltego* wg Rainera Marii Rilkego w 1991, *Kalkwerku* Thomasa Bernharda w 1992, czy też *Lunatyków* Hermanna Brocha, 1995, 1998).

płaszczyźnie politycznej dynamikę narodowych tendencji rewolucyjnych, z jej zdecydowanym protestem przeciwko wschodnim doktrynom socrealizmu, co z zachodniego punktu widzenia predestynowało ją do roli pionierskiej wśród krajów Bloku Wschodniego.

Zainteresowanie nowatorskim teatrem z Polski dotyczy do dziś głównie osiągnięć z dziedziny reżyserii, które firmują wymienieni twórcy. Odpowiednio kształtują się oczekiwania względem polskich reżyserów — czerpią one w dużej mierze z estetycznego dziedzictwa awangardy polskiej reżyserii, począwszy od Grotowskiego. Wyraża się to we wciąż rosnącej liczbie angaży polskich reżyserów za granicą. Dzięki temu także w ramach teatru muzycznego zaznacza się obecność ważnych twórców, znanych w Niemczech początkowo ze współpracy z teatrem dramatycznym. Taką drogę przeszedł Warlikowski, który po inscenizacjach sztuk Shakespeare'a w Stuttgarcie i Hanowerze oraz projekcie Proustowskim w Bonn zaczął współpracę z teatrem muzycznym. Inaczej potoczyła się kariera Mariusza Trelińskiego, uznanego specjalisty operowego, który do tej pory nie zdobył jednak popularności w Niemczech[4]; przyczyny tego mogą być wielorakie. Fakt, iż najwyraźniej nie brano go pod uwagę przy monachijskiej realizacji *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego, ma być może związek z chłodnym przyjęciem *Damy pikowej* Czajkowskiego, jego debiutu w berlińskiej Deutsche Staatsoper w roku 2003, albo też obawiano się powtórki jego warszawskiej inscenizacji *Oniegina* z roku 2002. W każdym razie zdecydowano się do tego projektu zatrudnić renomowanego reżysera teatru dramatycznego, dając mu szansę debiutu w teatrze muzycznym.

Należy przy tym dodać, że interkulturowe transfery są pod pewnymi względami trudniejsze dla teatru muzycznego, bowiem manifestują się w nich zarówno tradycje muzyczne, jak i sceniczne danego kraju, których przełożenie w warunkach obcej kultury wymaga szczególnej uwagi. Nie przez przypadek jeden z najważniejszych impulsów dla rewolucji reżyserii z początku XX wieku wyszedł — dzięki Adolphowi Appii — z teatru muzycznego, po nim przyszły kolejne istotne przełomy w latach pięćdziesiątych[5]. Dokonując pewnego

[4] Oprócz licznych produkcji operowych, Mariusz Treliński ma na swoim koncie nagrodę za najlepszą scenografię na praskim Quadriennale w 2007, a o jego umiejętnościach świadczy także bogate doświadczenie w zagranicznych występach gościnnych (m.in. w USA).

[5] W Niemczech (Zachodnich, jak i Wschodnich) od lat pięćdziesiątych XX w. awangardowe trendy w teatrze muzycznym w niczym nie ustępują innowacyjnym pomysłom z obszaru reżyserii teatru dramatycznego, wystarczy wspomnieć o tendencjach „odmłodzenia" Bayreuth, znanych pod nazwą *Neu-Bayreuth* (z jej inicjatorem Wielandem Wagnerem), o berlińskiej Komische Oper (z którą wiąże się nazwisko długoletniego reżysera Waltera Felsensteina) oraz innych, pojawiających się regularnie impulsach do zrewolucjonizowania opery (najnowszym przykładem była inscenizacja *Parsifala* Richarda Wagnera przez Christopha Schlingensiefa w Bayreuth).

uogólnienia, można stwierdzić, że teatr muzyczny ze względu na stosunkowo ograniczony repertuar, jak i na jego międzynarodowy charakter, musi być wyjątkowo otwarty na innowacje[6]. Wyzwanie związane z nowym spojrzeniem na teatralne produkcje muzyczne, jakie musi objąć reżyserię i wykształcenie śpiewaków, powoduje, że coraz więcej reżyserów odnoszących sukcesy w teatrze dramatycznym podejmuje współpracę z operami, czy to w formie występów gościnnych, czy też na stałe. Ograniczona ilość standardowych utworów teatru muzycznego stwarza wyjątkowo dogodne warunki dla kulturowo „obcej" reżyserii. W przypadku sztuki należącej do międzynarodowego repertuaru inscenizacja awansuje tym samym do *clou* transferu, w którym „obca" kultura muzyczna i teatralna stwarza nowe możliwości odbioru i przeżycia utworu. Warto w tym kontekście przytoczyć wypowiedź Warlikowskiego o różnicach, jakie stawia przed reżyserem teatr dramatyczny i teatr muzyczny: „Pracując nad *Ifigenią na Taurydzie* Glucka w Operze Paryskiej uświadomiłem sobie, że opera jest jeszcze bardziej ekstremalna niż teatr, że zupełnie nie może obejść się bez śmierci, musi znaleźć swoją ofiarę"[7]. Ta uwaga zasługiwałaby na oddzielną debatę dotyczącą wpływów koncepcji teatru Antonina Artauda, choć Warlikowski nie używa *explicite* słowa „okrucieństwo". Można przypuszczać, że konieczność złożenia ofiary nie odnosi się tu tylko do odpowiednio dramatycznych finałów, ale do głębszego, wręcz bolesnego oddziaływania na widza. Jeśli Warlikowski w innym kontekście stwierdza, że „opera jest więzieniem", to najwyraźniej pragnie przez to zasygnalizować, że estetyczną wolność, jakiej doświadcza reżyser w teatrze, w przypadku opery osiągnąć można jedynie znacznie większym nakładem energii, czego ukoronowaniem jest bezpośrednia konfrontacja widza z granicznym doświadczeniem samego siebie.

Jakkolwiek oceniać indywidualne opinie Warlikowskiego, obecne wymagania wobec reżyserii w dziedzinie teatru i opery najwyraźniej się pokrywają, co z punktu widzenia reżyserii zbliża obie te dziedziny sztuki. Inscenizacja jako wiodąca siła zachowuje znaczną autonomię wobec wszelkich wytycznych — czy to tekstu dramatycznego, czy operowej partytury — co pozwala jej na rozwijanie własnych koncepcji. Obowiązuje wciąż ogólna zasada, według której reżyser nie musi sztywno trzymać się realiów historycznych ani też

[6] Charakterystyczna dla tego zjawiska jest m.in. niechęć do włączania do repertuaru operowego utworów muzycznej moderny, powstałych od początku XX wieku (z wyjątkiem dzieł Arnolda Schönberga, Albana Berga, Paula Hindemitha i Igora Strawińskiego, być może też Benjamina Brittena, Ariberta Reimanna i Hansa Wernera Henzego).

[7] *Ostateczna szczerość*. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński, [w:] *W-T, Warlikowski Teatr / Theatre*, Wydawnictwo TR WARSZAWA 2006, s. 164.

realistycznie oddawać treści dzieła, a wierność literze oryginału może jak najbardziej ustąpić miejsca aktualizacji i współczesnej problematyce. Impulsów do zbliżenia obu dziedzin może dostarczać także reżyserska obsada ról, zachowująca daleko posuniętą swobodę wbrew wszelkim estetycznym wymogom bądź to natury językowej, bądź — w przypadku opery — artykulacyjnej.

4.

Zasadnicze pytanie, pojawiające się w kontekście występów gościnnych, dotyczy szczególnej estetyczno-teatralnej jakości, jaką tworzy reżyseria w ramach transferu kultur. Odnosi się ona do tak różnych kwestii, jak wartość innego, „obcego" spojrzenia dla inscenizacji danych dzieł, zmiana kulturowej perspektywy odbiorcy, czy też wreszcie — w kontekście dzisiejszej sytuacji kulturowej z szerszej perspektywy — specyfika kultury teatralnej w Europie Środkowej, z jej dystansem do standardów narodowych i ponadnarodowych. Przy próbie systematyzacji recepcji takich inscenizacji pomocna mogłaby być ocena, w jakim stosunku do siebie pozostaje atrakcyjność obcości i negatywny moment zaskoczenia. Co przeważa w procesie recepcji — fascynacja nieznanym czy też raczej niemiłe zaskoczenie wywołane przez elementy niezrozumiałe bądź wrażenie obcości w konfrontacji z inną kulturą? W obu przypadkach należy liczyć się z tym, że u odbiorcy aktywizują się także wcześniejsze doświadczenia dotyczące historii i kultury danego kraju, w których pewną rolę odgrywają zarówno stereotypy, jak i przyzwyczajenia[8].

Decydujące znaczenie mają przy tym jawne bądź ukryte stereotypy narodowe. Biorąc pod uwagę niejednolitość obrazu Polski w Niemczech, pojawia się pytanie, na ile szersze pojęcie Europy Wschodniej, oddziałujące na emocje i wywołujące potrzebę dystansu, jest w stanie zdominować koncepcję środkowoeuropejskiej tożsamości kulturowej. Z historyczno-kulturowego punktu widzenia klisze dotyczące Europy Wschodniej pokrywają się z wyobrażeniem „słowiańskości". Wprawdzie można to wytłumaczyć względami historyczno-językowymi, ale takie uproszczenie powoduje zatarcie znaczących różnic natury mentalnej i historyczno-kulturowej, w których zapisały się historyczne doświadczenia relacji między Polską i Rosją. Otwartą kwestią — do przedysku-

[8] Ciekawym przykładem po polskiej stronie może być recepcja sztuk Franka Castorfa na toruńskim festiwalu Kontakt. Obejmuje ona całą skalę ocen — od zdecydowanie negatywnej w przypadku *Generała diabła* Carla Zuckmayera (2000) po entuzjastyczny odbiór przedstawienia *Tramwaj zwany pożądaniem* Tennessee Williamsa (2003). Por. K a r o l i n a P r y k o w s k a - M i c h a l a k , *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2012, s. 110–119 i in.

towania na podstawie recepcji nowych inscenizacji utworów Czajkowskiego, *Damy pikowej* i *Eugeniusza Oniegina* — pozostaje przy tym, czy wystarczającą motywacją do zaproszenia polskiego reżysera do współpracy nad wystawieniem rosyjskiego dramatu muzycznego mogło być wspólne „słowiańskie" pochodzenie. Na przykład po berlińskiej inscenizacji *Damy pikowej* w reżyserii Mariusza Trelińskiego (2003) recenzent „Musik aktuell" wyraźnie zasugerował, że reżyser wykreował główną postać Hermanna na „słowiański archetyp mordercy Raskolnikowa"[9].

Pomimo wspomnianych aspektów należy zakładać, że decyzje i plany dotyczące podobnych transferów są dyktowane względami estetycznymi. Istotne znaczenie może mieć przy tym wpływ polskiej awangardy teatralnej ubiegłych dziesięcioleci na wybór scenografii. Trudno nie zauważyć eksponowania na scenie wystudiowanej motoryki wszelkiego rodzaju manekinów, które — podobnie jak upodobanie do zdeformowanej cielesności groteskowych postaci — postrzegane są w Niemczech jako znak rozpoznawczy polskiej scenografii, znanej na arenie europejskiej od czasu Witkiewicza, później także Kantora i Szajny[10]. Z formalnego punktu widzenia groteskę charakteryzuje uwydatnianie kontrastu między naturalnością i sztucznością postaci, jak i między mechanicznością i organicznością ruchów; na poziomie dramaturgii i języka uzupełnia je konsekwentny antyrealizm, niosący z sobą ogromny krytyczny potencjał o wymowie politycznej. Estetyczne oczekiwanie dotyczy tu tendencji nieznanej teatrowi niemieckiemu, polaryzującej warstwę znaczeniową (nierzadko o wymowie politycznej) i estetyczną. W polskim teatrze ruch, gracja i perfekcyjne dopracowanie gry manekinów w ich oderwaniu od ludzkiej cielesności nie jest okupione rezygnacją ze społecznego lub politycznego zaangażowania przekazu. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż w kontekście podobnych oczekiwań wobec scenicznego potencjału poszczególnych artystów, teatr polski — poza występami gościnnymi Szajny, Kantora i innych — w Niemczech mógł korzystać z doświadczeń z dziedziny transferu Andrzeja Worona, działającego od roku 1990 w Berlinie, później także poza nim[11]. Dzięki temu

[9] Por. Dieter David Scholz, *Neuinszenierung von Tchaikowskys „Pique Dame" an der Berliner Staatsoper*, „Musik aktuell" 12 XII 2003. Dziękuję Karolinie Prykowskiej-Michalak za wskazanie mi tej recenzji.

[10] Godna uwagi jest w tym kontekście także recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego w Niemczech, wyraźnie oscylująca wokół dwóch aspektów: muzyki sakralnej (*Pasja według św. Łukasza*) oraz teatru groteski, opery (*Ubu Rex*).

[11] W osobie Andrzeja Worona, w Polsce postrzeganego najczęściej jako następca, jeśli nie epigon Kantora, Niemcy zyskały ważnego wyraziciela polskich tradycji teatralnych, gdyż jego berliński Teatr Kreatur cieszył się zaskakująco długą popularnością. Przez użycie manekinów i różnego rodzaju form zdeformowanej cielesności, z wykorzystaniem procesji dla podkreślenia powtarzających się elementów oraz odpowiedniego

aura i sława wielkich reformatorów mogła zaistnieć także w nowym stuleciu, i to niekoniecznie w atmosferze historycznego hołdu składanego tym twórcom. W tym sensie polityczny przełom roku 1990 niewiele zmienił w renomie polskiego teatru jako inicjatora przyszłych trendów w teatrze europejskim.

Poniższe analizy dotyczą produkcji zrealizowanych przez Warlikowskiego i Jarzynę[12] we współpracy z Bayerische Staatsoper München. Należą oni do tego pokolenia twórców, którzy już od końca lat dziewięćdziesiątych wprowadzili do polskiej reżyserii teatralnej nowatorską estetykę, co w Niemczech dostrzeżono jednak dopiero dziesięć lat później. Dla niemieckiej widowni pewnym zaskoczeniem był ich dystans do tematyki związanej z przynależnością do bloku wschodniego, jak i do problemów transformacji po roku 1989; w opinii obu twórców problemom tym w obszarze sztuki poświęcono już wystarczająco dużo uwagi. Otwarcie młodszego pokolenia twórców na nowe treści oraz na estetykę zainspirowaną międzynarodowymi trendami wymaga zmiany optyki także po stronie niemieckiego odbiorcy. Ponadnarodowe znaczenie tej nowej awangardy podnosi dodatkowo sceptycyzm rodzimej publiczności wobec nowatorskich rozwiązań „młodszych zdolniejszych". Treliński i Warlikowski jeszcze do niedawna byli postrzegani w Polsce jako intruzi, którzy nie posiadają wystarczających kwalifikacji do pracy w teatrze operowym. Zaangażowanie obu tych artystów do reżyserowania utworów w teatrze muzycznym przypomina o wyzwaniu, jakie scena operowa stwarza dla młodego pokolenia.

5.

Monachijską inscenizację *Eugeniusza Oniegina* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego[13] należałoby dziś analizować w kontekście obecności tego artysty na europejskich scenach i jego działalności w dziedzinie opery. W roku

akompaniamentu muzycznego, Woronowi udało się znaleźć środki wyrazu dla koncepcji metafizycznego teatru rytualnego, jaki za pośrednictwem groteski mógł zaistnieć w niemieckiej przestrzeni scenicznej. Ta forma popularyzacji istotnie wpłynęła na obraz Polski jako kraju posiadającego potencjał do rozwoju współczesnej estetyki teatralnej. — Na temat Teatru Kreatur por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Polnische „Kreaturen" für deutsche Zuschauer? Worons Theater in Berlin*, [w:] *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2000, s. 211–226.

[12] Także Grzegorz Jarzyna nie należy do twórców mających bogate doświadczenie w reżyserii operowej, a mimo to jego warszawska inscenizacja *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta — z wyraźnie nowatorskim zestawem środków, zarówno w zakresie wyboru miejsca (foyer), jak i rozłożeniem akcentów między partiami muzycznymi i aktorskimi — świadczy o upodobaniu do estetycznych eksperymentów.

[13] Piotr Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin*, reżyseria Krzysztof Warlikowski, scenografia Małgorzata Szczęśniak, choreografia Saar Magal, światła Felice Ross, Bayerische Staatsoper w Monachium, premiera 30 X 2007.

2007, czyli w czasie jego wczesnej współpracy z teatrem muzycznym, sprawy miały się inaczej — o ile w środowisku teatru dramatycznego nazwisko Warlikowskiego było już znane, także ze względu na jego współpracę ze scenami zachodnimi, o tyle na polu opery stawiał on wówczas swoje pierwsze kroki[14].

W recenzjach, jakie ukazały się po tym spektaklu, można znaleźć szereg znaczących wskazówek dotyczących oceny transferu kulturowego, jaki dokonuje się za pośrednictwem tej inscenizacji. Jednak dopiero porównując te recenzje z opiniami o innej inscenizacji tego utworu Czajkowskiego, można dostrzec, w jakim stopniu praca Warlikowskiego stawia wyzwanie utartym oczekiwaniom odbiorców. Ogólny horyzont oczekiwań wyraża się tutaj przede wszystkim w sztampowych sformułowaniach i kliszach kulturowych, odnoszących się do samego utworu muzycznego. „Rosyjska dusza jest, jak wiemy, głęboka i namiętna. Rosyjska muzyka jest jej odzwierciedleniem" — mówił Peter Jungblut w pierwszych zdaniach swojej radiowej recenzji przedstawienia. *Eugeniusz Oniegin* „dotyka gorącego serca rosyjskiego społeczeństwa", jednak, jak dodaje krytyk, dyrygent Kent Nagano „nie potrafi oddać temperatury rosyjskiej duszy"[15]. W tym samym tonie inny recenzent ubolewa, że w spektaklu nie dochodzi do głosu „mroczna rosyjska dusza", kochająca „tumult" i „burzę uczuć"[16]. Odwołanie do wschodniego pochodzenia utworu odbywa się i tutaj za pomocą epitetu „słowiański". Ponownie więc jest mowa o „słowiańskiej operze"[17], będącej odniesieniem do „słowiańskich akcentów" w repertuarze monachijskiej opery, której zapowiedzią była pokazywana rok wcześniej *Chowańszczyzna* Modesta Musorgskiego. Muzyka „tchnęła w rosyjską duszę niepowtarzalną melodyjność", którą oddaje „słowiański *timbre*" głosu moskiewskiej sopranistki Olgi Guryakovej, śpiewającej partię Tatiany[18]. Pełnię rozczarowania spektaklem recenzent zawarł w krzykliwym nagłówku, w którym ewidentnie przebija szablonowość spojrzenia: „Pedalscy kowboje zamiast rosyjskiej duszy"[19].

Bardziej precyzyjnie sformułowane opinie można było znaleźć w prasie fachowej czy też ogólnoniemieckiej, oferującej obszerne sprawozdania z wydarzeń kulturalnych. Tu warto wymienić recenzję Wolfganga Schreibera dla

[14] Już wówczas istniało wiele informacji na temat wcześniejszych przedstawień operowych, jak warszawska inscenizacja *Wozzecka* Albana Berga.

[15] Bayern 5 aktuell, 1 XI 2007, w porannym programie o godz. 8.25.

[16] Klaus Reichhold, „Bayerische Staatszeitung" 9 XI 2007.

[17] Karl Georg Berg, „Die Rheinpfalz" 2 XI 2007.

[18] W. J. Müller, „Bayernkurier" 6 XI 2007.

[19] Monika Beer, „Fränkischer Tag" 2 XI 2007.

czasopisma „Opernwelt", w której autor tytułem historycznego wprowadzenia nawiązuje do spektakli bezpośrednio poprzedzających inscenizację Warlikowskiego — do pracy Petera Steina w Lyonie i do przedstawienia w reżyserii Andrei Breth, zaprezentowanego w ramach Salzburger Festspiele (2007)[20]. „Jeszcze do niedawna" — pisze Schreiber — „trzeba było obrazów starej Rosji lub przynajmniej aluzji do kruchej tradycji mieszczańskiej, by przywołać atmosferę, w której «liryczne sceny» muzyczne Czajkowskiego do słów poematu Puszkina tworzą własną poezję teatralną"[21]. Tymczasem inscenizacja Warlikowskiego zamiast „*weltschmerzu* w rosyjskim wydaniu" lub „echa Czechowa", od pierwszych scen konfrontuje odbiorcę z „czymś w rodzaju romantycznego *trashu*".

Inscenizacja Warlikowskiego faktycznie zaczyna się od taniej trywialnej rozrywki, z automatami do gry, *billboardami* reklamowymi i scenami baletowymi widocznymi na ekranie telewizora, z fragmentami odtwarzanej z taśmy muzyki z baletu Czajkowskiego — i to jeszcze zanim dyrygent da sygnał do pierwszych taktów *Oniegina*. Przedstawienie już trwa zanim rozpocznie się opera. Inscenizacja nie przestaje prowokować, na przekór tradycyjnym oczekiwaniom i kliszom dotyczącym wschodnioeuropejskiego obszaru kulturowego. Tak kształtuje się cała akcja przedstawienia, „wieczór na wsi" rozgrywa się przed telewizorem, gdzie na jednym kanale widać historyczne obrazy z lądowania na księżycu, a na innym western. „Ta produkcja różni się całkowicie od wszystkich inscenizacji *Eugeniusza Oniegina*, w których do tej pory śpiewałam" — komentowała dla czasopisma „TAKT" Olga Guryakova jeszcze przed spektaklem. „I myślę, że ten *Eugeniusz Oniegin* bardzo spodoba się młodym ludziom"[22].

Ów *trash* — jak pisze Schreiber — niesie z sobą „zmianę paradygmatu w odbiorze *Oniegina*", co nie pozostaje bez wpływu na recepcję nowej wersji opery, jak i na spodziewany sukces wśród widzów z młodszego pokolenia. Według Schreibera nowy paradygmat wynika z „mającej drugie dno kluczowej wypowiedzi" reżysera, „ściśle związanej z biografią kompozytora". Rezultatem tego jest odmienna interpretacja związków w obrębie akcji *Oniegina,* a konkretnie odczytanie relacji między bohaterami jako skłonności homoseksualnej,

[20] W o l f g a n g S c h r e i b e r , *Romantischer Trash. Wie Krzysztof Warlikowski und Kent Nagano in München „Eugen Onegin" gegen den Strich bürsten*, „Opernwelt" 2007, z. 12.

[21] *Ibidem*.

[22] P a s c a l M o r c h é , *Keine Zeit für Märchen. Portrait Olga Guryakova,* Das Magazin der Bayerischen Staatsoper, des Bayerischen Staatsballetts und der Bayerischen Staatsorchester „TAKT" 01_07-08, s. 22, www.bayerische.staatsoper.de/.../Takt01_07-08.pdf.

co w konsekwencji prowadzi do psychicznych spięć głównego bohatera w kontaktach z kobietami. Recenzent aprobuje takie radykalne przesunięcie akcentów, jednak pod warunkiem, że zostanie ono „subtelnie”[23] przedstawione: „Takie wzbogacenie czy też inne odczytanie relacji miłosnych przekonuje właściwie tylko jako konstrukcja myślowa, subtelnie demonstrująca ambiwalencję uczuć. Przy przeniesieniu tej konstrukcji na konkretne sceniczne obrazy i sugestie ta subtelna aluzja może stracić swój urok, stając się zbyt dosłowna i ostentacyjna”. Pomimo niewątpliwie krytycznego tonu recenzji scenicznej realizacji nowego odczytania treści opery — odnoszącej się zapewne między innymi do zainspirowanego filmem Anga Lee *Tajemnica Brokeback Mountain* baletu kowbojów-gejów do taktów poloneza Czajkowskiego — ocena spektaklu nie wypada jednoznacznie negatywnie, Schreiber konstatuje: „Przedstawienie pozostawia wiele do myślenia” [24].

W kontekście tych kilku fragmentów obszernej dokumentacji prasowej nasuwa się przede wszystkim pytanie, w jaki sposób Warlikowski zaistniał (lub też jak się wykreował) w Niemczech w odniesieniu do swoich upodobań osobistych i artystycznych. Niektóre opinie podkreślają jego skłonność do zmiany ról w relacjach między płciami, jak i do mniej lub bardziej otwartego eksponowania transseksualności w kreowaniu postaci oraz do przedstawiania *unspoken madness*[25]. Indywidualna fascynacja operą, którą wystawił w Monachium, wiąże się z zainteresowaniem „podwójnym życiem” jej kompozytora — Czajkowski uległ namiętnemu uczuciu, jakim darzyła go kobieta, żeniąc się z nią wbrew swoim homoseksualnym skłonnościom, zmarł natomiast w niewyjaśnionych okolicznościach. Warlikowski podąża za powszechną opinią i odczytuje jego śmierć jako samobójstwo spowodowane groźbą wyjścia na jaw

[23] Sceniczną realizację Schreiber krytykuje za dosłowność i dwuznaczność, podkreślając jednocześnie grę aktorów i śpiewaków. — W innych recenzjach powtarza się krytyka tych elementów przedstawienia, które czynią jawne aluzje do orientacji homoseksualnej; jako przykład można przytoczyć recenzję Sybille Schiller (e a d e m , *Vorhang zu und manche Frage offen*, „Allgäuer Zeitung” 2 XI 2007), według której przedstawienie tytułowego bohatera jako geja jest — mimo odniesienia do biografii kompozytora — „nie do końca przekonujące”.

[24] W o l f g a n g S c h r e i b e r , *Romantischer Trash*. Ogólny ton reakcji na inscenizację Warlikowskiego w kręgach teatralnych dobrze podsumowuje recenzja przedstawienia *Oniegina* w reżyserii Helen Malkowsky, jakie odbyło się rok później w Norymberdze. Autor podkreśla w niej, że reżyserka stworzyła „pełną wyczucia i przejrzystą” koncepcję, nawiązującą do „tradycyjnej interpretacji uczuć”, diametralnie inną od tej z Monachium, z ekscentrycznymi pomysłami *à la* balet kowbojów-gejów zainspirowany *Tajemnicą Brokeback Mountain*. W podsumowaniu czytamy: „Oniegin jednak nie jest gejem!” („Allgäuer Zeitung” 28 VI 2008).

[25] Według tych krytyków mniej dostrzegalny jest tutaj specyficznie polski rys estetyki Warlikowskiego, a więc użycie manekinów jako *anatomic models of man*, choćby w inscenizacji *Wozzecka* z 2006.

jego romansu z innym mężczyzną[26]. Taka interpretacja dyktuje tu obsadę głównych ról.

Sam Warlikowski mówi w jednym z wywiadów, przedrukowanym w programie monachijskiego przedstawienia[27], objaśniając swoją koncepcję postaci tytułowych, że wyznanie miłosne Tatiany całkowicie wytrąca Oniegina z równowagi. Po odrzuceniu jej uczucia dalsze wydarzenia — taniec z Olgą, kłótnia z Lenskim i wyzwanie na pojedynek — wpędzają go w głęboki kryzys, co ostatecznie kończy się nieuniknionym w tej sytuacji wyjawieniem swojej osobistej „tajemnicy", która *de facto* jest tu tajemnicą jego twórcy. Taka koncepcja akcji opery decyduje o dynamice całego przedstawienia, bo wyjawienie tożsamości seksualnej pociąga za sobą niekontrolowaną potrzebę odwetu i śmierć. Tu Warlikowski wyraźnie inspiruje się pewnym motywem z filmu *Tajemnica Brokeback Mountain*, gdzie psychiczny upadek bohatera spowodowany jest niemożnością realizacji ukrytych skłonności.

Reżyser nie spodziewał się najwyraźniej tak gwałtownych reakcji ze strony odbiorców. Już wcześniej w jednym z wywiadów mówił o problemach, z jakimi zetknął się w Polsce: „I antysemityzm, i homofobia dawno już się w historii polityki skompromitowały. Społeczeństwa zachodnie miały czas, by to wszystko przemyśleć i się reedukować"[28], podczas gdy w komunistycznej Polsce taki rodzaj refleksji był tabu. Swoją kulturalno-polityczną misję Warlikowski rozumie następująco: w kwestii teatralnego oddziaływania decydujące znaczenie może mieć element estetyki Artauda, na którą powołuje się w odniesieniu do swoich inscenizacji: „Chciałem wspierać w Polakach potrzebę znalezienia tożsamości seksualnej, falę, która nastąpiła w latach 80., 90. w całej Europie"[29]. To, że widzi swoją rolę w budowaniu mostów między polskością i europejskością, ma podłoże biograficzne — studia w Paryżu uczyniły z niego „kosmopolitę"[30], w tym sensie też można rozumieć zainteresowanie operą Czajkowskiego jako włączenie do tej koncepcji rosyjskości.

[26] Margot Weber, *Vom unmöglichen Leben. Interview mit Krzysztof Warlikowski*, Das Magazin der Bayerischen Staatsoper, des Bayerischen Staatsballetts und der Bayerischen Staatsorchester „TAKT" 01_07-08, s. 10, www.bayerische.staatsoper.de/.../Takt01_07-08.pdf.

[27] Miron Hakenbeck, *Unausgesprochene Bekenntnisse, ausgesprochen. Ein Gespräch mit Krzysztof Warlikowski*, program przedstawienia *Eugen Onegin*, Bayerische Staatsoper, Monachium 2007, s. 27–32. — Warlikowski zwraca uwagę, że już w czasach, kiedy powstała ta opera, pojedynki postrzegano jako „idiotyzm", tzn. jako społeczny i historyczny anachronizm (s. 30), co z góry wymuszało inną interpretację konfliktu między Lenskim i Onieginem w akcji, jak i w kompozycji utworu.

[28] *Ostateczna szczerość*..., s. 165.

[29] *Ibidem.*

[30] Margot Weber, *op. cit.*, s. 6.

Odmienną reakcję na wywołujący oburzenie i irytację lejtmotyw homoseksualnej interpretacji ról można było znaleźć w czasopiśmie fachowym „Opernwelt", gdzie w wywiadzie z Warlikowskim Kai Luehrs-Kaiser zwraca uwagę na liczne inspiracje twórcy, takie jak „radykalność polskiej tradycji teatralnej" od czasu Grotowskiego i Kantora, dziedzictwo, z jakim musiał się zmierzyć i które urosło do rangi przesłania z epoki, „kiedy jeszcze wierzono w obowiązujące metody" praktyki teatralnej[31]. Dalsze kamienie milowe w biografii reżysera to rozmaite doświadczenia zebrane podczas kontaktów z Peterem Brookiem, Giorgio Strehlerem czy Krystianem Lupą, „który wybił mu z głowy resztki realistycznej maniery, akceptowanej jeszcze przez Brooka i Strehlera". Następnie mowa jest o artystycznej drodze, jaką przebył Warlikowski od teatru mówionego do opery. Cytując słowa reżysera, chodzi mu nie o „formalność" czy „tableaus". Różnica między teatrem słowa i operą polega na tym, że teatr realizuje się poprzez obrazy, opera nie. W operze wyzwanie polega na tym, by widz zapomniał, że ma wciąż dopatrywać się muzyki, którą słyszy. Decydujące jest omotanie go, wciągnięcie w skomplikowany proces, „który jest czymś więcej niż tylko tym, co zna z płyt lub wie". Nowe spojrzenie na od dawna znaną muzykę, stanowiącą wyzwanie w odniesieniu do wyboru formy i treści, musi wywoływać skojarzenia, a zarazem „zgrać się", musi być wyczuwalna zarówno „logiczna", (jak i) „muzyczna konsekwencja utworów". Autor wywiadu konstatuje, że dla reżysera akcentującego swoje polskie korzenie „metafizyczny wymiar teatru wciąż pozostaje znaczący", stąd też obecność „katharsis" jako „oczyszczenia widza poprzez teatr", w tym sensie opera staje się dla reżysera „miejscem jednostki i odosobnienia"[32].

Do podobnych wniosków odnośnie oceny nowatorskiej wizji Warlikowskiego dochodzi Robert Braunmüller, dla którego wykorzystanie kiczu nie ogranicza się do samego gestu, ale zapoczątkowuje wyraźne i psychologicznie przemyślane przedstawienie głównych postaci w aktualnym kontekście kulturowym[33]. W koncepcji zaproponowanej przez Warlikowskiego Tatianę i Oniegina łączy wyobcowanie, ale odmienna orientacja seksualna powoduje, że ich relacja kończy się bolesnym i przykrym nieporozumieniem — w opinii recenzenta

[31] K a i L u e h r s - K a i s e r , *„Ich misstraue der Morgenstimmung". Stacheltier, Metaphysiker, decadent — eine Begegnung mit dem polnischen Regisseur Krzysztof Warlikowski*, „Opernwelt" 2011, z. 1, s. 69.

[32] *Ibidem.*

[33] Także R o b e r t B r a u n m ü l l e r przypomina w swojej recenzji (i d e m , *Coming out im Hotelbett*, „Abendzeitung" 2 XI 2007) salzburską inscenizację Andrei Breth, przy opisie wrażeń używając zwrotów, które podkreślają kontrasty, unikając przy tym uproszczeń; jest więc mowa o „głębi wschodniej duszy" lub też o nakreślonych „z rozmachem, a przy tym mroczno-melancholijnych" portretach postaci.

takie ukształtowanie dynamiki tych postaci zasługuje na uznanie, nie tylko z perspektywy wstrząsającego finału, ale też postaci Lenskiego, ingerującego w tę relację w poszukiwaniu własnej tożsamości seksualnej. Po obejrzeniu wraz z Onieginem baletu kowbojów w telewizji, Lenski rozbiera się przed przyjacielem, „prowokując zarazem erotyczną grę i agresję", wyzwalając u niego niekontrolowaną morderczą reakcję[34].

Dopiero takie refleksje na temat wrażeń po spektaklu Warlikowskiego są w stanie oddać artystyczny poziom reżysera, sytuując go wśród innych twórców teatru europejskiego. W tym kontekście Georges Banu dostrzegł pewien charakterystyczny rys, powtarzający się u awangardowych odnowicieli teatru już u schyłku XIX wieku — według niego jest to rodzaj wyobcowania z rodzimej tradycji, ambiwalencja czy też balansowanie między sentymentem i odrazą, w której manifestuje się historyczna prawidłowość, wspólna dla „wszystkich romantyków": „Trzy czynniki, odsyłające kolejno do historii, pochodzenia i seksualności, tłumaczą, dlaczego teatr Warlikowskiego jawi się jako teatr rozdarcia"[35], które reżyser reprezentuje swoją osobą. Nie należy tego jednak postrzegać w kategoriach prostej identyfikacji, bo „Warlikowski zachowuje dystans, przyjmuje spojrzenie kliniczne. Ustawia się między współczuciem a obserwacją. [...] Na tym właśnie polega jego oryginalność"[36]. Dotychczasowa recepcja inscenizacji *Oniegina* w Niemczech pokazuje, że Warlikowski dokonał tym spektaklem zasadniczego przesunięcia w postrzeganiu polskiej sztuki scenicznej. „Stał się teraz niezwykle produktywny na obszarze opery" — zauważa recenzent Peter Hagmann — przełamuje dotychczasową koncepcję akcji „jednym decydującym ruchem. Robi to tak konsekwentnie i celnie, że na premierze wywołał gwałtowny sprzeciw. [...] Jego strategia może wydawać się sztuczna, jak to bywało we wcześniejszych stadiach teatru reżyserskiego, ale daje przy tym dużo do myślenia"[37]. W rzeczy samej: zamiast „słowiańskiej duszy" Warlikowski pokazał na scenie bolączki ludzkiej cielesności, którym jednak nie zabrakło głębi.

[34] *Ibidem*.

[35] Georges Banu, *Warlikowski z ducha Rimbauda*, [w:] *W–T, Warlikowski Teatr / Theatre*, *op. cit.*, s. 160.

[36] *Ibidem*. Z powodu swojej homoseksualnej orientacji oraz homoseksualnych aluzji w realizowanych inscenizacjach Warlikowski musiał w Polsce znosić ataki ze strony konserwatywnych kręgów. Wśród publiczności europejskiej element ten mimo pewnych zastrzeżeń widocznych w niektórych recenzjach przyczynił się raczej do wzrostu jego popularności.

[37] Peter Hagmann, *Tschaikowsky kritisch gelesen*, „Neue Zürcher Zeitung" 2 XI 2007. W scenie pojedynku, „kulminacyjnym punkcie wieczoru", jak pisze dalej Hagmann, w charakterze sekundanta pojawia się książę Gremin, przynosząc tylko jeden pistolet — dla Oniegina. Reprezentuje on tutaj „sztywne zasady prawa i porządku" i wprowadza zwrot w akcji, skierowanej przeciwko „gejowskiemu baletowi".

6.

Pięć lat po spektaklu Warlikowskiego do monachijskiego Nationaltheater zaproszono Grzegorza Jarzynę, tym razem chodziło jednak o utwór spoza polskiego i rosyjskiego repertuaru. Wybór padł na dwie jednoaktówki: *L'Enfant et les sortilèges* (Dziecko i czary) Maurice'a Ravela i *Der Zwerg* (Karzeł) Alexandra Zemlinskiego[38]. W obu utworach występują postaci fantastyczne, u Ravela są to mówiące zwierzęta, zrodzone z dziecięcego koszmaru, u Zemlinskiego tytułowy karzeł i jego wystawiona na pośmiewisko zdeformowana cielesność. Owo zaakcentowanie cielesności mogło być jednym z powodów, dla których do realizacji zaproszono właśnie Jarzynę, postrzeganego najwyraźniej jako ekspert w tej dziedzinie. Jak już wspomniałem, rewolucyjna polska sztuka teatralna ostatniego stulecia czerpie swój potencjał między innymi z systematycznego scenicznego studium manekinów, to znaczy różnego rodzaju lalek, sztucznych postaci o nieludzkiej bądź zdeformowanej cielesności. Zainteresowanie manekinami nie było podyktowane chęcią pokazania patologii, lecz poszukiwaniem *stricte* teatralnego sposobu wyrażenia człowieczeństwa w epoce jego postępującej deformacji — stąd też patetyczność tej nowatorskiej estetyki, która znalazła szerokie uznanie w całej Europie i wpłynęła na rozwój teatru w ostatnich dziesięcioleciach. Radykalne nowatorstwo polskiej awangardy teatralnej od lat sześćdziesiątych mogło być elementem decydującym przy wyborze reżysera z TR Warszawa.

Jak już zasygnalizowałem przy analizie spektaklu Warlikowskiego, zainteresowanie progresywnymi tendencjami w polskim teatrze przez dłuższy czas koncentrowało się niemal wyłącznie na teatrze dramatycznym oraz reżyserii, z całkowitym pominięciem polskiej opery. W ostatnich latach tendencja ta wyraźnie się zmieniła.

Dla przykładu — ani twórczość Moniuszki, ani jego opera *Halka*, interpretowana wielokrotnie jako dzieło o narodowym przesłaniu, nie spotkały się do tej pory z zainteresowaniem ze strony niemieckich twórców teatralnych, choć data powstania utworu (1848) oraz jego kontekst historyczny — galicyjskie powstanie chłopskie (tzw. rzeź galicyjska), i w szerszej perspektywie polityczna sytuacja w Europie w burzliwym wieku XIX — jak najbardziej zasługiwałyby na uwagę. W tym względzie można jednak zauważyć pierwsze oznaki

[38] Maurice Ravel, *L'enfant et les sortilèges*; Alexander Zemlinsky, *Der Zwerg*, reżyseria Grzegorz Jarzyna, scenografia Magdalena Maria Maciejewska, kostiumy Anna Nykowska Duszyńska, światła Jacqueline Sobiszewski, Bayerische Staatsoper w Monachium, premiera 28 II 2011.

zmiany tendencji, jak wynika choćby z echa po inscenizacji *Halki* w reżyserii Andreasa Baeslera w Städtische Bühnen w Münster (2005), tym bardziej, że spektakl ten stanowił część cyklu „europejskie opery narodowe". Uwe Schweikert słusznie pisze o „politycznych, nieomal rewolucyjnych elementach"[39] tego utworu. *Halka* doczekała się także wersji koncertowej na festiwalu w Szlezwiku-Holsztynie w roku 2010. Na scenach niektórych niemieckich oper zaczął się też pojawiać *Król Roger* Karola Szymanowskiego, choć nie można jeszcze mówić o stałym włączeniu tej opery do repertuaru. W Stuttgarcie wystawiono ją w sezonie 1999/2000, w Moguncji w roku 2011 była w planach na następne sezony. Ważnym sygnałem jest niewątpliwie fakt otwarcia austriackiego letniego festiwalu w Bregencji w roku 2011 inscenizacją *Króla Rogera*. Kontekst europejski manifestuje się tu nie tylko poprzez fakt, iż reżyserem opery był David Pountney, ale też ze względu na okoliczność realizacji przedstawienia z okazji polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Produkcję przedstawienia powierzono Operze Narodowej w Warszawie. Te polskie akcenty są być może zwiastunami przełomu w obecności polskiego teatru muzycznego na arenie europejskiej. Występy gościnne polskich reżyserów w Bayerische Staatsoper potwierdzają istnienie takiej tendencji w operze. Jednoaktówki Ravela i Zemlinskiego stanowią, podobnie jak inscenizacja *Eugeniusza Oniegina,* pewne wyzwanie dla reżyserów, do których podjęcia wyjątkowo predestynowani zdają się nowatorscy twórcy teatralni z Polski.

W operze Ravela mamy do czynienia z *malefices de sorcier* (złymi czarami) — przedmioty w pokoju dziecinnym i dręczone zwierzęta ożywają i zamieniają się w groteskowo przerysowane potwory, atakujące skarcone wcześniej przez matkę dziecko, któremu na ratunek przychodzi wreszcie urodziwa i pełna wdzięku księżniczka z bajki[40]. O ile w tym utworze temat pozostaje w konwencji ogólnej europejskiej estetyki przerysowania fantastycznych postaci, o tyle w operze Zemlinskiego obecność karła wskazuje raczej na problematykę zdeformowanej, pokracznej cielesności, z góry skazanej na wykluczenie i unicestwienie przez opresyjne społeczeństwo. Problematyka ta zaowocowała w polskiej historii dramatu kreacją postaci, które weszły do klasyki teatru współczesnego.

Można tu przywołać podobne akcenty w twórczości Witkiewicza lub choćby Gombrowiczowską *Iwonę, księżniczkę Burgunda* z roku 1938. Wspólny

[39] Uwe Schweikert, *Moniuszko: „Halka"*, „Opernwelt" 2005, z. 5, s. 59.

[40] Atmosferę niezwykłości przerywa raczej błahy *happy end* — dziecko posłusznie przyjmuje pouczenie.

element opery Zemlinskiego i sztuki Gombrowicza to ich temat — pokraczność ludzkiej istoty, będącej, za sprawą kaprysu panującej kasty, obiektem drwin ogółu. Jednak w odróżnieniu od dzieła Gombrowicza, od lat sześćdziesiątych znanego w całej Europie i uznanego za ważne ogniwo w rozwoju teatru groteski, opera Zemlinskiego rzadko pojawia się w repertuarze. U Oscara Wilde'a głównym tematem jest kaleki karzeł, nieświadomy swojej odrażającej pokraczności i, podobnie do dworskich błaznów, służący za pośmiewisko dla całego dworu — na poziomie dramaturgii porównywalny z Gombrowiczowską Iwoną, nieatrakcyjną i traktowaną jak *outsiderka*. W obu sztukach dziwacy stają się obiektem drwin, co w obliczu ich zdeformowanej cielesności przydaje im szczególnej scenicznej wagi.

Są więc powody, by przypuszczać, że przy planowaniu dwuczęściowego programu w Monachium brano pod uwagę oczekiwania odbiorców, które były podyktowane kontekstem kulturowym oraz renomą wielkich twórców teatru polskiego ubiegłego stulecia, ze szczególnym uwzględnieniem nowatorskiej scenicznej estetyki teatru groteski. W założeniu organizatorów leżało przypuszczalnie połączenie potencjału tej typowo polskiej estetyki, podkreślającej zdeformowaną cielesność i jej status w wystylizowanym i skonwencjonalizowanym porządku społecznym z teatrem muzycznym. Przypuszczenie to może dodatkowo potwierdzić fakt, że oba utwory były w Monachium grane po raz pierwszy.

Integralną częścią tego cieszącego się renomą operowego projektu na deskach Bayerische Staatsoper jest poprzedzające premierę zamieszczenie szczegółowego i precyzyjnego portretu reżysera w ogólnoniemieckiej „Süddeutsche Zeitung"[41]. Jarzyna został przedstawiony jako reżyser młodszego pokolenia, który — pomijając wzbudzającą liczne kontrowersje i konflikty działalność w TR — od roku 1998 realizował spektakle w ramach różnych festiwali europejskich, między innymi monachijskiego Spielart-Festival (choć i tu jego performans wywołał pewną irytację). W dalszej kolejności wymienia się jego sceniczne adaptacje powieści, jak również współpracę z szokującymi dramaturgami angielskimi lat dziewięćdziesiątych, Sarah Kane i Markiem Ravenhillem. W ten sposób podkreślono ogólnoeuropejski wymiar twórczości Jarzyny. Autor portretu wspomina, że reżyser spróbował już swoich sił w teatrze muzycznym, oraz cytuje jego wypowiedzi dokumentujące „ogromny szacunek" tego twórcy dla dzieła operowego: według Jarzyny w przypadku opery rola reżysera ogranicza się do „wypełnienia już gotowej konstrukcji"[42]. Portret

[41] Por. E g b e r t T h o l l , „Süddeutsche Zeitung" 26/27 II 2011.
[42] *Ibidem*.

Jarzyny zawiera także obszerny opis metodycznego podejścia reżysera do kompozycji tego dwuczęściowego wieczoru operowego, widocznego w samym spektaklu: etap warsztatowy, którego celem jest odtworzenie prób do *L'Enfant et les sortilèges* Ravela, zostaje zachowany przez obecność zespołu filmującego próby w prowizorycznym studiu do momentu, kiedy po jakimś czasie dyrygent przemierza scenę i stając przed orkiestrą, daje znak batutą. Dopiero w drugiej części wieczoru, kiedy rozgrywa się jednoaktówka Zemlinskiego, spektakl osiąga swój ostateczny kształt. Elementem łączącym obie części — tak pod względem scenicznym, jak i dramatycznym – jest rola księżniczki pojawiającej się w identycznym kostiumie i masce; w operze Ravela odgrywa rolę drugoplanową, w utworze Zemlinskiego jedną z dwóch głównych ról[43].

Reżyseria Jarzyny podkreśla związek między obiema jednoaktówkami na swój własny sposób. Na początku sztuki zwyczajna ludzka relacja między matką o przerośniętej ambicji i niespełniającym jej oczekiwań dzieckiem stwarza wrażenie jak najbardziej realistyczne, co jednak niebawem przeradza się w fantastyczne wizje ożywionych przedmiotów i zwierząt o ludzkich cechach. Wizja ucieczki w świat bez ludzi prowadzi w inne sfery. Postaci zwierząt, początkowo równie autorytarne jak matka chłopca, trwają jednak w swych fantazyjnych kostiumach, co wzmaga wrażenie ich nierealności i wywołuje wyraźny efekt groteski[44]. W ten sposób spektakl ujawnia gniew maltretowanych przedmiotów i zwierząt na okrutny świat ludzi, aż do baśniowego finału, przynoszącego koniec konfliktu i szczęśliwy zwrot akcji dzięki pojawieniu się księżniczki.

Pomimo tego *happy endu* pierwsza sztuka odpowiednio przygotowuje pojawienie się karła w drugiej części, budując atmosferę oczekiwania na coś nieludzkiego i groteskowego. Takiemu oczekiwaniu jednak nie staje się zadość, spodziewany efekt nie następuje, gdyż reżyser dokonuje radykalnego odwrócenia wizualnej symboliki postaci. Karzeł, tak w tekście pierwotnym autorstwa Oscara Wilde'a, jak i u Zemlinskiego[45], nieświadomy swojej brzydoty, pojawia

[43] Reinhard J. Brembeck w recenzji w „Süddeutsche Zeitung" (1 III 2011) podkreśla wcześniejsze innowacyjne zasługi reżysera, jego działalność w TR, jak również relacje z Warlikowskim, przywołując jednocześnie inscenizację *Oniegina* z roku 2007.

[44] W recenzjach spotkało się to częściowo z krytyką, wskazywano na możliwe dalsze powiązania, oceniając pojedyncze „pomosty" między oboma utworami jako zbyt nietypowe (Marco Frei, „Neue Züricher Zeitung" 3 III 2011), podobnie w „Opernwelt" (2011, z. 4, s. 45) pod tytułem *Kostümschau* (Pokaz kostiumów).

[45] Prapremiera odbyła się w 1922; libretto autorstwa Georga C. Klarena luźno nawiązuje do opowiadania Oscara Wilde'a *Urodziny infantki*, zainspirowanego obrazem Diego Rodrígueza de Silvy y Velázqueza *Las Meninas*. Według pierwotnego planu Franz Schrecker miał stworzyć libretto pod tytułem *Historia brzydkiego człowieka*, ale zdecydował się wykorzystać nieco zmienioną fabułę w swojej operze *Die Gezeichneten* (Napiętnowani).

się jako człowiek o zwyczajnych proporcjach, w żaden sposób nieodbiegający od normy, do tego ubrany w prosty, współczesny garnitur. Natomiast siedemnastowieczny dwór hiszpański występuje w bombastycznej garderobie, z groteskowymi fryzurami lub z przesadnie długimi, jaskrawo ufarbowanymi włosami, jak choćby bajkowa postać księżniczki ekstrawagancją stylu prześcigająca cały orszak. Pod postacią modelek z dawnego dworskiego świata mody ukazują się manekiny, których przeestetyzowanie zamienia się w groteskową deformację. Wraz ze sztucznością stylizacji ludzka postać straciła swój naturalny kształt, zastąpiła go mechaniczność ruchów[46]. W zestawieniu z przerysowanym wystylizowaniem brzydki, pokraczny karzeł, którego księżniczka dostaje w prezencie urodzinowym, jawi się jako zwyczajna ludzka postać. Jego ruchy i gestykulacja zdradzają wewnętrzne poruszenie, podczas gdy dwór, łącznie z samą księżniczką, zastygły w gorsecie strojów i etykiety, pozostaje tylko pretensjonalną, zdeformowaną i pozbawioną wszelkich cech żywotności zbiorowością. Ten ostry kontrast między przeestetyzowaniem i prostotą przedstawienia cielesności, między formą i deformacją, stawiający na głowie tradycyjne definicje piękna, wzmocniony jeszcze przez potęgę muzyki Zemlinskiego i umiejętności wokalne zespołu, decyduje o scenicznej, jak i muzycznej jakości opery[47].

Obie części spektaklu łączy ponadto wyraźna estetyczna zgodność. Zarówno w pierwszej, jak i w drugiej operze dominują kontrasty — manifestujące się w wyglądzie, w zachowaniu, w pochodzeniu i pozycji postaci, co powoduje konflikty o charakterze etycznym i społecznym, na płaszczyźnie estetycznej natomiast stanowią — poprzez groteskowe przerysowanie — wyzwanie dla konwencjonalnych stylów życia i form przedstawieniowych. Groteska wyraża się tutaj przez odwrócenie: o ile w pierwszej części zwierzęta przybierają ludzkie cechy, to w drugiej naturalna w swej nieforemności postać rzekomego karła stanowi element reprezentujący naturalną ludzkość w zderzeniu ze społecznie usankcjonowanymi sztucznymi standardami mody i etykiety. Pokraczna postać karła staje się wyrazicielką ludzkich wartości, takich jak godność

[46] Charakteryzuje to role Ochmistrza, Piastunki i Dam Dworu.

[47] Jarzyna potraktował dwuczłonowość całego programu jako istotny element swojej koncepcji reżyserskiej — po drugiej części z *Der Zwerg*, chciał powrócić do jednoaktówki Ravela w zmienionej inscenizacji, używając jej w charakterze „postmodernistycznego eksperymentu", gdyż, jak twierdził, „mix stylów […], obecny w operze Ravela, mógłby powstać także w postmodernie". Fakt, iż nie zgodzono się na taki układ przedstawienia, można tłumaczyć ograniczeniem czasowym. Przez to jednak ucierpiała symetria całej kompozycji Jarzyny — widoczna w początkowej fazie sceneria filmowa, pozbawiona kontekstu powtórzenia, pozostała jedynie nieistotnym dodatkiem.

i szacunek, natomiast uporządkowane, cywilizowane społeczeństwo ujawnia swoje ukryte oblicze, nacechowane brutalnością, tępym oportunizmem i brakiem norm etycznych. Pod postacią anormalności ujawnia się ludzka godność, niemająca szans na przetrwanie w świecie rządzonym przez pozory i powierzchowność.

Manekiny, tak typowe dla polskiej awangardy minionych dziesięcioleci, występują tu w historycznych kostiumach, grając dworskie lalki pod dyktando mistrza ceremonii, a mechaniczność ich ruchów odzwierciedla sztuczność dworskich reguł. Bardzo wymowna jest scena przeglądającej się w lustrze postaci i jej przerażenie na widok swojego odbicia — symbolizuje ona obecną rzeczywistość, bo w wystylizowanym świecie księżniczek najwyraźniej nie ma możliwości dostrzeżenia naturalności ludzkiej postaci i bliskości z nią.

Koncepcja tego wieczoru operowego pozostawała w związku z poprzedzającymi ją wydarzeniami teatralnymi w monachijskim Nationaltheater, a konkretnie z cyklem, który dwa sezony wcześniej otworzyła głośna inscenizacja opery *Wozzeck* Albana Berga. Spektakl w reżyserii Andreasa Kriegenburga nawiązywał do motta Georga Büchnera: „Groteska! Groteska!", antycypując tym samym reżyserski pomysł Jarzyny, o czym zresztą ten ostatni wcale nie musiał wiedzieć. Tytułowy Wozzeck zachowywał jednak, podobnie jak ludzie z jego otoczenia, normalną ludzką postać, podczas gdy charaktery reprezentujące środowisko mieszczańskie i intelektualne, Lekarz i Major, byli zdeformowanymi monstrami o sztucznych członkach i odpowiednio zniekształconej motoryce, demonstrując obraz groteskowo przerysowanej cielesności[48].

7.

Nieprzypadkowo w żadnej z wymienionych przeze mnie obszernych recenzji dotyczących inscenizacji Warlikowskiego i Jarzyny nie pojawia się wyraźne odniesienie do polskiej kultury muzycznej: ani do poszczególnych kompozytorów lub dzieł, ani do miejsca opery w polskiej kulturze, ani też do znaczących przedstawień lub twórców operowych. Gdy mowa o muzyce, jest to

[48] U Georga Büchnera relacja między człowiekiem i zwierzęciem jest istotnym elementem budującym groteskę. Wywoływacz przed swoją budą pokazuje tresowaną małpę jako sobowtóra człowieka, do tresowanego konia woła: „Pokaż, co umiesz! Pokaż swój bydlęcy talent! Zawstydź ludzką socjetę". Georg Büchner, *Woyzeck*, tłum. Jerzy Liebert, [w:] idem, *Utwory zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, s. 242.

muzyka rosyjska, bądź ogólniej, słowiańska. Bardzo częste natomiast są wzmianki o polskim teatrze, czy to w odniesieniu do współczesności, czy do minionych dziesięcioleci, począwszy od lat sześćdziesiątych. Powtarza się w nich ton uznania lub wręcz pełna euforii pochwała znaczenia osiągnięć polskiego teatru w skali Europy.

Ta jednostronność spojrzenia na polską kulturę teatralną wyraźnie kłóci się z tendencją obecną w krajach niemieckojęzycznych, jak i ogólnie w Europie Zachodniej, pokazującą wzajemne przenikanie się wpływów reżyserii operowej i teatralnej. Rezultatem tego jest stylistyczne upodobnienie obu obszarów estetycznych, dotyczące w wymiarze scenicznym takich elementów, jak ekspresja, kompozycja i użycie cielesności. To zbliżenie ponad granicami gatunków nie tylko niweluje bariery na poziomie czasowej organizacji i przebiegu przedstawień, ale też długi czas podkreślane różnice w kontekście bezpośredniego emocjonalnego udziału publiczności. Wielu reżyserów porusza się obecnie bez przeszkód po obu stronach dawnej linii demarkacyjnej dzielącej gatunki i konkretne instytucje. Do grona międzynarodowych autorytetów, takich jak Robert Wilson, obecnych także przy doborze reżyserów do inscenizacji wagnerowskich w Bayreuth, dołączyli chociażby Dieter Dorn, Christoph Marthaler, Tankred Dorst, Martin Kušej, Jossi Wieler, Andreas Kriegenburg. W skali europejskiej nie tylko Bayreuth zyskało cenne nowe talenty, ale i Opéra da la Monnaie w Brukseli, opery w Zurychu, Wiedniu czy Hamburgu. Także Warlikowski zdobył już na tym polu europejską renomę specjalisty operowego. Niewątpliwie przyczynił się do tego rozkwit ogólnoeuropejskiej kultury festiwalowej, wszechobecnej w Europie Środkowej, Francji, Anglii i północnych Włoszech, rozprzestrzeniającej się także na Skandynawię, kraje bałtyckie i naddunajskie. Te tendencje pozwalają przypuszczać, że w ciągu najbliższych dziesięcioleci nastąpi dalsze zacieśnienie więzi między gatunkami, choćby przez komponowanie repertuaru w powiązaniu z innymi kręgami kulturowymi, co mogłoby obejmować, oprócz teatru tańca i opery, także teatr dramatyczny (przy wykorzystaniu symultanicznej emisji tekstu). Dzięki różnorodnej wymianie doświadczeń i kontaktów podobne zbliżenia, uzupełnienia czy rywalizacje mogłyby zarówno na poziomie treści, jak i formy wzbogacić i urozmaicić europejski teatr. Kultura europejska niewątpliwie dysponuje stałym zestawem oper, co nie oznacza jednak, że utwory te nie mogą — za pośrednictwem odpowiedniej reżyserii i indywidualnego doboru środków artystycznych ze strony aktorów — wyrażać kulturowych i narodowych różnic.

W takim procesie, który można nazwać zbliżeniem z zachowaniem odrębności, decydującą rolę odgrywa reżyseria, choć nie należy także zapominać o znaczeniu libretta i muzyki. W przypadku tego pierwszego, ciekawych osiągnięć można oczekiwać ze strony tłumaczy; ich zadanie polega głównie na komunikatywnym, a więc stylistycznie dopracowanym przekazaniu treści z jej społeczno-historycznymi niuansami. Muzyka natomiast, ta nieodłączna część opery, jest w stanie przekazać pewne uniwersalne podobieństwo, ułatwiające odbiór ponad podziałami wynikającymi ze specyfiki stylistycznej i narodowej. Także w przyszłości do zadań reżyserii będzie zatem należało wyważenie akcentów między zachowaniem odrębności (wyrażającej się poprzez język utworu) a tworzeniem interkulturowego pomostu.

Biorąc pod uwagę przyszłość transferu, monachijskie doświadczenia ze wspomnianymi reżyserami należałoby ocenić jako niezwykle pomocne. Zasługą obu artystów jest nie tylko zaprezentowanie w Niemczech polskiej estetyki teatralnej, ale i zwrócenie uwagi na tradycje muzyczne. Fakt, iż wspomniane inscenizacje odnoszą się do oper dokumentujących estetyczne innowacje wieku XIX, wspólne dla Rosji, Francji, Niemiec i Austrii, dodaje tym produkcjom europejskiej barwności i różnorodności.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

Małgorzata Ćwikła

Polsko-niemieckie koprodukcje teatralne jako wypadkowa różnych spojrzeń na historię

Przeglądając repertuary polskich i niemieckich teatrów, coraz częściej można trafić na te same tytuły. Nie jest to jednak przejaw chwilowej popularności tekstów określonych dramatopisarzy. Czytając uważniej, widzimy bowiem, że powtarza się również nazwisko reżysera, scenografa i dramaturga, a nad całością czuwa kilka instytucji. Ilustruje to modę na koprodukcję przedstawień — formę współpracy ułatwiającą koordynację i finansowanie inicjatyw artystycznych. Abstrahując od korzyści organizacyjnych, warto się zastanowić nad estetycznym i ideologicznym wymiarem realizowanych w ten sposób spektakli. W przeciwieństwie do występów gościnnych, koprodukcje są dziełem wspólnym, od początku tworzonym jako przekaz zrozumiały dla różnych grup odbiorców. Aspekt ten nabiera szczególnego znaczenia w przypadku międzynarodowych koprodukcji, przy okazji których dochodzi do konfrontacji odmiennych tradycji, światopoglądów i oczekiwań zarówno ze strony artystów, jak i widzów. W niniejszym artykule omówione zostaną sposoby patrzenia na historię i pamięć o niej w polsko-niemieckich koprodukcjach teatralnych. Przyjęcie takiej perspektywy ma służyć znalezieniu odpowiedzi na pytanie czy wspólne tworzenie teatru przez wielonarodowe zespoły prowadzi do nowej interpretacji przeszłości i gdzie znajdują się granice koniecznego do wypracowania kompromisu.

Zanim poruszony zostanie właściwy temat, wyjaśnienia wymaga sam termin „koprodukcja teatralna". Nawet jeżeli zakres znaczeniowy wydaje się oczywisty, a samo zjawisko w ostatnich latach zdominowało teatralną rzeczywistość w Europie, nie sposób nie wskazać jego teoretycznych podstaw. Coraz częstsze koprodukowanie jest wynikiem rozwoju nowoczesnych narzędzi zarządzania kulturą, a zainicjowane zostało w branży filmowej. W roku 1992 podpisano w Strasburgu *Europejską konwencję o koprodukcji filmowej*, nadającą

ramy prawno-organizacyjne współpracy między instytucjami i twórcami. W związku z tym można zaobserwować, że coraz więcej filmów w Europie powstaje w efekcie łączonych inicjatyw, tworzone są ponadto różne platformy współpracy i wymiany, jak na przykład Berlinale Co-production Market, nagroda dla koprodukcji młodych filmowców z Niemiec i Europy Środkowo-Wschodniej Fundacji Roberta Boscha, festiwal goEast, czy też spotkania koproducentów Moving Europe — Moving Pictures. W kontekście współpracy polsko-niemieckiej warto wymienić takie koprodukowane filmy, jak *33 sceny z życia* (2009), *Świnki* (2009) czy *Nowi mieszkańcy* (2010), które przy zastosowaniu innych modeli realizowania obrazów filmowych zapewne w ogóle by nie powstały. Teatry przejęły tę praktykę, jednakże bez ustalenia żadnych zasad współpracy i regulacji prawnych. Można zatem stwierdzić, że określenie „koprodukcja teatralna" jest dobrze brzmiącym opisem istniejącej od dziesięcioleci praktyki artystycznej współpracy, z wyraźnie wyeksponowanym czynnikiem logistycznym. Widoczna jest jednak pewna różnica w stosunku do popularnych dotychczas form wspólnych działań opartych na wymianie. Z uwagi na fakt, że pod jednym spektaklem podpisują się różne instytucje, inny jest rodzaj odpowiedzialności, wykluczający tłumaczenie, że pokazywane są obce produkcje. Prowadzi to do specyficznej zależności między teatrami i zwiększonej uwagi przy poruszaniu tematów, które często definiuje się jako kłopotliwe.

W opublikowanej w 1967 roku książce *Modernes polnisches Theater* Andrzej Wirth napisał, że początek międzynarodowej obecności polskiego teatru można datować na rok 1957[1]. W latach następnych odkryto za granicą między innymi Stanisława Ignacego Witkiewicza, Sławomira Mrożka i Witolda Gombrowicza. Zainteresowanie polskimi dramatopisarzami doprowadziło do wzmożonego kontaktu między przedstawicielami polskiego i niemieckiego teatru, w związku z czym polscy reżyserzy (między innymi Tadeusz Kantor, Jerzy Jarocki, Konrad Swinarski) zaczęli otrzymywać zaproszenia do wystawiania sztuk na niemieckich scenach. Ale już samo słowo zaproszenie sugeruje w tym kontekście fakt krótkotrwałego „goszczenia" twórcy, a nie podejmowania kolektywnych działań. W przypadku koprodukcji konieczne jest spełnienie kilku warunków. Należy uregulować sprawy organizacyjne, które ułatwiają proces powstawania nowych przedstawień, ponadto wszyscy partnerzy powinni akceptować zawarty w sztuce przekaz i zgadzać się z wybraną formą artystyczną. Oczywiście niejednokrotnie celowo tolerowane są kontrowersyjne

[1] A n d r z e j W i r t h , *Modernes polnisches Theater,* Luchterhand 1967, s. 311.

ujęcia poruszanego problemu, tak by rozpocząć dyskusję na dany temat. Nie zmienia to jednak faktu, że przez wszystkie strony ustalany jest wspólny pomysł estetyczny i dramaturgiczny. Poza tym koprodukcja teatralna wymaga współpracy przynajmniej dwóch, powiązanych specjalnymi umowami partnerów[2]. Niezależnie od sposobu zaangażowania poszczególnych stron, z organizacyjnego punktu widzenia dopuszczalne są najróżniejsze przejawy współdziałania — od wymiany scenografii po łączenie kilku zespołów aktorskich w ramach jednej obsady. Więcej trudności sprawia rozstrzyganie kwestii estetyczno-ideologicznych, które powinny dominować nad mechanizmami sprawnego finansowania i skutecznego nadzorowania.

Teatry i centra sztuk performatywnych z obszaru niemieckojęzycznego, takie jak Hebbel am Ufer w Berlinie, Międzynarodowa Fabryka Kultury Kampnagel w Hamburgu, Gessnerallee w Zurychu czy wiedeński Brut, są ważnymi inicjatorami działań koproducenckich na całym świecie. Matthias von Hartz, dyrektor artystyczny odbywającego się w Hamburgu corocznie festiwalu Internationales Sommerfestival, w felietonie dla dziennika „Hamburger Abendblatt" twierdzi wręcz, że teatry w Nowym Jorku tylko dzięki współpracy z ośrodkami europejskimi mogą pokazywać nowe produkcje[3]. Okazuje się, że słynące ze swojej oferty kulturalnej miasto, nie przeznacza na działalność teatrów wystarczających środków. Podobnie zresztą wygląda sytuacja z teatrami środkowo- i południowoamerykańskimi, a ostatnio również z azjatyckimi. Obserwacja tej praktyki doprowadziła do podjęcia badań nad strategiami tworzenia wspólnych teatralnych wypowiedzi przez zespół naukowców związanych z International Network of Contemporary Performing Arts i Korea Arts Management Service. Po zebraniu materiałów na temat kilku międzynarodowych koprodukcji i przeprowadzeniu rozmów z menedżerami kultury w 2011 roku, wydano podręcznik *International Co-production Manual. The journey which is full of surprises*. Zamiarem autorów było opracowanie podstawowych zasad pracy nad koprodukcjami w obrębie sztuk performatywnych. Jak się okazało, dużo skuteczniejsze jest w tym przypadku odwoływanie się do przykładów z praktyki teatralnej niż szukanie źródeł teoretycznych, których wciąż jest niewiele.

[2] *International Co-production Manual. The journey which is full of surprises*, Judith Staines, Sophie Travers, Chung Moon Joon, International Network of Contemporary Performing Arts, Korea Arts Management Service 2011, s. 7.

[3] Matthias von Hartz, *Die Reisen des Matthias von Hartz. Teil 7 — New York im Winter*, „Hamburger Abendblatt" 16 VII 2008, http://www.abendblatt.de/kultur-live/article549818/Teil-7-New-York-im-Winter.html.

W przypadku Polski i Niemiec o współtworzeniu teatru w formie koprodukcji można mówić od późnych lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W 1999 roku Teatr Polski z Wrocławia przygotował razem z teatrem Hebbel am Ufer i festiwalem Berliner Festwochen premierę *Doktora Faustusa* w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Zapoczątkowany wówczas proces doprowadził do powstania kilkunastu polsko-niemieckich koprodukcji teatralnych, do których doliczyć należy liczne projekty realizowane przez stowarzyszenia kulturalne i teatry niezależne. Intensywna od lat wymiana kulturalna między obydwoma krajami z oczywistych powodów naznaczona jest historycznie. Mimo to wśród przedstawicieli młodszych generacji można zaobserwować rezygnację ze wzmożonego dyskursu przeszłości i chęć wytworzenia neutralnych relacji. Jednak nawet jeżeli współczesna dramaturgia dnia codziennego pomija historię, często w wypowiedziach artystycznych nie da się uniknąć konfrontacji z figurami pamięci — formami społecznego przechowywania doświadczeń, które w ten sposób nazwał Jan Assmann, odwołując się do koncepcji Maurice'a Halbwachsa[4]. Wskazanie konkretnego miejsca, czasu, grupy, a także moc rekonstruowania wiążą się z narracyjnym charakterem sztuk performatywnych. Koprodukcje teatralne są tu przypadkiem szczególnym. Powstają podwójne, społeczno-historyczne punkty odniesienia, które — by dalej podążać za teoriami Assmanna — powinny prowadzić do lepszego zrozumienia przeszłości[5]. Całość się jednak komplikuje, gdy dochodzi do nawarstwiania wzorów interpretacyjnych. W odniesieniu do współpracy kulturalnej, proces ten nabiera szczególnego znaczenia, a rozważania trzeba skierować w stronę pytań o granice autorefleksji. Kategoria grupy społecznej krystalizuje się w takim ujęciu poprzez szereg wspólnych doświadczeń, które dodatkowo wzmacniane są przez odniesienie do tego samego miejsca i czasu. Suma wpływających na świadomość czynników może być porównana z oddziaływaniem na tożsamość przez słowo „ojczyzna". W języku niemieckim występują dwa określenia: *Vaterland* i *Heimat*. Uwzględniając różnice semantyczne uzasadnione jest przypuszczenie, że w poruszanym kontekście słowo *Heimat* jest bardziej adekwatne. Na potrzeby dalszej refleksji zrezygnowano z wprowadzania takich kategorii, jak „ojczyzna" i bardziej regionalnych ujęć typu „mała ojczyzna", które można użyć do szczegółowego porównania z niemieckimi *Vaterland*

[4] Jan Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas 2009, s. 69.

[5] *Ibidem*, s. 60.

i *Heimat*. Argumentem przemawiającym za takim uproszczeniem jest ponadto fakt zacierania się geograficznych punktów odniesienia w czasie dużej mobilności i zanik precyzji w definiowaniu regionów przez jednostki. Abstrahując od kategorii językowych, widoczne są diametralnie skrajne podejścia do pojęcia ojczyzny w Polsce i w Niemczech. Podczas gdy w polskim społeczeństwie określenie to odnosi się do nadrzędnej wspólnoty i jest wyjątkowo ważne, dla Niemców stanowi raczej sporadyczny element opisywanego czy też odczuwanego świata. Carolin Emcke w eseju zatytułowanym *Heimat — das Heimatland der Phanstasie* pisze:

> Być może nie chodzi tu jedynie o mój idiosynkratyczny dyskomfort, ale o tezę, jak mówić o „ojczyźnie": mianowicie indywidualnie i nigdy kolektywnie, osobiście i nigdy ideologicznie, niezdecydowanie i nigdy niezłomnie[6].

Jak w przypadku dwóch tak odmiennych stanowisk w Polsce i w Niemczech ma powstać zrozumiałe, wyważone, wspólne przesłanie? W najnowszych polsko-niemieckich koprodukcjach teatralnych można doszukać się kilku postaw twórczych. Z jednej strony ignorowane są wątki związane z rozliczaniem się z historią, z drugiej zaś przez przesadę i karykaturę podkreśla się stereotypowe traktowanie przeszłości z przypisywaną jej rolą w definiowaniu grupy. Zarazem uwypuklony zostaje fakt, że w pełni neutralne podejście utrudniają wciąż silne konteksty podejmowanego dialogu. Mimo to koprodukcje teatralne wypełniają lukę między naznaczonym historycznie i pozbawionym wszelkich emocji stosunkiem między sąsiadującymi krajami.

Konfrontacja, do której dochodzi między twórcami oraz twórcami i publicznością, w efekcie współpracy w dziedzinie teatru może mieć różne motywacje. Nawet jeżeli impuls stanowi prozaiczny fakt lepszych dróg dofinansowania, zachodzą procesy świadomościowe, których wywołanie nie jest możliwe w przypadku festiwali czy pokazów gościnnych. Oddziaływanie dotyczy konkretnych grup, które uformowane zostały przez precyzyjnie określone czynniki. Dochodzi zatem do zderzenia dwóch zbiorowych pamięci posługujących się ukształtowanymi obrazami. Halbwachs twierdzi, że zbiorowość, oglądając własną przeszłość, nie dopuszcza jakichkolwiek modyfikacji zakodowanego motywu[7]. Jak jednak dowodzą niektóre polsko-niemieckie koprodukcje

[6] Carolin Emcke, *Heimat — das Heimatland der Phantasie*, http://www.carolin-emcke.de/de/article/64.heimat-das-heimatland-der-phantasie.html.

[7] Jan Assmann, *op. cit.*, s. 74.

teatralne, możliwe jest nowe spojrzenie na historię, sankcjonujące polifonię odmiennych wspomnień. W dalszej części analizie poddane zostaną trzy przedstawienia teatralne. Wszystkie powstały w efekcie polsko-niemieckiej współpracy i koncentrują się na temacie wspólnej przeszłości. Jednak za każdym razem zdecydowano się na odmienne strategie użycia środków performatywnych w celu opracowania tematów historycznych.

Równoległość odczuć — *Transfer*[8]

W tym wyreżyserowanym przez Jana Klatę przedstawieniu z 2006 roku o swoich doświadczeniach związanych z drugą wojną światową opowiadają polscy i niemieccy świadkowie historii. Motywem wyjściowym są przesiedlenia ludności, a tło stanowią różne narracje dotyczące zarówno czasów wcześniejszych, jak i zdecydowanie późniejszych, na przykład związanych z terrorystyczną działalnością Frakcji Czerwonej Armii. Przeszłość tworzy ramy osobistych przeżyć, które przedstawione w ten sposób tracą indywidualny charakter i stają się reprezentatywne dla konkretnej grupy. W bardziej szczegółowym ujęciu, prawdziwe wydaje się stwierdzenie, że omawiając los „zwykłych" ludzi, fakt narodowej przynależności odgrywa rolę drugoplanową. Klata zestawił Niemców i Polaków, którzy przeżyli wojnę i zostali wypędzeni. Przekonuje zatem, że całość dotyczy grupy o podobnych doświadczeniach, która nie ma żadnego wpływu na dramatyczne wydarzenia dokonujące się w jej otoczeniu. I chociaż mówimy o dwóch odrębnych społecznościach, mamy na myśli jedno pokolenie. Posługując się tym określaniem i uwzględniając teorie Wilhelma Diltheya można stwierdzić, że wytworzyła się ponadregionalna grupa. Znamienny jest również fakt, na który wskazują wypowiedzi świadków, że tuż po wojnie wiele rodzin mieszkało razem niezależnie od narodowości. Osoby zabierające głos w spektaklu znajdowały się wówczas w decydującym momencie życia — gdy ukształtowaniu podlega sposób rozumienia rzeczywistości. Pokojowe nastawienie objawiające się uznaniem obcego za sąsiada oczywiście nie obowiązywało powszechnie, poza tym nie trwało długo. Szybko zostało wyparte przez nieufność, która narastała w sprzyjających temu uwarunkowaniach politycznych. Pewne ślady empatii jednak pozostały. Dowodzi tego sama chęć udziału w tym przedsięwzięciu, a także gotowość do publicznego dzielenia się własnymi wspomnieniami.

[8] Koprodukcja Wrocławskiego Teatru Współczesnego i berlińskiego Theater Hebbel am Ufer.

Jedna z biorących udział w przedstawieniu Niemek mówi w pewnym momencie, że nie chce już więcej słyszeć o tym, że jej rodzice byli nazistami. Chwilę później jeden z Polaków opowiada o tym, jak niechętnie wraca do tematu wojny w ogóle. Są to zatem bardzo osobiste wypowiedzi, pozbawione spektakularnego charakteru, co paradoksalnie nadaje im większą moc oddziaływania. Opowieści na temat autentycznych wydarzeń przekazane przez świadków mają wyjątkową wartość i tworzą historię mówioną. W spektaklu Klaty miniona codzienność, która samoistnie podlegała najważniejszym wydarzeniom XX wieku, została pokazana w interesujący i wielopłaszczyznowy sposób. Reżyser zestawił ulotność bezpośrednich wspomnień z jednorazowością przeżycia teatralnego. Znalezienie równowagi między jednym a drugim umożliwiło spełnienie funkcji dydaktycznej. Pamięć o indywidualnych, ale i zbiorowych doświadczeniach została uratowana przed zapomnieniem, a sposób, w jaki to osiągnięto, przypomina antyczny zwyczaj przekazu ustnego. Od strony fabularnej całość bazuje na selektywnych wspomnieniach, ale przez stworzenie międzynarodowego tła powstała mozaika, której elementy się uzupełniają i wzajemnie potwierdzają własną autentyczność.

Pogrubione wrażenia — *Między nami dobrze jest*[9]

Zamówiona u Doroty Masłowskiej przez teatry Schaubühne z Berlina i TR Warszawa sztuka została po raz pierwszy wystawiona w Berlinie 26 marca 2009 roku. Inscenizacja była możliwa dzięki współpracy z niemieckim partnerem, na co w jednym z wywiadów wskazuje reżyser Grzegorz Jarzyna, by podkreślić słabość polskiego systemu finansowania kultury[10]. Premiera w Berlinie odbyła się w ramach projektu *digging deep and getting dirty — Internationales Autorenfestival zu Identiät und Geschichte*. Kumulacja znaczących rocznic w 2009 miała być natchnieniem dla sześciu autorów, którzy zajmując się przeszłością, pisali o teraźniejszości.

Masłowska w swojej sztuce krytykuje aktualną sytuację społeczno-polityczną w kapitalistycznej Polsce, zderzając z sobą światopoglądy przedstawicielek trzech pokoleń. W jednym pokoju mieszka starsza kobieta z córką i wnuczką. Smutna rzeczywistość braku perspektyw jest chwilami upiększana przez zaczerpnięte z reklam slogany, a wycinki z gazet z poradami dla kobiet są

[9] Koprodukcja TR Warszawa i Schaubühne w Berlinie.

[10] R o m a n P a w ł o w s k i, *Rewolucja kulturalna? Jestem za, byle z głową,* „Gazeta Wyborcza" 26 VI 2009, http://wyborcza.pl/1,75475,6757922,Rewolucja_kulturalna__Jestem_za__byle_z_glowa.html.

jedynymi nośnikami koloru. Mimo iż jest to koprodukcja polskiego i niemieckiego teatru, wspólna rekonstrukcja historii okazała się zbyteczna. Masłowska samodzielnie prowadzi konsekwentną defragmentację polskiej traumy. Tym samym pokazuje różne, istniejące w społeczeństwie postawy wobec narodowej historii. Autorka wielokrotnie pozwala swoim postaciom powtarzać charakterystyczne dla ich przekonań stwierdzenia. Wprowadza dodatkowo odmienne stylizacje językowe, tworzące na małej powierzchni granice mikroświatów poszczególnych osób.

Faktyczna wymiana myśli na temat znaczących dla Polski wydarzeń dokonuje się między babcią — w sztuce nazywaną Osowiałą Staruszką na Wózku Inwalidzkim — i wnuczką — Małą Metalową Dziewczynką. Warto podkreślić, że cała opowieść obejmuje doświadczenia trzech pokoleń. Z historycznego punktu widzenia śladami przeszłości obciążana jest co druga generacja. Może to tłumaczyć intensywniejszą komunikację między osobą najstarszą i najmłodszą. Osowiała Staruszka na Wózku Inwalidzkim posługuje się działającą bardzo wybiórczo pamięcią komunikatywną. Pozostaje ona podmiotem własnych wspomnień, a historyczne ramy pamięci nakazują jej krążyć myślami wokół daty 1 września 1939 roku. Masłowska nawet zaczyna cały tekst słowami: „Ech, pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna”[11]. Budują one strukturę dalszej narracji. Ciągle powtarzające się stwierdzenie stanowi punkt odniesienia dla ubranej w marynarskie ubranko Małej Metalowej Dziewczynki, która staje się reprezentantką postpamięci. Nie będzie przesady w tezie, że w Polsce na początku XXI wieku postawa ta dotyczy wszystkich w odniesieniu do wieku XX.

W eseju *Feminism and Cultural Memory: An Introduction* Marianne Hirsch — autorka określenia postpamięć — wspólnie z Valerie Smith opisuje mechanizm projekcji wspomnień między pokoleniami. Dziewczynka, która nieustannie naśladuje swoją babcię, karykaturuje bolesne doświadczenie. Jednak poprzez ten odegrany akt udaje jej się to, co Hirsch i Smith określają jako *twiced behaved bahavior*[12]. Inaczej jest w przypadku generacji pośredniej, którą uosabia Halina — matka Małej Metalowej Dziewczynki. Wychowała się ona w czasach, w których obowiązywała przekłamana wersja historii. Pytania o wczoraj i jutro są pozbawione sensu, a teraźniejszość łączy się jedynie z koniecznością tolerowania rzeczywistości. Pokolenie dzisiejszych czterdziesto-,

[11] Dorota Masłowska, *Między nami dobrze jest*, TR Warszawa 2009, s. 7.

[12] Mariane Hirsch, Valerie Smith, *Feminism and Cultural Memory: An Introduction*, „Signs” 2002, nr 1, s. 10.

sześćdziesięciolatków jest zdaniem autorki wyłączone z rozmów o historii. Chociaż Masłowska koncentruje się na Polsce, taką sytuację można porównać z Niemcami. Najstarsze i najmłodsze pokolenie może rozmawiać o historii, podczas gdy średnie z ostrożności unika osądów. W wymiarze hermeneutycznym oznacza to, że sposób pojmowania przeszłości tworzącej wspomnienia nie jest automatycznie przekazywany każdemu kolejnemu pokoleniu. Niemniej można mówić o pamięci kulturowej, która czasami przechowuje same obrazy, pomijając znaczenia[13]. W przypadku tej inscenizacji, zrealizowanej przez polskiego reżysera z polskimi aktorami, na podstawie polskiego tekstu, następował inny rodzaj kulturalnej wymiany. Niemiecki koproducent świadomie przystał na współczesną wypowiedź wyłącznie z jednego punktu widzenia. Pozostawienie takiego zakresu artystycznej i ideologicznej wolności, ograniczonej jedynie przez wytyczne całego projektu, doprowadziło do przejęcia specyficznego sposobu myślenia, który Masłowska często reprezentuje w swoich tekstach. Z uwagi na formę i charakter współpracy, komentarz jest obustronny.

Zapis przerywany — *Być albo nie być*[14]

Wystawiona w 2011 roku przez Milana Peschela sztuka oparta jest na tekście Melchiora Lengyela. Komedia pomyłek opowiada historię polskiej grupy teatralnej, która nie może w czasie okupacji wystawić sztuki o Adolfie Hitlerze. Ostatecznie antyfaszystowski utwór zostaje zastąpiony *Hamletem*, a aktorzy poświęcają się działaniom konspiracyjnym, udaremniając plany podwójnego agenta. Tekst ma prześmiewczy wydźwięk i ilustruje krytyczne nastroje czasu swojego powstania. Z dzisiejszego punktu widzenia nie wnosi jednak wiele do refleksji na temat przeszłości. Interesujący jest zatem fakt, że tak ważne ośrodki, jak Stary Teatr w Krakowie i Maxim Gorki Theater w Berlinie, zdecydowały się właśnie na ten materiał literacki. Współpraca w ramach programu Wanderlust Niemieckiej Federalnej Fundacji Kultury doprowadziła do dwóch premier — w Krakowie i w Berlinie, w których wystąpili aktorzy z miejscowego zespołu, a całość połączyła osoba reżysera. W związku z tym nie doszło do ścisłej kooperacji, ale raczej podwojenia działań. Mimo iż realizacja odnosi się semantycznie do wspólnych zagadnień, nie można jej uznać za międzykulturowy dialog. Kategoria ta została pozbawiona znaczenia. Można

[13] Jan Assmann, *op. cit.*, s. 60.

[14] Koprodukcja Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i Maxim Gorki Theater w Berlinie.

przypuszczać, że dla młodego pokolenia twórców rozliczanie się z historią nie jest obowiązkiem. Brak zobowiązań w mówieniu o minionych wydarzeniach sugeruje, że sięganie po napromieniowane historią przekazy i ich desakralizacja są działaniami przemyślanymi.

W tym przypadku, nawet jeżeli same inscenizacje nie zawierają aktualnych komentarzy, interesująca jest sprawa odbioru i reakcji publiczności. Ponieważ w efekcie współpracy Starego Teatru i Maxim Gorki Theater powstały dwa spektakle, nie ma możliwości porównania opinii polskich i niemieckich widzów według tych samych kryteriów. Wprawdzie rozwiązane zostały tym sposobem problemy językowe i organizacyjne, spektakle mogą być grane równocześnie w obu miastach, ale wykluczone są ponadnarodowe konfrontacje. Idea wymiany dotyczyła jedynie zespołu twórców. Zamykanie się w obrębie tej relacji, podobnie jak sama poruszana tematyka, nie wystarczy do przeprowadzenia transferu kulturowego. W przypadku redukcji procesu wspólnej pracy dochodzi do zanegowania konieczności dialogu między twórcami i widzami. Możliwe są ponadto ontologiczne paradoksy. Na przykład sytuacja, w której pod tym samym tytułem, w tej samej reżyserii, w produkcji dwóch teatrów pokazywane będą w jednym dniu dwa różne przedstawienia, promowane jednak jako wspólna międzynarodowa inicjatywa. Taki brak konsekwencji prowadzi do starcia się poglądów twórców, ale w niewielkim stopniu brane są pod uwagę poglądy i oczekiwania publiczności. W przypadku koprodukcji teatralnych widzowie pełnią szczególną rolę. Powinni oni być w stanie zrozumieć zawarte w spektaklu idee, ale równocześnie nie mieć wrażenia, że oglądają spektakl z wypośrodkowanym albo spłyconym przekazem. Fakt umiędzynarodowienia procesu tworzenia spektaklu powinien być atutem artystycznym, a trudności związane z komunikacją — w jej szerokim rozumieniu — są impulsem do szukania nowoczesnych dróg rozumienia.

Przykłady te pokazują, jak różne mogą być modele współpracy i kształtowania treści historycznej. Każdy z nich odnosi się do odmiennej strategii. Równocześnie wszystkie przekonują, że nie da się tworzyć koprodukcji bez dodatkowej refleksji nad użytymi znaczeniami i symbolami. W najbliższych latach w repertuarach teatrów możemy spodziewać się rosnącej liczby przedstawień realizowanych wspólnym wysiłkiem przez kilka instytucji. Wpisuje się to w ogólną tendencję do tworzenia sieci partnerskich, wprowadzających nowe rodzaje finansowania, a także podział odpowiedzialności logistycznej, a przede wszystkim dających impulsy do poszukiwań artystycznych. W tym

katalogu czynników te ostatnie są najważniejsze, chociaż nie ulega wątpliwości, że stanowią duże wyzwanie. Międzynarodowa współpraca opiera się na kompromisie, którego granice muszą pozostać niezauważalne. W tym właśnie cała trudność. Konieczność uwzględnienia różnych opinii i postaw prowadzi do nowej interpretacji, szczególnie w przypadku tematów historycznych. Ich twórcza obróbka jest bardziej efektywna niż dyskusje czy debaty. Pewne jest zatem, że obserwujemy obecnie, z wielu powodów uzasadnioną, modę na tworzenie ponadregionalnego teatru, co w szerszym wymiarze może prowadzić do — by nawiązać do badań prowadzonych na Freie Universität w Berlinie — „przenikania się kultur teatralnych". Potwierdza to aktualność tematu koprodukcji jako współczesnego fenomenu w prowadzeniu działalności artystycznej i zarazem sugeruje konieczność jego dalszej eksploatacji w zakresie współpracy kulturalnej.

Zofia Smolarska

O tych, którzy chcą pamiętać i o tych, którzy nie mogą zapomnieć. Pamięć i historia pogranicza zachodniego w polsko-niemieckich projektach teatralnych

Niniejszy tekst jest skróconą wersją pracy licencjackiej, w której badałam dwa projekty teatralne: wymianę polskiej młodzieży z Teatru 21 z Jarocina i niemieckiej młodzieży z Werkstatt Theater ze Schlüchtern, której owocem był spektakl *Noc w Wildenhagen*[1] oraz spektakl *Transfer!* — koprodukcję Teatru Współczesnego we Wrocławiu i teatru Hebbel am Ufer w Berlinie[2]. Zdecydowałam się zestawić je z sobą ze względu na ich wspólny mianownik, bowiem oba angażują aktorów-amatorów, Polaków i Niemców, którzy przedstawiają fragmenty wspólnej dla obu narodów wojennej historii. W pierwszym przypadku jest to słabo w Polsce znany, a w Niemczech niechętnie dyskutowany problem masowych samobójstw niemieckich cywilów u schyłku wojny, który w mniej oczywisty sposób dotyczy relacji polsko-niemieckich (co jednak postrzegam jako walor). W drugim przypadku chodzi natomiast o przesiedlenia ludności polskiej z Kresów Wschodnich na tereny wcielone do Polski w wyniku powojennych rozstrzygnięć, z których jednocześnie nastąpiło najpierw niekontrolowane wypędzenie i ucieczki ludności niemieckiej, a potem planowe wysiedlanie Niemców na Zachód.

Kontynuując arytmetyczną metaforę: jeśli wspólnym mianownikiem porównywanych spektakli uczyniliśmy wojenną historię Ziem Zachodnich, to

[1] *Noc w Wildenhagen,* reżyseria Janusz Stolarski, Arnold Pfeifer, kostiumy Annelise Lotz, premiera 30 VII 2010 w Schwarzenfels.

[2] *Transfer!*, reżyseria Jan Klata, scenografia i kostiumy Mirek Kaczmarek, opracowanie muzyczne Jan Klata, dramaturgia Ulrike Dittrich, Dunja Funke, Zbigniew Aleksy, Sebastian Majewski, reżyseria świateł Jan Sławkowski, ruch sceniczny Maćko Prusak, projekcje Robert Baliński; premiera 18 XI 2006 — Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, I 2007 — Hebbel am Ufer w Berlinie.

w różniących je licznikach znajdować się będą: wiek uczestników i wynikający z tego dobór medium pamięci, ilość popremierowych wystawień, zainteresowanie mediów i krytyki (a więc ranga i rozmach przedsięwzięć), wreszcie wybór przestrzeni gry. W *Nocy w Wildenhagen* to młodzież, wybierając reportaże autorstwa Włodzimierza Nowaka[3], najpierw poznawała, a potem przedstawiała wojenną przeszłość, podczas gdy w *Transferze!* występuje pokolenie pamiętające wojnę i będące uczestnikiem wydarzeń, o których własnymi słowami opowiada ze sceny. *Noc w Wildenhagen* zainscenizowana została w ruinach zamku Schwarzenfels (Hesja), w zmiennej przestrzeni — zarówno we wnętrzach, jak i w plenerze. *Transfer!* natomiast powstał zgodnie z wymaganiami Dużej Sceny Teatru Współczesnego we Wrocławiu i podczas licznych *tournée* grany był w układzie, jaki oferuje scena pudełkowa. *Noc w Wildenhagen* została zagrana dwa razy, a jej publiczność stanowiły w części rodziny i przyjaciele występujących, przede wszystkim jednak społeczność lokalna ze Schlüchtern. *Transfer!* grany był około 40 razy na Dużej Scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego i ponad 20 razy za granicą (między innymi we Francji, Niemczech, Belgii, Rosji). Mimo że spektakl zdjęto z afisza w listopadzie 2010 roku, wciąż przychodzą do teatru zaproszenia na międzynarodowe festiwale. Jak informuje strona internetowa Teatru Współczesnego, „być może już jesienią ekipa *Transferu!* ruszy w kolejną podróż"[4]. O *Nocy...* ukazała się najpierw notka, a następnie recenzja w lokalnych „Kinzingtal Nachrichten", o *Transferze!* pisano w wielu polskich i niemieckich gazetach codziennych, tygodnikach oraz (już mniej licznie) w fachowych czasopismach teatralnych.

Nie ma tu miejsca na przytoczenie szczegółowego i wieloaspektowego omówienia powyższych spektakli, dlatego dobór argumentów ograniczam do jednego, kluczowego według mnie problemu — do różnic w wyborze strategii służących budowaniu wspólnoty (oraz ich konsekwencji) w tych dwóch spektaklach pamięci.

Teatr wystawiający historię — jak go rozumie Freddie Rokem — „cytuje fragmenty minionego czasu, lecz jednocześnie wymazuje ślady tego cytowania, aby **tu i teraz** uzyskać pełnię znaczenia"[5]. Spektakle pamięci, podobnie jak spektakle nowej fali teatru dokumentalnego, nie uciekają od własnej subiektywności, a wręcz z niej czerpią siłę. Nie to, jak było naprawdę, ale to, jak

[3] Włodzimierz Nowak, *Obwód głowy*, Wydawnictwo Czarne 2007.

[4] http://www.wteatrw.pl/1001.xml?news_id=1135.

[5] Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2010, s. 16.

przedstawione wydarzenia funkcjonują w pamięci indywidualnej i kulturowej, stanowi pomost między świadkiem/aktorem i widzem. Zadaniem spektakli pamięci jest budowanie napięcia między dwoma przestrzeniami: perspektywą przeszłości (czy jak ją określa Paul Ricoeur — przestrzenią doświadczenia) a perspektywą przyszłości (zwaną też horyzontem oczekiwań)[6]. Napięcie między nimi polega na konfrontowaniu dwóch pytań: kim staliśmy się (jako naród, obywatele, ludzie) i jacy chcielibyśmy być. Można więc określić konkretne zadanie, jakie spektakl pamięci spełnia wobec lokalnej społeczności, dla której jest wystawiany. Jest nim sprowokowanie do refleksji, stwarzanie okazji do krytycznej obserwacji relacji między doświadczeniami i oczekiwaniami. Przestrzeń teatru jest bowiem przestrzenią, gdzie tworzy się na czas widowiska wspólnota wyobrażona, wspólnota, która jeszcze nie nadeszła, a która jest dla społeczności wartością pożądaną. Widzowie mają możliwość sprawdzenia, czym byłaby owa wspólnota, gdyby zaistniała naprawdę. Dzięki symulacji przyszłości mogą zweryfikować swoje oczekiwania i ewentualnie wycofać się z nich.

Wśród głównych celów Polsko-Niemieckiej Współpracy Młodzieży, dzięki wsparciu której mogło dojść do wymiany grup teatralnych z Jarocina i ze Schlüchtern, znajdują się: umożliwienie pojednania i wspieranie wspólnej odpowiedzialności polskiej i niemieckiej młodzieży za kształtowanie przyszłości wolnej, a jednocześnie wspólnej Europy. Według Zygmunta Baumana są to nie cele, ale tęsknoty, pobożne życzenia, bo „wspólnota to inna nazwa [na zawsze — Z. S.] utraconego raju".

> Żaden z owych dwóch wyobrażonych stanów [tożsamość i wspólnota — Z. S.] nie jest osiągalny w naszym szybko prywatyzowanym, indywidualizowanym i globalizującym się świecie, tak więc oba można sobie bezpiecznie, bez obawy przed praktycznym sprawdzianem, wyobrażać jako solidny i godny zaufania, a z tego powodu gorąco pożądany azyl pewności i duchowego spokoju[7].

Czyżby autor powyższego cytatu wątpił, że uczestnictwo w spektaklu teatralnym może być właśnie powrotem do „utraconego raju"? By nie wyciągać pochopnie wniosków, przyjrzyjmy się, w jaki sposób powstawała *Noc w Wildenhagen*.

[6] Paul Ricoeur, *Czas i opowieść,* tłum. Jarosław Jakubowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, t. 2.

[7] Zygmunt Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie,* tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Literackie 2008, s. 24.

Czas wymiany był czasem codziennej, kilkugodzinnej pracy teatralnej. Do momentu pierwszej próby, poza wybraniem materiału literackiego, nie istniały żadne założenia inscenizacyjne. Inscenizacja tworzona była wspólnie: ze strony uczestników padały propozycje, które potem weryfikowali liderzy. Proces prób polegał na wykonywaniu ćwiczeń i improwizacji, z których część trafiła potem do spektaklu. Materia spektaklu budowana była głównie z niemych obrazów, którym towarzyszyła muzyka — między innymi utwory Arvo Pärta i Gorana Bregovića. Widownia wędrowała za przewodnikiem (którego rolę grał lider grupy niemieckiej) od jednego miejsca gry do następnego, po całym terenie zamkowym. W pierwszej scenie część aktorów (jeszcze nieprzebranych w kostiumy) siedziała wśród publiczności, odgrywając wspólnie z widzami rolę uczestników wiecu politycznego. W innej scenie widzowie schodzili do krypty zamkowej i przechodzili w ciemnościach rozświetlonych jedynie światłem świec, pomiędzy aktorami zatrzymanymi w stop-klatkach. W finale spektaklu aktorzy, a za nimi publiczność, wychodzili przez bramę, by w końcu na placu zamkowym nastąpiło wzajemne podziękowanie: każdy widz mógł uścisnąć rękę każdemu aktorowi.

Kreacja zbiorowa; dowartościowanie procesu prób; powstawanie spektaklu metodą improwizacji grupowych; język obrazów i synkretyczność widowiska jako droga do przezwyciężenia językowych i kulturowych różnic; wybór nieteatralnej przestrzeni; ciągła zmienność układów scena–widownia; wreszcie przekroczenie granicy dzielącej aktora od widza przez nawiązanie bezpośredniego kontaktu — to wszystko przypomina model teatru wspólnoty, opisany swego czasu przez Kazimierza Brauna[8]. Jednak wspólnotowość nie była jedynie metodą pracy warsztatowej, ale tematem samego przedstawienia.

Plakat zapraszający na przedstawienie w Schwarzenfels głosił: „Deutsche und polnische Jugendliche aus der gemeinsamen Theaterwerkstatt spielen verschwiegene Momente aus der gemeinsamen Geschichte" (Młodzież polska i niemiecka w ramach wspólnego warsztatu teatralnego odgrywa przemilczane momenty z wspólnej historii). Czy *Noc w Wildenhagen* była rzeczywiście o wspólnej — polsko-niemieckiej — historii? „Samobójstwa wśród Niemców na naszych ziemiach zachodnich, Pomorzu i dalej, za Odrą, były czymś masowym — twierdzi historyk i niemcoznawca profesor Andrzej Sakson — mówi się o fali, a nawet o epidemii samobójstw. Nikt tego jeszcze nie opisał, bo dla Niemców to trochę wstydliwy temat. Rosjanie, rzecz jasna, też wolą o tym nie

[8] Por. K a z i m i e r z B r a u n , *Druga Reforma Teatru? Szkice*, Ossolineum 1979.

mówić, a Polaków to raczej nie dotyczy, chociaż działo się na polskich ziemiach [dawne Wildenhagen to dziś wieś Lubin w województwie lubuskim — Z. S.]”[9]. Włodzimierz Nowak pokazuje, że powody owych samobójstw wynikają ściśle z „niemieckości” tych, którzy je popełnili. Wymienia: strach przed zemstą nadchodzącej armii radzieckiej za okrucieństwa, jakie na ludności cywilnej popełniali żołnierze Wehrmachtu w Europie Wschodniej, nieprzewidziane skutki propagandy Goebbelsowskiej, wykorzystującej wyolbrzymione relacje z Nemmersdorf, wreszcie niemiecką mentalność kształtowaną przez jednostronne pruskie wychowanie. Spektakl w Schwarzenfels również nie uciekał od przedstawiania narodowych uwarunkowań tragedii. W rozpoczynającej spektakl scenie wiecu twórcy poszli wiernie za autorem reportażu, skupiając się na akcentowaniu roli propagandy nazistowskiej i opresyjnego systemu wychowania. Jednak, począwszy od drugiej sceny, wątek niemiecki zaczyna zanikać. Wprawdzie po pierwszej scenie aktorki przebierały się w niemieckie stroje ludowe, ale tańczyły w nich czeską polkę. Scenie gwałtu na kobietach niemieckich towarzyszyły pytania: „Wo ist meine Mutter?”, „Gdzie jest moja mama?”, „Wo ist meine Heimat?”, „Gdzie jest moja ojczyzna?”. Dlaczego aktorka wypowiadała te słowa raz po polsku, raz po niemiecku? Można przypuszczać, że reżyser chciał zmierzać do ponadnarodowej refleksji na temat losu człowieka w obliczu okropności wojny.

W Wildenhagen zbiorowe samobójstwo nastąpiło w nocy z 31 stycznia na 1 lutego 1945 roku. Włodzimierzowi Nowakowi opowiedziała o tym Adelheid Nagel, która — będąc dzieckiem — przypadkiem uniknęła śmierci. Jej wspomnienia o wybuchu histerii wśród kobiet i przebiegu tragicznych wydarzeń przeplatane są w reportażu wyjaśnieniami historyków, relacjami innych wysiedlonych i wypowiedziami powojennych mieszkańców wioski. Dzięki temu zabiegowi wspominane wydarzenia wychodzą z kręgu pamięci komunikacyjnej — zostają zobiektywizowane, nadaje się im rangę równą wiedzy historyka.

Twórcy spektaklu zdecydowali się odwzorować ową dwutorowość narracji następująco: sceny z udziałem aktorów następowały za każdym razem po krótkich przemówieniach Arnolda Pfeifera, który — jak uprzednio wspomniano — prowadził widzów od jednego miejsca gry do następnego. Cel jego miniprelekcji był dwojaki: po pierwsze, przygotowywały one widzów do następnej sceny przez budowanie skojarzeń między wydarzeniami historycznymi, które miały miejsce w Wildenhagen, a analogicznymi wydarzeniami współczesnymi

[9] Cyt. za: W ł o d z i m i e r z N o w a k , *op. cit.*, s. 30.

(między innymi przez cytowanie aktualnych statystyk), po drugie dawały czas aktorom na przebranie się lub na przemieszczenie się do kolejnego miejsca gry. I tak, przed sceną gwałtu dokonywanego na Niemkach przez żołnierzy radzieckich przedstawiono statystyki UNESCO dotyczące ilości ofiar wśród cywilów we współcześnie toczonych wojnach; scenie wystawienia na aukcję dwóch dziewczynek towarzyszyły informacje o handlu dziećmi po katastrofie spowodowanej trzęsieniem ziemi na Haiti, a scenę wieszania się kobiet poprzedzały dane dotyczące wzrastającej liczby samobójstw w amerykańskiej armii. W ten sposób — na poziomie emocjonalnym — tonizowano brutalność obrazów, a jednocześnie — na poziomie intelektualnym — obiektywizowano je przez podnoszenie prywatnych opowieści do poziomu dyskursu historyczno-socjologicznego (jak w Brechtowskim *Verfremdungseffekt*), potwierdzając w ten sposób ich równorzędność.

Spektakl rozpoczyna scena wiecu. Jeden z aktorów, ubrany w białą koszulę i krawat, chodzi pośród widzów i sugeruje im za pomocą gestów, aby usiedli prosto na krzesłach. Dopiero kiedy zadowoli go postawa wszystkich obecnych, staje za mównicą i odczytuje wyrwane z kontekstu fragmenty reportaży Nowaka. Głos mówcy zmienia się z łagodnego w ostry, gesty zaczynają przypominać ruchy nazistowskich propagandystów — pastor stopniowo przeistacza się w *Führera.* Część siedzących na widowni aktorów (Polacy) opuszcza w proteście salę, śpiewając polską pieśń patriotyczną. Pozostali aktorzy (Niemcy) powstają i wykonują wspólnie hit zespołu rockowego Die toten Hosen — *Zehn kleine Jägermeister* (Dziesięciu małych myśliwych). Tytułowy myśliwy zaprasza na Wigilię dziewięciu towarzyszy, by nie czuć się samotnie. Jednak grono kurczy się systematycznie ze zwrotki na zwrotkę: „Dziesięciu małych myśliwych paliło jointa / Jednego to oszołomiło, było już tylko dziewięciu / Dziewięciu małych myśliwych chciało coś odziedziczyć / ale żeby było co dziedziczyć, musiał jeden umrzeć" itd. W końcu bohater znów zostaje sam, więc zaprasza dziewięciu nowych towarzyszy, tym razem na Wielkanoc[10].

Już na początku spektaklu wspólnota, powstała na drodze eliminacji „niewygodnych elementów" systemu, została poddana bezlitosnej weryfikacji. Jak pogodzić z jednej strony stosowanie **wspólnotowych** metod pracy teatralnej, z drugiej — zwątpienie zrodzone w wyniku sprawdzianu, którego nie przeszły pomyślnie nasze wyobrażenia o przyszłości? Czy można potraktować

[10] Polskie tłumaczenie zaczerpnęłam ze strony: http://www.tekstowo.pl/piosenka,die_toten_hosen,zehn_kleine_j_germeister.html.

pierwszą scenę jako trzeźwy autokomentarz? „Nie można mówić o wspólnocie, kiedy zawiązuje się ona okazjonalnie i później pryska jak bańka mydlana" — pisał o ruchu teatru studenckiego lat siedemdziesiątych Roman Radomski[11]. A co by powiedział o wspólnocie, która zawiązuje się na dziewięć dni, czyli tyle, ile trwał polsko-niemiecki projekt wymiany?

Finał spektaklu: dziewczyny wiszą lub leżą z pętlami zawiązanymi na szyi wzdłuż zamkowego muru. Pojawiają się chłopak i dziewczyna z pękiem balonów napełnionych helem. Za każdym razem, kiedy on odwiązuje jedną z umarłych kobiet ze sznurów, dziewczyna wypuszcza jeden balon. Uwolnione postaci budzą się jak ze snu, wstają i idą, jedna za drugą, znikając w bramie prowadzącej na dziedziniec zamkowy. „Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności rozbłyska na wieczne pożegnanie"[12] — pisał Walter Benjamin. Umarłe kobiety zmartwychwstają, by opuścić scenę życia i już na zawsze przynależeć do świata przeszłości. Powiedzmy parę słów o publiczności, która przyszła na spektakl, a zobaczymy, jaki horyzont oczekiwań mógł wyłaniać się z powyżej opisanej sceny.

Urząd meldunkowy w Schlüchtern wymienia sześćdziesiąt pięć narodowości osób zamieszkałych na tym terenie — od obywateli Afganistanu, przez Somalię do Wietnamu i Białorusi. Największą część stanowi ludność pochodzenia tureckiego oraz byli Jugosłowianie. Wynika to po części ze skutków wojny. „W 1939 roku nasze miasto liczyło 3 500 mieszkańców. W rok po zakończeniu wojny 5 600. Ogromna większość przybyła jako uciekinierzy i wypędzeni"[13]. „Wielu starszych widzów widziało jako dzieci podobne obrazy — wspomina Arnold Pfeifer — reakcje niektórych z nich były bardzo silne. Jedna starsza pani opowiedziała mi później, że przez obejrzenie sztuki zrozumiała, co jako małe dziecko w roku 1941 lub 1942 przeżyła i o czym nie mogła nigdy mówić. W tamtym czasie matka jej najlepszej przyjaciółki, Żydówka, popełniła ze swoją córką samobójstwo"[14]. Dzięki *Nocy w Wildenhagen* zraniona pamięć, poprzez włączenie na nowo w jej obieg wypartych dotąd treści, poddawana jest terapii.

[11] Roman Radomski, *Trudna wspólnota*, [w:] *Sztuka otwarta. Wspólnota, kreacja, teatr*, red. Antoni Kamiński, „Kalambur" Akademicki Ośrodek Teatralny, Biuro Wydawnictw 1977, s. 181.

[12] Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. Hubert Orłowski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie 1996, s. 415.

[13] *Schlüchtern — portret naszego miasta*, [w:] *Kronika przyjaźni. Jarocin-Schlüchtern*, Słowografia Jarocin 2009, s. 14.

[14] Relacja pisemna Arnolda Pfeifera z 11 V 2011 w zbiorach autorki.

Umarły — według Giorgia Agambena — nie od razu staje się przodkiem[15]. Jego pośrednie stadium to przerażający, błąkający się w świecie żywych fantom. Dopiero rytuał pogrzebu pozwala nadać umarłemu miano przodka. Koncyliacyjny wydźwięk ostatniej sceny mógł być osiągnięty dzięki odprawieniu brakującego rytuału pożegnania zmarłych, aby z duchów przeistoczyli się oni w przodków i zajęli należne im miejsce w pamięci zbiorowej, czyli — używając terminu Pierre'a Nory — aby stali się lokalnym, a jednocześnie możliwym do odcyfrowania przez wieloetniczną społeczność „miejscem pamięci". Nie można jednak pominąć faktu, że rytuał ten rozpoczął się od krytycznego komentarza na temat mechanizmów, które kształtują wspólnotę. Widzowie mieli zyskać świadomość ryzyka instrumentalnego wykorzystywania wspólnotowości, jakie zdarzyło się w przeszłości, jakie ma miejsce też dzisiaj, i z tą świadomością albo mimo niej, pozbywając się dystansu nabudowanego przez obiektywizujące komentarze przewodnika, wchodzą w przestrzeń rytuału w imię jeszcze jednej próby budowania więzi pomiędzy przeszłością a teraźniejszością.

*

Do elementów metody konstruowania tekstu scenicznego, którą posłużyli się dramaturgowie zaproszeni do pracy nad *Transferem!*, a która nosi nazwę *verbatim* (łac. dosłowny), należą: zespołowe nagrywanie rozmów z przedstawicielami konkretnego, często marginalizowanego środowiska, precyzyjne spisanie zarejestrowanych wypowiedzi, selekcja i montaż materiału bez ingerowania w sferę języka. W ten sposób powstaje scenariusz, wykonywany następnie przez zawodowych aktorów. Jan Klata poznał tę metodę dzięki Dunji Funke, która rok przed premierą *Transferu!* współpracowała z grupą tworzącą nową falę teatru dokumentalnego w Niemczech — kolektywem Rimini Protokoll. Źródło metody wydaje się mieć tu istotne znaczenie, bo to, czym *Transfer!* różni od polskich spektakli tworzonych metodą *verbatim* (wspomnijmy tu choćby Szybki Teatr Miejski Teatru Wybrzeże), jest jednocześnie tym, co stanowi znak rozpoznawczy projektów Rimini Protokoll. Nie dość, że prawdziwi ludzie są opisywani za pomocą ich własnych słów, to wykorzystywani są oni sami — ich realna obecność na scenie niezapośredniczona jest przez nagrania ani przez zawodowych aktorów. „Nie chodzi o to, by iść do teatru, aby zobaczyć, co

[15] Giorgio Agamben, *In Playland: Reflections on History and Play*, [w:] idem, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, tłum. Liz Heron, Verso 1993.

ludzie potrafią, ale żeby pomyśleć o tym, czym ludzie są"[16]. Członkowie Rimini Protokoll nazywają swoich performerów „ekspertami od specjalnych sytuacji życiowych".

Widoczny na twarzach (przy całkowitym braku charakteryzacji) i ujawniający się w trudnościach z poruszaniem się wiek świadków występujących w *Transferze!* decydował o ich autorytecie i budował emocjonalną więź między sceną a widownią. „Trudno pozostać obojętnym wobec starej kobiety w chuście na głowie, która z kresowym akcentem śpiewa zapamiętaną z młodości piosenkę […]" — pisano po premierze[17]. „Widz gubi wrażenie iluzji za każdym razem, kiedy przestaje postrzegać ciało aktora/aktorki jako znak odgrywanej postaci, a widzi realne ciało danego aktora czy aktorki i z nim zaczyna współodczuwać"[18]. Słowa Eriki Fischer-Lichte pomagają zrozumieć, jak działa efekt realności w teatrze dokumentalnym, wprowadzającym na scenę ekspertów, ale ów efekt służył Klacie nie tyle do zdemaskowania rzeczywistości, ile raczej był narzędziem działania na owej rzeczywistości; umożliwiał temu, co prywatne, by stało się tym, co polityczne.

Rok premiery *Transferu!* był rokiem szczególnie trudnym w relacjach polsko-niemieckich. Stosunki między przedstawicielami rządów przeżywały widoczne ochłodzenie, a w mediach nie dawała spokoju debata na temat Centrum przeciwko Wypędzeniom. W marcu 2006, jeszcze na etapie prób, *Transfer!* potraktowano jako niebezpieczny głos w dyskusji na temat Wypędzeń. Senator PiS-u i prezes Powiernictwa Polskiego, Dorota Arciszewska-Mielewczyk, zwróciła się z prośbą do dyrektor Wrocławskiego Teatru Współczesnego, Krystyny Meissner, o udostępnienie scenariusza spektaklu[19]. Za kontrowersyjne uznała zestawienie (czy raczej zrównanie) cierpień wysiedlonych Polaków i Niemców. Prośba została potraktowana przez dyrekcję teatru jako próba cenzury i stanowczo odrzucona. Powyższe okoliczności, wnet opisane przez prasę, miały wpływ tak na odbiór *Transferu!*, żywe zainteresowanie mediów, jak i na wysoką frekwencję widzów.

Początek spektaklu: w głębi sceny w mroku stoi rzędem dziesięć krzeseł. Z nich wstają po kolei świadkowie, aby, przechodząc po rozsypanej na scenie

[16] Wypowiedź Stefana Kaegi na temat roli amatorów w spektaklu *Wallenstein*, http://www.rimini-protokoll.de/website/media/bild-kapitaltheater/VTS_01_1.wmv.

[17] Marcin Hałas, *Znak równości*, „Gazeta Polska" 2007, nr 15.

[18] Erika Fischer-Lichte, *Kontakt fizyczny*, [w:] eadem, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008, s. 98.

[19] Korespondencja między Dorotą Arciszewską-Mielewczyk a Krystyną Meissner, http:// www.wteatrw.pl/532.xml.

ciemnej ziemi, zbliżyć się do rampy i — zwracając się twarzą w stronę publiczności — podzielić się z nią swoim wspomnieniem, każdy w swoim języku. Nigdy nie nawiążą między sobą rozmowy, a po skończonym fragmencie wspomnień, wrócą na swoje miejsce, gdzie poczekają na swoje kolejne wejście. W przeciwieństwie do *Nocy w Wildenhagen*, w *Transferze!* kontakt między świadkami przez cały czas trwania spektaklu pozostaje sporadyczny, a relacje między sceną a widownią raz ustalone, nie podlegają zmianie. Czy zabieg wyraźnego oddzielenia jednych od drugich sugerować ma, że jest to wspólnota ułomna?

Droga, jaką świadkowie przebywają z głębi sceny w kierunku publiczności, prowadzi pod ustawioną na środku sceny platformą. Na wysokości paru metrów umieszczono troje zawodowych aktorów, którym powierzone zostały role Sta, Chu i Roo. Wykonywane z playbacku przez te „szczątki bohaterów" punkowe przeboje i satyryczne skecze rozbrzmiewają na zmianę z rozlegającymi się w ciszy i raz wzruszającymi, raz dramatycznymi wspomnieniami świadków. Odpowiedź na pytanie, jaką funkcję spełniają owe groteskowo potraktowane postaci historyczne, wskazuje jednocześnie na sposób, w jaki powołana zostaje do istnienia wspólnota zgromadzonych pod platformą i w opozycji do niej świadków i widzów. Jean Duvignaud pisał:

> Dzięki przedstawieniu symbolicznych czy alegorycznych postaci, które są uosobieniem i dowodem spójności grupy, niejako pochwałą jednomyślności wszystkich jej członków, odnowiony zostaje bezruch czasu, odegrane mity stworzenia świata — „świata pojętego jako doskonale stabilny" — mity, które zastępują historię[20].

Dla tych, którzy opowiadali o doświadczeniu przesiedlenia, ale również dla ważnej części wrocławskiej publiczności postać Stalina — Boga Ojca z jałtańskiej Trójcy Świętej — była wspólnym miejscem pamięci.

Skład publiczności zarówno na polskiej, jak i na niemieckiej premierze świadczył o specyficznym charakterze tego teatralnego wieczoru. Jak relacjonuje Magdalena Marszałek: „W pierwszych rzędach siedziały ofiary przymusowych migracji i przedstawiciele politycznych wspólnot interesów"[21]. O emocjonalnym charakterze zawiązanej wspólnoty świadczy dyskusja po spektaklu

[20] Jean Duvignaud, *Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze*, tłum. Leszek Kolankiewicz, „Dialog" 1990, nr 9, s. 103.

[21] Magdalena Marszałek, *Zur Ästhetik des Authentischen in Jan Klatas „Transfer!"*, „Seminar: A Journal of Germanic Studies" 2009, nr 3, s. 303.

z udziałem publiczności, która koncentrowała się wokół fabuły, nie dotykając aspektów estetycznych przedstawienia. „Nikt nie odważył się stuknąć palcem w czoło. Jakby milcząco przyjęto, że podważanie wartości intelektualnych przedstawienia będzie oznaczać kwestionowanie zbożnych intencji jego powstania”[22]. Jacek Sieradzki, autor powyższej wypowiedzi, wydaje się wychodzić z założenia, że możliwe byłoby połączenie krytycznej refleksji nad spektaklem z empatią wobec świadków, tylko że wspólnota ofiar w założeniu nie jest ruchem intelektualnym, tylko emocjonalnym — kolektywną żałobą za utraconym: domem, ojczyzną, rodziną, młodością, szczęściem — a z żałobą się nie dyskutuje. „Przede wszystkim dlatego, że żałoba jest jak żywioł, jak wielka fala, która wszystko zatapia. Zaś z zalewem żywiołu się nie dyskutuje”[23] — pisał Andrzej Leder po katastrofie smoleńskiej. Tak wiele wydarzeń zostało przez tę falę żałoby zatopionych, że *Transfer!* trzeba by raczej nazwać spektaklem zapomnienia niż spektaklem pamięci. Nie miejsce w tej pracy na szczegółowy opis strategii wypierania, jakimi posługiwali się polscy i niemieccy świadkowie, mających na celu obronę przed poczuciem winy; dość powiedzieć, że chociaż **akt wypowiadania** był podstawą teatralnej akcji, to zawiązana na czas widowiska wspólnota ofiar opierała się raczej na **zmowie milczenia**[24].

> Odchodzenie generacji bezpośrednich świadków wydarzeń powoduje przyspieszenie. Ludzkie cierpienia i odwaga chcą być eksponowane. [...] Ci, których heroizm nie został dotąd upubliczniony oraz ci, którzy szukają usprawiedliwienia dla swego uwikłania w nazistowski system, pragną w ostatniej chwili objawić światu swą prawdę[25]

— pisała Anna Wolff-Powęska. Wspólnota widzów i aktorów umożliwia usprawiedliwienie, gdyż stwarza pole dla społecznego rytuału, który zmyje wszelką ewentualną współwinę przez skupienie jej na tak zwanym „koźle ofiarnym”. Najczęściej rolę winowajcy pełnią postaci władców i zbrodniarzy — „postaci przeklęte, mające władzę szczególną, często ponurą”[26]. Umiejscowiony na platformie Stalin, wyodrębniony przez odizolowanie zarówno od świadków, jak i od publiczności, ośmieszony tyran — wulgarny,

[22] Jacek Sieradzki, *Pułapki przesiedleń*, „Przekrój” 2006, nr 49.

[23] Andrzej Leder, *Żałoba i demokracja, czyli co właściwie powiedział Perykles,* http://www.przeglad polityczny.pl/public/upload/stan-katastrofy.pdf.

[24] Zob. Magdalena Marszałek, *op. cit.,* s. 304–306.

[25] Anna Wolff-Powęska, *Zwycięzcy i zwyciężeni. II wojna światowa w pamięci zbiorowej narodów,* „Przegląd Zachodni” 2005, nr 2, http://ster.iz.poznan.pl/folder2/dokumenty/2005_2/artykul.2_2005.htm#_edn7.

[26] Jean Duvignaud, *op. cit.,* s. 112.

kłamliwy, szyderczy — spełniał rolę winowajcy, a w opozycji do niego konsolidowała się wspólnota niewinnych. Aby w skrócie pokazać, jakie możliwości dla kreacji aktorskiej stwarzała postać Stalina, posłużmy się fragmentem recenzji.

> Bluszcz w tej roli jest wyśmienity. Nie kopiuje portretów ani filmów dokumentalnych, lecz gra zło i chamstwo w czystej postaci. Z nieodpartą swobodą rzuca, że polscy oficerowie z Katynia „wyjechali" i że człowiek Zachodu nie ma prawa oskarżać Armii Czerwonej o gwałt i grabieże, bo dusza Rosjanina jest dlań nieprzenikniona[27].

Powracając do Ricoeurowskiej kategorii spektaklu pamięci i próbując określić horyzont oczekiwań, jaki rysuje się przed publicznością *Transferu!*, trudno zaprzeczyć, że wizja pojednania wysiedlonych Polaków i Niemców dokonana za pomocą umocnienia w nich pozycji ofiary raczej straszy, niż pokrzepia. To chyba oznacza, że umożliwiona przez Klatę symulacja wspólnej polsko-niemieckiej przyszłości powinna zostać zweryfikowana.

„Pamięć i zapomnienie to dwie nieodłączne strony medalu, towarzyszki życia"[28]. W omówionych przeze mnie spektaklach wspólnota widzów i aktorów konstytuuje się zarówno poprzez wskrzeszenie pamięci, jak i przez akt zapomnienia. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że pamięć na równi z zapomnieniem jest potrzebna, aby wspólnota mogła zaistnieć. To, co różni oba projekty, to obierane strategie organizowania wspólnoty, a wśród nich osobista obecność świadków historii. *Noc w Wildenhagen* nie wykorzystuje któregoś z istniejących miejsc pamięci, natomiast postuluje, by powstało nowe, dotychczas brakujące, a niezbędne. Nie uciekając od krytycznej refleksji nad istotą wspólnotowości, jednocześnie każe w finale uwolnić się od dystansu, aby ofiary mogły znaleźć należne miejsce w pamięci zbiorowej. Należy dodać, że wspólnota, która zostaje ustanowiona na czas spektaklu, pozostaje w harmonii z metodami pracy teatralnej. *Transfer!* natomiast daje ujście nostalgii i resentymentom ofiar, koncentrując przestrzeń wspólnoty wokół wykluczonego ze społecznego kręgu indywiduum, dzięki któremu dokonuje się uwolnienie od kompleksu winy. Jednocześnie Jan Klata opatruje całość dystansującym komentarzem, który, kiedy opadną emocje, może być odebrany jako przestroga: poprzez akcentowanie subiektywnego charakteru wspomnień potwierdzona zostaje

[27] P o l a S o b a ś , *Pamięć do zbudowania,* „Opcje" 2007, nr 1.

[28] A n n a W o l f f - P o w ę s k a , *Dialektyka pamięci i zapominania*, [w:] e a d e m , *Pamięć — brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Zysk i S-ka 2011, s. 31.

popularna hipoteza Haydena White'a o nieodwracalnej niedostępności faktów historycznych, a dzięki zaakcentowaniu roli postaci historycznych jako monstrów zbiorowej wyobraźni zwraca się uwagę na niebezpieczny, bo „negatywowy" (my kontra on/oni), proces konstruowania wspólnoty pamięci.

Na końcu powróćmy jeszcze do zagadnienia aktora w teatrze historii. Odważę się postawić tezę, że jeśli mielibyśmy jako widzowie uwierzyć, że przeszłość, choć trudno dostępna, jednak istnieje, to pomocna w tym będzie (może paradoksalnie) nie obecność „autentycznego" świadka, ale właśnie gra aktora. Primo Levi twierdzi, że ci, którzy przeżyli, nie mogą być prawdziwymi świadkami, bo tylko „na zawsze pogrążeni, prawdziwi świadkowie, mogliby udzielić wyjaśnień, które miałyby sens ogólny"[29]. *Noc w Wildenhagen* udowadnia, że w poszukiwaniu prawdy o przeszłości wciąż niezbędny jest aktor — ten, który naśladuje. Akt przedstawiania zachowuje jeszcze sens, kiedy gramy, kiedy mówimy cudzym głosem, w czyimś imieniu — bo wymaga wiary, że istnieje przedmiot przedstawienia: że istnieją świadkowie i świadectwa, że istnieje ich pamięć, i wreszcie, że istnieje historia. Teatr, który korzysta z przywileju „sztuczności" pozwala wierzyć, że światem powoduje jakaś siła, „tworząca określony wzór, wzór inny niż czysto mechaniczne powtórzenie"[30].

[29] Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni,* tłum. Stanisław Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie 2007, s. 100.

[30] Freddie Rokem, *op. cit.,* s. 13.

Franziska Schößler

Fantazje między Wschodem i Zachodem: festiwale XXI wieku i ich sztuki

Festiwale teatralne, z powodu ich osadzenia w kontekstach polityczno-społecznych, takich jak europejski system wartości i kultury, przeszły po roku 1989 okres transformacji, spowodowany zmianą tak zwanej mapy mentalnej Starego Kontynentu. O ile mniej więcej do roku 1995 w Niemczech dominowało zainteresowanie kulturą teatralną Europy Wschodniej[1], jak podkreśla Jennifer Elfert w swojej pracy o festiwalach teatralnych, to w kolejnych latach następuje przesunięcie akcentów na problematykę idei europejskiej[2]. W ten sposób w praktyce festiwalowej manifestuje się reakcja na wszechobecny dyskurs globalizacyjny oraz na politykę kulturalną Unii Europejskiej i jej specyficzne strategie udzielania subwencji oraz wspierania programów kulturalnych. „Od tego momentu nawiązanie do Europy w kontekście tworu politycznego, jak i do *Traktatu o Unii Europejskiej* (Maastricht 1992) należy do stałego elementu w strategii argumentacyjnej festiwali"[3]. To przesunięcie akcentów pociąga za sobą zmianę treści przedstawień, częściowo realizowanych z konkretnej okazji lub na zamówienie, a to powoduje trwałe konsekwencje dla tradycji

[1] Na temat występów gościnnych niemieckich zespołów teatralnych w Polsce, spośród których na szczególną uwagę zasługuje aktywność berlińskiej Volksbühne z inscenizacjami Franka Castorfa oraz Theater an der Ruhr z przedstawieniami Roberto Culliego, por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Deutsche Gastspiele auf Bühnen in Polen seit 1989*, [w:] *Migration / Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*, red. Artur Pełka, Karolina Prykowska-Michalak, Machejek 2007, s. 128–140. Ponadto od roku 2000 ukazało się wiele książek dokumentujących rozwój teatru we Wschodniej Europie; por. *Landvermessungen. Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südeuropa*, red. Martina Vannayova, Anna Häusler, Theater der Zeit 2008. W przedmowie redaktorki podkreślają złożoność pojęcia „blok wschodni" oraz rysującą się wyraźnie heterogeniczność, którą próbuje uwypuklać piśmiennictwo tych krajów (ale nie piśmiennictwo o tych krajach); por. także *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, red. Tomasz Plata, Instytut Adama Mickiewicza 2006.

[2] Por. np. *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, red. Reinhold Viehoff, Rien T. Segers, Suhrkamp 1999.

[3] Jennifer Elfert, *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, transcript 2009, s. 219.

wyobrażeń dotyczących wzajemnych relacji między Wschodem a Zachodem. Znane stereotypy — jak pokazał to Larry Wolff — powstałe w XVIII wieku dla zademonstrowania odrębności wobec hellenizmu[4], nadal są powielane, aczkolwiek w sposób przemyślany, oraz hiperbolicznie przerysowywane i przez to podkreślane[5]. Przy tym binarność wartościowania zostaje umiejscowiona w szerszej panoramie powtarzalnych granic, dowolnie mnożonych oraz mających — także w obrębie Wschodu — głównie podłoże ekonomiczne. „Po zniknięciu głównej granicy Europa rozpada się na przestrzeń wielu granic i linii demarkacyjnych"[6], jak zauważa Karl Schlögel. Treści sztuk, w których pojawia się temat tranzytu i granic, znajdują swoje odzwierciedlenie w strukturach organizacyjnych festiwali, także postrzegających się jako „transprzestrzenie"[7]; forma organizacji sztuki znajduje odzwierciedlenie w estetycznych strukturach i podejmowanych treściach (nawet jeśli chodzi przy tym o skomplikowane procesy przekładu).

W niniejszym artykule chciałabym na przykładzie trzech festiwali i analizy dwóch sztuk naszkicować problematykę obcości, relacji Wschód–Zachód, jak i przebiegających między nimi granic. Wszystkie trzy festiwale powstały w nowym milenium, w którym ta forma organizacji sztuki przeżywa widoczny rozkwit; kuratorami takich przedsięwzięć są często dramaturdzy. Festiwale zyskują na profesjonalizmie, definiują się w kategoriach ekonomicznych i wykazują tendencję do autotematyzacji[8]. Już w latach dziewięćdziesiątych „festiwalizacja" wydarzeń kulturalnych zaznaczyła się jako wyraźny trend, w znacznym stopniu zbliżający sferę ekonomii i sferę kultury[9].

1. Nowa Europa

W roku 2005 intendentka teatru w Düsseldorfie, Anna Badora, powołała do życia serię premier pod wspólną nazwą *Nowa Europa. Czekając na barba-*

[4] Larry Wolff tak pisze o tej paraleli: „The parallel intellectual processes of Orientalism and Hellenism, both dating back to the eighteenth century, created important points of reference and influential parameters for the evolution of the idea of Eastern Europe"; L a r r y W o l f f , *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press 1994, s. 7.

[5] Na przykład w metadramatycznej sztuce Doroty Masłowskiej *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, często granej również w Niemczech, istotną rolę zajmują antyrumuńskie stereotypy, ostatecznie przywołane w odniesieniu do własnej sytuacji w Polsce jako wyraz braku miejsca i prekaryzacji (artystów).

[6] K a r l S c h l ö g e l , *Go East oder Die Zweite Entdeckung des Ostens*, Siedler 1995, s. 28.

[7] Sztuki te obrazują ponadto aktualny dyskurs akademicki: powrót problemu przestrzeni.

[8] J e n n i f e r E l f e r t , *op. cit.*, s. 31.

[9] G u d r u n Q u e n z e l , *Konstruktionen von Europa. Die Europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union*, transcript 2005, s. 79 i nast.

rzyńców?[10], której celem było bezpardonowe ujawnienie wzajemnych przesądów za pośrednictwem „teatru nienawiści”[11]. Obok Andrzeja Stasiuka, autorami tekstów dramatycznych byli Czech Jáchym Topol, Ukrainiec Jurij Andruchowycz i Węgier Péter Zilahy — wszyscy bez wyjątku doświadczeni przez rozpad komunizmu. Ważne jest — co również charakteryzuje powiązania między festiwalami — iż w powstałych produkcjach członkowie zespołów pochodzili z różnych kręgów językowych, przedstawienia były zatem dwu- i wielojęzyczne, dzięki czemu (prawdopodobnie) obce języki zostały zaprezentowane w swoim oryginalnym brzmieniu.

Pierwsza sztuka przedstawiona w ramach tego projektu, *Noc* Andrzeja Stasiuka, nosi podtytuł „słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna” i podejmuje mający długą tradycję dyskurs tożsamości, sytuujący Polskę między germańsko-niemieckim i słowiańsko-rosyjskim obszarem wpływów; usiłuje zatem definiować polskość poprzez dystans do obu kręgów kulturowych[12]. Jednak podtytuł sztuki określa jednocześnie *ex negativo* tę (sporną) przestrzeń, którą Stasiuk pod wpływem i w opozycji do dyskusji prowadzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych[13] zdefiniował jako Europę Środkową. Tam też po części rozgrywa się akcja sztuki. W rozumieniu autora Europa Środkowa stanowi nową/starą regionalno-lokalną przeciwwagę wobec panującej powszechnie orientacji prozachodniej. Tym też można tłumaczyć fakt, że założone przez niego wydawnictwo Czarne publikuje wyłącznie utwory autorów z Europy Środkowej, a więc tej części kontynentu, która — inaczej niż w minionych dziesięcioleciach — nie jest definiowana w kategoriach dyskursu politycznego[14], a ponadto nie jest monolitycznym tworem, choć łączy ją wspólne doświadczenie komunizmu[15]. Zamiast narodu istotną wartością jest

[10] Hasło odnosi się najwyraźniej do idei greckiego autora Konstantinosa Kaváfisa, dokonującego dekonstrukcji binarnej opozycji cywilizacja/barbarzyństwo za pomocą antycznych mitów: potwory pojawiające się w sztuce *Ithaca* są rodzimym wytworem, a wiersz *Czekając na barbarzyńców* podkreśla zależność lub też projekcję obecną w obu utworach; w ostatnich wersach czytamy: „Cóż mamy począć bez barbarzyńców? Ci ludzie byli mimo wszystko jakąś alternatywą”.

[11] Eva Behrendt, *Das abenteuerliche Herz*, „Theater heute” 2005, nr 2, s. 46.

[12] Por. Małgorzata Leyko, *Germanische und slawische Welt in den späten Dramen von Tadeusz Miciński*, [w:] *Migration/Standortwechsel*, s. 169–179. To stanowisko „pomiędzy” w ironiczny sposób pochwala Stasiuk jako motor kreatywnego samookreślenia, por. Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wydawnictwo Czarne 2007, s. 57.

[13] Na przykład Milan Kundera dokonuje rozgraniczenia między Europą Środkową a Rosją i komunizmem, nadając koncepcji tego kręgu kulturowego znamiona zachodnioeuropejskie; Steffen Hänschen, *Mitteleuropa redivivus? Stasiuk, Andruchovyč und der Geist der Zeit*, „Osteuropa” 2004, nr 54, s. 52 i nast.

[14] *Ibidem*, s. 45.

[15] *Ibidem*, s. 53.

wieloetniczność, jak i lokalność, czy też literatura „małych ojczyzn”[16], sprzeciwiająca się dominacji Zachodu. Szczególnie wymowne są w tym kontekście opowiadania Stasiuka podejmujące tematykę galicyjskiej przeszłości[17].

Przedmiotem sztuki Stasiuka — na poziomie formalnym po mistrzowsku wykorzystującej tradycyjne środki brechtowskie, jak (refleksyjny) chór czy epickość — są nie tylko dobrze znane stereotypy dzikiej Galicji, groźnych Bałkanów, tej „przestrzeni pomiędzy” oraz sterylnego Zachodu, ale też eufo-ryczne hasła transformacji po 1989, jak na przykład nieograniczonej wolności przemieszczania się. Przestrzeń najskuteczniej pokonuje się za pomocą pojazdów, jak — odwołując się do Friedricha Ratzela — pisze Karl Schlögel[18] w swoich esejach, opisując samochody i ogromne parkingi jako typowe oznaki wschodniej moderny. Według Schlögela przemieszczanie się prowadzi do wymiany, wymiana do handlu i kultury[19]. Sztukę Stasiuka można odbierać jako ironiczny komentarz do tej optymistycznej wizji narodzin kultury z ducha automobilu. Bo tutaj elementem napędzającym relacje między Wschodem (to znaczy wsią w Środkowej Europie) i Zachodem jest ożywiona wymiana aut i organów, przy czym granica między przestępczością i legalnym działaniem pozostaje na drugim planie. Można to odczytać jako nawiązanie do opinii etnologów, według których wysokorozwinięty Zachód przez handel organami uprawia pewną formę kanibalizmu[20]. Stasiuk uzupełnia wymianę jako główny motor kapitalizmu o jej (paraliżujący w odbiorze) wariant bestialski, biorąc na serio — aż do granic groteski — uniwersalizację kapitalistycznego systemu wymiany dóbr.

Sztuka Stasiuka przekłada patetyczne formuły zmiany systemu i globalizacji — samochód, wymiana dóbr, tranzyt i swobodę przemieszczania się — na farsę, ironizując optymistyczne proklamacje Unii Europejskiej, według których wszelka wymiana ma moc tworzenia kultury. W sztuce Stasiuka „mobilne serce” złodzieja samochodów otrzymuje drogą transplantacji bogaty jubiler

[16] *Ibidem*, s. 46. Literatura małych ojczyzn ma po roku 1945 koniunkturę w obrębie literatury wspomnieniowej, w której centrum stoi nawiązywanie do ducha dawnej Galicji; por. też Christian Prunitsch, *„Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej”: Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur*, „Zeitschrift für Slawistik” 2005, nr 50, s. 48 i nast.

[17] Na temat nostalgicznych aspektów tego odniesienia, także wobec własnej biografii, por. Magdalena Marszałek, *Das Phantasma Galizien in der Prosa Andrzej Stasiuks*, [w:] *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostmitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung, 16.–18.01.2003*, red. Katrin Berwanger, Peter Kosta, Peter Lang 2005, s. 485–498.

[18] Karl Schlögel, *Go East…*, s. 19.

[19] *Ibidem*, s. 20.

[20] Heike Behrend, *Kannibalistischer Terror*, [w:] *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*, red. Tobias Wendl, Hammer 2004, s. 165–174.

z Niemiec — za pośrednictwem motywów serca i śmierci widać nawiązanie do centralnych haseł polskiego dyskursu romantycznego[21] — ale wyobrażenie wspólnej kultury i spotkania ponad podziałami kończy się aluzją do zbrojeń i technologii: „Jaka w gruncie rzeczy jest różnica między filologiczną analizą Goethego a podpierdoleniem beemwu […]"?[22]. To, co Unia Europejska starannie rozdziela — kulturę od ekonomii, technologię od wojny — zostaje połączone w parodystycznym *happy endzie* w geście pojednania Wschodu z Zachodem.

Noc (symbol dekadencji) sprowadza przyszłościowy program wymiany kulturowej i ekonomicznej do absurdu także w tym sensie, że spotkanie kultur odbywa się jako dosłowna wymiana części ciała. W tekście Stasiuka ciała ucieleśniają swoje geograficzne pochodzenie wraz ze stereotypami na jego temat — tak brzmi przesłanka tego scenicznego eksperymentu. W ten sposób autor ukazuje obraz „międzynarodowego ciała" jako kompozycyjnej hybrydy, w której mieszają się stereotypy Wschód/Zachód. Ciało-hybryda, powstałe dzięki przeszczepom organów, przybiera kształt potwornej konkretyzacji emfatycznych proklamacji unijnych, a więc starań o wymianę, spotkanie kultur i zniesienie granic. Tak na poziomie cielesności ukazane jest to, co polityka unijna zakłada na poziomie duchowym i estetycznym, i co w akademickim dyskursie święci triumfy w kategoriach poetyki interkulturowej: hybrydyzacja[23] i interkulturowość. *Noc* ukazuje te pojęcia w dosłownej monstrualności, wynikającej z parcelacji i przeszczepu, a więc ostatecznie z mobilności ciał, jak również z tego, że ciało staje się tutaj nośnikiem pamięci, mnemotechnicznym medium, w którym konserwują się lokalne działania i przeszłość. Dlatego też wschodnie serce może „zarazić" przeszłością[24], która skumulowała się szczególnie w ciałach kobiet; w sztuce czytamy: „Oni słuchają matek, tak jak pili ich mleko. Pamięć weszła w ich kości razem z pokarmem. Wszystko, co było, weszło w krew matek i teraz żyje w ich ciałach jak najstarsza legenda"[25]. Sztuka oddaje zatem wyobrażenie kobiecej lokalnej pamięci ciała, o której dyskutuje się w naukach historycznych[26]. Ciało jako medium zapamiętanej przeszłości, fragmentarycznej przez wzgląd na jej lokalny i subiektywny wymiar i przez

[21] Por. Christian Prunitsch, *op. cit.*, s. 48.

[22] Andrzej Stasiuk, *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wydawnictwo Czarne 2005, s. 80.

[23] Por. krytykę tej koncepcji przez Kien Nghi Ha, *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Bewertungstechniken im Spätkapitalismus*, transcript 2005.

[24] Andrzej Stasiuk, *Noc*, s. 25.

[25] *Ibidem*, s. 22.

[26] Por. np. Aleida Assmann, *Geschlecht und kulturelles Gedächtnis*, „Freiburger Frauenstudien" 2006, nr 19: *Erinnern und Geschlecht*, t. 1, s. 29–46.

to niespiętej klamrą narodowej tożsamości, funkcjonuje tym samym jako opozycja wobec świata uniwersalnej wymiany i elastyczności po roku 1989. Kiedy ta pamięć lokalnej środkowowschodniej przeszłości, której elementem jest też wojna (trzeba zauważyć, że chór, w pewnym zniekształceniu, przywołuje słynne wersy Celana „Śmierć jest mistrzem z Niemiec”[27]), doznaje przemieszczenia, efektem nieuchronnie jest medyczna farsa.

Nieruchoma cielesność natomiast zdaje się warunkiem romantyzująco-estetyzowanego, fantastyczno-magicznego opisu miejsc[28] (świadczących o przeszłości), jak sugeruje lektura znanego tomu prozy Stasiuka *Dukla*. Zacytujmy słowa autora: „Faktycznie, lubię nieruchomość... Niespieszni ludzie są wyzwaniem dla świata, w którym obowiązuje ekstremalna mobilność kulturowa i ekonomiczna. Dlatego pociąga mnie Europa Środkowa jako kontrpropozycja”[29]. Konsekwencją jest stworzona przez Stasiuka „mitopoetyka trwania”, próbująca nawiązywać do mitu Austrii i Galicji, choć za pomocą strategii estetycznych wywodzących się z postmodernizmu[30].

W tekście *Dziennik okrętowy*, poświęconym Europie, autor kojarzy Zachód z wirtualnością i szkłem[31], analogicznie do pesymistycznych ocen modernizmu formułowanych także na Zachodzie, jak i z duchem bądź intelektem. Wschód natomiast reprezentuje u niego wielość granic[32] i pamięć lub przeszłość, co w jego tekstach objawia się obecnością zjaw i zmor jako świadków czasów minionych. Stasiuk sam jednak przekreśla ten binarny schemat, zwielokrotniając różnice i wpisując je w oba przeciwległe bieguny. Inscenizuje dialektykę centrum i peryferii[33], pełni i pustki, zakorzenienia i bezdomności[34], nie mniej niż przestrzeni i historii, według koncepcji posthistoryczności pozbawionej celu[35], zakłóca więc logikę konkretnych przypisań[36] i maluje hybry-

[27] Andrzej Stasiuk, *Noc*, s. 14.

[28] Na temat znaczenia magii i fantastyki por. Magdalena Marszałek, *op. cit.*, s. 490 i nast. Miejsca przypominają środek halucynogenny, narkotyk mający przywoływać wspomnienia i rodzić wizje; *ibidem*, s. 491.

[29] Andrzej Stasiuk, *Patroszenie świata* (wywiad), „Tygodnik Powszechny” 7 IV 2002.

[30] Por. Magdalena Marszałek, *op. cit.*, s. 497 i in.

[31] Andrzej Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, [w:] Jurij Andruchowycz, Andrzej Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wydawnictwo Czarne 2007, s. 129.

[32] Jego tekst przypomina opis mapy, choć on sam określa mapę mianem „znormalizowanego barbarzyństwa”; *ibidem*, s. 92–94. W konsekwencji tworzy poetykę w duchu mapy i podróży: „Pisanie jest wymienianiem nazw. Tak samo jest z podróżą, kiedy koraliki geografii nawlekają się na nitkę życia. Ani z lektury, ani z drogi nie wracamy wiele mądrzejsi. Granice jak rozdziały, kraje jak gatunki literackie, epika tras, liryka odpoczynków”; *ibidem*, s. 111.

[33] „Żyć w centrum oznacza żyć nigdzie”, *ibidem*, s. 94.

[34] *Ibidem*, s. 96.

[35] Magdalena Marszałek, *op. cit.*, s. 497.

dyczne przestrzenie, opisując, jak fetysze świata konsumpcji panoszą się „niemal na końcu świata”[37]. A zarazem także w tekście *Dziennik okrętowy* stare kobiety reprezentują niezmienność życia i pełnią rolę zadumanych, niewzruszonych obserwatorek[38].

2. After The Fall

W centrum innej sztuki Stasiuka, *Czekając na Turka*, stoi postać radykalnie odcinająca się od nowego świata i jego imperatywu mobilności, tęskniąca za granicą; także i tu dominuje ton farsy. Tekst dramatu, otwarcie nawiązujący do Beckettowskiego *Czekania na Godota*, powstał w roku 2009 na zamówienie festiwalu *After the Fall*, powołanego do życia przez Instytut Goethego dwadzieścia lat po upadku Muru Berlińskiego — w przedstawionych na nim 17 sztukach z 15 krajów europejskich szczególną rolę odgrywają mury, granice i szlabany. Inscenizacje sztuk powstały w rodzimych teatrach ich autorów oraz dodatkowo zaprezentowane zostały na festiwalu w drezdeńskim Staatsschauspiel i w Theater an der Ruhr w Mülheim. Hasłem przewodnim festiwalu, odwołującego się do wytycznych unijnej polityki kulturalnej — jak deklaruje w programie Klaus-Dieter Lehmann, prezydent Instytutu Goethego — jest „wspólna europejska przyszłość”[39]. Na festiwalu reprezentowane były teatry, między innymi, z Republiki Mołdawii — ze sztuką *Antidot* Nicolety Esinencu o gazie jako symbolu doświadczeń wojennych — czy z Irlandii, ze sztuką *Shibboleth* Stacy’ego Gregga. Festiwal miał ponadto na celu stworzenie platformy komunikacji dla teatrów jako nowej formy współpracy europejskiej. Starania takie pokazują, że nieodłączne mechanizmy działania w dziedzinie gospodarki, projekty i międzynarodowy *network*, mają obowiązywać także w pracy teatru.

Sztuka *Czekając na Turka*, mająca prapremierę 19 czerwca 2009 w krakowskim Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, według słów Stasiuka dotyka tabu: Edek, sześćdziesięcioletni pogranicznik, przeciwstawia się uświęconemu patosowi postępowości, zmienności i mobilności, a więc reprezentuje postawę, która — jak twierdzi Stasiuk — skazana jest na przemilczenie lub

[36] Stasiuk przywołuje m.in. mającą długą tradycję ideę narodu bądź regionu jako ciała i bawi się takim wyobrażeniem organicznej całości; erotyzuje ją, nadając Europie kobiecą postać, i rozczłonkowuje, opisując rozpad przestrzeni. Ponadto fantazja dotycząca Europy zyskuje wymiar poetologiczny: „Twoje ciało składa się z nazw, a miłość polega na tym, że słowa określają więcej niż znaczą w istocie”. *Ibidem*, s. 126.

[37] *Ibidem*, s. 105.

[38] *Ibidem*, s. 108 i nast.

[39] Por. dokumentację: *After the Fall. Europa nach 1989. Ein Theaterprojekt des Goethe-Instituts*, Instytut Goethego, s. 1.

w najlepszym wypadku na zarzut reakcyjności, jako relikt przeszłości tolerowany jedynie u słuchaczy Radia Maryja[40]. Także i w tej sztuce Stasiuk oddaje głos postaciom, „dla których przeszłość znaczy więcej niż przyszłość"[41]. Tym samym podkreśla aporetyczność każdej granicy, jako że jest ona warunkiem tworzenia tożsamości i przywiązania do ojczyzny, jak i wszelkiego rodzaju przekroczeń[42], a więc staje się niezbędna dla przemytników, przemawiających tutaj w (ironicznie) podniosłym tonie (antycznego) chóru. Ponadto pojawia się refleksja o wirtualności granicy jako takiej, niebędąca efektem konkretnego podziału przestrzeni, tylko produktem intelektualnej operacji, działającym na (lokalną) wyobraźnię: „Niby las ten sam, ale podzielony jak brzytwą"[43]. Postaci zaludniające to odosobnione miejsce, stylizowane przez Stasiuka na *locus horribilis,* wspominają dawną praktykę przemytu w kategoriach przeżycia noszącego znamiona przygody i szaleństwa, zagrożonego przez programowe zniesienie granic globalnego systemu wymiany[44].

Sztuka demonstruje istotną zmianę paradygmatu, bo według nowego porządku granica podlega — jak chce fabuła — prawom ekonomicznym i zostaje ostatecznie „zniesiona"; obie strony granicy są wykupione. Granica traci prawo bytu i zostaje zakonserwowana przez stereotypową postać niemej Turczynki — jak wiemy, według tradycyjnych klisz Orient jest kobietą. Nowa właścicielka planuje zachować granicę jako relikt przeszłości, zamieniając dawny system w park rozrywki, a więc w merytorycznie rzetelnie przygotowany i ekonomicznie rentowny projekt, przekładający lokalne praktyki na realny zysk. Podobnie jak w sztukach *Republika Wineta* Moritza Rinke i *Für alle reicht es nicht* (Dla wszystkich nie wystarczy) Dirka Lauckego, lokalna przeszłość ma być zmuzealizowana, co ostatecznie przypieczętowuje jej zniesienie. Druga sztuka Stasiuka jest więc diagnozą większego przełomu w tradycji, który pokazuje konserwację dawnych praktyk i rytuałów pod postacią estetycznych *eventów* oderwanych od rzeczywistości, i w ostateczności zamykanie lokalnej przeszłości w muzeum.

[40] A n d r z e j S t a s i u k , *Was man nicht sagen darf*, [w:] *ibidem*, s. 36.

[41] *Ibidem*.

[42] „Naszą ojczyzną była granica, a Schengen jest wygnaniem"; A n d r z e j S t a s i u k , *Czekając na Turka*, Wydawnictwo Czarne 2009, s. 33.

[43] A n d r z e j S t a s i u k , *Czekając na Turka*, s. 14.

[44] Sztuka ujawnia też związek między obcością i tym, jak definiuje się „Wschód", sugerując dowolną zmienność tej kategorii. Stary przemytnik Edek tłumaczy: „A teraz jest… jest Mongolia… Mongolia i Bangladesz. Bangladeszu tu pilnujesz!" *Ibidem*, s. 24. Te przypisania ironizuje m.in. podniosły ton chóru: „A Turek srogi", *ibidem*, s. 25.

Niemiecki teatr reprezentował na festiwalu *After The Fall* Dirk Laucke ze sztuką *Für alle reicht es nicht*. Autor, urodzony we Wschodnich Niemczech, podejmuje problematykę „twierdzy Europa”[45], a więc obecnie bardzo aktualnego zjawiska przesuwania granic na zewnątrz. Jednak w odróżnieniu od Toma Lanoye'a i wymowy jego sztuki *Twierdza Europa*, Lauckemu nie chodzi o tęsknotę za miejscem poza granicami dekadenckiej Europy, ale o przyczyny marginalizacji, to znaczy o zawiść w obrębie społeczeństwa. Jego sztuka pokazuje zwielokrotnienie granic, bo dawna granica między NRD i RFN jest tak samo istotna, jak ta dzieląca Wschód od Zachodu i Europę od Dalekiego Wschodu. Tematem dramatu jest *white trash*, czyli sentymentalni przegrani liberalizmu[46]. Jeden z bohaterów, Heiner, marzy na przykład o parku rozrywki z czołgami. Akcja rozgrywa się na granicy czesko-niemieckiej (saksońskiej) i koncentruje się wokół znalezionej ciężarówki z uciekinierami przeszmuglowanymi z Azji. Granice pojawiają się jako temat także poprzez intertekstualne odniesienie do horroru Quentina Tarantina *Od zmierzchu do świtu*, którego głównymi postaciami są dwaj przestępcy, niespodziewanie przekraczający całkiem inną granicę: dzielącą żywych od świata duchów, granicę, za którą jest przeszłość i pierwsi mieszkańcy Ameryki. Laucke potęguje znaczenie wewnętrznych granic, jak tej dzielącej wschodnio- i zachodnioniemieckie biografie, przez przywołanie zewnętrznej granicy między życiem i nie-życiem, między ludźmi i czarownicami, zombi i zmorami, które występują tu jako alegorie obcego i niegodnego[47]. Dlatego ludzie przemyceni w ciężarówce nigdy z niej nie wychodzą, nie znajduje się dla nich żadna forma reprezentacji. Z perspektywy tytułu — „Für alle reicht es nicht” było wszak hasłem Adolfa Hitlera — tę „zewnętrzną” granicę można odczytać jako powrót radykalnego, brutalnego wykluczenia „niegodnego życia”.

3. Europejska Odyseja

W 2010 jako Europejską Stolicę Kultury wybrano Essen, przez co w centrum uwagi pojawiło się poharatane kulturowo i industrialnie Zagłębie Rury.

[45] Por. szeroki kontekst tego semantycznie złożonego pojęcia, ilustrowanego za pośrednictwem różnorodnych obrazów i wyrażającego fikcję wewnętrznej homogeniczności Europy: P e t r a M a y r h o f e r , *„Festung Europa”? Grenzikonografien im europäischen Raum*, [w:] *Bilder von Europa. Innen- und Außenansichten von der Antike bis zur Gegenwart*, red. B e n j a m i n D r e c h s e l i in., transcript 2010, s. 313.

[46] Por. E s k e W o l l r a d , *White trash — das rassifizierte „Prekariat” im postkolonialen Deutschland*, [w:] *Von „Neuer Unterschicht” und Prekariat. Gesellschaftliche Verhältnisse und Kategorien im Umbruch. Kritische Perspektiven auf aktuelle Debatten*, red. C l a u d i o A l t e n h a i n i in., transcript 2008, s. 35–47.

[47] Por. G i o r g i o A g a m b e n , *Otwarte*, przeł. P a w e ł M o ś c i c k i , „Krytyka Polityczna” 2008, nr 1.

Tam właśnie na przestrzeni roku odbyło się wiele imprez kulturalnych, których problematyka krążyła wokół siły przyciągania i odpychania, znamiennych dla Europy. Jednym z takich wydarzeń kulturalnych był projekt teatralny *Odyssee Europa* (Europejska Odyseja), prezentujący podczas dwóch dni sześć sztuk teatralnych w sześciu różnych miejscach, od Moers po Dortmund. Autorami tekstów byli dramatopisarze z Węgier, Irlandii, Austrii, Polski i Niemiec, a tematyka koncentrowała się wokół „mitu przewodniego" Europy — *Odysei* Homera[48]. Projekt ten wpisywał się w tendencję, wyraźnie nasilającą się w ostatnim dziesięcioleciu, dotyczącą „gorączkowego poszukiwania europejskich tradycji, osiągnięć, postaw i wartości [...], znajdującą odzwierciedlenie w licznych i obszernych publikacjach naukowych, artykułach prasowych i wystawach"[49].

„Zamówione" odniesienie do Homera miało dwa różne, a przy tym sprzeczne cele: z jednej strony chodziło o przypomnienie wspólnej „pranarracji" jako „źródła"[50] i jako „prahistorii" Europy — przy czym warto przypomnieć, że problematyczność metaforyzacji idei europejskiej i jej polityki kulturalnej była już przedmiotem poważnych akademickich dyskusji[51]. Z drugiej strony, dokonuje się tu rewitalizacji dawnej opowieści, której przedmiotem jest tułaczka, przemierzanie labiryntu krain i ziem, jak i bezdomność czy też spóźniony powrót do domu. Te dwa aspekty oferują materiał do aktualizacji *Odysei* Homera pod hasłem interkulturowych doświadczeń i różnic. Sprzeczność między określeniem tożsamości (pratekst) i pluralizmem (tułaczka) powtarza się w europejskiej polityce kulturalnej, usiłującej promować zarazem kulturalną jedność i różnorodność. Mówi o tym artykuł 167 (1) *Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej*: „Unia przyczynia się do rozkwitu kultur Państw Członkowskich w poszanowaniu ich różnorodności narodowej i regionalnej,

[48] Unijny program „Kultura 2000" stawia sobie za cel stworzenie tożsamości europejskiej i promuje inicjatywy koncentrujące się na „odkrywaniu europejskiego dziedzictwa kulturowego"; G u d r u n Q u e n z e l , *op. cit.*, s. 89.

[49] *Ibidem*, s. 11.

[50] W artykułach zebranych w tomie Klausa Kufelda jest mowa o „źródle dziedzictwa kulturowego", „bez którego twór europejski nie miałby rzetelnego fundamentu", por. K l a u s K u f e l d , *Die Kreativität der Städte und Regionen. Ein Wegweiser nach Europa*, [w:] *Europa — Wandel durch Kultur*, red. i d e m , Alber 1998, s. 18. Użyte tu pojęcie przywołuje skojarzenia z naturą organologiczną, w czym przejawia się tendencja do naturalizowania zjawisk kulturowych. Podobne echa pobrzmiewają w parze przeciwieństw „głębia" (wywodząca się z dziedzictwa) i „powierzchowność", jak również w hasłach o istocie i wzroście kultury; *ibidem*, s. 15.

[51] Takie pojęcia, jak „zakorzenienie" implikują związek między kulturą i (narodowym) terytorium, co sugeruje izolację i wykluczenie diaspor oraz doświadczeń migracji; por. krytykę w: G u d r u n Q u e n z e l , *op. cit.*, s. 141 i nast. Ponadto Europa wielokrotnie porównywana jest do drzewa, migracja natomiast zakodowana jest w metaforyce płynności.

równocześnie podkreślając znaczenie wspólnego dziedzictwa kulturowego”[52]. Jednak homerycki mit może posłużyć także do refleksji nad historycznością granic lub też nad wyobrażeniem Europy z perspektywy jej bogatej tradycji odgraniczania się od różnie wyobrażanej Azji, jak i od „szarej strefy” Wschodu[53]. Możliwe jest też, przez przyjęcie spojrzenia z zewnątrz, z perspektywy „innej” Europy (jak choćby Turcji, w której przecież częściowo rozgrywa się akcja *Iliady*)[54], odwrócenie porządku centrum/peryferie[55], jak postuluje *spatial turn* i jak czyni to niemiecki gość festiwalu, autorka Emine Sevgi Özdamar w sztuce *Perikizi*. Özdamar przekłada tułaczkę antycznego bohatera na dramat stacyjny kobiecej tułaczki między Turcją i Niemcami, a zarazem dokonuje transformacji mitu w kobiecą narrację biograficzną i wzbogaca go o szereg interkulturowych odniesień, tak z kultury wysokiej, jak i popularnej. Obok Homera pojawia się nawiązanie do Williama Shakespeare’a, obecne już w powieści Özdamar *Most nad Złotym Rogiem*[56], gdzie dorastająca bohaterka przeżywa intensywną fascynację teatrem. Pojawiają się cytaty z dzieł Konstantinosa Kaváfisa, Friedricha Hölderlina i Heinricha Heinego, a także z fragmentów piosenek Heino[57] i artykułów gazety „Bild”, w niektórych tekstach autorki wymienianej jako medium ważne przy nauce języka i dokumentowaniu współczesności. Özdamar podejmuje ponadto *genderową* rewizję opowieści o losach bohatera Homera, gdyż — jak wspomniałam — podróżnik jest tu kobietą, a jej historia ilustruje przede wszystkim nie heroiczne podboje, ale doświadczenia obcości. Nadrzędna idea *Odysei,* ekstrapolowana przez Özdamar, to „bycie nikim” na obczyźnie, wyrażająca zarazem topograficzną inwersję: obczyzną w tej sztuce jest dzisiejsza Europa, a konkretnie Niemcy, bo bohaterka wyrusza z Turcji, gdzie powstała *Odyseja,* do Niemiec, kraju dla niej obcego. Dlatego ojciec ostrzega ją słowami Homera:

[52] „Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej”, t. 55, 26 X 2012, s. 123, http://www.ecb.int/ecb/legal/pdf/c_32620121026pl.pdf.

[53] Gudrun Quenzel, *op. cit.*, s. 96.

[54] W kontekście utartych definicji Europy Rüdiger Korff zwraca uwagę na znaczenie hellenizmu i jego miejsca „w dzisiejszym Oriencie. Faktycznie helleńskie dziedzictwo zachowało się w Oriencie — jak choćby pisma greckich filozofów — a nie w Europie”; Rüdiger Korff, *Wo ist Europa?*, [w:] *Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa*, red. Markus Kaiser, transcript 2004, s. 25.

[55] Gudrun Quenzel, *op. cit.*, s. 134.

[56] Emine Sevgi Özdamar, *Most nad Złotym Rogiem,* tłum. Maria Przybyłowska, Wydawnictwo „Pogranicze” 2007.

[57] Heino (wł. Heinz-Goerg Kramm, ur. 1938) jest autorem szlagierów i wykonawcą popularnych niemieckich pieśni ludowych [przyp. tłum.].

> Przez swoją tułaczkę na obczyźnie Odyseusz nieomal stracił swoje jestestwo. Chciał skosztować miodu i owiec jednookiego olbrzyma. Córko, jeśli ty wyruszysz do obcego kraju, i jeśli ten kraj jest jednookim olbrzymem, bo jego świadomość obejmuje ogromne góry, a ty przyjdziesz i zechcesz skosztować jego miodu i zwierząt, to ty też skurczysz się jak ktoś, kto jest nikim. Na końcu nikt ma tylko samotność, samotność swojego ja[58].

Zmiana płci głównej postaci oraz jej etniczne naznaczenie wyraźnie wpisują się w tekst antyczny, w efekcie bohater radykalnie traci swoją moc: Odyseusz przestaje być prototypem heroicznego męskiego fantazmatu, zamiast tego personifikuje znikanie osobowości w uśrednionym społeczeństwie, definiującym się przede wszystkim w kategoriach ekonomicznych. Özdamar proponuje zatem poetykę hybrydyzacji, odrzucającą fantazmat pratekstu i zamieniającą konstrukcje jedności na doświadczenie obcości, kładąc przy tym nacisk na zewnętrzne granice Europy.

Sztuki pięciu pozostałych autorów (Özdamar jest jedyną kobietą w tym gronie) koncentrują się na skomplikowanej relacji między ojcem i synem, osadzając homerycką opowieść o powrocie do domu w kontekście mitu Edypa — u Pétera Nádasa i Grzegorza Jarzyny syn ostatecznie zabija ojca. *Odyseja* pozostaje więc w ich odczytaniu heroicznym mitem, który jednak — podobnie jak idea stabilnej ojczyzny — stracił swoje uzasadnienie. Sztuka polskiego reżysera Grzegorza Jarzyny pt. *Areteia* (premiera: 27 lutego 2010, Grillo Theater, Essen), w której wystąpili zarówno polscy, jak i niemieccy aktorzy, wykorzystując strategię aktualizacji (podobnie jak w inscenizacji *Makbeta* tego reżysera) i posługując się estetyką filmową oraz tłem muzycznym, demonstruje spiralę przemocy między męskimi odtwórcami, symbolizowaną na scenie przez motyw kręgu. Reżyser i autor pokazuje Odyseusza jako pozbawionego ojczyzny i za pomocą surrealistyczno-tajemniczej wizualizacji transponuje doświadczenie obcości na widzów. Bogowie, mówiący obcym językiem, zdają się pochodzić z przyszłości, obecne na scenie psy potęgują wrażenie ich zagadkowości. Jarzyna o swojej sztuce mówi: „Położenie nacisku na bunt przeciwko ojcu, jako motywację do dalszego działania bohatera, tworzy klimat chłodu i okrucieństwa. […] Powtórzenie występku zamyka drogę powrotu do korzeni, do ojczyzny i do prywatnego szczęścia. […] Chciałbym pokazać Odyseusza jako człowieka bez tożsamości, obciążonego winą i dlatego skazanego na wieczną wędrówkę”[59].

[58] Emine Sevgi Özdamar, *Perikizi*, [w:] *Theater Theater. Odyssee Europa. Aktuelle Stücke*, t. 20, red. Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, Fischer 2010, s. 287.

[59] Cytat z programu *Odyssee Europa. Sechs Schauspiele und eine Irrfahrt durch die Zwischenwelt*.

Należałoby się zastanowić, czy taka diagnoza uniwersalnego wygnania, zainicjowana przez konflikt w łonie rodziny, nie wyraża *ex negativo* utopii zakorzenienia i tradycyjnej rodziny. Nie bez powodu to właśnie Jarzyna inscenizował wielokrotnie wystawianą historię rozpadu rodziny — *Uroczystość* Thomasa Vinterberga i Mogensa Rukova, *Medeę* Eurypidesa, jak również opowieść o losach niezdolnego do życia w związku manipulatora Don Giovanniego. Pod ostentacyjnie powracającą tęsknotą za życiem i pasją ukrywa się wyraźnie chęć ukazania utopii bezpiecznej wspólnoty, którą Jarzyna chce przeciwstawić chłodowi współczesności, nawet jeśli na poziomie wyboru środków wyrazu reżyser suwerennie porusza się w świecie multimediów i chętnie sięga po grę masek (nie tylko w swoim własnym nazwisku). W jednym z wywiadów Jarzyna stwierdził: „W latach dziewięćdziesiątych zapominamy o najważniejszych wartościach — o uczuciu, o ludzkim cieple, o miłości. Postępuje degradacja wartości humanistycznych, a jednocześnie silne jest przekonanie o wszechwiedzy i wszechmocy człowieka” [60].

Omówione tu produkcje festiwalowe postrzegać można mniej lub bardziej jako opozycję wobec entuzjastycznej unijnej polityki kulturalnej i jej nomenklatury: tekst Stasiuka za pomocą odniesienia do pamięci ciała zwraca się przeciwko emfatycznej wizji przyszłości, ignorującej przeszłość. Fantazji nieograniczonej wymiany sztuka przeciwstawia lokalność, konkretne miejsce jako efekt ustanawianych granic i warunek żywotności wyobraźni. Poszukiwaniu transnarodowych, europejskich „korzeni” Özdamar przeciwstawia asymetryczną obcość między narodami. W niemieckojęzycznych sztukach widać akcentowanie „zewnętrznej granicy” Europy (Laucke, Özdamar)[61], natomiast w polskich dramatach pobrzmiewa obawa o ponowną utratę tożsamości regionów stanowiących część przestrzeni tranzytowej zimnej nowoczesności (Stasiuk, Jarzyna).

Jak zatem widać, festiwale, częściowo finansowe przez Unię Europejską, uwydatniają sprzeczności istniejące między założeniami programowymi a praktyką, co być może pozwoli uchronić je od zawężenia i uproszczenia problematyki, jaką niesie z sobą choćby wybór jako motyw przewodni takiego

[60] Cyt. za: Maryla Zielińska, *Grzegorz Jarzyna: Klarowna, bezkompromisowa namiętność*, [w:] *Strategie publiczne, strategie prywatne*, s. 77.

[61] Jednocześnie sondują granice krajów ościennych, jak widać po obecności postaci pochodzących z Polski w sztukach *Ernte* (Zbiory) Claudii Grehn i *Feuer mit mir* (Ogień ze mną) Olivera Klucka; por. Artur Pełka, *„...do Warszawy lepiej nie...”. Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych* w niniejszym tomie.

tekstu, jak *Odyseja*, powielającego pewną określoną koncepcję kultury wysokiej oraz *genderowo* anachroniczne wizje.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

Artur Pełka

„... do Warszawy lepiej nie..." Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych

Kiedy w 1990 roku w *Krótkiej mowie kosmopolity bez ojczyzny* Günter Grass wyrażał stanowczy sprzeciw wobec zjednoczenia Niemiec, prorokował zarazem „pokonanemu" przez zachodni kapitalizm „wschodnioniemieckiemu narodowi": „Kto nie poczuje [wolnorynkowych narzędzi tortur — A. P.], ten nic nie dostanie. Nawet bananów"[1]. Ta gorzko-ironiczna diagnoza nawiązuje niechybnie do kultowej okładki satyrycznego magazynu „Titanic" z listopada 1989 roku, przedstawiającej siedemnastoletnią „Gabrysię ze strefy [radzieckiej] w (RFN-owskim) szczęściu", która dzierży w dłoni monstrualny ogórek z komentarzem „Mój pierwszy banan".

Ilustracja 1: Okładka magazynu „Titanic" z listopada 1989

[1] Günter Grass, *Krótka mowa kosmopolity bez ojczyzny*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] *Niemieckie rozliczenia. Przeciwko tępemu nakazowi jedności*, Niezależna Oficyna Wydawnicza „Nowa" 1990, s. 102.

Dzięki takiemu przedstawieniu ten (skądinąd falliczny, a ponadto szybko psujący się) owoc południowy umocnił swój status symbolu dostatku w kapitalistycznym społeczeństwie dobrobytu, a tym samym rozdźwięku między bogatym Zachodem a biednym Wschodem, co niebawem doczekało się także muzycznego odpowiednika. W roku 1991 ikona alternatywnej muzyki niemieckiej, Nina Hagen, wylansowała swój kolejny przebój *Zwischen Erfurt und Gera* (Między Erfurtem i Gerą), opowiadający o marzeniach ucieczki na Zachód pewnego Krystiana z NRD. W poincie utworu na żądanie saksońskiego urzędnika służby granicznej „Czy mogłaby pani się wylegitymować?", ekscentryczna piosenkarka odpowiada cynicznie: „Nieee, ale mogę podarować panu banana!".

Nic dziwnego zatem, że również młodzi niemieccy dramatopisarze nie pozostali obojętni na tę „bananową koniunkturę", wykorzystując w swoich tekstach dla teatru specyficzną symbolikę tego owocu. Sztukę Olivera Klucka o wymownym, przywołującym socjalistyczne realia tytule *Zum Parteitag Bananen* (Na zjazd partii banany), wystawioną po raz pierwszy w październiku 2009 roku w Schauspiel w Chemnitz[2], wieńczy następująca mrzonka jako wizja przyszłości:

być silnym i nie dać się
złożyć wniosek o rentę inwalidzką
brzmi nieźle
a potem gdzieś pojechać, do Londynu,
Lizbony, Paryża, Warszawy
do Warszawy lepiej nie
może do Kopenhagi
tak, to byłoby coś
przyszłość & perspektywy
i czasami banany
banany
banany
banany[3]

[2] Prapremiera: Schauspiel Chemnitz (Kleine Bühne), 3 X 2009, reżyseria Max Claessen. Ta napisana na zamówienie teatru w Chemnitz sztuka była po *Zasadzie Meesego*, za którą w 2009 Kluck otrzymał Förderpreis für Junge Dramatik (Nagrodę dla Młodych Dramatopisarzy), drugim tekstem teatralnym urodzonego w 1980 na wyspie Rugia autora. W międzyczasie Kluck został wyróżniony Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker (Nagrodą im. Kleista, 2010) oraz Literaturpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft (Nagrodą Literacką Niemieckiego Biznesu, 2011).

[3] O l i v e r K l u c k , *Zum Parteitag Bananen*, „Theater heute" 2010, nr 1 (dodatek z tekstem sztuki), s. 12.

Fakt, że nie należy jeździć do Warszawy, jest dla postaci w przesyconym pesymizmem dramatycznym bilansie pozjednoczeniowych Niemiec autorstwa Klucka tak samo oczywisty, jak to, że jeśli kradnie się tak dużo, jak kradli „towarzysze w NRD", to „kradnie się jak cyganie"[4], czy też jeśli chce się w nocy kupić papierosy, kupuje się je „u czarnucha"[5].

Podobnie jak Kluck, również inni młodzi autorzy i autorki obnażają w swoich tekstach teatralnych zakorzenioną w języku niemieckiego społeczeństwa dobrobytu ksenofobię, co zresztą nie zawsze spotyka się z adekwatnym odbiorem przez publiczność i krytykę. Wymownym przykładem rozdźwięku między intencją autora a recepcją jego zamysłu jest zrealizowany przez Dirka Lauckego w 2009 roku projekt teatralny *ULTRAS*. Na kanwie własnego tekstu w konwencji dokumentarnej Laucke wyreżyserował w rodzinnym Halle (Saale) przedstawienie z udziałem aktorów-amatorów, ultraprawicowych kibiców miejscowego klubu piłki nożnej. Mimo lokalnego charakteru przedsięwzięcia, spektakl ten wywołał skandal, który odbił się echem w całych Niemczech. Po premierze zarzucono Lauckemu podżeganie antysemickich nastrojów[6], czego powodem była następująca scena rozmowy między reporterem radiowym i grupą kibiców:

BILLY:	No i co, krzyczeliście „Jena Żydzi", czy nie? [...]
TOM:	Nie kumam, co złego jest w słowie Żyd. To jest, no, taka sama obelga jak każda inna. Nie jesteśmy przecież porąbani, żeby krzyczeć głupki albo coś w tym stylu.
BILLY:	Ale przecież to nie głupków w liczbie 6 milionów wymordowali idioci tacy jak wy. Niee, to byli Żydzi. Jak możecie mówić, że w używaniu tego słowa nie ma nic złego. Twierdzicie przecież, że to obelga.
OBERRÖBLINGEN:	No ale w menu też jest kotlet po cygańsku[7].

[4] *Ibidem*, s. 5.

[5] *Ibidem*, s. 10.

[6] Sztuka miała premierę w Thalia Theater w Halle, 18 IX 2009, w reżyserii urodzonego w 1982 w Schkeuditz (Saksonia) autora. Zarzewiem skandalu stała się recenzja opublikowana tuż po premierze w „Mitteldeutsche Zeitung", której autor potępił obojętność Lauckego na antysemickie hasła i zażądał wyciągnięcia konsekwencji przez dyrektora teatru, por. Andreas Montag, *Halles Thalia macht Skandal*, „Mitteldeutsche Zeitung" 20 IX 2009. W wyniku tej nagonki z patronatu nad projektem wycofali się sponsorzy oraz miejscowi politycy.

[7] Dirk Laucke, *Ultras. Ein Stück*, niepublikowany maszynopis, Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb 2009 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako U odsyłają do tego egzemplarza], s. 38 i nast.

W innej scenie sztuki kibice FC Halle zdają relację z podróży autobusem na UEFA-CUP do Moskwy:

MARTIN:	Potem jechali przez Polskę i wszyscy ludzie tam machali do niemieckiego autobusu. […] Widok nadzianych Niemców był dla Polaków megazajebistym przeżyciem, aż w końcu autobus się zatrzymał i wtedy szczęka im opadła: na tylnej szybie wisiała niemiecka flaga wojenna ze swastyką. […] A wieczorem dotarli gdzieś i władowali się do hotelu. Hotelarz był megamiły, no i spoko, super ich obsłużył.
BÖRTI:	Za 5 euro tyłek by lizał. Albo przysłał parę dziewczynek (U, 35 i nast.).

Ponieważ jednak (kompensacyjne) „męskie fantazje" wschodnioniemieckich kibiców nie zostają spełnione, wyładowują swą agresję, malując na ścianie jednego z hotelowych pokoi „ekstremistyczne hasła i symbole" (U, 36). Gdy w końcu jeden z nich kradnie z hotelu wódkę, wezwana zostaje polska policja, którą niemieccy chuligani przekupują skutecznie — czymże innym niż… (wróćmy do cytowanej na wstępie piosenki Niny Hagen) właśnie bananami: „Za paczkę kawy i banany mogli jechać dalej…" (U, 36). Tym samym banan jako instrument przekupstwa urasta do rangi *signum* nacjonalistycznej arogancji.

Nonszalancja o podłożu ksenofobicznym jest również motywem przewodnim innego tekstu Lauckego. Sztuka, której tytuł nawiązuje do sloganu propagandowego Adolfa Hitlera, *Für alle reicht es nicht*[8] (Dla wszystkich nie starczy), napisana w 2009 roku w ramach projektu teatralnego *After the Fall*[9], opowiada o konfrontacji kilku postaci pochodzących z obu części zjednoczonego państwa Niemców, będących w różnym wieku i stanowiących tym samym przekrój całego niemieckiego społeczeństwa, ze szczególnego rodzaju znaleziskiem: niedaleko granicy niemiecko-czeskiej odkrywają oni porzuconą ciężarówkę, w której znajdują nie tylko przemycane papierosy, lecz i na pół

[8] Premiera w reżyserii Sandry Strunz odbyła się w drezdeńskim Staatsschauspiel 31 X 2009 i została entuzjastycznie przyjęta przez publiczność oraz krytykę. Inscenizację zaproszono rok później na prestiżowy festiwal teatralny Mülheimer Theatertage. Pozytywnie odebrano również wystawienie sztuki w reżyserii Sabine Auf der Heyde w Deutsches Theater w Berlinie (premiera 24 IV 2010).

[9] W ramach tego międzynarodowego projektu, zainicjowanego przez Instytut Goethego w 20. rocznicę upadku Muru Berlińskiego, zaproszono 17 dramatopisarzy z 15 europejskich państw do napisania sztuk obrazujących przemiany społeczno-polityczne w ich krajach po zniesieniu „żelaznej kurtyny". Projekt wieńczył jesienią 2009 podwójny festiwal — w Staatstheater Dresden i w Theater Mülheim, na którym zaprezentowano wybrane inscenizacje sztuk powstałych w jego ramach.

żywi nielegalni emigranci z Azji. Na nieczynnym poligonie wojskowym, który zaadaptowany został przez Heinera na park rozrywki ze szkołą jazdy czołgiem, postaci prowadzą nacechowane rasizmem rozmowy o przyszłości Azjatów, których konsekwencją jest zostawienie samochodu z wycieńczonymi pasażerami „w szczerym polu”[10], bez udzielenia im pomocy.

Für alle reicht es nicht stanowi swego rodzaju diagnozę niemieckiego społeczeństwa pozjednoczeniowego po rozszerzeniu Unii Europejskiej i Strefy Schengen. Laucke wykorzystuje tu stereotyp zacofanego, wrogo nastawionego do cudzoziemców Niemca ze Wschodu i postępowego, przyjaznego dla obcych Niemca z Zachodu, prezentując zarazem ich (szablonową) wzjemną pogardę, a w konsekwencji relatywizując i ośmieszając oba stereotypy[11].

Szczególnie pochodząca z byłej NRD Anna, która ze swoim zachodnioniemieckim partnerem Jo przemyca papierosy z Czech, wciąż bryluje rasistowskimi hasłami:

JO:	[…] dlaczego on nie mówi kambodża, chiny / tajlandia czy —
ANNA:	bo wietnamce to wietnamce. […]
JO:	to rasistowskie określenie. […] niczego na wschodzie się nie nauczyliście.
ANNA:	nauczyłam się, że wietnamce to wietnamce. tak się na nich mówi (F, 18).

Werbalna dyskryminacja jawi się tutaj wyraźnie nie jako indywidualny przejaw niechęci do cudzoziemców, lecz jako rodzaj zinstytucjonalizowanej ideologii, którą jednostka przyswaja sobie w procesie socjalizacji w społeczeństwie[12]. Ksenofobia ta skierowana jest nie tylko przeciwko „obcym” z dalekiej Azji, lecz również przeciw europejskim sąsiadom. W tym sensie Anna propaguje wręcz rasistowską teorię ewolucji: „najpierw polacy zabierają niemcom pracę, potem ukraińcy polakom, a w końcu wietnamce ukraińcom. i tak na sam dół drabiny ewolucyjnej” (F, 39).

[10] Dirk Laucke, *Für alle reicht es nicht*, niepublikowany maszynopis, Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb 2009 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako F odsyłają do tego egzemplarza], s. 53.

[11] Wyczerpująco o tym tekście por. Artur Pełka, *Wendetheater — „Hinwendungsdramatik”. Zu Dirk Lauckes „Für alle reicht es nicht”*, [w:] *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, red. idem, Stefan Tigges, transcript 2011, s. 143–156.

[12] Chodzi tu o mechanizm nazywany w refleksji naukowej *BIAS* (od angielskiego *bias* = uprzedzenie). Badania zainicjowane na początku lat osiemdziesiątych w USA wskazują, że żaden człowiek nie jest wolny od uprzedzeń, które mają zarówno indywidualny, jak i społeczny wymiar, tzn. dyskryminacja nie opiera się jedynie na uprzedzeniach jednostek, lecz jest wynikiem dominujących w danym społeczeństwie zinstytucjonalizowanych dyskursów. Por. np. *Der Anti-Bias-Ansatz: Beiträge zur theoretischen Fundierung und Professionalisierung der Praxis*, red. Oliver Trisch, Harald Hahn, *ibidem* 2013.

W całej sztuce Lauckego dominują obrazy niedostatku, które w konsekwencji odmitologizowują zjednoczone Niemcy jako „raj dobrobytu", symbolizowany tu szczególnie przez landszaft leżących odłogiem „*Strawberry fields*" (F, 45), na których — jak mówi Anna — wcześniej pracowali „polaczki, rumuni", a teraz już ich nie ma, „bo polaczki stali się za dobrzy do tej roboty w polu. a wietnamce zjawili się na nim po prostu za późno" (F, 38).

Tym samym *Für alle reicht es nicht* eksponuje przemiany rynku pracy w zjednoczonej Europie. W tym sensie tekst Lauckego implikuje, że Polacy i inni Europejczycy ze Wschodu kontynentu już od dawna, o ile w ogóle są do tego zmuszeni, pracują na lepszych warunkach w Wielkiej Brytanii i Irlandii. Dalsze przemiany rynku pracy przepowiada w zabawnej i polonofilskiej wizji właściciel „czołgowego parku rozrywki" Heiner:

> czasem wyobrażam sobie, jak za dwadzieścia, trzydzieści lat zbieracze truskawek z polski ze swej dawnej sezonowej pracy zrobią biznes. zasuwać jak kiedyś to podstawa. musisz mieć na uwadze, że w przyszłości ludzie będą tłuści jak świnie. i dlatego będzie to miało właśnie wymiar zdrowotny. w każdym razie wyobrażam sobie, że to zatrybi. że zadziała. najpierw wyparowują systemy. a potem praca — (F, 49).

Notabene Laucke nosił się z zamiarem poświęcenia jednego ze swych tekstów w całości sezonowym pracownikom z Polski[13], jednak projekt ten nie został zrealizowany. Udało się to natomiast Claudii Grehn, i to ze znacznym sukcesem, bowiem jej sztuka *Ernte* (Zbiory) wyróżniona została w 2010 roku Förderpreis des Stückemarkts für neue Dramatik (Nagrodą Rynku Sztuk dla Nowej Dramaturgii)[14].

Akcja sztuki rozgrywa się w czasie zbiorów jabłek na plantacji w Niemczech i przerywana jest krótkimi scenami z Polski oraz zatytułowanymi „eksperyment" fragmentami prozy o charakterze pamiętnikarskim, które opisują zakończony fiaskiem projekt piekarni, założonej i prowadzonej wspólnie przez kilku bezrobotnych Niemców[15]. Polskimi protagonistami sztuki są Anna i jej

[13] Informacja na podstawie rozmowy przeprowadzonej z autorem w październiku 2009 roku.

[14] Po raz pierwszy sztukę zaprezentowano w 2008 jako dramatyczną miniaturę w ramach Festiwalu *Ohne alles 2* w Schauspielhaus Bochum. Prapremiera w Maxim Gorki Theater, Berlin, 19 XII 2010; reżyseria Dominic Friedel. Urodzona w 1982 w Wiesbaden Claudia Grehn otrzymała w 2007 Nagrodę im. Kleista za sztukę *Heimlich bestialisch — I Can Wait to Love in Heaven*.

[15] Chodzi o autentyczne sprawozdanie rówieśniczki Grehn, Leny Müller, która rzeczywiście brała udział w alternatywnych projektach kolektywnej działalności gospodarczej bezrobotnych. Tekst posiada zatem wyraźną dokumentarno-autobiograficzną warstwę, tym bardziej, że Grehn „od ukończenia szkoły wciąż pracowała sezonowo przy zbiorach". Por. Andrea Koschwitz, *Jenseits des Offiziellen. Claudia Grehns „Ernte"*, „Theater heute", Jahrbuch 2010, s. 176.

nastoletni synowie Paweł i Sasza, regularnie pracujący sezonowo w Niemczech. Anna wykonuje tę pracę już od dziesięciu lat, mieszkając w czasie zbiorów u rozwiedzionego i bezdzietnego Petera, opiekującego się dodatkowo młodą bezdomną prostytutką o imieniu Lydia, która „jakby przypadkiem pojawia się w tej historii"[16]. Mimo że Anna oczekuje trzeciego dziecka, którego ojcem jest Marek — alkoholik z jej rodzinnej miejscowości, w zaawansowanej ciąży wyrusza z obydwoma synami na zbiory. Paweł zostawia w domu swoją żonę Magdę z trzymiesięcznym synem Dawidem. W czasie zbiorów poznaje maturzystkę Lenę, która jako jedyna Niemka pracuje na plantacji razem z Polakami. Oboje bardzo się do siebie zbliżają, również Anna zaprzyjaźnia się z Leną. Na końcu sztuki Sasza powoduje wypadek skradzionym samochodem i trafia do niemieckiego szpitala, w którym Anna rodzi córkę.

Już w pierwszej scenie przywoływane są rozpowszechnione w Niemczech uprzedzenia dotyczące Polski: „mały dom pokryty papą z zadaszeniem z falowanej blachy na wózek dla dziecka i buty", zaniedbane podwórze z pijanym Markiem śpiącym przed „furtką do ogrodu" (E, 5) tworzą typowe dla „polskiego gospodarzenia"[17] kulisy. Anna jawi się na tym tle jako typ „złej staruchy", która oczernia swoją synową i radzi Pawłowi, by znalazł sobie w Niemczech kobietę, co prowadzi do sprzeczki. Eskaluje ona inwektywami — syn nazywa nawet matkę „dziwką" (E, 5) — choć jednocześnie w czasie kłótni oboje podkreślają, że są „wierzący" (E, 4).

Cały polski personel sztuki jest rozdarty między koniecznością pracy za granicą i przywiązaniem do własnego kraju, który nie jest bynajmniej idealizowany. Anna mówi „chcę do polski" (E, 32), a jednocześnie sama sobie zaprzecza, stwierdzając: „nie mogę żyć w polsce / z dzieckiem" (E, 35). Z dialogów Polaków wyłania się obraz Niemiec jako kraju, w którym „ludzie za mało sobie pomagają" i „za mało myślą" (E, 8). Ta ambiwalencja w stosunku do Niemiec dochodzi do głosu szczególnie w monologu wewnętrznym Saszy, na który nakłada się auktorialny komentarz:

> Autobus jedzie przez wioski przemierza część kraju do której nie dotarła jeszcze autostrada / wszędzie rozsypujące się domy [...] / autostrada by jeszcze szybciej dotrzeć tam gdzie można zarobić pieniądze i znów szybko jechać tam gdzie chce się żyć ale nie można pracować / w niemczech ludzie żyją a jednak nie żyją i on tak nie chce skończyć (E, 8).

[16] Claudia Grehn, *Ernte*, niepublikowany maszynopis, Verlag der Autoren 2010 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako E odsyłają do tego egzemplarza], s. 10.

[17] Na temat tego stereotypu por. Hubert Orłowski, *„Polnische Wirthschaft": nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*, Borussia 1998.

Tekst mówi w kilku miejscach wręcz o wyzysku polskich gastarbajterów: „praca przez siedem dni w tygodniu po dziesięć godzin" (E, 17), „stawka na godzinę starcza na paczkę [papierosów]" (E, 20), zakwaterowanie w nieogrzewanych kontenerach itp. itd. Takie traktowanie Polaków wywołuje niechybnie skojarzenia z losem robotników przymusowych w Trzeciej Rzeszy: „Stara bauerka nie życzy sobie polaków w domu [...] chyba że do sprzątania i daje nam stare naczynia bo nie chce jeść potem z zabrudzonych przez nas [i bardzo pilnuje] żeby żadna wschodnia ździra nie zbałamuciła jej syna i nie przywłaszczyła sobie jego domu" (E, 10).

Wszechobecne w sztuce wzajemne animozje i resentymenty między Polakami i Niemcami złagodzone zostają jednak ostatecznie przez prawie „małżeńskie" stosunki Anny i Petera, a w szczególności przez intymne relacje między Leną i Pawłem, co w konsekwencji niweluje egzemplifikowane w sztuce sztampowe uprzedzenia i stereotypy. Ci ostatni znajdują, mimo egzystencjalnego rozgoryczenia, niepozbawiony humoru wspólny język wzajemnego zaufania i pocieszenia:

LENA: więc jaki masz dokładnie problem
PAWEŁ: problem —
w polsce produkt krajowy brutto rośnie szybciej niż gdziekolwiek indziej w europie — ale co to daje gdy ceny rosną dwa razy szybciej a płace nie starczają nawet by wyżyć to wszystko dzieje się bez nas jak mam w takiej sytuacji studiować i godziwie zarabiać
LENA: to tylko parę lat
PAWEŁ: w naszym miasteczku
nie ma w ogóle pracy
z pewnością właśnie kradną z komórki drewno sprzedadzą je a potem samą komórkę
LENA: może kradną też twoją żonę [...] (E, 32)

Lena, pocieszając Pawła, demitologizuje jednocześnie niemiecki „raj dobrobytu", ostro krytykując tamtejszy system oświaty i rynek pracy:

> No tak jasne ja mogę studiować — mam nieograniczone możliwości tu szanse są równe dla wszystkich — na przykład medycyna czekasz dziesięć semestrów i w tym czasie uczysz się wychodzącego naprzeciw klientom obchodzenia się z klientami i zorientowanego na sukces myślenia ach co tam dostanę przecież jakąś porządną pracę przecież w niemczech jest tylko

> kilka milionów bezrobotnych niech inni staną się automatami i w miejscu pracy odstawią na bok swe człowieczeństwo ja nie muszę przecież się z nimi zadawać i najlepiej nie zostanę psychologiem (E, 32 i nast.).

Ostrą krytykę Niemiec zawierają przede wszystkim sekwencje opisujące plajtę założonej przez bezrobotnych piekarni z powodu biurokracji i niechęci otoczenia. Niemcy ukazane są wręcz jako państwo represyjne: w jednej ze scen bezdomna Lydia wyrzucona zostaje brutalnie z publicznej biblioteki, w której usnęła przy lekturze pism Fritjofa Capry[18].

Tekst Claudii Grehn wpisuje się w bardzo wyraźną tendencję współczesnej dramaturgii niemieckiej, reprezentowanej głównie przez młode autorki i autorów, do radykalnej krytyki własnego państwa. Nie rozstrzygając w tym miejscu, czy jest to jedynie rodzaj przejściowej mody z powodu braku innych tematów czy też wyrafinowana komercyjna taktyka, wydaje się, że wiodącym tematem *Ernte* nie są jednak problemy natury społeczno-gospodarczej, lecz intymne, uczuciowe relacje między ludźmi, co sugeruje już tajemnicze motto sztuki zaczerpnięte z wiersza Williama Blake'a *Chora róża*[19]. Tekst przeplatają nieustannie refleksje o związku kobiety i mężczyzny, małżeństwie i rodzinie. W tym właśnie kontekście Lena (symptomatycznie dla swego wieku) bojkotuje „staromodne" jej zdaniem wartości, które — jak poucza Pawła — „są w nas nieustannie wtłaczane" (E, 27), twierdząc, że „rodzina jest najzwyczajniej w świecie przeżytkiem" (E, 26). Jednak w intymnej sytuacji z Pawłem przyznaje, że „ostatecznie wszyscy i tak chcą mieć rodzinę..." (E, 18).

Pod koniec sztuki Lena odwiedza w szpitalu rannego w wyniku wypadku samochodowego Saszę. Wywiązuje się między nimi iście egzystencjalna rozmowa, stanowiąca niejako punkt kulminacyjny sztuki:

LENA:	[...] żebyś ty wiedział jak mi się chce rzygać na to całe gówno tutaj
SASZA:	no to dlaczego tu jesteś
LENA:	myślisz na świecie
SASZA:	co ty masz za depresję
LENA:	nieee / już jej nie mam (E, 77)

[18] Lektura książek autora *Tao fizyki*, wzywającego do radykalnej reorganizacji życia przez świadomość ekologiczną i mistycyzm, dodatkowo wzmacnia wymowę tej sceny.

[19] William Blake, *Chora róża*, tłum. Józef Waczków, [w:] idem, *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie Krzysztof Puławski, Świat Literacki PIW 1997, s. 32: „Zachorowałaś, różo / Gdy noc rzuciła cienie, / Czerw uskrzydlony burzą, / Sfrunął niepostrzeżenie. // Spąsowiało radością / Twoje łoże, gdzie skrycie / Swoją ciemną miłością / Robak toczy twe życie".

Kontakt z Polakami — przyjaźń z Anną, a jeszcze bardziej zażyły związek z jej synem Pawłem — odczytany może być jako rodzaj terapii dla Leny. Znacząca w tym kontekście jest auktorialna refleksja w formie didaskaliów, mówiąca o Annie, która mimo obaw urodziła w niemieckim szpitalu dziecko, „że razem ze swoją malutką córeczką [...] z pewnością może być szczęśliwa…" (E, 40).

To *quasi*-auktorialne odkrycie „szczęścia" dotyczy również samej Leny, chociaż — albo właśnie dlatego, że — Paweł wraca ostatecznie do Polski do swojej żony Magdy. Owo „rozpoznanie" koresponduje zresztą z demistyfikacją męskiej postaci o symbolicznym imieniu Hermann[20], który nieoczekiwanie pojawia się na końcu sztuki, podając się za doradcę podatkowego. Peter poznaje go w szpitalu podczas jednej z wizyt u Anny. W trakcie rozmowy z nim Hermann celebruje się jako bohater odbudowy Niemiec i „cudu gospodarczego":

> po wojnie wzrastaliśmy w ruinach i nie chodzi tu tylko o budynki jeśli w ogóle miało się szczęście mieć ojca lub matkę tutejsze sierocińce po wojnie nie były słodkie [...] człowieczeństwo często zawodzi a mimo to postawiliśmy gospodarkę na nogi i stworzyliśmy system prawdziwych wartości a co oni teraz z tym robią (E, 74).

Jako burzycieli „niemieckiego porządku" Hermann denuncjuje ludzi takich jak Sasza: „ten to zasłużył na solidną karę ten smarkacz nie nie można przymykać na to oczu i udawać że to nie jest niebezpieczne dla społeczeństwa — oni w tych swoich mafiach — większości z nich nic już nie pomoże" (E, 74). Hermann jako „stróż" porządku społecznego i obrońca moralności chwali się przy tym swoją rodziną, twierdząc, że nawet jako rencista chętnie począłby jeszcze kolejne dzieci, gdyby jego żona nie była taka „zdystansowana" (E, 62). Wypowiada się o niej zresztą z szowinistyczną arogancją — „moim wynagrodzeniem jest to że nie muszę zbyt wcześnie być w domu z moją kobietą" (E, 64)[21]. Gdy w ostatniej scenie sztuki Hermann umiera, jedna z pielęgniarek obwieszcza, że był samotny i bezdzietny…

[20] Imię to wywodzi się ze starowysokoniemieckiego [*Heer* + *Mann* = wojsko + mężczyzna] i oznacza tyle co „wojownik", „żołnierz".

[21] Zresztą Hermann z pogardą traktuje również innych ludzi: „trzeba pracować efektywnie co ja miałem już za klientów okropny wygląd i zupełny brak organizacji pracy i jeszcze jęczą że popadają w długi a jak idę do biura to uśmiecha się do mnie takie ścierwo tak się przecież nie robi interesów" (E, 64). Arogancka krytyka Hermanna stanowi kontrast do poruszanego w tekście problemu bezrobocia względnie wyzysku przez pracodawców. Również Peter, do którego skierowane są te słowa, jest jego ofiarą, bowiem z powodu malwersacji swego szefa traci pracę.

Za pomocą tego nowoczesnego *anagnorisis* jako demaskacji, której towarzyszy przezwyciężenie depresji przez Lenę, Claudia Grehn w pewnym sensie ożywia scenę jako „instytucję moralną". Nie idealizując polskich postaci, autorka czyni z nich niejako kontrastową płaszczyznę projekcyjną, dzięki której zdiagnozowane zostają neurozy względnie psychozy własnych rodaków. Zjednoczone Niemcy jawią się przy tym — podobnie jak u Dirka Lauckego — jako rodzaj *paradies lost*[22]. Rolę utraconych pól truskawkowych przejmuje u Grehn jabłkowy sad, który jako miejsce wyzysku, zwłaszcza po skontrastowaniu z romantycznym ogrodem różanym Magdy w Polsce, staje się niejako *locus horribus*.

Wyróżnioną sztukę Claudii Grehn charakteryzuje głęboka tęsknota za autentycznością jako — jak się wydaje — reakcja na „posty" różnej maści, panujące w ostatnich dziesięcioleciach (nie tylko w teatrze). Tendencja ta wyraźna jest również u innych autorów „pozjednoczeniowej generacji", którzy jak Grehn, Laucke i Kluck na początku lat dziewięćdziesiątych mieli około 10 lat[23]. Choć doskonale opanowali oni metody forsowanego od lat „teatru postdramatycznego", kluczowe dla ich tekstów są język i opowiadana, niejako „z życia wzięta", historia. Wykorzystując scenę jako przestrzeń estetyczno-performatywną, zajmują się jednocześnie aktualnymi społecznymi problemami, stając się niejako „sejsmografami rzeczywistości", z zaskakującą i godną podziwu oczywistością domagającymi się — bez moralizatorstwa — „teatru moralnego". Choć nie oferują gotowych rozwiązań, stawiają istotne pytania, skłaniając do głębszej refleksji — również na temat ksenofobicznych uprzedzeń i stereotypów. Tym samym tworzą teatr *stricte* polityczny, teatr jako „miejsce, z którego można zadawać pytania, miejsce przeciwko oczywistości" (E, 79) — jak głosi ostatnie zdanie w sztuce Claudii Grehn. Teatr ten jest wyraźnie teatrem autorskim, przywracającym piszącemu należne mu miejsce w procesie tworzenia widowiska teatralnego. Metadramatycznie tendencja ta przejawia się specyficznymi strategiami tekstualnymi, wykorzystującymi diegetyczne techniki z epizującymi pasażami, często w formie *quasi*-monologu we-

[22] „Raj utracony" jest również lejtmotywem sztuki Anji Hilling *Sterne* (Gwiazdy, 2003). Interesujący w tym kontekście jest fakt, że niemieckie określenie grzechu pierworodnego *Sündenfall* zawiera w sobie słowo *Fall*, czyli „upadek", przywodząc siłą rzeczy na myśl również upadek Muru Berlińskiego. Kontekst ten implikuje Nikolaus Müller-Schöll, *Jak myśli teatr? O poetyce przedstawiania po upadku*, tłum. Kalina Kupczyńska, [w:] *Dramat po dramacie. Przemiany form dramatycznych w Niemczech po 1945 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Primum Verbum 2012, s. 359–373.

[23] Wszystkich trzech autorów łączy nie tylko przynależność do tej samej generacji, lecz również fakt, że studiowali oni „pisanie sceniczne" w berlińskim Universität der Künste.

wnętrznego, w którym pobrzmiewa auktorialny ton[24]. W sztuce Grehn wyrazem tej auktorialności jest między innymi metazdanie: „lepiej jest być tym który opowiada historię niż tym który w niej występuje" (E, 8).

O nowym obliczu młodej niemieckiej dramaturgii świadczy również nieobecne w niej nigdy dotąd w takim zakresie zainteresowanie polskim sąsiadem. Wątki związane z Polską jawią się przy tym jako nader zróżnicowane, wyważone i zaskakujące jednocześnie, a co najważniejsze — ich oparta na zatwardziałych stereotypach konstrukcja prowadzi z reguły do przewartościowania tych stereotypów. Wymownym przykładem takiej strategii jest zabieg Oliviera Klucka, który w tekście *Feuer mit mir* (Ogień ze mną)[25] stworzył postać Polaka Piotra Smelaka. Tematem sztuki Klucka — podobnie jak w tekście *Amok moja dziecinada* (2006) Thomasa Freyera[26] — jest przemoc w niemieckich szkołach. Inaczej niż Freyer, który *quasi*-dokumentalnie zrekonstruował spektakularną strzelaninę w gimnazjum w Erfurcie[27], tworząc przy tym swoisty psychosocjogram jej sprawcy, Kluck skoncentrował się na portrecie bezimiennego świadka takiej masakry, który po tragicznych wypadkach już jako profesjonalny muzyk bierze udział w ponownym uroczystym otwarciu szkoły. Jako były uczeń snuje on refleksje o swojej trudnej młodości i represyjnej socjalizacji szkolnej. To, że sam nie stał się podobnym szaleńcem, zawdzięcza muzyce, w świat której wprowadził go pochodzący z Polski nauczyciel. Piotr Smelak, wokół którego krążą myśli byłego ucznia, nonkonformista stosujący niekonwencjonalne metody nauczania, traci życie podczas masakry, co wychodzi na jaw dopiero w ostatniej, zaskakującej scenie monologu:

[24] O „narracyjnych tendencjach" we współczesnym teatrze niemieckojęzycznym por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Zurück zu „großen Texten"? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater*, [w:] *Das Drama nach dem Drama*, *op. cit.*, s. 159–183.

[25] Podobnie jak w przypadku *Zum Parteitag Bananen*, tekst powstał na zamówienie teatru w Chemnitz i jego inscenizacja przygotowa została przez Maxa Claessena (prapremiera 18 II 2011).

[26] Sztuka Thomasa Freyera *Amoklauf mein Kinderspiel*, „Theater der Zeit" 2006, nr 12, s. 59–68 (prapremiera: Nationaltheater Weimar w koprodukcji z Theater an der Parkaue Berlin, 28 V 2006, reżyseria Tilmann Köhler) wystawiana była kilkakrotnie na polskich scenach w tłumaczeniu Andrzeja Kopackiego. Tekst Freyera (ur. 1981 w Gerze) doskonale wpisuje się w naszkicowaną w niniejszym artykule estetykę i polityczny impet „pozjednoczeniowej generacji". W sztuce nie pojawiają się wprawdzie *explicite* banany, za to inne owoce południowe, które konsumpcjonistycznie i kompensacyjnie kupowane są kilogramami jako „zapasy na Boże Narodzenie" już „w październiku" (s. 61). Ksenofobia postenerdowskiego społeczeństwa jest tu wszechobecna, a do jej szczególnego symbolu urasta przewijające się przez sztukę jako lejtmotyw pytanie: „Kto się boi czarnego luda?" (s. 63–65). Więcej na ten temat por. Artur Pełka, *„Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?" Aggression und Gewalt im „neuen Dokumentardrama"*, „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen" 2010, s. 153–173.

[27] Chodzi o strzelaninę, do jakiej doszło w kwietniu 2002 w Gimnazjum im. Gutenberga, w wyniku której zginęło 17 osób, w tym 12 nauczycieli. Sprawcą tej masakry był uczeń szkoły Robert Steinhäuser.

> Smelak, ty tutaj / tak się tylko wydaje / to zjawa / powiedziałbym nawet: inscenizacja / myślałem, że nie żyjesz / on nie żyje, przynajmniej w sensie fizycznym, jest martwy, tak martwy jak martwym może być tylko Polak / dlaczego go odstrzelił / popatrz na moją marynarkę, widzisz te dziury / trafiony od tyłu / z przodu / dlaczego to zrobił / dlaczego oni to zrobili / to wcale nie był on / to oni go zastrzelili, porządek społeczny to zrobił. Bez ostrzeżenia, z przodu w klatkę piersiową. Powiedzieli, później, gdy był już raport, powiedzieli, że to on był osobą, jak zmuszeni byli twierdzić, osobą stanowiącą zagrożenie / zagrożenie, co za bzdura / nie miałeś nawet noża, przecież to szalone, kogoś tak po prostu, kto ze wszystkich był najbardziej przyjaźnie usposobiony / i który był wszystkim, tylko nie zagrożeniem / nosił lniany garnitur, choć nie nadeszło jeszcze lato, miał przy sobie tekstylną torbę na zakupy zamiast skórzanej teczki, nie trzymał się planu, którego wszyscy powinni się trzymać, jeździł taksówką, nie był żonaty, nie słuchał, gdy mówiono o polityce, […] rozmowy kolegów zgromadzonych w jednym pomieszczeniu, o grupach uposażenia, o dodatkach za wysługę lat i szeregowych domkach jednorodzinnych, interesowało go to tyle, co to, o czym pisano w gazetach, nie był przeciwnikiem pornografii, określał pieprzenie się jako wolny wybór odpowiedzialnych obywateli, puste butelki wyrzucał do kontenera z nieposegregowanymi odpadkami, nie opodatkowywał dodatkowych zarobków, pogardzał całą niemiecką klasyką, swoich rodaków uważał za analfabetów, ci pieprzeni Polacy, mówił, uśmiechając się przy tym, nie ściągał butów, kładł w nich nogi na stole, pił jednocześnie piwo i wino, wszystkim stawiał te same oceny i ty mi wmawiasz, że ktoś taki nie stanowi zagrożenia[28].

W nader symboliczny i zarazem prowokacyjny sposób Kluck przedstawia tu eliminację przez (anonimowy) system władzy niewygodnego, bowiem stanowiącego domniemane zagrożenie jej istnienia i reprodukcji, nauczyciela. Fakt, że Smelak jest właśnie Polakiem — „martwy[m] jak martwy może być tylko Polak” — otwiera głębsze pola interpretacyjne, zwłaszcza jeśli uwzględni się tragiczny kontekst niemiecko-polskiej historii.

Koniunktura polskich wątków w młodym niemieckim dramacie jest nader widoczna. Autorki i autorzy piszący dla teatru unikają przy tym jednowymiarowych, czarno-białych przedstawień. Ich postrzeganie „obcego” sąsiada jawi się jako swoista autopercepcja, innymi słowy, konfrontacja z innością (w sensie: *Alterität*, *alterity*, *alterité*) umożliwia nie tylko ogląd własnej tożsamości, lecz ta inność tę tożsamość konstytuuje, stanowiąc jednocześnie jej integralną część. Tym samym teksty te stanowią rodzaj uniwersalnych teatral-

[28] Oliver Kluck, *Feuer mit mir*, niepublikowany maszynopis, Rowohlt Theater Verlag 2010, s. 53–55.

nych luster fenickich, w których obserwując innych z ukrycia możemy — i powinniśmy — dostrzec samych siebie. W napisanej w 2009 roku przez Dirka Lauckego na zamówienie teatru w Osnabrück sztuce *zu jung zu alt zu deutsch* (zbyt młodzi zbyt starzy zbyt niemieccy) Sascha — ukraińska emigrantka żydowskiego pochodzenia — opowiada swojej przyjaciółce Gitte o podróży do Niemiec:

> Gdy jechaliśmy autobusem z domu tutaj, gdzieś w Polsce mijaliśmy przystanki, na których wymalowana była Gwiazda Dawida. Wisiała na szubienicy. Mój syn Valli zapytał mnie, co to jest. Andrej wstrzymał oddech. Powiedziałam, że jedziemy do Niemiec, że w Niemczech tego nie ma. Nie ma tego tutaj. Miałam rację[29].

[29] Dirk Laucke, *zu jung zu alt zu deutsch*, niepublikowany maszynopis, Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb 2009, s. 21. Premiera: Städtische Bühnen Osnabrück, 15 V 2009, reżyseria Jens Poth.

Eliza Szymańska

Kamień Mariusa von Mayenburga w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku jako przyczynek do dyskusji nad relacjami polsko-niemieckimi

Dramat Mariusa von Mayenburga *Kamień* jest jednym z coraz wyraźniej obecnych w ostatnich latach na polskich scenach tekstów, które podejmują tematykę historii drugiej wojny światowej i jej skutków[1]. Ciekawe dla polskiego widza, który tematykę tę ogląda na scenie głównie dzięki twórczości dramatopisarzy polskich, jest zapoznanie się z perspektywą niemiecką. Monika Kwaśniewska recenzję polskiego wydania książki *Wystawianie historii*[2] rozpoczyna słowami: „Książka Freddiego Rokema *Wystawianie historii* trafiła do Polski w najlepszym chyba czasie"[3], konstatując tym samym wzmożone zainteresowanie tematyką historyczną, zarówno wśród samych dramatopisarzy, reżyserów, jak i naukowców zajmujących się kwestią „opowiadania, deformowania i odkłamywania historii w teatrze"[4]. Artur Pełka i Stefan Tigges przypisują debacie nad historią XX wieku centralną rolę w niemieckiej dramaturgii powojennej. Tezę tę udowadnia wiele artykułów zebranych w tomie pokonferencyjnym *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*[5]. Co ciekawe jednak, niewiele dramatów niemieckoję-

[1] Wyraźnie pokazał to V Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych *Raport* w Gdyni (21–26 XI 2010). Wśród trzynastu zaproszonych na festiwal przedstawień znalazły się między innymi inscenizacje dramatów poruszających tematykę pogromu w Jedwabnem (*Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka oraz *Burmistrz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk) oraz takie, w których wojna i jej skutki ukazane zostały w sposób bezpośredni (*Niech żyje wojna* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki — zwycięzcy V edycji festiwalu) bądź pośredni (*Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej). Por. Roman Pawłowski, *Polska dramaturgia współczesna już nie taka współczesna*, „Gazeta Wyborcza" 29 XI 2010, s. 14.

[2] Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2010.

[3] Monika Kwaśniewska, *Aktor jako świadek*, „Didaskalia" 2011, nr 101, s. 130.

[4] *Ibidem*.

[5] *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, red. Artur Pełka, Stefan Tigges, transcript 2011. W tomie tym przedrukowane zostały także fragmenty analizowanego w niniejszym artykule dramatu Mariusa von Mayenburga *Kamień*.

zycznych zajmuje się tematyką drugiej wojny światowej. Przeważają sztuki poświęcone historii zjednoczenia Niemiec, rewolcie studenckiej czy terroryzmowi spod znaku RAF[6]. W tym kontekście dramat *Kamień* jest tekstem szczególnym. Po pierwsze dlatego, że podejmuje ciągle jeszcze mało obecną w dramaturgii niemieckiej tematykę rozliczeniową; po drugie dlatego, że jest także tekstem wyjątkowym w dorobku von Mayenburga, który w swojej twórczości przedstawiał dotąd świat pozbawiony podstawowych wartości duchowych i więzi rodzinnych, zdominowany przez siłę podświadomych popędów oraz agresję wobec siebie i innych. Dramat *Kamień* postrzegać można jako głos w trwającej od zakończenia drugiej wojny światowej po dzień dzisiejszy dyskusji o „przezwyciężaniu przeszłości" (*Vergangenheitsbewältigung*)[7]. Bardziej niż w dramaturgii dyskurs ten obecny jest w niemieckich powieściach pokoleniowych ostatnich dwudziestu lat, w których podstawową rolę odgrywają takie zagadnienia, jak pamięć, postpamięć (w rozumieniu Marianne Hirsch[8]), wspomnienia czy genealogia[9]. W większości tych powieści widoczne są starania o „przepracowanie" własnej historii przez podjęcie pracy wspomnieniowej i sproblematyzowanie pewnych luk w pamięci kolektywnej (Aleida Assmann[10]). W dramacie von Mayenburga luki te są jednak pogłębiane, ponieważ podjęte zostają starania wypełnienia ich kłamstwami. Odtabuizowaniu historii rodzinnych w powieściach pokoleniowych przeciwstawiona zostaje jej pogłębiona tabuizacja w dramacie von Mayenburga.

Kamień jest dramatem opowiadającym na czterech poziomach czasowych (1935, 1953, 1978, 1993) historię pewnego domu i trzech rodzin na zmianę go zamieszkujących. To historia widziana z różnych perspektyw — narodowej oraz pokoleniowej. Zaprezentowana w gdańskim Teatrze Wybrzeże 4 września 2009 roku polska prapremiera dramatu w przekładzie Jacka Kaduczaka i w reżyserii Adama Nalepy, który od ponad dwudziestu lat żyje i pracuje w Niemczech, otwiera jeszcze inną perspektywę. Opowiedziana w dramacie historia staje się bowiem w gdańskiej inscenizacji przyczynkiem do dyskusji

[6] Por. Artur Pełka, *Pamieć teatru — teatr pamięci. Mnemotechnika „Kamienia" Mariusa von Mayenburga*, [w:] *Dramat po dramacie. Przemiany form dramatycznych w Niemczech po 1945 roku*, red. Małgorzata Leyko, idem, Primum Verbum 2012, s. 103.

[7] Por. Klaus Schilling, *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater*, Gunter Narr 2001, s. 9.

[8] Por. Marianne Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia" 2011, nr 105, s. 28–36.

[9] Por. Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Erich Schmidt Verlag 2005.

[10] Por. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck Verlag 1999.

o polsko-niemieckich relacjach ostatnich dziesięcioleci. Nalepa uważa, że „[c]hoć akcja *Kamienia* osadzona jest w okolicach Drezna, to mogłaby się równie dobrze toczyć w Gdańsku”[11]. W ten sposób reżyser przyznaje, że problem przedstawiony w dramacie ogląda z polskiej perspektywy. Zaprezentowana w dalszej części niniejszego artykułu analiza inscenizacji dramatu von Mayenburga służy między innym ukazaniu nowego, nieobecnego w samym tekście aspektu historycznego.

Jak już wspomniałam, w centrum zdarzeń sztuki von Mayenburga znajduje się historia pewnego domu. Dom ten, podobnie jak ma to miejsce na przykład w powieści Jenny Erpenbeck *Klucz do ogrodu*[12], staje się świadkiem zdarzeń historycznych. Przede wszystkim jednak, podobnie jak jego mieszkańcy, niesie on swoją własną pamięć o zdarzeniach, które miały w nim miejsce[13]. Staje się także wyobrażeniem utraconego przez działania wojenne dzieciństwa, do czego w sposób czytelny odwołuje się umieszczony w programie gdańskiego spektaklu wiersz Zbigniewa Herberta *Dom*. W wierszu przedstawiona jest postać dziecka, które musi poradzić sobie z historią rodzinną. Przez wybór wiersza Herberta reżyser wspiera, moim zdaniem, tezę Petera Michalzika, który twierdzi, iż von Mayenburg opowiada w swoich dramatach zawsze jedną i tę samą historię, historię zdradzanego, niszczonego, sprzedanego, zabitego dziecka[14]. W inscenizacji Nalepy także mamy do czynienia z historią dziecka, tym razem ustawicznie okłamywanego.

Gdańskie przedstawienie rozpoczyna koncert. Aktorki wchodzą na scenę i grają na pianinie, skrzypcach i wiolonczeli. Kakofonia dźwięków zapowiada, iż nie będzie to koncert spójny. Tak samo mało spójna będzie relacjonowana historia, gdyż każda z kobiet opowie ją ze swojej perspektywy. Przez ów koncert, który wprowadza nastrój niepokoju i zagrożenia, już na początku inscenizacji staje się jasne, iż nie istnieje coś, co moglibyśmy nazwać obiektywnym opowiadaniem historii. Równocześnie widzimy, iż każda z kobiet pozostaje ze swoją opowieścią sama. Podczas gdy aktorki grają, wchodzi pracownica teatru

[11] Por. Mirosław Baran, *Historia oczami kobiet*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 4 IX 2009, s. 16. Gdańsk stanowił kulisy opowieści o skomplikowanych relacjach polsko-niemieckich także w innych inscenizacjach Teatru Wybrzeże: *Hanemannie* według powieści Stefana Chwina w reżyserii Izabelli Cywińskiej (premiera 27 I 2002) oraz *Blaszanym bębenku* według powieści Güntera Grassa w reżyserii Adama Nalepy (premiera 6 IX 2007).

[12] Por. Jenny Erpenbeck, *Klucz do ogrodu*, tłum. Eliza Borg, WAB 2010.

[13] Por. Aleida Assmann, *op. cit.*, s. 298 i nast.

[14] Por. 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. 34.

i czarnym sprayem rysuje na podłodze kwadrat. Wyznacza on umowne ściany domu, w którym aktorki będą od tego momentu przebywać. Z czasem nie można oprzeć się wrażeniu, że owe czarne linie stają się dla kobiet swego rodzaju więzieniem[15]. Dla matki — Heidrun — jest to więzienie, w którym przebywa dobrowolnie. Córka Hanna i babka Witha czują się jednak w tym odzyskanym w 1993 roku domu źle. Babkę dręczą wspomnienia wojenne, a przywoływane z pamięci naloty bombowe sprawiają, że chowa się pod stołem. Hanna najchętniej uciekłaby z tego domu, co później w sposób pośredni czyni, planując swoją podróż do Ameryki. Jedyną osobą, której udało się z tego więzienia uciec, jest ojciec Hanny, który — jak sama to później opowiada — miał wrażenie, iż jego żona wyszła za mąż za ów dom. Dom powoduje, iż z czasem kobiety coraz bardziej uzależnione są od siebie nawzajem. W inscenizacji owo uzależnienie podkreśla dodatkowo rezygnacja z postaci dziadka — Wolfganga — którego nie oglądamy w przedstawieniu. Ponieważ jednak niektóre sceny, w których Wolfgang występuje, są kluczowe dla zrozumienia opowiadanej historii, jego rola zostaje każdorazowo odczytana przez aktorki. Choć nieobecny, dziadek wchodzi w ten sposób w dialog z kobietami. Małgorzata Sugiera w studium poświęconym twórczości dramatopisarzy niemieckich słusznie zauważa, iż w dramatach von Mayenburga kobiety zawsze stoją w cieniu mężczyzn i przywołuje jako przykłady pary Ringo i Frederike z dramatu *Pasożyty* oraz Kurta i Olgę z *Ognia w głowie*[16]. Sztuka *Kamień* stanowi zatem pewne *novum* w dorobku twórczym von Mayenburga, gdyż kobiety wysuwają się tu na plan pierwszy, nawet jeżeli cień Wolfganga kładzie się w sposób znaczący na ich życiu. Przez rezygnację z postaci dziadka w inscenizacji Nalepa dodatkowo ową pierwszoplanową rolę kobiet podkreśla, a opowiadana historia staje się przez to historią kobiet. Reżyser przyznaje, że rezygnując w przedstawieniu z roli męskiej, działał instynktownie. Głównym zamierzeniem było stworzenie w ten sposób jasności i przejrzystości w relacjach kobiet między sobą[17]. Owa przejrzystość jest niezwykle adekwatnym określeniem w stosunku do przedstawienia, które jest klarowne wizualnie. Poza pianinem i czterema krzesłami, na scenie prawie nie ma rekwizytów. Kobiety noszą bardzo skromne ubrania w tonacji czarno-białej lub w kolorach stonowanych.

[15] O podobnej roli domu w inscenizacji *Wujaszka Wani* (Het Tonnelhuis, Antwerpia 2003/2004) opowiada Luk Perceval w rozmowie z Thomasem Irmerem. Por. Thomas Irmer, *Luk Perceval. Theater und Ritual*, Alexander Verlag 2005, s. 145.

[16] Por. Małgorzata Sugiera, *Świat w głowie*, „Dekada Literacka" 2002, nr 5–6, s. 187 i nast.

[17] Por. Mirosław Baran, *Historia oczami kobiet*, s. 16.

Czytanie roli Wolfganga przez jedną z aktorek (czynią to naprzemiennie) oraz zaznaczanie granic domu na scenie ustanawia jednocześnie konwencję, w której przedstawienie jest grane. Widzowi nie daje się zapomnieć, że znajduje się w teatrze. Dzieje się tak zanim jeszcze aktorki wejdą na scenę, aby odegrać swój kakofoniczny koncert. Jedna z nich pojawia się na krótko „przed spektaklem" (w rzeczywistości przecież właśnie od tego momentu zaczął on się rozgrywać na naszych oczach), aby przypomnieć o wyłączeniu telefonów komórkowych oraz prosi o trzymanie kciuków za nią i koleżanki. Także pomiędzy poszczególnymi scenami aktorki „wychodzą z roli", robią sobie przerwy, w trakcie których piją wodę, rozmawiają o kolejnych scenach, zwracają się do siebie swoimi prawdziwymi imionami, aby po chwili powrócić ponownie do gry i „stać się" odtwarzaną postacią. Tym samym staje się jasne, iż reżyser wybrał elementy teatru postdramatycznego, aby stworzyć dystans widza do zdarzeń prezentowanych na scenie[18].

Dystans widoczny jest na początku przedstawienia także pomiędzy postaciami. Jak wspomniałam, każda z kobiet pozostaje ze swoją historią sama, co widać już w pierwszej scenie, gdy widoczna jest niemożność nawiązania komunikacji między nimi. Kobiety rozmawiają bowiem nie ze sobą, ale mówią „obok siebie" — każda zwrócona twarzą do publiczności stoi nieruchomo i bardziej recytuje swoje zdania niż prowadzi dialog z pozostałymi. Ten bezruch kobiet pokazuje obstawanie każdej z bohaterek przy swojej racji. Matka upiera się, aby mieszkać w odzyskanym domu. Dla niej ten dom jest częścią historii rodzinnej, a owa historia rodzinna to podstawa własnej tożsamości. W scenie, w której córka skarży się, iż nie ma żadnych wzorców, widoczne staje się, że owa historia rodzinna nie ma dla najmłodszego pokolenia większego znaczenia. Matka nalega jednak, aby Hanna napisała referat o swoim dziadku i stała się sygnatariuszką historii rodzinnej, która to rola dotąd należała do niej. Historia rodzinna jest bohaterską opowieścią o dziadku Wolfgangu, który pozostając w opozycji do reżimu narodowosocjalistycznego i pomagając Żydom, narażał się na poważne konsekwencje. Ponieważ widzowie śledzą ową historię rodzinną na różnych poziomach czasowych, dość szybko staje się dla nich jasne, iż jest to zbitka kłamstw, o których rozmiarze widz przekonuje się coraz bardziej z każdą kolejną sceną. Dom, który staje się z czasem niemal

[18] W tym sensie teatr postdramatyczny jest teatrem postbrechtowskim, co przekonująco udowadnia również K a r o l i n a P r y k o w s k a - M i c h a l a k , *Postdramatyczny teatr na sposób giesseński*, „Tygiel Kultury" 2005, nr 7–9. O tym, że formuła postdramatyczna należy w polskim teatrze ostatnich lat do najczęściej stosowanych, mówi Paweł Wodziński w rozmowie z Mirosławem Baranem. Por. M i r o s ł a w B a r a n , *Teatralny raport z Polski*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto" 18 XI 2010, s. 7.

obsesją matki, odkupiony został w 1935 roku od rodziny żydowskiej (notabene od szefa Wolfganga) za niewielkie pieniądze, ponieważ szef wraz z żoną zmuszeni byli do ucieczki przed reżimem nazistowskim. Ów reżim Wolfgang wspierał aktywnie jako członek NSDAP i antysemita (potwierdza to między innymi jego wypowiedź, iż w nowo zakupionym domu pachnie „jak w żydowskim domu"). Fakt, iż po wejściu do miasta Armii Czerwonej popełnia samobójstwo (oficjalna wersja rodzinna opowiada o zbłąkanej kuli wystrzelonej na wiwat, która trafiła Wolfganga, gdy ten stał na balkonie i wiwatował na cześć Rosjan), a swój list pożegnalny kończy sformułowaniem „Heil Hitler", pokazuje, że Wolfgang pozostał nazistą do końca życia. Ów obraz Niemca jako wiernego zwolennika Hitlera odpowiada obecnemu w Polsce stereotypowi nazisty. Taki obraz wpisany jest właśnie w tekst von Mayenburga, który swój dramat buduje na wielu stereotypach. Owe myślenie stereotypami o złych Niemcach jest jednakże w inscenizacji Nalepy dodatkowo podbudowane i rozszerzone. Jednej z najbardziej wstrząsających scen w przedstawieniu próżno by szukać w tekście dramatu. Dotyczy ona relacji babki Withy z Żydówką Mieze. Już u von Mayenburga wyczuć można pod uprzejmym tonem, w jakim kobiety rozmawiają, ogromy ładunek skrywanej agresji. Owa agresja zostaje w inscenizacji pokazana, gdy Witha — stojąc na fortepianie — każe Mieze biegać coraz szybciej wokół instrumentu, pokrzykując przy tym „Szybciej, szybciej!". W ten sposób doprowadza Mieze niemal do skrajnego wyczerpania, co widzimy, gdy ta — nie mogąc już złapać oddechu — płacząc, pada na ziemię i pozostaje tam bez ruchu. Scena ta przywołuje prześladowania Żydów przez Niemców podczas drugiej wojny światowej. W tej scenie Żydówka Mieze nie tylko zostaje pozbawiona domu, jak ma to miejsce w dramacie von Mayenburga, ale także godności. Przy tym wyraźna satysfakcja, jaką odczuwa Niemka, poniżając Żydówkę, jest decydująca dla ukazania niemiecko-żydowskich relacji. W świetle tej sceny fakt, iż Witha spełnia się w roli ofiary, którą po wojnie przyjmuje na siebie, ma szczególną wymowę. Anna Wolff-Powęska określa w książce *Polacy — Niemcy. Kultura polityczna. Kultura pamięci* sprzeczność wynikającą z niechęci Niemców do wspominania własnych zbrodni wojennych przy jednoczesnym eksponowaniu wspomnień o niemieckich ofiarach jako trwały element dyskursu powojennego[19]. W gdańskiej inscenizacji dramatu von Mayenburga aspekt ten zostaje szczególnie podkreślony i wyeksponowany. Babka Witha nie chce konfrontacji z własną przeszłością.

[19] Por. Anna Wolff-Powęska, *Polacy — Niemcy. Kultura polityczna. Kultura pamięci*, Wydawnictwo Naukowe INPiD UAM 2008, s. 47.

Zamiast dokonania oceny i „przepracowania" swojej prawdziwej historii rodzinnej, stwarza całkowicie nową, w której sobie i swojemu mężowi przydziela rolę bohaterów oraz (w przypadku Wolfganga przypadkowych) ofiar. Witha, ale przede wszystkim jej córka Heidrun, czują się ofiarami, ponieważ w 1953 roku musiały opuścić dom. U von Mayenburga przyczyną tego faktu są wydarzenia z 17 czerwca 1953 roku i ucieczka z NRD do RFN. W polskiej inscenizacji dom, w którym mieszka rodzina Heisingów, przeniesiony zostaje z Drezna do Polski (przypuszczenie, że mógłby to być Gdańsk nasuwa się samo). W programie przedstawienia widzom zostaje zaprezentowana tabela z najważniejszymi datami prezentowanych w sztuce wydarzeń. Przy roku 1953 możemy przeczytać: „Witha i Heidrun Heising opuszczają dom i jadą do Niemiec". Pod datą 1978 roku czytamy: „Witha i Heidrun Heising odwiedzają dom, w którym teraz mieszka polska rodzina", a w roku 1993: „Witha, Heidrun i Hanna Heising odzyskują dom, wysiedlając z niego polskich mieszkańców". W tych krótkich zdaniach zawarta została w lapidarny sposób cała problematyka polsko-niemieckich skomplikowanych relacji powojennych, przede wszystkim zaś wypędzenie Niemców z byłych wschodnich terenów Rzeszy Niemieckiej, które Richard von Weizsäcker w przemówieniu z 8 maja 1985 roku określał mianem „wymuszonej wędrówki"[20].

Przedstawiona w dramacie postać Stefanie — Niemki ze wschodnich landów — w inscenizacji Nalepy jest Polką. Sceny z roku 1978, gdy Witha i Heidrun odwiedzają dom, nabierają w tym kontekście szczególnego znaczenia, gdyż ukazują wyraźnie stereotypowe myślenie Niemców o Polakach. Szczególnie widoczne staje się to w momencie, gdy Witha uskarża się na panujący w domu nieporządek, stan mebli oraz całego wyposażenia. Scena ta odpowiada stereotypowemu myśleniu o tak zwanym „polskim gospodarzeniu" (*polnische Wirtschaft*) jako synonimowi nieporządku i zaniedbania[21]. Ale także Stefanie, gdy odwiedza niemiecką rodzinę w 1993 roku, aby upierać się przy swoim prawie do domu, który wraz z dziadkiem musiała opuścić, ujawnia stereotypowe myślenie na temat Niemców. Bardziej niż słowa pokazują to jej czyny. Podczas rozmowy z Heidrun maluje na podłodze swastyki, które ta ostatnia próbuje zaciekle wycierać. Owe swastyki obrazują oskarżenia młodej kobiety wobec

[20] Por. Hans-Joachim Noack, *Die Deutschen als Opfer*, [w:] *Die Flucht. Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten*, red. Stefan Aust, Stephen Burgdorff, dtv 2003, s. 19; por. także: *Przeprosić za wypędzenie? Wypowiedzi oficjalne oraz debata prasowa o wysiedleniu Niemców po II wojnie światowej*, red. Klaus Bachmann, Jerzy Kranz, Znak 1997.

[21] Por. Hubert Orłowski, *Polnische Wirtschaft. Nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*, Harrassowitz 1996; Zbigniew Kurcz, *Pogranicze polsko-niemieckie a polnische Wirtschaft*, [w:] *Transgraniczność w perspektywie socjologicznej — kontynuacje*, red. Leszek Gołdyka, LTN 1999.

Niemców i ich zbrodniczej przeszłości. Zaciekłość, z jaką Heidrun wyciera te znaki, pokazuje, iż nie jest ona gotowa na konfrontację z niemiecką przeszłością. Ma własną historię, przekazaną jej przez matkę, którą teraz pełna dumy prezentuje, aż Stefanie — zbita nieco z tropu — nie upiera się już przy tym, iż to ona powinna na powrót zamieszkać w domu, który jest przedmiotem sporu. Przytłoczona ogromem zarzutów i oskarżeń dotyczących zaniedbania domu oraz peanów na cześć bohaterskich czynów rodziny Heisingów, w końcu poddaje się i z minuty na minutę staje się coraz bardziej niepewna własnych racji. Na końcu wygrywa zatem prawo silniejszego, którym w tym przypadku okazuje się ten, kto lepiej opowiada historię, przypomnijmy, historię składającą się z samych kłamstw. Siła oddziaływania tej historii polega na tym, iż Heidrun sama w nią wierzy. Tylko od czasu do czasu pojawiają się momenty, gdy czujemy, że bohaterka zastanawia się nad prawdziwością opisanych przez matkę zdarzeń, jak wtedy, gdy pyta, dlaczego nosi starogermańskie imię, które w żaden sposób nie pasuje do historii oporu rodziny wobec nazistów, jaką prezentuje jej Witha. W przedstawieniu rozmowa ta prowadzona jest na leżąco. Kobiety leżą na ziemi, dotykając się tylko głowami, a pomiędzy nimi, z przodu sceny, leży tytułowy kamień. To kamień, którym rzekomo dziadek obrzucany był za swój opór wobec reżimu nazistowskiego. Kamień ten krąży w rodzinie jako symbol oporu Wolfganga wobec ideologii nazistowskiej. W rzeczywistości jednak leży tu jako symbol niezgody i braku porozumienia między matką i córką, jako symbol wszystkich kłamstw, które nagromadziły się przez całe ich życie[22]. W pozycjach, w których się znajdują, kobiety nie widzą kamienia, jednakże czują cały czas jego obecność. Każda z występujących w dramacie kobiet nosi swój „kamień" z sobą. W inscenizacji Nalepy jest to jeszcze bardziej uwypuklone niż w tekście dramatu. Stefanie, nosząca w sobie ból po utracie domu, jednoznacznej z utratą dziadka, Witha, która przez całe życie wymyśla kłamstwa, aby nie pamiętać o bolesnej prawdzie i Heidrun, która kłamstwa te przejmuje i podtrzymuje, choć z czasem przeczuwa, że przeszłość wyglądała inaczej niż prezentuje to oficjalna wersja historii rodzinnej. Najsmutniejszym jednak wydaje się fakt, iż także najmłodsze pokolenie, a więc Hanna, decyduje się uczestniczyć w owej spirali kłamstw i w ten sposób kontynuować „tradycję rodzinną". U Mariusa von Mayenburga

[22] O roli kamienia jako świadka i nośnika pamięci pisze obszernie M a r c i n Z a b o r s k i , *Kamień jako świadek historii*, „Seminare" 2006, nr 23, s. 305–318. Podobną rolę nośnika pamięci odgrywa w książce wspomnieniowej Michała Głowińskiego topola. Por. M i c h a ł G ł o w i ń s k i , *Historia jednej topoli*, Wydawnictwo Literackie 2003.

Hanna, przekonana przez matkę, wygłasza swój referat na temat „Mój wzorzec", w którym zaraz na początku dramatu prezentuje bohaterskie czyny dziadka. Z czasem, scena po scenie, przedstawione w referacie fakty okazują się kłamstwami i nie wiemy, jak Hanna postąpi w obliczu nowo pozyskanej wiedzy. Istnieje jednak nadzieja, iż najmłodsze pokolenie zdecyduje się przełamać ową spiralę kłamstw. Nalepa w swojej inscenizacji pozbawia nas tej nadziei. W przedstawieniu Hanna wygłasza swój referat na końcu przedstawienia, gdy zna już całą prawdę. Wie już, czym jej dziadek zajmował się podczas drugiej wojny światowej oraz przede wszystkim, kto zadenuncjował, wysyłając na pewną śmierć żydowską rodzinę, której dom zajął. Gdy mimo tej wiedzy decyduje się wygłosić referat na cześć dziadka, ustawia się, jak wcześniej jej babka, na pozycji sprawców, którzy chcą być postrzegani jako ofiary. Jest to bodajże najsilniejszy przekaz inscenizacji, gdyż reżyser sugeruje, iż także w następnej generacji wnuków nie dokonają się znaczące przemiany. Hanna z dziecka oszukiwanego staje się dzieckiem oszukującym. Możemy przypuszczać, iż kłamstwa dotyczące własnej rodziny przekaże w przyszłości także swoim dzieciom.

Przez przesunięcie referatu Hanny na koniec przedstawienia stworzona została swoista rama dla historii rodzinnych kłamstw. Ramę tę dodatkowo wspiera koncert, który rozbrzmiewa ponownie w swojej kakofonicznej niespójności na końcu inscenizacji. Koncert ten dowodzi, że nic się nie zmieniło. A gdy podpalony zostaje fortepian, na którym nieprzerwanie gra jedna z aktorek, także nadzieja na to, iż coś mogłoby się zmienić w najmłodszym pokoleniu znika w płomieniach wydobywających się z płonącego instrumentu.

Wprowadzenie do inscenizacji dramatu Mariusa von Mayenburga *Kamień* perspektywy polskiej sprawia, iż tekst ten staje się dla polskiego widza szczególnie atrakcyjny, co potwierdza powodzenie, jakim przedstawienie cieszyło się wśród gdańskiej publiczności i krytyki. Na szczęście w czasach, gdy pojęcie „wierności oryginałowi" (*Werktreue*) odchodzi do lamusa, nie musimy się zastanawiać, czy reżyser miał prawo tę nieobecną w samym tekście perspektywę wprowadzić, przekształcając sens wielu scen oryginału. Ta poszerzona w stosunku do oryginału perspektywa przysłużyła się bowiem samej inscenizacji, która stała się tym samym wyraźnym głosem w debacie nad skomplikowanymi relacjami polsko-niemieckimi ostatnich dekad.

Stephan Wolting

Literacka dekonstrukcja polskich stereotypów we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej i związane z nią odejście od „etnizacji pojęcia kultury"

1. Wprowadzenie i problematyka

Nie tylko w literaturze niemieckojęzycznej wiele jest przykładów dzieł, w których tożsamość postaci określana jest nie za pomocą nazwiska, wykonywanego zawodu czy konkretnych opisów, ale przez przynależność do danego kręgu kulturowego. W kontekście problematyki polsko-niemieckiej można wymienić na przykład „powieść pojednania" Güntera Grassa *Wróżby kumaka* (1994), w której pochodząca z Wilna polska konserwator zabytków Aleksandra Piątkowska wraz z niemieckim profesorem historii sztuki Alexandrem Reschke z Bochum zakłada polsko-niemiecko-litewski cmentarz pojednania. Poniższy artykuł stawia sobie za cel odpowiedź na pytanie, z jakiego powodu współcześni pisarze sięgają po „narodowe figury", w których — jak w przytoczonym przykładzie — istotną rolę odgrywa przynależność do polskiej kultury. Twórcy zdają się dokonywać pewnych przypisań, które z dzisiejszej perspektywy mogą być znaczące lub problematyczne, po pierwsze, z estetycznego albo — bardziej konkretnie — literackiego powodu bądź, po drugie, kulturowego, czy też kulturoznawczego względu.

2.1. Przesłanka estetyczno-literacka

Dlaczego w dziełach literackich pojawiają się postaci identyfikowalne z określonym kręgiem kulturowym? Już przez wzgląd na warsztat literacki można sformułować zastrzeżenie, że dokonywanie takich typizacji — bowiem w tym wypadku zawsze w grę wchodzi przypisanie postaci do określonej grupy

— implikuje obarczenie owych postaci kliszami. Tymczasem, zakładając, że ambicją współczesnych utworów literackich w pierwszej kolejności nie jest produkowanie postaci typowych *à la* komedia *dell'arte*, lecz kreowanie indywidualnych charakterów, należałoby zapytać, dlaczego pisarki i pisarze wprowadzają do swoich tekstów „narodowe typy", a tym samym, przynajmniej na pierwszy rzut oka, posługują się konstrukcjami będącymi w opozycji do obserwowanej w ostatnim czasie we współczesnym kulturoznawstwie tendencji do odwrotu od zamkniętego, narodowego pojęcia kultury, wywodzącego się z tradycji myśli Gottfrieda Wilhelma Leibniza i Johanna Gottfrieda Herdera. Bo nawet jeśli, zależnie od dziedziny nauki, mamy do czynienia z bardzo różnymi definicjami pojęcia „stereotyp", to trudno zaprzeczyć, że stereotypy (gr. *stereós* — twardy, mocny, trwały, przestrzenny, i *týpos* — wzorzec, odcisk) są mentalnymi uproszczeniami złożonych cech i zachowań grupowych. Sami pisarze naturalnie też o tym wiedzą. Dlatego można założyć, że w utworach literackich podobne przypisania znajdują się nie bez powodu; wręcz przeciwnie, są użyte celowo, co chciałbym pokazać w dalszej części.

2.2. Przesłanka kulturoznawcza

W obrębie współczesnego kulturoznawstwa pojawiły się w ostatnim czasie głosy gwałtownie sprzeciwiające się „etnizacji pojęcia kultury". W czwartym, zmienionym wydaniu kanonicznego dzieła *Kultur und Kulturwissenschaft*[1], jak i w książce *Kollektiv, Kultur, Nation*[2] Klaus P. Hansen proponuje radykalne stanowisko, a mianowicie całkowite odejście od „nacjonalizacji pojęcia kultury". Autor wychodzi z założenia, że dla tożsamości jednostki bardziej znaczące są takie elementy, jak płeć czy przynależność pokoleniowa, niż przynależność do danego obszaru kulturowego, rozróżniając w efekcie kolektywy prymarne (jak na przykład płeć czy pokolenie) i wtórne (to znaczy narodowość, jeśli można w ogóle mówić tu o kolektywizacji). Kolektywizacja to w tym znaczeniu podobne, standardowe lub zwyczajowe zachowanie określonej grupy.

Można dyskutować, czy pojęcie „kolektyw" jest trafne, gdyż formułowane dotąd zastrzeżenia wobec koncepcji Hansena odnoszą się właśnie do jego pojęć kolektywu (kolektywu prymarnego i sekundarnego) i kolektywizacji. Być

[1] Klaus Peter Hansen, *Kultur und Kulturwissenschaft*, Francke (utb) [4]2011.
[2] Klaus Peter Hansen, *Kultur, Kollektiv, Nation*, Karl-Stutz-Verlag 2009.

może jest to nieco uproszczona terminologia, ale nie zmienia to jednak faktu, że Hansen zwrócił uwagę na istotny problem.

Podobną argumentację reprezentuje też wybitna praca doktorska Heleny Haas *Das interkulturelle Paradigma*[3]. Powołując się na wyśmienite źródła, autorka dowodzi, że pojęcie kultury, sformułowane przez pozornie progresywną szkołę interkulturowej komunikacji, jak i paradygmaty stworzone przez jej przedstawicieli, mają swoje podłoże w powstałej w latach dwudziestych i cieszącej się szerokim echem aż do lat pięćdziesiątych XX wieku narodowej definicji kultury, autorstwa amerykańskich etnologów, jak i w badaniach dotyczących charakteru narodowego, głównie w studiach etnicznych Edwarda Sapira[4] (który już w ramach swojej pracy magisterskiej zajmował się *Teorią o pochodzeniu języka* Herdera), w pismach Margaret Mead[5] i Ruth Benedict[6]. Badania te, często prowadzone dla celów militarnych, były pod silną presją efektywności, a przy tym miały wyraźną tendencję do uproszczeń. Nierzadko, kierując się subiektywnym wyborem badaczy, wyniki dotyczące psychologii indywidualnej lub psychoanalizy (Sapir, urodzony w 1884 w Lauenburgu, dzisiaj Lęborku, był wielkim zwolennikiem Zygmunta Freuda) przenoszono na mentalność grup i narodów w formie *Culture-and-Personality-Study* (często jako obserwacja uczestnicząca lub nawet badania na odległość, tzw. *research from distance*). Przez to badania te miały charakter raczej anegdotyczny, a nawet literacki.

Dziś wiemy już, że nie należy przekładać wyników badań dotyczących psychologii jednostki na działanie grup. Zarówno „pamięć kulturowa", jak i „pamięć zbiorowa", jak sformułował je Maurice Halbwachs[7], są według Jana Assmanna[8] rodzajem metafory, podczas gdy wnioski dotyczące pamięci indywidualnej z reguły można poprzeć empirycznymi badaniami.

Istotny element krytyki odnosi się także do kontenerowego modelu tego pojęcia kultury, przy czym kontener oznacza tu nieprzepuszczalność i hermetyczność. Jak pokazują najnowsze studia, takie pojęcie kultury i związany z nim determinizm kulturowy są obecnie trudne do obronienia. „W epoce

[3] Helene Haas, *Das interkulturelle Paradigma*, Karl-Stutz-Verlag 2009.

[4] Por. Edward Sapir, *The Psychology of Culture. A Course of Lectures*, red. Judith T. Irvine, de Gruyter 2002.

[5] Margaret Mead, *New lives for old. Cultural transformation, manuscripts 1928–1953*, Perrenial Edition 2001 (1956).

[6] Ruth Benedict, *Wzory kultury*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Zofia Kierysz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza 2008, (wyd. 1 — PWN 1966).

[7] Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Enke 1967.

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

globalizmu naród nie może być już jedynym punktem odniesienia" — pisze Haas, powołując się na Hansena, i kontynuuje: „Żaden kolektyw nie może na stałe określać norm obowiązujących jego członków, ponieważ każda jednostka w kontakcie z pomniejszymi wspólnotami ma do czynienia z różnorodnymi, niekiedy sprzecznymi systemami wartości"[9]. Stąd oczekiwanie, że pojęcie kultury powinno być otwarte i przejrzyste (a przy tym spójne) oraz że postrzega ono członka kultury nie jako konsumenta, ale jako aktywnego współtwórcę znaczenia kultury. Takie odejście od zdominowanego przez nacjonalizm pojęcia kultury zaznacza się już wcześniej. W drugim tomie swojego dzieła z roku 1945 *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie* Karl Popper zauważa, że „nacjonalizm" bądź poczucie narodowej więzi rodzi się z iluzji wzajemnego rzekomego podobieństwa członków wspólnoty, natomiast Anthony D. Smith mówi o micie wspólnego pochodzenia[10]. Dla Poppera nacjonalizm jest pozbawionym realnych podstaw „mitem. Jest irracjonalnym, romantycznym i utopijnym snem, snem o naturalizmie i kolektywizmie plemiennym"[11], chcącym zwolnić jednostkę z indywidualnej odpowiedzialności za obecny kształt świata.

Listę tych, którzy postulują odejście od narodowego pojęcia kultury, można by ciągnąć w nieskończoność[12]. Chciałbym jednak w tym miejscu poczynić następny krok i przenieść te rozważania na teren literatury, stawiając tezę, że dewaluacja narodowego pojęcia kultury odbywa się nie tylko we współczesnej myśli kulturoznawczej, ale że z interkulturowo hermeneutycznego bądź imagologicznego punktu widzenia takie sygnały pojawiają się także w niektórych tekstach współczesnej literatury niemieckojęzycznej i komunikowane są właśnie za pośrednictwem „figur narodowych".

Przedmiotem zainteresowania jest między innymi pytanie, czy mamy tu do czynienia z dekonstrukcją (w sensie krytycznej analizy utartych pojęć), czy też z rekonstrukcją, oraz czy negacja potencjalnie nie zawiera w sobie afirmacji (tak jak w myśli filosemickiej tkwią też zawsze treści antysemickie, na co zwrócił uwagę Sebastian Haffner: „dobry" Żyd, „inteligentny" Żyd etc.[13]). Przedmiotem analizy, opierającej się na interkulturowej hermeneutyce (na poziomie

[9] Helene Haas, *op. cit.*, s. 178.

[10] Por. Anthony D. Smith, *Etniczne źródła narodów*, tłum. Małgorzata Głowacka-Grajper, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.

[11] Karl Raimund Popper, *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 2: *Wysoka fala proroctw: Hegel, Marks i następstwa*, tłum. Halina Krahelska, Witold Jedlicki, Wydawnictwo Naukowe PWN 2006, s. 76.

[12] Por. Helene Haas, *op. cit.*

[13] Por. Sebastian Haffner, *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914–1933*, Deutsche Verlags-Anstalt 2000.

intrakulturowym wybrane utwory nie wykazują podobieństw) są dwa teksty ze współczesnej literatury niemieckojęzycznej, w których istotne miejsce zajmują postaci pochodzenia polskiego: są to, w porządku chronologicznym, *Kawiarnia Saratoga* (2001) Malin Schwerdtfeger[14] oraz *Sieben Jahre* (Siedem lat, 2009) szwajcarskiego pisarza Petera Stamma[15].

Jak tym autorom udaje się uniknąć przedstawionej powyżej pułapki natury estetycznej i kulturowej, a więc uproszczenia złożonych cech charakteru czy też zachowań określonych grup? Czy w ogóle im się to udaje? Ponieważ w obu przypadkach chodzi o mniej znanych twórców, chciałbym na wstępie krótko scharakteryzować ich biografie i pisarstwo.

3.1. Skupiony na „ja": Peter Stamm

Z przyczyn metodycznych chciałbym rozpocząć od przedstawienia Petera Stamma (rocznik 1963), uznawanego za jednego z najzdolniejszych autorów szwajcarskich współczesnej literatury niemieckojęzycznej. Już jego debiutancka powieść *Agnes* (1998) przyniosła mu popularność i przychylne opinie krytyków. Dotychczas ukazały się opowiadania (tom *Seerücken* z roku 2011, nominowany do nagrody Leipziger Buchmesse), a także kilka znaczących powieści, jak choćby bardzo chwalona przez krytyków *Ungefähre Landschaft* (Krajobraz przybliżony, 2001). Peter Stamm pisze tu, jak i w innych swoich tekstach, z perspektywy kobiety (nawiązując tym samym do tradycji obecnej w literaturze szwajcarskiej, jednocześnie kładąc kres dominacji Maxa Frischa w tej literaturze). Najczęstszym typem narracji Stamma jest narracja pierwszoosobowa, co pisarz sam przyznał w rozmowie z autorem niniejszego tekstu: „Być może jest tak, że my, młodzi pisarze, nauczyliśmy się tylko mówić «ja», stąd upodobanie do narratora pierwszoosobowego". Te dwie tendencje — narracja w pierwszej osobie i znaczenie kobiecej perspektywy — odgrywają też ważną rolę w powieści *Sieben Jahre* (2009), co widać choćby we fragmencie, w którym przyjaciółka głównych postaci, Sonji i Alexandra, artystka żyjąca w Marsylii, której Alexander opowiada swoją historię, wyznaje: „Mam jednak wrażenie, że ty [Alexander — S. W.] nie jesteś najważniejszy w tej historii. Wprawdzie to ty jesteś sprawcą tego, co się stało, ale właściwie chodzi tylko o Iwonę. O Iwonę i Sonję. I o Sophie, powiedziałam"[16].

[14] Malin Schwerdtfeger, *Kawiarnia Saratoga*, tłum. Alicja Rosenau, PIW 2005.
[15] Peter Stamm, *Sieben Jahre*, Fischer 2009.
[16] Peter Stamm, *op. cit.*, s. 201.

Plot powieści koncentruje się na postaci architekta Alexandra, który na początku historii jest jeszcze studentem (u Petera Stamma często pojawiają się jeszcze „niegotowe" postaci) i który w ogródku piwnym w Monachium poznaje Iwonę z Poznania (w swojej recenzji Sandra Kegel nazywa ją „księżniczką z ogródka piwnego"[17]). Iwona jest przeciwieństwem mitu „pięknej Polki", jaki znamy z literatury, choćby z tekstu Heinricha Heinego *O Polsce* z roku 1822[18] (ale i z autopsji), co manifestuje się już podczas pierwszego spotkania: „Iwona drażniła mnie od samego początku. Było mi jej żal. A jednocześnie denerwowała mnie jej cierpliwość i potulność"[19]. Sandra Kegel komentuje w swojej recenzji: „Od pierwszej chwili ich spotkania w zacisznym ogródku piwnym Iwona drażni Alexa. Wycofana, w tanim ubraniu i z napuchniętą twarzą wyglądała jak ktoś, kto porzucił wszelką nadzieję, że mógłby komukolwiek się spodobać, choćby samej sobie"[20].

Iwona okazuje się typową szarą myszką, bezbarwną i zamkniętą w sobie. Dalej opisywana jest jako „cierpliwa, bierna, kobieta bez własnych potrzeb i życzeń. […] Było w niej coś prostackiego"[21]. Przeciwieństwem Iwony jest Sonja, koleżanka Alexandra z czasów studenckich — piękna, ambitna i pewnie dążąca do celu. Proponuje mu wspólny wyjazd do Marsylii, gdzie planuje obejrzenie budowli Le Corbusiera, przede wszystkim jego Cité Radieuse. Jednocześnie poszukuje tam pracy. Razem spędzają jakiś czas w Marsylii, gdzie Sonja później odbywa praktykę. Pod jej nieobecność Alexander utrzymuje intymny kontakt z Iwoną, a kiedy Sonja wraca, zostają parą i pobierają się.

Alexander nie widuje się już z Iwoną, wreszcie w tajemnicy zrywa z nią. Po (siedmiu) latach dostaje od niej list z Monachium, z którego dowiaduje się, że wykryto u niej mięśniak podbrzusza, i że w związku z tym potrzebuje pieniędzy na operację. Alexander ulega tej prośbie i nawiązuje (także tym razem intymny) kontakt z Iwoną. Operacja ratuje jej życie, wkrótce rodzi się ich wspólne dziecko, które Alexander adoptuje wraz z Sonją, jako że ich małżeństwo do tej pory pozostało bezdzietne. Córka Sophie dorasta zatem u Alexandra i Sonji, a Iwona na kolejne siedem lat znika z życia Alexandra. Kiedy biuro architektoniczne założone przez Alexandra i Sonję musi ogłosić bankructwo, Sonja

[17] Por. Sandra Kegel, *Peter Stamm: Die Biergartenprinzessin*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung" 8 VII 2009.

[18] Heinrich Heine, *O Polsce*, tłum. Wacław Zawadzki, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 2: *Utwory prozą*, PIW 1956.

[19] Peter Stamm, *op. cit.*, s. 19.

[20] Sandra Kegel, *op. cit.*

[21] Peter Stamm, *op. cit.*, s. 9.

zostawia Alexandra i wyjeżdża do Marsylii. Sophie, będącą właściwie córką Iwony, wychowują dziadkowie. Alexander wprawdzie nie spotyka się z Iwoną, ale jest ona wciąż obecna w jego myślach (Jacques Derrida mówi w podobnym kontekście, że obecność nie jest nigdy w pełni obecna). Po siedmiu latach Alexander ponownie szuka Iwony, trafiając tym razem na jej kuzynkę Ewę, która opowiada mu o niej. Podobnie jak odwiedzająca ich regularnie Antje, żyjąca w Marsylii przyjaciółka Sonji, Ewa pełni rolę „powierniczki". Tym wyraża się element religijny, widoczny zresztą także w ostatnim tomie opowiadań Stamma *Seerücken*, w tekście *Das Mahl des Herrn* (Wieczerza Pańska).

Za motto powieści posłużyło autorowi następujące stwierdzenie Le Corbusiera: „Cień i światło kształtują formy"[22]. Technika gry świateł i cieni, ukrywania i odsłaniania, zakopywania i odkopywania obecna jest w tekście, co potwierdza choćby fragment: „Miałem wrażenie, jakby rozwiązanie było w mojej głowie i wystarczyłoby je wydobyć, jakbym miał odsunąć na bok cały gruz zdobytego wykształcenia, by znaleźć ten jeden ruch, tę jedną linię, której początek byłby we mnie"[23]. (Fragment ten pojawia się pod koniec powieści, dokumentując swoistą „spowiedź" postaci).

Odwołanie do form architektonicznych lub techniki archeologii należy już do klasycznego modelu w obrębie literatury (wystarczy wspomnieć chociażby Freudowską interpretację przepięknego opowiadania Wilhelma Jensena *Gradiva* z roku 1903 pt. *Gradiva*[24] z roku 1907). Także u Stamma wychodzą na światło dzienne rzeczy, których czytelnik się nie spodziewa, by ponownie zniknąć gdzieś pod powierzchnią. To sugerowałoby odczytanie w kategoriach psychologii intrakulturowej (mężczyzna stojący pomiędzy dwiema kobietami), z całą pewnością odpowiednie byłoby spojrzenie z perspektywy hermeneutyki interkulturowej, przy użyciu „kategorii obcości"[25], co wydobyłoby nowe znaczenie opisu obydwu kobiet, Niemki Sonji i Polki Iwony. Opis osób również zawiera elementy gry światła i cienia: „Sonja stała na środku jasno oświetlonego pokoju, jak zawsze w centrum".

Na pierwszy rzut oka Stamm nie pogłębia psychologii swoich charakterów (mimo iż z jego biografii wiemy, że zaczął studia psychologii i psychopatologii), jednak przy dokładniejszej lekturze można dostrzec, jak bez słowa komentarza obnaża kłamstwa postaci, przede wszystkim marnego architekta

[22] Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. Tomasz Swoboda, Centrum Architektury 2012.
[23] *Ibidem*.
[24] Por. Zygmunt Freud, *Gradiva*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR 2007.
[25] Por. Dietrich Krusche, *Die Kategorie der Fremde*, [w:] *Hermeneutik der Fremde*, red. idem, Alois Wierlacher, Iudicium 1990, s. 13–23.

Alexandra, który po małżeństwie z Sonją obiecuje sobie wejście do monachijskiej elity: „Za to Sonja, pochodząca z eleganckiego Starnbergu, była idealną kobietą u jego boku. Mądra, urocza i atrakcyjna, idąca przez życie z naturalną pewnością siebie”[26].

Alexander i Sonja wyobrażają sobie udane życie. Jednak Iwona samym faktem swojego zaistnienia w biografii Alexandra radykalnie podważa, a nawet niszczy sens takiego życia. Stąd wniosek Alexandra: „I nagle byłem całkiem pewien, że Ewa miała rację, że życie Iwony — biedne i pełne wyrzeczeń — było szczęśliwsze niż moje”[27]. Już sama pozycja społeczna Iwony (ledwo wiąże koniec z końcem, pracując dorywczo jako pomoc w katolickiej księgarni w Monachium, później jako sprzątaczka), jak i jej kulturowe zawieszenie w próżni (jest nielegalną imigrantką) dyskwalifikuje ją w porównaniu z jej konkurentką Sonją (tę konkurencję widzi jednak tylko Sonja). Alexander nie wie też, dlaczego Iwona od początku go pociąga, choć jest przecież „brzydką karykaturą jego pięknej i elokwentnej żony”. Nawet prezenty od Iwony go drażnią: „W sypialni leżał sweter, który dostałem od Iwony. Założyłem go. Pasował jak ulał, ale jego wzór był męką dla oka. Zastanawiałem się, czy od razu go wyrzucić, ale nie mogłem się zdecydować i położyłem go w pokoju na oparciu krzesła”[28]. Alexander jest nieustannie rozdarty między wstydem i pożądaniem, jakie odczuwa w obecności Iwony: „Jej białe nietknięte ciało miało w sobie coś roślinnego, organicznego, fałdy skóry, pełnej znamion, czarne, kręcone włosy. Pożądałem jej do nieprzytomności”[29].

Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy postać Iwony u Stamma faktycznie była zainspirowana Gombrowiczowską Iwoną, księżniczką Burgunda, jak sugerują niektórzy krytycy. Można dostrzec pewne podobieństwa: w sztuce Gombrowicza Iwona swoją ociężałością i biernością obnaża pusty dworski ceremoniał, u Stamma Iwona jest dla Alexa (irytującym) ucieleśnieniem obcego świata, odległego od hucznych przyjęć rodzinnych, monachijskich spotkań w męskim gronie, koncertów czy wizyt w teatrze, obszernie opisywanych w powieści. Także na płaszczyźnie struktury obu tekstów widoczne są paralele, mogące być świadectwem tego, że Stamm przeczytał *Iwonę, księżniczkę Burgunda*: obaj, Alex i książę Filip, wybierają szpetną dziewczynę, która ostatecznie przywiązuje ich do siebie swoim oddaniem („[…] aż korci, żeby panią do

[26] Jak pisze o niej S a n d r a K e g e l , *op. cit.*
[27] P e t e r S t a m m , *op. cit.*, s. 281.
[28] *Ibidem*, s. 129 i nast.
[29] *Ibidem*, s. 58.

czegoś użyć. […] Istnieją osoby jak stworzone na to, żeby wytrącać z równowagi, drażnić, pobudzać i doprowadzać do szaleństwa”[30]). Także książę Filip zamienia ostatecznie swoją Iwonę na piękną i pełną *sex appealu* damę dworu, ale jedyne, co udaje mu się przez to osiągnąć, to tyle, że Iwona nosi w sobie teraz już nie tylko jego, ale i jego nową wybrankę: „[O]na nas ma w sobie […] ma w sobie i będzie tam w sobie z nami… o nas… poczynać sobie po swojemu… na swój sposób […]”[31]. Finał różni jednak obie sytuacje: księżniczka Burgunda umiera tragikomiczną śmiercią (dławiąc się ością), podczas gdy Iwona u Stamma ponownie znika z życia Alexandra.

Istotny w tej konstelacji jest fakt, że Iwona zdobywa władzę nad Alexandrem przez swoją bierność, przez swoje bierne oddawanie się miłości (bez oczekiwań, bez wymagań), co on sam przyznaje. Na przeciwległym biegunie stoi Sonja, reprezentująca wszelkie rodzaje aktywności (chodzi na demonstracje, na przykład na rzecz ofiar masakry na placu Tiananmen, wierzy, że można zmienić świat przez architekturę). Alexandra przytłacza ten nieustanny akcjonizm, rozdrażniony ucieka z tego „czynnego” świata w świat Iwony i jej miłości, bez oczekiwań i żądań, gdzie może być taki, jaki chce być. „Człowiek, który kocha, zawsze wygrywa”[32], natomiast według Friedricha Nietzschego „wymagać, żeby nas kochano, jest największą z zarozumiałości”[33].

Podwójne dno, jakie się tu objawia, ma swoje źródło nie tyle w fakcie, że mamy do czynienia z bardzo zręcznie skomponowaną psychodramą, ale w tym, że przez przypisanie do określonej kultury pozornie tak udany model zachodni jest sprowadzony do absurdu. O ile jeszcze u Heinego czytamy: „W podróży przez Hiszpanię, Francję i Włochy życzyłbym sobie mieć u boku Polkę, do podróży jednak przez życie — wybrałbym Niemkę”[34], to tutaj ten obraz podróży doznaje całkowitego odwrócenia.

Alexander podróżuje z Sonją, nie z Iwoną. Ale ta podróż zamyka się w zaklętym kręgu, bo ich związek zaczyna się i kończy w Marsylii, niczym *perpetuum mobile*. Ten świat komercji, kariery, piękna i luksusu do niczego nie prowadzi, znaczący jest w tym kontekście też motyw bezpłodności. Sonja i architekt Alexander nie mogą mieć dzieci; przyszłość leży więc w oddaniu

[30] Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] *Dzieła,* t. 6: *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1986, s. 15

[31] *Ibidem*, s. 61.

[32] Peter Stamm, *op. cit.,* s. 200.

[33] Friedrich Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, przeł. Konrad Drzewiecki, posłowie Paweł Pieniążek, Wydawnictwo Zielona Sowa 2003, s. 252.

[34] Heinrich Heine, *op. cit.*, s. 645.

i całkowitej skłonności do poświęceń, jakie reprezentuje Iwona, która przybiera przez to cechy nieomal świętej, takie określenie pojawia się też w powieści. Z jednej strony przywołuje to skojarzenia z *Imitatio Mariae* (przez konotacje z takimi pojęciami, jak ofiarność i czystość), jednak postać Iwony nosi nie tylko cechy pozytywne, jak wynika ze słów jej kuzynki Ewy. W tekście pojawia się zresztą czytelna aluzja do konkretnych postaci z Biblii: „Ona Pana kocha, powiedział Hartmeier z ciężkim westchnieniem. Wzruszyłem ramionami. Z całego serca, dodał. [Nieodwzajemniona, bezinteresowna miłość, jaką opisuje Rainer Maria Rilke w powieści *Malte: pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*[35]]. Czekała na pana siedem lat, jak Jakub na Rachelę. Z tej historii zapamiętałem tylko, że Jakub po siedmiu latach poślubił inną kobietę. Leę, podpowiedział Hartmeier. A potem musiał czekać kolejnych siedem lat […]. To jak miłość do Zbawcy, nie ustaje z czasem, wręcz przeciwnie”[36].

Stamm wykorzystuje tutaj nowy obraz „pięknej Polki”, nawiązujący raczej do „pięknej duszy” Johanna Wolfganga Goethego z powieści *Wilhelm Meister*[37]. Także tym razem mamy do czynienia z projekcją autora (podobnie jak w motywie głębokiej religijności). Znaczące jest jednak to, że zestaw cech, jaki reprezentuje Iwona, stanowi wyraźne przeciwieństwo systemu wartości obojga Niemców. Element *quasi*-religijny, pobrzmiewający już w tytule, nie jest tu bez znaczenia. A zatem nie chodzi tylko o przeciwstawienie na płaszczyźnie narodowej, ale raczej metafizycznej. Czynnik metafizyczny ma ucieleśniać Iwona poprzez swoją bezinteresowną miłość (cytując powieść: „Człowiek, który kocha, zawsze wygrywa, niezależnie od tego, czy jest to miłość spełniona czy nie”; oraz: „Jesteś tym, co kochasz, nie tym, kto cię kocha”[38]), która jest główną cechą Iwony, a zarazem tym czynnikiem, który, przez moc zniewolenia, wiąże ją z tym, który tej miłości doświadczy — w tym wypadku jest to Alexander.

Peter Stamm używa przy tym pewnego zabiegu kompozycyjnego, który widoczny jest w całej powieści: pozwala, by rozwój wypadków potoczył się zgoła odmiennie od wyobrażeń Alexandra, który wyraża się o Iwonie nader niepochlebnie. Sposób, w jaki Alexander opisuje Iwonę, przybiera tak drastycznie negatywne tony, że czytelnik zastanawia się, dlaczego właściwie chce

[35] Por. Rainer Maria Rilke, *Malte: pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, tłum. Witold Hulewicz, Pavo 1993.

[36] Peter Stamm, *op. cit.*, s. 174.

[37] Por. Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister (obie części)*, tłum. Piotr Chmielowski, Wydawnictwo Salomona (Salezego) Lewentala 1893.

[38] *Ibidem*, s. 200.

on z nią sypiać i wciąż dąży do tego, by z nią być: „Jej brzydota i nędza drażniły mnie, jej pragnienie upodobnienia się do nas kompromitowało nas i ośmieszało”[39].

Cała historia rozwija się jednak dokładnie wbrew temu, czego na poziomie werbalnym życzy sobie bohater, jego zapewnienia zresztą coraz bardziej rozmijają się z działaniem. Właśnie to rozdarcie bohatera demonstruje tekst jako swoją „prawdę”, przez co miejscami nieznośne powtarzanie wad Iwony schodzi na drugi plan (pojawia się tu odwieczne pytanie, które stawiał między innymi Marcel Reich-Ranicki, co przekazuje mądrość utworu: autor, narrator czy fabuła). Dzięki temu zabiegowi Stamm przekazuje „zapatrywania” Alexandra jako jego sposób postrzegania rzeczywistości, i to właśnie sposób postrzegania Iwony przez Alexandra i Sonję czyni z niej „Polkę” (Sonja nazywa ją tak przy każdej okazji). Obcy obraz nie posiada odrębnej ontologicznej tożsamości, nie ma też treści, ogranicza się tylko do sposobu postrzegania innych postaci przez głównego bohatera. W tym punkcie opis Stamma pokrywa się z obserwacjami współczesnych badań nad obcością, według których obcość jest zawsze czymś, co powstaje w świadomości postrzegającego podmiotu i tym samym nie ma odpowiednika w rzeczywistości[40]. Z tego punktu widzenia należałoby zastanowić się, jakie strategie odgrywają istotną rolę w procesie tworzenia obrazu „obcego” (w tym wypadku jest to polska obcość z punktu widzenia Alexandra i Sonji), zarówno z perspektywy wspomnianej koncepcji kulturoznawczej, jak i z perspektywy badań interakcjonistycznych lub teorii dyskursu.

U Malin Schwerdtfeger pojawia się natomiast zgoła odmienna konstelacja — uwaga skupia się nie na gotowej do poświęceń, bezinteresownie oddanej kobiecie, ale na mężczyźnie, który definiuje się nieomal wyłącznie przez własne potrzeby. Zanim przejdę do analizy, chciałbym w kilku słowach przedstawić autorkę.

3.2. Empatyczna: Malin Schwerdtfeger

Malin Schwerdtfeger, urodzona w 1972 roku w Bremie i według dostępnych informacji nigdy nieprzebywająca dłużej w Polsce, zyskała popularność swoim debiutanckim tomem opowiadań *Leichte Mädchen* (Łatwe dziewczyny,

[39] *Ibidem*, s. 21.

[40] *Deutschland als fremde Kultur. Vermittlungsverfahren in Touristenführungen*, red. Marcella Costa, Bernd Müller-Jacquier, Iudicium 2010.

2001). Poza tym jest autorką powieści *Delfy*[41] (2004) oraz książki dla dzieci *Die Kürbiskönigin* (Dyniowa królowa, 2008). Studiowała judaistykę i islamistykę w Berlinie, podczas *Dni literatury niemieckojęzycznej* w konkursie literackim im. Ingeborg Bachmann zdobyła nagrodę za jedno z opowiadań z debiutanckiego tomu *Leichte Mädchen*, w którym pojawiają się motywy polskie.

Powieść *Kawiarnia Saratoga* opowiada o losach polskiej rodziny przesiedleńców o nazwisku Herrmann (ojciec Kazik jest Polakiem niemieckiego pochodzenia, dziedziczy po swojej ciotce Apolonii, w powieści nazywanej „niemiecką dziwką", tytułową kawiarnię Saratoga). Rodzina Herrmannów przenosi się w roku 1987, a więc dwa lata przed upadkiem Muru, z Gdyni do Bremy, z krótkim pobytem w osławionym obozie przejściowym dla uchodźców Friedland (ten szczegół świadczy o gruntownej pracy badawczej autorki dotyczącej losów przesiedleńców). Schwerdtfeger powraca tutaj do tematu, i po części także do postaci, które pojawiły się już w jej opowiadaniu *Fell und Federn* (Sierść i pióra) z tomu *Leichte Mädchen* (w tym tekście rodzina pochodziła ze Śląska).

Fabuła jest nieskomplikowana: rodzina pochodzi z Gdyni, lato spędza z reguły na Półwyspie Helskim, gdzie Tata przejmuje kawiarnię Saratoga (nazwa to zniekształcone słowo „zatoka"), żeby zebrać fundusze na emigrację do „*Bundes*". Żona rozwodzi się z nim, co jednak nie bardzo go obchodzi, i po jakimś czasie cała rodzina (matka, Sonja i Maika) przenosi się do Taty do „*Bundes*". Tam Tata znajduje pracę u Mercedesa, traci ją jednak równie szybko i chwyta się dorywczych zajęć. Matka, już wcześniej mająca skłonności do depresji, spędza całe dnie w łóżku, marząc o Helu, którego przed wyjazdem nienawidziła, i oddaje się swojej przesiedleńczej depresji. Sonja poznaje Jane, rzutką dziewczynę, która wkrótce staje się jej przyjaciółką, na końcu Tata zakłada nową rodzinę z „ciotką Danutą", a dziewczyny wyruszają na Hel.

W centrum fabuły znajduje się, obok pierwszoosobowej narratorki, ojciec rodziny, a więc Tata. Podczas prezentacji powieści na Targach Książki we Frankfurcie moderatorka Gisela Marx powiedziała o nim, że jest to wymarzony, modelowy Tata. Któż nie chciałby mieć Taty, który wygłasza następujące zdania (tutaj podaję tylko próbkę): „Pieniądze, które zarobię, i niemieckie geny ciotki Apolonii to będą nasze bilety do *Bundes*. Tam u niej na strychu leży kupa papierów, pełnych pieczątek ze swastyką. A ja zarobię tyle pieniędzy, że nam jeszcze podstemplują dupę. Będziemy żywymi paszportami…"[42]. W innym

[41] Malin Schwerdtfeger, *Delfy*, tłum. Alicja Rosenau, PIW 2006.

[42] Malin Schwerdtfeger, *Kawiarnia Saratoga*, s. 45–46.

miejscu Tata porównuje kobietę do auta, którym w *Bundes* na równi przysługuje należyty szacunek: „ — To jest *Bundes*! — mówił. — Masują samochód jak kobietę. Nakładają rękawiczki i łaskoczą karoserię, gładzą lakier i przejeżdżają wzdłuż załamań, jakby czyścili pipkę niemowlęcia”[43]. W jednej ze scen, która opisuje jak przyjeżdża po żonę i dzieci z koroną na głowie, zapytany o to, skąd ma tę koronę, mówi: „Mógłbym powiedzieć, że jestem królem tego szalonego, wspaniałego *Bundes* — odpowiedział Tata — ale nie chcę okłamywać dzieci. Taką koronę dostaje się tutaj razem z jedzeniem”[44]. Ich status migrantów puentuje rzeczowo i trafnie: „Jesteśmy teraz uchodźcami […] — uciekającymi zwierzętami”[45]. Niemal obscenicznie brzmią też jego uwagi dotyczące żony oraz kobiet w ogóle:

> — Kobieta musi z czegoś żyć — odpowiadał Tata. — I żyje z mężczyzny, i przez mężczyznę, z niego jest stworzona. Mężczyzna żywi kobietę, bo ona żywi jego dzieci, zaspokaja go z miłości albo ze względów zawodowych. Albo właśnie dlatego, że sprząta jego mieszkanie. Czy myślisz, że w epoce kamienia łupanego to mężczyźni wyskrobywali mamucie gówno z kątów jaskini? Matka, kochanka, kurwa i sprzątaczka — to są filary kobiecej egzystencji, pradawne zawody. Ewentualnie jeszcze dentystka.
>
> — Dentystka? zapytał Bocian.
>
> — Sam przecież mówiłeś, że kobieta ma delikatniejsze palce niż mężczyzna — wyjaśniał Tata — i nie lubi sprawiać bólu fizycznego. Niedawno pani doktor Johannsen zakładała mi plombę bez znieczulenia i bolało mniej niż u doktora Köstera ze znieczuleniem[46].

Jak to się dzieje, że postać, która charakteryzuje się głównie wygłaszaniem politycznie niepoprawnych i nietaktownych sądów, nie zraża czytelnika, a wręcz przeciwnie, wywołuje w nim sympatię? Schwerdtfeger bardzo silnie ją indywidualizuje, do tego stopnia, że „polskość” tej postaci pozostaje w cieniu: nie jest to konkretny Tata, ale tata przez duże T… Do tego udaje jej się ukazać całą ambiwalentność tej postaci, uzupełniając opis przez pierwszoosobową perspektywę jego córki Sonji. Ta indywidualizacja, a zarazem szczegółowa analiza, wręcz dekonstrukcja tego typu człowieka, nie dopuszcza do głosu identyfikacji narodowej. Tata nie jest tu Polakiem, Kaszubem czy Niemcem, tylko właśnie Tatą, zwariowanym Tatą, jakiego każdy chciałby mieć. Tym

[43] *Ibidem*, s. 111.
[44] *Ibidem*, s. 111–112.
[45] *Ibidem*, s. 114.
[46] *Ibidem*, s. 160–161.

sposobem Schwerdtfeger pozostawia sobie dużo swobody w żonglowaniu różnymi kliszami dotyczącymi polskiej i niemieckiej mentalności: spojrzenie narratorki jest jednocześnie „niewinne i obnażające" (jak zauważa jeden z krytyków). Także Tata zachowuje swoją naiwność. I to właśnie ta podwójna naiwność, nieoceniająca żadnych wyskoków i wypowiedzi taty ani też jego przyjaciela Bociana, powoduje, że czytelnik tę postać lubi.

Co kryje się za tą pozorną naiwnością? Przede wszystkim brak refleksji i brak oceny. Zasada *to show and not to tell* pozwala ukazać ojca w całej jego naturalności, którą w sobie pielęgnuje, bo nie zna innej drogi, więc nie pozwala też, by inni go oceniali. Z perspektywy interkulturowej hermeneutyki zanika tu zatem granica między obcym i własnym, co jest postulatem współczesnych teoretyków kulturoznawstwa, i co Haas zarzuciła interkulturalistom w formie zamkniętego kontenerowego modelu (w odniesieniu do koncepcji transkulturowości). Granice się zacierają, nie ma już konkretnej cechy danej kultury lub hierarchii ważności w spojrzeniu na jej poszczególne elementy, tak realizuje się transkulturowy sens[47], dosłowne znaczenie pojęcia tranzyt.

4. Podsumowanie

Celem powyższego artykułu było kontrastowe zestawienie dwóch obrazów „polskości" na podstawie portretów postaci z dwóch powieści należących do współczesnej literatury niemieckojęzycznej. Na pierwszy rzut oka te dwa obrazy diametralnie się od siebie różnią i wzajemnie się wykluczają: jeden pokazuje całkowicie pozbawioną egoistycznych potrzeb Iwonę z powieści Stamma, drugi Tatę z tekstu Schwerdtfeger, którym kierują wyłącznie egoistyczne pobudki. Gdyby podjąć próbę określenia ich tożsamości za pomocą narodowej mentalności czy też w oparciu o cechy narodowe, okazałoby się, że te dwa obrazy „polskości" nawzajem się wykluczają. Jednak to radykalne przeciwstawienie demonstruje, do jakiego stopnia kultury są opisywalne. Zgodnie z postulatem Hansena, charakterystyka postaci i ich charakterów manifestuje się tu znacznie wyraźniej poprzez takie elementy tożsamości, jak płeć (Iwona) czy przynależność do rodziny (ojciec), niż przez narodowość.

[47] Por. W o l f g a n g W e l s c h , *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, cz. 2*, red. R o m a n K u b i c k i , Fundacja Humaniora 1998; S t a n i s ł a w P u p p e l , *Interlingwalizm czy translingwalizm? Interkomunikacja czy transkomunikacja? Uwagi w kontekście współistnienia języków naturalnych w ramach globalnej wspólnoty kulturowo-językowo-komunikacyjnej*, [w:] *Społeczeństwo — kultura — język. W stronę interakcyjnej architektury komunikacji*, red. i d e m , KEKO UAM 2007, s. 79–94.

Schwerdtfeger całkowicie niweluje „polskość" Taty dzięki celności charakterologicznego opisu postaci, u Stamma tylko Sonja nazywa Iwonę „Polką", czym bardziej obnaża własne podświadome lęki niż rzeczoną postać. W obu przypadkach mamy do czynienia z charakterologicznie złożonymi postaciami, Schwerdtfeger i Stammowi udaje się uniknąć sztampowej redukcji charakterów — ich postaci pochodzą wprawdzie z Polski, ale opisane są w sposób odbiegający od schematów narodowych klisz, ich tożsamość cechuje wielopłaszczyznowość, uzyskana przez daleko idącą indywidualizację bądź swoiste rozdwojenie postaci (co można odnieść także do geograficznego położenia kluczowych postaci). Dlatego trudno jednoznacznie kojarzyć religijność Iwony z jej polskimi korzeniami i polskim katolicyzmem.

W ten sposób tożsamość nie ogranicza się tylko do jednego punktu odniesienia. Takie ustosunkowanie do problemu tożsamości przywołuje zasadnicze kwestie współczesnych badań kulturoznawczych: jak tworzy się obcość, jakie oczekiwania się z nią wiążą? Literacka gra w tworzenie lub/i rozczarowywanie oczekiwań przybiera tu w odniesieniu do obcości bardzo realne wymiary: obcość nigdy nie jest formą bytu ani esencją. Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego i w jakim celu wykorzystujemy obcość do tworzenia bytu lub esencji. Idąc dalej tym tropem, należałoby stwierdzić, że odmawiając obcości bytu, dokonujemy faktycznie dekonstrukcji, to znaczy krytycznie odnosimy się do przyjętych pojęć, jak czynił to Derrida, lub jeszcze wyraźniej Martin Heidegger w *Byciu i czasie*:

> Destrukcja nie ma [...] negatywnego sensu strząśnięcia ontologicznej tradycji. Ma ona raczej wytyczyć tej ostatniej pozytywne możliwości, co zawsze oznacza — jej granice, które są faktycznie dane wraz z aktualnym stanowiskiem pytania i z zakreślonym przez to stanowisko polem możliwych badań[48].

W tym zawiera się już „konstruktywny" element.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

[48] Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przełożył, przedmową i przypisami opatrzył Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 32.

Renata Makarska

Między Büscherem a Stasiukiem. Podróże w sąsiedztwo po 1989 roku

„Nie da się na trzeźwo pojechać z Polski do Niemiec. Nie oszukujmy się. To jednak jest trauma. W równym stopniu dotyka specjalistów od uprawy szparagów i pisarzy. Nie da się do Niemiec pojechać na luzie. [...] Jazda do Niemiec to jest psychoanaliza”[1], pisze Andrzej Stasiuk w prozie podróżnej *Dojczland* (2007). Ten zarówno autotematyczny, jak i autobiograficzny tekst, dedykowany Renacie (Schmidgall) i Olafowi (Kühlowi), dwojgu tłumaczy dzieł Stasiuka, ukazał się rok później po niemiecku. Jörg Magenau nazwał *Dojczland* „odnowieniem traumy” (*Trauma-Erneuerung*) i „kontynuacją psychoanalizy” (*fortgesetzte Psychoanalyse*)[2], Konrad Schuller z „Frankfurter Allgemeine Zeitung” był bardziej powściągliwy, czytając prozę Stasiuka co najwyżej jako „wyparcie” (*Verdrängung*)[3]. W *Dojczland* Stasiuk wysyła pijanego bohatera-pisarza, nowe wcielenie pikaryjskiego łazika, w podróż po Niemczech (miejscami po Austrii) i wyposaża go w tradycyjne stereotypowe myślenie o kontaktach polsko-niemieckich i o polsko-niemieckiej historii.

Podróżnik z prozy Wolfganga Büschera *Berlin–Moskwa. Podróż na piechotę* (2003)[4] jest skrajnie odmienny — trzeźwy i pełen powagi. Taki jest również jego cel: porusza się on bowiem w linii prostej z miejsca A do B, idzie do Moskwy szlakiem, którym niegdyś maszerowały wojska napoleońskie, a później — w 1941 roku — Grupa Armii Środek, a wraz z nią dziadek dziennikarza. Büscher pragnie połączyć ze sobą wielką i małą (prywatną) historię: wędrując szlakiem, będącym ostatnią drogą dziadka, stara się dotknąć upiorów pamięci

[1] Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wydawnictwo Czarne 2007, s. 27; wydanie niemieckie: idem, *Dojczland. Ein Reisebericht*, tłum. Olaf Kühl, Suhrkamp Verlag 2008.

[2] Por. http://www.perlentaucher.de/buch/30307.html.

[3] Por. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/andrzej-stasiuk-dojczland-nach-deutschland-fahren-ist-psychoanalyse-1711347.html

[4] Wolfgang Büscher, *Berlin–Moskau. Eine Reise zu Fuß*, Rowohlt 2003; idem, *Berlin–Moskwa. Podróż na piechotę*, tłum. Renata Makarska, Wydawnictwo Czarne 2004.

i zarazem uwolnić od nich. Ale także narrator Büschera operuje jednak stereotypami — zarówno w stosunku do Polski, jak i do Rosji (czy Białorusi). Polska jest dla niego zdecydowanie nieciekawa. Jest za mało Wschodem. „Alternatywny Niemiec" nie znajduje pasującego do niej klucza, nie ma pomysłu na ten kraj i na jego opis.

Wychodząc od przykładów prozy podróżnej obu autorów, chciałabym w niniejszym artykule zająć się postrzeganiem i przedstawianiem kraju sąsiadów w (przede wszystkim) niefikcjonalnej prozie polskiej i niemieckiej po 1989 roku. Niezależnie od tendencji powolnego uwalniania się od historii, wyraźny jest w niej brak pomysłu na obraz sąsiadów, który nie byłby uwikłany w dotychczasowe stereotypowe definiowanie Polaka/Niemca. W ciągu ostatnich dwudziestu lat obie literatury nie znalazły nowego języka na przedstawienie kraju sąsiadów. Każda podróż z Polski do Niemiec urasta do miana „odnowienia traumy"; jedynie dzięki ironii lub maksymalnej rzeczowości narratorzy zyskują dystans do obrazów historycznych. Podróże na Wschód również stają przed problemem nie do pokonania: albo zupełnie pomija się w nich Polskę, albo wpada się w sidła żywotnych wciąż uogólnień bądź stereotypów.

W mojej lekturze biorę pod uwagę, oprócz obu wymienionych wcześniej tekstów, *Przypadki graniczne* Petera Haffnera (2002)[5], *Polski Tango* Adama Soboczynskiego (2006)[6] oraz *Viva Polonia. Ein deutscher Gastarbeiter in Polen* (Viva Polonia. Niemiecki gastarbajter w Polsce) Steffena Möllera (2008)[7], niemiecki odpowiednik polskiego bestselleru *Polska da się lubić*[8]. Jako że polscy autorzy niezwykle rzadko zajmują się w sposób niefikcjonalny Niemcami, analizuję poniżej nie tylko *Obwód głowy* Włodzimierza Nowaka (2008)[9], ale też fikcjonalne teksty polskich migrantów w Niemczech (choć nie są „literaturą faktu"): Janusza Rudnickiego *Można żyć* (1991)[10] oraz Dariusza Muszera *Wolność pachnie wanilią* (1999)[11]. Nieco na marginesie spoglądam również na

[5] Peter Haffner, *Przypadki graniczne*, tłum. Anna Jachimiak, Stowarzyszenie Wspólnota Kulturowa Borussia 2005.

[6] Adam Soboczynski, *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen*, Aufbau Verlag 2006. Choć polskie wydawnictwa z reguły szybko reagują na tego typu publikacje u sąsiadów, książka Soboczynskiego nie doczekała się polskiego tłumaczenia.

[7] Steffen Möller, *Viva Polonia. Ein deutscher Gastarbeiter in Polen*, Scherz Verlag 2008.

[8] Steffen Möller, *Polska da się lubić*, Publicat 2006.

[9] Włodzimierz Nowak, *Obwód głowy*, Wydawnictwo Czarne 2007; wydanie niemieckie: idem, *Die Nacht von Wildenhagen. Zwölf deutsch-polnische Schicksale*, Suhrkamp 2009.

[10] Janusz Rudnicki, *Można żyć*, Wydawnictwo Dolnośląskie 1991.

[11] Dariusz Muszer, *Die Freiheit riecht nach Vanille*, A1 Verlag 1999; wydanie polskie: idem, *Wolność pachnie wanilią*, Wydawnictwo Forma 2008.

publikacje polskich „migrantek zarobkowych" — transnarodowych matek[12] czy sprzątaczek, których publikacje pojawiły się w ostatnich latach na rynku: *Niemieckie eldorado* Justyny Poremby-Patze (2008)[13] oraz *Unter deutschen Betten. Eine polnische Putzfrau packt aus* (Pod niemieckimi łóżkami. Zwierzenia polskiej sprzątaczki) Justyny Polanskiej (2011)[14]. Nie mam zamiaru wyczerpywać tu tematu, lecz jedynie zasugerować problem, przekonana, że obraz Niemców czy Polaków w tekstach niefikcjonalnych podlega nieco innym prawom niż w fikcjonalnej prozie[15].

1. Historia. Pikarejskość i pisanie na przekór poprawności politycznej

„Wojna przestała mnie na dobrą sprawę obchodzić dopiero tu, w Niemczech", mówi bohater powieści Janusza Rudnickiego *Można żyć*[16]. Mimo to, zapewnienia postaci z tekstów Rudnickiego wciąż są konfrontowane z pamięcią wojny. Podczas gdy pisarz-łazik Stasiuka może przekroczyć granicę z Niemcami jedynie w stanie upojenia alkoholowego, polscy (lub z Polski pochodzący) autorzy, którzy osiedlili się w Niemczech, nagminnie eksploatują motyw przekraczania rzeczywistych lub metaforycznych granic, czyniąc to często bez kropli alkoholu i bawiąc się przy tym normami poprawności politycznej. Narrator i bohater powieści Muszera *Wolność pachnie wanilią* po opuszczeniu („na własnych nogach [...], a nie przez komin"[17]) obozu dla przesiedleńców z Europy Wschodniej udaje się prosto do studia tatuażu, by uwiecznić na ramieniu „numer zaświadczenia rejestracyjnego", ciesząc się przy tym, że należy już do „niemieckiego narodu" i że ma dłuższy numer niż jego dziadek[18].

„To był mój niemiecki początek. Samotność, Enerde, skini, pijaństwo, literatura i Holocaust"[19], tak podsumowuje pierwsze dni w Niemczech bohater *Dojczlandu*. W przypadku polskich pisarzy-migrantów pojawiają się słowa „obóz", „germanizacja", „porządek", „ksenofobia". Ważną rolę odgrywa

[12] Por. Sylwia Urbańska, *Matka na emigracji. Perspektywa transnarodowości w badaniu przemian ról rodzicielskich*, „Studia Migracyjne — Przegląd Polonijny" 2009, nr 1, s. 61–84; Teresa Święćkowska, *Migracja i gender z perspektywy pracy domowej i opiekuńczej*, http://www.isp.org.pl/files/20805115360883641001265983595.pdf.

[13] Justyna Poremba-Patze, *Niemieckie eldorado*, Wydawnictwo Skrzat 2008.

[14] Justyna Polanska, *Unter deutschen Betten. Eine polnische Putzfrau packt aus*, Knaur 2011.

[15] Por. Przemysław Czapliński, *Dojczland. Obraz Niemców w literaturze polskiej*, „Respublika Nowa" 2011, nr 15, http://www.eurozine.com/pdf/2010-02-25-czaplinski-pl.pdf.

[16] Janusz Rudnicki, *Można żyć*, s. 52.

[17] Dariusz Muszer, *Wolność pachnie wanilią*, s. 62.

[18] *Ibidem*, s. 63.

[19] Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, s. 17.

w diaspornej prozie[20] z Niemiec właśnie motyw obozu przejściowego — występuje on u Krzysztofa Marii Załuskiego, Dariusza Muszera, Krzysztofa Niewrzędy, czy piszącego po niemiecku Artura Beckera. Chociaż autorzy opuszczający Polskę w latach osiemdziesiątych XX wieku znajdują się już u progu (wolnej) migracji — przypomnijmy, że w 1998 roku Jerzy Jarzębski ogłosił koniec emigracji — raczej niechętnie dystansują się do tradycyjnych tematów i samej literatury emigracyjnej. Spory o Polskę i o historię wciąż trwają. Nawet Bogusław Bakuła, mimo stworzenia nowej propozycji terminologicznej, zaznacza, że literatura diasporna niezupełnie zerwała z tradycjami literatury narodowej — choć „pokazuje świat polski w konfrontacji z obcą rzeczywistością", to „przeważnie pozostaje w sferze zainteresowań świadomością polską i losem uchodźcy"[21].

Bohater Rudnickiego, łazik poszukujący przygód, jest równocześnie pogranicznikiem bawiącym się obiema kulturami, a także ich stereotypami. W jego monologach i kontaktach z otoczeniem ważną rolę odgrywa nie tylko stereotypowy stosunek do Niemiec (obraz Niemiec rzadko jest tu zindywidualizowany), ale też autostereotypy i polska pamięć zbiorowa: na równi z innymi rozprawia się on z Polakami żyjącymi w Niemczech. Bohater Rudnickiego przenosi medialne obrazy II wojny światowej na prywatne (czy nawet intymne) sytuacje: „To wtedy właśnie, podczas pierwszego razu [...], wyhamowywałem orgazm, wyświetlając sobie pod powiekami rowy, piece i szubienice [...], wyobrażałem sobie, że karzę w Barbarze, karzę dosłownie w niej, w coraz to innej pozycji dojście Hitlera do władzy i wszystkie tego skutki"[22]. Podobnie od kolektywnej pamięci nie potrafi oderwać się narratorka *Koktajlu wielowarzywnego* Nataszy Goerke: „Czasem wystarczy okrzyk, na przykład słowo *halt,* a ja w myślach odpowiadam *haende hoch* i uciekam, choć słowo to wysapał biegnący za mną Niemiec, który chciał mi oddać zgubioną portmonetkę. A czasami nie trzeba nawet słów; czasami wystarczy zwykły gest, grymas, wygląd. I machina skojarzeń uruchamia się sama [...]"[23].

Pamięć polityczna nie tylko stanowi przedmiot dyskusji w cytowanych przeze mnie tekstach (Rudnickiego i Muszera), ale staje się przedmiotem ironii

[20] Terminu tego używa Bogusław Bakuła w swoim zbiorze esejów, por. B o g u s ł a w B a k u ł a , *Antylatarnik oraz inne szkice literackie i publicystyczne*, Wydawnictwo WiS 2001, s. 55–64.

[21] „Literatura diasporna przeważnie pozostaje w sferze zainteresowań świadomością polską i losem uchodźcy", por. *ibidem*, s. 60.

[22] J a n u s z R u d n i c k i , *Można żyć*, s. 78–79.

[23] N a t a s z a G o e r k e , *Koktajl wielowarzywny*, [w:] *Sarmackie krajobrazy. Głosy z Litwy, Białorusi, Ukrainy, Niemiec i Polski*, red. M a r t i n P o l l a c k , Wydawnictwo Czarne 2006, s. 188.

i jest wciąż prze- i odkształcana. Dlatego w prozie Stasiuka „najważniejsi Niemcy" to Ulrich von Jungingen i Adolf Hitler — mityczny i rzeczywisty agresor[24].

Przerysowywanie tematu historii wiąże się ściśle z tendencją do przekraczania granic poprawności politycznej i granic języka: styl cytowanych tekstów jest świadomie wulgarny. Nie jest to cecha wyłącznie literatury polskiej powstającej w Niemczech, granice poprawności politycznej przekraczają w celach artystycznych bardzo często też inni imigranci, by wymienić tu choćby Jaromíra Konečnego, Wladimira Kaminera czy kabaretystę o tureckich korzeniach — Serdara Somuncu. Tradycja przekraczania granic poprawności politycznej jest doskonale znana Stasiukowi, dlatego znajdziemy w jego prozie *Dojczland* opinię przyjaciół, którzy dwadzieścia lat temu wyemigrowali do Niemiec: „Niemcy byłyby znacznie przyjemniejszym krajem, gdyby nie było w nim Niemców. Gdyby pozostali sami gastarbeiterzy i emigranci. Niemcy powinni dokądś wyjechać i przysyłać kasę"[25]. Narrator sam wielokrotnie przyznaje, że jego opowieść jest „pełna uprzedzeń"[26].

Cechą wielu omawianych tu tekstów (prozy podróżnej, ale i tekstów fikcjonalnych) jest operowanie figurą łazika. W swoim spojrzeniu na świat nie jest on w pełni poczytalny, dlatego wolno mu więcej niż innym, dlatego stale porusza się on językowo na granicy tego, co wolno, i tego, co nie wypada. Jego ważnym tematem jest historia, do której się nieustannie odnosi. Tekst Stasiuka wielokrotnie reflektuje ten zabieg kompozycyjny i stylistyczny: „Bo czym jest moja niemiecka podróż, jeśli nie wędrówką Głupiego Jasia w poszukiwaniu mądrości?"[27].

2. Codzienność. *Polski Tango* i walka z formą

Innym sposobem opisu Polski czy Niemiec jest ciągłe korzystanie z szerokiego repertuaru stereotypów odnoszących się do codzienności. Rzadko są one cytowane zupełnie serio, pojawia się tu ironia, motyw (częstokroć wyzwalającego) śmiechu. Posługiwanie się tymi stereotypami przypomina jednak nerwicę

[24] Por. A n d r z e j S t a s i u k , *Dojczland*, s. 63. O dziwo *Bitwa pod Grunwaldem* zajmowała centralne miejsce na berlińskiej wystawie *Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* (23 IX 2011 – 9 I 2012), choć była ona pastiszem: Obraz Matejki został wyhaftowany przez 33 autorów z podłódzkiego Działoszyna, o czym w swoim czasie (z okazji 600-lecia bitwy) donosiła prasa, por. np. http://czestochowa.gazeta.pl/czestochowa/1,35271,7564597,Krzyzacy_z_milionow_krzyzykow.html.

[25] A n d r z e j S t a s i u k , *Dojczland*, s. 29.

[26] *Ibidem*, s. 44.

[27] *Ibidem*, s. 77.

natręctw, które pojawiają się bez konkretnej motywacji, niejako przy okazji. Często — potraktowane z dystansu, w roli cytatu czy jako próba rewizji skostniałego obrazu kultury — mają bawić czytelnika. Taką właśnie funkcję mają polsko-niemieckie stereotypy w książce *Polski Tango* (podtytuł brzmi: *Podróż przez Polskę i Niemcy*) Adama Soboczynskiego. Ta trzecia z kolei książka Soboczynskiego ma formę autobiograficznej podróży do Polski, kraju, który autor i jednocześnie narrator powieści / prozy podróżnej opuścił w wieku sześciu lat. Sam tekst rozpada się na dwie części — pierwsza to wspomnienie o tym, jak rodzina narratora (autora) w roku 1981 opuszcza Polskę, by osiedlić się w Koblencji; druga to reportaż z pobytu w Polsce starszego o kilkanaście lat narratora, początkującego dziennikarza. Tekst wyróżnia się starannością językową, sugerując w ten sposób czytelnikowi, że narrator doskonale zna język polski i polską rzeczywistość[28]. Podczas gdy Büscher w reportażu, opisując wąsy byłego polskiego prezydenta, operuje rozpowszechnioną w Niemczech formą „Lech Walesa", autor *Polski Tango* dba o znaki diakrytyczne. Narrator nie potrafi się jednak uwolnić od (popularnego w Niemczech) przekonania, iż każdy Polak musi mieć wąsy: należą one do insygniów Wschodu, których ojciec bohatera pozbywa się natychmiast po przybyciu do Niemiec: „Ojciec [jeszcze tej samej nocy] zgolił polskie wąsy, a mama zamiast kolorowych spódnic nosiła jeansy"[29]. Mimo starannie przygotowanej trasy podróży po Polsce (dziennikarz spotyka Steffena Möllera, malarza Marcina Maciejowskiego, Tadeusza Różewicza czy ks. Mieczysława Malińskiego, odwiedza też berliński Klub Polskich Nieudaczników), jego uwagę jako dziennikarza przykuwają właśnie stereotypy, poświęca im dodatkowy rozdział *Szeryfowie*: „Szczególnie wyraźnie zapadły mi w pamięć te epizody mojej podróży po Polsce, które potwierdzają uprzedzenia Niemców na temat Polaków. Uprzedzenia dotyczące korupcji i przestępczości"[30].

Uprzedzenia te wykorzystuje jako materiał również kierowana do niemieckiego czytelnika *Viva Polonia* Steffena Möllera. Książka porusza się gatunkowo między leksykonem a poradnikiem, prozą podróżną a rozrywką i co rusz odwołuje się do starych i nowych (pozytywnych i negatywnych) stereotypów. Dawne można odnaleźć w spisie treści: „Chopin", „gościnność", „serdeczność", „romantyzm". Nowe znajdują się raczej w części poradnikowej:

[28] Choć zdarzają mu się często wpadki, na przykład tygodnik „Przekrój" określa mianem prasy bulwarowej, por. A d a m S o b o c z y n s k i , *Polski Tango*..., s. 169.

[29] *Ibidem*, s. 24.

[30] *Ibidem*, s. 81.

— „Cudzoziemcze, który nie masz pojęcia o Polsce, apeluję do ciebie, nie popełniaj błędu i nie staraj się nigdy wyprzedzać polskiego samochodu. Szczególnie, jeśli twoje auto jest mniejsze”[31] — samochód zdaje się elementem dumy narodowej, której Polak będzie bronił nawet kosztem wypadku;

— „Bierzcie pod uwagę wszelakie polskie przesądy”[32] — Polacy są narodem przesądnym, Niemcy zaś nie;

— „Proszę śmiać się też z dowcipów, których państwo nie zrozumieli”[33] — polskie poczucie humoru trudno jest zrozumieć.

Opuszczając grząski grunt historii, Möller zatrzymuje się na poziomie dowcipu. Dobre rady, których udziela niemieckim czytelnikom, odnoszą się do ogólnych doświadczeń i udają wiedzę: zachowanie na polskich ulicach jest sprawą honoru, Polacy są przesądni, polskich dowcipów i tak nikt nie zrozumie.

Narrator Andrzeja Stasiuka nie stara się być dowcipny, jest raczej prowokatorem, „barbarzyńcą”, który nie ma zamiaru dostrzegać profitów (prócz finansowego) kultury i gospodarki Niemiec. Prowokuje raczej, zestawiając Niemcy z Polską i Europą Środkową. *Dojczland* ocieka wręcz stereotypami: „Jeśli chcesz przeżyć prawdziwą samotność, powinieneś pojechać do Niemiec”[34], z Niemcami bowiem nie można się przyjaźnić[35], Niemcy to kraj mercedesów i ludzi, którzy nigdy nie płaczą[36]. Narrator Stasiuka nie tylko prowokuje, ale na dodatek kokietuje jeszcze swoją prowokacją, wyznając: „jak powiedziałem, ta opowieść jest pełna uprzedzeń i nie zamierzam tego wcale ukrywać”[37]. Nie potrzebuje on nowego pomysłu na Niemcy, jedzie tam i sprzedając własną kulturę, definiuje siebie jako „wędrownego gastarbeitera” i „komiwojażera”[38], starając się jak najszybciej zamknąć za sobą niemieckie drzwi. Różnice między „nami” a „nimi” są nie do pokonania: „Różnimy się stosunkiem do formy. Germanie chcą ją doskonalić, Słowianie nieustannie pragną się jej pozbyć […]”[39].

[31] Steffen Möller, *Viva Polonia*, s. 84.
[32] *Ibidem*, s. 290.
[33] *Ibidem*.
[34] Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, s. 20.
[35] *Ibidem*, s. 27.
[36] *Ibidem*, s. 34, 38.
[37] *Ibidem*, s. 45.
[38] Por. *ibidem*, s. 27–28.
[39] *Ibidem*, s. 82–83.

3. „Zostawić Polskę za sobą"

Polskie drzwi pragnie zaś jak naszybciej zamknąć za sobą podróżnik Wolfganga Büschera, kierując się na Wschód. Wędrując przez „kraj Piastów" jest wciąż konfrontowany z „polską słabością do rustykalności" w postaci „wyrzeźbionych w drewnie ogromnych rycerzy"[40]; spotyka na swojej drodze pomniki Chrobrego, słucha opowieści o Mickiewiczu, w pałacu w Śmiełowie (Muzeum im. Adama Mickiewicza) cytuje nawet początek *Ody do młodości*. Choć nie jest to klasyczne zestawienie stereotypów, obraz Polski pozostaje tu jednak na dużym poziomie ogólności. Drugą stroną opowieści o „kraju Piastów" jest podkreślanie egzotycznych wyjątków: podróżnik spotyka benedyktyna, będącego jednocześnie mistrzem zen, rozmawia z bardzo światowym polskim hrabią, który „sprzedał swoje piękne mieszkanie na Placu Vendôme [...] i przeniósł się z Paryża do Poznania, zostawił za sobą całą swoją francusko-angielską egzystencję"[41]. Podróżnik Büschera wyposażony jest w podstawową wiedzę pozwalającą mu przeżyć w obcym kraju (słowo „dzinkuje"[42]), interesuje go przede wszystkim Wschód, na nim skoncentrowana jest jego wędrówka, na Polskę nie ma pomysłu, *Berlin–Moskwa* — podobnie jak *Dojczland* — żongluje autostereotypami i stereotypami „obcego". Polakom, których Niemiec spotyka na swojej drodze, cel jego wędrówki wydaje się podejrzany bądź śmieszny. Także oni pozostają przy swoich uprzedzeniach: alternatywny Niemiec idzie na Wschód, żeby coś „naprawić" i „odpokutować".

Narrator Büschera chętnie opuszcza „kontynent filigranowych szyn"[43], zdominowany przez teatralność historii. Jeszcze w ostatniej chwili staje się on widzem niecodziennego spektaklu:

> Usłyszałem stukot kopyt, przybliżał się coraz bardziej, to polska kawaleria nadjeżdżała zza rogu. Patriotyczne sztandary, brody, odkryte bagnety. Nie było ich wielu, zaledwie szwadron, rotmistrz z ogniem w oczach [...]. Po chwili do koni podeszli staruszkowie, ordery w klapach i biało-czerwone szarfy [...]. A leniwi grubaskowie w średnim wieku, którzy ani nie uczestniczyli w bojach kombatantów, ani nie mieli naturalnej dziarskości młodzieńców, zapuścili przynajmniej wałęsowskie wąsy[44].

[40] W o l f g a n g B ü s c h e r , *Berlin–Moskwa*..., s. 61.
[41] *Ibidem*, s. 46.
[42] Por. *ibidem*, s. 30.
[43] *Ibidem*, s. 74.
[44] *Ibidem*, s. 73. „Wałęsowskie wąsy" w oryginale: „Lech-Walesa-Schnauz". Mimo bezradności Büschera wobec Polski, jego książka zbierała również w Polsce pochwały. B a r t o s z M a r z e c porównał prozę wędrowną Büschera do *Jadąc do Babadag*, por. http://www.czarne.com.pl/?a=133.

Polskę opisuje niejako „przy okazji", jest ona dla niego krajem tranzytowym. Poniekąd sama jest sobie winna, zmierza bowiem w odwrotnym kierunku niż bohater — jej celem jest Zachód, mamy rok 2003, podróż w tym kierunku jest traktowana przez bohatera jako w pewnym sensie zdrada samego siebie:

> Przechodziłem przez rzeczywistość, która była jednym wielkim marketem budowlanym. Wielką hurtownią kafelków, mebli, jednym wielkim salonem samochodowym. Naraz cała Polska kupowała nowe meble, tapetowała, kładła kafelki, motoryzowała się na nowo. Mijaliśmy się nawzajem, ja i ona, chciałem ją najprędzej mieć już za sobą i tak szybko, jak tylko możliwe, dotrzeć dalej na wschód[45].

4. Eldorado pod niemieckimi łóżkami

W styczniu 2011 roku niemieccy czytelnicy zostali zelektryzowani „bestsellerem" dotyczącym integracji cudzoziemców w Niemczech: Justyna Polanska opowiada o kulisach swojego zawodu — *Unter deutschen Betten. Eine polnische Putzfrau packt aus*. Książka ma charakter podwójnego zwierzenia, sygnał ten pojawia się już w tytule — po pierwsze opowiada o imigrantach w Niemczech i o swojej nielegalnej pracy, po drugie rozprawia się z Niemcami, zdradzając, co się dzieje **w** „niemieckich łóżkach" i co można **pod** nimi znaleźć. Autorka ukrywa się oczywiście pod pseudonimem. Książka była recenzowana we wszystkich mediach, również w tygodniku „Die Zeit". Niektórzy recenzenci interpretowali Polanską z zadziwiającą powagą jako rodzaj odpowiedzi na książkę Thilo Sarrazina[46]. Również polskie media dostrzegły jej obecność. Nie tylko „Fakt" donosił o „wyznaniach sprzątaczki", pojawienie się na niemieckim rynku wydawniczym potencjalnego bestsellera odnotowały również liczne portale informacyjne. „Niemcy to fleje"[47], „Niemcy to brudasy"[48] — to tylko niektóre tytuły omówień książki Polanskiej. „Newsweek" opublikował wywiad z autorką: „Kiedy moi pracodawcy zaczęli się przede mną rozbierać, powiedziałam sobie: to już przerasta ludzkie granice. I wzięłam się do pisania" — wyznaje w rozmowie z Filipem Gańczakiem[49]. Konfrontacja

[45] W o l f g a n g B ü s c h e r , *Berlin–Moskwa…*, s. 33.

[46] Czyli głos w debacie na temat integracji imigrantów w Niemczech, por. *Die Erfolgsstory der polnischen Integration*, http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2011-01/putzfrau-polen.

[47] http://wiadomosci.wp.pl/title,Niemcy-to-fleje-wyznaje-polska-sprzataczka,wid,13028523,wiadomosc.html?ticaid=1dd0e.

[48] Por. http://www.fakt.pl/Niemcy-to-brudasy-Tak-uwaza-,artykuly,92663,1.html.

[49] http://swiat.newsweek.pl/justyna-polanska--ja-tylko-sprzatam,70697,1,1.html.

z obcą kulturą staje się jednocześnie kuźnią autostereotypów; na pytanie dziennikarza „Czy z Niemcami można się zaprzyjaźnić?”[50], Polanska odpowiada bez zastanowienia: „Mam wielu niemieckich przyjaciół. Więcej niż polskich. Polacy za granicą to jest masakra. Jeden drugiemu nóż by w plecy wbił. A Niemcy są chętni do pomocy”[51]. Stereotyp Niemców powtarzany w książce jest przede wszystkim przypisywanym im stereotypowym spojrzeniem na Polaka: Polacy kradną, Polki się prostytuują, a wszystko dlatego, że Polska jest biedym krajem.

Również „Gazeta Wyborcza” decyduje się na omówienie książki, zamieszczając w wersji internetowej dodatkowo sondę czytelniczą: „Jak sądzisz na podstawie własnego doświadczenia, jak są nastawieni Niemcy wobec Polaków?”[52]. Dla „Gazety” zdecydował się napisać o książce Polanskiej nawet Janusz Rudnicki[53]: „Justyna Polanska ściąga gumowe rękawice i prosto z zasyfionych łazienek wchodzi na medialne salony”. Rudnicki nie zostawia na autorce suchej nitki: „Przychodzi baba do monachijskiego wydawnictwa. Baba jest z Polski, młoda, lat trzydzieści jeden, z czego jedenaście na szmacie. Szmatławe jest też w sumie wydawnictwo, kolorowe książki dla szarych mas. [...] Hit, wkrótce być może bestseller. Pierwszy polski w Niemczech”[54]. Zdecydowanie czuć tu rozczarowanie autora, który przez wiele lat mieszkał w Niemczech i żadna z jego książek nie stała się tak medialna[55]. W zwierzeniach polskiej sprzątaczki Rudnicki obserwuje „ejakulację patosu”, zarzuca jednak książce przede wszystkim to, że jest źle napisana i prezentuje się jak „równo przystrzyżony, wytrymowany i wykąpany pudel. Z obciętymi pazurami i przeczyszczonymi uszami”. Inaczej obchodzi się z książką Polanskiej i jej autorką w Dużym Formacie „Gazety” Włodzimierz Nowak[56]. Znany z obiektywnego i niemal etnograficznego stosunku do opisywanych zjawisk, dziennikarz pyta

[50] Pytanie brzmi jak cytat z prozy Stasiuka.

[51] http://swiat.newsweek.pl/justyna-polanska--ja-tylko-sprzatam,70697,1,1.html.

[52] Do 27 I 2012 w sondzie wzięły udział 1052 osoby. 62% wybrało opcję „to zależy od konkretnego człowieka”, 21% odpowiedziało — „negatywnie”, 11% było zdania, że Niemcy są „pozytywnie nastawieni do Polaków”, a 6% nie miało żadnych związanych z tym doświadczeń.
Por. http://wyborcza.pl/1,86733,8932436,Polka_obnaza_Niemcow.html.

[53] J a n u s z R u d n i c k i , *Sprzątając Niemców*, „Gazeta Wyborcza” 25 I 2011, http://wyborcza.pl/1,75248,8997978,Sprzatajac_Niemcow.html.

[54] *Ibidem*.

[55] Po niemiecku ukazało się jedynie kilka krótkich tekstów i w 2002 roku tom *Grenzgänger* w wydawnictwie Schäfer (Herne).

[56] W ł o d z i m i e r z N o w a k , *„Unter deutschen Betten. Eine polnische Putzfrau packt aus”. Polka pod niemieckim łóżkiem*, „Gazeta Wyborcza” 11 IX 2011, http://wyborcza.pl/1,75480,10253157,_Unter_deutschen_Betten__Eine_polnische_Putzfrau_packt.html.
Co ciekawe, rozmowa ta została opublikowana dopiero we wrześniu, a więc długo po ukazaniu się książki.

o kulisy powstania książki i o pozytywne cechy Niemców. Polanska zdradza szczegóły powstania „zwierzeń": „Książkę chciałam napisać z tym tutaj panem, u którego sprzątamy. Poznaliśmy się w kawiarni we Frankfurcie. Jest psychologiem... [...] Trzy miesiące ja mu opowiadałam, a on mi proponował zdania. Zgadzałam się albo nie"[57]. Autorka-sprzątaczka mówi też bez zająknięcia o dobrych stronach Niemiec: „Pierwsze to pozytywy w ruchu drogowym, że Niemiec przepuści, a w Polsce nie. Drugie — toalety [...]. Co jeszcze jest u Niemca lepsze? System zakupów — w Polsce są ekspedientki znudzone klientem, [...] w Niemczech tego nie widać [...]"[58].

Podczas gdy Justyna Polanska decyduje się na debiut medialny w języku niemieckim, jej imienniczka Justyna Poremba-Patze (przypadkowa zbieżność imion?) publikuje swoje refleksje z Niemiec po polsku. Nie zatrudnia ona jednak *ghostwritera*, pisze w języku ojczystym, również ujawniając „prawdę" o swoim życiu w Niemczech. W odróżnieniu od Polanskiej nie jest nielegalną imigrantką, jest raczej „transnarodową" matką, która decyduje się na małżeństwo z Niemcem. Książka nie staje się wydarzeniem medialnym, jest jednak ciekawa pod kątem całego indeksu stereotypowych i powierzchownych wiadomości o Niemcach i Niemczech. Poremba-Patze (to nie pseudonim) wyjeżdża do Niemiec jeszcze przed 1989 rokiem i najpierw poznaje Niemcy Wschodnie: „NRD było zimne i obce. Niemcy, z małymi wyjątkami, wydawali się aroganccy, nieprzyjaźni, dalecy. [...] Nie akceptowali wschodnich cudzoziemców, karali ich dystansem, lekceważeniem, prawie pogardą"[59]. Po rozpadzie pierwszego małżeństwa bohaterka przenosi się do Düsseldorfu. Opisy kraju i poszczególnych miast przypominają notatki z podróży do dalekich krajów: „Statystycznie co czwarty obywatel Zachodnich Niemiec to obcokrajowiec. [...] Kontenery to pierwszy etap dla wielu Polaków, Rumunów, Rosjan i innych nacji"[60]. Kolejny mąż próbuje „germanizować żonę": „Zabrania mi mówić z Alicją [córką — R. M.] po polsku, zabrania słuchać głośno polskiej muzyki, nie toleruje w domu polskich książek"[61].

[57] *Ibidem*.

[58] Jako zakończenie rozmowy pojawia się temat ukraińskich sprzątaczek w Polsce: „Ukrainki w Warszawie dzwoniły do radia odnośnie mojej książki, że tak samo są traktowane jak my tutaj", porównanie to, które nasuwa się wręcz automatycznie, już wcześniej wykorzystały niektóre media, por. np. http://www.emetro.pl/emetro/1,85651,9016491,Sprzataczka_z_Ukrainy_opowiada_o_brudach_warszawiakow.html.

[59] Justyna Poremba-Patze, *Niemieckie eldorado*, Wydawnictwo Skrzat 2008, s. 38.

[60] *Ibidem,* s. 84 i nast.

[61] *Ibidem*, s. 96.

Mimo nieprzyjemnych doświadczeń obie autorki przebywają w Niemczech chętnie. Poremba-Patze kończy wyzania znamiennnym zdaniem: „Niech w niemieckim eldorado będzie moim dzieciom zawsze ciepło, kolorowo i bezpiecznie”[62]. Podobnie wyraża się Polanska: „Mimo wielu nieprzyjemnych epizodów kocham moje życie w Niemczech. W odróżnieniu od mojej ojczyzny mam tu jakieś perspektywy i jakąś przyszłość”[63]. Obie autorki używają argumentu autentyczności swojego obrazu Niemiec, obie skupiają się również na stereotypowym odbiorze Polaków w Niemczech. W obu tekstach napisanych przez imigrantki sprawdza się to, co Przemysław Czapliński nazywa „nieosiągalnym obiektem pożądania”[64]: „Punkt wyjścia ich pościgu to bowiem poczucie niższości, którego [...] nigdy nie da się zaspokoić. Kiedy więc Polak ma już pracę [...], kiedy ma samochód i mieszkanie [...], odkrywa, że istotą jego kompleksu jest istnienie samej różnicy hierarchicznej — między «swoimi» i obcymi”[65].

5. W Stuttgarcie przypominać sobie Bukareszt

W przypadku prozy Stasiuka widoczna jest też pewna indywidualizacja obrazu Niemiec, następuje ona jednak nie poprzez skupienie się narracji na historiach pojedynczych bohaterów, lecz dzięki zestawieniom z Europą Środkową na zasadzie swego rodzaju „odgermanizowania” tego kraju. Samotność bohatera w Niemczech neutralizowana jest przez ciągłe porównania: „Byłem piąty dzień w drodze i musiałem szukać podobieństw, żeby zachować równowagę. Musiałem w Stuttgarcie przypominać sobie Bukareszt, by lepiej zapamiętać Niemcy”[66]. Porównania te nie tylko przywracają bohaterowi równowagę, ale również przynoszą mu ulgę[67]. W Niemczech szuka on przykładów nie-Niemiec, szuka złagodzenia tego, co ostre i konkretne: „Taką miałem wizję: Niemcy w deszczu. [...] Może przeczuwałem, że deszcz rozmyje i rozmaże ostre kontury tego kraju [...]. Wyobrażałem sobie, że w deszczu trudniej być Niemcem, a znacznie łatwiej Polakiem”[68]. Walkę stereotypom wypowiadają również opisy lokalnych, „normalnych” Niemiec: „Lubię niemieckie knajpy i jak jestem

[62] *Ibidem*, s. 150.
[63] *Ibidem*, s. 18.
[64] Por. P r z e m y s ł a w C z a p l i ń s k i , *Dojczland. Obraz Niemców…*
[65] *Ibidem*.
[66] A n d r z e j S t a s i u k , *Dojczland…*, s. 8.
[67] „I trzeba być w Krefeld i w Hagen, i w Duisburgu, by dopiero dworzec w Stuttgarcie przyniósł ukojenie, przywołując wspomnienie Gara de Nord”; *ibidem*, s. 20. „Ten Weimar wyglądał jak mój kraj w okolicach Gorlic i Przemyśla”; *ibidem*, s. 24.
[68] *Ibidem*, s. 97.

czujny, to domagam się niemieckiego żarcia i wystroju. Lubię, jak przychodzą starzy, grubi ludzie, małżeństwa obżartuchów, i lubię patrzeć, jak jedzą. Zwłaszcza po południu, w Bawarii, Szwabii. Lubię, jak jest normalnie”[69]. Stasiuk nie tylko opisuje, on nazywa po imieniu środki, jakimi się posługuje: wymienia narratora opowieści (Głupi Jasio), definiuje stosunek do stereotypów („świadomie posługuję się uprzedzeniami”), wyjaśnia konstrukcję całości obrazu Niemiec: składa się on z zapamiętanych szczegółów i z fikcji: „Przechowuję to wszystko w pamięci i składam z tych obrazów Niemcy”[70]. W ten sposób każdy mógłby stworzyć swój własny, zdecydowanie odmienny od całej reszty obraz Niemiec. Tak się jednak nie dzieje, repertuar „obrazów-klocków” w odniesieniu do kraju naszych sąsiadów wydaje się bardzo ograniczony.

6. Reportaż jako wierność szczegółom — *Obwód głowy*

„Ostrzegano mnie. Wiedziałem, dokąd jadę. A nie jestem ani złodziejem samochodów, ani przemytnikiem, ani też stręczycielem. Nie miałem też zamiaru wykonywać żadnej z tych profesji, dla których Zgorzelec zdaje się najwłaściwszym miejscem”[71] — tak rozpoczyna swoją podróż po polsko-niemieckim pograniczu szwajcarski pisarz i dziennikarz Peter Haffner. Dziki Wschód, kraina przemytu i prostytucji, tak brzmią typowe opisy pogranicza nad Odrą i Nysą Łużycką otwierające książkę. To jednak już niemal wszystkie stereotypy, jakie prezentuje autor i niejako symbolicznie się ich pozbywa. Reportaż Haffnera *Przypadki graniczne* startuje w Görlitz/Zgorzelecu i Żytawie, finiszuje zaś w Świnoujściu, po drodze odwiedzając Łękinię, Guben, Gubin, Eisenhüttenstadt i inne miejscowości po polskiej i niemieckiej stronie granicy. Praca nad tekstem (kwerendy, wyjazdy w teren), jak podaje reklama na skrzydełkach niemieckiego wydania książki, trwała pięć lat. „Z lupą by szukać niemieckiego dziennikarza, który zdobyłby się na tego typu dziką przygodę”, „Być może tylko szwajcarski autor, wolny od politycznych obciążeń, z dala od kłótni między wschodnimi a zachodnimi Niemcami, może wyruszyć w drogę i bezstronnie opisać tę europejską przestrzeń konfliktów” — brzmią cytato-reklamy umieszczone na okładce niemieckiego wydania. Zawierają one dwie ważne informacje: definiują granicę polsko-niemiecką jako „miejsce problematyczne”, gdzie dużą rolę odgrywają polityczne obciążenia i stronniczość. Sugerują

[69] *Ibidem*, s. 25.
[70] *Ibidem*, s. 21.
[71] Peter Haffner, *Przypadki graniczne*, s. 5.

również, iż niemieccy autorzy są przy próbach opisu tej granicy z góry skazani na niepowodzenie, bo jako uwikłani w historię muszą być *de facto* zawsze stronniczy. Wyprawa na polsko-niemieckie pogranicze musi być ponadto zawsze „dziką przygodą". Książka Haffnera nie jest jednak pierwszym reportażem pogranicznym, który ukazał się po 1989 roku, wcześniej na podobną formę, choć nie literacką, zdecydował się Andreas Voigt, reżyserując w 1992 roku (a więc niemal dziesięć lat wcześniej) film dokumentalny *Grenzland. Eine Reise* (Pogranicze. Podróż)[72]. Tej samej krainie lata później zbiór esejów poświęca berliński dziennikarz i publicysta Uwe Rada *Die Oder. Der Lebenslauf eines Flusses* (Odra. Życiorys rzeki, 2005), opisując w formie reportażowej wspólną (polsko-niemiecką) historię tych terenów. Przykład Voigta (urodzonego w 1953 roku w Eisleben w NRD) i Rady (urodzonego w 1968 roku w Badenii-Wirtembergii, od czasu studiów berlińczyka z wyboru) pokazuje raczej, że zarówno „wschodni", jak i „zachodni" autorzy są w stanie zmierzyć się z tym tematem.

Haffner wymyka się stereotypom i uproszczeniom przez nieomal etnograficzny stosunek do rzeczywistości. Jego uwagę przyciąga codzienność z jej rytmem i zwykłymi przedmiotami. Szwajcarski dziennikarz nadaje opisywanym obrazom indywidualne elementy, podaje ceny, wyjaśnia (nie)znane słowa:

> Dom Turysty znalazłem przypadkiem następnego dnia. Położony w samym środku miasta, miał pokoje tylko po 26 złotych (13 marek), razem ze śniadaniem. Prysznice i toalety w korytarzu. W pokoju stało wprawdzie kilka mebli, ale nie było łóżka. Zamiast tego coś, co się nazywa tapczan. Znałem ten rodzaj posłania. Jest w każdym polskim domu. To coś w rodzaju uklepanej kanapy. Mści się nocą[73].

Dziennikarz nie porusza się w sposób absolutnie linearny, od czasu do czasu zbacza z trasy, by pojechać do Budziszyna czy do Hoyerswerdy, do Gryfowa Śląskiego czy Jeleniej Góry. Znaki diakrytyczne prawie zawsze się zgadzają. Haffner opisuje nie tylko teraźniejszość i historię przygranicznego kraju, urządza też wycieczki w przyszłość; w 2002 roku myśli o zmianach, jakie przyniesie rok 2004. W posłowiu wyjaśnia ten zabieg następująco:

[72] Na ten temat por. Renata Makarska, *„Uwięzieni w Europie...". Pogranicza i sąsiedztwa polsko-niemieckie w wybranych niemieckich filmach dokumentalnych po 1990 roku*, [w:] *Polska i Niemcy: filmowe granice i sąsiedztwa*, red. Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, Atut 2012, s. 297–313.

[73] Peter Haffner, *Przypadki graniczne*..., s. 6–7.

> Niewątpliwie była w tym pewna ironia, że Polska wciąż na nowo uważała się za Mesjasza narodów i naród z posłannictwem zbawienia Europy i że właśnie teraz otrzymała ona oficjalne polecenie, by chronić Europę przed Wschodem. Zanim można było zlikwidować posterunki celne i policji granicznej nad Odrą i Nysą Łużycką, już rozpoczęto wzmacnianie granicy z Ukrainą, Białorusią, Litwą i Obwodem Kaliningradzkim, rosyjską eksklawą[74].

Przyszłością nie zajmuje się jednak Włodzimierz Nowak w reportażach *Obwód głowy*. To obraz polsko-niemieckiego pogranicza uwikłanego zarówno w historię, jak i we własny pograniczny los, los tragiczny, rozpatrywany w kategoriach ogólnoludzkich. Reportaże Nowaka, które często idą tropem odzyskiwania pamięci, zyskały wielu czytelników w Niemczech: już tytuł niemieckiego wydania *Die Nacht von Wildenhagen. Zwölf deutsch-polnische Schicksale* (Noc w Wildenhgen. Dwanaście polsko-niemieckich losów) narzuca sposób lektury tej książki. Historia kobiet z Wildenhagen, które na wieść o wkroczeniu Rosjan popełniły zbiorowe samobójstwo, sąsiaduje tu z relacją o praktykach Lebensbornu (Źródła Życia) i opowieścią o losach Silke Mohs z Halle, wschodniej Niemki, która żałuje, że jej córka nie wychowała się w NRD. Opowieść bezrobotnej czterdziestotrzyletniej Silke, która po 1989 roku wciąż słyszy, że „jak wszyscy *Ossi* jest leniwa, bezradna i rozpuszczona”[75], której „brakuje [...] czterdziestu lat życia w RFN. Nadrabia, ale nie nadąża”[76], przypomina narrację *Z punktu widzenia nocnego portiera* Krzysztofa Kieślowskiego (1979), tak bardzo tekst przejmuje punkt widzenia bohatera. Podobny jest też dokumentalizm obu narracji i brak komentarzy odautorskich. Są to pojedyncze portrety, maksymalnie zindywidualizowany obraz Niemiec. Inaczej niż Mariusz Szczygieł opowiadający o Czechach, Nowak nie koncentruje się na znanych i reprezentatywnych nazwiskach, pisząc o granicy wyszukuje „peryferyjne” biografie, na przykładzie których typizuje historię regionu i sąsiedztwa polsko-niemieckiego. Nie boi się nowych tematów, opisując pracę przemytników po obu stronach granicy i losy imigrantów w Polsce. Jeśli posługuje się uogólnieniem i prowokacją („Słubice to kurewskie i złodziejskie miasto”[77]), to podobnie jak Haffner, czyni to na początku tekstu, by później wyjaśnić ten zabieg („Ja tego nie wymyśliłem. Sympatyczna pani z biura pro-

[74] *Ibidem*, s. 267.
[75] W ł o d z i m i e r z N o w a k , *Obwód głowy*, s. 225.
[76] *Ibidem*, s. 227.
[77] *Ibidem*, s. 191.

mocji też oczywiście tak nie powiedziała”[78]). Jego obraz pogranicza jest wierny szczegółom i wolny od komentarzy odautorskich.

7. Podsumowanie: dokument i metonimia

Pisząc ten tekst, zastanawiałam się wielokrotnie, czy w przypadku polsko-niemieckiego sąsiedztwa możliwa byłaby kiedykolwiek fala germano- czy polonofilii, podobnej do czechofilli po publikacjach Mariusza Szczygła. Czy sąsiedztwo to da się przedstawić w sposób lekki, atrakcyjny, bez popadania w konieczność reprodukowania utrwalonych stereotypów, jak czynią to (wprawdzie w sposób ironiczny i autokrytyczny, ale czynią) autorzy *Dojczland* i *Viva Polonia*. Nie wiem. Na pewno obok tendencji do powtarzania i ironizowania dawnych uprzedzeń i stereotypów, w ostatnich latach można dostrzec coraz silniejszy nurt reportażowy, który po obu stronach granicy zdobywa sobie coraz więcej czytelników. Wbrew pozorom to nie przekraczanie norm poprawności politycznej i nie przenoszenie tematyki polsko-niemieckiej do sali kabaretowej jest prawdziwą rewolucją ostatnich lat, ale właśnie ton dokumentalny, skoncentrowany na pojedynczych biografiach, starający się coraz bardziej metonimicznie (*pars pro toto*) opisać Niemcy/Polskę.

[78] *Ibidem*, s. 225.

Michael Haase

„Puszkin" i „świnia" — o recepcji Gombrowicza w opowiadaniu Ingo Schulzego *Pisarz i transcendencja*

1.

Powrót Witolda Gombrowicza do Europy w roku 1963 zawdzięczamy wprawdzie inicjatywie Waltera Höllerera, ale współczesnym autorom niemieckim Gombrowicz jawił się w bezpośrednim kontakcie jak przybysz z innej planety. Po trwającej dwadzieścia cztery lata emigracji w Argentynie, Gombrowicz przeżywał swój roczny pobyt w Berlinie Zachodnim jak zwykłe powtórzenie sytuacji z Ameryki Łacińskiej. Podobnie jak tam, także tutaj pisarze uważali go za artystę nieistotnego, za błazna[1], również tu jego osoba wywoływała zdziwienie u Güntera Grassa i Uwe Johnsona. Zwłaszcza Johnson zareagował wyraźną irytacją na nieliczne spotkania z Gombrowiczem i później wspominał, że brakowało „przygotowawczej siatki wstępnego obeznania, rozmówienia się, przywyknięcia", że gość pozostał dla niego „nieczytelny"[2]. Tylko Ingeborg Bachmann poświęciła Gombrowiczowi pełen wyczucia portret[3].

Kiedy szuka się oddziaływania Gombrowicza w obszarze niemieckojęzycznym, wyniki są równie skromne. Max Frisch odnotowuje w swoim *Tagebuch 1966–1971*, że usiłowanie Gombrowicza, by „na każdym kroku" żyć swoją literaturą, jest „przez to do zniesienia", że jego literackie „JA" nigdy nie ujawnia nic „prywatnie-intymnego" i dzięki temu nie „pozostawia uczucia zakłopotania"[4]. Jednak ta interpretacja więcej mówi o autorze niż o jego

[1] Jorge Luis Borges, *Erinnerungen an Gombrowicz*, „Akzente" 1996, z. 2 (43), s. 117.

[2] Uwe Johnson o Witoldzie Gombrowiczu: „Gewiss, es ist ihm eine Sache schief gegangen in Westberlin". Uwe Johnson, *Porträts und Erinnerungen*, red. Eberhard Fahlke, Suhrkamp 1988, s. 25.

[3] Por. Ingeborg Bachmann, *Über Witold Gombrowicz*, [w:] *Witold Gombrowicz. Der Apostel der Unreife oder Das Lachen der Philosophie*, red. Hans Jürgen Balmes, Hanser 1988, s. 43–47.

[4] Max Frisch, *Tagebuch 1966–1971*, Suhrkamp 1972, s. 310.

przedmiocie. I kiedy Rolf Fieguth przytacza listę niemieckich autorów, którzy o Gombrowiczu wyrażali się z zachwytem (Günter Herburger, Ernst Kreuder) lub będących pod jego wrażeniem (Christoph Hein, Botho Strauß), względnie tych, którzy jego dzieła czytali „z całkowitą pewnością" (Grass, Johnson, Frisch, Bachmann) lub „prawdopodobnie" (między innymi Friedrich Dürrenmatt, Martin Walser, Thomas Bernhard, Peter Handke), dochodzi w końcu do wniosku, że „śladów wyraźnie czytelnych" prawie nie da się znaleźć[5]. Oceny tej nie zmienią też dalsze odniesienia, o których Fieguth nie wspomina. I tak Fritz Rudolf Fries w roku 1969 zaczerpnął z Gombrowicza motto swojego opowiadania[6], a w niemiecko-niemieckim sporze o literaturę w roku 1990 zadeklarował swoją więź z „szacownym" autorem poprzez niechęć wobec tworzenia ugrupowań literackich[7]. Powstałe po zjednoczeniu Niemiec eseje Klausa Schlesingera pełne są odniesień do *Ferdydurke* i *Dziennika*[8]. A Wolfgang Hilbig w rozmowie z roku 2002 przyznaje się do duchowego powinowactwa z Gombrowiczem i jego przyjacielem Brunonem Schulzem[9]. Także te przykłady okazują się w kontekście dorobku poszczególnych twórców mieć jedynie znaczenie epizodyczne. O dogłębnej recepcji z konsekwencjami dla własnej poetyki nie może być mowy.

Toteż tym bardziej interesująco wypada lektura Gombrowicza u Ingo Schulzego, gdyż po raz pierwszy niemiecki autor traktuje tu dzieła polskiego pisarza jako inspirację do tego, aby własnemu opowiadaniu nadać bardzo szczególny „obrót"[10]. Ale jakie motywy leżą u podstaw zapożyczeń Schulzego? Gierki intertekstualne nie są mu bliskie. Natomiast w recepcji innych dzieł literackich widzi on zawsze moment produktywny. Zbiór opowiadań *Komórka*[11], w którym — po dwóch oddzielnych publikacjach — zamieszczono tekst *Pisarz i transcendencja*, ukazuje to w całej swej okazałości. Opiera się on na ściśle splecionej siatce powiązań z dziełami i autorami światowej literatury,

[5] Rolf Fieguth, *Gombrowicz mit deutscher Fresse. Zweiter Versuch*, [w:] *Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*, red. Andreas Lawaty, Marek Zybura, Harrassowitz 2006, s. 121.

[6] Fritz Rudolf Fries, *Der Fernsehkrieg*, [w:] idem, *Das nackte Mädchen auf der Straße. Erzählungen*, Suhrkamp 1980, s. 54.

[7] Fritz Rudolf Fries, *Linke Melancholie und großes Fressen*, „Freibeuter" 1990, nr 45, s. 32.

[8] Por. Klaus Schlesinger, *Von der Schwierigkeit, Westler zu werden*, Aufbau 1998, s. 7, s. 43 i nast., s. 152.

[9] Volker Hage, Wolfgang Höbel, *„Leben habe ich nicht gelernt". Gespräch mit Wolfgang Hilbig*, „Der Spiegel" 2002, nr 42, s. 170.

[10] Ingo Schulze, *Tausend Geschichten sind nicht genug. Leipziger Poetikvorlesung 2007*, [w:] idem, *Was wollen wir. Essays, Reden, Skizzen*, Berlin-Verlag 2009, s. 53.

[11] Ingo Schulze, *Komórka*, tłum. Ryszard Wojnakowski, W.A.B. 2009.

których spektrum sięga od Biblii (*Wiara, nadzieja, miłość numer 23*) i Szeherezady (*Noc u Borysa*) przez E.T.A. Hoffmanna (*Niepokoje nocy sylwestrowej*) aż po Güntera Grassa (*Kalkuta*), Imre Kertésza i Pétera Esterházy'ego (*Jeszcze jedna historia*). Przy tym rozgrywające się w codzienności historie Schulzego są zazwyczaj utrzymane w „bezpretensjonalnym" tonie, imitującym „język mówiony"[12]. Chodzi więc nie tyle o imitację cudzego stylu, ile o podejmowany za pomocą motywów i toposów dialog ze źródłem inspiracji, przełamujący rzekomą prostotę własnej ekspresji pisarskiej i sięgający głębszych wymiarów. Przywodzi to na pamięć zdania z programowego szkicu Ernsta Blocha *Das Merke* (Znak). Jest w nim mowa o historiach o „rzeczach małych", z których niespodziewanie wyłania się jakiś „znak", pozostawiając „odcisk na powierzchni życia", „tak, iż być może ona się rozdziera". U Schulzego pierwowzory wytwarzają owe sygnały budzące uwagę czytelnika. Sugerują one, że „coś w tych historiach się nie zgadza, bo nie zgadza się z nami i z wszystkim innym"[13].

Nawiązująca do dzieła Gombrowicza opowieść *Pisarz i transcendencja* zajmuje pod tym względem pozycję szczególną, jako że tekst ten, jak Schulze sam podkreśla, „nie ma nic wspólnego z *short story*"[14]. Raczej chodzi o eksperyment autopoetologiczny, w którym opowiadający jako pisarz dokonuje transcendencji granicy z opowiadanym i udaje się — mówiąc jeszcze raz słowami Blocha — prosto w „mrok chwili przeżywanej". W ten sposób zapobiega się, „aby przeżyciowo-rzeczywista bliskość, zwłaszcza jako *dziejąca się*, zyskała należny i uspokajający dystans"[15] i dała się przezwyciężyć choćby przez wartościujący „ogląd"[16]. W jakim sensie próba ta odsyła do inspiracji Gombrowiczem, pokazane zostanie poniżej.

2.

W swoim niewielkim eseju z roku 2006 Schulze przyznaje się do „wielkiego zaniedbania", jakim było późne odkrycie książek Gombrowicza, i mówi o „objawieniu"[17] przy lekturze pierwszych stron. Godne uwagi jest wszakże, że

[12] Ingo Schulze, *Tausend Geschichten*, s. 55.

[13] Ernst Bloch, *Ślady*, tłum. Anna Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, s. 8.

[14] Ingo Schulze, *Tausend Geschichten*, s. 53.

[15] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp 1985, s. 343.

[16] *Ibidem*, s. 345.

[17] Ingo Schulze, *Wie die Trompeten von Jericho. Über Witold Gombrowicz*, [w:] idem, *Was wollen wir?*, s. 139.

jego pieśń pochwalna prowadzi go za każdym razem do stanu „oniemienia”[18]. Nie potrafi sprowadzić znaczenia Gombrowiczowskiego dzieła do chwytliwych formuł. Wszystkie przydawki przy dokładniejszym przyjrzeniu się robią wrażenie „niejasnych”, „trywialnych” i „całkowicie mylących”[19]. Transcendencja, względnie nieuchwytność tych tekstów, bierze się według Schulzego stąd, że nie zawierają one „osadów” jakichś „ideologii” — „czy to natury ekonomicznej, politycznej, społecznej, kulturowej, religijnej, czy narodowej”[20]. Autor jest „kameleonem”[21], zgodnie z własnym określeniem — charakterystyka, która wolna jest od kokieterii i raczej należy ją rozumieć jako wyraz intelektualnej uczciwości. „Jeśli jako człowiek, jako Polak i jako artysta”, jak mówi Gombrowicz, był „skazany na niedokładność”[22], to dlatego, że jego główną maksymą było: „uznaj, pojmij, nie jesteś sobą, nigdy nie jesteś sobą, nigdy, z nikim, w żadnej sytuacji; być człowiekiem to znaczy być sztucznym”[23].

Sztuczność Gombrowiczowskich postaci uwarunkowana jest owym „imperatywem formy”, który z przymusem konwencji społecznych ma mniej wspólnego niż z elementarnym przekonaniem, że „ludzie wzajemnie się [tworzą], [że] człowiek stoi w ciągłej zależności od drugiego człowieka i w ciągłym twórczym związku z innymi”[24]. Dlatego w tekstach polskiego autora nie ma subiektywnej autentyczności w myśleniu i odczuwaniu, nie ma bycia kimś własnym. Człowiek znajduje się u niego w stanie permanentnej transcendencji, która natychmiast dowodzi nieprawdziwości każdej, nawet w najbardziej wyrafinowany sposób podtrzymywanej spoistości. Jedynym celem pisania może być to, aby wybawić „ja” od wiary w autonomię, rutynowe formuły „ja w to wierzę” i „ja to czuję” zastąpić przez „mnie się to wierzy — mnie się to czuje”[25]. Decydujące przy tym jest jednak unikanie owego patosu, z którym strukturaliści potem ogłaszali „śmierć podmiotu”. Nieustannie transcendujące „ja” u Gombrowicza nie jest wprawdzie nigdy w stanie przezwyciężyć formy, obojętnie w jakiej postaci się ona manifestuje: jako belfer, chłopiec, jako nowoczesna uczennica (*Ferdydurke*). Ale nieskończona różnorodność formy wskazuje na głębszą bezforemność, z której wyrasta możliwość gry z formą

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, s. 140.
[20] *Ibidem*.
[21] Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Poux*, Wydawnictwo Literackie 1996, s. 55.
[22] *Ibidem*, s. 52.
[23] *Ibidem*, s. 54.
[24] Ingo Schulze, *Wie die Trompeten von Jericho*, s. 141.
[25] Witold Gombrowicz, *Testament*, *op. cit*., s. 57.

— „iżby człowiek umknął swej sztywności i zdołał pogodzić w sobie formę i bezformie, prawo i anarchię, dojrzałość i niedojrzałość wieczystą i świętą"[26]. Jest to także źródłem wyostrzonej Gombrowiczowskiej pewności siebie. Wie on, że niedojrzałość względnie bezforemność w gruncie rzeczy przewyższają każdą dojrzałość i formę. Podczas gdy te fantomy produkują źle pojętą subiektywność, „więc wiem przynajmniej, kim nie jestem"[27]. Praca pisarza, w tym rozumieniu, to wieczna transcendencja w służbie bezforemności.

W świetle tych rozważań każda forma, której podporządkowane jest „ja", objęta jest podejrzeniem o ideologię. I właśnie tu dołącza się Ingo Schulze ze swoją opowieścią. Prowadzi ona jako „spokrewniona z *33 mgnieniami* [*szczęścia*]"[28] w epokę postkomunistyczną, która stawia nowe wyzwania przed artystą. Przed rokiem 1989 najprostsze sprawy codzienne w dyktaturze opatrzone były symbolicznym znaczeniem, pisanie było zdane na pastwę nieuniknionych szyfrów, ciągłego „jak gdyby". Teraz pojawiają się „nieskończone możliwości porównywania"[29], ale przez to rzeczywistość przysuwa się zatrważająco blisko do oglądającego, tak że hegemonia narratora jest wręcz niemożliwa. Mówiąc za Gombrowiczem: o ile przedtem plagą była **jedna** forma pod postacią wszechobecnej ideologii, o tyle teraz jest nią wielość form pod postacią konkurujących ofert sensu. *Pisarz i transcendencja* podkreśla poniekąd już w tytule tę sytuację przejściową w społecznym procesie transformacji. Ale jednocześnie transcendencję należy rozumieć jako imperatyw. Chodzi o to, jak Schulze sformułował to niegdyś w odniesieniu do Alfreda Döblina, aby „docierać bliżej rzeczywistości", a jest to jedynie możliwe, kiedy złamana zostaje wola stylu i formowania, z którą związany jest nieodłącznie „element przymusu"[30]. Dlatego w opowiadaniu *Pisarz i transcendencja* autor jako narrator nie jest suwerennym kronikarzem, opisującym wydarzenia z zewnątrz, lecz bezpośrednim ich uczestnikiem. I dzięki zniesieniu dystansu prześledzić można, jakie wyzwania czekają literaturę, kiedy stopniowe wytwarzanie rzeczywistości dokonuje się w bezpośrednim wzajemnym kontakcie. Kto stwarza kogo? Literatura względnie pisarz rzeczywistość, czy na odwrót?

[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*, s. 75.
[28] I n g o S c h u l z e , *Tausend Geschichten*, s. 53.
[29] I n g o S c h u l z e , *Stil als Befund*, s. 75.
[30] *Ibidem*, s. 76 i nast.

3.

Pisarz Schulzego przyjeżdża na parę dni w odwiedziny do matki do rodzinnego Drezna. Jest on wziętym i dużo piszącym autorem. Opublikowanie jego fotografii „w jednej z lokalnych drezdeńskich gazet”[31] oraz fakt, że jest rozpoznawany przez nieznajomych (P, 94) świadczą o jego niejakiej popularności. Henrietta, jedna z sąsiadek matki, wychowana w Rosji, a od trzydziestu lat mieszkająca w Saksonii, wita go nawet z empatycznym okrzykiem: „Mój Puszkin” (P, 83). Ale cokół, na którym się go stawia, bardzo szybko zaczyna się kruszyć, kiedy niespodziewanie zostaje on skonfrontowany z konkretnymi trudnościami nowoniemieckiej codzienności.

Henrietta niegdyś zaopatrzona została przez współmieszkańców w niepotrzebne im już meble, które ona z kolei przekazała „radzieckim oficerom i ich rodzinom” (P, 84). Jednak gdy teraz przycięła i wstawiła do swojego własnego mieszkania zdeponowany w jej niszy na strychu stolik, kieruje się przeciw niej oburzenie rzekomej ofiarodawczyni. Pani X. żąda odszkodowania. Henrietta szuka wtedy rady u narratora i jego matki. Ale podczas gdy on potrafi jedynie moralnie oburzać się na dawniej wierną wobec ustroju panią X. oraz jej zapisaną w aktach przeszłość jako informatorki Stasi, jego matka wie, jak praktycznie zaradzić problemowi. Proponuje, aby żądaną sumę pięciuset marek wręczyć wraz z wyciągiem z raportów donosicielki. Pisarz jest najpierw „zszokowany” tym pomysłem. Jednak kiedy akcja kończy się pomyślnie i oskarżycielka — skonfrontowana z własną wstydliwą przeszłością — bez zapłaty usuwa się z placu boju, wyznaje on, że pieniądze te w myśli „już spisał na straty”, gdyż w przypadku pani X. milczące grożenie teczką Stasi wydawało mu się środkiem nieskutecznym (P, 85). Z jednej strony instrumentalizacja moralności budzi więc jego wstręt, z drugiej strony nie wierzy w jej działanie. Dla niego moralne debaty najwyraźniej zdeterminowane są przez świętą bezcelowość, implikującą zarazem ich bezskuteczność. Przypominają się słowa Friedricha Hölderlina o Niemcu, a zwłaszcza niemieckim intelektualiście, który jest „ubogi w czyny i bogaty w myśli”[32]. Ale jeszcze bliżej leży Gombrowiczowska charakterystyka „dojrzałego” artysty, dla którego „forma nie jest [...] czymś żywym i ludzkim, czymś — rzekłbym — praktycznym i codziennym, a tylko

[31] Ingo Schulze, *Pisarz i transcendencja*, [w:] idem, *Komórka*, s. 83 [cytaty w tekście głównym oznaczone jako P z podanym oznaczeniem strony odsyłają do tego wydania].

[32] Friedrich Hölderlin, *An die Deutschen*, [w:] idem, *Werke und Briefe*, red. Friedrich Beißner, Jochen Schmidt, t. 1, Insel 1969, s. 64.

odświętnym jakimś atrybutem"[33]. Krótko mówiąc, pisarz Schulzego z wysokości rezonuje jako „dojrzały" poeta o otchłaniach niemieckiej duszy, a w kwestiach praktyki życiowej okazuje się zadziwiająco niedojrzały. Dlatego też mu „trochę cierpnie skóra", kiedy potem spisuje tę historię bez własnych dodatków i modyfikacji, w końcu „nigdy dotąd nie opisywałem rzeczywistych zdarzeń" (P, 86). Pociesza się uspokajającym wytłumaczeniem, że „struktury i wzorce zachowań upadłego systemu" lepiej jest w stanie objaśnić jego relacja niż jakieś „obszerne wywody". Jednak to tłumaczenie jest jedynie nieudolną próbą dodania po fakcie własnej interpretacji do swojego protokołu, aby w ten sposób oderwać go od płaskiej rzeczywistości. Przy tym zanegowanie jej pierwszeństwa prowokuje właśnie owe podstawowe pytania, jakie Gombrowicz formułuje w programowej *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego*:

> Nie jestże prawdą, że ludzkość tworzy sztukę nie tylko na papierze lub na płótnie, ale w każdym momencie życia codziennego — i gdy dziewczę wpina kwiat we włosy, gdy w rozmowie wypsnie się wam żarcik, gdy roztapiamy się w zmierzchowej gamie światłocienia, czymże to wszystko jest, jeśli nie praktykowaniem sztuki? Po cóż więc ten podział dziwaczny i bzdurny na „artystów" i resztę ludzi?

Jak bezsensowne jest roszczenie sobie pretensji do jedynie słusznej interpretacji, pokazuje dalsza akcja opowiadania Schulzego, która — nie robiąc sobie nic z kropki po ostatnim zdaniu pisarza — ciągnie się jeszcze dalej (P, 86). W międzyczasie Henrietta przeprowadziła się i przeżywa nową przygodę. Do swojego nowego mieszkania kupuje szklaną toaletkę, którą, aby zaoszczędzić sobie dalszych kosztów, sama z trudem transportuje. Kiedy dociera do domu, jakiś młodzieniec lituje się nad nią i proponuje wniesienie paczki na górę. Jednak nigdy tam nie dociera. Wołania Henrietty alarmują jedną ze współlokatorek, której natychmiast udaje się rozeznać w sytuacji i wytropić złodzieja na najwyższym piętrze budynku. Podczas gdy ten wraz ze swoim kompanem już zabrał się za montaż toaletki, sąsiadka rzeczowym tonem mówi im obu, żeby sobie nie przeszkadzali: „Okradacie matkę narzeczonej mafiosa, w ten sposób ściągniecie jeszcze do budynku ochroniarzy zięcia i narazicie się na utratę ucha — a to wszystko przez taki tani mebelek. Dobrej zabawy!" (P, 87–88). Tak jak uprzednio po triku zastosowanym przez matkę, tak i teraz przychodzi oczekiwany efekt: ze strachu przed aktem zemsty toaletka zostaje w zmontowanym stanie zwrócona właścicielce.

[33] Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie 1987, s. 79.

Pisarz potulnie dołącza ciąg dalszy do swojej pierwotnej wersji i uspokaja się tym, że powstały sens jest zwieńczeniem obu epizodów: „Chciałem zakończyć swój tekst puentą, że do 1990 roku na dachu wieżowca Henrietty można było przeczytać wielki napis: «Socjalizm zwycięży!»" (P, 88). Ten pomysł nie jest bynajmniej niedorzeczny. W przymusowej wspólnocie Wschodu, otoczonej niegdyś murem, każdy zna każdego, przez co niegodziwości, jak i małe sztuczki, nie pozostają niezauważone; a zastraszanie i groźby okazują się w obliczu powszechnej wiary w autorytety skutecznymi metodami. Jednak nasuwa się pytanie, czy ta „puenta" przynosi rozwiązanie opowieści? Czy nie pozostaje niewyjaśniona reszta, wymykająca się wszelkiej mocy interpretacji? W końcu matka narratora i starsza pani z nowego domostwa Henrietty reprezentują altruistyczną pomoc, dowcip i humor. Transcendują rzeczywistość w sposób praktyczny, stwarzając bezforemność poprzez grę z formą. Pisarz natomiast transcenduje rzeczywistość i dąży do braku sprzeczności, nie rozważając, że w swej niedojrzałej dojrzałości sam jest sprzecznością.

Nigdzie nie ujawnia się to tak wyraźnie, jak w epizodzie trzecim. Tym razem Henrietta wpadła w sidła prawosławia. Ma nie tylko misjonować, ale również składać sowite datki, inaczej grozi jej nagła śmierć. Podczas wizyty w ojczyźnie spotyka w końcu w Kijowie uzdrowicielkę Marię, o której zdolnościach potem opowiada legendy. Jej opis zbiorowego wypędzania złego ducha w Poczajowie staje się tym żywszy, im bardziej osobliwie rozwija się akcja, biorący w nim udział ludzie zamieniają się w rżące konie, wyjące wilki, piejące koguty i kwiczące świnie (P, 90). Na matce narratora opowieść wywiera fascynujące wrażenie, ale i on sam okazuje zainteresowanie i jest „natychmiast gotów" poznać Marię osobiście, kiedy dowiaduje się o jej wizycie w Niemczech. Oczywiście Henrietta fałszywie interpretuje jego ciekawość, myśląc, że chodzi mu o „oczyszczenie" duszy (P, 91). On, racjonalny i niezależny, jakim prezentuje się na zewnątrz, uważa Marię za zmyślnego reżysera, którego „teatr" najwyraźniej zawdzięcza swoje powodzenie próżni sensu epoki postideologicznej. Zgodnie z zasadą: po komunizmie religia awansuje ponownie do rangi ostoi dla spragnionego zbawienia ludu[34]. Jednak po terapii Marii z jego twarzy szybko znika uśmieszek wyższości. Przepowiednie i „orzeczenia" skłaniają go, jak i wszystkich innych „naiwnych" statystów, do namysłu. Z uczuciem mdłości wychodzi od uzdrowicielki. A kiedy krótko potem w windzie traci kontrolę nad funkcjami swego ciała, jak znokautowany bokser upada na

[34] Por. tematycznie blisko spokrewnioną siódmą opowieść z *33 mgnień życia*.

podłogę i, jakby tego było mało, robi w spodnie, jego wyższość rozwiewa się jak fatamorgana. Bezradny, wydany jest na wyzwiska mieszkańców domu, przed którymi równie bezradnie usiłuje się bronić. Zamiast wiarygodnych odpowiedzi z jego ust wyrywa się jedynie obrzydliwe beknięcie i grubiańska inwektywa „Morda w kubeł!" (P, 94). W tej utracie samokontroli leży jednak właściwie moment samowyzwolenia. Jego kwiki i beknięcia wreszcie uwalniają w nim bezforemność i wstrząsają jego równą bogu postawą wobec rzeczywistości. Zwierzęcość, którą jest tak samo podszyty jak Filidor dzieckiem, wychodzi na wierzch i powoduje zniknięcie fałszywej wyższości. Obezwładniony „nadmiarem wrażeń", po raz pierwszy nie jest w stanie „stosownie uporządkować i wysublimować" tego, co przeżył (P, 95). Pisarz wychodzi ze swojej estetycznej skorupki i oniemiały staje wobec rzeczywistości, ale właśnie przez to oddaje jej głos.

4.

„Porzućcie zatem owo cackanie się ze sztuką, porzućcie — na Boga! — cały ten system wydymania jej, wyolbrzymiania; i zamiast upajać się legendą, pozwólcie, aby fakty was stwarzały"[35]. Tworzenie pisarza przez rzeczywistość, jak postuluje je Witold Gombrowicz, jest największym z możliwych wyzwaniem przy pisaniu. Ingo Schulze wie to z własnego doświadczenia. Długo „szukał niemylącego się z innymi własnego głosu", aż zrozumiał, „że chodziło bardziej o to, aby wdać się w różne głosy i przeżycia"[36]. Bowiem „niezmienny" styl, który „na każde *vis-à-vis* reaguje jednako" nigdy nie jest w stanie „rozpoznać szczególności danej sytuacji"[37]. Ale o nią jedynie chodzi przy opowiadaniu, inaczej uśpiona zostaje fundamentalna dla każdej estetyki zdolność postrzegania. Estetyka pochodzi od *aisthesis* — dostrzeganie, dlatego też jedyna warta starań transcendencja nie jest do znalezienia w roli preceptora, tylko wyłącznie w zadaniu odkrywania sztuki w życiu jako uważny receptor. Artysta musi być Puszkinem i świnią zarazem. W przeciwnym wypadku zostnie zepchnięty, zgodnie z przestrogą Gombrowicza, w „piekło indolencji"[38].

Tłumaczenie: Evelyna Schmidt

[35] Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 77 i nast.
[36] Ingo Schulze, *Tausend Geschichten*, s. 32.
[37] Ingo Schulze, *Stil als Befund*, s. 72.
[38] Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 79.

Monika Wolting

Polska recepcja dzieł najnowszej literatury niemieckojęzycznej, wyróżnionych Deutscher Buchpreis

Zwracając uwagę na stan stosunków polsko-niemieckich w ostatnim dziesięcioleciu, skłonni jesteśmy do pozytywnej refleksji — mówimy o dobrym sąsiedztwie, o zadowalającej realizacji gospodarczych i kulturalnych projektów międzynarodowych, o porozumieniu między narodami, o niejednokrotnie wspólnym stanowisku w sprawach politycznych, o otwarciu rynku pracy dla Polaków w Niemczech itp. Ale pytanie, jakie nasuwa się w tej kwestii, dotyczy poziomu wzajemnego zainteresowania kulturą obu państw. Niniejszy artykuł dotyczyć będzie analizy recepcji literatury niemieckiej na rynku książki polskiej i zainteresowania polskich czytelników tą literaturą. Równie ciekawym zadaniem byłoby przeanalizowanie podobnych zachowań ze strony niemieckiego rynku wydawniczego i czytelniczego. Moje badania chciałabym oprzeć na polskiej recepcji niemieckojęzycznych powieści, które otrzymały nagrodę Deutscher Buchpreis (Nagroda Księgarzy Niemieckich) w latach 2005–2010.

W roku 2005 w Niemczech powołano do życia Akademię Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Związku Księgarzy i Wydawców Niemieckich), skupiającą ludzi bezpośrednio związanych z kulturą, w celu przyznawania corocznej nagrody literackiej Deutscher Buchpreis. Wyróżnienie to wzorowane jest na angielskiej The Man Booker Prize i francuskiej Le prix Goncourt. Zwycięzca konkursu wyłaniany jest w sposób bardzo podobny do trybu rekomendacji do Nagrody Nike, przyznawanej w Polsce od 1997 roku.

Deutscher Buchpreis to najmłodsze wyróżnienie literackie w długiej i bogatej tradycji niemieckiej, w której dziś odnotować można już zapewne około 1 500 nagród literackich[1]. Książka niemiecka, a raczej jej wydawcy poszukują

[1] W roku 2000 Goethe Institut podawał liczbę 1331 nagród literackich przyznawanych aktualnie w Niemczech. Por. Burckhard Drücker, Verena Neumann, *Literaturpreise: Register mit einer Einführung*, s. 5, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5811/.

nowych możliwości popularyzowania literatury w Niemczech i poza granicami kraju. Współczesny świat lubi bestsellery, dzieła nagradzane, ludzi, wokół których gromadzą się media, którzy stają się, choć przez chwilę, obiektami zainteresowania publicznego. Ta myśl przyświecała właśnie twórcom nagrody, którzy chcieli wywołać atmosferę sprzyjającą mówieniu o jednej, konkretnej książce, aby właśnie ją przedstawić światu. Stało się to jednym z głównych punktów krytyki pod adresem Akademii, gdyż po opublikowaniu 20 tytułów na tak zwanej *Longlist*, a później 5 na *Shortlist*, jak dostrzegł to swego czasu Daniel Kehlmann[2], wszelkie inne utwory literackie nie są zauważane przez niemieckojęzyczną krytykę literacką.

Coroczne Frankfurter Buchmesse (Frankfurckie Targi Książki), które są największymi targami tego typu na świecie, wydały się najlepszą okazją do prezentacji książki, która przy odpowiedniej strategii marketingowej mogłaby stanowić „produkt eksportowy". Gottfried Honnefelder, przewodniczący Börsenverein des Deutschen Buchhandels, a zarazem Akademii Deutscher Buchpreis, następującymi słowami określa sens przyznawania kolejnej nagrody literackiej w Niemczech: „Prowadzi ona do wzrostu zaufania i wiary w jakość współczesnej literatury niemieckiej, rozbudza apetyt na więcej odkryć literackich"[3]. Ponadto nagroda ta zwraca uwagę na autorów danego kraju, a także pobudza szeroko rozumiane zainteresowanie czytaniem literatury. I właśnie celem tego wyróżnienia jest wskazanie nowego odkrycia literackiego roku, podkreślenie wartości literackiej książki, a nie dorobku literackiego pisarza. Dlatego oprócz znanych szerszej publiczności nazwisk, jak Martin Walser, Ingo Schulze czy Katharina Hacker, wśród laureatów nagrody pojawiają się autorzy mało bądź w ogóle nieznani krytyce literackiej.

Nagroda za najlepszą powieść niemieckojęzyczną dotowana jest sumą 37 500 euro. Zwycięzca otrzymuje 25 000 euro, a pięcioro nominowanych po 2 500 euro. W celu uzyskania jak największej transparencji i niezależności w wyborze nagrodzonej powieści powołana została Akademia Deutscher Buchpreis, skupiająca przedstawicieli branży medialnej i księgarskiej. Ich zadaniem jest wybór jury, składającego się z siedmiu ekspertów zajmujących się profesjonalnie literaturą. Jest to różnica w stosunku do wielu innych konkursów, w których jury stanowią między innymi politycy, członkowie zarządów firm, przedstawiciele życia publicznego, a więc osoby, które nie zajmują się zawodowo literaturą.

[2] Por. np. http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-08/deutscher-buchpreis-longlist.
[3] Por. http://www.deutscher-buchpreis.de/de/177061?meldungs_id=177555.

Dla wydawców i pisarzy zainteresowanych wysoką sprzedażą oraz pozyskaniem licznych czytelników sukces sam w sobie jest już wystarczającą gwarancją wartości, pisał Pierre Bourdieu[4]. To dlatego na rynku sukces prowadzi do sukcesu: do kreowania bestsellerów przyczyniają się nagrody, nagłaśniane i celebrowane medialnie oraz zwiększające nakłady; krytycy zaś nie mogą lepiej przysłużyć się jakiejś książce niż przewidując jej sukces.

Każdy rynek księgarski nastawiony na sukces marketingowy zainteresowany jest medialną inscenizacją ogłaszania zwycięzców w konkursach literackich. Niemiecki rynek wydawniczy jest drugim pod względem wielkości na świecie po rynku amerykańskim. Nie dziwi więc ilość instytucji wyłaniających w trybie corocznym, dwu- lub czteroletnim wciąż nowych laureatów w konkursach literackich. Do najważniejszych i najbardziej prestiżowych należą takie nagrody niemieckie, jak: Alfred-Döblin-Preis, Ingeborg-Bachmann-Preis, Berliner Literaturpreis, a także Erich-Maria-Remarque-Friedenspreis der Stadt Osnabrück, Lyrik-Debüt-Preis, Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung, Preis der Leipziger Buchmesse, Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Georg-Büchner-Preis oraz Johannes-Bobrowski-Preis. Nagrody te mają na celu przede wszystkim wspieranie młodych autorów poprzez przyznawanie stypendiów, promowanie autora, wskazywanie na znaczenie twórczości literackiej pisarza/poety w kontekście społecznym, ideowym, kulturowym i kulturotwórczym. Ale nie należy przy tym zapominać o stanowisku Pierre'a Bourdieu, który zwracał uwagę na aspekt ekonomiczny wszelkich odznaczeń. Pole kulturowe jest silnie powiązane z polem ekonomicznym właśnie przez kapitał symboliczny, czyli prestiż, estetyczne wartościowanie itp.

Podczas gdy w sferze produkcji masowej dobra kulturalne związane są zwykle z oczekiwaniem zysku finansowego i wysokim kapitałem ekonomicznym, to w sferze produkcji elitarnej sytuacja przedstawia się odwrotnie. Nośniki kulturotwórcze, jakimi są recenzenci, dziennikarze zajmujący się kulturą, instytucje akademickie, programy kulturalne, nagrody literackie oraz szkoły wyższe, obdarzają produkcję elitarnego pola wartością estetyczną i tworzą w ten sposób podstawę ich integracji w ramach struktur tradycji kulturalnej względnie pamięci kulturowej. Jeżeli założymy, że Bourdieu miał rację, kiedy pisał, że nagrody literackie wpisują się w tworzenie pamięci kulturowej, a ich głównym celem nie jest sukces marketingowy, to warto pokusić się o spojrzenie

[4] Por. P i e r r e B o u r d i e u , *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A n d r z e j Z a w a d z k i , Wydawnictwo Universitas 2008.

na recepcję zagraniczną promowanych przez nagrodę książek. Jak bardzo polski rynek wydawniczy, ten niekoniecznie wspierany przez fundacje polsko-niemieckie, Ambasadę Republiki Federalnej Niemiec, Instytut Goethego, Austriackie Forum Kultury, zainteresowany jest wydawaniem owych uznanych za odkrycia roku powieści niemieckojęzycznych? Jak duże w polskim środowisku czytelniczym jest zapotrzebowanie na współczesną literaturę niemieckojęzyczną? Na ile relewantna jest reakcja polskiej publicystyki na nagrodzone powieści?

Aby spróbować znaleźć odpowiedzi na te zasadnicze pytania, odwołam się do obecności na rynku księgarskim utworów, które w latach 2005–2010 zostały uznane za powieści reprezentujące sztukę literacką i politykę wydawniczą krajów niemieckojęzycznych. Książki nagrodzone Deutscher Buchpreis to: w 2005 roku — Arno Geigera *Es geht uns gut*[5], w 2006 — Kathariny Hacker *Die Habenichtse* (Biedacy), w 2007 — Julii Franck *Die Mittagsfrau*[6], w 2008 — Uwe Tellkampa *Der Turm* (Wieża), w 2009 — Kathrin Schmidt *Du stirbst nicht* (Nie umrzesz) oraz w 2010 — Melindy Nadj Abonji *Tauben fliegen auf*[7]. W 2011 roku o tytuł najlepszej powieści roku ubiegały się 173 książki.

Wszystkie informacje, które przedstawiłam powyżej, powinny natchnąć nas optymistycznie i wzbudzić nadzieję na szeroką popularyzację na świecie i w Polsce tak promowanej literatury. Wiara bowiem w stwierdzenia Bourdieu powinna nas skłonić do przyjęcia za rzecz oczywistą, że to, co stanowi sukces medialny i ekonomiczny w jednym kraju, powinno przynajmniej wzbudzić zainteresowanie w kraju za miedzą.

Książki nagrodzone osiągają w Niemczech rekordowe nakłady, liczące nawet do 500 tysięcy egzemplarzy, licencje na tłumaczenia sprzedawane są do dziesiątków krajów świata i tam również osiągają sukcesy, na przykład powieść Arno Geigera *U nas wszystko dobrze* uznana została w Holandii w grudniu 2008 roku za książkę tygodnia.

Na polskim rynku wydawniczym do dziś pojawiły się trzy z sześciu nagrodzonych w latach 2005–2010 powieści. W 2009 roku wydano powieść austriackiego autora Arno Geigera *U nas wszystko dobrze*, w 2010 roku — Julii Franck *Południca*, w 2012 Wydawnictwo Czarne wydało w serii *Proza Światowa* powieść Melindy Nadj Abonji *Gołębie wzlatują*. Z informacji, jakie otrzymałam od redaktora serii *Kroki/Schritte*, Jacka Burasa, powieść Julii Franck

[5] Arno Geiger, *U nas wszystko dobrze*, tłum. Karolina Niedenthal, Muza 2009.
[6] Julia Franck, *Południca*, tłum. Krzysztof Jachimczak, W.A.B. 2010.
[7] Melinda Nadj Abonji, *Gołębie wzlatują*, tłum. Elżbieta Kalinowska, Wydawnictwo Czarne 2012.

— w myśl zapisu w umowie wydawniczej — ukazała się w liczbie 1 000 egzemplarzy. Nie jest to imponująca ilość, ale jak zapewniają mnie koledzy poloniści, i dobre książki współczesnej literatury polskiej ukazują się w nakładach do 3 000 egzemplarzy. Nie jest to zjawiskiem odosobnionym, gdyż w Niemczech średni nakład ambitnej literatury oscyluje między 3 000 a 5 000 egzemplarzy. Informacje pochodzące bezpośrednio z W.A.B. — wydawnictwa, którego nakładem ukazała się *Południca*, mówią o przekroczeniu zwyczajowych nakładów, gdyż książkę wydrukowano w 4 000 egzemplarzy, co stanowi już pokaźną liczbę. Dla porównania przytoczę nieco danych z europejskiego obszaru wydawniczego: na język francuski, angielski i niderlandzki przełożono dotychczas po trzy z sześciu nagrodzonych powieści, a więc i tu nie można mówić o imponującym zainteresowaniu. Wśród nich znajdują się powieści: Julii Franck, Kathariny Hacker, Arno Geigera (język francuski) i Uwe Tellkampa (język holenderski oraz włoski).

Próbując podsumować reakcję naszego rynku wydawniczego i środowiska czytelniczego na książki nagradzane w Niemczach, warto spojrzeć przez chwilę na recepcję literatury niemieckiej w Polsce w ogóle. W zasadzie literatura ta, jako zjawisko całościowe, nie doświadcza silnej recepcji zagranicznej. Nie można natomiast tego powiedzieć o poszczególnych autorach, takich jak Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht, Hermann Hesse, Günter Grass, którzy należą do pisarzy światowej sławy i którzy wywarli wpływ na kształtowanie upodobań czytelniczych, jak i na twórczość wielu autorów wszystkich kręgów kulturowych. Polski czytelnik, nie tylko należący do wąskiego grona znawców literatury, stosunkowo dobrze zna podstawowe dzieła literatury niemieckiej. Dziś myśl popularyzatorska przyświeca Jackowi Burasowi, wydawcy serii *Kroki/Schritte*, w której od 2005 roku ukazało się ponad trzydzieści tytułów najnowszych dzieł literackich z Niemiec, Austrii i Szwajcarii, a wśród nich wspomniana już *Południca* Julii Franck. Wielkie zasługi w tej dziedzinie ma także seria *Pisarze Języka Niemieckiego* krakowskiego Wydawnictwa Literackiego, przygotowywana pod patronatem Karla Dedeciusa. Ale i tu mówi się raczej o niskich nakładach, około 2 000 egzemplarzy.

Statystyki Centrum Informacji o Książce Niemieckiej w Warszawie pokazują, że polskie wydawnictwa kupują po kilkadziesiąt licencji na beletrystykę rocznie, natomiast jeśli chodzi o ogólną pulę zakupionych licencji, Polska znajduje się w czołówce klientów niemieckich wydawnictw, wśród których miejsce pierwsze zajmują Chińczycy, a drugie Koreańczycy. Tego chlubnego

miejsca polskie wydawnictwa nie zawdzięczają jednak tak zwanej literaturze pięknej, ale raczej chodzi tu o literaturę użytkową: poradniki, podręczniki, albumy, książki religijne, przewodniki, książki dla dzieci.

Na pytanie o małą popularność literatury niemieckiej w Polsce odpowiedzi szukają zarówno publicyści, jak i literaturoznawcy-germaniści, którzy są raczej sceptyczni. Uważa się, że powodem słabej recepcji tej literatury w Polsce jest jej specyfika: powaga, głębia, podejmowanie tematów trudnych, uniwersalnych, filozoficznych, sięganie do problemów niemieckich, niemiecko-niemieckich, roztrząsanie kwestii niemieckiego powojnia i pozjednoczeniowej teraźniejszości. Współcześnie literatura niemiecka nazywana jest niejednokrotnie literaturą defetystyczną, introwersyjną i hermetyczną.

Ale czy nie świadczyłoby to o stereotypowym postrzeganiu literatury niemieckiej, o pewnej niechęci wydawców do głębszego zorientowania się w trendach literackich panujących obecnie w krajach niemieckojęzycznych, do przeglądania tamtejszych list bestsellerów? Byłoby to konieczne, gdyż literatura niemiecka po 1989 roku uległa zasadniczej zmianie. Najsilniejszym echem odbiły się w niej refleksje na temat globalizacji, połączenia świata internetem, komercjalizacji życia, kultury masowej i świata konsumpcji. Z tego doświadczenia w latach dziewięćdziesiątych powstała nowa literatura, nowa nie tyle ze względu na podejmowane tematy, ile w sposobie wyrazu artystycznego. Można ją określić jako lekką, bawiącą, beztroską, a przede wszystkim wolną od ideologii i ciężaru przeszłości. Zadziwia kalejdoskop tematyczny, ku któremu zwrócili się młodzi autorzy. Peter Stamm i Judith Hermann piszą o ludziach i stosunkach międzyludzkich; Julia Franck sięgnęła w latach dziewięćdziesiątych po podobne tematy: pisała o dystansie i bliskości, zaufaniu i obcości, strachu, stracie, pożądaniu, zazdrości, nienawiści, samotności, wstydzie, izolacji, wolności, przyjaźni, i wciąż o miłości.

Ważny wydaje się tu fakt, że głównie młodzi przedstawiciele literatury niemieckojęzycznej bardzo aktywnie przyczynili się do nowego profilowania literatury po 1989 roku. Wypowiedzi samych autorów pozwalają zrozumieć ich motywacje. Julia Franck mówi w tym kontekście o hedonistycznym podejściu tego pokolenia do życia, uważa, że narcyzm stał się chorobą narodową. Terezia Mora z kolei zaobserwowała w społeczeństwie niemieckim wykrystalizowanie się grupy młodych pisarzy, buntujących się przeciw pewnemu modelowi życia, który nazywa modelem hollywoodzkim: przedstawia on człowieka szczęśliwie pędzącego przez życie z reklamowym uśmiechem na twarzy i doskonale dają-

cego sobie radę w każdej sytuacji. Nowa literatura, przez wielu określana jako banalna, usiłuje sprzeciwić się temu modelowi. Jej bohaterowie często przyznają się do niemocy w wydawałoby się łatwych sytuacjach życiowych, mówią o swoim nieszczęściu, braku miłości, niezadowoleniu, apatii jako wyrazie sprzeciwu. Bohater nowej literatury niemieckojęzycznej nie jest człowiekiem borykającym się z wielkimi problemami egzystencjalnymi; to ktoś przeciętny, kto po prostu nie daje sobie w tym świecie rady. Wydaje się to nowe w literaturze, budzi zachwyt czytelników i krytyki w Niemczech, Austrii i Szwajcarii. Banał stał się obiektem kultu, gdyż wielkie słowa okazały się złudą. I właśnie dlatego to nie Günter Grass, Martin Walser czy Christa Wolf tworzą wizerunek nowej literatury niemieckiej, a wszelkie debaty przez nich tworzone mają relewantność dla polityki kultury, ale nie dla życia artystycznego.

Do głosu dochodzi nowa generacja pisarzy, ludzi młodych, nieskażonych indoktrynacją polityczną, nienoszących doświadczenia wojny w bagażu, niehołdujących wierze w idealizm, romantyzm uzdrawiający świat. Owi młodzi pisarze wywodzą się zarówno ze Wschodnich, jak i z Zachodnich Niemiec. Łączy ich podobna estetyka, poetyka, sięgają po te same wzorce literackie, pochodzące głównie z literatury amerykańskiej. „Frankfurter Allgemeine Zeitung" już w 1990 roku[8], a „Die Zeit" w 1994[9] pisały o „drugiej godzinie zero" dla literatury niemieckiej. Felietoniści i krytycy literaccy prognozują (i całkiem słusznie) pojawienie się nowej jakości literatury niemieckiej, o czym świadczy zwrot ku opowiadaniu, zwłaszcza utrzymanemu w tradycji amerykańskiej. Literatura staje się bardziej czytelna i zrozumiała dla szerszego kręgu odbiorców. Zauważa się tendencję do „konfabulowania bez skrupułów", bez strachu przed stereotypami i kiczem, do pisania bez obciążeń, ograniczeń i zobowiązań tak moralnych, jak i politycznych[10]. Taka literatura jest silnie obecna w dyskursie publicznym. Jej nowe oblicze zostało doskonale odebrane przez szeroką publiczność, czego dowodzi prawdziwy *boom* czytelniczy. Wydawnictwa drukują prawie każdy utwór, który oddaje ducha czasu; programy telewizyjne promujące literaturę emitowane są w lepszych godzinach nadawania. W latach dziewięćdziesiątych w telewizji niemieckiej programy literackie emitowane były w trybie dwu-, czterotygodniowym: *Kwartet Literacki*, *Literatur im Foyer*, *Literaturclub*; dziś tych programów jest znacznie więcej.

[8] Por. Frank Schirrmacher, *Hetze: Die zweite Stunde Null?*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 18 VI 1990, s. 31.

[9] Por. Iris Radisch, *Die zweite Stunde Null,* http://www.zeit.de/1994/41/die-zweite-stunde-null.

[10] Olga Olivia Kasaty, *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche*, edition text + kritik 2007, s. 7 i nast.

Zasygnalizowane tu problemy tylko pozornie odbiegają od głównego wątku. Zwracam na nie uwagę, gdyż wydaje mi się, że polski rynek wydawniczy nie dostrzega zmian, które dokonały się w obszarze współczesnej literatury niemieckiej. Dla polskiego czytelnika literatura niemiecka to nadal nazwiska niemieckich noblistów i klasyków.

Wracając jednak do tematu wyjściowego, pragnę podzielić się moją refleksją na temat książek nagrodzonych w Niemczech i przetłumaczonych na język polski. W zasadzie potwierdzają one przywołany wcześniej stereotyp, przedstawiają bowiem rozprawę z historią krajów niemieckojęzycznych w XX wieku, wymagają od czytelnika dobrej orientacji w historii społecznej, w kulturze Austrii i Niemiec, i z pewnością nie należą do literatury banalnej i rozrywkowej.

Recepcja powieści Julii Franck *Południca* przebiegała w Polsce dość spokojnie; ukazało się kilka recenzji rozproszonych po dziennikach i tygodnikach, niewiele przyczynków literaturoznawczych. O powieści pisali: Malwina Wapińska[11], Maciej Robert[12], Inga Iwasiów[13], Krzysztof Cieślik[14] i Piotr Buras[15] w związku z wydaniem kolejnej pozycji z serii *Kroki*. Wszystkie te recenzje podkreślają zgodnie ważność tematyki podejmowanej przez Franck, umiejętności pisarskie autorki i zachęcają do przeczytania powieści. Jednak charakteryzuje je jeszcze jeden wspólny element — autorzy recenzji chcą zobaczyć powieść przez pryzmat historii literatury niemieckiej, nie recenzują jej jako artefaktu, jako autonomicznej powieści. Wyjątek stanowi tu recenzja Ingi Iwasiów, która interpretuje powieść ze swego stanowiska badawczego — gender, opierając się tylko na jednym wątku powieści, wykonywanym przez Helenę zawodzie pielęgniarki. Recenzentka jest zdania, że powieść mogłaby obejmować tylko ten jeden temat; pisze:

> Wyobrażam sobie bowiem — zapewne prostszą, mniej atrakcyjną, ale bardziej dla mnie samej interesującą — narrację pielęgniarki. Osoby, która — jak u Franck — wykonuje jeden z nielicznych, oddanych w całości kobietom zawodów, stanowiących zapowiedź usamodzielnienia się, społecznego awansu, zmiany. Co ciekawe, nikt ich nie pyta o ten rodzaj traumy, który był ich udziałem — o dno dna, o tkankę wojny rozpiętą między życiem i konaniem, o zanieczyszczone rany. „Oficjalna" historia pielęgniarki zostaje wygładzona, przechodzi w coś innego, na przykład w romans, na

[11] Por. M a l w i n a W a p i ń s k a , *Melancholia obcości*, „Dziennik", dodatek „Kultura" 2 IV 2010.
[12] Por. M a c i e j R o b e r t , *Julia Franck — „Południca"*, „Życie Warszawy" 6 V 2010.
[13] Por. I n g a I w a s i ó w , *Pielęgniarka*, „Tygodnik Powszechny" 20 IV 2010.
[14] Por. K r z y s z t o f C i e ś l i k , *Śladem ojca*, „Polityka" 17 IV 2010.
[15] Por. P i o t r B u r a s , *Romanse bez miłości*, „Gazeta Wyborcza" 3 VIII 2010.

> przykład w historię miłosierdzia, na przykład w schemat patriotyczny. [...] Czy możemy wyobrazić sobie to, co musiały zobaczyć kobiety w szpitalach, lazaretach, obozach, zbombardowanych miastach drugiej wojny światowej? [...] Wojna przenosi ciało w rejony, do których nikt nie ma przygotowania, nawet kobieta ze swoją kulturowo wdrukowaną zdolnością poświęcenia. Moim zdaniem jest to krater tak otchłanny, że wydobyć się z niego bez konsekwencji nie zdoła żadna ludzka istota. To prawdziwy dramat, centrum traumatycznych zapętleń. Nie wielkie miłości, zawody i utraty, o których możemy powiedzieć „czas leczy rany". Tych ran nie leczy. Ran, na które patrzy pielęgniarka. Gdyby ktoś mnie zapytał, dlaczego kobieta porzuciła synka na dworcu w Pasewalku, udzieliłabym prostej odpowiedzi: bo była pielęgniarką podczas wojny. [...] Wystarczyło być pielęgniarką, żeby chcieć zatrzeć ślady, żeby pójść w niewiadomym kierunku, żeby nie chcieć nigdy więcej dotykać skóry własnego dziecka. Historia pielęgniarek jeszcze powinna zabrzmieć, nieopakowana w nic więcej[16].

W recenzjach czytelniczych zamieszczonych w internecie jawi się podobny obraz, książka nie należy do nurtu niemieckiej literatury defetystycznej i trafia do czytelników nieobciążonych znajomością głównych kierunków literatury niemieckiej. Julia Franck spotkała się z empatią ze strony odbiorców, przemawiając nie tylko do umysłów, ale i do emocji. Fragmenty książki były również czytane w dniach 10–14 kwietnia 2010 roku w Drugim Programie Polskiego Radia. Mimo to książce Franck trudno jest wyjść poza środowisko niemcoznawców i trafić do szerokich kręgów czytelników. Już sam fakt finansowego wsparcia polskiego wydania książki przez fundacje niemieckie, jak i popularyzowanie jej przez instytucje niemieckie, jak Goethe-Institut, świadczą o trudnej drodze mimo otwartej granicy polsko-niemieckiej.

Z kolei powieść Arno Geigera *U nas wszystko dobrze* przetłumaczona została na dwadzieścia języków. W Niemczech sprzedano ponad pół miliona egzemplarzy. Z okazji wydania polskiego tłumaczenia powieści przez Wydawnictwo Literackie Muza na zaproszenie Austriackiego Forum Kultury autor odbył podróż z odczytami do Warszawy i Olsztyna. Niestety, nie udało mi się odnaleźć jakichś poważniejszych i bardziej wnikliwych recenzji polskich krytyków literackich. W „Dzienniku Wschodnim"[17] i w „Dzienniku Literackim"[18] ukazały się jedynie krótkie wzmianki o powieści Geigera, podkreślające wagę

[16] Inga Iwasiów, *Pielęgniarka, op. cit.*

[17] Por. Maria Kolesiewicz, *Arno Geiger — „U nas wszystko dobrze"*, „Dziennik Wschodni" 10 XI 2009, http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091110/KULTURA10/393026974.

[18] b.a., „Dziennik Literacki" 29 X 2009, http://www.dziennik-literacki.pl/wydarzenia/151,Arno-Geiger-w-Polsce.

tematyki i klasyfikujące ją jako utwór o zmaganiu się głównego bohatera z historią Austrii. Recenzenci zwracają uwagę — w kontekście powieści Elfriede Jelinek i Thomasa Bernharda — głównie na podjętą tu próbę rozprawienia się z faszyzmem. Podobnie w artykule Adama Krzemińskiego w „Gazecie Wyborczej”[19], gdzie autor usiłuje wskazać przede wszystkim na wyższość literatury austriackiej nad niemiecką, a czytelnik konfrontowany jest tylko z tym jednym wątkiem. W „dzienniku.pl” z 4 grudnia 2009, w wywiadzie przeprowadzonym z autorem podczas jego pobytu w Polsce, mowa jest o innych, nieco ciekawszych formach odczytania jego twórczości. Arno Geiger mówi: „Nie traktowałbym jednak tej książki jako ściśle austriackiej. Powieść *U nas wszystko dobrze* dotyczy też bardziej uniwersalnych zagadnień egzystencjalnych. Bądź co bądź brak komunikacji w rodzinie jest dość powszechnym problemem. Inaczej nikomu nie chciałoby się tłumaczyć mojej książki na język chiński”[20].

O pozostałych nagrodzonych powieściach każdorazowo zamieszczane są krótkie informacje zaraz po wręczeniu nagrody, nie budzą one jednak dalszego zainteresowania mediów. Kathrin Schmidt, autorka powieści *Nie umrzesz*, nagrodzonej w 2010 roku, gościła z odczytem w Łodzi 7 stycznia 2011 na zaproszenie tamtejszego środowiska germanistycznego.

Podsumowując, należy w zasadzie wystosować apel do ludzi propagujących kulturę o większe zainteresowanie tym, co dziś dzieje się na niemieckim rynku literackim i o to, by nie kierowali się stylem myślenia z przeszłości, gdyż dla obrazu współczesnej literatury niemieckojęzycznej nie jest ono już dzisiaj adekwatne. Wielkie nazwiska przeszłości to pole działań przede wszystkim historyków literatury, ale współczesny czytelnik powinien móc poznać również to, co aktualnie dzieje się w sferze literatury krajów niemieckojęzycznych. Spoglądając na współczesną literaturę, należy zaryzykować stwierdzenie, że pisarzy interesuje opisywanie charakterystycznych dla ich generacji kluczowych doświadczeń, powiązanych każdorazowo z indywidualnym kanonem wartości, subiektywnymi oczekiwaniami, obawami, własnym horyzontem myślowym, jak i podmiotowymi odwołaniami do przeszłości i przyszłości. Wychodząc z pozycji formułowanej w teoriach kulturoznawczych, literaturę współczesną można uznać za medium, które udostępnia szerokiej publiczności formy narratywnej inscenizacji oraz indywidualne i generacyjne formy wspo-

[19] A d a m K r z e m i ń s k i , *Austria to jest potęga. Literacka*, „Gazeta Wyborcza” 3 XI 2008, http://wyborcza.pl/1,75475,5879027,Austria_to_jest_potega__Literacka.html.

[20] M a l w i n a W a p i ń s k a , *Czy wiek XX był porażką mężczyzn?*, http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/104263,czy-xx-wiek-byl-porazka-mezczyzn.html.

minania, znajdujące ujście w kolektywnej pamięci. Sposoby narracyjnych inscenizacji w tekstach literackich są zawsze pewnym odbiciem procesów tworzenia pamięci w danym społeczeństwie, jak i obrazem aktualnej kondycji społeczeństwa. Moim zdaniem, czytelnik polski powinien rozpocząć lekturę niemieckiej literatury właśnie w kontekście teraźniejszości, nie uciekając wciąż do obrazów przeszłości historycznej i historyczno-literackiej.

Yvette Michelfelder

„Polacy to pesymiści, a Niemcy zgłaszają każdą szkodę". Gra z uprzedzeniami i stereotypami według Steffena Möllera

Fakt, że dwadzieścia lat po podpisaniu umowy o pokojowym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy między Niemcami i Polską, w obu krajach gości na *tournée* artysta kabaretowy, zabawiający publiczność opowieściami o wzajemnych resentymentach, pokazuje, że stosunki między oboma krajami wciąż nie są wolne od napięć. Sukces Steffena Möllera jest jednak zarazem sygnałem, że ludzie po obu stronach granicy zainteresowani są wzajemnym porozumieniem, zbliżeniem i współżyciem.

W tym kontekście problem komunikacji i recepcji pełni istotną rolę nie tylko z perspektywy teatrologii. Szczególnie sposób radzenia sobie ze stereotypami i uprzedzeniami może zasługiwać na uwagę jako aktualny temat społeczny. Czy ich ujawnienie przyczynia się do ich przełamania, a jeśli tak, jakie kryteria są tu decydujące? Rzetelna odpowiedź na to pytanie wymaga sięgnięcia po prace z dziedziny psychologii społecznej, komunikacji i badań nad publicznością. Trudno przy tym znaleźć lepszy przedmiot badań niż operująca stereotypami twórczość kabaretowa Steffena Möllera.

Stereotypy i uprzedzenia jako zjawisko społeczne

> Załóżmy więc, że wielki eksperyment o nazwie Unia Europejska potrwa jeszcze dłuższą chwilę, jakieś pięćdziesiąt lat. Jaka będzie ta Europa? Czy będzie to raj na ziemi? Jak można się spodziewać — nie [...]. Bo najważniejszy cel pozostanie w sferze marzeń. Trudno mi sobie wyobrazić powstanie jednolitej tożsamości europejskiej — jak i to, że znikną klisze dotyczące innych nacji. [...] By tak się stało, musiałaby narodzić się nowa ludzkość[1].

[1] Steffen Möller, *Viva Polonia*, Fischer 2009, s. 208

Ten pesymizm nie jest bynajmniej wyrazem zaawansowanej „polonizacji" urodzonego w 1969 roku w Wuppertalu Steffena Möllera, lecz trzeźwą opinią fachowca. Jako absolwent studiów filozoficznych i teologicznych Möller jest dobrze obeznany z teoriami dotyczącymi powstawania stereotypów, które uzupełnia swoim praktycznym doświadczeniem Niemca od 1994 roku żyjącego w Polsce — codzienną konfrontacją z typowymi kliszami i uprzedzeniami, niestety wciąż obecnymi, mimo zmiany ustroju i postępującego zbliżenia obu krajów. Problem powielania stereotypów jest zjawiskiem powszechnym (mówi się o „nieuchronności stereotypowego myślenia"), szeroko dyskutowanym przez psychologów społecznych i nieograniczającym się bynajmniej do relacji niemiecko-polskich. Choć niektórzy naukowcy nie bez racji twierdzą, że można zahamować automatyczne uruchamianie myślenia stereotypowego[2], to jednak trudno lekceważyć jego wpływ na nasze myślenie i działanie. Walter Lippmann, któremu zawdzięczamy powstanie tego pojęcia w roku 1920, trafnie opisuje stereotypy metaforą *pictures in our head*[3]. Każdy z nas zbiera takie obrazy w procesie socjalizacji i posługuje się nimi w mechanizmie redukcji poznawczej, by porządkować nadmiar informacji i mapę swojego socjalnego otoczenia, jak też po to, by możliwie szybko reagować w nowych sytuacjach. Tym samym stereotypy stają się przydatnym instrumentem w radzeniu sobie w elementarnych sytuacjach społecznych.

Jednak skłonność do uogólnień ma też swoją ciemną stronę — prowadzi do tworzenia uprzedzeń, a w konsekwencji do nietolerancji, dyskryminacji i rasizmu. Niemałą rolę odgrywa przy tym podłoże emocjonalne. Według Evy i Hansa Henninga Hahna stereotypy „przekazywane są przy znacznym udziale emocji przez środowisko życia. [...] To, co czyni stereotyp stereotypem, to nie fakt, iż wyraża on tylko półprawdy lub półkłamstwa, ale to, że stereotypy są warunkowane przez emocje oraz to, że cechuje je apriorycznoś (a zatem są niepodważalne i niemożliwe do zweryfikowania)"[4].

Tę ludzką gotowość do akceptacji indywidualnych sądów pozbawionych racjonalnego podłoża jako uniwersalnych prawd wykorzystuje się do budowania opinii nie tylko w historiografii oraz w sferze życia publicznego. Zarówno w literaturze, w tekstach dramatycznych, jak i w mediach oraz branży rozrywkowej stereotypy służą — jako topos posiadający własny potencjał estetyczny — do budowania efektów retorycznych (takich jak puenta).

[2] Por. Wolfgang Wasel, *Wir können auch anders*, Peter Lang 1998.
[3] Walter Lippmann, *Public Opinion*, Brace and Co. 1922.
[4] Hans Henning Hahn, Eva Hahn, *Nationale Stereotypen*, [w:] *Stereotypen, Identität und Geschichte*, red. Hans Henning Hahn, Peter Lang 2002, s. 22, 25.

Atrakcyjność uprzedzeń i resentymentów obecnych w świadomości społeczeństw krajów sąsiadujących i mających długą tradycję wzajemnych stosunków, jak na przykład Niemcy i Polska, potwierdzają liczne utwory, począwszy od osiemnastowiecznych kompendiów Paula Ludolpha Berckenmeyera[5] po dramaty, takie jak *Szczury* Gerharta Hauptmanna, czy teksty autorów współczesnych, jak choćby Doroty Masłowskiej i Dirka Lauckego. U podstaw takich stereotypów leżą najczęściej tradycyjne klisze, mające swoje źródło w niechlubnych epizodach wspólnej przeszłości, oraz związane z nimi animozje.

Wyjątek w tej historii resentymentów stanowi posiadający w Polsce status gwiazdy Steffen Möller — niemiecko-polski fenomen. Często nazywany „ulubionym Niemcem Polaków" lub „najskuteczniejszym ambasadorem porozumienia między oboma krajami", Möller postrzega różnice w mentalności i wynikające z nich nieporozumienia z perspektywy *betweenera* (jak sam siebie określa). W Polsce Niemcem, w Niemczech Polakiem — tak czuje się Möller i taką postawę manifestuje w swoich tekstach. Ambiwalentny status „podwójnego obywatela" zapewnia mu pewien dystans i nonszalancką swobodę poruszania tematów tabu. Język, jakim się posługuje, nie jest oczywiście wolny od wartościowania i generalizacji, służy głównie prostej rozrywce i przekazuje uproszczony obraz stosunków między Polską i Niemcami. A mimo to sposób, w jaki Möllerowi za pomocą specyficznego doboru środków komunikacji udaje się wydobyć pozytywne tony, jak najbardziej zasługuje na uwagę. Chcąc dokładnie przyjrzeć się mechanizmom recepcji twórczości Möllera wśród niemiecko-polskiej publiczności, a przy tym wpływowi, jaki wywierają na kształtowanie się opinii publicznej, należałoby przeprowadzić intensywną empiryczną pracę badawczą. W poniższym artykule chciałabym udowodnić, że użyte przez artystę środki mają wpływ na odbiór przez widza jego tekstów, a przez to dają impuls do refleksji oraz motywują do rewizji panujących schematów myślenia i postrzegania.

Śmiech jest najlepszym lekarstwem — redukowanie stereotypów i uprzedzeń za pomocą humoru

> One that can laugh at oneself is unlikely to feel greatly superior to others.
> Gordon W. Allport, *The Nature of Prejudice*, s. 437.

[5] Paul Ludolph Berckenmeyer (1667–1732), niemiecki teolog, kościelny w kościele św. Piotra w Hamburgu, autor kompendiów gromadzących geograficzną i historyczną wiedzę o krajach, składającą się na ich portrety; najpopularniejsza z tego cyklu publikacji to *Curieuser Antiquarius* z 1737 [przyp. red.].

W ludzkiej naturze leży zarówno tęsknota za nieznanym i innym, jak i lęk przed nimi. Stereotypy budowane są dla oswojenia tych lęków, w nadziei na wykorzystanie ich w momencie konfrontacji z owym „obcym". Mimo bliskości geograficznej, Polska i Niemcy najwyraźniej odbierają się nawzajem właśnie w owych ambiwalentnych kategoriach „obcego". Steffen Möller twierdzi nawet, że „Polska jest dla Niemca bardziej egzotyczna niż Holandia czy Portugalia, stanowi niejako drugi stopień egzotyki [...]"[6]. Właśnie owa „polska egzotyka" powoduje, według Möllera, nieracjonalne lęki i umacnianie dawno nieaktualnych klisz. Do pewnego stopnia działa to również w drugą stronę, przyczyniając się w Polsce do utrwalania negatywnych uprzedzeń wobec Niemców, mających wprawdzie swoje realne podłoże historyczne. W tym punkcie Möller dostrzega konieczność edukacji, a zarazem potencjał dla swojej twórczości.

Steffen Möller, jeden z najpopularniejszych ludzi w polskim świecie rozrywki, w Niemczech znany jest do tej pory jedynie nielicznym. W niemieckiej opinii publicznej zaistniał głównie dzięki swojej książce *Viva Polonia* (2008), która zawiera kwintesencję jego programów kabaretowych. W ten sposób artysta z zamysłem „przygotowuje teren" dla dalszej działalności na rodzimej scenie. Dodatkowo, dla oswojenia niemieckiej publiczności, używa internetu, najwyraźniej z powodzeniem wykorzystując możliwości, jakie dają portale społecznościowe, takie jak *Facebook*. Zarówno na *youtube*, jak i na jego *facebookowym* profilu można zaobserwować intensywną wymianę opinii — z udziałem nie tylko niemieckich i polskich, ale w międzyczasie też austriackich i szwajcarskich fanów[7]. Konceptualnie bardzo ciekawa strona internetowa Möllera oferuje nie tyle spojrzenie za kulisy jego biografii, ile przede wszystkim pierwsze zetknięcie z polską kulturą i językiem. Tutaj wyraźnie zaznacza się wspomniane już stanowisko artysty — sytuacja *betweenera*, „stojącego jedną nogą po tej, a drugą po tamtej stronie Odry"[8], pozycja obserwatora, wrażliwego na sympatyczne, ale i na niechlubne cechy przedstawicieli obu krajów. Medialna prezencja może być postrzegana jako pierwsza efektywna oś łącząca Steffena Möllera — przekazywane przez niego treści — z odbiorcą, służąca za motor do budowania międzynarodowej publiczności. Bo „trzeba współdziałania uczestników komunikacji, chętnych do formułowania sądów, pośredników medialnych

[6] S t e f f e n M ö l l e r , *Eurocity-Notizen*, http://www.steffen.pl/betweener.php.

[7] Por. np. http://de-de.facebook.com/pages/STEFFEN-MÖLLER/279014272399, http://www.steffen.pl/, http://www.youtube.com/watch?v=kKgeqiS90fw.

[8] S t e f f e n M ö l l e r , *Ich bin ein Betweener*, http://www.steffen.pl/betweener.php.

i wreszcie publiczności, na drodze dalszej komunikacji przekazującej określone doświadczenia, by dany produkt artystyczny zaistniał w świadomości społecznej"[9], jak pisze Swantje Lingenberg w swym studium na temat badania publiczności.

W zapowiedzi niemieckiego *tournée* Möllera w 2011 roku, noszącej obiecujący tytuł *Expedition zu den Polen — Crashkurs für Auswanderer* (Wyprawa do Polaków — intensywny kurs dla emigrantów), na stronie *www.steffen.pl* można było przeczytać:

> Od 1 maja obywatele Unii Europejskiej mogą podejmować pracę w dowolnie wybranym przez siebie kraju. Sondaże pokazują zalew Polski tanią siłą roboczą. Moi rodacy szczególnie chętnie wybierają pracę na dworcach i w ulicznych kioskach, w polskich serialach telewizyjnych oraz stacjach meteorologicznych.
>
> By przygotować potencjalnych emigrantów na ich nowe życie w Polsce, udam się na trwające cały kwiecień i maj tournée po Niemczech — planuję nie mniej niż 30 występów. Potem nikt już nie będzie mógł powiedzieć, że nie wiedział, że na polskim weselu poprawiny są nie tylko następnego dnia, ale i jeszcze następnego, i jeszcze następnego[10].

Stosując ten popularny chwyt odwrócenia przyjętego porządku rzeczy (a więc: to Niemcy jadą do Polski jako tania siła robocza, a nie odwrotnie), Möller prowokuje skojarzenia zgoła odmienne od tych, jakie zaprogramowane są w głowach odbiorców. Jednocześnie autor powołuje się na dwie pozytywne cechy Polaków — gościnność i upodobanie do hucznych imprez — relatywizując tym samym, choć niebezpośrednio, negatywny obraz Polaka nadużywającego alkoholu. Przy tym ujawnia się jeszcze jeden istotny element, charakterystyczny dla kabaretu Steffena Möllera: autorefleksja i umiejętność śmiania się z samego siebie. W ten sposób tworzy on fundament dla konfrontacji na zasadzie równy z równym.

„Chciałbym zaskoczyć Niemców"[11] — taki jest naczelny postulat działalności Möllera. By go osiągnąć, przywołuje jedną ze swoich ulubionych metafor, wyrażającą połączenie obu krajów i ich, nawet nieuświadomioną, bliskość — pociąg relacji Berlin–Warszawa: „Kiedy myślę o «stosunkach niemiecko-polskich», nie przychodzą mi na myśl mądre artykuły prasowe ani też nacią-

[9] Swantje Lingenberg, *Europäische Publikumsöffentlichkeiten*, Verlag für Sozialwissenschaften 2010, s. 29.

[10] Steffen Möller, *On Tour again*, http://www.steffen.pl/aktuell_22.php.

[11] Cytat z prywatnej rozmowy ze Steffenem Möllerem, przeprowadzonej 27 V 2011 w Norymberdze. Chciałabym bardzo serdecznie podziękować artyście za poświęcony mi czas i cenną rozmowę — Y. M.

gane dyskusje telewizyjne, tylko Eurocity Berlin–Warszawa. Ten pociąg [...] jest jak styczna łącząca oba kraje"[12].

Wirtualna podróż, w jaką Möller zabiera swoich widzów, jest z jednej strony wezwaniem do przygody i nowych odkryć oraz zachętą do otwarcia się na nowe przeżycia. Z drugiej strony implikuje ona istotną estetyczną refleksję, którą Emer O'Sullivan wyraża w następujących słowach: „Obrazy danego kraju dostarczają nam nie tylko informacji o nim [...]. Konfrontujemy się tu nie tylko z wartościami i osądami określonej nacji, ale też z własnymi wartościami i sądami, a zarazem możemy z obcości, jaką takie obrazy emanują, wnioskować o jej tęsknotach"[13]. Steffen Möller proponuje program o dualistycznej budowie i pluralistycznym humorze. A przy tym sam gra rolę „przewodnika", by zapobiec ewentualnym obawom i apelując do umiejętności śmiania się tak z siebie, jak i z innych. O bliskiej korelacji między humorem i autorefleksją, jak i ich znaczeniu dla pokonywania resentymentów i dla wzajemnego zbliżenia, pisał Gordon W. Allport już w roku 1954 w swoim studium *The Nature of Prejudice*: „Mamy podstawy, by przypuszczać, że osobiste poczucie humoru człowieka jest ściśle związane ze stopniem jego intuicji. Zaryzykujmy twierdzenie, że humor jest prawdopodobnie ważnym czynnikiem kształtującym zjawisko uprzedzenia"[14].

Na szczególną uwagę z punktu widzenia badań nad recepcją i oddziaływaniem prezentowanych treści zasługuje struktura publiczności biorącej udział w występach Möllera w Niemczech. W większości wypadków widownia składa się w połowie z Niemców i Polaków mieszkających w Niemczech. Ta specyficzna konstelacja z pewnością nie pozostaje bez znaczenia dla sposobu, w jaki odbierane są treści przekazywane przez Möllera i stanowiłaby bez wątpienia ciekawy przedmiot empirycznych studiów. Jednym z elementów, które grają rolę w takich sytuacjach, byłby zapewne mechanizm powstawania nacisku ze strony grupy[15], opisany w roku 1951 przez Solomona Ascha na podstawie jednego z jego eksperymentów, powtórzony przez Anthony'ego Pratkanisa w roku 1997 z zadziwiająco podobnym rezultatem[16]. Steffen Möller umiejętnie

[12] Steffen Möller, *Viva Polonia*, *op. cit.*, s. 70.

[13] Emer O'Sullivan, *Das ästhetische Potential nationaler Stereotype*, Stauffenburg-Verlag 1989, s. 64–65.

[14] Gordon W. Allport, *The Nature of Prejudice*, Reading 1954, s. 437 [tłum. Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska].

[15] Zapis eksperymentu:
http://www.youtube.com/watch?v=iRh5qy09nNw&feature=player_embedded#at=36.

Por. Solomon Asch, *Effects of group pressure upon the modification and distortion of judgment*, [w:] *Groups, leadership and men*, red. Harold Guetzkow, Russell & Russell 1951.

[16] Zob. http://www.psychologicalscience.org/index.php/publications/observer/obsonline/asch-lives-on.html.

wykorzystuje ten zestaw widzów i bierze go pod uwagę przy komponowaniu występów, które — po dwujęzycznym powitaniu — przebiegają w rytmie przeplatania obu języków.

Möller, odwołując się do swojego, już niemal dwudziestoletniego doświadczenia „niemieckiego gastarbajtera” w Polsce, opowiada o spotkaniach z krajem i jego mieszkańcami, konfrontując widownię z nowymi bądź mniej powszechnymi stereotypami (na przykład: Polacy są przesądni, pesymistyczni, mają skłonność do dramatyzowania w codziennych sytuacjach). Niektóre stare stereotypy natomiast albo całkowicie pomija, albo dezawuuje, powołując się na fakty z oficjalnych źródeł. W swoim nowym programie przedstawia urzędowe statystyki dotyczące kradzieży aut w Polsce na przestrzeni ostatnich dwunastu lat — z tendencją zniżkową (do 75%) — i komentuje: „Powołując się na te fakty, można dojść do wniosku, że w roku 2013 każdy niemiecki emigrant przekraczający granicę dostanie samochód od polskiego premiera”[17]. Möller uświadamia też Niemcom, że Polska stała się w międzyczasie trzecim w kolejności — po Szwajcarii i USA, a przed Austrią i Wielką Brytanią — ulubionym celem emigracji, na co niemały wpływ ma dobrze rozwijająca się polska gospodarka. Ta technika „niespełniania oczekiwań” najwyraźniej oddziałuje na emocje publiczności — Möller odczarowuje tradycyjne wyobrażenia o zdecydowanie negatywnym zabarwieniu i zastępuje je subiektywnymi uogólnieniami, i choć tu efektem wciąż jest powstawanie stereotypów, to tym razem mają one znak dodatni. Twierdzenie, że wszyscy Polacy zbierają grzyby i mają fatalistyczne spojrzenie na rzeczywistość, zapewne nie do końca odpowiada prawdzie, ale istotne jest, że budzi sympatię i tworzy klimat bliskości.

Zgodnie z maksymą: „suma cech negatywnych jest taka sama we wszystkich nacjach”[18], Steffen Möller nie poprzestaje na wyliczeniu osobliwości jednej z nich, ale nieustannie przeskakuje z jednej do drugiej, karykaturując obie w równym stopniu. Dystansuje się do znanych heterostereotypów, ukazując relację między auto- i heterostereotypem, co na równi implikuje subtelne wartościowanie obu grup. Efekt jest jednak znów nietypowy, bo to „obcy” (Polacy) wypadają lepiej niż „swoi” (Niemcy). Tę analogię, mającą na celu objaśnienie różnic kulturowych i społecznych, by uczynić je akceptowalnymi, a nawet sympatycznymi, ilustrują poniższe przykłady, które demonstrują także grę Möllera z „narodowymi” atrybutami i symbolami.

[17] Steffen Möller, *Expedition zu den Polen — Crashkurs für Auswanderer*, występ w Norymberdze 27 V 2011.

[18] Prywatna rozmowa ze Steffenem Möllerem w Norymberdze (27 V 2011).

Möller nie rozstaje się z podręcznym przybornikiem na narzędzia, bo jako „nawrócony [...] Niemiec, co zgłasza szkodę" chce sam sobie radzić z mniejszymi usterkami — na przyborniku widnieje niemiecka flaga, natomiast kapcie, które ma ze sobą przez wzgląd na polski zwyczaj przynoszenia ich, gdy idzie się z wizytą, są czerwone i zdobi je polski orzeł[19].

Kolejny przykład zawiera dodatkowy element, pokazując jak Möller konfrontuje widza z określonymi wzorcami:

> Polska to kraj, gdzie na jednego obywatela przypada najwięcej kwiaciarni, licząc w skali europejskiej. My, Niemcy, mamy natomiast najwięcej ubezpieczeń i aptek. I to nas zdecydowanie różni. W Warszawie na Dworcu Centralnym, o wpół do jedenastej wieczorem, kiedy przyjeżdża Eurocity z Berlina, na peronie czeka mniej więcej dwudziestu polskich mężów. Każdy trzyma bukiet. Na samym Dworcu Centralnym w Warszawie jest dziesięć kwiaciarni. Małżonkowie czekają, pociąg przyjeżdża, panie wysiadają, polscy mężowie biegną i wręczają kwiaty. I wysiada pani, co nie dostaje kwiatów. Jej mąż już z daleka woła: „Chodź szybko, stoję na zakazie! No prędko!". Ten pan pracuje w Instytucie Goethego[20].

Kolejny element programu to paralela: Wuppertal, miasto kojarzone w Niemczech z głęboką prowincją i ekonomicznym zastojem, zostaje uhonorowane przez odśpiewanie piosenki *Bergisches Heimatlied*[21]; nieciekawe i dla Niemca trudne do wymówienia graniczne miasto Rzepin staje się bohaterem popularnego wiersza dla dzieci *Lokomotywa*, który Möller recytuje w całości w oryginalnym brzmieniu.

Równie skutecznie Möller odwołuje się do lokalnych rywalizacji i klisz istniejących między poszczególnymi miastami lub regionami i mających długą tradycję, jak choćby animozje między Warszawą i Krakowem, lub — w Niemczech — między Kolonią lub Wuppertalem a Düsseldorfem. Tutaj „lokalny wróg" nakreślony jest w wyjątkowo jaskrawych barwach, co jeszcze podkreśla sympatię do Polski:

[19] Pantofle z polskim orłem zrobiły furorę i świetnie się sprzedają, popyt na nie sprawił, że są sprzedawane zarówno podczas występów Möllera, jak i na jego stronie internetowej. Möller dowcipkuje, że „nakręca gospodarkę w Wuppertalu, zatrudniając tamtejszych bezrobotnych do produkcji kapci" (wolny cytat tekstu Steffena Möllera podczas występu na żywo w programie *Wyprawa do Polaków — intensywny kurs dla emigrantów* 27 V 2011 w Norymberdze). Pomysł sprzedaży kapci jest kolejnym przykładem na to, jak Möller, poza elementem komercyjnym, oferuje widzom swego rodzaju „pamiątkę" o jak najbardziej pozytywnym wydźwięku. Także w ten sposób można — pośrednio — wpływać na tworzenie się opinii.

[20] http://www.youtube.com/watch?v=suJ4U4xdl9c&feature=related.

[21] *Bergisches Heimatlied* jest od 1892 hymnem regionu Bergisches Land, leżącego w Nadrenii Północnej-Westfalii [przyp. tłum.].

> Nasze miasto widziało rzeczy, o jakich te nadziane snoby z Düsseldorfu [...] nie mają bladego pojęcia. Dlatego chciałbym zakończyć apelem: jedźcie do Polski. I nigdy nie zatrzymujcie się w Düsseldorfie.
> Viva Polonia!
> Powódź dla Düsseldorfu!!![22]

Taka taktyka przeciwstawiania elementów czytelnych dla widzów po obu stronach granicy polsko-niemieckiej nie musi prowadzić do zajmowania stanowiska za lub przeciw. Jej funkcję można raczej określić jako rodzaj kognitywnej terapii, zmieniającej postrzeganie narodowych stereotypów i stosunek do nich. Dzięki niej ujawniają się zarówno oczywiste, jak i zaskakujące podobieństwa między Polską i Niemcami. Möller dostrzega je nie tylko w wymiarze geograficznym i ekonomicznym, ale — co zadziwiające — także lingwistycznym[23]. Nasuwająca się logiczna konkluzja, że pod względem mentalności i upodobań Polacy i Niemcy są sobie bliżsi niż mogłoby się wydawać, dzięki pozytywnej recepcji przyczynia się do redukcji popularnych stereotypów.

W ostatnim punkcie wspomnianego programu — kiedy kultowe Eurocity dotarło już do Dworca Centralnego — Steffen Möller zaprasza polskich i niemieckich gości na scenę i urządza intensywny kurs jednego wyjątkowego tańca — poloneza. Przy tym ponownie zaskakuje niemiecką część publiczności informacją, że polonez nie tylko jest najważniejszym polskim tańcem narodowym, ale też tym, że polska wersja tego tańca melodią i choreografią znacznie różni się od tej znanej w Niemczech. Przeciętny niemiecki widz nie jest w stanie dostrzec potencjału emocjonalnego, jaki niesie z sobą muzyka Wojciecha Kilara z filmu Andrzeja Wajdy *Pan Tadeusz* — polonez jest tu fragmentem ścieżki dźwiękowej do bardzo udanej ekranizacji eposu narodowego. Dla ułatwienia Steffen Möller szkicuje pochodzenie i historię tańca, a zarazem przywołuje inną Polskę, zgoła odmienną od wciąż żywego wyobrażenia z czasów komunizmu. Ta Polska to ojczyzna Adama Mickiewicza i Fryderyka Chopina, kraj o bogatym dziedzictwie kulturowym, wielowiekowych tradycjach i dumie narodowej. U polskich widzów ten symboliczny ukłon w stronę drugiej ojczyzny artysty zdaje się wywoływać lawinę wspomnień: w wilgotnych oczach i rozmarzonych uśmiechach dosłownie widać obrazy własnej młodości — pierwszą miłość, studniówkę. Ten moment dobrze ukazuje siłę dynamiki grupy — niemieccy widzowie, chcąc nie chcąc, dają się ponieść fali emocji,

[22] Steffen Möller, *Viva Polonia*, *op. cit.*, s. 354–355.
[23] *Ibidem*, s. 70–73, oraz: http://www.steffen.pl/betweener.php.

która pomaga Möllerowi stworzyć wrażenie zespolenia publiczności w jedną całość.

Jak wiadomo z badań psychologicznych, częściej komunikuje się dobry nastrój i pozytywne wrażenia, przez co pozostają one dłużej w pamięci i wpływają na mechanizm tworzenia się opinii[24]. Ożywione dyskusje na forach internetowych i bestsellerowa pozycja książki *Viva Polonia* nie tylko są sygnałem wzajemnego zainteresowania obu nacji, ale dowodzą, że wybrany przez Möllera sposób przekazywania treści za pomocą kabaretu jest aktualny i nad wyraz efektywny.

Efekt Anti-Bias[25]. Wnioski

> Podstawowym warunkiem świadomej konfrontacji z uprzedzeniami i dyskryminacją jest poznanie strony przeciwnej, komunikacja z nią, wymiana uwag na temat cech wspólnych i/lub różnic, i najlepiej znalezienie wspólnego poczucia humoru.
>
> Katty Nöllenburg, „forum" 2008, nr 1–2, s. 34

Spoglądając na działalność Möllera z perspektywy Rolanda Barthes'a, nietrudno byłoby wysunąć (słuszne) zastrzeżenie, że artysta, decydując się na taki sposób przekazu, tworzy tendencyjny, „dopasowany" obraz, który implikuje fałszywą świadomość lub zawoalowanie zjawisk. Obraz taki byłby stereotypowy, narzucony i redukcjonistyczny, a zatem ideologiczny w całej swej strukturze[26]. Möller faktycznie posługuje się stereotypami, jednak nie tymi powszechnie znanymi, a przy tym ignoruje konwencje. Jego klisze są „polskiego pochodzenia" — to znaczy są to autostereotypy, praktycznie nieznane przeciętnemu niemieckiemu odbiorcy. Jawnie wykorzystuje własne subiektywne spojrzenie jako medium, jednak właśnie taki ton „prywatnych zwierzeń" powoduje wspomnianą emocjonalność, w znacznym stopniu odpowiedzialną za powstawanie stereotypów. W ten sposób udaje mu się wywołać u odbiorcy nałożenie się bądź przesunięcie uprzedzeń z negatywnych na pozytywne. Dlatego w tym wypadku argumenty Barthes'a należałoby postrzegać w kategoriach programu „Anti-Bias".

[24] Por. Mathias Berek, *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*, Harrassowitz 2009, s. 52.

[25] Anti-Bias (z ang. *bias* — uprzedzenie) — program opracowany na początku lat osiemdziesiątych XX wieku przez amerykańskich psychologów, będący odpowiedzią na wszelkiego rodzaju dyskryminację i mający na celu redukcję stereotypów [przyp. tłum.].

[26] Por. Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR 2000.

W pracach Steffena Möllera można dostrzec zadziwiające zbieżności z metodą pokonywania dyskryminacji, jaką zaproponowali w latach osiemdziesiątych Louise Derman-Sparks i Carol Brunson-Phillips, niewątpliwie zainspirowaną badaniami Gordona W. Allporta[27]. „Anti-Bias jest takim rodzajem postawy życiowej, w której na pierwszy plan wysuwa się krytyczna refleksja nad samym sobą w relacjach z innymi i której celem jest znalezienie wzajemnego zrozumienia. Anti-Bias to praca biograficzna [...]"[28] — tak sformułowana koncepcja autorstwa Katty Nöllenburg mogłaby jak najbardziej służyć za opis pracy Möllera.

Charakterystyczna dla stereotypów jest ich ambiwalentność — mogą urazić ludzką dumę, a jednocześnie współtworzą tożsamość narodową. Dlatego sięganie po nie w działalności artystycznej może być ryzykowne, głównie na poziomie komunikacji między pośrednikiem i odbiorcą, co wymaga dużego wyczucia kontekstu. Stereotypy plasują się między dwoma ekstremami — niepoprawnością polityczną i banałem — i między nimi poruszają się autorzy i twórcy, chcąc uchronić się przed jednym i drugim, czego efektem jest często brak przejrzystej koncepcji i niekonsekwencja.

Natomiast właśnie konsekwencja, z jaką Steffen Möller oddaje się tej problematyce, zdaje się mottem naczelnym postawionego tu problemu. Następujące kryteria grają znaczącą rolę w procesie redukcji utrwalonych schematów myślowych:

- Möller koncentruje się na jednym temacie — stosunkach między Niemcami i Polakami — nieustannie go przetwarzając, a tym samym odpowiednio kształtując publiczność;
- ogólna koncepcja jego pracy zawiera trzy elementy: obecność w internecie, publikacja książkowa *Viva Polonia,* występ na żywo, które nawzajem się przenikają i uzupełniają;
- występy sceniczne mają spójną budowę dramatyczną, podążając za jedną ideą aż do spektakularnego finału;
- rola *betweenera*, jaką przyjmuje Steffen Möller, powoduje, że staje się on nadrzędną instancją, tworzącą pomost między obiema grupami publiczności.

[27] W tym kontekście należałoby wymienić choćby kilka podstawowych tytułów: Louise Derman-Sparks, *Anti-Bias-Curriculum. Tools for Empowering Young Children*, NAEYC 1989; Katja Gramelt, *Der Anti-Bias-Ansatz. Zu Konzept und Praxis einer Pädagogik für den Umgang mit (kultureller) Vielfalt*, Verlag für Sozialwissenschaften 2010; Katty Nöllenburg, *Anti-Bias. Bewusster Umgang mit Vorurteilen und Diskriminierung*, „forum" 2008, nr 1–2, s. 32–39.

[28] Katty Nöllenburg, *Anti-Bias*..., *op. cit.*, s. 33.

Znaczenie sztuki dla społeczeństwa zawsze pozostanie tematem spornym i kwestią otwartą. Niemożliwe jest także naukowe jednoznaczne rozstrzygnięcie pytania, na ile działalność kulturalna i artystyczna w Polsce i w Niemczech przyczyniła się w ostatnich latach do zbliżenia między tymi dwiema nacjami. Mimo to każda próba tworzenia pomostów ponad granicami i między ludźmi powinna być postrzegana jako pozytywny sygnał i szansa na przyszłość.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

Alexandra Ludewig

Filmy niemiecko-polskie. Rodzaj transferu kulturowego

Tereny przygraniczne na wschodzie Niemiec i zachodzie Polski są popularnymi „protagonistami" w filmach zarówno niemieckich, jak i polskich reżyserów ostatniego dziesięciolecia. Opowiadanie obrazem filmowym o regionie, w którym zderzają się ze sobą komunizm i kapitalizm, koncepcje regionalne i narodowe oraz najróżniejsze modele życiowe, przybiera przy tym często formę *hommage* dla krajobrazu i morza, służy jednak również pokazaniu bez upiększeń stosunków społecznych, jakie kształtują się na ich tle.

Przykłady z reklamy, filmu i telewizji mają posłużyć w niniejszym tekście do analizy regionu pogranicza. Realizacje filmowe to przede wszystkim dwie koprodukcje niemiecko-polskie: *Szkolna wycieczka* (*Klassenfahrt*, 2002) w reżyserii Hennera Wincklera i *Światła* (*Lichter*, 2002) Hansa-Christiana Schmida. *Szkolna wycieczka* to opowieść o wyjeździe do Polski uczniów dziesiątej klasy jednej z berlińskich szkół. Jesienią przybywają autokarem nad polskie morze, do Międzyzdrojów, i doznają w obcym kraju tego wszystkiego, co zwykle składa się na prawdziwą wycieczkę szkolną: obowiązkowy program dydaktyczny i straszliwa nuda służą za ramy akcji dla zwykłych w tym wieku przygód z pierwszą miłością, alkoholowym rauszem i kontaktami z miejcowymi. Na tle imponującego nadmorskiego krajobrazu dochodzi następnie do tragedii, która na myśl przywodzi nowelę Güntera Grassa *Kot i mysz*. Z kolei film Schmida *Światła* również dotyczy polsko-niemieckich spotkań w regionie przygranicznym, tym razem we Frankfurcie nad Odrą i w Słubicach. W epizodach film opowiada o ludziach z Europy Środkowej i Wschodniej i o ich postawach wobec spuścizny zimnej wojny. Centralny punkt tworzą przy tym zarówno ich legalne, jak i nielegalne wędrówki przez granicę, przy czym film w zadziwiający sposób unika wielu stereotypów funkcjonujących na temat

Niemców i Polaków. Znowu rolę rozstrzygającą o losach bohaterów odgrywa region pogranicza, i znowu są topielcy.

Tym, co łączy oba te niemiecko-polskie filmy, jest pozbawione iluzji spojrzenie na społeczne problemy regionów po obu stronach granicy, które więcej wykazują podobieństw niż różnic. Podczas gdy zarówno w Niemczech, jak i w Polsce po politycznym przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku stolice przeżywały renesans, a pasy aglomeracji wokół Warszawy i Berlina stawały się coraz szersze i gęściej zasiedlone, peryferie w obu krajach, zwłaszcza strukturalnie słabo rozwinięta przestrzeń wzdłuż linii Odry i Nysy, stanęły wobec problemu wyludnienia. Reklama, film i telewizja niczym sejsmograf rejestrują trudną sytuację społeczną, gospodarczą i polityczną regionu, czemu poświęcona jest poniższa analiza stanu rzeczy i refleksji na jego temat w różnych mediach.

Obecnie już tylko 15% ludności Niemiec zamieszkuje tereny wiejskie. Więcej niż połowa powiatów wiejskich do roku 2025 ulegnie znacznemu zmniejszeniu[1]. Z punktu widzenia polityki komunalnej to dramatyczne i trudne do zrekompensowania straty, przy czym w szczególnym stopniu dotknięte są bardziej odległe tereny wiejskie, które utracą znaczną część ludności młodszej, w tym szczególnie wiele kobiet. Sukcesywne starzenie się całych obszarów kraju, w których dominują seniorzy, niesie z sobą dalsze problemy natury społecznej i ekonomicznej. Na miejscu pozostaną nie tylko starzy, ale też ekonomicznie słabi, w tym wielu bezrobotnych i osoby korzystające z pomocy socjalnej. W niemczyźnie administracyjnej używane jest już określenie „grupa A": A jak *Arbeitslose* (bezrobotni), *Arme* (ubodzy), *Ausländer* (obcokrajowcy)[2]. Ten trend prowadzi do powstawania niebezpiecznej pod względem społecznym mieszanki, gdyż ponad 15-procentowa stopa bezrobocia sprzyja politycznemu ekstremizmowi, który wśród najsłabszych szuka kozłów ofiarnych. Ale i w odniesieniu do infrastruktury komunalnej ta tendencja rozwojowa ma zaskakujące i nie mniej dotkliwe konsekwencje. Demograficzny i gospodarczy proces transformacji niesie z sobą problemy w zakresie zaopatrzenia[3], jak

[1] Federalny Urząd Statystyczny, https://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Navigation/Statistiken/Bevoelkerung/Bevoelkerung.psml.

[2] U l r i k e B i e h o u n e k , *Schrumpfen statt Sterben*, „Bild der Wissenschaft" 2006, nr 8, s. 76.

[3] „Przez zmniejszone zużycie wody, np. na skutek malejącej liczby mieszkańców, zmniejsza się również prędkość przepływania ścieków w rurach, co z kolei prowadzi do powstawania osadów w istniejącym systemie przewodów i do zatorów, które muszą być usuwane znacznym nakładem kosztów". G ü n t h e r H e y d e m a n n , *Bevölkerungs- und Wirtschaftsentwicklung im vereinten Deutschland zwischen Wachstums- und Schrumpfungsprozessen*, „Einsichten und Perspektiven. Bayrische Zeitschrift für Politik und Geschichte", 2008, nr 4, http://www.km.bayern.de/blz/eup/04_08/index.asp.

również prowadzi do pustostanu nieruchomości, zamykania instytucji publicznych i okrojenia oferty transportu publicznego[4].

W celu powstrzymania odpływu ludności ze wsi Meklemburgia-Pomorze Przednie, Saksonia-Anhalt i Saksonia zainicjowały w regionach własne kampanie reklamowe. W przypadku Meklemburgii-Pomorza Przedniego kosze plażowe na białym piasku na tle kryształowo czystej wody budzić mają w odbiorcy uczucie „tęsknoty za domem". Akcją tą agencja *mv4you* chce pomóc rządowi Meklemburgii-Pomorza Przedniego w zachęceniu osób potencjalnie zainteresowanych reemigracją i imigracją, aby rejestrowały się w bazie danych, za pośrednictwem której otrzymywać będą regularnie biuletyny z ofertami pracy, informacjami na temat gospodarki, rynku pracy, kultury i polityki w Meklemburgii-Pomorzu Przednim[5].

Prognozy dla peryferii są jednak nadal niezbyt optymistyczne: do roku 2050, zgodnie z obliczeniami Federalnego Urzędu Statystycznego, Niemcy będą zamieszkane przez prawie osiem milionów ludzi mniej niż obecnie. Odpowiada to, licząc łącznie, mieszkańcom pięciu największych miast niemieckich: Berlina, Monachium, Hamburga, Kolonii i Frankfurtu[6]. Jednak to nie te metropolie zostaną opuszczone przez mieszkańców, tylko peryferie, już teraz strukturalnie słabe, poniosą dalsze straty. Szczególnie negatywnie wyróżnia się przy tym obszar Republiki Federalnej Niemiec wzdłuż granicy z Polską. Przeciwwagę dla obszarów wzrostu, leżących wokół Berlina i Poczdamu, Lipska, Drezna, jak również wokół szeregu miast takich, jak Jena, Weimar i Erfurt, stanowią silnie kurczące się gminy i powiaty wokół Neubrandenburga, Frankfurtu nad Odrą, Eisenhüttenstadt, Weißwasser i Cottbus[7], wszystkie położone w pobliżu granicy. Wobec spadku wpływów z podatków, malejącej siły nabywczej, ale za to przy rosnących kosztach utrzymania bądź koniecznego wyburzania lokali mieszkalnych i infrastruktury oraz wahadłowym ruchu w celach konsumpcyjnych (często w kierunku wschodnim, aby tanio zaopatrzyć się

[4] Od roku 1989 na wschodzie Niemiec zamknięto ponad 2 000 szkół, dokonano połączenia wielu urzędów, a publiczna komunikacja lokalna została znacznie ograniczona. Por. C l a u d i a H a a s , *Forscher sehen „verlorene Räume"*, „Das Parlament" 2009, nr 31, s. 3.

[5] W międzyczasie kilka wschodnioniemieckich inicjatyw na rzecz reemigracji i imigracji połączyło się w organizację o nazwie Verbund Rück- und Zuwanderung, m.in. Unternehmer- und Fachkräfteservice UfaS z Turyngii, inicjatywa z Quedlinburga „Revenio. Zurückkommen lohnt!" (Powrót się opłaca), rząd Saksonii z inicjatywą „Saksończyku, wróć" i portal internetowy „jukam — Karriere in Mitteldeutschland". Rząd Saksonii-Anhalt rozsyłał nawet „paczki z ojczyzny" zawierające karty do gry, pieczywo chrupkie z sezamem i czekoladki, aby pobudzić „apetyt na strony rodzinne".

[6] Por. Reiner Klingholz, szef berlińskiego Instytutu ds. Ludności i Rozwoju, cytowany w: C l a u d i a H a a s , *op. cit.*, s. 3.

[7] G ü n t h e r H e y d e m a n n , http://www.km.bayern.de/blz/eup/04_08/index.asp.

w benzynę, papierosy i alkohol), gminy i wsie są coraz mniej rentowne. To błędne koło powoduje, że — zgodnie z przewidywaniami — do roku 2020 liczne powiaty wiejskie we wschodnich Niemczech utracą ponad połowę mieszkańców w stosunku do ich liczby z roku 1990[8]. Pustoszenie całych regionów stanowi więc poważną w skutkach tendencję.

Podczas gdy w jednej z publikacji naukowych z roku 2008 Niemcy zostały określone jako kraj „pionierski w dziedzinie przemian demograficznych", ponieważ właśnie tu w ciągu ostatnich dwudziestu lat w odniesieniu do dużej powierzchni kraju wytworzyły się silniejsze „przesunięcia regionalne, demograficzne i gospodarcze" niż gdziekolwiek indziej w Europie[9], to przyszłość innych regionów europejskich w sumie nie różni się znacznie od niemieckiej. W niektórych częściach Polski sytuacja jest jeszcze bardziej krytyczna. Podczas gdy łączna ludność Niemiec zmniejszyła się między rokiem 2000 i 2009 o 0,3%, ta tendencja spadkowa w Polsce jest trzykrotnie silniejsza. Z wartością 0,9% leży ona według Federalnego Urzędu Statystycznego 4,5% poniżej średniej w UE, wynoszącej 3,4%.

Szczególnie różnice w poziomie płac w obrębie Europy, dość wysokie bezrobocie i słabsze możliwości edukacyjne skłoniły wielu młodych Polaków do wyjazdu na Zachód. Dlatego nie jest niespodzianką, że wraz z wejściem Polski do Unii Europejskiej (1 maja 2004) rozpoczęła się emigracja ekonomiczna na nieoczekiwaną skalę, i to mimo że niektóre kraje, jak na przykład Niemcy i Austria, spodziewając się takiego rozwoju sytuacji, wynegocjowały dla siebie nadzwyczajne uregulowania, dzięki którym wolny transfer siły roboczej, kapitału i usług z Polski i innych wschodnioeuropejskich nowych krajów członkowskich nastąpił dopiero w roku 2011[10].

Odpływ młodej i często wysoko wykwalifikowanej siły roboczej miał dla gospodarki polskiej, podobnie jak i dla niemieckiej, szczególnie na terenach wiejskich, po części katastrofalne skutki[11], co jest jedną ze wspólnych cech obu regionów. Coraz bardziej wyrównana sytuacja gospodarcza po jednej i drugiej stronie granicy polsko-niemieckiej prowadzi do tego, że coraz częściej zarówno Niemcy (z Polakami), jak i Polacy (z Niemcami) utrzymują ściślejsze kontakty

[8] *Ibidem.*

[9] Steffen Kröhnert, Iris Hoßmann, Reiner Klingholz, *Deutschland. Vorreiter in Sachen demografischer Wandel*, [w:] *Die demographische Zukunft von Europa. Wie sich die Regionen verändern*, Dt. Taschenbuch-Verlag 2008, s. 157.

[10] Ponieważ m.in. Irlandia i Anglia powstrzymały się od takiego rozwiązania i otworzyły swoje rynki pracy bez ograniczeń dla nowych państw UE na Wschodzie, od roku 2004 doszło do przesunięć zaludnienia na nieznaną dotąd skalę.

[11] Mniejsze szpitale musiały zostać zamknięte ze względu na brak personelu pielęgniarskiego i lekarskiego.

sąsiedzkie. W przypadku niemieckiej imigracji do Polski jest to wprawdzie niewielka grupa, która jednak liczebnie powiększa największą narodową mniejszość pośród 38 milionów mieszkańców Polski. Ponad pół miliona Niemców żyje obecnie oficjalnie w Polsce. Wprawdzie nadal przeważa ruch w stronę przeciwną[12], jednak współpraca kulturalna[13], kooperacja gospodarcza[14] i społeczne przemieszanie rozpoczęły się właśnie w strefie przygranicznej[15]. Jeśli spojrzeć na te tendencje w kontekście międzynarodowym, to wiele łączy Niemców i Polaków na obu brzegach Odry i Nysy, tak więc nie tyle dominują podziały, granice i różnice, ile powstawanie jednej przestrzeni o wielu analogiach, co odzwierciedla się w dziełach filmowych.

Klassenfahrt, reżyseria Henner Winckler

Henner Winckler za miejsce akcji swojego debiutanckiego filmu pt. *Klassenfahrt* obrał położone nad morzem, tuż za granicą niemiecko-polską, Międzyzdroje. Mimo malowniczego usytuowania miejsce to zdaje się nie czerpać korzyści z turystyki transgranicznej. Hotel, w którym zakwaterowano nastolatków z Berlina, to zaniedbany blok z wielkiej płyty, a jego brzydota jest uderzająca: dla uczniów dziesiątej klasy jest to „kwaśnawa mieszanina zimnego dymu, taniego alkoholu i nędznego wyposażenia"[16]. Także nadmorskie uzdrowisko, wychwalane w prospektach turystycznych ze względu na cieplejszą niż

[12] Tak więc istnieją „dziś w Berlinie oprócz klubu piłkarskiego POC Olympia Berlin liczne małe sklepy, polskie audycje w Radio Multikulti, znany w całym mieście Klub Nieudaczników Polskich (nie tylko piękny przykład świadomie ironicznego traktowania stereotypowych wyobrażeń o Polakach, ale też po prostu sympatyczne miejsce na spędzenie sobotniego wieczoru), również bardzo popularne restauracje z kuchnią polską". Judith Wellen, *Polnische Großstadt in Deutschland untergetaucht! Eine Spurensuche auf den Fährten der „unsichtbaren" Migrantengruppe*, [w:] *Erinnerung und Identität. Textbuch zum Europäischen Doktorandenkolloquium (Lublin 15.–19.11.2006)*, Cusanuswerk. Bischöfliche Studienförderung 2006, s. 87.

[13] Zwłaszcza jeśli chodzi o film i telewizję; w ostatnim czasie powstało kilka filmów we współpracy polsko-niemieckiej, np. film Volkera Schlöndorffa o Polsce i historii Solidarności *Strajk — Bohaterka Gdańska* (*Strajk — Die Heldin von Danzig*, 2006), ale też filmy młodzieżowe, jak *Graficiarze* (*Wholetrain*) Floriana Gaaga z 2006, nakręcony w Monachium i Warszawie, opowiadający o tzw. sprayowcach i prozachodniej subkulturze młodzieżowej.

[14] „Niemcy są najważniejszym partnerem handlowym Polski, jedna trzecia eksportowanych przez Polskę towarów trafia do Niemiec, jedna czwarta importu pochodzi z Niemiec. Z drugiej strony Polska jest dla Niemiec najważniejszym zleceniobiorcą (ponad 10% wszystkich zleceń zagranicznych)". Elisabeth Sunthrup, *Deutsch-Polnische Begegnungen: Lauter Klippen, Hürden, Stolpersteine?*, [w:] *Erinnerung und Identität…*, s. 66.

[15] Przykłady współpracy na płaszczyźnie edukacji są również liczne: np. Uniwersytet Europejski Viadrina powstały w 1991 w bliźniaczych miastach Frankfurt nad Odrą i Słubice, gdzie studiuje 5 500 studentów. Również utworzona w roku 1993 Polsko-Niemiecka Wymiana Młodzieży, w której programie wzięło udział już ponad dwa miliony młodych ludzi.

[16] Cristina Moles Kaupp, *Klassenfahrt: Faszination und Erschrecken dicht beieinander*, „fluter.de" Bundeszentrale für politische Bildung, wrzesień 2002, http://film/fluter.de/de/10/kino/1182/.

gdzie indziej wodę, wyjątkowo czysty piasek oraz przepiękne wille i pensjonaty, odbierane jest przez uczniów raczej jako mało atrakcyjne. „Miejscowa dyskoteka nosi wprawdzie nazwę Paradise, w rzeczywistości jest jednak nudną budą, a plaża daleka i szara, i pełna starych, nikomu niepotrzebnych umocnień”[17]. Z zespołu klasowego na pierwszy plan wybijają się *outsider* Ronny i wybranka jego serca Isa. On jest zamknięty w sobie, małomówny i trzyma się z dala od innych, ona natomiast — rezolutna, ciekawska, pewna siebie i powszechnie lubiana. Konkurentem Ronny'ego w sprawach sercowych jest miejscowy chłopak o imieniu Marek, który właściwie pochodzi z Warszawy, ale w czasie wakacji pracuje w hotelu na wybrzeżu. Isa i Ronny zawierają w dyskotece znajomość z Markiem. Podczas gdy nieśmiały i małomówny Ronny sprawia wrażenie piątego koła u wozu, Marek, który jest nieco starszy, ma atrakcyjny wygląd i najwyraźniej interesuje się Isą, emanuje energią i pewnością siebie. Isie podoba się jej pozycja w trójkącie między Ronnym i Markiem, kiedy rywale zabiegają o jej względy i obaj usiłują wybadać granice przeciwnika, aby go skompromitować. Walki kogutów przybierają formy werbalne, fizyczne i psychiczne, przy czym Ronny za każdym razem jest tym, który wypada mniej elegancko. Pozostaje on wierny swemu wizerunkowi fajtłapy; to on zostaje zamknięty na hotelowym balkonie, w czasie gry w piłkę rozbija koleżance nos do krwi, przy próbach flirtu zachowuje się niezbyt delikatnie, a w swej zazdrości wykazuje kompletny brak dyskrecji i subtelności, kiedy pyta Isę: „Pieprzyliście się tam?”

Po zmaganiach w nurkowaniu „z konkurentem, który wszystko potrafi lepiej, który mógłby być przyjacielem, a nagle staje się wrogiem”[18] następuje rywalizacja w skokach do wody — jeden skok z betonowego umocnienia, skok, który dla Marka przypuszczalnie kończy się śmiercią. Marek nie wynurza się ponownie na powierzchnię wody — jego los przywodzi na myśl postać Mahlkego z noweli *Kot i mysz* Güntera Grassa. Brak pewności, co stało się z Markiem, a także współodpowiedzialność za jego los są nierozwikłanymi wydarzeniami, w filmie pozostającymi bez rozwiązania. Ta nie do końca dopowiedziana historia, jak też konstelacja z polską ofiarą i niemieckim sprawcą, nie całkiem zdającym sobie sprawę z tego, co zaszło, ani też z własnej winy, kryją potencjalnie aluzję do sytuacji historycznej. Jednak hiperrealistyczny styl Wincklera nie dopuszcza żadnej nadinterpretacji, do czego przyczynia się minimalistyczna obróbka ujęć oraz nowelowy charakter opowieści, z koncentracją na

[17] Christina Tilmann, *Die Halbstarken*, „Tagesspiegel” 26 IX 2002.
[18] *Ibidem*.

jednym frapującym zdarzeniu. Chwilami zdjęcia wydają się zupełnie surowe i tak realne, że przy prawie całkowitej rezygnacji z muzyki filmowej i artystycznych chwytów powstaje wręcz wrażenie, że jest to materiał dokumentalny. Ponadto w filmie wystąpili „niemal wyłącznie aktorzy amatorzy"; Niemcy, „których Winckler zwerbował w berlińskim parku Mauerpark" i Polacy, których filmował w ich autentycznych miejscach pracy w Międzyzdrojach i Szczecinie[19]. Henner Winckler podkreśla, że chciał stworzyć film pełen realizmu i autentyzmu, w szczegółach zainspirowany przez film Valeski Grisebach *Mein Stern* (Moja gwiazda, 2001), przy czym zdawał sobie sprawę z tego, że „wszystko, co dotyczy rzeczywistości, [...] ma również w pewnym sensie wymiar polityczny"[20], ale bynajmniej nie specyficznie polsko-niemiecki. Winckler wyznaje: „Wybór Polski był trudny, ponieważ obawiałem się, że niemiecka historia i relacje polsko-niemieckie za bardzo wybiją się na pierwszy plan"[21]. Zgodnie z intencją reżysera nastoletni protagoniści w filmie nie okazują zainteresowania polityką ani historią, nie mówiąc już o rozrachunkach z przeszłością. Im chodzi tylko o „teraz" — o seks i zdobycie alkoholu. Natomiast polityczna świadomość nastolatków jeszcze się nie ukształtowała, co widać choćby po tym, że brak im najmniejszego wyczucia odnośnie niemieckiej przeszłości, nazwa Stettin mówi im równie niewiele co Szczecin. Ta beztroska najdobitniej wychodzi na jaw w muzeum etnologicznym, gdzie Ronny prezentuje małpi taniec i w ten sposób daje do zrozumienia, jak mało ciekawią go historyczne dyskusje. Przekazywanie wiedzy historycznej bez dostarczania kontekstu i odniesień do chwili obecnej uwidacznia się również w pozostałym programie dydaktycznym wycieczki. Referaty o żegludze i o zamku szczecińskim w ogóle nie zostają wygłoszone, a i nauczyciel nie jest tu w stanie lub nie chce dostarczać informacji.

Postać nauczyciela jako stróża porządku i wychowawcy jest w zasadzie niewypełnionym pustym miejscem. Nauczyciel, zgodnie z intencją reżysera, miał „być w każdym razie zawsze obecny, ale nie orientować się tak naprawdę, co rzeczywiście dzieje się na wycieczce"[22]. Winckler wyjaśnia: „Jest to postać marginalna, która w pewnych odstępach czasu i ze swego rodzaju natarczywością coraz to pojawia się i usiłuje utrzymywać porządek"[23], daremnie. Tak więc

[19] *Ibidem*.

[20] Henner Winckler w wywiadzie Claudiusa Lünstedta i Ansgara Vogta, 4 I 2002, Berlin, www.peripherfilm.de/klassenfahrt/klassenfahrt.pdf.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

młodzi ludzie są pozostawieni sami sobie „między laminowanym urokiem dziesięciopiętrowego posocjalistycznego hotelu i prowincjonalną dyskoteką, gdzie leje się wódka, [...] pod opieką pseudoliberalnego nauczyciela”[24]. Jednak być może właśnie porażka jego dydaktycznej misji uchroniła uczniów przed deformacją, wypaczeniem i powstaniem napięć. Ci młodzi ludzie nie mieli, aż do tragicznego zajścia, żadnego emocjonalnego bagażu wobec Polski. Ich kontakty z miejscowymi są z przyczyn związanych z wiekiem i okresem dorastania naładowane hormonalnie, nie historycznie. W neutralnej angielszczyźnie rozmawiają o muzyce, klubach i spędzaniu wolnego czasu, podczas gdy wspólne jest im uczucie znudzenia i swego rodzaju letargu w obliczu deprymującego otoczenia.

W odróżnieniu od intstrumentalizującego tęsknotę za ojczyzną filmu reklamowego agencji *mv4you* barwy w filmie Wincklera są bez wyjątku brudnoszarobrązowe, hotel sprawia ponure wrażenie, a wybrzeże Bałtyku przypomina twierdzę złożoną z olbrzymich betonowych budowli. Nawet morze, tworząc porażające ogromem kulisy, w kontraście z ciasnymi i nędznie wyposażonymi pokojami hotelowymi robi wrażenie jeszcze potężniejszego i bardziej bezkresnego, ale też w jakimś sensie burzy iluzje[25]. Jego otoczenie zdaje się dusić w zalążku każdą inicjatywę i każde marzenie[26]. W konsekwencji plany na przyszłość tych młodych ludzi to nie tyle radosne sny o poranku, co plany przyziemne i realistyczne: szczyt marzeń stanowi nie świetna posada lub wielka miłość, tylko zrobienie praktyki zawodowej, może nawet w Ameryce. Do tego realizmu pasuje jak ulał, że w świetlicy w telewizji ogląda się niemiecki serial kryminalny *Derrick*, a w kontaktach między uczniami panuje długie milczenie albo co najwyżej lakoniczne rozmowy. Zredukowane dialogi, minimalistyczne słownictwo, małomówność postaci, tak w miłości, jak i w kłótni, burzą złudzenia, tak samo jak solowa gra w ping-ponga, obrazująca tępą regularność i obliczalność sygnału wejściowego i wyjściowego, dopóki nie nastąpi żadna dalsza interwencja[27].

[24] Silka Kettelhake, *Klassenfahrt. Ein Film von Henner Winckler*, „De:Bug”, http://de-bug.de/mag/2657.html.

[25] Gdy Ronny uwalnia pszczołę, która wleciała do jego pokoju i, próbując uciec, uderza w szybę, działa z litości dla stworzenia, które jest uwięzione i ograniczone, bo być może sam również w ten sposób odbiera własną sytuację.

[26] „To jest tak, jakby otwierało się pudło ze starymi fotografiami i odkrywało na nowo te zdjęcia, które się odrzuciło, bo nie chciało się ich pokazywać innym. Ale w nich tkwi być może więcej prawdy o tym, jak było w rzeczywistości, niż w tych zdjęciach, które wkleiło się do albumu”. Henner Winckler, cyt. za: Cristina Moles Kaupp, *op. cit.*

[27] „Mnie interesują sprawy bardzo osobiste, które nie trzymają się ścisłych definicji gatunków, jak film eksperymentalny, dokumentalny czy fabularny. [...] Nie chcę jedynie opowiadać historii, tylko pokazać również wizję świata. [...] Lubię, kiedy boli. Kiedy moje opowieści trafiają w punkt, który nie tylko mi się

Przynajmniej polsko-niemieckie porozumienie między narodami funkcjonuje pod wieloma względami w przypadku tego filmu: obraz powstał w koprodukcji Schramm Film Koerner und Weber ze stacją telewizyjną ZDF i ma nie tylko polskie miejsce akcji, ale i dwóch polskich koproducentów (Jacek Gaczkowski i Piotr Strzelecki). Jedną z trzech ról głównych, rolę Marka, gra Polak Bartek Baszczyk, a oryginalne polskie teksty w filmie pozostawione są bez niemieckich napisów. Winckler tłumaczy to nie specyfiką kulturowo-typologiczną, tylko tym, że „widz [...] nie [powinien] rozumieć lub wiedzieć więcej niż protagoniści Isa i Ronny, którzy nie rozumieją polskiego”[28], aby mogła powstać sytuacja obcości. Wycieczka jest w końcu sytuacją wyjątkową i kontakt z sąsiadem jeszcze nie stał się codziennością. Tak więc region wzdłuż polsko-niemieckiego wybrzeża Bałtyku jest protagonistą pozbawionym heroizmu i patosu, ale też bez realnej nadziei na postęp bądź znalezienie drogi wyjścia.

Lichter, reżyseria Hans-Christian Schmid

Również w *Lichter* chodzi o problemy wspólne dla regionu, w tym wypadku głównie o skutki migracji ludności ze wsi do miast, wywołanej przez znaczne różnice w poziomie płac w Europie oraz dość wysokie bezrobocie po obu stronach granicznej rzeki. Nie tyle potrzeba jest tu matką wynalazku, ile egoizm, gdyż ruch przygraniczny wprawdzie stwarza ściślejszy kontakt z sąsiadem, ale prawdziwe zrozumienie dla drugiego jeszcze nie istnieje.

Film jest dramatem w epizodach, w którym w sześciu krzyżujących się wątkach relacjonowane jest 48 godzin z życia garstki ludzi, którzy dzień w dzień zmagają się z granicami: emocjonalnymi, finansowymi, kulturowymi i językowymi. Zwłaszcza wielojęzyczność tego filmu (polskie i rosyjskie dialogi również i tu świadomie pozostają bez napisów) uwydatnia obcość i izolację poszczególnych postaci z pogranicza. Film opowiada więc o losie wielu jednostek, a jednocześnie o losie okolicy, która pod wieloma względami zmusza do przekraczania granic: realnych granic, takich jak rzeki i granice państw, ale też wąskiej linii między życiem i śmiercią, innych symbolicznych granic kulturowych (język, tradycja, obyczaje) oraz granic etyczno-moralnych (np. między legalnością i przestępczością). *Lichter* „to próba przedstawienia sprawcy i ofiary

podoba, ale który jest też własnym siniakiem. [...] Prawdziwa harmonia jest w filmie do zniesienia tylko przez parę sekund, potem zaczyna przyprawiać o mdłości. Tak jest też z opowiadaniem historii. Kiedy mówią o tym, co się już wie, pozostawiają uczucie pustki”. *Ibidem*.

[28] Henner Winckler w wywiadzie Claudiusa Lünstedta i Ansgara Vogta, *op. cit.*

w jednej osobie”[29]. Film ukazuje przy tym po stronie polskiej lepszą sytuację ekonomiczną i bardziej optymistyczne perspektywy dla przedsiębiorców, z czego korzyści czerpią jednak tylko ludzie pozbawieni skrupułów.

O ile zasadniczo wspólną cechą regionu są niskie dochody i wysokie bezrobocie, o tyle granice jako takie okazują się niestabilne i płynne. Wahadłowa migracja odbywa się w obu kierunkach, przy czym każdy próbuje z ofert i usług drugiej strony wyciągnąć osobisty zysk. Wszystko płynie, nie tylko z punktu widzenia gospodarczego, również społecznego i jednostkowego. Pod wieloma względami dochodzi przy tym do działań pochopnych. Pokusa jeszcze dalszego i jeszcze wspanialszego Zachodu prowadzi do tego, że Ukrainiec Kolja ze Słubic chce udać się od razu do Berlina, dokładnie na Potsdamer Platz: „Tam stoją najwyższe wieżowce Europy, to jest jak Nowy Jork!”[30]. Na przybyciu Kolji jako taniej nielegalnej siły roboczej obie strony jednak nieszczególnie skorzystają. Jego praca co prawda przysporzy komuś prywatnego bogactwa, jednak nie płacąc podatków i ubezpieczeń Kolja musi pozostać „niewidzialny” i dlatego też nie ma żadnych praw, tak więc będzie żył w ciągłym strachu przed wykryciem i deportacją.

Emigracja gospodarcza funkcjonuje również w przeciwnym kierunku. Niemiecki architekt Phillip i jego firma są w filmie symbolem przemian strukturalnych. Inwestycje na Wschodzie wydają się kuszące. Wiele rzeczy jest tam tańszych niż w Niemczech; łącznie z prostytutkami. Tym samym film tematyzuje również najbardziej lukratywną gałąź gospodarki regionu przygranicznego, która drogi wlotowe i wylotowe zamieniła w „dzielnice czerwonych latarń”. Dochodowy jest też handel papierosami, nie tylko na czarnym rynku, ponieważ różne systemy podatkowe w Polsce i Niemczech skłaniają do legalnego, jak i nielegalnego ruchu wahadłowego. Region przygraniczny ułatwia tym samym wiele form handlu, ale także przestępczość gospodarczą, a dla wielu staje się jedynie drogą tranzytową, a nie domem. W tych okolicznościach gospodarka regionu kurczy się coraz bardziej, co prowadzi do wzrostu bezrobocia, z którego cieszy się Ingo, naiwny niemiecki sprzedawca materaców, który do swojej polskiej pracownicy Simony mówi: „Mamy tu 20 procent bezrobotnych. Oni cały dzień leżą w łóżku, dodatkowy powód, żeby kupić

[29] Manfred Hermes, *Der Ort ist eine Hauptfigur* [wywiad z Hansem-Christianem Schmidem], „taz” 31 VII 2003.

[30] Reżyser wyjaśnia: „Film nosił najpierw tytuł *Lichter in der Ferne* (Światła w oddali), ponieważ przeczytałem artykuł o pewnym kierowcy ciężarówki, który wysadził w Polsce uchodźców, mówiąc: te światła w oddali, tam zaczyna się Londyn”. Peter Zander, *Es geht ihnen schlecht. Aber sie kämpfen* [wywiad z Hansem-Christianem Schmidem], „Die Welt” 31 VII 2003.

sobie nowy materac". Jednak jego pomysł na biznes kończy się niepowodzeniem, tak jak i wiele innych, na skutek problemów, z którymi boryka się region.

W filmie Wschód i Zachód są do siebie tak podobne, że Schmid coraz to drwi z oczekiwań widza, naświetlając wspólne aspekty regionu. „Miejsce jest z pewnością jedną z głównych postaci. Od samego początku krajobraz nas zafascynował. Jeżeli istnieje coś takiego, jak miejsca filmowe i niefilmowe, to to należało z pewnością do filmowych"[31]. Odwrócenie relacji, względnie upodobnienie Frankfurtu nad Odrą i Słubic, zdaje się chwytem zastosowanym umyślnie, aby oglądającemu utrudnić orientację i skonfrontować go z jego własnymi uprzedzeniami. I tak *Lichter* to nie opowieść o wspaniałym Zachodzie i niedorozwiniętym Wschodzie: życie w Słubicach jawi się reżyserowi „niemal jak w krajach południowych, to katolickie, rozwijające się miasto z jego kolorowymi elewacjami. A po drugiej stronie, we Frankfurcie, szare bloki z wielkiej płyty i pustostan lokali sklepowych"[32]. Schmid mówi dalej, że rozkwit gospodarczy widać od razu, „kiedy przejeżdża się przez granicę, po architekturze, ludziach, burdelach, gabinetach, na których wszędzie po niemiecku napisane jest Zahnklinik"[33]. Odpowiednio do tego Schmid gra światłem (i światłami), nadzieją, pokazuje iluzje i rozczarowania, przy czym nie tylko dzięki filmowaniu kamerą trzymaną w ręce i niemal dokumentalnemu spojrzeniu (ujęcia poruszone, zbyt bliskie, niełądne) powstaje pewien dyskomfort z powodu sytuacji regionu.

Inne niemieckie i polskie transfery kulturowe

Vergiß Amerika (Zapomnij o Ameryce, 2000) w reżyserii Vanessy Jopp, podobnie jak *Lichter*, tematyzuje iluzoryczną atrakcyjność Zachodu i nadzieję, jaką młodzi ludzie łączą z Ameryką, ale też z wielkimi metropoliami, takimi jak na przykład Berlin. Fikcyjna wieś Aschleben w Brandenburgii w pobliżu granicy z Polską doznała ogromnych przemian pod względem demograficznym. W mieścinie tej, co typowe dla wschodnioniemieckiej prowincji, coraz więcej jest biedaków, starców i bezrobotnych. Młodzież — która uzyskała nieco lepsze wykształcenie — w większości opuściła wieś. Pozostali znajdują ostatnią ostoję w środowisku prawicowym. Zagościł tu ekstremizm sprzężony z alkoholizmem i rezygnacją.

[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem.*

Wyludnienie i upadek wsi pokazane są jako proces cichej erozji, również erozji moralnej. Przyjaźń trzech protagonistów Benna, Davida i Anny doznaje porażki, a ich śmiałe plany jak zamki na lodzie topnieją w obliczu realiów. Mówiąca nazwa ich ojczystej wsi jest jak program: Aschleben (*Asche* — popiół) przywodzi na myśl życie w zgliszczach pozostałych po NRD. Ponure barwy, które kojarzą się z życiem w popiołach, nie dają nadziei na przyszłość. W tym przygranicznym regionie wszystko jest deprymujące, pozbawione widoków na przyszłość; jest to miejsce, z którego chciałoby się zniknąć. Symbolem tęsknot związanych z życiem daleko stąd jest wiejska studnia. Tutaj Benno i David nurkują, by łowić z dna monety, w ten sposób zyskując pieniądze kosztem życzeń innych mieszkańców. Obaj zakochują się w tej samej dziewczynie. Anna czuje sympatię do obu, a jej imię jest również symbolem: tak jak palindrom daje się odczytać z dwóch stron, tak Anna pozwala obu przyjaciołom na bliski kontakt z sobą.

Anna i Benno marzą o Ameryce, kraju nieograniczonych możliwości, gdzie rzekomo wszelkie sny się spełniają. Ona, zgodnie z amerykańskim wzorem, chce zostać gwiazdą filmową. To marzenie pomaga jej w ucieczce przed rzeczywistością, jednak jej aktorstwo powoduje, że stale udaje kogoś innego i dla obu przyjaciół odgrywa rolę amantki. Benno, bardziej energiczny kochanek Anny, spełnia swoje marzenie o otwarciu własnego warsztatu samochodowego i oprócz tego handluje amerykańskimi krążownikami szos. Jednak Anna i Benno przywarli do prowincji, tak jak prowincja do nich. Nie będzie dla nich *happy endu*.

Trzeci z nich, introwertyk David, chce zostać artystą fotografikiem. Także ten wymarzony zawód ma rangę symbolu. Jako fotograf David utrwala i realizuje marzenia innych, na przykład kobiety w kostiumie plażowym na tle hawajskiej wyspy czy starego mężczyzny z kwiatem, który chce wyglądać o dziesięć lat młodziej. David sam jest przy tym jedynie obserwatorem z zewnątrz, który żyje przez innych. Życie toczy się obok niego, a i jego ambicje estetyczne doznają klęski pod wpływem rzeczywistości. Wraz z przemianą ustrojową nadchodzą konsumpcjonizm i komercja, tak że jego sztuka zostaje zastąpiona przez masową i tanią produkcję automatów robiących zdjęcia paszportowe.

Na koniec wszyscy tracą kontrolę nad swym życiem. Anna dostaje pracę jako lektorka wschodnioeuropejskich filmów pornograficznych i przeżywa pasmo rozczarowań. Benno w związku ze swoim samochodowym biznesem wikła się w nielegalne transakcje z polską mafią, co przesądza o jego tragicznym

losie. Traci kontrolę nad samochodem i ginie w wypadku, ponieważ polscy gangsterzy przecięli linkę hamulcową w jego samochodzie. Przez śmierć Benna trójkąt rozpada się, z korzyścią dla Davida, jednak nie będzie to szczęśliwe zakończenie. Niezależnie od siebie Anna i David porzucają własne marzenia o amerykańskim stylu życia i wyruszają w drogę do Berlina. Ucieczka z prowincji w stronę wytęsknionej stolicy[34] w porównaniu z poprzednimi wygórowanymi wyobrażeniami wydaje się wręcz realistyczna.

Przemysław Wojcieszek, realizując film *Głośniej od bomb* (2001), stworzył swego rodzaju polski odpowiednik *Vergiß Amerika*. Także i tu prowincja (małe miasteczko w południowej Polsce) powoduje, że młodemu mechanikowi samochodowemu grozi rozstanie z dziewczyną. Dla niej emigracja do Ameryki wydaje się jedyną alternatywą wobec bezrobocia. Dwudziestojednoletni Marcin, który sam jest wielkim fanem amerykańskiej kultury (od Jamesa Deana po The Smiths), nie tylko próbuje z godnością pochować ojca, ale także chce przekonać swoją dziewczynę, że życie w ich „zasranym" miasteczku może być lepsze niż w Chicago, jeżeli tylko zostaną razem. Ton polskiego filmu jest przy tym ostrzejszy, ironicznie przejaskrawiony w przedstawianiu nudnej mieściny owładniętej kapitalistycznym szałem nowych pieniędzy[35]. *Głośniej od bomb* opisuje, jak wiele innych polskich i niemieckich filmów, kondycję młodzieży w okresie pokomunistycznym. Nie wiedzą jeszcze, kim są, czasem nawet, kim chcieliby być. „Wiedzą tylko, kim być nie chcą"[36]. Tak więc zaznacza się w tych filmach o prowincji wzrost społecznej niepewności na skutek wszechogarniającego procesu przemian, który od wydarzeń lat 1989–1990 nabrał niewyobrażalnego tempa. Nie ma w tych filmach mocnych bohaterów, którzy są w stanie ulżyć społecznej nędzy, nie da się też ustalić konkretnego wroga; świat w ogóle, a szczególnie system kapitalistyczny, wydają się zbyt wielkie i zbyt wszechobecne, aby mieć szansę się od nich uwolnić. I tak filmy ograniczają się do przedstawienia małych wojen, klęsk i zwycięstw w prywatnym, prostym, a jednak skomplikowanym życiu prowincji.

Niejedno zatem łączy życie na polskiej prowincji i w wiejskich regionach Niemiec. Dabert formułuje to w sposób przejaskrawiony w stosunku do Polski wiejskiej: „Prowincja stanowi obszar filmowej klęski bohaterów, świat zamiesz-

[34] Ten trend komentuje Rainald Grebe w swoim ironicznym utworze *Brandenburg*: „Są kraje, gdzie coś się dzieje. / Są kraje, gdzie naprawde coś się dzieje. / I jest: / Brandenburgia". Rainald Grebe, *Kapelle der Versöhnung*, [CD] BRD 2006.

[35] Mateusz Werner, *Nowe kino polskie*, http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/nowe-kino-polskie.

[36] Anita Piotrowska, cyt. za: Mateusz Werner, *Nowe kino polskie.*

kały przez odrzuconych [...]”[37]. W odróżnieniu od tego metropolia jest miejscem obiecującym większe perspektywy, a Warszawa i Berlin wciąż są wyimaginowanymi obiektami tęsknoty młodych mieszkańców wsi, których wyidealizowane wizerunki z kolei w wielu filmach ulegają dekonstrukcji. Analogicznie do przedstawienia Berlina w *alaska.de* (reż. Esther Gronenborn, 2000), film *Warszawa* Tadeusza Gajewskiego (2003) mówi o brutalności i pogmatwaniu rzeczywistości, które powodują paniczną ucieczkę przed własną tożsamością — zbyt bolesną, zbyt nędzną i zbyt straumatyzowaną, aby ją wziąć na siebie, znosić i przetrwać[38]. Zagubienie młodego pokolenia, zarówno w regionie, jak i w wielkim mieście, jest motywem łączącym. Jak pokazują produkcje *alaska.de* i *blok.pl* (reż. Marek Bukowski, 2001), miasta bynajmniej nie są miejscami, gdzie spełniają się marzenia[39]. Ale i prowincja nie jest miejscem, gdzie chciałoby się być.

Co ciekawe, na poboczach dróg w okolicach granicy polsko-niemieckiej zobaczyć można plakaty, które ostrzegają młodych kierowców przed szaleńczą jazdą, zwracając uwagę, że nie jest to „miejce do umierania”. Jednak dla wielu nie jest to też miejsce do życia. Po ksenofobicznych i rasistowskich plakatach Narodowej Partii Niemiec, która ze swoją antycudzoziemską kampanią akurat w niemieckim regionie przygranicznym walczy o głosy wyborców, widać wyraźnie, że na pograniczu transfer kulturowy nadal jest pilnie potrzebny, aby znieść uprzedzenia.

Tłumaczenie: Evelyna Schmidt

[37] Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, s. 132.

[38] Mateusz Werner, *op. cit.*, s. 14.

[39] Blokowiska i oazy, które młodzi ludzie założyli sobie na ich dachach, odgrywają analogicznie centralną rolę w filmie Grzegorza Lipca *Że życie ma sens* (2000) i *alaska.de*. W filmach tych rozkład i rozpad struktur rodzinnych tworzy paralelę wobec stanu pseudomiejskiej architektury.

Saskia Haisch

„Kalejdoskop przypadkowych ułamków życia i igraszek losu". Motyw losu i przypadku w filmach Krzysztofa Kieślowskiego i Toma Tykwera

> Spośród fabuł i akcji prostych najgorsze są epizodyczne. Przez „epizodyczną" rozumiem taką fabułę, w której epizody nie łączą się wzajemnie na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności. Mierni poeci tworzą tego rodzaju fabuły przez własną nieumiejętność, dobrzy natomiast ze względu na aktorów.
>
> Arystoteles[1]

Cytat ten potwierdza, że zwyczaj wprowadzania zmienności do opowiadania przez zastosowanie elementu przypadku w istocie jest dość dawny, choć wtedy uznawany był raczej za rozwiązanie mało szlachetne i pozbawione oryginalności. Wzmożone integrowanie przypadku w fabułę zdawało się oznaką braku opanowania sztuki narracyjnej.

Co jednak wówczas, gdy wprowadzenie zdarzeń przypadkowych lub też zależnych od losu nie wynika z braku kreatywności, lecz staje się zasadą organizującą dzieło sztuki pod względem treściowym oraz formalnym i w całości tworzy jedność estetyczno-artystyczną?

Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego[2] i *Lola rennt* (Biegnij Lola, biegnij) Toma Tykwera[3] to dwa dzieła filmowe, które w szczególny sposób realizują tę zasadę, podnoszą ją do rangi filozoficznej etiudy i rozwijają oscylującą grę, w której zastosowanie metody przypadku w żadnym razie nie bierze się z braku wyobraźni, lecz wynika właśnie z pomysłowości. Dzięki wyczulonemu spojrzeniu twórców na momenty przypadkowe i chwile, w których decyduje

[1] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, PWN 1988, s. 331.
[2] Krzysztof Kieślowski, *Przypadek* (DVD, 114 min.), Polska 1981.
[3] Tom Tykwer, *Lola rennt* (DVD, 81 min.), Niemcy 1998.

się los bohaterów, filmy te stają się artystycznymi eksperymentami i laboratoriami ludzkiego życia.

W niniejszym artykule podjęto próbę uchwycenia owych przypadkowych odłamków życia oraz igraszek losu i wejrzenia w to, jak wpływają one na koncepcję dramaturgiczną, na koncepcję postaci i na treści narracyjne oraz wizualne filmów.

1. Konstrukcja losu — koncepcja dramaturgiczna

Zarówno Kieślowskiego, jak i Tykwera uznać można za reżyserów filozofujących. W wielu ich dziełach myśl światopoglądowa splata się z historią opowiadającą o codziennej, współczesnej obu twórcom rzeczywistości. Film *Lola rennt* można przy tym postrzegać jako rodzaj publicznego oddania hołdu Krzysztofowi Kieślowskiemu oraz jego filmowi *Przypadek*. Film Tykwera w oczywisty sposób znajduje się pod wpływem swego poprzednika, a jednak mimo to przemawia własnym językiem. W literaturze przedmiotu można jednak odnaleźć też tezę, że Tykwer jest „lajtową" wersją Kieślowskiego, a *Lola* wyłącznie multimedialnym remakiem *Przypadku*[4]. Faktem jest, że *Lola* zapożycza z wcześniejszego filmu Kieślowskiego dwa elementy: po pierwsze wymiar filozoficzny skupiony na temacie losu i przypadku, a po drugie formalną strukturę triady, w jakiej ujęte zostają wątki. Ponadto *Lola* również wyraża społeczną atmosferę panującą w czasie powstawania utworu. Także Tykwer jako reżyser filmów autorskich pokazuje rzeczywistość, w której sam żyje, i przenosi na ekran obraz życia i uczuć młodych Niemców w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Inaczej jednak niż w *Przypadku*, w filmie Tykwera sytuacja historyczna i polityczna nie odgrywają właściwie żadnej roli.

Główną osią omawianych filmów Kieślowskiego i Tykwera jest temat losu i przypadku. Pojęcie losu można ogólnie ująć w różnych aspektach. Dla analizy filmowej szczególnie ważną rolę odgrywać będzie kwestia determinizmu, tu zwłaszcza jego liniowy i nieprzerwanie przyczynowy charakter oraz nieliniowy i dynamiczny „efekt motyla", ale także — choć w sposób bardziej marginalny — pojęcie Boga. Ważnymi terminami w odniesieniu do filmów będą zatem „przyczyna" i „skutek", a także „przypadek" jako czynnik zakłócający, który może mieć nieprzewidywalny wpływ na efekt zdarzeń.

[4] Por. M a r g a r e t e W a c h , *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*, KIM 2000 (Arte-Edition 1), s. 413–414.

Każde wydarzenie jest częścią niekończącego się łańcucha przyczynowo-skutkowego, każde wydarzenie ma swoje źródło w innym wydarzeniu i jednocześnie oddziałuje na kolejne. W determinizmie przyczynowym ta sama przyczyna ma zawsze taki sam skutek oraz nie ma przyczyny, która sama nie byłaby czymś spowodowana. W konsekwencji można wnioskować o skutku na podstawie przyczyny i odwrotnie. Jednak obok takiej linearnej, deterministycznej wizji biegu rzeczy, rozwinięto w wieku XX teorię procesu nieliniowego i dynamicznego, czyli zależnego od czasu. Tak zwana teoria chaosu lub „efekt motyla” zmienia przyjmowane do tej pory za prawdziwe relacje przyczynowo-skutkowe. Podobne przyczyny mogą wywoływać diametralnie różne skutki, zaś najmniejsze przyczyny mogą mieć nieproporcjonalnie duży wymiar skutku. Przesłanie, jakie niesie z sobą teoria chaosu, brzmi zatem następująco: zjawiska, które teoretycznie można regulować, są wyjątkiem. Przyczyną tego są nieprzewidywalne wpływy i zewnętrzne czynniki zakłócające. Wydarzenia, których przyczyn nie można rozpoznać, nazywa się zwykle przypadkowymi.

Zarówno w *Przypadku*, jak i w *Lola rennt* rozluźniona zostaje struktura dramatyczna przy pomocy wydarzeń indukowanych przez los oraz zdarzeń przypadkowych. Zamiast liniowego i chronologicznego rozwoju akcji, w pewnym punkcie filmu bieg wydarzeń rozszczepia się i od tego momentu rozwija się dalej w trzech różnych wątkach. W obrębie tych pojedynczych wariacji sukcesywnie prezentowane są wydarzenia, między którymi istnieje zależność przyczynowo-skutkowa w takiej formie, że zupełnie drobna przyczyna wywołuje tu, zgodnie z zasadą efektu motyla w teorii chaosu, ogromne skutki. Swoją specyficznie dramaturgiczną formą oba filmy przełamują znane strategie narracyjne kina opowiadającego. Jean-Luc Froidevaux przyporządkowuje oba filmy do kategorii „filmu z wariantami”[5], definiując go w następujący sposób:

> [„Filmy z wariantami”] opowiadają różnorodną liczbę *wariantów* pewnej historii, w których przedstawione może być także to, jak owa historia mogłaby przebiegać, gdyby pewne przyczyny uległy lekkiej zmianie. Prezentują one każdorazowo wszystkie warianty — nie następuje żaden wybór. [...] Wszystkie warianty posiadają taką samą stałą obsadę z identycznymi postaciami drugoplanowymi, które w niektórych wariantach stawać się mogą postaciami pierwszoplanowymi[6].

[5] Zaliczyć do nich można obok *Przypadku* i *Lola rennt* także m.in. *Smoking / No Smoking* Alaina Resnaisa (1993), *Sliding Doors* Petera Howittsa (1998), *Amores Possíveis* Sandry Werneck (2000) i *Drift* Quentina Lee (2001).

[6] Jean-Luc Froidevaux, *Die Auflösung der linearen Narration im Film*, Universität Fribourg 2003 (rozprawa doktorska), s. 88, http://www.lernrausch.ch/lizarbeiten/aufl_linear_narration_film.pdf.

Film *Przypadek* portretuje studenta medycyny Witka Długosza, którego przyszłość zależy od tego, czy mu się uda wsiąść na dworcu do właśnie odjeżdżającego pociągu, czy też pociąg mu jednak ucieknie. Wychodząc od tej podstawowej sytuacji, Kieślowski rozwija trzy alternatywne biografie swego głównego bohatera i w każdym z epizodów opowiedziana zostaje zupełnie inna historia. W porównaniu z tym Tykwer nie tylko sytuację wyjściową pozostawia niezmienioną, lecz także zachowuje istotne elementy akcji. W ten sposób powstają trzy wariacje tej samej historii. We wszystkich trzech epizodach Lola musi pomóc swemu ukochanemu i zdobyć dla niego w ciągu dwudziestu minut sto tysięcy marek. „Urok tej historii [...] tkwi w dostrzeganiu wariacji, odbić, odwróceń i przesunięć, które każda następna wariacja wnosi z sobą w odniesieniu do poprzedniej/poprzednich”[7].

Kluczowe sceny filmów, w których historia niejako trzy razy się rozpoczyna i potem za każdym razem obiera inny przebieg, to w *Przypadku* spotkanie Witka z bezdomnym[8], a w filmie Tykwera spotkanie Loli z chłopcem i jego psem[9]. W tych scenach popchnięty zostaje pierwszy element, który następnie, jak w efekcie domina, wywołuje całą akcję. W filmie *Lola rennt* łańcuch przyczynowo-skutkowy — drobna przyczyna, wielki skutek — śledzony jest jak w jakimś eksperymencie z matematyczną niemal precyzją. W *Przypadku* natomiast akcja rozgałęzia się w zupełnie odmiennych kierunkach. Interesujące jest jednak to, że zdarzenie, które w każdym z trzech wariantów przebiega inaczej, należy w obu filmach postrzegać niejako ponad poszczególnymi wersjami. Podczas gdy w przypadku Loli mówić można o pewnego rodzaju procesie uczenia się, który przechodzi protagonistka, to Witek wydaje się zabierać ze sobą swój stan uczuć do następnej wersji i w ten sposób wywołuje najrozmaitsze starcia.

Lola raz cofa się przed psem, raz chłopak podstawia jej nogę i Lola się potyka, upada i traci czas. Za trzecim razem Lola przeskakuje jednym susem obok chłopaka, jakby już wiedziała, co ją czeka, i zyskuje cenne sekundy, które w końcu prowadzą ją do szczęśliwego zakończenia. „I nawet jeśli każda runda zaczyna się od tego samego punktu wyjściowego, to druga i trzecia każdorazowo z góry przyjmuje — przynajmniej częściowo — rozwój akcji z poprzednich”[10].

[7] Peter Hasenberg, *Lola rennt*, „Filmdienst” 1998, nr 16, s. 22.
[8] *Przypadek*, 00:07:52, 00:57:08 i 01:32:16.
[9] *Lola rennt*, 00:11:35, 00:33:48 i 00:52:56.
[10] Oliver Meik, *Lola rennt — aber wohin? Analyse, Interpretation und theologische Kritik eines postmodernen Films über den Menschen und seine Möglichkeiten*, Peter Lang 2002 (= Studien zum Theater, Film und Fernsehen, 36), s. 21.

Podobna historia włożona zostaje trzykrotnie w te same ramy, „przy czym napięcie rośnie w dziwny sposób poprzez wszystkie trzy historie i analogicznie, aż do trzeciej historii, zwiększa się także wiedza obserwatora na temat sytuacji Loli”[11]. W ten sposób odnaleźć można w poszczególnych wariantach wskazówki, że Lola wszystko to, co widzieliśmy, rzeczywiście przeszła, a nie tylko jakąś tego część[12].

Również w *Przypadku* przyczynowość nie odnosi się jedynie do poszczególnych epizodów, lecz postrzegać ją należy w kontekście całościowym wszystkich wersji: „Bohater ucieka z jednej [wersji] do następnej: ślepa uliczka kariery aparatczyka wpędza go w dysydenctwo, a przeżyte tam rozczarowanie skłania go do wycofania się w życie prywatne. Każda z wersji reflektuje zatem obie poprzednie”[13].

Na początku wariantu pierwszego w filmie *Przypadek* Witek jedynie ociera się o bezdomnego i zdąża na pociąg. Potem zostaje członkiem partii komunistycznej i zbyt późno dostrzega, że partia wykorzystuje go jedynie jako „kapusia”[14]. Czuje się zraniony, zdradzony i jest wściekły na towarzyszy z partii[15]. Ten stan uczuć zdaje się zabierać ze sobą do wersji następnej. Wciąż jeszcze wściekły potrąca bezdomnego, tym razem mocniej, przez co traci czas i spóźnia się na pociąg. Przegrana Witka w pierwszym wariancie jest zatem przyczyną jego buntu w wersji drugiej, w której walczy w podziemiu przeciwko reżimowi komunistycznemu. Tak jak druga wersja jest następstwem pierwszej, tak i trzeci epizod odczytywać można jedynie w kontekście dwóch pierwszych scenariuszy wydarzeń. Witek ponosi klęskę również i w drugiej biografii jako opozycjonista. Pada ofiarą fałszywego podejrzenia o zdradę i wydanie swych kolegów z opozycji komunistom[16]. Po tym zajściu nie chcą mieć z nim żadnych kontaktów. Witek przeżywa rozczarowanie zarówno jako konformistyczny komunista, jak i jako aktywny opozycjonista. W rezultacie decyduje się nie opowiadać się za żadną ze stron i przyjmuje w trzecim wariancie apolityczną postawę życiową[17]. W ten sposób Witek w ostatniej wersji, w której

[11] *Ibidem*.

[12] I tak, w drugiej wersji wie ona, na przykład, jak posługiwać się bronią, czego nauczyła się w epizodzie pierwszym.

[13] Slavoj Žižek, Nikolaus Schneider, *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieślowski und die „Nahtstelle”,* Volk und Welt 2001, s. 85.

[14] *Przypadek*, 00:51:17.

[15] Widoczne jest to np. w scenie bójki z Adamem (*ibidem*, 00:49:31).

[16] *Ibidem*, 01:27:40.

[17] Witek nie chce ani wstąpić do partii (*ibidem*, 01:40:04), ani nie podejmuje działań opozycyjnych (*ibidem*, 01:42:15).

zderza się z bezdomnym, zdaje się ostrożniejszy i sprawia wrażenie, jakby nie potrafił się od razu zdecydować, czy chce minąć go lewą, czy prawą stroną.

2. Lola i Witek biegną — filmowy kształt postaci

Przedmiotem analizy uczyńmy teraz to, na ile los i przypadek wpływają na konstrukcję postaci. Czy postać jest jeszcze czynnym uczestnikiem, czy też jako statyczny konstrukt zdana jest jedynie na dynamiczną konstelację akcji i tym samym „staje się przedmiotem wydarzeń zdeterminowanych przez otoczenie i określonych lokalnie, które wymykają się jej władzy decyzyjnej”[18].

Przyjrzyjmy się zatem materiałowi, z którego zbudowano postacie. Przywołując ponownie teorię chaosu i aplikując ją także do koncepcji postaci i ich konstelacji, stwierdzić można, że nie ma postaci nieważnych. Pojawienie się każdej z nich przyczynia się do końcowego wyniku i może zmienić cały układ. Tym samym podział na postaci pierwszoplanowe i drugoplanowe traci rację bytu. Ponieważ jednak akcja dotyczy przede wszystkim Witka i Loli, to i tu także szczególną uwagę poświęcimy obu „głównym postaciom”.

W trzech odmiennych wersjach stworzone zostają trzy różne biografie Witka. Dopasowany do systemu aparatczyk, antyreżimowy opozycjonista i apolityczny człowiek prywatny. A zatem trzy możliwe drogi życiowe i trzy różne tożsamości jednej postaci. Powstaje zatem pytanie, czy i w jakim stopniu Witek posiada tożsamość łączącą wszystkie trzy wersje. Pojęcie tożsamości obejmuje jednocześnie komponenty osobiste, jak i społeczne.

> „Ja” lub tożsamość osoby i w konsekwencji też jej zachowanie nie są wielkościami statycznymi i niezmiennymi. Są raczej dynamicznie sprzężone ze zmieniającymi się kontekstami społecznymi. Szczególne źródło tej dynamiki dostrzegać należy w fakcie, że ludzie nie postrzegają się wyłącznie jako jednostki, lecz [...] także jako członkowie grupy[19].

Tym samym tożsamość społeczna Witka okazuje się problematyczna, ponieważ na podstawie trzech odbiegających od siebie życiorysów nie została

[18] Por. R a i n e r L e s c h k e , *Narrative Portale. Die Wechselfälle der Verzweigung und die Spiele des Erzählens*, [w:] *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*, red. i d e m , J o c h e n V e n u s , transcript 2007 (= Medienumbrüche, 22), s. 205.

[19] B e r n d S i m o n , A m è l i e M u m m e n d e y , *Selbst, Identität und Gruppe. Eine sozialpsychologische Analyse des Verhältnisses von Individuum und Gruppe*, [w:] *Identität und Verschiedenheit. Zur Sozialpsychologie der Identität in komplexen Gesellschaften*, red. e a d e m , i d e m , Huber 1997 (= Sozialpsychologie aktuell, 1), s. 13.

stworzona żadna trwała i nieprzerwana jedność. Problematykę tę opisuje również Rafał Koschany w swojej rozprawie o przypadku i dochodzi do konstatacji, że Witek nie posiada własnej tożsamości, gdyż idzie trzema odmiennymi drogami życiowymi, których sobie nie wybiera, lecz wyznacza mu je przypadek[20]. Należy tu jednak dodać, że dotyczy to jedynie tożsamości społecznej. Tożsamość osobowa, która ukształtowana została między innymi przez wartości moralne wyznawane w domu rodzinnym oraz charakter Witka, pozostają niezmienne. We wszystkich trzech wersjach konfrontacja z rzeczywistością zewnętrzną nie jest w stanie zmienić charakteru Witka[21]. W każdej części Witek pozostaje w gruncie rzeczy tą samą osobą, niezależnie od swojej postawy politycznej. Jest uczciwy, szczery, porządny, żądny działania i nieustannie próbuje dać z siebie wszystko, co najlepsze, we wszystkich sytuacjach, w które zostaje wrzucony. Kieślowski formułuje ową stabilność w następujący sposób:

> W *Przypadku* bardzo ważne było dla mnie, aby pokazać pochodzenie bohatera, jego genealogię. Za każdym razem, gdy się próbuje manipulować jego lojalnością, on się na to nie zgadza. Dlaczego? Ponieważ coś ważnego wyniósł z domu. Jest ulepiony z porządnej gliny[22].

Podsumowując, można stwierdzić, że nawet jeśli przypadek „może formować ludzkie losy, warunkować jego postawę życiową i społeczne zaangażowanie oraz orientację polityczną, to ostatecznie nie ma żadnego wpływu na etyczne decyzje protagonisty, które dotyczą wewnętrznego odczuwania własnej tożsamości, wierności samemu sobie i autentyczności"[23]. Przypadek może więc wpływać na życie, ale nie na człowieka samego w sobie.

Podczas gdy przypadkowe i brzemienne w skutki wydarzenia wywierają znaczny wpływ na tożsamość Witka, przypadek i los zdają się zupełnie nie oddziaływać na rozwój Loli. Cały czas z niezmienną energią i namiętnością biegnie, chcąc ratować swego ukochanego. Tykwer w *Lola rennt* kieruje uwagę na trzy sekwencje akcji oraz kombinację wciąż nowych elementów i pomimo szalonego tempa filmu udaje mu się dać krótki wgląd w sferę intymną Loli, potrafi ukazać jej motywacje i konflikty. Tykwer przez postać Loli w swobodny sposób przedstawia swój postmodernistyczny światopogląd oraz podstawowe cechy antropologiczne człowieka. W tym eksperymencie Lola reprezentuje

[20] R a f a ł K o s c h a n y , *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, s. 339.
[21] Por. M a r g a r e t e W a c h , *op. cit.*, s. 192.
[22] Cyt. za: *ibidem*, s. 203.
[23] *Ibidem*, s. 192.

całość ludzkości, ale i każda inna postać mogłaby równie dobrze być centralnym punktem filmu. Przez skoncentrowanie się na rozwoju akcji, uwarunkowanej przez los i przypadek, zaniedbany jednak zostaje rozwój postaci i pojawiają się one w tym dynamicznym systemie akcji niczym statyczne konstrukcje.

Uderzające jest także w obu filmach to, że w każdej wersji wciąż pojawiają się te same postaci. W *Przypadku* przejmują one czasem, pomijając Witka, również główną rolę, a czasem pojawiają się tylko na krótko, jakby przypadkowo. W ten sposób tworzy się gęsta sieć z podobnym repertuarem postaci. W *Loli* również zawsze występują te same postacie, ponieważ chodzi przecież o wariacje tej samej historii. Role drugoplanowe Tykwer obsadził znanymi niemieckimi aktorami[24]. Mieli oni tak grać, jakby to oni mieli być głównymi postaciami, i jakby to był zupełny przypadek, że opowiadaną historią jest właśnie historia Loli i Manniego[25].

3. Oscylujące spojrzenie na los i przypadek. Wymiar filozoficzny filmu i jego realizacja

Obok wpływu losu i przypadku na konstrukcję dramaturgiczną i koncepcję postaci motywy te odnaleźć można także w środkach ekstradiegetycznych i intradiegetycznych. I tak, przypadek i los mogą być tematyzowane na poziomie werbalnym i mogą określać akcję lub mogą być wzmacniane przy pomocy środków estetycznych, takich jak ujęcia kamery lub muzyka. Tematyka ta może też być obecna w formie widocznych symboli.

W filmie *Przypadek* kwestie przypadku i losu[26] lub Boga[27] poruszane są często bezpośrednio w samych dialogach lub monologach, gdy tymczasem w *Lola rennt* pozostaje na to niewiele czasu[28]. Za to *Przypadek* w porównaniu do *Loli* niemal wcale nie stosuje gry wizualnymi lub też audytywnymi przedstawieniami tematu kontyngencji lub determinacji.

[24] Jak Heino Ferch, Armin Rohde, Joachim Król, Monica Bleibtreu, Herbert Knaup i in.

[25] Por. Tom Tykwer, Frank Griebe i in., *Lola rennt*, Rowohlt 2003, s. 138.

[26] Na przykład w rozmowie Witka z księdzem Stefanem (*Przypadek*, 01:02:52), w rozmowie pomiędzy Witkiem i Adamem (*ibidem*, 00:36.38), w dialogu Witka z Czuszką (*ibidem*, 00:40:00 i 00:45:19).

[27] Wiara w Boga ukazana jest w *Przypadku* jako element nadający sens życiu. Bóg nie ma ingerować w życie Witka i je zmieniać, lecz ma po prostu być, ma obdarzać Witka siłą i spokojem i dawać mu poczucie, że nie jest zupełnie sam. Przede wszystkim w drugiej wersji Bóg jest obecny jako temat, np. w rozmowie z kobietą, której mieszkanie zostało spustoszone przez funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa (*Przypadek*, 01:03:40.) lub modlitwa Witka (*ibidem*, 01:15:14).

[28] Refleksja na temat przypadku i losu ma miejsce na poziomie werbalnym jedynie w „czerwonej scenie" w formie rozmowy typu „co by było, gdyby" (*Lola rennt*, 00:30:18 i 00:50:20).

Przypatrzmy się teraz bliżej trzem uderzającym środkom wizualnym, które w filmie *Przypadek* są znaczące dla zawartości filozoficznej. Na przykład moneta na początku każdej z trzech wersji, która przy pomocy formuły „orzeł czy reszka” sugeruje wybór dokonywany przypadkowo; przy czym w filmie zdaje się nieistotne, jaki padnie wybór, lecz ważny jest sam fakt zdania się na przypadek w podejmowaniu decyzji, gdyż kamera nie pokazuje, która strona monety skierowana jest ku górze. Innym symbolem jest stalowa spirala — zabawka, która reprezentuje w filmie deterministyczny bieg życia[29]. Raz wprawiona w ruch, sama wykonuje kolejne kroki.

Również prowadzenie kamery przyczynia się do estetycznego wzmocnienia roli losu i przypadku. I tak, na początku filmu, przez różne ujęcia, wyróżnione są postaci, które w kolejnych wersjach będą ważne w życiu Witka. Ujęcia z dołu przez różne kąty perspektywy sugerują stopień ważności dla dalszego przebiegu historii. Przyjętemu założeniu, że wściekłość Witka z powodu wykorzysta go jako przynęty przeciwko własnej ukochanej warunkuje dwie następne wersje, odpowiada sposób filmowania Czuszki: ujęciem z dołu pod jak najmniejszym kątem, przez co sprawia ona wrażenie bardzo silnej. Pozwala to wysnuć wniosek, że może ona mieć istotne znaczenie dla dalszego biegu życia Witka.

Fot. 1: Młodzieńcza miłość Witka, Czuszka[30]

[29] *Przypadek*, 00:47:45.
[30] *Ibidem*, 00:02:54.

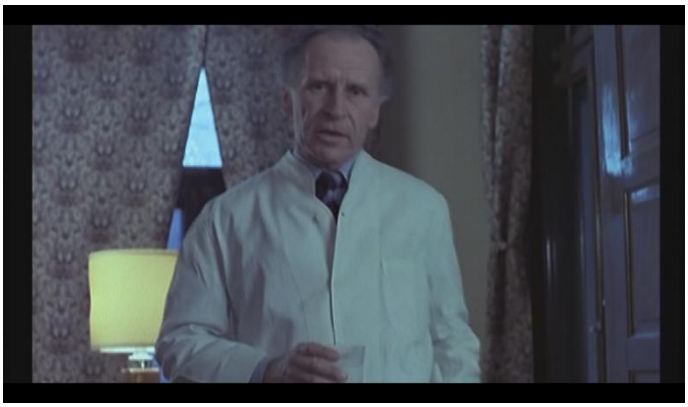
Również bezdomny ma decydujące znaczenie dla życia Witka. Dlatego i on pokazywany jest w ujęciu z dołu.

Fot. 2: Bezdomny w pierwszej wersji[31]

Inne postaci, jak studentka medycyny Olga, dziekan wydziału medycznego i Daniel, przyjaciel Witka z dzieciństwa, filmowani są tylko lekko z dołu. Jednak i oni związani są z losem Witka i odgrywają ważną rolę.

Fot. 3: Olga[32]

[31] *Ibidem*, 00:07:52.
[32] *Ibidem*, 00:05:23.



Fot. 4: Dziekan[33]

Fot. 5: Wyjazd Daniela do Danii[34]

O ile w filmie *Przypadek* środki formalne są nieliczne, o tyle *Lola rennt* jest istnym fajerwerkiem środków estetycznych. Bowiem film o możliwościach, jakie niesie z sobą życie — co było zupełnie jasne dla Tykwera — musi być jednocześnie filmem o możliwościach kina. Dlatego w jego filmie odnaleźć można najróżniejsze techniki i estetyki. I tak, na przykład, mamy tu sekwencje animacji rysunkowej, montaż typu *jump cut*, zmianę formatu na obraz wideo, sekwencje czarno-białe, jazdę i ujęcia z ręki, szybkie cięcia, film w zwolnionym tempie i film poklatkowy, *flashforwards* i *splitscreens*. Bliżej przedstawione zostaną trzy środki wyrazu estetycznego, które w *Loli* tworzą oparcie dla tematu

[33] *Ibidem*, 00:06:36.
[34] *Ibidem*, 00:01:55.

losu oraz przypadku i przynajmniej częściowo mogłyby świadczyć o wpływie na film Tykwera wcześniejszego filmu Kieślowskiego.

W *Przypadku* temat losu wizualnie opierał się na silnej perspektywie z dołu. W *Loli*, szczególnie w trzeciej wersji, znaleźć można ujęcia, które pokazują wydarzenia z ekstremalnej perspektywy z góry. W ostatnim wariancie wprowadzona zostaje też dobrotliwa siła, z którą można osobiście się komunikować i która może pomóc człowiekowi wydostać się z trudnego położenia[35]. Perspektywa kamery wizualizuje ją, spoglądając z góry na wydarzenia, niczym oko Boga. Ale i ekstremalna perspektywa ujęcia z dołu w jednej jedynej wersji wskazuje na działanie pozaziemskiej siły. Torba z pieniędzmi spada prosto z nieba na ziemię. Tym samym wariant ten zdaje się „daną z góry" nową szansą. W ten sposób w *Loli* nie jest opisywana wyłącznie bezlitosna siła losu, której szponów człowiek nie może uniknąć.

Fot. 6: Spadająca torba[36]

Fot. 7 i 8: Perspektywa ujęcia z góry[37]

[35] *Lola rennt* i *Przypadek* prezentują przy tym zupełnie inne rozumienie Boga. I choć zarówno Kieślowski, jak i Tykwer pokazują w swoich filmach postaci w trakcie modlitwy, to jednak o ile Witek pragnie tylko, żeby Bóg istniał, aby przez to mógł zyskać pewność, oparcie i sens w życiu, o tyle Lola błaga o bardzo konkretną ingerencję Boga, aby pomógł jej w tej określonej sytuacji. Zgodnie z wyobrażeniem teistycznym oczekuje ona cudu i liczy na wskazówkę, która pozwoli zakończyć jej akcję szczęśliwie.

[36] *Lola rennt*, 00:52:20.

[37] *Ibidem*, 01:00:25 i 01:10.23; inne przykłady tej perspektywy to m.in. 00:58:29, 00:59:58 i szczególnie w scenie w kasynie: 01:02:41, 01:03:38, 01:04:35 i 01:05:20.

Również przez użycie białego koloru wydarzenia zyskują kolejną transcendentalną konotację. Biel łączona jest z pojęciem doskonałości i przez to jej znaczenie związane jest z tym, co boskie. W symbolice chrześcijańskiej znajdziemy wiele obrazów z kolorem białym, które wyrażają bliskość z bóstwem. Na przykład biała szata Jezusa w scenie Zmartwychwstania, przedstawianie Ducha Świętego jako Białej Gołębicy lub przedstawianie Chrystusa pod postacią Białego Baranka.

W *Lola rennt*, zwłaszcza w ostatniej wersji, znajduje się szereg białych elementów kolorystycznych. Szczególnie licznie występują one w otoczeniu sceny w kasynie[38]. I tak, ciężarówka, która nieomal przejeżdża Lolę, jest biała i widnieje na niej napis „Weiße Spedition” (Biała spedycja). Również napis „Casino” jest biały. Tego samego koloru są żetony, liczby na tarczy ruletki oraz kulka[39].

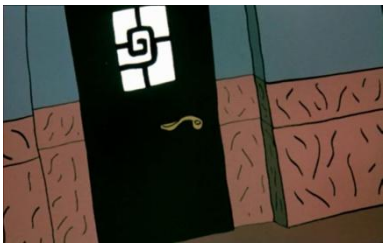
Spirala jako obrazowe przedstawienie determinizmu, u Kieślowskiego wprowadzona tylko na krótki moment, u Tykwera obecna jest na zasadzie lejtmotywu w całym filmie. Można w nim znaleźć konstrukcje spiralne najprzeróżniejszego rodzaju i rozróżnić wśród nich dwie podstawowe formy: spirale prawoskrętne i lewoskrętne. Spirale obracające się w prawo to kolejny obraz przedstawiający zasadę przyczynowo-skutkową. Sugerują one ruch od punktu środkowego na zewnątrz i obracają się zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Środek jest zatem przyczyną, której skutki zataczają coraz szerszy krąg. Konstrukcja spirali, której krąg nigdy się nie zamyka, wyraża tym samym ruch skierowany ku nieskończoności. Symbolizuje ona w ten sposób zarówno ciągłość, jak i nieustanne poruszanie się do przodu, rozkwit i rozwój.

Fot. 9: Spirala w sekwencji tytułowej[40]

[38] *Lola rennt*, 01:02:00.

[39] W filmie dostrzec można też kolejną ciekawą koncepcję znaczenia koloru w odniesieniu do bieli. W syntezie addytywnej ze zmieszania kolorów czerwonego, zielonego i niebieskiego otrzymuje się biel. Postać Loli ucieleśnia kolory czerwony (włosy) i zielony (spodnie), a Manni reprezentuje przez swój ubiór kolor niebieski. Zjednoczenie kochającej się pary daje kolor biały. Kontekst ten można też interpretować w kierunku transcendencji, ponieważ Lola i Manni w jednej z wersji giną.

[40] *Lola rennt*, 00:03:31.



Fot. 10: Spirala na drzwiach[41]

Fot. 11: Motyw plakatu[42]

Spirale lewoskrętne, obracające się w kierunku odwrotnym do ruchu wskazówek zegara, sugerują ruch ku punktowi środkowemu. Zdają się one wskazywać na powrót ku początkowi. Symbol ten może oznaczać nowy początek albo odrodzenie. Kierunek odwrotny do ruchu wskazówek zegara zdaje się sugerować, że czas się tu cofa i zaczyna się coś nowego. Szczególnie trafne jest to w odniesieniu do spiralnych wzorów na pościeli, które widoczne są w tle w scenach „przerywnikach", po których za każdym razem rozpoczyna się kolejna wersja i ponowna próba Loli uratowania swojego Manniego.

Fot. 12: Druga „czerwona scena"[43]

[41] *Ibidem*, 00:11:54.
[42] *Ibidem*, 00:24:34.
[43] *Ibidem*, 00:50:20.

Fot. 13: Obraz w kasynie[44]

4. Podsumowanie

Powyższe rozważania pokazały, że pojęcie losu i przypadku mają istotny wpływ na formę dramaturgiczną, częściowo na koncepcję postaci i treść filmu oraz na jego projekt estetyczny i wizualny. Na koniec podsumować należy najważniejsze wyniki analizy. W filmie *Przypadek* uwarunkowanie przyczynowe, kontyngencja lub Bóg są najczęściej elementem komunikacji werbalnej lub odgrywają ważną rolę na poziomie akcji. W *Lola rennt* tematy te co prawda również są akcentowane w przebiegu akcji, jednak rzadko treści te integrowane są na poziomie werbalnym. Treści filozoficzne znajdują natomiast w przeważającej mierze wyraz w estetyce wizualnej. Także w *Przypadku* aspekt światopoglądowy podbudowany jest wizualnie, jednak w porównaniu do *Loli* dzieje się to znacznie rzadziej. Szczególnie w filmie Tykwera można odkryć jeszcze wiele aspektów, które odzwierciedlają jego przesłania filozoficzne i które można zinterpretować w kontekście tematyki losu i przypadku. Na przykład: dalsze aspekty symboliki kolorów, koncepcja muzyki oraz metafora gry (hazardowej). Również samo miejsce akcji odgrywa w obu filmach istotną rolę w analizie momentów przypadkowych i zależnych od losu. Jest nim ulica[45], którą Siegfried Kracauer określił jako „region, w którym to, co przypadkowe, przeważa nad tym, co opatrznościowe, i wydarzenia nieoczekiwane są prawie regułą”[46].

Oczywiście obok aspektu przypadku i losu omawiane filmy porównywać i analizować można także z innych perspektyw. Zarówno Kieślowski, jak i Tykwer są reżyserami, którzy w swych filmach dają wyraz społecznej atmosferze

[44] *Ibidem*, 01:13:00.

[45] Słowo „ulica” nie oznacza tu wyłącznie wielkomiejskiej ulicy w ścisłym znaczeniu, lecz także jej różnorodne przedłużenia, takie jak dworce, sale taneczne, aule, bary, hole hotelowe, lotniska itd. (por. S i e g f r i e d K r a c a u e r , *Teoria filmu*, tłum. W a n d a W e r t e n s t e i n , słowo/obraz terytoria 2008, s. 90).

[46] *Ibidem*.

panującej w okresie, gdy tworzyli swoje dzieła. Każdy z tych filmów reprezentuje też określony nurt w historii kina: *Przypadek* należy do „kina moralnego niepokoju", a *Lola* jest przykładem postmodernistycznego wydarzenia kinowego. Otwiera to fascynujące aspekty do analizy, które zapewne mogłyby potwierdzić tezę, że film Tykwera jest czymś więcej niż tylko wersją *light* dzieła Kieślowskiego.

Zarówno w filmie Tykwera, jak i u Kieślowskiego znajdują się pewne nieścisłości, czasem można domyślać się interwencji w akcję jakiejś boskiej siły, często też wydarzenie nie wynika wcale z jakiejś bezwzględnej konieczności, lecz integruje pewną dramaturgiczną motywację, która zdaje się czasem zawieszać moment akcji. Arystoteles uznałby to zapewne za świadectwo złej sztuki.

Artykuł niniejszy pragnie jednak pokazać w tym krótkim przeglądzie wariacji losu i przypadku, że zastosowanie ich w żadnym razie nie musi implikować braku pomysłowości czy kreatywności. W *Przypadku* i w *Lola rennt* momenty, w których rolę odgrywa los lub przypadek, nabierają estetycznej jakości i dają impuls do refleksji nad możliwościami niesionymi przez życie i krzyżowaniem się jego dróg, także wtedy, gdy ekran już dawno zgasł i przebrzmiały ostatnie tony muzyki.

Tłumaczenie: Evelyna Schmidt

Micha Braun

Graniczne przestrzenie pamięci. Roberta Kuśmirowskiego artystyczne manipulacje polsko-niemieckimi obrazami historycznymi

Paryż, kwiecień 1926 roku. Polski kolarz-podróżnik rozpoczyna spektakularną trasę o łącznej długości 1 200 kilometrów, prowadzącą przez Luksemburg i Berlin do Lipska. Ta trwająca cztery i pół dnia podróż znalazła szerokie i życzliwe echo w mediach, co dokumentowała poświęcona jej wystawa, zorganizowana w roku 2003[1]. Można było na niej podziwiać fotografie, wycinki z gazet i ubranie kolarza, a nawet oryginalny rower, na którym pokonał on tę trasę.

A jednak coś się nie zgadzało w dokumentacji tego wyczynu: wchodząc na stronę internetową wystawy można było obejrzeć sprawozdanie na żywo, z którego jednoznacznie wynikało, że trasa, którą ponoć przejechano osiemdziesiąt lat temu, pokonywana jest obecnie. Polski artysta-performer i autor instalacji, Robert Kuśmirowski (ur. 1973), właśnie pokonał opisany odcinek drogi na rowerze z lat dwudziestych, i to jego pokazywały wszystkie fotografie i sprawozdania prasowe. Cały projekt okazał się sfingowany: koszulki, w których kolarz pozował do zdjęć, jak i cała dokumentacja w internecie oraz na wystawie stanowiły dzieło Kuśmirowskiego. Pokonanie trasy było jednak faktem, a zarazem dowodem niemałego wysiłku, nie tylko w sensie artystycznym: artysta przejechał 1 200 kilometrów w niespełna pięć dni na rowerze liczącym sobie osiemdziesiąt lat.

[1] *Paris — Luxembourg — Leipzig*, instalacja przedstawiona na wystawie *Introducing Sites 2* w ramach projektu *Kulturelle Territorien*, Galerie für zeitgenössische Kunst (GfzK) Leipzig, 2003. Por. katalog wystawy: *Zur politischen Macht kultureller Territorien*, red. W a l t h e r K ö n i g , Galerie für zeitgenössische Kunst (GfzK) Leipzig 2005, s. 152–191.

1. Miniony czas „tu i teraz"

Quasi-historyczna dokumentacja *Paryż–Luksemburg–Lipsk*, zaprezentowana w ramach projektu *Kulturelle Territorien* w lipskiej Galerii Sztuki Współczesnej, stanowi zatem dokładnie zaplanowany *reenactment*, czyli aktualizację kulturowego i komunikatywnego obrazu historycznego. Tym samym stawia ona jedno podstawowe pytanie: gdzie leży granica — cienka, ruchoma linia oddzielająca (historyczną) prawdę od „kłamstwa", autentyczność od zwykłej imitacji? Akcja Kuśmirowskiego podaje w wątpliwość rzekomo stabilny stosunek między teraźniejszością i historią, sondując zarazem medialność przywoływanej historii — historyczne obrazy służące ożywieniu przeszłości oraz opowiadania mające przywołać i aktualizować to, co minione.

Nieprzypadkowo artysta powtarzał przy tym (rzekomo) historyczne wydarzenia w ich wymiarze materialnym oraz medialnym — odbywało się to w procesie ponownego przypomnienia obrazów pamięci, tych kolektywnych, jak i tych indywidualnych, mającym na celu rozrachunek z przeszłością „tu i teraz". Projekt wpisuje się tym samym w artystyczny trend od początku XXI wieku odkrywający (na nowo) *reenactment* jako formę estetyczną i performatywny gest[2]. Wielu artystów (a przede wszystkim kuratorów) stawia pytanie o dyspozycyjność przeszłości, odwołując się do obrazów, wrażeń i wyobrażeń i prowokując celowe „ponowne przeżywanie" wydarzeń historycznych. Według Inke Arns *reenactments* powtarzają zarchiwizowane wydarzenia historyczne, „zastępują «nieprawdziwe» (bo odnoszące się do przekazu medialnego i przez to łatwe do zmanipulowania) wspomnienia poprzez indywidualne doświadczenia, przez bezpośrednie i często także fizyczne przeżywanie historii"[3]. W ten sposób zaktualizowane, a tym samym także poddane krytyce obrazy historyczne i wspomnienia można zatem określić jako antropologicznie uwierzytelnione nowe interpretacje już istniejących obrazów, które powracają w odmiennej formie i wykraczają poza wymiar teraźniejszości.

[2] Tę informację, jak i wiele innych sugestii dotyczących tematu tego artykułu, zawdzięczam rozmowom z Güntherem Heegem z Lipska.

[3] *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance* (Katalog zur Ausstellung im Hartware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin), red. Inke Arns, Gabriele Horn, Revolver 2007, s. 6. Por. także Robert Blackson, *Once More… with Feeling. Reenactment in Contemporary Art and Culture*, „Art Journal" 66. 1 (Spring 2007), s. 28–40; *Life, once more. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, red. Sven Lütticken, Veenman 2005; Adam E. Mendelsohn, *Be Here Now*, „Art Monthly" 300 (October 2006), s. 13–16; Ulf Otto, *KRIEG VON GESTERN — Die Verkörperung von Geschichtsbildern im Reenactment*, [w:] *Welt — Bild — Theater*, t. 1: *Politik des Wissens und der Bilder*, red. Kati Röttger, Narr 2010, s. 77–87.

Podatność pamięci na manipulację oraz nierzetelność mediów pamięci to centralne metafory w kolarskim projekcie Kuśmirowskiego, mogące opisać doświadczenia, jakie oferuje wystawa. Bowiem wątpliwość co do autentyczności przedstawionej podróży umocnił dodatkowo fakt, że wystawiony rower okazał się repliką, pomalowaną atrapą z drewna i gipsu. I to właśnie owa „do niepoznaki prawdziwa" atrapa wytworzyła nową materialność, jakość estetyczną i poznawczą, nie ignorując znaczenia aury oryginalności: w swoim tylko kognitywnie doświadczalnym podwojeniu materialny znak roweru, noszącego jeszcze ślady niedawnego wyczynu, został w pierwszym odruchu pozbawiony swojej doniosłości i uznany za nieważny. Jednocześnie został stworzony na nowo jako „obiekt-hybryda, [który] jest czymś w rodzaju czystego, pustego, a także w pełni zmaterializowanego symbolu, który wskazuje na nieobecny przedmiot"[4]. Do poznawczego szoku (polegającego na tym, że rzekomo wiecznie żywy obraz historii nie jest „prawdziwy") dołączył zniweczony szok auratycznego dystansu. Obiekt historyczny stał się dziełem sztuki — a przez to gwarantem swojej oryginalności i nieprzystępności jako znak artystyczny, wzbraniający się przed odczytaniem.

Z formalnego punktu widzenia dokument podróżniczy Roberta Kuśmirowskiego stanowi rodzaj opowiadania obrazem, które ilustruje utraconą wiarę w wiarygodność źródeł i artefaktów. Na poziomie treści zdaje się on celowo nawiązywać do wspólnej przeszłości Europy, a konkretnie do kulturowego dziedzictwa ponad granicami państw i narodów, naznaczonego w XX wieku licznymi załamaniami i zaburzeniami ciągłości, i poszukującego obecnie nowego kształtu. Przy tym Kuśmirowski zbliża się do tego, co minione, nie za pośrednictwem prostej identyfikacji czy też nostalgicznej idealizacji utraconej „złotej ery". Poprzez irytujące kolizje czasów i miejsc konfrontuje on raczej historyczną „rzeczywistość" z bezpośrednią teraźniejszością.

Warto jednak podkreślić, że Kuśmirowski podjął tutaj temat, który dotyczy przeszłości, ale nie odnosi się do relacji polsko-niemieckich. Obiektem jego zainteresowania stała się zawierająca różnorodne historyczne odniesienia oś Warszawa–Paryż, której jednak nie pociągnął do końca. Uczynił to rok później, kiedy w ramach innego *reenactmentu* odbył pieszo drogę z Warszawy do Paryża, by u celu podróży wziąć udział w wystawie grupowej młodych polskich artystów (*De ma fenêtre*, l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, 2004). Tym

[4] Jens Asthoff, *Zostawić ślad? D.O.M. Roberta Kuśmirowskiego jako wieloznaczne memento mori*, [w:] *Robert Kusmirowski* (Katalog zur Ausstellung im Kunstverein in Hamburg), red. Yilmaz Dziewior, Hatje Cantz 2005, s. 229.

projektem Kuśmirowski chciał dokonać aktualizacji wędrówki, jaką odbył rumuński rzeźbiarz Constantin Brâncuşi w roku 1903/1904, wyruszając z Bukaresztu i kierując się do ówczesnej europejskiej stolicy sztuki. Jednak powtórzenie tego marszu nie miało na celu jedynie podkreślenie znaczenia Zachodu w kształtowaniu się sztuki wschodnioeuropejskiej. Kuśmirowski chciał raczej zaakcentować w ten sposób własne stanowisko artystyczne, według którego sztuka europejska ostatniego tysiąclecia, przede wszystkim zaś kształtująca się w atmosferze konfliktów i konfrontacji sztuka XX wieku, w znacznej mierze korzysta z dziedzictwa rodem ze Wschodu[5]. Z tej perspektywy *reenactmenty* Kuśmirowskiego dają się odczytać jako performatywne gesty, poszukujące obecności teraźniejszości w przeszłości oraz przeszłości w teraźniejszości, bez odwołania do argumentów przyczynowo-skutkowych w duchu rekonstruktywnego historyzmu.

2. Czasy zebrane

Robert Kuśmirowski odbierany jest odmiennie w Polsce i w Niemczech. W Polsce ten absolwent klasy rzeźbiarskiej z lubelskiego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej postrzegany jest głównie jako robiący karierę artysta fałszerz, lekceważąco traktujący kult oryginalności obecny w świecie sztuki; w Niemczech natomiast podkreśla się często polityczny aspekt jego „fałszerskich" zabiegów. I tak, na przykład, polscy krytycy jednoznacznie negatywnie ocenili wykonany ze styropianu i drewna naturalnej wielkości wagon towarowy (*PKP*, Galeria Biała Lublin, 2002), krytykując głównie rozmiar obiektu, choć jako praca artystyczna zasługuje on na uznanie. Na IV Berlińskim Biennale w 2006 roku wagon taki stanął w budynku byłej żydowskiej szkoły dla dziewcząt (*Wagon*, 2006), przez co w oczach szerszej publiczności automatycznie wzbudził skojarzenia z wagonami, jakimi deportowano ludzi do Auschwitz, Treblinki i Majdanka. W niemieckich felietonach (od „Frankfurter Allgemeine Zeitung" po „Die Zeit") oburzano się na banalność tej aluzji[6]. Jednocześnie ta sama instalacja została włączona do wystawy stałej w Hamburger Bahnhof — Muzeum Sztuki Współczesnej w Berlinie.

[5] Na temat ukierunkowania artystyczno-naukowego projektu EAST ART MAP, stawiającego sobie za cel (re)konstrukcję własnej, wschodnioeuropejskiej historii sztuki, we współpracy z artystami i historykami sztuki, por. *Mind the Map! — History Is Not Given*, red. Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian, Revolver 2006.

[6] Por. np. Hanno Rauterberg, *In der Matschpfütze des Seins*, „Die Zeit" 30 III 2006; N. N., *Endlich: Der begehbare Berlin-Roman!*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung" 19 III 2006; Tanja Dückers, *4. Berlin Biennale*, „Jungle World" 12 IV 2006.

Z Kuśmirowskim sprawa jednak nie jest taka prosta. Wprawdzie przyjmował zaproszenia na wystawy dotyczące procesu zbrodniarzy z Auschwitz (*Parcours der Gegenwart. Der Prozess 4Ks2/63*, Instytut im. Fritza Bauera, Frankfurt nad Menem, 2004), jak i na wystawę z okazji siedemdziesiątej rocznicy wybuchu II wojny światowej (*Komm zu uns! Robert Kuśmirowski 1939–2009*, Instytut Polski w Berlinie, 2009), jednak jego prace nigdy nie ograniczają się do konfrontacji z okropnościami z przeszłości. Jego działalność artystyczna jest raczej poszukiwaniem własnego obrazu przeszłości ponad barierą, jaką stwarza muzealna rekonstrukcja ze swoim imperatywem autentyczności. Jak zauważa Ulf Otto, w wielu formach estetyczno-artystycznego „ożywiania" przeszłości pojawiają się tematy i wspomnienia, których nie sposób zamknąć w historycznych narratywach opartych na prostych zależnościach przyczynowo-skutkowych.

> Nadanie cielesnego wymiaru obrazom historycznym zdaje się nabierać znaczenia tam, gdzie, jak to sformułował Robespierre, „czas się dopełnił" i teraźniejszość nie używa już przeszłości jako swojego tła, lecz jest świadoma swojego dystansu do niej. […] W *reenactmentach* mamy do czynienia ze „zmartwychwstaniem" obrazów, które przeżyły — i nie dają się zapomnieć[7].

Szczególnie wyraźnie można to zaobserwować w serii wystaw *Ornamenty anatomii* (2005–2006), gdzie historiografia zdaje się nie grać znaczącej roli: w trzech etapach[8] widz był tu świadkiem mrożącej krew w żyłach fascynacji — wieloznacznej w swej wymowie anatomicznej, a więc konstruktywistycznej i mechanistycznej ingerencji w naturę. Na przestrzeni tych trzech etapów odbiorca mógł na drodze stopniowego zmniejszania dystansu doświadczyć metod i technik medycznego i kulturowego modelowania człowieka. Po wyjściu z labiryntu babilońskiej biblioteki widz oglądał pustelniczą pracownię naukowca samotnika, by dotrzeć do zakratowanego laboratorium doświadczalnego. Miejsca te umożliwiały zespolenie odległych fragmentów historii: począwszy od pierwszych eksperymentów przyrodniczych z XVII wieku przez osiemnasto- i dziewiętnastowieczną obsesję zgłębiania praw rządzących ciałem i duszą człowieka, aż po przerażającą bezduszność eksperymentów medycznych dwudziestego wieku. Naukowej żądzy wiedzy towarzyszy tu nieustannie atmosfera grozy, a postęp medyczny charakteryzuje tendencja do ciągłego naruszania granic.

[7] Ulf Otto, *KRIEG VON GESTERN*, s. 81, 87.

[8] Po wstępie pt. *Eksperymentalne Studio Anatomiczne* (Galeria Biała, Lublin 2005) dalsze instalacje *Ornamenty anatomii* (*Ornamente der Anatomie*), *część I* i *część II* (2005, 2006) zostały przedstawione w Kunstverein Hamburg, a *Ornamenty anatomii, część III* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (w ramach cyklu *W samym centrum uwagi*, 2006).

W tym balansowaniu na granicy nauki i tabu Robert Kuśmirowski sportretował siebie samego — jako konstruktora i anatoma, zarazem owładniętego pasją i rozważnego demiurga. Także i tutaj większość obiektów wyszła spod jego ręki, co jednak mogło dostrzec jedynie wprawne oko. Najbardziej imponującym przykładem może być foliał, rzekomy oryginał pochodzącego z roku 1690 *vademecum* pierwszych nowożytnych anatomów, będący w rzeczywistości artefaktem wykonanym długopisem na sztucznie postarzałym papierze.

Taka koncepcja ułatwiała Kuśmirowskiemu wejście w rolę doktora Verniera, anatoma o nieokreślonym wieku, niespokojnie krążącego po wystawie. O ile w pierwszej części ukrywał się za ścianą i był widoczny tylko przez zasłonięte firankami okno, to w drugiej i trzeciej całkowicie skrył się w obrazach: schowany za utrzymanymi w barokowo-absolutystycznym stylu portretami złowrogiego doktora, które notabene były autoportretami samego Kuśmirowskiego, obserwował odwiedzających wystawę. Ci zaś musieli bez niczyjej pomocy dotrzeć do opuszczonego gabinetu anatoma, kierując się jedynie niepozornymi znakami czyjejś obecności za wpółprzymkniętymi drzwiami.

Nazwisko Vernier jest odniesieniem do upadłego anioła z zastępów Lucyfera, kojarzonego głównie z nieposłuszeństwem i wykraczaniem przeciw boskim i moralnym nakazom. Także i ten *reenactment* postaci-hybrydy, niebędącej postacią historyczną, a mimo to znanej z różnorodnych wcieleń — by wymienić choćby doktora Fausta, Pana Twardowskiego lub Don Juana / Don Giovanniego — jest aktualizacją mityczno-historycznego wspomnienia przesłonowego[9] jako wspólnego elementu europejskiej historii kultury. W Niemczech element ten wywołał skojarzenia z nazizmem, niektórzy krytycy identyfikowali ambiwalentną postać doktora Verniera z Josefem Mengele[10]. Tego typu odniesień nie było w polskich echach wystawy, zwracano raczej uwagę na warstwę estetyczną nawiązań do przeszłości, a przede wszystkim do teraźniejszości. W barokowym gabinecie osobliwości dostrzeżono „znakomitą metaforę naszej rzeczywistości”[11].

[9] Termin „wspomnienie przesłonowe” (*Deckerinnerung*) oznacza: „Wspomnienie z dzieciństwa, które z jednej strony jest bardzo żywe, z drugiej zaś jawi się jako błahe i mało znaczące. Wspomnienie przesłonowe jest kompromisem między wypartymi przeżyciami z dzieciństwa albo nieświadomymi fantazjami a obroną”; S t i g F h a n é r , *Słownik psychoanalizy*, tłum. J a c e k K u b i t s k y , Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 1996, s. 263–264 [przyp. red.].

[10] Por. T i l l B r i e g l e b , *Der Fälscher von Lublin*, „art Kunstmagazin” 2006, nr 6; A n j a L ö s e l , *Chaos mit Totenschädel*, „Der Stern” 23 XI 2009.

[11] D o r o t a J a r e c k a , *Alchemia rupieci*, „Gazeta Wyborcza” 24 V 2006. Por. też S e b a s t i a n C i c h o c k i , *Sztukmistrz z Lublina*, „Raster” 15 II 2004; Ł u k a s z G a z u r , *Historia pewnego szarlatana*, www.sztuka.pl/index.php?id=124&tx_ttnews[tt_news]=2063; K a r o l S i e n k i e w i c z , *Robert Kuśmirowski*, warsztatykultury.pl/Robert_Kusmirowski-1-183-8.html.

Ornamenty anatomii charakteryzuje rozrachunek z wielkimi systemami, religijnymi bądź kulturowo-politycznymi, przedstawiony jako wieczny konflikt, niecofający się przed ingerencją w kultury narodowe, granice terytorialne czy też narratywy tworzące podstawy do budowania tożsamości. Kuśmirowski demonstruje w swoim studium anatomicznym, że zarówno prywatyzacja wiary i upublicznienie wiedzy, jak i oczekiwanie, że postępowa nauka będzie automatycznie respektowała zasady moralne, są rozrośniętymi mieszczańsko-oświeceniowymi mitami minionej epoki.

3. Sąsiedzi

Biały Kwadrat (White Cube) nowo otwartej berlińskiej Johnen Galerie (w roku 2004) podzieliła rysa: wyrwa w przestrzeni i w czasie, linia oddzielająca przeciwieństwa — jasność/ciemność, czystość/brud, nerwowość/spokój, ale przede wszystkim życie i śmierć. Przed oglądającymi widniał cmentarz, kompozycja z nagrobków i suchej ziemi, łącząca w sobie religijne i naturalne znaki rozpadu i przemijania. Przez całe pomieszczenie przebiegał płot z czerwonej cegły z bramą, która, choć zamknięta, zachęcała do zajrzenia do wnętrza. W wyraźnym oddzieleniu punktu widzenia widza — ledwo rozpoznawalnej ławki przed bramą — od naznaczonej przemijaniem przestrzeni za nią, w opozycji pomiędzy czernią ziemi i jasnością oświetlonego sufitu można było rozpoznać zainscenizowaną frontalność, w swym barokowym nagromadzeniu szczegółów prowokującą do złamania jej dychotomii, do zmiany punktu widzenia i perspektywy.

Instalacja *D.O.M.* (2004) łączyła w sobie symbole żałoby i refleksji nad śmiercią, *lamento* pobrzmiewało w niej na równi z echem *memoria*: płyty nagrobne, krzyże, ozdoby figuralne i kwiaty, napisy i godła. Wskazywały na komunikacyjne i medialne tradycje, na kulturowe performanse historycznie bogatego i przestrzennie rozległego krajobrazu kultury europejskiej.

Tytuł *D.O.M.* jest skrótem od *Deo Optimo Maximo*, używanej od wieków formuły mającej potwierdzać sens i wyższą wartość niezmiennego cyklu życia i śmierci. Akronim ten można znaleźć głównie na nagrobkach protestantów, gdzie wyraża on indywidualną potrzebę umocnienia się we wspólnocie z Bogiem. Na nagrobkach z instalacji przeważały nazwiska niemieckie; daty informowały, że pochowani tu żyli w większości w XIX wieku — czyli w okresie, kiedy wieloetniczne współżycie było naturalną częścią rzeczywistości. Mógł to

być więc cmentarz w Lublinie, Lwowie, Łodzi czy Poznaniu. Mógł realnie istnieć w jednym z tych miejsc lub też stanowić rekonstrukcję, jaką Kuśmirowski skomponował z obrazów, wspomnień, opowiadań i dokumentów historycznych wspólnej wielowiekowej historii. W kontekście splecionych w tej pracy warstw czasu, możliwych skojarzeń z wojną, wypędzeniem i wyobcowaniem, gest przywołania jednej wspólnej instancji zyskuje ambiwalentną aktualizację.

Cmentarz jako miejsce odosobnienia — heterotopia spod znaku Michela Foucaulta[12] — nagle przywołuje zagubione obszary historii, wspólne miejsca i obrazy niemiecko-polsko-żydowskiego obszaru pamięci. Joanna Mytkowska opisuje te „obszary mentalne", ten mityczny staroeuropejski Wschód jako „tygiel kultur i religii [...], gdzie pamięć kulturowa działała według innych wektorów [...]. Warstwy czasu były tu zawsze zmieszane, pradawność mogła spotkać się z modernizmem"[13].

Przestrzeń kulturowa rysuje się tu w atmosferze rozpadu, obumierania lub wręcz śmierci. Nie można już w nią wejść ani jej stosownie kontemplować. Na rozpadającej się ławeczce w tym białym, odrealnionym pomieszczeniu nie sposób byłoby oddać się żałobie: symbolika i ramy performatywne prowadzą w pustkę. Jednak właśnie w tym leżała podwójna siła instalacji: z jednej strony widz musiał skonfrontować się z obrazem (oraz swoją świadomością jego obrazowości), z opisywalną powierzchnią, próbującą za pomocą znaków dokonać ponownego zapisania minionego wydarzenia bądź sytuacji. A zarazem kompozycja przestrzeni skłaniała oglądającego do wejścia w instalację, a więc do włączenia swojej cielesności w zainscenizowanie obrazu z przeszłości. Ten imersyjny potencjał, polegający na sugestii przeżycia jakiejś sytuacji przy jednoczesnym podkreślaniu niemożliwości udziału w niej, decyduje o atrakcyjności *reenactmentu* dla współczesnych form artystycznego oraz pozaartystycznego zmierzenia się z przeszłością[14].

[12] Por. Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, [w:] *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, red. Jörg Dünne, Stephan Günzel, Suhrkamp 2006, s. 317–329.

[13] Joanna Mytkowska, *Poróżniony czas*, [w:] *Robert Kusmirowski*, red. Yilmaz Dziewior, s. 200.

[14] Por. Inke Arns, *History Will Repeat Itself*, s. 42: „W bieżącej sytuacji wszechobecnego spektaklu panuje rosnąca niepewność co do znaczenia obrazów [istotni reprezentanci oficjalnej wersji «historii», M. B.]. W tej sytuacji artystyczne *reenactmenty* nie pytają naiwnie, co naprawdę zdarzyło się za kulisami medialnie kolportowanej historii — a więc nie pytają o «autentyczne zdarzenia» poza znanymi obrazami — ale raczej o to, co konkretnie mogłyby znaczyć dla nas oglądane obrazy, gdybyśmy realnie doświadczyli przedstawionych sytuacji. Przy tym *reenactment* przywołuje powszechną niepewność co do znaczenia obrazów, uciekając się do paradoksalnego zabiegu: poprzez niwelowanie dystansu do obrazów i jednoczesne dystansowanie się do tychże obrazów".

Właśnie przez owo „zanieczyszczenie" oddalonego od świata, rzekomo neutralnego pomieszczenia w Galerie Johnen *D.O.M.* włącza widza w krąg skojarzeń i przeżyć, których siła zależy od tego, w jakim stopniu oglądający/-a jest w stanie zachować dystans do własnych skojarzeń: znaki żałoby i śmierci przedstawione są jako znaki, *memento mori* nie wychodzi poza sferę symboliczną i tak chce być postrzegane, obce mu są ambicje prawdziwości. W tej „alegorii pozoru estetycznego" (Jens Asthoff) wiarygodność zarówno historycznych, jak i współczesnych, zarówno wspólnych, jak i odrębnych kodów kulturowych dotyczących stosunku do śmierci, przedstawiona jest w jej zależności od zmiennych natury społecznej i historycznej. Jednocześnie widz sam zaczyna balansować na granicy, stając się *reenactorem* przeszłości, bo niezależnie od tego, czy ma ona jakiś związek z jego tożsamością, angażuje go i skłania do zajęcia stanowiska.

Jeszcze wyraźniej zarysowały się te cechy *reenactmentu* przy przeniesieniu instalacji w inną przestrzeń — pomieszczenie w warszawskiej Galerii Foksal miało z obu stron okna, co stworzyło otwartą scenerię, relatywizującą symboliczne zamknięcie cmentarza. Okna umożliwiły przede wszystkim zajrzenie na drugą stronę / za kulisy instalacji. W ten sposób ostatecznie w pełni objawiła się barokowa sztuczność instalacji — okazało się bowiem, że wszystkie elementy cmentarza były jedynie atrapami: artysta sam wykonał i pomalował nagrobki z drewna i gipsu, płyty nagrobne, ozdoby i bramę.

Poza tym jeszcze jeden element zmieniał postrzeganie sytuacji: oglądający wystawę stali niejako i wbrew swojej woli na scenie, co sprawiało, że stawali się obiektami obserwacji. Kulisy tej sceny tworzył cmentarz, bohaterem był jednak widz, na pozór jedynie oglądający zaaranżowaną przestrzeń. Każde indywidualne skojarzenie, każde pojedyncze wspomnienie urastało tym samym do rangi publicznego wyznania, tak jak publiczna przestrzeń cmentarza zmieniała się w prywatną przestrzeń pamięci. Zdając sobie sprawę z relatywności i odwracalności perspektywy, widz stawał się aktorem.

4. Przestrzenie pamięci

Charakterystyczną cechą instalacji Kuśmirowskiego jest gra z powszechnie znanymi obrazami i symbolami (nagrobek, książka, pocztówka z podróży itp.) czy też przywoływanie wzorców kulturowych i obrazów pamięci, sugerujących oglądającemu obcowanie z „autentycznymi" opowiadaniami o prze-

szłości. W jego artystycznych *reenactmentach* i instalacjach otwiera się przestrzeń historycznych wspomnień przesłonowych, które tylko na pierwszy rzut oka wydają się stabilne i uporządkowane — do momentu, kiedy przywołane duchy wprawiają je w ruch. W momencie obnażenia ich sztuczności, kiedy widz dostrzega, że ma przed sobą podrobione, skopiowane świadectwa przeszłości, otwiera się przestrzeń interpretacyjna i komunikacyjna, zmuszająca oglądającego do zajęcia stanowiska. Albo, jak ujęła to Janneke de Vries: „Tworzone przez niego sytuacje poruszają jakąś strunę w zbiorowej nieświadomości, wymykając się jednocześnie bezpośredniej pamięci czy nawet próbom umiejscowienia w czasie”[15].

Przy tym romantyczna czy nostalgiczna nuta, wyczuwalna w jego pracach, nie ma nic z ducha rewanżyzmu, przede wszystkim trudno znaleźć w nich narodowo-kulturową symbolikę. Kuśmirowski nie uznaje Złotej Ery, czy też jakiegoś kulturowego początku, który należałoby zrekonstruować, jego celem jest raczej wytworzenie z niczego nowej aury historyczności; posługując się jeszcze niezapisanymi znakami i ich materialnością, dąży do stworzenia czasowo nieokreślonego uniwersum, a tym samym do nowego pola dla wyobraźni artysty i widza.

W pracach Kuśmirowskiego mamy do czynienia z jednoznacznie subiektywną konfrontacją z kulturową pamięcią, a tym samym z jak najbardziej indywidualnym zawłaszczeniem przestrzeni pamięci, naznaczonej obrazami pamięci zbiorowej. Aleida Assmann dostrzega przewagę takich zabiegów estetycznych wobec zbiorowych, inscenizowanych w określonym politycznym kontekście rytuałów odnowienia paktu wspólnoty danej społeczności, gdyż te z zasady zawężają horyzont pamięci i ujednolicają jej treści. Natomiast indywidualne, artystyczno-estetyczne formy zawłaszczenia i odnawiania „porządkują” wspomnienia i wciąż na nowo dokonują przesunięć w ich treści[16].

Jednak aby doszło do takiego indywidualnego zawłaszczenia przez widza, artysta musi zostać w cieniu, pozostawiając wolną przestrzeń do interpretacji. Kuśmirowski oczywiście aranżuje obiekty swoich przestrzeni pamięci, wpisuje w nie swoją osobowość artystyczną oraz kreuje siebie jako zapalony kolekcjoner i pedantyczny instalator. Jednak gdy pojawia się widz, usuwa się w cień i oddaje mu pole do działania. To wyróżnia jego prace spośród innych spekta-

[15] Janneke de Vries, *The Ornaments of Anatomy. Miejsca ucieczki*, [w:] *Robert Kusmirowski*, red. Yilmaz Dziewior, s. 219.

[16] Aleida Assmann, *Individuelles und kollektives Gedächtnis — Formen, Funktionen und Medien*, [w:] *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt/M.), red. Kurt Wettengl, Hatje Cantz 2000, s. 27.

kularnych prób ożywienia historii, takich jak *Living History*, *docutainments* czy muzealne ścieżki „śladami przeszłości”[17].

Magiczne rekonstrukcje wrażeń historycznych autorstwa Kuśmirowskiego zasługują na miano postmodernistycznych obrazów historycznych. W jego pracach dochodzi do głosu odniesienie do obrazów historycznych, które wprawdzie można traktować jako tworzące się w interakcjach społecznych, jednak rzadko są w ten sposób postrzegane:

> *If it happened only once it's as if it never happened — reenactmenty* powtarzają momenty historii, których znaczenie jeszcze nie całkiem zostało odkryte. […] *Reenactmenty* są artystyczną formą krytycznej analizy obrazów medialnych, szukającą potwierdzenia realności obrazów, jednocześnie wskazując na medialność pamięci zbiorowej[18].

Artefakty i fałszerstwa Roberta Kuśmirowskiego pozwalają bezpośrednio doświadczyć przemiany tego, co minęło, w obrazy i eksponują te obrazy w ich formalnym wymiarze, jako sztuczne ikony[19]. Tym samym zarówno jego praca artystyczna, jak i jej odbiór stają się specyficznymi formami operacji historiograficznej.

Tłumaczenie: Kalina Kupczyńska

[17] Por. Ulf Otto, *KRIEG VON GESTERN*, s. 80 i nast.

[18] Inke Arns, *History Will Repeat Itself*, s. 62.

[19] Na temat różnych aspektów i sposobów postrzegania „braci przyrodnich” historii i sztuki w treści i formie, jak i związanych z tym możliwości wzajemnego oddziaływania, por. Bernhard Jussen, *Die „Geschichte” der Wissenschaft und die „Geschichte” der Kunst. Was die historischen Wissenschaften von der bildenden Kunst lernen können und was nicht*, [w:] Kurt Wettengl, *Das Gedächtnis der Kunst*, s. 57–70.

ANEKS

Ralph Blase

Po dziewięciu latach i czterech produkcjach. Relacja ze współpracy z Tomaszem Manem

— koniec listopada / początek grudnia 2011

W ciągu minionych dziewięciu lat cztery razy miałem możliwość współpracowania z Tomaszem Manem. Oto tytuły tych czterech produkcji i daty ich premierowych przedstawień: *111* (premiera niemieckojęzyczna: 17 czerwca 2005, Städtische Bühnen Münster), *SOLUTIONS — last count down* (prapremiera: 8 września 2006, LOFFT.Lipsk / szwajcarska premiera: 2 listopada 2006, Theater an der Sihl, Zurych), *C(r)ash Europe* (prapremiera: 28 marca 2007, Städtische Bühnen Münster), *An den Wassern zu Babel* (prapremiera: 7 listopada 2010, Theater Aachen). Produkcje te oraz relacja o rezultatach naszej współpracy są przedmiotem poniższego sprawozdania.

Działalność Tomasza Mana jako autora, reżysera i wykładowcy była w opisywanym okresie znacznie bardziej rozległa niż wspomniane na wstępie przedstawienia w teatrach niemieckojęzycznych; ja jednak ograniczę się tutaj do tych aspektów, na temat których mogę się wypowiadać z perspektywy własnego doświadczenia.

Z Tomaszem Manem zetknąłem się po raz pierwszy w maju 2002 roku przy okazji Międzynarodowego Forum Młodych Twórców Sceny, odbywającego się corocznie w ramach Berlińskich Spotkań Teatralnych. Spośród ponad siedemdziesięciu uczestników Forum połowa pochodziła spoza Niemiec, w tym między innymi z Chin, Indonezji, Brazylii, Syrii i Finlandii. Była więc okazja, aby w rozmowach, prezentacjach i warsztatach nawiązać znajomość z wieloma ludźmi teatru, do czego też dyrektor Forum, Manfred Linke, zachęcał uczestników już na początku w swoim powitalnym przemówieniu.

W maju 2002 roku Polska wraz z innymi krajami przygotowywała się do oficjalnego przystąpienia do Unii Europejskiej. W rozmowie, którą pragnę tu

pokrótce streścić, Tomasz Man zadał mi w związku z tym następujące proste pytanie:

— Wiesz, co to „przystąpienie" dla tych krajów oznacza?
— No, myślę, że pewne rzeczy ulegną zmianie.
— Tak, oczywiście, ale czy wiesz, co to oznacza? Myślę, że nie potrafisz sobie tego wyobrazić.
— Owszem, myślę, że potrafię. Na przykład rynek...
— Tak, ale co to oznacza dla kraju, dla ludzi?

Ten niewielki epizod pokazuje według mnie istotną cechę Tomasza Mana jako autora: stawia on proste pytania dotyczące złożonych tematów, będących przedmiotem jego prac. Jego dopytywanie się nie ma nic wspólnego ze skłonnością do wymądrzania się, rozgoryczeniem albo udawanym przejęciem, przynajmniej ja czegoś takiego dotąd nie odczułem. Raczej nazwałbym to łagodnym uporem, który jednak — mimo swej zasadniczej łagodności — wydaje się natarczywy i nieustępliwy. Ponieważ Tomasz Man, co powinno chyba cechować twórcę teatralnego, w końcu zawsze umieszcza człowieka w centrum swych rozważań i tekstów, w jego sztukach kwestie społeczno-polityczne zachowują bezpieczny dystans wobec pokusy przerodzenia się w czystą analizę systemu lub teoretyzujący komentarz.

Ponad trzy lata, jakie upłynęły od pierwszego spotkania do pierwszej wspólnej premiery, mogą wydawać się okresem długim, co jednak relatywizuje się, kiedy uświadomimy sobie, że planowanie w niemieckim systemie teatrów miejskich jest dość długoterminowe. W przypadku widowisk teatralnych zazwyczaj na przełomie stycznia i lutego ustala się plan repertuarowy następnego sezonu, który trwa od sierpnia/września do czerwca/lipca. W dodatku osoby rozpoczynające pracę w zawodzie dramaturga — a w takiej właśnie sytuacji się znajdowałem — nie mają z reguły możliwości bezpośredniego decydowania o pozycjach repertuaru. Taka okazja nadarzyła mi się jednak przy planowaniu sezonu 2004/2005 w Städtische Bühnen Münster. Z dyrektorem generalnym Wolfgangiem Quetesem i głównym reżyserem Markusem Kopfem zaplanowałem projekt zatytułowany *Zehn Gebote — Zehn Auseinandersetzungen* (Dziesięć przykazań — Dziesięć konfrontacji), który stał się przyczynkiem do obchodów 1200-lecia biskupstwa Münster.

Mogłem więc zatelefonować do Tomasza Mana i poprosić, aby zaproponował jeden ze swoich tekstów do tego projektu. Tak doszło do niemieckoję-

zycznej premiery sztuki *111* w jednej z hal dworca głównego Münster, w reżyserii Tanji Coppoli, która również była uczestniczką Forum w roku 2002. Sztukę przedstawiono najpierw w formie scenicznego czytania w kwietniu tego samego roku w Bremer Theater przy okazji Forum Dramatu Współczesnego — Polska. Dla realizacji w Münster Tomasz Man przyporządkował swój tekst przykazaniu „Nie zabijaj" i zaproponował posłużenie się przekładem Ewy Szymani, która odtąd stała się partnerką w tej współpracy, a oprócz pełnienia funkcji tłumaczki, ma także znaczny udział w opracowywaniu koncepcji całości przy wspólnych produkcjach.

W *111* chodzi o rodzinną rozmowę, będącą przede wszystkim sporem z synem, który w opisach ojca, matki i siostry wydaje się nadwrażliwy i podejrzewany jest o brutalność. Na końcu nie zostaje wyjaśnione, czy te liczne drobne konflikty kończą się zamordowaniem rodziców przez syna. Nasuwa się niewypowiedziane pytanie: kto kogo tu właściwie zabił lub które „morderstwo" nastąpiło najpierw? Czy niedocenianie syna, nieakceptowanie go takim, jaki jest, nie było też rodzajem zabójstwa?

Inscenizacja *111* pokazała oddziaływanie tego tekstu, którego emocjonalna ekspresja wywarła silne wrażenie na publiczności niemieckiej. Nie jeden raz widzowie wręcz pocieszali odtwórcę roli syna na końcu spektaklu, brali go za rękę, próbując uspokoić go słowami lub gestem, kiedy w finalnym obrazie siedział na skraju podestu scenicznego, podczas gdy publiczność proszona była o opuszczenie miejsca przedstawienia. Wsparty udaną realizacją reżyserską, Tomasz Man jako autor dotarł tu wprost swoim poetyckim tekstem do publiczności teatralnej.

Zarysowanie bardzo złożonego charakteru i wysoce skomplikowanych kwestii na temat przemocy, represji i zabijania zdołano przedstawić w teatrze, zachowując jednocześnie duży ładunek emocjonalny dzięki nawiązaniu do pewnej konstelacji rodzinnej. Razem ze swoimi postaciami autor przemierza wiele dróg i otchłani, nigdy nie tracąc przy tym z oczu ich człowieczeństwa oraz życiowych realiów. Ta obserwacja nasuwa z kolei przypuszczenie, że intencją Tomasza Mana jest opowiadanie właśnie o tych sięgających głębi domniemaniach na temat ludzkiej kondycji. Fascynujące jest również to, że udają mu się przy tym, nawet w przypadku poważnych tematów, także momenty humorystyczne.

Już przy tej pierwszej współpracy poznałem kolejną ważną cechę tego autora: Tomasz Man potrafi oddać swoje teksty w ręce koleżanek i kolegów, aby

umożliwić ich dalsze opracowanie. Okazuje przy tym swój ogromny szacunek wobec pracy innych oraz świadomość teatru jako sztuki, która ostatecznie zawsze jest procesem kolektywnym. Wydaje się, że nie istnieje dla niego nigdy tylko jedna właściwa droga. Raczej ciekawi go zawsze, jakie inne drogi mogą się jeszcze otworzyć.

Sukces *111* umożliwił mi w sezonie 2006/2007 umieszczenie w planie repertuarowym Städtische Bühnen Münster kolejnej pracy Tomasza Mana, tym razem napisanej na zlecenie teatru. Najpierw jednak doszło nareszcie do mojej krótkiej wizyty we Wrocławiu. Okazją do niej były trzydniowe warsztaty Ewy Szymani (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Literatury Niemieckiej do 1848) w dniach od 2 do 4 października 2006, przeprowadzone jako seminarium translatorsko-dramaturgiczne dla studentów germanistyki Uniwersytetu Wrocławskiego w Domu Edyty Stein we Wrocławiu — *Przekład i opracowanie dramaturgiczne tekstu prozą Heinera Müllera* „*Todesanzeige*".

Podczas pracy w teatrze zawsze istnieje możliwość wymiany doświadczeń na płaszczyźnie czysto zawodowej. Jest to jednak — moim zdaniem — tylko ograniczona możliwość współpracy. Dlatego wspominam tu o wizycie we Wrocławiu, gdzie od tamtej pory bywałem częściej, ponieważ mogłem przez krótki czas przebywać tam, gdzie żyją i pracują Tomasz Man i Ewa Szymani. I mogłem doświadczyć tego, jak oboje wykonują swoją pracę jako wykładowcy. Dzięki temu dane mi było wziąć udział w rozmowie, jaką Tomasz Man prowadził na temat tekstu Heinera Müllera ze studentami wydziału aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu. Największe i trwałe wrażenie wywarło na mnie to, jak studenci pod jego wpływem cierpliwie i uważnie przyglądali się każdemu szczegółowi tekstu i snuli własne myśli na jego temat. I tu także chciałbym znowu wspomnieć o łagodnym uporze, z jakim Tomasz Man bywa natarczywy i nieustępliwy.

Następną produkcją, o której mogę opowiedzieć, było przedstawienie teatru tańca *SOLUTIONS — last count down* w wykonaniu Company MAFALDA. Teresa Rotemberg, kierująca grupą pochodzącą z Zurychu, była również uczestniczką Forum w roku 2002, a jej *SOLUTIONS* stanowiły ostatnią część trylogii, której pierwsze dwie części nosiły tytuły *INCIDENTS frei nach Charms* i *TRANSFORMATIONS*. Części te również były spektaklami teatru tańca na podstawie tekstów literackich, pierwsza korzystała z utworów Daniiła

Charmsa, druga odwoływała się do twórczości Agoty Kristof. Z tekstu *SOLUTIONS* skorzystał później Tomasz Man w Polsce przy adaptacji słuchowiska pod tytułem *Cięcie*.

Również przy pracy nad tym tekstem decydujące było to, że Tomasz Man wprawdzie wytrwale opracowuje tematy i ich wariacje, zarazem jednak potrafi potem przekazać pracę w cudze ręce. Tutaj przeprowadził pięć niezależnych postaci przez równolegle przebiegające opowieści, tworząc w ten sposób wariacje na temat samobójstwa. W jego tekście paralelne historie opowiadane są naprzemiennie tak, że głosy zmieniają się niemal po każdym wersie. Dla autora jednak nie było problemem to, aby dla potrzeb teatru tańca poszczególne historie opowiadane były raczej w spójnych blokach tekstu. Zbiorowe doświadczenie wirtualnej grupy tylko chwilami odzwierciedlało się w podziale tekstu, tak jak odpowiadało to pierwotnemu zamysłowi autora.

Wspomnianym już dziełem napisanym na zamówienie teatru było *C(r)ash Europe*, które wkrótce po *SOLUTIONS — last count down* miało swoją prapremierę w Städtische Bühnen Münster, w inscenizacji Andre Sebastiana. Tytuł *C(r)ash Europe* (czytaj: crash/cash europe) pomyślany był przez Tomasza Mana przede wszystkim jako wezwanie, aby dostrzec stan zekonomizowanego społeczeństwa europejskiego i aby się temu przeciwstawić. Wspomnianą na początku tego artykułu krótką rozmowę przypomniałem w programie do tej produkcji, aby w ten sposób wyjaśnić, co było inspiracją do zamówienia tej sztuki. Po pytaniu: „Tak, ale czy wiesz, co to oznacza dla kraju, dla ludzi?" tekst programu brzmiał:

> Tomasz Man sam też nie udzielił odpowiedzi, prawdopodobnie nie znalazł jej do dzisiaj, w tym otwartym procesie, jakim jest Europa. Konkluzja była następująca: ciekawe byłoby, jak ktoś z tej perspektywy wypowiada się w formie tekstu teatralnego na temat Europy. Zwłaszcza tu, daleko na Zachodzie, spojrzenie od drugiej strony dostarczy być może właściwej alternatywy dla własnego pola widzenia. Można przyjąć, że spojrzenie to dostrzeże inne rzeczy niż spojrzenie przywykłe do warunków panujących w starych państwach UE.

Patrząc z perspektywy własnego doświadczenia, rzeczywiście widzę w tym moment decydujący dla mojej współpracy z Tomaszem Manem. Ze względu na samo umiejscowienie naszych biografii mamy zupełnie różne bagaże doświadczeń, które oczywiście są silnie uzależnione od konkretnych warunków

i procesów społeczno-politycznych. Aby przybliżyć nieco sztukę *C(r)ash Europe*, oto kilka dalszych linijek z programu:

> W dziesięciu scenach Tomasz Man zarysowuje przy pomocy jedenastu postaci (swój) obraz Europy... Tekst nie drąży historii i nie roztrząsa opakowanych w tezy warunków politycznych. Nie jest on powierzchownym zmaganiem się z konstruktem Unii Europejskiej. Punkt wyjścia tego tekstu jest bardziej wyrafinowany. Zajmuje się on międzyludzkimi sytuacjami i konfliktami, które są ze sobą połączone. Za każdym razem jedna postać wędruje od jednej stacji do następnej, podróżuje z jednej metropolii do innej, opuszcza za każdym razem jedno życie i wstępuje w inne. Biografie zdają się rozszczepione, a jednak stanowią jedności, które jednak coraz to grożą pęknięciem... Postaci ciągle podróżują, bo w miejscu będącym celem podróży jest coś, co muszą wyjaśnić. Poddają się działaniu własnej historii lub są przez nią doganiane. Tym sposobem w wielu spotkaniach otwierają się i przemierzane są przestrzenie pamięci, które pokazują, że nikt nie istnieje bez przeszłości, a myśli o teraźniejszości i przyszłości zawsze są silnie powiązane z tym, co było... Tomasz Man nie zajmuje łatwo uchwytnego stanowiska moralnego, jednak przypomina z naciskiem o moralnych wartościach, stwierdzając ich pozorną nieobecność i postulując potrzebę ich istnienia. Na końcu tekstu Man umieścił psalm własnego autorstwa. Wybierając formę „świętej" pieśni wskazuje on wyraźnie na system wartości, który zdaje się dostrzegać w tradycji religijnej. Postaci w *C(r)ash Europe* utraciły natomiast swój związek z instancjami metafizycznymi czy moralnymi i wciąż lądują w swych ekonomicznych wzorcach myślenia. To, że dla Tomasza Mana z kryzysu wynikają zagadnienia moralne, widać wyraźnie, gdyż wydarzenia akcji ścierają się u niego zawsze z podstawowymi wartościami ludzkiej świadomości i koegzystencji społecznej.

Od omówionej tematyki tekstów Tomasza Mana nietrudno przejść do naszego najnowszego wspólnego projektu. Chodzi o *An den Wassern zu Babel — Szenen aus dem Alten Testament für Sänger, Schauspieler, Chor und Orchester* (Nad rzekami Babilonu — sceny ze Starego Testamentu na śpiewaków, aktorów, chór i orkiestrę) w Theater Aachen. W tym projekcie na przemian następowały sceny zainspirowane tekstami biblijnymi oraz utwory muzyczne, z których dużą część stanowiła muzyka skomponowana w ciągu ostatnich czterech stuleci do psalmów, ale także muzyka, która nie miała charakteru typowo sakralnego. Ludger Engels, główny reżyser Theater Aachen, odpowiedzialny za inscenizację i za całość koncepcji, poruszył kilka kwestii związanych z rozległością tekstu biblijnego, które rzeczywiście towarzyszyły nam w trakcie całej pracy, aż do premiery. Jak w tekstach Biblii opisywane są procesy kształ-

towania się społeczeństwa? Jak rozwija się w ich trakcie duchowość, która zostaje ściśle połączona z projektem katalogu prawa? Co dzieje się, aby to prawo utwierdzić? Jak to prawo jest stosowane? W jakich wyjątkowych sytuacjach dochodzi do jego łamania?

Tomaszowi Manowi udało się w kontekście tych pytań opowiedzieć sceny odwołujące się do biblijnych postaci i sytuacji. Przy czym uwypuklił on po części pewne aspekty, których w takiej formie nie znajdzie się w Biblii, a które w połączeniu z treścią przekazu są przekonujące. W ten sposób powstało coś więcej niż samo tylko zrelacjonowanie treści Starego Testamentu. Podczas tej współpracy najsilniej dały się odczuć różne horyzonty doświadczeń, między innymi w odniesieniu do odmiennych tradycji społecznego stosunku do religii.

Podsumowując, można także stwierdzić, że wieloletnie doświadczenie pracy z Tomaszem Manem silnie zdeterminowane jest przez różnice przeżyć i sposobów postrzegania. Również nasze możliwości porozumiewania się chciałbym tu, bez popadania w kokieterię, określić jako ograniczone. Tomasz Man trochę mówi po niemiecku, w roku 2002 w Berlinie szło mu to całkiem nieźle. On temu zawsze zaprzecza. Moja znajomość polszczyzny jest równa zeru. Tak więc porozumiewamy się w raczej szczątkowej angielszczyźnie, która też jest ograniczona. Posługujemy się jednak wieloma powiedzeniami i formułkami, które dopasowaliśmy, a częściowo wymyśliliśmy dla potrzeb naszej wspólnej pracy. Daleki jestem zatem od tego, aby naszą komunikację i wymianę myśli określić jako niedostateczną, gdyż najwyraźniej do niej dochodzi. No i w pracę z Tomaszem Manem zawsze może włączyć się Ewa Szymani, wspomagając, tłumacząc, pośrednicząc i interpretując. Akurat podczas pracy nad projektem biblijnym zdałem sobie jednak sprawę, że w twórczej konfrontacji to właśnie przeciwieństwa są interesujące i służą sprawie, co jest istotne wówczas, gdy przy pracy ma się emocjonalnie rozbieżny stosunek do pewnych tematów i materiału.

Daleki jestem od tego, aby naszą współpracę uważać za reprezentatywną dla wymiany między dwoma sąsiadującymi krajami o intensywnej, również pełnej obciążeń przeszłości. Ale właśnie we wzajemnych kontaktach da się przeżywać wspólnotę, która powinna — jeszcze raz podkreślam — polegać również na dostrzeganiu obcości, gdy powstają i są realizowane wspólne projekty.

Tłumaczenie: Evelyna Schmidt

Kornelia Kończal

O pożytkach z przekraczania granic: polsko-niemieckie odczytanie koncepcji miejsc pamięci

W połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku Pierre Nora zaproponował nową interpretację historii Francji przez pryzmat *lieux de mémoire*, czyli miejsc pamięci[1]. Stworzona przez niego perspektywa badania przeszłości szybko zyskała międzynarodową popularność, o czym świadczą wydawane w wielu językach publikacje na temat *luoghi della memoria*, *Erinnerungsorte*, *plaatsen van herinnering*, *geheugen-boei* czy *realms of memory*. Jedna z najpopularniejszych definicji tej niezwykle pojemnej kategorii mówi, że: „miejscami pamięci mogą być zarówno zjawiska natury materialnej, jak i niematerialnej"; dalej czytamy, że *lieux de mémoire* to

> długotrwałe, konstytutywne dla wielu pokoleń punkty krystalizacyjne pamięci zbiorowej i tożsamości, które, stanowiąc część społecznych, kulturowych i politycznych zwyczajów, zmieniają się w zależności od tego, jak zmienia się ich postrzeganie, przyswajanie, używanie i przekazywanie[2].

Funkcję *lieux de mémoire* mogą pełnić zarówno miejsca topograficzne, jak i wydarzenia historyczne, wyobrażone i rzeczywiste postaci, artefakty lub symbole, w których konstytuowały i/lub konstytuują się zbiorowe tożsamości. Przedmiotem analizy historyka badającego miejsca pamięci są procesy ich konstruowania, sposoby upowszechnienia (to jest nośniki, media i formy cyrkulowania miejsc pamięci), wpisane w nie ciągłości i zerwania, a także ich funkcje i siła sprawcza, czyli — by odwołać się do terminu Stefana Czarnowskiego — „dawność w teraźniejszości"[3].

[1] *Les lieux de mémoire*, red. Pierre Nora, Gallimard 1984–1992.

[2] Etienne François, Hagen Schulze, *Einleitung*, [w:] *Deutsche Erinnerungsorte*, t. 1, red. idem, idem, Beck 2001, s. 17–18.

[3] Stefan Czarnowski, *Dawność a teraźniejszość w kulturze*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1, PWN 1956. To i inne dzieła Czarnowskiego, który — tak jak Maurice Halbwachs — był uczniem Emile'a Durkheima, można rozumieć jako antycypację niektórych idei Pierre'a Nory. Jako przykład może służyć studium

Uderzające w dotychczasowej praktyce badawczej jest to, że do tej pory interesowano się głównie narodowymi miejscami pamięci. To zogniskowanie uwagi historyków na pamięci zbiorowej narodu wywołało krytykę ze strony wielu badaczy. Jednym z nich jest austriacki historyk kultury Moritz Csáky, który postuluje odmienną konceptualizację stworzonej przez Norę kategorii i zachęca do badania wieloznaczności miejsc pamięci. Podejście to Csáky nazywa „metodą dekonstrukcji" i sprowadza do trzech założeń:

> Proponowana przeze mnie metoda dekonstrukcji stanie się tylko wtedy zrozumiała, jeśli — po pierwsze — pamięć analizowana będzie jako procesualny, wieloznaczny akt, jeśli — po drugie — kultura traktowana będzie jako wyraźnie dynamiczny tekst, który konstytuuje się wciąż na nowo w nieustannym performansie, nadając tym samym pamięci stale nowe oblicza; wieloznaczność pamięci stanie się wreszcie zrozumiała, jeśli — po trzecie — w odniesieniu do konkretnej sytuacji historyczno-kulturowej można w wiarygodny sposób dowieść, że zawarte w pamięci i miejscach pamięci elementy są w pierwszej kolejności proweniencji translokalnej i mają translokalne znaczenie kulturowe; innymi słowy, że elementy te są wieloznaczne nie dzięki zróżnicowanym formom memoracyjnego obchodzenia się z nimi lub sposobom ich czytania, lecz za sprawą złożonego, hybrydowego niejako kontekstu, to znaczy, że pochodzą ze zróżnicowanych kulturowo konfiguracji i są wykorzystywane w zróżnicowanym kulturowo systemie odniesień[4].

Próby realizacji postulatów Csáky'ego ograniczają się jak dotąd do pojedynczych studiów przypadku. Pierwszym, zakrojonym na szeroką skalę przedsięwzięciem zmierzającym do przekroczenia narodowych ram miejsc pamięci, jest realizowany od 2006 roku w Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie (CBH PAN) projekt *Polsko-niemieckie miejsca pamięci | Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*. Jego celem jest spojrzenie na historię polsko-niemieckich oddziaływań (*Beziehungsgeschichte*) z perspektywy pamięci zbiorowej. Chodzi więc o to, by zapytać o osadzenie w polskiej i niemieckiej kulturze pamięci wyjątkowo intensywnego sprzężenia polsko-niemieckich losów, które wynika już choćby z tego, że jedna trzecia terytorium Polski to dawne tereny niemieckie (Śląsk, Pomorze, dawne Prusy Wschodnie), a wielu

o św. Patryku, które Czarnowski napisał po francusku w 1919 roku. Pracę tę można uznać za próbę zbadania miejsca pamięci *avant la lettre*. Stefan Czarnowski, *Le culte des héros et ses conditions sociales: Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, F. Alcan 1919. Reprint: Arno Press 1975.

[4] Moritz Csáky, *Die Mehrdeutigkeit von Gedächtnis und Erinnerung. Ein kritischer Beitrag zur historischen Gedächtnisforschung*. Beitrag aus dem Digitalen Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, http://epub.ub.uni-muenchen.de/603/1/csaky-gedaechtnis.pdf.

mieszkańców Niemiec ma polskie korzenie. Jeśli uwzględnimy także inne procesy transferu kulturowego i cywilizacyjnego, które na przestrzeni wieków dokonywały się w obrębie polsko-niemieckiego sąsiedztwa wszelkimi możliwymi kanałami i w mniejszym lub większym stopniu dotyczyły wszystkich grup społecznych i formacji pokoleniowych, okaże się, że polsko-niemiecka historia wzajemnych oddziaływań oferować może doskonałą możliwość wyjścia poza narodowe ramy miejsc pamięci i tym samym empirycznego sprawdzenia skuteczności postulatu sformułowanego przez Moritza Csáky'ego.

Założenia i przesłanki

Efektem kilkuletniej pracy zespołu realizującego projekt i grona autorów, liczącego ponad sto osób, jest obszerna publikacja pod redakcją Roberta Traby i Hansa Henninga Hahna, której pierwsze tomy ukazały się na obu rynkach wydawniczych w 2012 roku. Zebrane w niej eseje to próba analizy wspólnych, osobnych i paralelnych polsko-niemieckich miejsc pamięci. Na liczące w sumie dziewięć tomów wydawnictwo składają się — stanowiące jego kluczową część — trzy tomy w języku polskim i trzy w niemieckim, zawierające eseje na temat miejsc pamięci, które w historii relacji polsko-niemieckich były i/lub są konstytutywne dla zbiorowych tożsamości. Tom czwarty, który ukazał się równocześnie w obu krajach, zawiera metodologiczne i teoretyczne dopełnienie trzech pierwszych. Dodatkowo na niemieckim rynku wydawniczym ukaże się antologia przekładów tekstów polskich badaczy na temat pamięci zbiorowej (tom piąty niemieckiej edycji)[5].

W pierwszych trzech tomach znajdziemy około stu esejów poświęconych polsko-niemieckim *lieux de mémoire*. Wspólne i osobne miejsca pamięci to takie, które są (lub były) obecne w polskiej i niemieckiej kulturze pamięci, konstytuowały i/lub konstytuują narodowe, kulturowe czy regionalne tożsamości obu społeczeństw. Centralne pytanie projektu można więc sformułować następująco: kiedy, gdzie, jak, dlaczego i jaką rolę dla kształtowania się polskiej kultury pamięci odgrywało odniesienie do Niemców i Niemiec? Oraz:

[5] Przedstawione tu założenia projektu opierają się na treści dwujęzycznego *readera*, który został opracowany w fazie konceptualizacji projektu dla autorów poszczególnych tekstów: Robert Traba, Hans Henning Hahn, Maciej Górny, Kornelia Kończal, *Deutsch-polnische Erinnerungsorte / Polsko-niemieckie miejsca pamięci. Reader für Autorinnen und Autoren der Aufsätze über deutsch-polnische Erinnerugsorte / Reader dla Autorek i Autorów artykułów na temat polsko-niemieckich miejsc pamięci*, wydanie piąte, październik 2009. *Reader* dostępny jest na stronie internetowej CBH PAN: http://www.cbh.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=46&catid=21&lang=de (14 X 2012).

kiedy, gdzie, jak, dlaczego i jaką rolę dla konstytuowania się niemieckiej pamięci zbiorowej odgrywało odniesienie do Polski i Polaków? Trzeci rodzaj *lieux de mémoire* — paralelne miejsca pamięci — to zestawienia fenomenów historycznych, z których jeden funkcjonował i/lub funkcjonuje w pamięci polskiego, drugi w pamięci niemieckiego społeczeństwa. Badanie tych — na pierwszy rzut oka, czasami prowokacyjnie zestawionych ze sobą — paraleli skoncentrowane jest na pytaniu o funkcje danych miejsc pamięci w obu społeczeństwach.

Obecne już w nazwie projektu określenia „polski" i „niemiecki" mają w nim *de facto* status skrótów myślowych, które obejmują zarówno narodowe, jak i przed- czy postnarodowe, regionalne i transgraniczne zakotwiczenia poszczególnych *lieux de mémoire*. Naród nie jest dla inicjatorów i autorów projektu jakimkolwiek *a priori*, nie jest niepodważalnie obowiązującym, lecz jednym z wielu możliwych punktów odniesienia. Określenia „polski" i „niemiecki" zawierają więc w sobie wiele zróżnicowań charakteryzujących obie społeczności. Dlatego też w procesie ich analizowania konieczne jest zwrócenie uwagi na społeczne, regionalne, pokoleniowe, religijne czy ideologiczne uwarunkowania poszczególnych miejsc pamięci (ze szczególnym uwzględnieniem wpisanych w nie aspektów historii polsko-niemieckiego sąsiedztwa).

Wspólne i osobne miejsca pamięci zostały uporządkowane w sześciu rozdziałach, na których tytuły składają się niejednoznaczne, nacechowane emocjonalnie i wzbudzające z reguły ambiwalentne skojarzenia kategorie nadrzędne: Duma — Wstyd, Obce — Nasze, Zwycięstwa — Klęski, Rewolucje — Utopie, Święte — Przeklęte oraz Wierność — Zdrada.

Wśród haseł analizowanych w projekcie znalazły się między innymi:

- procesy historyczne: *Drang nach Osten* (*Ostkolonisation*), na saksy / *Gastarbeiter*, Kulturkampf;
- daty i wydarzenia: Hambach 1832 (*Hambacher Fest*), 8/9 V 1945, 1968, 1989: Okrągły Stół / *Mauerfall*, państwo bez stosów / *Thorner Blutgericht*, Bydgoska Krwawa Niedziela, akt gnieźnieński, pakt Ribbentrop-Mołotow (*Hitler-Stalin-Pakt*);
- mniejszości: Żydzi, Kaszubi;
- instytucje: Krzyżacy, Hanza, SS, Ubecja & Stasi;
- miejsca: Auschwitz, Łambinowice, Góra św. Anny, Wrocław, Gdańsk, Krzyżowa, Łódź, Rzym;

- regiony: Warmia i Mazury / *Ostpreußen*, Śląsk, Wielkopolska / *Preußische Ostmark*, Galicja;
- państwa: Prusy, Turcja, Europa, Ameryka, Rosja, Francja i
- inne określenia topograficzne lub topograficzno-symboliczne: Ziemie Odzyskane / *Verlorene Heimat*, polski korytarz, sztetl, granica na Odrze i Nysie;
- dynastie: Sasi, Habsburgowie;
- ideologie: komunizm;
- bitwy, wojny i powstania: Legnica, Grunwald / *Tannenberg*, pierwsza wojna światowa, kampania wrześniowa / *Polenfeldzug*, powstanie w getcie warszawskim, powstanie warszawskie, Monte Cassino;
- fenomeny kultury masowej: np. Wyścig Pokoju;
- symbole: orzeł, hymn narodowy;
- wydarzenia i formacje kulturowe: Polish Jazz, emigracja;
- figury: powstaniec — kosynier, bolszewik, folksdojcz;
- postaci wyobrażone: Wanda, co nie chciała Niemca;
- i historyczne: Kopernik, Wit Stwosz, Bismarck, Maksymilian Kolbe, Günter Grass, August Mocny, Fryderyk Wielki, Róża Luksemburg, św. Jadwiga Śląska, Napoleon, Marks, Janusz Korczak oraz
- Holocaust.

Nawet pobieżna lektura listy haseł pozwala dostrzec istotne rozbieżności terminologiczne między niektórymi polskimi i niemieckimi sformułowaniami: Grunwald / *Tannenberg*, na saksy / *Gastarbeiter*, pakt Ribbentrop-Mołotow / *Hitler-Stalin-Pakt*, Drang nach Osten / *Ostkolonisation*, Warmia i Mazury / *Ostpreußen*, Wielkopolska / *Preußische Ostmark* czy Ziemie Odzyskane / *Verlorene Heimat* to najbardziej wyraziste przykłady odmiennych polsko-niemieckich nacechowań miejsc pamięci, widocznych już na płaszczyźnie semantycznej.

Polsko-niemieckie *differentiae specificae*

Wybór i wskazanie nazw miejsc pamięci okazały się jednak niejedynym polem minowym w konceptualizacji i realizacji projektu. Trudności pojawiły się już wcześniej i dotyczyły kluczowej kategorii projektu. O ile *Erinnerungsorte* (lub rzadziej: *Gedächtnisorte*) są od około dwudziestu lat obecne w niemieckiej humanistyce — najpierw dzięki przekładom z francuskiego, później dzięki

publikacjom niemieckich autorów z „miejscami pamięci" w roli głównej, o tyle w Polsce nie zrealizowano do tej pory żadnego projektu badawczego odwołującego się bezpośrednio do zaproponowanej przez Pierre'a Norę kategorii *lieux de mémoire*. A i sam termin nie zadomowił się w siatce pojęciowej przedstawicieli polskich nauk społecznych i humanistycznych[6].

Niewykluczone, że taki stan rzeczy wynika z uwarunkowań... językowych. Termin „miejsce pamięci" oznacza mianowicie w polszczyźnie zarówno to, co po francusku można oddać jako *lieu de mémoire* lub po niemiecku jako *Erinnerungsort* (czyli miejsce w znaczeniu symbolicznym), jak i *site de mémoire*, względnie *Gedenkstätte* (czyli miejsce geograficzne). W efekcie niemożliwe jest w polszczyźnie dokonanie rozróżnienia między wymiarem symbolicznym i topograficznym francuskich *lieux*. Poza tym, w polszczyźnie określenie „miejsce pamięci" odwołuje się z reguły do patriotycznej i martyrologicznej historii Polski. O miejscach pamięci mówi i pisze się po polsku przede wszystkim w odniesieniu do pomników, posągów, tablic upamiętniających — związanych z II wojną światową. Ten splot „miejsca", „pamięci" i „bólu" widoczny jest jednak nie tylko w praktyce językowej, instytucjonalizacji (*vide*: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa) i onomastyce. Zaglądając do księgarń i katalogów bibliotek, znajdziemy co prawda liczne publikacje na temat polskich, regionalnych lub lokalnych „miejsc pamięci", jednak w zdecydowanej większości przypadków rozumianych jako miejsca zbrodni, egzekucji, cierpienia[7].

Być może z tych właśnie powodów termin „miejsce pamięci" do tej pory nie zakorzenił się w polskim dyskursie historiograficznym. I być może dlatego podnoszony jest postulat stworzenia terminów alternatywnych[8] (choć zaproponowane do tej pory „domena symboliczna"[9] i „mnemotopika"[10] nie przebiły się [jeszcze?] do humanistycznego *mainstreamu*).

[6] Dobrą ilustracją „unikania" terminu jest publikacja *Polacy i Niemcy* pod redakcją Huberta Orłowskiego i Andreasa Lawatego, która ukazała się równolegle po niemiecku i po polsku. O ile w niemieckiej edycji książki obecny jest rozdział zatytułowany *Erinnerungsorte* („miejsca pamięci"), to w polskiej wersji tomu rozdział ten nazywa się *Historia i pamięć*. Por. *Deutsche und Polen. Geschichte, Kultur, Politik*, red. Andreas Lawaty, Hubert Orłowski, Beck 2003; *Polacy i Niemcy. Historia — kultura — polityka*, red. Andreas Lawaty, Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie 2008.

[7] Longin Kaczanowski, *Miejsca pamięci narodowej w województwie kieleckim: 1939–1945*, Biuro Dokumentacji Zabytków 1989; *Miejsca Pamięci Narodowej, pomniki idei niepodległościowych*, red. Janusz Bartoszewski, Wojewódzki Komitet Ochrony Pamięci Walki i Męczeństwa 1998.

[8] Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci*, „Borussia" 2003, nr 29.

[9] Lech M. Nijakowski, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze Symbolicznym*, Scholar 2006.

[10] Stefan Bednarek, *Jeśli nie miejsca pamięci, to co? O badaniach pamięci*, „Kultura Współczesna" 2010, nr 1 (63).

Problem ten był przedmiotem długiej dyskusji na konferencji o charakterze warsztatowym, która w marcu 2007 roku odbyła się w CBH PAN. Wzięło w niej udział kilkadziesiąt osób zajmujących się badaniem różnych wymiarów relacji polsko-niemieckich. Ostatecznie zrezygnowano z pomysłu posługiwania się w polskiej wersji publikacji terminem innym niż „miejsca pamięci" — nie tylko ze względu na „kompatybilność" obu wersji językowych publikacji, ale przede wszystkim z uwagi na brak lepszych propozycji niż kontrintuicyjne w polszczyźnie (jak na razie) „miejsca pamięci".

Kolejnym intensywnie dyskutowanym problemem i zarazem ilustracją istotnych polsko-niemieckich odmienności był wybór miejsc pamięci. Za najistotniejsze kryteria wyboru uznano znaczenie poszczególnych miejsc pamięci w procesach kształtowania się tożsamości zbiorowych oraz ich historyczną moc sprawczą. Wybrano tym samym *lieux de mémoire,* które odegrały i/lub nadal odgrywają istotną rolę w kształtowaniu się tożsamości (poszczególnych grup) polskiego i niemieckiego społeczeństwa i które wywarły i/lub wywierają znaczący wpływ na ich poczucie przynależności do wspólnoty, i wreszcie — szczególnie w przypadku wspólnych i osobnych miejsc pamięci — te, które miały i/lub mają bezpośrednie odniesienie do historii relacji polsko-niemieckich. Nie sposób oczywiście wyznaczyć dokładnej granicy oddzielającej miejsca pamięci o kluczowym znaczeniu dla tożsamości zbiorowych od tych mniej dla nich istotnych, czy też precyzyjnie „zmierzyć" moc sprawczą poszczególnych fenomenów historycznych. Ten brak precyzji nie jest jednak w humanistyce niczym nadzwyczajnym.

Decydującym instrumentem w procesie wyboru polsko-niemieckich miejsc pamięci była (i jest do tej pory) debata. Poszczególne listy haseł, tj. zestawienia polsko-niemieckich *lieux de mémoire* dyskutowano na sześciu warsztatach dla autorów oraz w ramach wielu konferencji i prezentacji projektu w Polsce i w Niemczech. Tym samym w procesie wyboru haseł do głosu doszli badacze wywodzący się z różnych dyscyplin i tradycji naukowych, zarówno sympatycy, jak i krytycy projektu, przedstawiciele różnych pokoleń i osoby pochodzące z różnych krajów. Uzyskany efekt jest dzięki temu rezultatem trwającej ponad dwa lata dyskusji, choć pewnie wybór niektórych miejsc pamięci i tak okaże się niezrozumiały dla (części) polskich czytelników publikacji, inne będą zaskoczeniem dla jej niemieckich odbiorców.

Równolegle z dyskusjami nad listą miejsc pamięci trwały poszukiwania autorów poszczególnych artykułów. Tu z kolei zasadniczą polsko-niemiecką

różnicą była forma i charakter komunikacji naukowej. O ile w Niemczech można odwołać się do dość powszechnie stosowanej formuły *call for papers*, korzystając choćby z portalu HSozKult[11], o tyle poszukiwanie polskich współpracowników dokonywało się przy użyciu bardziej „analogowych" form komunikacji.

Do współpracy pozyskano ponad stu, w większości dwujęzycznych, znawców polskiej i niemieckiej historii kulturowej. Obok Polaków i Niemców (z delikatną przewagą tych pierwszych) w gronie tym znaleźli się naukowcy z Francji, Włoch, Czech i Szwajcarii. Oprócz historyków, literaturo- i kulturoznawców, w gronie autorów są także przedstawiciele innych dyscyplin: historii sztuki, muzykologii, politologii, socjologii i teologii. Najliczniej reprezentowane w projekcie „mniejszości" stanowią w wymiarze „dyscyplinarnym" — literaturoznawcy, odnośnie do narodowości — Francuzi.

Najistotniejszym narzędziem w realizacji projektu były transgraniczne oraz intra- i interdyscyplinarne dyskusje. Ten dyskursywny i interdyscyplinarny charakter przedsięwzięcia sprawdził się już podczas wspomnianej konferencji inaugurującej projekt w marcu 2007 roku i określił formę sześciu konferencji, w których każdorazowo wzięło udział około 30 osób. Przed każdym spotkaniem uczestnicy otrzymali obszerny *reader* zawierający, między innymi, prezentację teoretycznych i metodologicznych ram projektu. Na każdej z konferencji w czasie posiedzeń plenarnych dyskutowano założenia ramowe, przesłanki metodologiczne projektu, natomiast w grupach roboczych autorzy przedstawiali konceptualizacje swoich tekstów.

U podstaw tej intensywnej i związanej ze sporym nakładem pracy, ale przede wszystkim skutecznej i inspirującej formy realizacji przedsięwzięcia, leżało założenie, że wobec ogromnej różnorodności badanych problemów oraz innowacyjności metodologicznej projektu dyskusje w gronie osób mających różne doświadczenia badawcze i czytelnicze, reprezentujących wiele dyscyplin oraz pracujących na co dzień z różnymi korpusami źródeł będzie najlepszą sposobnością do rozszerzenia własnego horyzontu badawczego i tym samym instrumentem umożliwiającym swoistą kontrolę jakości pomysłów na poszczególne artykuły. Dzięki temu każdy referent otrzymał wiele wskazówek dotyczących argumentacji i egzemplifikacji oraz tematycznych i czasowych punktów ciężkości swojego opracowania.

[11] Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften. Communication and Information Services for Historians, http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de (14 X 2011).

Ponieważ w realizację projektu, obejmującego kilkadziesiąt niezwykle różnorodnych tematów, zaangażowanych było ponad sto osób reprezentujących różne tradycje, ale także przyzwyczajenia badawcze, w trakcie sześciu konferencji, na których prezentowane i dyskutowane były konceptualizacje prawie wszystkich artykułów, niejednokrotnie dochodziły do głosu różne interpretacje i postulaty wynikające z zakotwiczenia poszczególnych osób w różnych tradycjach i specjalizacjach badawczych oraz mających różne, mniej lub bardziej intensywne doświadczenia z historyczną analizą dyskursu (*historische Diskursanalyse*). To właśnie ta perspektywa badawcza — nasycona odwołaniami do różnorodnych źródeł historyczna analiza dyskursu — wymaga od badacza umiejętności posługiwania się bardzo szerokim aparatem metodologicznym.

Analizując miejsca pamięci, badacz ma możliwość odwołania się do źródeł tekstowych, wizualnych i dźwiękowych, a także do różnego rodzaju działań performatywnych; stąd w poszczególnych artykułach dotyczących miejsc pamięci znajdują się odwołania między innymi do atlasów historyczno-geograficznych, baśni, czasopism, dzieł sztuki, festiwali, filmów, fotografii, gazet, historii historiografii, kartek pocztowych, karykatur, komiksów, kronik, książek dla dzieci i młodzieży, obrazów i innych dzieł sztuki, opowiadań, pamiętników, piosenek, plakatów, podręczników szkolnych, pomników, powieści, programów radiowych i telewizyjnych, prospektów reklamowych, przedstawień teatralnych, przewodników, relacji z podróży, rytuałów i innych praktyk społecznych, utworów muzycznych i wystaw muzealnych. Celem jest przy tym nie tyle dążenie do — niemożliwego skądinąd — wyczerpującego zanalizowania korpusu dostępnych źródeł, lecz raczej wrażliwość na dominujące tendencje, znaczenia i treści oraz umiejętność ich zilustrowania za pomocą reprezentatywnych egzemplifikacji. W przeciwnym razie analiza konkretnego miejsca pamięci mogłaby stać się jedynie pozbawionym nośności, przyczynkarskim zbiorem ciekawostek i anegdot.

Nolens volens zachętą do „popłynięcia" w kierunku swobodnego, felietonowego pisania, okazał się dla niektórych autorów termin „esej naukowy", którym początkowo posługiwano się w dyskusjach o planowanej publikacji. O ile określenie to jest dość wyraźnie obecne w polskim dyskursie (popularno-) naukowym, o tyle w Niemczech nie jest ono tak wyraźnie osadzone. Ostatecznie publikacje stanowią „artykuły" o zredukowanym aparacie naukowym. Tego rodzaju polsko-niemieckie różnice pojawiły się i w dalszych etapach realizacji projektu, gdy do głosu doszły różne wymagania i standardy wydawnicze

w obu krajach. Doświadczenie to było jedyną w swoim rodzaju konfrontacją z polsko-niemieckimi różnicami w materii opracowywania i redagowania maszynopisów oraz produkowania, promowania i sprzedawania książek.

Pytaniem (przynajmniej na początku) często zadawanym inicjatorom projektu była kwestia możliwości jego sfinansowania. Jest ono jak najbardziej uzasadnione choćby ze względu na znaczne koszty wynikające z konieczności tłumaczenia wszystkich tekstów na drugi język (lub — w przypadku artykułów powstających po francusku i włosku — zarówno na język polski, jak i niemiecki). O ile dla niektórych fundacji finansujących realizację międzynarodowych przedsięwzięć naukowych projekt *Polsko-niemieckie miejsca pamięci* był przez swą bilateralność zbyt mało europejski, to *per saldo* można mówić o szczęśliwym zbiegu organizacyjno-finansowych okoliczności. Na okres o kluczowym znaczeniu dla zapewnienia projektowi stabilnych podstaw materialnych przypadło powstanie Polsko-Niemieckiej Fundacji na rzecz Nauki[12], która w istotny sposób przyczyniła się do sfinalizowania najważniejszych etapów realizacji przedsięwzięcia.

Transfer

Kontekstem istotnym w konceptualizacji i realizacji projektu *Polsko-niemieckie miejsca pamięci* jest asymetria wynikająca z daleko idącej nieznajomości polskiej historii u niemieckich odbiorców i odwrotnie. Wyzwanie polegało więc i na tym, by stworzyć publikację, która byłaby skuteczna i zrozumiała zarówno w języku oryginału, jak i w tłumaczeniu na język sąsiada.

Przybliżanie polskim czytelnikom historii Niemiec, a niemieckim odbiorcom historii Polski jest najbardziej wyraźne w przypadku tomu trzeciego, zatytułowanego *Paralele*. Składające się nań zestawienia polskich i niemieckich miejsc pamięci zdeterminowane jest przez porównywalność funkcji w procesach kształtowania się tożsamości zbiorowych. Stąd w artykule na temat mitów bitwy obronnej zestawione zostały niemające z sobą na pierwszy rzut oka nic wspólnego zwycięstwo plemion germańskich nad rzymskimi legionami w wielkiej bitwie w Lesie Teutoburskim w 9 roku n.e. oraz zwycięstwo Mieszka I w bitwie z rycerzami Hodona pod Cedynią w 972 roku; bohaterami innego tekstu są Ludwig van Beethoven i Fryderyk Chopin, kolejnego Johann Wolfgang Goethe i Adam Mickiewicz. Mało kto w Polsce zna historię księcia

[12] Polsko-Niemiecka Fundacja na rzecz Nauki, http://www.pnfn.pl/pl (14 X 2011).

Eugeniusza Sabaudzkiego czy twórczość Gustava Freytaga. Także kult świętego Bonifacego jest tu słabo kojarzony. Z kolei komu w Niemczech mówią cokolwiek takie nazwy, jak Potop czy Targowica? Zestawienia niektórych tematów mogą prowokować lub nawet irytować. O sukcesie będzie można mówić wtedy, gdy prowokacja i irytacja pociągną za sobą namysł nad historią — zarówno własną, jak i historią sąsiada.

Innym wymiarem transferu jest uzupełniający czterotomową polską i czterotomową niemiecką publikację wybór przetłumaczonych na język niemiecki tekstów polskich socjologów, historyków i kulturoznawców podejmujących problematykę pamięci i tożsamości zbiorowej, który w 2014 roku ukaże się na niemieckim rynku. Czytelnik znajdzie w nim między innymi artykuły Stefana Czarnowskiego, Floriana Znanieckiego, Niny Assorodobraj-Kuli, Barbary Szackiej i Andrzeja Szpocińskiego. Z kolei na polskim rynku wydawniczym ma ukazać się antologia przekładów nieznanych dotychczas polskim czytelnikom niemieckich, angielskich, francuskich oraz włoskich tekstów na temat badania i funkcjonowania pamięci zbiorowej[13].

Praca nad *Polsko-niemieckimi miejscami pamięci* zainspirowała wreszcie realizację niezależnego projektu badawczego i edytorskiego: przygotowywany w CBH PAN leksykon *Modi Memorandi* będzie pierwszą w Polsce próbą inwentaryzacji i systematyzacji kluczowych pojęć i koncepcji dotyczących pamięci[14] — publikacja zdecydowanie potrzebna w kontekście rosnącego w Polsce grona badaczy zainteresowanych badaniami pamięcioznawczymi oraz studentów zaciekawionych problematyką pamięci.

Inne momenty transferu dokonują się zarówno w obrębie samego projektu, jak i poza nim. Dość wspomnieć o autorach poszczególnych tekstów opublikowanych w *Polsko-niemieckich miejscach pamięci*, dla których współtworzenie projektu okazało się inspiracją do podjęcia refleksji na temat nowych możliwości wykorzystania badań pamięcioznawczych[15] oraz o zainicjowanych

[13] Będzie ona tym samym cennym uzupełnieniem i rozszerzeniem antologii opublikowanej w 2009 przez krakowskie wydawnictwo Universitas: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas 2009 (= Horyzonty nowoczesności, 80).

[14] Opis projektu *Modi Memorandi* na stronie internetowej CBH PAN: http://www.cbh.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=202:modi-memorandi-interdyscyplinarny-leksykon-terminow-pamici-zbiorowej&catid=21&Itemid=136&lang=pl (14 X 2011). Por. istniejące na niemieckim rynku publikacje o charakterze kompendiów: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, red. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz, Rowohlt 2001; *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, red. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer, Metzler 2010.

[15] Anna Zalewska, *Archaeology (of Second Degree) as the Element of the World of Cultural Representations. Placing (Second Degree) Archaeology in Social Imaginarium*, „Analecta Archeologica Ressoviensia" 2011, nr 4.

w ostatnim czasie przedsięwzięciach, które odwołują się do doświadczeń wyniesionych z projektu CBH PAN[16].

Te przykłady pokazują, że obok rozpoznań badawczych i zainteresowania czytelników w obu krajach, istotną wartością dodaną projektu *Polsko-niemieckie miejsca pamięci* jest interdyscyplinarny dialog naukowy — zarówno podczas realizacji projektu, dzięki konferencjom, warsztatom, prezentacjom i dyskusjom, jak i długoterminowo, dzięki funkcjonowaniu poszczególnych tomów na obu rynkach wydawniczych.

[16] Za przykład posłużyć może zainicjowany przez Izabelę Surynt projekt *Interakcje*, dotyczący polsko-niemieckiej komunikacji międzykulturowej.

NOTY O AUTORACH

HANS-PETER BAYERDÖRFER — profesor (*emeritus*) związany z teatrologią na Uniwersytecie Ludwiga Maximiliana w Monachium. Główne kierunki badań: historia i teoria teatru od czasów Oświecenia, m.in. XIX wieku, przełomu XIX i XX wieku, czasów Republiki Weimarskiej oraz teatru po roku 1945. Szczególnym obszarem jego zainteresowań naukowych jest niemiecko-żydowska kultura teatralna od czasów Lessinga, relacje teatralne ze wschodnimi sąsiadami, zwłaszcza z teatrem polskim oraz azjatyckie tradycje teatralne, zwłaszcza w Japonii. Wydawca i redaktor dwóch serii wydawniczych — „Theatron" (t. 1–53) oraz „Forum Modernes Theater" (roczniki 1–22). W latach 2001–2007 prowadził zespołowe badania nt. *Kulturelle Inszenierung von Fremdheit im 19. Jahrhundert* (DFG-Forschergruppe).

RALPH BLASE — dramaturg. Studiował germanistykę, filozofię i psychologię w Bielefeld, gdzie w latach 1996–1999 był asystentem reżysera w tamtejszym Teatrze Miejskim. W sezonach 2001/2002/2003 pracował jako asystent dramaturga w Teatrach Miejskich w Münster, a w latach 2004–2009 pełnił tam funkcję dramaturga i (od 2006) głównego dramaturga. Od roku 2004 związany jest jako dramaturg również z teatrem tańca Company MAFALDA (Zürich). W latach 2009–2011 zatrudniony był jako dramaturg w teatrze w Aachen. W sezonie 2011/2012 przygotował w Münster adaptacje sceniczne *Orestei* i *Romea i Julii*. Od lutego 2013 pracuje jako dramaturg w teatrze w Erlangen.

MATEUSZ BOROWSKI — adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończył filologię angielską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracę doktorską *In Search for the Real. New developments of the European Playwriting of the 1990s* obronił na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji, a jej polska wersja ukazała się jako *W poszukiwaniu realności* (2005). Jego główny obszar badań to najnowszy dramat i teatr europejski oraz amerykański, a także teoria *queer*. Zajmuje się również tłumaczeniem tekstów literackich i naukowych. Współredagował monografię *Fictional Realities / Real Fictions* (Cambridge, 2007) oraz antologię polskiej myśli teatralnej XX wieku *Theater spielen und denken* (Suhrkamp, 2008).

MICHA BRAUN — pracownik naukowy Instytutu Teatrologii na Uniwersytecie w Lipsku. W latach 2006–2010 stypendysta DFG-Graduiertenkolleg w ramach projektu „Bruchzonen der Globalisierung". W roku 2011 doktoryzował się z twórczości filmowej Petera Greenawaya (książka *In Figuren erzählen*, transcript, 2012). Zajmuje się strategiami zapamiętywania, pamiętania i opowiadania w sztuce, teatrze i filmie XX i XXI wieku, mediami i (inter-)medialnością we współczesnych kulturach, medialnymi reprezentacjami i przestrzeniami wiedzy od XVII wieku oraz relacjami między historiografią i artystycznymi przedstawieniami historii.

MAŁGORZATA ĆWIKŁA — doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego; ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Wrocławskim; zajmuje się tematyką współpracy kulturalnej z uwzględnieniem zagadnień organizacyjnych i artystycznych.

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).

MICHAEL HAASE — dr, studiował germanistykę, historię i filozofię w Duisburgu i Berlinie. Doktorat w roku 2000, w latach 2002–2007 lektor DAAD na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a od roku 2009 na ELTE (Eötvös Loránd Tudományegyetem) w Budapeszcie. Liczne publikacje z zakresu literatury niemieckiej po 1945 roku oraz XX-wiecznej literatury austriackiej.

SASKIA HAISCH — studiowała teatrologię, historię sztuki i psychologię na LMU w Monachium oraz Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Specjalizuje się w dziedzinie filmu i przygotowuje pracę doktorską na temat twórczości Krzysztofa Kieślowskiego. Obok działalności naukowej pracuje w Monachium jako producentka filmowa.

JOANNA JABŁKOWSKA — profesor zwyczajny, kierownik Katedry Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii na Uniwersytecie Łódzkim. Zainteresowania badawcze to, między innymi, współczesna literatura niemieckojęzyczna, literatura i polityka, utopia i antyutopia w literaturze. Najważniejsze

publikacje z ostatnich lat: *Zwischen Heimat und Nation. Das deutsche Paradigma? Zu Martin Walser* (Stauffenberg, 2001); J. Jabłkowska, L. Żyliński: *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku* (Wydawnictwo Poznańskie, 2008); *KKK & Matka Polka*, [w:] R. Traba, H. H. Hahn (red.): *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 3 (Scholar, 2012); *Rom als Inbegriff der Europa-Idee von Goethe bis Grünbein*, [w:] P. M. Lützeler i in. (red.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, t. 5 (Lang, 2012); *Zu Ilse Aichinger und der Gruppe 47*, [w:] G. Butzer, J. Jacob (red.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur* (Fink, 2012).

KORNELIA KOŃCZAL — dr, koordynatorka zainicjowanego przez Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie projektu „Polsko-niemieckie miejsca pamięci / Deutsch-polnische Erinnerungsorte".

KRIŠTOF JACEK KOZAK — profesor nadzwyczajny literaturoznawstwa na Wydziale Humanistyki Uniwersytetu w Koprze. Prowadzi badania nad współczesnym dramatem, miejscem tragedii we współczesnym teatrze, kulturze i społeczeństwie, zajmuje się również filozofią literatury. Jest autorem dwóch książek, z których ostatnia: *Urzekające fatum: podmiot i tragedia* (Biblioteka Miejskiego Teatru Lublańskiego, 2004) została przetłumaczona na języki serbski, słowacki, a w 2013 ukaże się po angielsku w Paryżu (Champion). Jest również autorem licznych prac i artykułów naukowych i specjalistycznych. W 2011 za pracę na rzecz kultury francuskiej został odznaczony orderem Chevalier de l'ordre national des palmes académiques.

MAŁGORZATA LEYKO — profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Łódzkiego, dyrektor Instytutu Kultury Współczesnej i kierownik Katedry Dramatu i Teatru. Prowadzi badania nad teatrem niemieckim od końca XIX wieku, teatrem żydowskim oraz polsko-niemieckimi związkami teatralnymi. Opublikowała monografię *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy* (WUŁ, 2002) oraz *Teatr w krainie utopii* (słowo/obraz terytoria, 2012); redaktorka i współredaktorka kilkunastu tomów zbiorowych, m.in. *Teatr masowy – teatr dla mas* (WUŁ, 2011), razem z Arturem Pełką i Karoliną Prykowską-Michalak *Felix Austria – dekonstrukcja mitu?* (Księgarnia Akademicka, 2012), a ostatnio razem z Arturem Pełką *Dramat po dramacie* (Primum Verbum, 2012).

ALEXANDRA LUDEWIG — profesor na University of Western Australia. Autorka monografii *Grossvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto)Biographie* (Peter Lang, 1999) oraz *Screening Nostalgia: 100 Years of German Heimat Film* (transcript, 2012).

RENATA MAKARSKA — dr, pracuje w Instytucie Slawistyki Uniwersytetu im. Eberharda Karola w Tybindze. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim, doktorat (2007) na Uniwersytecie im. Fryderyka Schillera w Jenie na temat konceptualizacji Huculszczyzny w polskiej, ukraińskiej i austriackiej literaturze XIX i XX wieku. Zajmuje się literaturą postemigracyjną, nowymi mniejszościami w Europie Środkowo-Wschodniej, transkulturowością oraz teorią i praktyką przekładu. Tłumaczka literatury niemieckiej na język polski (Wolfgang Büscher i Jenny Erpenbeck).

YVETTE MICHELFELDER — studiowała teatrologię i historię sztuki na LMU w Monachium. Doktoryzuje się nt. „Najnowsze odkrycia w neurobiologii i ich przydatność w dziedzinie teatrologii".

ARTUR PEŁKA — 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 nach 1945* (transcript, 2012), z Małgorzatą Leyko polskiej edycji tej publikacji *Dramat po dramacie* (Primum Verbum, 2012), a także z Andreasem Englhartem *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater* (transcript, 2012).

FRANZISKA SCHÖßLER — od roku 2004 profesor w zakresie niemieckiego literaturoznawstwa na Uniwersytecie w Trewirze. Studiowała germanistykę, filozofię i historię sztuki w Bonn i Freiburgu (1984–1990), stypendia w Paryżu, Londynie i Brisbane. Pracę doktorską poświęciła prozie Adalberta Stiftera (1994), a habilitację twórczości Goethego (książka *Goethes „Lehr- und Wanderjahre". Eine Kulturgeschichte der Moderne*, Francke, 2002). W latach 2002–2004 adiunkt na Uniwersytecie w Bielefeld. Prowadzi badania nad

związkami ekonomii i literatury (szczególnie w odniesieniu do antysemityzmu), współczesnym dramatem i teatrem, teorią literatury o nachyleniu kulturoznawczym oraz gender studies. Monografie (wybór): *Börsenfieber und Kaufrausch: Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola* (Aisthesis, 2009), *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung* (Francke, 2006), *Einführung in die Dramenanalyse* (Metzler, 2012).

ZOFIA SMOLARSKA — studentka wiedzy o teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej, studiowała także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i w Hochschule für Musik Detmold (Niemcy), instruktorka teatru, autorka projektów społecznych i performansów oraz artykułów krytycznych dla miesięcznika „Teatr".

MAŁGORZATA SUGIERA — profesor zwyczajny Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Katedry Performatyki. Gościnnie prowadziła wykłady i seminaria na niemieckich i francuskich uniwersytetach. Jej zainteresowania naukowe obejmują historię i poetykę europejskiego dramatu XX wieku oraz problematykę gender i *queer*. Opublikowała dziewięć monografii, ostatnio *Upiory i inne powroty. Pamięć — historia — dramat* (2005) oraz *Inny Szekspir. Nowe lektury europejskiego kanonu* (2009). Współredagowała monografię *Fictional Realities / Real Fictions* (Cambridge, 2007) oraz antologię polskiej myśli teatralnej XX wieku *Theater spielen und denken* (Suhrkamp, 2008).

ELIZA SZYMAŃSKA — dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się recepcją literatury niemieckojęzycznej w Polsce, adaptacjami scenicznymi literatury niemieckojęzycznej w Polsce, polsko-niemieckimi relacjami w dramacie i teatrze, kulturowymi kontekstami współczesnego dramatu niemieckojęzycznego, teatrem interkulturowym. Praca doktorska: *Adaptacje sceniczne „Procesu" Franza Kafki w Polsce* (Atut, 2008).

MONIKA WOLTING — profesor nadzwyczajny, pracownik naukowy w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Studiowała w Uniwersytecie Gdańskim, doktoryzowała się w 2002 w Warszawie na podstawie rozprawy *Motyw studni w literaturze i kulturze niemieckiej. Studium kulturoznawcze* (Atut, 2006). W roku 2010 obroniła na Uniwersytecie Wro-

cławskim rozprawę habilitacyjną *Der Garten als Topos in dem Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch* (Atut, 2010). Obszar jej zainteresowań naukowych leży na przecięciu nauk literaturoznawczych i kulturoznawczych; w swoich pracach wykorzystuje teorie semiotyczne, w szczególności narratologiczne, posługując się przy tym warsztatem hermeneutycznym oraz teoriami modernizacji. Zajmuje się współczesną literaturą niemiecką, literaturą transkulturową, kulturową tożsamością, relacją zachodzącą między pisaniem (auto)biograficznym a fikcją literacką, bada teksty literatury niemieckiej i polskiej.

STEPHAN WOLTING — profesor nadzwyczajny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierownik Katedry Komunikacji Interkulturowej. Wcześniej pracował na uniwersytecie w Düsseldorfie (niemiecki jako język obcy/interkulturowa germanistyka) oraz jako lektor DAAD na uniwersytetach w Warszawie, Wrocławiu i Ołomuńcu. Uczestniczy w programach European Master of Intercultural Communication oraz Intercultural Campus. Obok twórczości literackiej zajmuje się naukowo zagadnieniami związanymi z kreatywnością, biografiami, narratologią, pamięcią kulturową i komunikacyjną w literaturze, polsko-niemieckimi związkami w sferze literackiej i kulturalnej oraz interkulturową hermeneutyką. W ramach Intercultural Campus zajmuje się zainicjowanym przez siebie cyklem wykładów nt. „Kultury akademickie w porównaniu". Prowadzi również działalność pozauniwersytecką — kursy z komunikacji interkulturowej z dorosłymi.

INDEKS NAZWISK

Adorno Theodor, 67
Agamben Giorgio, 114, 128
Aleksy Zbigniew, 107
Alighieri Dante, 10
Allport Gordon W., 210, 213, 218
Altenhain Claudio, 128
Andruchowycz Jurij, 122, 125
Andrzejewski Jerzy, 58
Appia Adolph, 77
Apter Emily, 17, 23
Arciszewska-Mielewczyk Dorota, 115
Arns Inke, 251, 257, 260
Artaud Antonin, 67, 78, 85
Arystoteles, 12, 234, 249
Asch Solomon, 213
Assmann Aleida, 149, 150, 259
Assmann Jan, 99, 100, 104, 124, 159
Assorodobraj-Kuli Nina, 280
Asthoff Jens, 252, 258
Auerbach Erich, 20
August Mocny, 274
Aust Stefan, 154
Axer Erwin, 76
Bachmann Ingeborg, 168, 188
Bachmann Klaus, 44, 154, 189
Bachmann-Medick Doris, 44
Badiou Alain, 17
Badora Anna, 121
Baesler Andreas, 89
Bakuła Bogusław, 175
Baliński Robert, 107
Balmes Hans Jürgen, 188
Banu Georges, 87
Baran Bogdan, 171
Baran Mirosław, 150–152
Barthes Roland, 217
Bartoszewski Janusz, 275
Baudrillard Jean, 18
Bauman Zygmunt, 109
Bayerdörfer Hans-Peter, 3, 7, 71, 81, 120, 145, 282
Becker Artur, 41, 175
Beckett Samuel, 66
Bednarek Stefan, 275
Beer Monika, 82
Beethoven Ludwig van, 279
Behrend Heike, 123
Behrendt Eva, 122
Beißner Friedrich, 193
Bellinger Andreas, 69
Benedict Ruth, 19, 159
Benjamin Walter, 113
Berckenmeyer Paul Ludolph, 210
Berek Mathias, 217
Berg Alban, 78, 82, 93
Berg Karl Georg, 82
Bernhard Thomas, 76, 189, 206
Bernheimer Charles, 16
Berwanger Katrin, 123
Bhabha Homi K., 34, 41
Biehounek Ulrike, 221
Bienek Horst, 28
Birus Hendrik, 15
Bismarck Otto von, 274
Blackmore Susan, 62
Blackson Robert, 251
Blake William, 142
Blase Ralph, 4, 9, 263, 282
Bleibtreu Monica, 241
Bloch Ernst, 36, 190
Błaut Sławomir, 28
Błoński Jan, 29
Boas Franz, 19
Böll Heinrich, 29–30
Bonaparte Napoleon, 274
Borg Eliza, 28, 150
Borowski Mateusz, 3, 6, 43, 61, 108, 115, 148, 149, 282

Bosch Robert, 97
Bourdieu Pierre, 199–200
Bouton Michel, 23
Brandstaetter Roman, 58
Braun Kazimierz, 110
Braun Micha, 4, 8–9, 250, 283
Braunmüller Robert, 86
Brecht Bertolt, 47–48, 51–52, 66–67, 112, 201
Bregović Goran, 110
Brembeck Reinhard J., 91
Breth Andrea, 83, 86
Briegleb Till, 255
Brincken Jörg von, 283
Britten Benjamin, 78
Broch Hermann, 76
Brook Peter, 67, 86
Bruendel Steffen, 36
Brunson-Phillips Carol, 218
Büchner Georg, 93
Bukowski Marek, 233
Buras Jacek, 200–201
Buras Piotr, 204
Burgdorff Stephen, 154
Büscher Wolfgang, 4, 172–173, 177, 179–180, 285
Camões Luís de, 10
Canetti Elias, 29
Capra Fritjof, 142
Carstensen Uwe B., 131
Caspar von Lohenstein Daniel, 37
Castorf Frank, 48, 65, 79, 120
Caws Peter, 14
Chakravorty Spivak Gayarti, 18, 20–21
Charms Daniił, 267
Chmielowski Piotr, 166
Chopin Fryderyk, 76, 177, 216, 279, 286
Chung Moon Joon, 98
Chwin Stefan, 27–28, 30, 39, 150
Cichocki Sebastian, 255
Ciemiński Ryszard, 28
Cieślik Krzysztof, 204
Claessen Max, 135, 145
Coppola Tanja, 265
Costa Marcella, 167
Csáky Moritz, 34, 271–272
Culler Jonathan, 17, 20, 22
Cullie Roberto, 120
Cywińska Izabella, 150
Czajka Anna, 190
Czajkowski Piotr, 77, 80, 82–85
Czapliński Przemysław, 174, 183
Czarnowski Stefan, 270–271, 280
Czechow Anton, 83
Ćwikła Małgorzata, 3, 7, 9, 96, 283
Dabert Dobrochna, 232–233
Damrosch David, 14, 18, 24
Darian Veronika, 253
Darwin Karol, 63
Dawkins Richard, 62, 64
Dąbek Agata, 29
Dąbrowska Maria, 31
Dedecius Karl, 30, 201
Demirski Paweł, 148
Derman-Sparks Louise, 218
Derrida Jacques, 163, 171
Dilthey Wilhelm, 101
Dittrich Ulrike, 107
Dobrogoszcz Tomasz, 34
Doležel Lubomir, 17
Domański Marek, 58
Dorn Dieter, 94
Dorst Tankred, 94
Drechsel Benjamin, 128
Drozdowski Bohdan, 58
Drücker Burckhard, 197
Drzewiecki Konrad, 165
Dückers Tanja, 253
Dünne Jörg, 257
Durkheim Emile, 270
Dürrenmatt Friedrich, 66, 189
Duvignaud Jean, 116–117
Dziadek Adam, 217
Dziergwa Roman, 27
Dziewior Yilmaz, 252, 257, 259
Dzikowska Elżbieta, 2

Eckermann Johann Peter, 14
Eibl Karl, 62
Eichenberg Ariane, 280
Eigler Friederike, 149
Elfert Jennifer, 120–121
Emcke Carolin, 100
Engels Ludger, 268
Englhart Andreas, 3, 7, 54, 283, 285
Enzensberger Hans Magnus, 30
Erpenbeck Jenna, 150, 285
Esinencu Nicoleta, 126
Espagne Michel, 32
Esterházy Péter, 190
Eurypides, 132
Fac Bolesław, 27
Fahlke Eberhard, 188
Fassbinder Rainer Werner, 66
Felsenstein Walter, 77
Ferch Heino, 241
Ferris David, 15–16
Fhanér Stig, 255
Fieguth Rolf, 189
Fischer-Lichte Erika, 115
Fleißer Marieluise, 66
Fontane Theodor, 31, 36, 286
Förstl Hans, 63
Foucault Michel, 67, 257
Franck Julia, 200–202, 204–205
François Etienne, 270
Frei Marco, 91
Freud Zygmunt, 159, 163
Freyer Thomas, 145
Freytag Gustav, 33, 280
Fries Fritz Rudolf, 189
Frisch Max, 66, 161, 188–189
Froidevaux Jean-Luc, 236
Fryderyk Wielki, 274
Frye Northrop, 17
Fuksiewicz Jacek, 20
Funke Dunja, 107, 114
Gaag Florian, 224
Gadamer Hans-Georg, 22
Gajewski Tadeusz, 233
Gańczak Filip, 180
Garewicz Jan, 40
Gazur Łukasz, 255
Geiger Arno, 200–201, 205–206
Genette Gérard, 26–27
Głowacka-Grajper Małgorzata, 160
Głowiński Michał, 155
Goerke Natasza, 41, 175
Goethe Johann Wolfgang, 14–15, 20, 23, 29, 66–67, 124, 126, 137, 166, 197, 200, 205, 215, 279, 284–285
Goldberg David Theo, 14
Gołdyka Leszek, 154
Gombrowicz Witold, 4, 30, 57, 90, 97, 164–165, 188–192, 194, 196
Górny Maciej, 28, 32–33, 272
Gramelt Katja, 218
Grass Gunter, 28, 30, 134, 150, 157, 188–190, 201, 203, 220, 225, 274
Grass Günter, 27
Grebe Rainald, 232
Greenaway Peter, 283
Greenblatt Stephen, 6, 45–47, 53, 61–62
Gregg Stacy, 126
Grehn Claudia, 7, 132, 139–140, 142, 144–145
Griebe Frank, 241
Grisebach Valeska, 226
Gronenborn Esther, 233
Grotowski Jerzy, 3, 7, 54, 58–59, 61–62, 66–69, 74, 76–77, 86
Grüber Klaus-Michael, 65
Gruszczyński Piotr, 74, 78
Grynberg Henryk, 30
Gryphius Andreas, 37
Grzegorzewski Jerzy, 76
Gržinić Marina, 253
Gudehus Christian, 280
Guetzkow Harold, 213
Günzel Stephen, 257
Guryakova Olga, 82–83
Gutenberg Jan, 20, 145, 282
Haas Claudia, 222
Haas Helena, 159–160, 170

Haase Michael, 4, 8, 188, 283
Habermas Jurgen, 20
Habsburg Leopold, 37
Hacker Katharina, 198, 200–201
Haffner Peter, 173, 184–185
Haffner Sebastian, 160, 173, 184–186
Hage Volker, 189
Hagen Nina, 135, 137, 183
Hagmann Peter, 87
Hahn Eva, 209
Hahn Hans Henning, 32, 138, 209, 272, 284
Haisch Saskia, 4, 8–9, 234, 283
Hakenbeck Miron, 85
Halbwachs Maurice, 99–100, 159, 270
Hałas Marcin, 115
Handke Peter, 56, 67, 189
Hänschen Steffen, 122
Hansen Klaus P., 158–160, 170
Hartz Matthias von, 98
Hasenberg Peter, 237
Hauptmann Gerthart, 210
Häusler Anna, 120
Heeg Günther, 251, 253
Heidegger Martin, 171
Hein Christoph, 189
Heine Heinrich, 130, 162, 165
Heino (wł. Heinz-Goerg Kramm), 130
Helbig Brygida, 41
Henze Hans Werner, 78
Herbert Zbigniew, 30, 150
Herder Johann Gottfried, 14, 158–159
Hermes Manfred, 229
Heron Liz, 114
Hesse Hermann, 201
Heydemann Günther, 221–222
Hilling Anja, 144
Hindemith Paul, 78
Hirsch Marianne, 103, 149
Hitler Adolf, 104, 128, 137, 153, 175–176
Höbel Wolfgang, 189
Hochhuth Rolf, 66
Hoffmann E.T.A., 190
Hölderlin Friedrich, 130, 193
Homer, 129–130
Honnefelder Gottfried, 198
Horn Gabriele, 251
Horvath Ödön von, 66
Hoßmann Iris, 223
Howitts Peter, 236
Hübner Kurt, 67
Huelle Paweł, 26–28, 30, 38–39, 41
Hulewicz Witold, 166
Humboldt Wilhelm von, 14
Huntington Samuel, 37
Hutcheon Linda, 17, 21
Ionesco Eugène, 66
Irmer Thomas, 151
Irvine Judith T., 159
Iwasiów Inga, 204–205
Iwaszkiewicz Jarosław, 31
Jabłkowska Joanna, 3, 6, 8, 26, 283–284
Jachimczak Krzysztof, 200
Jachimiak Anna, 173
Jadwiga Śląska św., 274
Jakubiszyn-Tatarkiewicz Anna, 15
Jakubowicz Karol, 20
Jakubowski Jan Zygmunt, 37
Jakubowski Jarosław, 109
Janion Maria, 28
Jarecka Dorota, 255
Jarocki Jerzy, 76, 97
Jaroszewski Marek, 28
Jarzębski Jerzy, 175
Jarzyna Grzegorz, 7, 74, 81, 88, 90–93, 99, 102, 131–132
Jaspers Karl, 40
Jedlicki Witold, 160
Jeismann Michael, 35
Jelinek Elfride, 16, 29, 56, 206, 285
Jensen Wilhelm, 163
Jerzy Wilhelm, 37
Johnson Uwe, 188–189
Jungblut Peter, 82

Jussen Bernhard, 260
Južnič Stane, 13
Kaczanowski Longin, 275
Kaczmarek Mirek, 107
Kaduczak Jacek, 149
Kaega Stefan, 115
Kafka Franz, 201, 286
Kaiser Markus, 130
Kalinowska Elżbieta, 200
Kaminer Wladimir, 176
Kamiński Antoni, 113
Kane Sarah, 90
Kania Grażyna, 48
Kantor Tadeusz, 3, 7, 54, 57–59, 62, 64–65, 67–70, 74, 76, 80, 86, 97
Kapuściński Ryszard, 30
Kasaty Olga Olivia, 203
Kaschnitz Marie Luise, 287
Kasprowicz Jan, 31
Kasprzysiak Stanisław, 119
Kaváfis Konstantinos, 122, 130
Kegel Sandra, 162, 164
Keller Gottfried, 31
Kertész Imre, 190
Kettelhake Silka, 227
Khamidow Okił, 49
Kien Nghi Ha, 124
Kierysz Zofia, 159
Kieślowski Krzysztof, 4, 8, 186, 234–235, 237–238, 240, 245–246, 248–249, 283
Kipphardt Heinar, 66
Kirsch Sarah, 287
Klaren Georg C., 91
Klata Jan, 48, 52, 101–102, 107, 114–115, 118
Kleist Heinrich von, 135, 139
Klejsa Konrad, 185
Klemm Wojtek, 48, 52
Klingholz Reiner, 222–223
Kluck Olivier, 7, 132, 135–136, 144–146
Knaup Herbert, 241
Kneip Matthias, 40
Koeppen Wolfgang, 27
Köhler Tilmann, 145
Kolankiewicz Leszek, 116
Kolbe Maksymilian, 274
Kolesiewicz Maria, 205
Konečny Jaromír, 176
König Walther, 250
Kończal Kornelia, 9, 32, 270, 272, 284
Kopacki Andrzej, 30
Kopernik Mikołaj, 274
Kopf Markus, 264
Korczak Janusz, 274
Korff Rüdiger, 130
Kortner Fritz, 66
Koschany Rafał, 240
Kosta Peter, 123
Kovač Zvonko, 13, 22, 24
Kowalewski Włodzimierz, 27
Kozak Krištof Jacek, 3, 6, 10, 23, 284
Kracauer Siegfried, 248
Krahelska Halina, 160
Krajewski Marek, 30
Krall Hanna, 30
Kranz Jerzy, 154
Kreuder Ernst, 189
Kriegenburg Andreas, 65, 93–94
Krieger David J., 69
Kristof Agota, 267
Kroetz Franz Xaver, 66
Kröhnert Steffen, 223
Król Joachim, 241
Krusche Dietrich, 163
Kryczyńska-Pham Anna, 99, 159
Krzemiński Adam, 206
Kubicki Roman, 170
Kubitsky Jacek, 255
Kufeld Klaus, 129
Kühl Olaf, 172
Kulczycka-Saloni Janina, 37
Kundera Milan, 122
Kunicki Wojciech, 29
Kupczyńska Kalina, 95, 133, 144, 171, 219, 260

Kurcz Zbigniew, 154
Kušej Martin, 94
Kushner Eva, 17
Kuśmirowski Robert, 4, 8, 250–260
Kwaśniewska Monika, 148
Lanoye Tom, 128
Latour Bruno, 63
Laucke Dirk, 7, 127–128, 132, 136–139, 144, 147, 210
Lawaty Andreas, 30–31, 189, 275
Le Corbusier, 163
Leder Andrzej, 117
Lee Ang, 84
Lee Quentin, 236
Lehmann Hans-Thies, 59, 65, 126
Leibniz Gottfried Wilhelm, 158
Lem Stanisław, 30
Lengyel Melchior, 104
Lenz Siegfried, 28, 30
Leschke Rainer, 239
Levi Primo, 119
Leyko Małgorzata, 1–2, 9, 122, 144, 149, 284–285
Libera Antoni, 30
Libera Zdzisław, 37
Liebert Jerzy, 93
Lieven Stefanie von, 131
Lingenberg Swantje, 212
Lipiec Grzegorz, 233
Lippmann Walter, 209
Lösel Anja, 255
Lotz Anneliese, 107
Ludewig Alexandra, 4, 8, 220, 285
Luehrs-Kaiser Kai, 86
Lukšič-Hacin Marina, 12–13, 19–20
Lünstedt Claudius, 226, 228
Lupa Krystian, 76, 86
Lüsebrink Hans-Jurgen, 32–36, 60
Lütticken Sven, 251
Łukasiewicz Małgorzata, 29–30, 134
Maciejewska Magdalena Maria, 88
Magal Saar, 81
Magenau Jörg, 172
Majewski Sebastian, 107
Makarska Renata, 4, 8, 172, 185, 285
Maliński Mieczysław, 177
Malkowsky Helen, 84
Man Tomasz, 4, 9, 197, 263–269
Mann Heinrich, 30, 286
Mann Thomas, 26–29, 38–40, 143, 145, 201, 286
Margański Janusz, 109
Markiewicz Henryk, 27
Marszałek Magdalena, 116–117, 123, 125
Marthaler Christoph, 48, 65–67, 94
Marx Gisela, 168
Marzec Bartosz, 179
Masłowska Dorota, 30, 58, 102–104, 121, 148, 210
Matejko Jan, 176
Mayenburg Marius von, 3, 7, 148–151, 153–156
Mayrhofer Peter, 128
McLuhan Marshall, 20
Mead Margaret, 159
Meik Oliver, 237
Meissner Krystyna, 115
Meltzl Lomnitz Hugon de, 15
Mendelsohn Adam E., 251
Mesić Milan, 13–14, 19–21
Meyer Conrad Ferdinand, 31
Michalzik Peter, 150
Michelfelder Yvette, 4, 8, 208, 285
Miciński Tadeusz, 122
Mickiewicz Adam, 120, 179, 216, 279, 287
Middell Katharina 32, 38
Middell Matthias, 32, 38
Mieszko I, 279
Mikolič Vesna, 23
Milecki Aleksander, 27
Milton John, 10
Miłosz Czesław, 30
Mincer Wiesław, 31
Mitterbauer Helga, 32–33
Moczarski Kazimierz, 58
Modrzejewska Helena, 104, 126

Moles Kaupp Cristina, 224, 227
Möller Steffen, 4, 8, 173, 177–178, 208–218
Moniuszko Stanisław, 88–89
Montag Andreas, 136
Morché Pascal, 83
Mościcki Paweł, 48–49, 128
Mozart Wolfgang Amadeusz, 81
Mrożek Sławomir, 30, 57, 76, 97
Müller Heiner, 56, 65, 266
Müller Hertha, 29, 144
Müller Lena, 139
Müller W. J., 82
Müller-Jacquier Bernd, 167
Mummendey Amèlie, 239
Musiał Łukasz, 36
Musil Robert, 76
Musorgski Modest, 82
Muszer Dariusz, 41, 173–175
Mytkowska Joanna, 257
Nádas Péter, 131
Nadj Abonji Malinda, 200
Nagano Kent, 82, 83
Nagel Adelheid, 111
Nalepa Adam, 149, 150–151, 153–156
Nałkowska Zofia, 31
Nancy Jean-Luc, 21
Neumann Bert, 65
Neumann Verena, 197
Niedenthal Karolina, 200
Nietzsche Friedrich, 165
Niewrzęda Krzysztof, 175
Nijakowski Lech M., 275
Noack Hans-Joachim, 154
Nöllenburg Katty, 217–218
Nora Pierre, 114, 270–271, 275
Nowak Włodzimierz, 108, 111–112, 173, 181, 186
Nykowska Duszyńska Anna, 88
O'Sullivan Emer, 213
Olszewski Henryk, 36
Orłowski Hubert, 29, 31, 38, 113, 140, 154, 275
Orzeszkowa Eliza, 31
Osiecka Agnieszka, 58
Otto Ulf, 251, 254, 260
Özdamar Emine Sevgi, 130–132
Pärt Arvo, 110
Pasicka Małgorzata, 65
Pawłowski Roman, 102, 148
Pełka Artur, 1–3, 7, 9, 120, 132, 134, 138, 144–145, 148–149, 284–285
Penderecki Krzysztof, 80
Perceval Luk, 69
Peschel Milan, 104
Pethes Nicolas, 280
Petras Armin, 65
Pfeifer Arnold, 107, 111, 113
Piątkowska Aleksandra, 157
Pieniążek Paweł, 165
Pilch Jerzy, 27
Piscator Erwin, 66
Plata Tomasz, 120
Podbielski Henryk, 234
Pogačnik Jože, 12
Polanska Justyna, 41, 174, 180–183
Pollack Martin, 175
Pollesch René, 56–58, 65
Popper Karl Raimund, 160
Poremba-Patze Justyna, 174, 182–183
Pountney David, 89
Pratkanis Anthony, 213
Prokopiuk Jerzy, 159
Prunitsch Christian, 28, 123–124
Prus Bolesław, 31, 36
Prusak Maćko, 107
Prykowska-Michalak Karolina, 74, 79–80, 120, 152, 284–285
Przybyłowska Maria, 28–29, 130
Przybyszewski Stanisław, 31
Puławski Krzysztof, 142
Puppel Stanisław, 170
Quenzel Gudrun, 121, 129–130
Quetes Wolfgang, 264
Quinkenstein Lothar, 28
Raabe Wilhelm, 31
Radisch Iris, 203

Radomski Roman, 62, 113
Radziwiłł Krzysztof, 14
Ratzel Friedrich, 123
Rauterberg Hanno, 253
Ravel Maurice, 88–89, 91–92
Ravenhill Mark, 90
Reichhold Klaus, 82
Reimanna Aribert, 78
Reinhardt Max, 66
Reschke Alexander, 157
Resnais Alain, 236
Reszke Robert, 163
Ricoeur Paul, 109
Rilke Rainer Maria, 76, 166
Rinke Moritz, 127, 150
Rittner Tadeusz, 31
Rizman Rudi, 13, 19
Robert Maciej, 86, 163, 204, 253, 255
Rockefeller Stephen C., 22
Rodzeń-Leśnikowska Elżbieta, 213
Rohde Armin, 241
Rokem Freddie, 108, 119, 148
Rorty Richard, 68
Rosenau Alicja, 161, 168
Ross Felice, 81
Rotemberg Teresa, 266
Röttger Kati, 251
Róża Luksemburg, 274
Różewicz Tadeusz, 30, 57, 177
Rubin Wiktor, 48
Ruchatz Jens, 280
Rudnicki Janusz, 41, 173–175, 181
Rudolph Andrea, 28
Rukov Mogens, 132
Rychcik Radosław, 52
Sabaudzki Eugeniusz, 280
Sachs Nelly, 29
Sajewska Dorota, 65
Sakson Andrzej, 31, 110
Sapir Edward, 159
Sapkowski Andrzej, 30
Sarrazin Thilo, 180
Sartre Jean-Paul, 67
Saryusz-WolskaMagdalena, 99, 280
Saussy Kaun, 11–13, 15–18, 21–23
Schahadat Schamma, 185
Schalenberg Marc, 36
Schechner Richard, 3, 54, 59, 68–69
Scherke Katharina, 33
Schiller Friedrich, 14, 16, 29, 285
Schiller Sybille, 84
Schilling Klaus, 149
Schirrmacher Frank, 203
Schlegel August Wilhelm, 14
Schlegel Friedrich, 14
Schlesinger Klaus, 189
Schlingensief Christoph, 65, 70, 77
Schlögel Karl, 121, 123
Schlöndorff Volkler, 224
Schmidt Evelyna, 70, 196, 233, 249, 269
Schmid Hans-Christian, 220, 228–230
Schmidt Erich, 149
Schmidt Jochen, 193
Schmidt Kathrin, 200, 206
Schmigdall Renate, 27
Schneider Nikolaus, 238
Schnitzler Arthur, 286
Scholz Dieter David, 80
Scholz Ute, 28
Schönberg Arnold, 78
Schößler Franziska, 3, 7, 120, 285
Schrecker Franz, 91
Schreiber Wolfgang, 82–84
Schuller Konrad, 172
Schulz Bruno, 27, 189
Schulze Hagen, 270
Schulze Ingo, 4, 8, 188–194, 196, 198
Schwab Werner, 76, 285
Schweikert Uwe, 89
Schwerdtfeger Malin, 8, 161, 167–171
Sebastian Andre, 267
Segers Rien T., 120
Sellmer Izabela, 31
Sellmer Sven, 31
Shakespeare William, 55, 60, 73, 77, 130, 286
Sienkiewicz Karol, 255

Sieradzki Jacek, 117
Sikorska-Miszczuk Małgorzata, 148
Simon Bernd, 239
Simons Johan, 65
Skucińska Anna, 65
Sławkowski Jan, 107
Słobodzianek Tadeusz, 148
Smith Anthony D., 160
Smith Valerie, 103, 160
Smolarska Zofia, 3, 7, 9, 107, 286
Sobaś Pola, 118
Sobiszewski Jacqueline, 88
Soboczynski Adam, 173, 177
Solski Ludwik, 266
Somuncu Serder, 176
Sontag Susan, 65
Sperr Martin, 66
Staël Holstein Anna Luiza Hermina de, 15
Staff Leopold, 31
Staines Judith, 98
Stamm Peter, 8, 161–167, 170–171, 202
Stanisławski Konstanty, 48, 51
Stasiuk Andrzej, 30, 39, 122–127, 132, 172, 174, 176, 178, 181, 183–184
Stein Edyta, 266
Stein Peter, 67, 83
Steinbach Erica, 40
Steiner George, 18
Stelmaszyk Natasza, 30
Stifter Adalbert, 31, 285
Stolarski Janusz, 107
Strauß Botho, 30, 56, 189
Strawiński Igor, 78
Strehler Giorgio, 86
Strzępka Monika, 48, 148
Stwosz Wit, 274
Sugiera Małgorzata, 3, 6, 43, 61, 65, 81, 108, 115, 148–149, 151, 286
Sunthrup Elisabeth, 224
Surynt Izabela, 30, 33, 281
Süskind Patrick, 29
Swinarski Konrad, 48, 76, 97
Swoboda Tomasz, 163
Szacka Barbara, 280
Szajna Józef, 76, 80
Szarota Elida Maria, 37
Szarota Tomasz, 31
Szczęśniak Małgorzata, 81
Szczygieł Mariusz, 187
Szczypiorski Andrzej, 30
Szpociński Andrzej, 275, 280
Szymania Ewa, 265–266, 269
Szymanowski Karol, 89
Szymańska Eliza, 3, 7, 148, 286
Szymborska Wisława, 30
Święćkowska Teresa, 174
Świętek Marianna, 28
Tarantin Quentin, 128
Tarde Gabriel, 63
Taylor Charles, 17, 20, 22
Tellkamp Uwe, 200–201
Tholl Egbert, 90
Tigges Stefan, 138, 148, 150, 285
Tilmann Christina, 145, 225
Tokarczuk Olga, 30
Topol Jáchym, 122
Tötösy de Zepetnek Steven, 18
Traba Robert, 32, 272, 284
Travers Sophie, 98
Treliński Mariusz, 77, 80–81
Trisch Oliver, 138
Trubar Primož, 25
Tulli Magdalena, 30
Tykwer Tom, 4, 8, 234–235, 237, 240–241, 244–246, 248–249
Urbančič Ivan, 12
Urbańska Sylwia, 174
Vannayova Martina, 120
Venus Jochen, 239
Viehoff Reinhold, 120
Vinterberg Thomas, 132
Vogt Ansgar, 226, 228
Vries Janneke de, 259
Wach Margarete, 235, 240
Waczków Józef, 142

Wagner Richard, 77
Wagner Wieland, 77
Wajda Andrzej, 76, 216
Walser Martin, 66, 189, 198, 203, 284
Wapińska Malwina, 204, 206
Warlikowski Krzysztof, 7, 74, 77–78, 81–88, 91, 93–94
Wasel Wolfgang, 209
Weber Margot, 85
Weiss Peter, 66–67
Weizsäcker Richard von, 154
Wellen Judith, 224
Welsch Wolfgang, 170
Welzer Harald, 280
Wendl Tobias, 123
Werneck Sandra, 236
Werner Mateusz, 232–233
Werner Michael, 32
Wertenstein Wanda, 248
Wettengl Kurt, 259, 260
White Hayden, 119
Wieland Christoph Martin, 14
Wieler Jossi, 94
Wierlacher Alois, 163
Wilde Oscar, 90–91
Williams Tennessee, 79
Wilson Robert, 65, 94
Winckler Henner, 220, 224–228
Wirth Andrzej, 97
Witkiewicz Stanisław Ignacy, 76, 80, 89, 97
Wojnakowski Ryszard, 189
Wolf Christa, 28, 203
Wolff Larry, 121
Wolff-Powęska Anna, 117–118, 153
Wollrad Eske, 128
Wolting Monika, 4, 8, 197, 286
Wolting Stephan, 3, 8, 157, 197, 287
Woron Andrzej, 80
Zaborski Marcin, 155
Zadar Michał, 48, 52
Zadek Peter, 67
Zagajewski Adam, 30
Zalewska Anna, 280
Załuski Krzysztof Maria, 41, 175
Zander Peter, 229
Zawadzki Andrzej, 199
Zawadzki Wacław, 162
Zelzer Janina, 14
Zemlinski Alexander von, 88–92
Zernack Klaus, 6, 36, 38, 40–41
Zielińska Maryla, 132
Zilahy Péter, 122
Zimmermann Bénédicte, 32
Žižek Slavoj, 238
Znaniecki Florian, 280
Zuckmayer Carl, 79
Zybura Marek, 30–31, 189
Żeromski Stefan, 31
Żukowski Dariusz, 65

Chodzi nie tylko — albo też nie przede wszystkim — o to, że recenzowana publikacja ma na celu zaspokojenie niemałego przecież deficytu wiedzy o najnowszych fazach recepcji polskiej kultury i sztuki za granicą, o współkształtowaniu przez polskich twórców procesów kulturotwórczych w krajach niemieckojęzycznych (i odwrotnie), o wspólnych polsko-niemieckich produkcjach artystycznych, o dialogu i wymianie doświadczeń między ludźmi kultury. Innowacyjną i niezwykle cenną wartością poznawczą projektu jest jego interdyscyplinarność i „wielokulturowość" na poziomie rozstrzygnięć odnośnie przyjętych do badania zjawisk i perspektyw badawczych oraz zaproszenia do współpracy naukowców bądź praktyków reprezentujących różne style myślenia o sztuce, hołdujących różnorakim paradygmatom poznawczym, [...] różne dyscypliny. [...] Przedstawiony [...] tom stanowi znakomity, innowacyjny oraz istotnie poszerzający naszą wiedzę na temat niezwykle dynamicznych procesów polsko-niemieckiej wymiany kulturowej wkład w stan badań nie jednej, a kilku dyscyplin naukowych.

z recenzji prof. Elżbiety Dzikowskiej

ISBN 978-83-62157-81-5