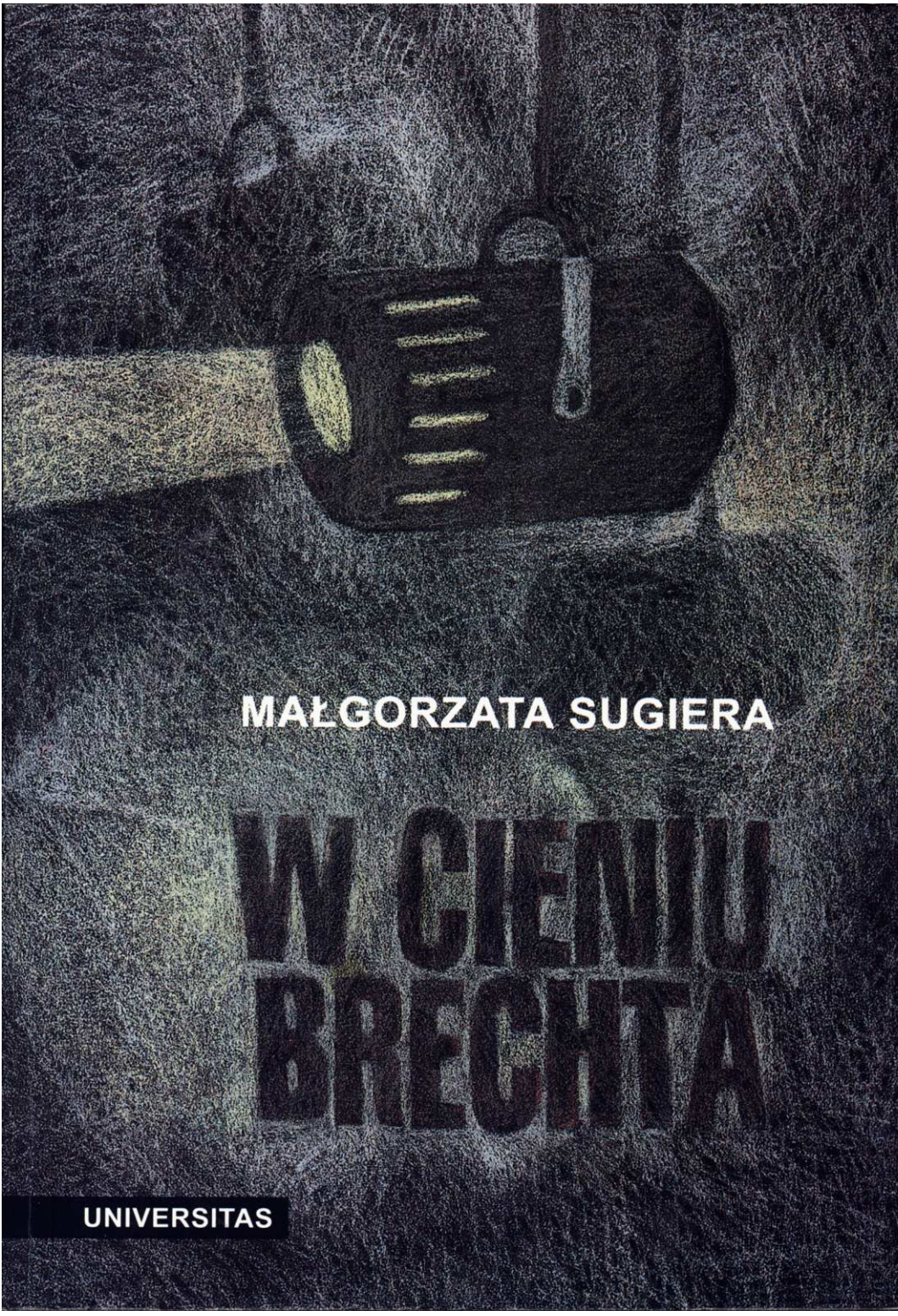




MAŁGORZATA SUGIERA

**W CIENIU
BRECHTA**

UNIVERSITAS

W CIENIU BRECHTA

MAŁGORZATA SUGIERA

W CIENIU BRECHTA

NIEMIECKOJĘZYCZNY
DRAMAT POWOJENNY
1945 — 1995

KRAKÓW

© Copyright by Małgorzata Sugiera and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1999

ISBN 97883-242-1482-2

TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Izabella Sariusz-Skapska

Projekt okładki i stron tytułowych
Paweł Sepielak

SPIS TREŚCI

W cieniu Brechta	7
I. Frisch i Dürrenmatt: teatralne gry z rzeczywistością	31
II. Hildesheimer, Grass, Walser: zadomowieni w absurdzie	66
III. Hochhuth, Kipphardt, Weiss: między fikcją a dokumentem	100
IV. Peter Handke: ćwiczenia w estetyce odbioru	136
V. Heiner Müller: zbieranie sprzeczności	168
VI. Heiner Müller: terror, który przychodzi z Niemiec	200
VII. Peter Hacks: dialektyka utopii i rzeczywistości	235
VIII. Tankred Dorst: sceniczne eksplozje skostniałych światów	269
IX. Thomas Bernhard: wszystko inne jest kłamstwem	303
X. Botho Strauss: urojone rzeczywistości	337
XI. Elfriede Jelinek: demontaż powszednich mitów	369
XII. Werner Schwab: na przecięciu słów i ciał	401
Summary	433
Bibliografia omówionych dramatów tłumaczonych na język polski	441
Indeks nazwisk i utworów dramatycznych	445

W CIENIU BRECHTA

1. Zaledwie kilka dni po śmierci Brechta, 14 sierpnia 1956 roku, na łamach jednej ze wschodnioniemieckich gazet pojawiły się wspomnienia Karla Kleinschmidta z jego ostatnich rozmów z twórcą Berliner Ensemble.¹ Brecht żałował podobno, że nie będzie miał okazji przeczytać tych wszystkich pełnych wyrażnej ulgi tekstów, jakie ukażą się po jego zgonie, zarówno w tej części świata, jaką pomagał budować, jak również w tej, do której zniszczenia walnie się przyczynił. Karl Kleinschmidt prowadził wówczas jedną ze stałych rubryk partyjnej „Berliner Zeitung”, zatytułowaną *Offen gesagt* (*Otwarcie mówiąc*). Brecht namawiał go żartobliwie, by właśnie tam umieścić jego nekrolog. „To będzie oryginalnie wyglądało na tle innych pośmiertnych wspomnień. Niech Pan napisze, że zawsze byłem niewygodny i wcale nie zamierzam się zmienić. Nawet po śmierci pozostają człowiekowi pewne możliwości”² – dodał. Jak się już wkrótce miało okazać, Brecht wcale nie przeceniał subwersyjnego wpływu swojej artystycznej spuścizny na kolejne pokolenia młodych artystów. Oddziaływała ona przez całe lata pomimo wytrwałych wysiłków oficjalnych kulturalnych instytucji po obu stronach Żelaznej Kurtyny, by ją wreszcie bezpiecznie „uklasyczyć”.

Już następnego dnia po przesłuchaniu przez Committee of Unamerican Activities, 31 października 1947 roku, przyleciał Brecht z Nowego Jorku do Paryża. Kilka dni później znalazł się w Zurychu, który w czasie wojny stał się prawdziwym centrum kulturalnego życia niemieckojęzycznych emigrantów. Tu właśnie odbyły się prapremiery najnowszych tłumaczeń sztuk O’Neilla, Wildera, Claudela, Giraudoux i Sartre’a. Tu również po raz pierwszy wystawiono większość emigracyjnych dramatów Brechta, choć nie zawsze – jak w przypadku *Matki Courage* – zgodnie z jego oczekiwaniami.³ Nie

¹ Manfred Jäger, *Zur Rezeption des Stückeschreibers Brecht in der DDR*, „Text + Kritik”, Sonderband: *Bertolt Brecht I*, München 1972, s. 107–118.

² Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, mojego autorstwa – M. S.

³ Por. Małgorzata Sugiera, *Teatr epicki, realizm i modele: „Matka Courage i jej dzieci” Bertolta Brechta*, w: *Arcydzieła inscenizacji: od Reinhardta do Wilsona*, Księgarnia Akademicka: Kraków 1997, s. 53–69.

zniszczona wojną Szwajcaria dawała też zmęczonemu konfliktami z amerykańskim przemysłem rozrywkowym Brechtowi największe szanse na natychmiastowe podjęcie pracy w teatrze. W lutym 1948 roku odbyła się w Chur premiera *Antygony* Sofoklesa w opracowaniu Brechta, a już w czerwcu *Pana Puntili* w zuryjskim Schauspielhaus. Równolegle przygotowywał Brecht podstawowy wykład teorii teatru epickiego w *Małym organon dla teatru*, a także prowadził rozmowy z austriackim kompozytorem Gottfriedem von Einem na temat zastąpienia granego corocznie przed Katedrą w Salzburgu *Jedermann* Hofmannsthala bardziej współczesnym *Salzburger Totentanz*.

Obecność Brechta w Szwajcarii nie pozostała bez wpływu na twórczość Friedricha Dürrenmatta i (zwłaszcza) Maxa Frischa, który znalazł się w kręgu jego najbliższych znajomych. Choć pierwsze dramaty obu Szwajcarów noszą wyraźne ślady inspiracji najnowszymi trendami europejskiego dramatu, pod koniec lat czterdziestych obaj wybrali paraboliczną formę dramatu Brechta jako najlepszą alternatywę dla francuskiego teatru absurdu, zbyt „pustego” dla tradycyjnie wychowującego swoją publiczność niemieckojęzycznego teatru. Frisch i Dürrenmatt zgodnie jednak odrzucili zarówno ideologiczną wykładnię sztuk Brechta, jak też jego wizję logicznie rozwijającego się i przejrzystego dla ludzkiego rozumu świata. Mimo to nadal apelowali przede wszystkim do zdrowego rozsądku widzów, groteskową stylizacją scenicznych zdarzeń podpowiadając konieczny dla ich racjonalnej oceny dystans. Wypracowany przez nich model dramaturgii współczesnej właściwie aż do połowy lat sześćdziesiątych zdominował niemieckojęzyczne sceny. W Niemczech Zachodnich młode pokolenie dramatopisarzy doszło bowiem do głosu dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych. To znaczne opóźnienie spowodowane było zarówno dwunastoletnią przerwą podczas rządów narodowego socjalizmu, jak też pustką szuflad emigrantów wewnętrznych i zewnętrznych, wojennymi zniszczeniami i polityką zwycięskich mocarstw, preferujących współczesny europejski i amerykański repertuar. Patoś i subiektywna wizja świata ekspresjonizmu, jak w *Pod drzwiami* Wolfgang Borcherta (1947), nie zgadzały się już z grozą doświadczeń kolejnej wojny, zaś propagujący „godzinę zero” młodzi pisarze Grupy 47 starali się przede wszystkim o odnowę języka liryki i prozy. Stąd, jak pokazuje przykład Martina Walsera i Tankreda Dorsta, młodzi niemieccy dramatopisarze szli początkowo niemal automatycznie w ślady mocno abstrakcyjnych, eksperymentalnych modeli Frischa i Dürrenmatta, a wyzwolenie się spod tego wpływu zajęło im sporo

czasu. I to właśnie za pośrednictwem dwóch Szwajcarów poznali oni również zasady teatralnej dialektyki Brechta i typową dla niego otwartą formę dramatu w czasie, kiedy jego twórczość podlegała ostrym politycznym restrykcjom.

W październiku 1948 roku zdecydował się Brecht przyjąć zaproszenie od władz Radzieckiego Sektora Okupacyjnego i rozpoczął próby *Matki Courage* na scenie berlińskiego Deutsches Theater. Przeważała zapewne obietnica otrzymania własnego teatru i związana z tym możliwość sprawdzenia wreszcie w praktyce tych wszystkich teoretycznych rozwiązań, jakie Brecht daremnie starał się zrealizować od czasu swojej emigracji. Ponieważ jednak akurat w chwili, kiedy przybył do Berlina, doszło do pierwszego poważnego kryzysu w stosunkach zwycięskich mocarstw i Rosjanie rozpoczęli blokadę Berlina Zachodniego, postanowił zapewnić sobie maksimum niezależności. Dlatego nim osiadł na stałe we wschodniej części Berlina w maju następnego roku, dzięki pomocy Gottfrieda von Einem postarał się o austriackie obywatelstwo, a prawa do publikacji swoich utworów przekazał wydawnictwu Suhrkamp we Frankfurcie nad Menem. Zatrzymał też konto w szwajcarskim banku i stanowczo wy mówił się od podpisania jakiegokolwiek wiążącego kontraktu ze „swoim” teatralnym zespołem, odmawiając nawet przyjmowania pensji. Dopiero w 1953 roku Helena Weigel jako dyrektor Berliner Ensemble zmusiła go do nawiązania bardziej formalnych związków z zespołem w funkcji kierownika artystycznego. Nigdy też nie zdecydował się Brecht wstąpić w szeregi komunistycznej partii (SED), chroniąc się zapewne w ten sposób przed przymusami partyjnej dyscypliny. I jak chce anegdota, w rubryce przynależności do masowych organizacji zwykł w typowy dla siebie, ironiczny sposób wpisywać *Nationalpreisträger* (odznaczony nagrodą państwową).

Bez wątpienia komunistyczne władze umiały docenić polityczną wagę przyjazdu Brechta do wschodniego sektora krytycznego dnia 22 października 1948 roku. On też zawsze pozostawał wobec nich wyjątkowo lojalny, zapisując w swoim *Arbeitsjournal*, że „narzucony socjalizm jest lepszy od braku socjalizmu”⁴. Lecz ani jego wizja teatru, ani nieustanna potrzeba artystycznego eksperymentu nie zgadzały się z kulturalną polityką nowego niemieckiego państwa. Dlatego tak statystyki obecności jego sztuk w repertuarze teatrów

⁴ Cyt. za: Ronald Speirs, *Brecht in the German Democratic Republic*, w: *Brecht in Perspective*, Longman: London and New York 1982, s. 176.

Wschodnich Niemiec, jak również oceny krytyków odzwierciedlają najmniejsze nawet fluktuacje politycznych „odwilży” i „wyrównywania kursu”. Już po premierze *Matki Courage* w styczniu 1948 roku rozpoczął się przecież gwałtowny atak pryncypialnego skrzydła krytyki, na czele z Fritzem Erpenbeckiem, naczelnym redaktorem jedyne- go fachowego czasopisma teatralnego „Theater der Zeit”, który w słodycz pochwał zręcznie wplótł oskarżenie o „wrogą ludowi dekadencję”. Tym bardziej, że w dyskusji wokół *Matki Courage* nie szło wyłącznie o samego Brechta, lecz przede wszystkim o przygotowanie odpowiedniego gruntu do pierwszej fazy propagowania socjalistycznego realizmu i związanych z tym egzorcyzmów przeciwko „formalizmowi”. „Dekadencja zaczyna się tam – basowała Erpenbeckowi pani krytyk prasowego organu Sowietów – gdzie w twórczości artystycznej zmusza się do milczenia oburzony ludzki rozsądek i potwierdza niemoc człowieka wobec historii.”⁵ Podobne dyskusje powtarzały się po każdej premierze przygotowanej przez Brechta, choć większość krytyków nadal radziła, by dać mu nieco czasu na odnalezienie się w nowej sytuacji i napisanie prawdziwie socjalistycznej, współczesnej sztuki. „Gdzież indziej na świecie znaleźć można rząd, który takim zainteresowaniem i opieką otacza swoich artystów?” – pytał Brecht ironicznie, choć bodaj i nie bez pewnej dumy, w 1951 roku po blisko ośmiogodzinnym przesłuchaniu, jakiemu najwyższe władze państwowe poddały jego i Kurta Weilla z powodu zakazanej przez cenzurę opery *Sąd nad Lukullusem*.⁶

Jak się wydaje, całkowite skupienie się na pracy artystycznej i gorzka ironia w stosunku do wszystkiego innego stanowiły metodę Brechta na przeżycie. Słysząc to wyraźnie w jego dwuznacznej pochwie posiadania własnego zespołu teatralnego jako miejsca krzewienia swojej twórczości, wygłoszonej na IV Kongresie Niemieckich Pisarzy w 1956 roku. Jedynie Berliner Ensemble wystawiał przecież wówczas jego sztuki, z niewielkimi wyjątkami odrzucane przez inne teatry Wschodnich Niemiec. Ta sytuacja zmieniła się radykalnie po śmierci Brechta, kiedy to błyskawicznie stał się on oficjalnie promowanym klasykiem socjalistycznej literatury, wspominanym i recytowanym na każdej rocznicowej akademii. Najczęściej granym jego

⁵ Susanne Alterman, *Wo beginnt die Dekadenz? Bemerkungen zur Polemik um Brechts „Mutter Courage”*, „Tägliche Rundschau” (Berlin), 12.03.1949.

⁶ Cyt. za: Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler: Stuttgart 1993, s. 160.

utworem były jednak przez dłuższy czas agitacyjne i najbardziej tradycyjnie w formie *Karabiny pani Carrar*. Kolejne miejsce pod względem ilości premier zajmował *Pan Puntila*, utrzymany w konwencji ludowej komedii, a następnie *Opera za trzy grosze*, a więc dramaty mało charakterystyczne dla metody Brechta. Dość szybko poradzono sobie również z jego teorią teatru epickiego, zbyt daleką od preferowanych socrealistycznych wzorów. Jak w najnowszej biografii przypomina Werner Mittenzwei, pogrzeb Brechta odbył się w najbliższym gronie i zgodnie z życzeniem zmarłego nikt nie przemawiał nad trumną. Lecz już następnego dnia miała miejsce oficjalna uroczystość państwowa. Głos zabrał między innymi Georg Lukács i prawem żywych na swoją korzyść rozstrzygnął dawny spór, autorowi *Matki Courage* przypisując dążenie do wywołania u widzów arystotelesowskiego *katharsis*.⁷ Nie bez winy był sam Mittenzwei, który za pomocą odpowiednio dobranego cytatu z wypowiedzi Brechta na temat *Cjankali* Friedricha Wolfa, dopuszczającej apelowanie do emocji widzów dla agitacyjnych celów, dopomógł wschodnioniemieckim germanistom unieważnić całą metodę Brechta.⁸ Manfred Wekwerth, uczeń Brechta, ocenił to zupełnie jednoznacznie: „Dzieli się Brechta na pół, by go całego posiadać (...) Opowiada się starą historię o synu marnotrawnym, który w zimnie obczyzny stworzył pojęcie wyobcowania i który porzucił je po powrocie do ojczystego ogniska, bo przecież jest to dobre ognisko.”⁹ W ten sposób stał się Brecht ogólnie szanowanym klasykiem, a pomnik wzniesiony wspólnym wysiłkiem kodyfikatorów jego spuścizny przesłonił prawdę o wcześniejszych sprzecznościach i kontrowersjach, strzeżonych w archiwum Berliner Ensemble i w zakazanych przez cenzurę pojedynczych utworach.

Od samego początku nie brakło oczywiście prób adaptowania sztuk Brechta do nowych wzorców społecznego życia i polityki kulturalnej. Najbardziej pogładowym pod tym względem wydaje się dramat Helmuta Baierla *Frau Flinz (Pani Flinz, 1961)*, wzorowany na *Matce Courage*. Jak bohaterka Brechta traci pani Flinz kolejnych sy-

⁷ Por. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Aufbau Taschenbuch Verlag: Berlin 1996.

⁸ Por. idem, *Erprobung einer neuen Methode. Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts*, w: *Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR*, Leipzig 1969, s. 88.

⁹ Manfred Wekwerth, *Brecht heute*, w: *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966*, Frankfurt 1967, s. 12.

nów na rzecz uwodzieleńskiego socjalizmu Wschodnich Niemiec, aż wreszcie – inaczej niż Brechtowska Courage – idzie po rozum do głowy, staje na czele grupy inicjatywnej i zakłada spółdzielnię produkcyjną. Przykład *Frau Flinz* dobitnie przekonuje, że jedyną drogą przeciwstawienia się odgórnie skodyfikowanemu obrazowi Brechta było poddanie jego metody i poglądów skrupulatnej rewizji w świetle historycznych, społecznych i politycznych przemian, jak zrobili to w Niemczech Wschodnich – każdy na własną rękę i odmiennie – przede wszystkim Heiner Müller i Peter Hacks. Epizodyczne, luźno splecione sceny w miejsce przyczynowo-skutkowej akcji rozwijającej się linearnie od kulminacji do rozwiązania, typologia postaci zamiast naturalistycznej charakterystyki oraz gęsty od poetyckich metafor język – stanowią w ich utworach nie tylko odtrutkę na płaski schematyzm socrealizmu oficjalnie propagowanego aż do początku lat siedemdziesiątych. Pomagają także pokazać narastający coraz bardziej konflikt między potrzebami jednostki a społecznymi celami socjalistycznego społeczeństwa. W ten sposób Müller i Hacks nadal obarczają teatr tymi samymi zadaniami, jakie wyznaczył mu Brecht, przeciwstawiając się oficjalnie propagowanemu obrazowi świata. I zarazem zdradzają jego podstawowe idee, gdyż autor *Matki Courage* zawsze bardziej interesował się ekonomicznymi i społecznymi determinantami losu jednostki niż nią samą.

Zdrada ideologicznych założeń Brechta, by pozostać wiernym wyznaczonej przez niego funkcji społecznej teatru i jego modelowi dramaturgii, różnemu od tradycyjnego, doprowadziła w pewnym sensie do tego, że teksty czołowych wschodnioniemieckich dramatopisarzy u progu lat siedemdziesiątych zaczęły bez większych przeszkód trafiać na zachodnioniemieckie sceny i do coraz szerszych kręgów tamtejszej publiczności. Niebagatelną rolę odegrały w tym kolejne fale emigrujących – nie zawsze z własnej woli – reżyserów i aktorów, choć główny powód tkwił bodaj gdzie indziej. „Wspólnym doświadczeniem jest dziś poczucie braku kontynuacji” – pisał Horst Laube, mając na myśli podobne wówczas po obu stronach niemiecko-niemieckiej granicy wrażenie historycznej i indywidualnej przegranej oraz głębokie rozczarowanie do polityki i optymistycznej wizji historii.¹⁰ Przez całą następną dekadę tak Botho Strauss w Niemczech Zachodnich, jak Heiner Müller we Wschodnich z wielką precyzją szkicowali zdeintegrowany krajobraz świadomości ludzi przegra-

¹⁰ Horst Laube, *Der Riss – ein Vorwort*, w: *Theaterbuch 1*, München 1978, s. 7.

nych, wewnętrznie chorych na codzienną normalność. Ludzi kryjących się przed samymi sobą w społecznych rolach i indywidualnych życiowych rytualizacjach, podobnie jak dzieje się to na przykład w dramatach Thomasa Bernharda. W latach siedemdziesiątych wspólna całemu dramatowi niemieckojęzycznemu problematyka połączyła się również po obu stronach Żelaznej Kurtyny z coraz wyraźniejszym odejściem od modelu teatru i dramaturgii Brechta. Peter Handke demonstracyjnie przeciwstawił mu linię tradycji wiodącą od Ödöna von Horvátha, a Heiner Müller w słynnym liście do Reinera Steinwega, znawcy Brechtowskich *Lehrstücke*, pożegnał się w 1977 roku z typem dramatów nauczających aż do chwili „następnego trzęsienia ziemi”. I dopiero druga połowa lat osiemdziesiątych z coraz bardziej aktualnym problemem zjednoczenia Niemiec sprawia, że polityka wkracza ponownie w codzienne życie i tym samym na sceny teatrów. Najlepiej ilustruje to twórczość Botho Straussa, tradycyjnie już uznawanego za pisarza bez krzty świadomości historycznej. Lecz to właśnie Strauss w *Das Gleichgewicht* (*Równowaga*, 1993) jako jeden z pierwszych pokazał zjednoczony Berlin i wpływ wielkiej politycznej zmiany na życie zwykłych ludzi. Kulturalne zjednoczenie na teatralnych scenach Niemiec Zachodnich dokonało się już o wiele wcześniej, po raz kolejny w cieniu Brechta i polityki.

„Miliony przekleły to nazwisko 17 czerwca 1953 roku – a od 13 sierpnia 1961 roku na sam jego dźwięk robi się nam niedobrze” – pisał o twórcy Berliner Ensemble tuż po zbudowaniu berlińskiego Muru krytyk gazety „Bild”. Także bowiem po drugiej stronie niemiecko-niemieckiej granicy oceny twórczości Brechta ściśle wiązały się z sytuacją polityczną.¹¹ Stąd na przykład w 1957 roku oficjalnie odmówiono teatrowi z Bochum subwencji na udział w paryskim Festiwalu Teatru Narodów z *Operą za trzy grosze*, a ponad dziesięć lat później inaugurując działalność berlińskiej Schaubühne przedstawienie *Matki* według Brechtowskiej adaptacji powieści Gorkiego spotkało się z ostrą reakcją ze strony CDU i oskarżeniem Petera Steina o defraudację państwowych funduszy. Tyleż samo chodziło w tym ostatnim przypadku o wybór konkretnej sztuki Brechta, co o wypisany czarno na białym transparencie cytat z klasyków marksizmu, przestrzegający przed teorią, która zmienia się w przemoc,

¹¹ Por. Josef Hohnhäuser, *Brecht und der Kalte Krieg. Materialien zur Brecht-Rezeption in der BRD*, „Text + Kritik”, Sonderband: *Bertolt Brecht II*, München 1973, s. 192–203.

kiedy dosięga pracujących mas. Negatywne reakcje w Niemczech Zachodnich wiązały się bowiem od samego początku tyleż z samą osobą Brechta, który decyzją o osiedleniu się w Berlinie Wschodnim wyraźnie zaznaczył swoje światopoglądowe opcje i ośmielał się oficjalnie ostrzegać Bundestag przed groźbą remilitaryzacji Niemiec, co z polityczną wymową jego twórczości. Najlepiej ilustruje to ankieta, jaką w 1958 roku przeprowadziło wśród publicystów i ludzi teatru czasopismo „Forum”.¹² Pytanie zadane przez redakcję brzmiało bardzo prosto: czy należy grać sztuki Brechta na Zachodzie? Wszystkich jedenastu ankietowanych opowiedziało pozytywnie, powołując się na zasady demokracji, choć wszyscy zarazem przestrzegali przed powtórzeniem sytuacji z koniem trojańskim – w myśl paradoksu, jaki już w artykule inicjującym ankietę sformułował Günther Nenning.¹³ Był to paradoks wielkiego pisarza i komunisty zarazem, któremu światopogląd przeszkadzał w twórczości, ona zaś wciąż naruszała wyznawaną ortodoksję. Jednym z powtarzających się argumentów za wystawianiem sztuk Brechta był również fakt, że niechętnie grywa się je w NRD. Stąd postulował Oskar F. Schuh, by zdobyć się na stosowny gest demonstracji: grać Brechta, „ale jako znak siły, a nie jako znak słabości”, czyli – jak radził na innych łamach Günther Rühle – „interpretować Brechta dla nas”¹⁴.

Problem ze sztukami Brechta w Niemczech Zachodnich polegał przede wszystkim na tym, że prezentowana w nich wizja świata opiera się nie tylko na jawnie demonstrowanych antagonizmach społecznych, ale również podkreśla ich historyczną zmienność. Tymczasem na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zachodni Niemcy politycy kładli nacisk na stworzenie harmonijnego obrazu społeczeństwa, zagrożonego wyłącznie przez komunistyczną ideologię. Co więc oznaczało w tej sytuacji „interpretowanie Brechta dla nas”? Przede wszystkim takie sztuczne oddzielenie aktualnego politycznego aspektu od uniwersalnej płaszczyzny scenicznej paraboli i podkreślanych „teatralnych” jakości, jakby sztuki Brechta poruszały rozwiązane już dawno problemy, jakby „spóźniły się o pięćdziesiąt lat”. Także po drugiej stronie niemiecko-niemieckiej granicy próbowano zatem – jakby można sparafrazować poprzednio cytowane sło-

¹² Por. *Brecht soll trotzdem gespielt werden*, „Forum” 1958, nr 57.

¹³ Günther Nenning, *Warum Brecht im Westen gespielt werden soll*, „Forum” 1958, nr 54, s. 230.

¹⁴ Günther Rühle, *Brecht – oder was sollen wir tun?*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 6.09.1961.

wa Manfreda Wekwertha – odpowiednio podzielić Brechta, oddzielając nieprzemijające wartości estetyczne od tymczasowej politycznej wymowy jego sztuk, by wreszcie posiadać go w całości.

Jak w Niemczech Wschodnich to, co usiłowano ukryć za fasadą oficjalnie wystawionego Brechtowi pomnika, zwróciło się przeciwko kanonizatorom, tak w Niemczech Zachodnich ukrywana pod „teatralnością” polityczność już wkrótce doszła do głosu w twórczości tak zwanego dramatu dokumentu, dla którego sceniczna parabola stanowiła zbyt teatralne rozwiązanie i wobec tego musiała ustąpić przed nagimi faktami. Konieczność rozrachunku ze zbyt szybko zapominaną przeszłością oraz potrzeba zmiany aktualnych stosunków społecznych ujawniła się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w demonstracyjnej wręcz polityzacji teatru, konkurującego z mediami i przemówieniami polityków. Jak zgadza się większość krytyków, najoryginalniejszą propozycję kontynuacji modelu Brechta stanowił wówczas dramat Petera Weissa, który podejmując ideologiczną opcję i społeczny program, w znaczący sposób zmienił zarazem „ograną” już estetyczną formułę. Brecht racjonalizował i świadomie oddzielał funkcje teatralnych środków wyrazu, demontując dawne marzenie Wagnera o magicznie oddziałującym *Gesamtkunstwerk*, gdyż jego teatr miał służyć demonstracji społecznych mechanizmów jak poręczna i odarta z iluzji maszyna do grania. Peter Weiss natomiast z powrotem zorkiestrował teatralne środki wyrazu w jedno przemawiające tyleż do emocji, co rozsądku widza teatralne dzieło, przedkładając agitację nad racjonalny dystans. Jak się jednak wydaje, kres popularności zaangażowanego w publiczne życie teatru położyła nie tylko klęska kontestacji i studenckiej rewolty 1968 roku, ale również wewnętrzne prawa rozwoju tej dziedziny sztuki. Nie bez przyczyny zarówno demonstracyjna obrona teatralności teatru i pierwszoplanowości doświadczenia estetycznego Petera Handkego, jak też realizm „nowej sztuki ludowej” (*das neue Volksstück*) narodziły się przede wszystkim w Austrii. Oczywiście, nie można zaprzeczyć, że wszystkie prapremiery dramatów Handkego odbyły się na scenach Zachodnich Niemiec, a za głównego przedstawiciela nowego realizmu uważa się Franza Xaviera Kroetzta z Bawarii. Lecz prawda jest również fakt, że powojenny teatr i dramat w Austrii od samego początku rozwijał się w sposób odmienny niż w Niemczech Zachodnich czy Szwajcarii, stanowiąc jedyną w swoim rodzaju mieszaninę kontynuacji przedwojennych tradycji i nieciągłości spowodowanej cezurą narodowego socjalizmu.

„Oczywiście – przekonywał w 1955 roku Arnolt Bronnen – istnieje austriacka literatura. Istnieje bardziej wyraźnie i bardziej świadomie niż szwajcarsko-niemiecka. Potrafi też w specyficzny dla siebie sposób, za pomocą właściwego sobie trybu myślenia i typowych jedynie dla siebie asocjacji przedstawić nasz narodowy los. Że jako środkiem przekazu posługuje się językiem niemieckim, częściej osłabia jej skuteczność niż wspomaga. Można więc w odniesieniu do austriackiej literatury sparafrazować słowa Bernarda Shawa: Niemcy i Austria mają dwie literatury, które rozdziela wspólny język.”¹⁵ Trudno lepiej wyrazić zarówno zauważalną – nie tylko w literaturze – niechęć Austriaków do Niemców i ich kultury, jak wciąż równie wyraźny ciężar tradycji monarchii habsburskiej i zrodzonej stąd mieszaniny prowincjonalizmu z jasno artykułowaną nienawiścią artystów do własnego kraju, tak charakterystyczną dla dramatów Bernharda, Jelinek czy Schwaba. Nienawiścią, która w znacznej mierze płynie z faktu, że w Austrii nigdy nawet nie próbowano podjąć wysiłku rozliczenia się z narodowosocjalistyczną przeszłością, wykorzystując jako alibi sytuację kraju nie tyle pokonanego w ostatniej wojnie, co wyzwolonego przez zwycięskich aliantów.

Niezależnie od tego, czy ocenia się ogłoszone tuż po wojnie w Zachodnich Niemczech hasło „godziny zero” jako „absurdalną nadzieję”¹⁶, czy też docenia się rzeczywiste wysiłki, jakie podjęli przede wszystkim pisarze Grupy 47 w celu odnowienia zdeprawowanego przez ideologię języka literatury, nic podobnego nie miało miejsca w Austrii. Już w październiku 1945 roku Alexander Lernet-Holenia nie miał co do tego żadnych wątpliwości. „Wystarczy przecież – pisał jednoznacznie – rozpocząć tam, gdzie nasze marzenia przewalały szalenie, nie potrzebujemy wcale patrzeć w przód, wystarczy spojrzeć w tył, by powiedzieć sobie zupełnie jasno: nie ma potrzeby kokietować przyszłości i kusić się o mgliste projekty, jesteśmy w najlepszym znaczeniu naszą przeszłością, wystarczy sobie uświadomić, że jesteśmy naszą przeszłością i ona będzie naszą przy-

¹⁵ Cyt. za: Friedbert Aspetsberger, *Versuchte Korrekturen. Ideologie und Politik im Drama um 1945*, w: *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Österreichische Bundesverlag: Wien 1984, s. 263.

¹⁶ „To była tylko godzina najgorszej fizycznej i ideologicznej biedy, godzina niezdolności do krytycznego myślenia, godzina podatności na najsłabsze nawet pocieszenia. Lecz nie mogło się w niej narodzić ani nowe społeczeństwo, ani nowa literatura” – pisze jednoznacznie Heinrich Vormweg. Por. *idem, Deutsche Literatur 1945–1960: Keine Stunde Null*, w: *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Reclam: Stuttgart 1981, s. 17.

szością.¹⁷ W tym gładkim nawiązaniu do przerwanych w Austrii w 1938 roku narodowych tradycji lat dwudziestych i trzydziestych teatr jako publiczna instytucja miał odgrywać niebagatelną rolę. Dzielnie sekundowali mu w tym tacy dramatopisarze, jak Lernet-Holenia, Theodor Csokor czy Ferdinand Bruckner, którzy właśnie powrócili z emigracji. Nic więc dziwnego, że bezproblemowy powrót do narodowych tradycji źle się rymował tak z teatralnym eksperymentem, jak poruszaniem na scenie drażliwych politycznych tematów. A kiedy na początku lat pięćdziesiątych zaznaczyły się pierwsze oznaki protestu przeciwko dominacji tradycji i literackiego *establishmentu* stolicy, przybrały one postać estetycznych eksperymentów Grupy Wiedeńskiej, nawiązującej do awangardowej poezji konkretnej czy tzw. konkretnego teatru, jak miało to miejsce kilka lat później w scenicznym akcjonizmie Otto Mühla i Hermanna Nitscha.

W powojennej Austrii nie było zatem miejsca dla Brechta, a kampania przeciwko niemu przybrała jeszcze bardziej niż w Niemczech Zachodnich ortodoksyjną postać w związku z austriackim obywatelstwem, jakie przyznał mu krajowy rząd w Salzburgu. Jak podaje Kurt Palm, przez dwanaście powojennych lat odbyło się w Austrii zaledwie osiem Brechtowskich premier, większość w popieranym przez sowieckie władze okupacyjne i początkowo bardzo silną partię komunistyczną Neues Theater in der Scala, założonym w 1948 roku i zamkniętym osiem lat później.¹⁸ Rok później niż w Niemczech Zachodnich, bo dopiero w czerwcu 1959 roku, miesięcznik „Die Bühne” rozpisał ankietę między ludźmi teatru, zadając charakterystycznie dla Austrii sformułowane pytanie: czy należy grać dramaty Brechta na czołowych scenach krajowych? To bowiem dopiero wiedeński Burg oficjalnie zakończył nadzorowany przez austriackie władze bojkot twórczości Brechta, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych wystawiając jego pierwsze sztuki w typowy dla Zachodnich Niemiec sposób, czyli sprowadzając do czystej teatralności, bez cienia jakiegokolwiek związku z pozateatralną rzeczywistością. I to zasługą małych, często studenckich scen pozostaje fakt, że w sezonie 1967/68 przynajmniej część austriackiej publiczności mogła poznać większość dramatów Brechta. Nic dziwnego zatem, że do jego koncepcji

¹⁷ Cyt. za: Friedbert Aspetsberger, *Versuchte Korrekturen*, op. cit., s. 245.

¹⁸ Por. Kurt Palm, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*, Löcker Verlag: Wien/München 1984.

teatru nawiązuje jawnie dopiero Elfriede Jelinek, optując za modelem teatru zaangażowanego i otwierającego widzom oczy na pułapki i załazowania ideologii. Zwłaszcza jej wczesne sztuki w swoich eksperymentalnych założeniach przypominają nieco *Lehrstücke* Brechta i wzorowane na nich sceniczne modele Frischa i Dürrenmatta. Jelinek sięga jednak po odmienne rozwiązania i artystyczne środki nie tylko dlatego, że patrzy na świat z kobiecej perspektywy. O wiele też częściej ogranicza się do czystego montażu cytatów, ujawniając wieloletnie nawarstwienia nie rozwiązanych tuż po wojnie problemów.

W kwietniu 1941 roku Brecht krótko zanotował w swoim *Arbeitsjournal*: „kiedy przypatruję się moim ostatnim sztukom i je porównuję, GALILEUSZ, MATKA COURAGE, STRACH I NĘDZA, DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU, PAN PUNTILA I JEGO SŁUGA MATTI, KARIERA UI, to wydają mi się nieporównywalne pod każdym względem, nawet gatunki wciąż się zmieniają. biografia, exemplum, parabola, komedia charakteru w ludowym stylu, historyczna farsa – te utwory oddalają się od siebie jak ciała niebieskie w nowym obrazie świata fizyków, jakby również tutaj eksplodowało jakieś jądro dramatu.”¹⁹ Właśnie w tej różnorodności dramatycznych gatunków i metod, nowych technicznych rozwiązaniach i zmienionej relacji między sceną a widownią leży istota dziedzictwa Brechta, do którego wszyscy niemieckojęzyczni dramatopisarze w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat musieli jakoś – wielbiąc bądź nienawidząc – wciąż nawiązywać.

2. Pod koniec lat osiemdziesiątych na podstawie przeprowadzonych badań stwierdził Herbert Orłowski, że znajomość niemieckojęzycznej literatury w powojennej Polsce znacząco wzrosła. Nawet przeciętny i nie znający niemieckiego czytelnik potrafi na podstawie opublikowanych tłumaczeń wyrobić sobie w miarę kompletny obraz jej dominujących stylów i tendencji.²⁰ Widocznego optymizmu Orłowskiego nie mąci nawet fakt, że twórczość pisarzy z niemieckiego kręgu językowego również w okresie powojennym nadal natrafiała na więcej różnego rodzaju recepcyjnych przeszkód i resentymentów niż francuska czy nawet rosyjska, tradycyjnie już należące w Polsce do

¹⁹ Cyt. za: Anthony Waine, *The Legacy for German-speaking Playwrights, w: Brecht in Perspective*, op. cit., s. 193.

²⁰ Herbert Orłowski, *Distributive Rezeption. Deutschsprachige Literatur in Polen 1945–85*, w: *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945–85*, Darmstadt 1988, s. 285.

czytelniczego kanonu. Niestety, zgoła inaczej wygląda sytuacja, jeśli skupić uwagę wyłącznie na recepcji twórczości dramatycznej, choć przecież dramat i teatr stanowi we wszystkich niemieckojęzycznych krajach ważką część literatury i kultury współczesnej. Jedynie niewielka liczba scenicznych utworów liczących się w skali światowej dramatopisarzy (zwłaszcza jeśli porównać to z powojenną recepcją w Polsce współczesnego dramatu francuskiego czy angielskiego) została po 1945 roku przetłumaczona, opublikowana i doczekała się premiery, nie mówiąc już o wejściu na stałe do teatralnego repertuaru.

Apetytu na niemieckojęzyczny dramat współczesny nie zaostrzały także rzadkie wizyty teatrów z obu części Niemiec, Austrii czy Szwajcarii, jakie mogłyby przybliżyć polskiej publiczności estetykę tamtych scen, przez wielu nadal odczuwaną jako drastycznie odmienna. Jak się należy spodziewać, najczęściej gościły w Polsce zespoły z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, w tym tak znaczące berlińskie sceny jak Berliner Ensemble czy Deutsches Theater obok przeciętnych zespołów w ramach wymiany kulturalnej zaprzyjaźnionych miast. W latach sześćdziesiątych na ponad piętnaście występów gościnnych tego typu przypadają jedynie trzy wizyty z innych niemieckojęzycznych państw: w 1964 roku grał w Krakowie, a w 1967 roku w Warszawie Burgtheater z Wiednia, natomiast w 1968 roku w Warszawie teatr z Essen. O wiele lepiej wyglądała już sytuacja końcem następnej dekady, kiedy nawiązane zostały kontakty także między studenckimi i alternatywnymi grupami teatralnymi. Nadal jednak brakowało częstszych wizyt takich znaczących zespołów teatralnych, jak gościnne występy berlińskiej Schaubühne z dramatem Marieluise Fleisser *Fegefeuer in Ingolstadt* w reżyserii Petera Steina, w ramach Festiwalu Narodów w Warszawie (1975), czy Württembergisches Staatstheater ze Stuttgartu z dwiema inscenizacjami Clausa Peymanna, *Kasia z Heilbronn* Kleista i *Ifigenią w Taurydzie* Goethego (1979), przy okazji Dni Teatru i Filmu Niemieckiej Republiki Federalnej w Warszawie.

Nic lepiej niż ta ostatnia kulturalna impreza nie pokazuje, jak dalece wymiana kulturalna między Polską a niemieckojęzycznymi krajami (w tym także NRD) zależała od politycznych napięć i odwilży. To zrozumiałe, że tuż po wojnie niemiecka kultura i sztuka zostały – nie tylko na teatralnych scenach – objęte ścisłym tabu. Dyrektorzy teatrów otrzymali odgórne wskazówki, by kategorycznie pomijać te sztuki, których treści lub autorzy mogliby wywoływać u widzów bo-

lesne wspomnienia. Dopiero w 1949 roku Leon Schiller pokazał w Łodzi *Rozbity dzban* Kleista, a rok później jeden z jego studentów wybrał na przedstawienie dyplomowe *Clavigo* Goethego. W taki właśnie sposób, stopniowo i poczynając od tzw. niemieckiej klasyki i dramatu okresu Burzy i Naporu, dramat niemieckojęzyczny zaczął się z powrotem pojawiać w repertuarze polskich teatrów. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych stosunkowo często ze względu na możliwość stworzenia wybitnych kreacji aktorskich grano *Intrygę i miłość* oraz *Don Karlosa* Schillera, natomiast z *Faustem* Goethego spróbował się zmierzyć zarówno Jerzy Grotowski (1960), jak Mieczysław Kotlarczyk (1965) i Józef Szajna (1971). Dzięki wspaniałej inscenizacji Erwina Axera w 1961 roku na całą dekadę do teatralnego kanonu weszła też *Ifigenia w Taurydzie*.

Współczesne sztuki niemieckojęzycznych autorów pojawiły się na polskich scenach po raz pierwszy w okresie socrealizmu, lecz nawet wtedy dramat zza wschodniej granicy (z wyjątkiem sztuk Brechta) nie zaznaczył jakoś szczególnie swojej obecności. Pewien sukces odniósł w zasadzie jedynie grywany już przed wojną Friedrich Wolf, który w latach 1950–51 sprawował funkcję pierwszego ambasadora Niemieckiej Republiki Demokratycznej w Warszawie. Jego sztuki różniły się od przeciętnego schematyzmu socrealistycznych produkcjińaków bardziej subtelną indywidualną psychologią postaci, stąd zapewne *Tai-Yang się budzi*, *Burmistrz Anna* i *Marynarze z Catarro* weszły do repertuaru wielu scen, by jednak po 1956 roku zniknąć z niego bez śladu. W kolejnych latach twórczość wschodnioniemieckich autorów stanowiła zaledwie niecałych 10% wszystkich niemieckojęzycznych sztuk na polskich scenach profesjonalnych, choć corocznie organizowano tzw. Tydzień Kultury NRD z udziałem polskich zespołów teatralnych. Najlepiej wyglądało to jeszcze w latach siedemdziesiątych, kiedy swą popularność przeżywał Peter Hacks (*Polly lub bitwa pod Bluewater Creek*, *Adam i Ewa*, *Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe*), a zachęeni jego sukcesem reżyserzy próbowali wystawiać też niektóre sztuki Rolfa Schneidera, Rudiego Strahla czy Ulricha Plenzdorfa.

O prawdziwym przełomie można mówić dopiero w przypadku polskiej recepcji Bertolta Brechta i Friedricha Dürrenmatta. Pierwsze tłumaczenia sztuk Brechta ukazały się już w 1948 roku, ale nie było dla nich miejsca na teatralnych deskach. Podobnie jak za wschodnią granicą, dla polskich ideologów nazwisko Brechta często służyło jako poręczny argument w dyskusjach, jego twórczość nato-

miast miała zbyt wiele indywidualnych – „formalistycznych”, jak wtedy mówiono – cech, sprzecznych z propagowaną doktryną socrealizmu. Pierwsze inscenizacje jego sztuk pojawiły się dopiero w 1954 roku, już po gorącej debacie związanej z wizytą Berliner Ensemble (1952) i po pierwszych oznakach politycznej odwilży, torując tym samym drogę polskiemu dramatowi romantycznemu i francuskiej awangardzie.²¹ Oficjalnie zadekretowany dydaktyzm i polityczny optymizm Brechta teatralni krytycy i autorzy traktowali po macoszu tak przed październikową odwilżą, jak po niej. Wnikliwie zauważyła to w 1958 roku Maria Czanerle. „Jest w tym jakaś tragiczna ironia – pisała na łamach „Teatru” – że te same jego utwory, które przed kilku laty nie mogły być grane z powodu niedostatecznej »prawidłowości« w układzie stosunków społecznych, wydają się dziś nie do grania z powodu nadmiernej prawidłowości.”²² Nie można oczywiście zaprzeczyć temu, że w latach 1957–63 polskie sceny przeżyły prawdziwą modę na Brechta. Inspirowała jednak przede wszystkim sceniczna forma jego teatru, właściwe jej środki inscenizacyjne. Nadal zaś nikt nie myślał poważnie o Brechcie jako o możliwym modelu nierealistycznej dramaturgii. Stąd w okresie poodwilżowego nadrabiania zaległości uzupełniono trzy wydane w 1953 roku dramaty (*Matka Courage*, *Pan Puntila i jego sługa Matti* oraz *Kaukaskie kredowe koło*) jedynie o przekład *Życia Galileusza*. Nikt specjalnie nie interesował się metodami epickiej dramaturgii Brechta, a typowe dla niej chwytły artystyczne oraz dialektyka sądów i ocen zostały docenione dopiero za pośrednictwem sztuk Friedricha Dürrenmatta.²³ A i to nie bez poważnych trudności, gdyż jego ujęte w sceniczną formę polemiki z ideologiczną jednoznacznością sztuk Brechta (*Anioł zstąpił do Babilonu* i *Frank V*) nie miały w Polsce wielu entuzjastów.

Po polskiej prapremierze *Wizyty starszej pani* w 1958 roku w Łodzi zrobił Dürrenmatt wprost błyskawiczną karierę. W ciągu kolejnych trzech lat opublikowano na łamach „Dialogu” sześć innych jego sztuk i słuchowisk, między innymi *Romulusa Wielkiego* oraz *Herku-*

²¹ Por. Elżbieta Kalembska-Kasprzyk, *Teatr w gazecie*, Wiedza o Kulturze: Wrocław 1991.

²² Maria Czanerle, *Bertolta Brechta tragedii ciąg dalszy*, „Teatr” 1958, nr 19, s. 8.

²³ Jak niewiele wiedziano i chciano wiedzieć w Polsce o Brechcie, pokazuje choćby opublikowane na łamach „Dialogu” omówienie książki Johna Willeta *The Theatre of Bertolt Brecht*, w którym ostatnie zdanie brzmi: „W końcu, oryginalność Polski niekoniecznie musi polegać na głuchocie wobec tego, co się dzieje na świecie. Brecht robi karierę. To chyba coś znaczy.” Por. Jerzy Koenig, *O Brechcie na trzeźwo*, „Dialog” 1960, nr 4, s. 124.

lesa i stajnię Augiasza. W 1961 roku ukazał się *Frank V*, a rok później *Fizycy*. Wszystkie utwory Dürrenmatta prawie natychmiast wchodziły też do repertuaru najważniejszych scen krajowych, przede wszystkim warszawskiego Teatru Dramatycznego i krakowskiego Starego. Miarą ich popularności może być fakt, że tylko w ciągu jednego roku (od stycznia 1963 do stycznia 1964) odbyło się w Polsce aż dwanaście premier *Fizyków*. Z sukcesem scenicznym – co już bardzo rzadkie – szła w parze znajomość pism teoretycznych Dürrenmatta. Nie tylko grywano go częściej i chętniej niż Brechta, ale ponadto część krytyków zaczęła stawiać go za wzór polskim dramatopisarzom. Po okresie gorączkowej recepcji dramatów absurdu – wydawał się bowiem godnym polecenia przykładem równowagi między uszanowaniem tradycyjnej formy i burzycielską oryginalnością awangardy. Co ciekawe, sceniczna twórczość Maxa Frischa, którą na świecie wymienia się zazwyczaj jednym tchem z twórczością Friedricha Dürrenmatta, pozostawiła polską publiczność i krytykę dalece obojętną.²⁴

Efektom powodzenia sztuk Brechta a następnie Dürrenmatta była zauważalna obecność niemieckojęzycznych sztuk w repertuarze polskich scen w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Znalazło się w nim miejsce dla *Pod drzwiami* Wolfganga Borcherta, *Namiestnika* Rolfa Hochhutha, *W sprawie J. R. Oppenheimera* Heinara Kippharda, *Marii Stuart* Wolfganga Hildesheimera, *Dochodzenia* oraz *Marata/Sade'a* Petera Weissa czy *Publiczności zwymyślanej* oraz *Kaspára* Petera Handkego. Przedstawienia te jednak zwykle nie utrzymywały się zbyt długo w repertuarze i znikwały z niego bez większych śladów. W wielu wypadkach bowiem los twórczości niemieckojęzycznych autorów na polskich scenach jedynie w niewielkim stopniu zależał od jej rangi w rodzimym kraju czy wartości artystycznej. Stokroć ważniejszy okazywał się sukces czy klęska polskiej prapremiery.

Już pobieżny rzut oka na repertuar polskich teatrów wystarczy, by wymienić co najmniej kilkanaście tytułów ważnych inscenizacji niemieckojęzycznych dramatów, przygotowanych przez liczących się reżyserów w ostatnich pięćdziesięciu latach. Konrad Swinarski, który w latach 1955–57 praktykował w Berliner Ensemble, a następnie często gościnnie reżyserował na scenie berlińskiej Schaubühne am

²⁴ Por. Małgorzata Sugiera, *Dioskurowie rozdzieleni. Recepcja sztuk Dürrenmatta i Frischa w polskim dramacie po 1956*, „Ruch Literacki” 1997, z. 5, s. 698–708.

Halleschen Ufer i Schiller-Theater (m. in. prapremiera *Marata / Sade'a* Petera Weissa, 1964), w Krakowie i Warszawie inscenizował sztuki Bertolta Brechta i Friedricha Dürrenmatta. Równie często na niemieckojęzycznych scenach gościł jako ceniony reżyser Erwin Axer, który na polskich przygotował głośną inscenizację *Biedermana i podpalaczy* Maxa Frischa i *Kariery Artura Ui* Brechta, czy Jerzy Jarocki, inscenizujący adaptacje powieści Kafki i sztuki Dürrenmatta. Co istotne, wybrane przez nich dramaty nie tylko pojawiały się potem na scenach innych teatrów, ale również często wchodziły na jakiś czas do repertuaru.

W ostatnich latach związek między popularnością niemieckojęzycznego dramaturga a powodzeniem czy klęską polskiej prapremiery jego sztuk potwierdza przypadek Tankreda Dorsta, szerszej publiczności znanego przede wszystkim z uwagi na wspaniałą kreację Tadeusza Łomnickiego w tytułowej roli *Ja, Feuerbach*. Zupełnie inaczej wyglądało to w odniesieniu do dramaturgii Heinera Müllera czy Thomasa Bernharda. Już końcem lat siedemdziesiątych, czyli równoległe z karierą Müllera na europejskich scenach, ambitną próbę przybliżenia polskiej publiczności jego sztuk podjął Jacek St. Buras. W „Dialogu” i „Literaturze na Świecie” ukazały się między innymi *Filoktet*, *Horacjusz*, *Misja*, *Opis obrazu* i *Kwartet*. Jedynie *Filokteta* i *Gniący brzeg Materiały do Medei* Krajobraz z argonautami pokazał Henryk Baranowski w warszawskim Teatrze Studio. Oba przedstawienia spotkały się z podobnie negatywną oceną krytyki i jawnym brakiem zainteresowania ze strony publiczności, co sprawiło, że dyrektorzy teatrów nadal bardzo niechętnie odnoszą się do propozycji wystawienia któregoś z dramatów Müllera. O wiele lepiej wygląda w tej chwili sytuacja Thomasa Bernharda, który stosunkowo długo czekać musiał na swój teatralny sukces w Polsce, choć polskie tłumaczenia zarówno jego scenicznej, jak też prozatorskiej twórczości od dawna były dostępne i już stosunkowo dobrze znane. Pierwsza próba Erwina Axera w 1976 roku zakończyła się oskarżeniem *Święta Borysa* o karygodną wtórność wobec pisarstwa Becketta. Niewiele lepiej zareagowała krytyka i widzowie na pokazanego cztery lata później *Komedianta* i dopiero krakowskie inscenizacje Krystiana Lupy sprawiły, że Bernhard należy dziś do najbardziej cenionych w Polsce współczesnych dramaturgów niemieckiego obszaru językowego.

Repertuar polskich teatrów nigdy nie odzwierciedlał tematycznej i formalnej różnorodności oraz ilości przetłumaczonych i opublikowa-

nych niemieckojęzycznych dramatów współczesnych. Niewiele z nich, to prawda, zostało wydanych w formie książkowej. Obok dramatów Bertolta Brechta (1962, 1976) i Friedricha Dürrenmatta (1972) ukazała się jedynie w 1980 roku dwutomowa *Antologia dramatu Niemieckiej Republiki Demokratycznej*. Niemal wszystkie pozostałe sztuki pojawiły się na łamach miesięcznika „Dialog”, dzięki któremu wypełniono również kilka znaczących luk w znajomości przedwojennych utworów teatralnych przez polskich czytelników (*Hopla, żyjemy!* Ernsta Tollera czy *Snob* Carla Sternheima). Z dzisiejszej perspektywy kryteria, jakimi kierowano się przy wyborze tych dramatów, nie zawsze wydają się oczywiste, a same wybory pozostawiają niekiedy wiele do życzenia pod względem reprezentatywności czy możliwości zainteresowania polskich odbiorców. O wiele bardziej zastanawiający wydaje się jednak fakt, że tylko nieliczne z tych przetłumaczonych i opublikowanych dramatów zostały kiedykolwiek poddane próbie polskiej sceny. Jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych dyrektorzy teatrów najczęściej odrzucali propozycje grania niemieckojęzycznych dramatów, obawiając się o negatywne reakcje krytyki i publiczności, a co za tym idzie także o wpływ w kasie. Symptomatyczny zatem wydaje się początek lat dziewięćdziesiątych, kiedy stosunkowo wiele inscenizacji współczesnych sztuk niemieckojęzycznych autorów znalazło się w repertuarze teatrów dramatycznych, a jeszcze więcej na scenie Teatru Telewizji, wolnej od kasowych uzależnień zwykłych teatralnych instytucji. Być może to wyraźny sygnał zmiany upodobań tak ze strony ludzi teatru, jak teatralnej publiczności.

Wiele przemawia za tym, że winą za tak uderzającą dysproporcję między ilością tłumaczonych i publikowanych a granych na polskich scenach niemieckojęzycznych dramatów obarczyć należy brak informacji na temat życia teatralnego w krajach obszaru języka niemieckiego, niedostatek popularnych i naukowych opracowań historii współczesnego dramatu czy interesujących propozycji jego analiz i interpretacji. Jedynym źródłem informacji dla zainteresowanych niemieckim teatrem i dramatem XX wieku pozostaje nadal wydana w 1926 roku w Niemczech, a w 1959 przetłumaczona na język polski książka Juliusa Baba *Teatr współczesny*. Informacyjny dział „Dialogu”, zatytułowany *Kronika*, z całą pewnością tutaj nie wystarczy. Zwłaszcza, że donosi się tam przede wszystkim o aktualnych wydarzeniach, często bez szerszego kontekstu i na podstawie wyimków z tamtejszej prasy, przeznaczonych dla innego czytelnika. Przez

pierwszych kilkanaście lat panował też w „Dialogu” bardzo pożyteczny obyczaj uzupełniania publikowanych tekstów dramatycznych o obszerne eseje dobrych piór. Miało to wprowadzić polskiego czytelnika w całą twórczość danego autora, poddać dukt analizie, zaproponować interpretację oraz podszeptać ewentualne polskie analogie i konteksty, co znacznie ułatwiało pierwszy kontakt z obcym tekstem, jego formą i problematyką. Niestety, gdzieś od połowy lat siedemdziesiątych podobnego typu eseje, publikowane wraz z tłumaczonymi dramatami, zaczęły się pojawiać coraz rzadziej, a jeszcze rzadziej były one pisane na specjalne zamówienie redakcji i z myślą o polskim czytelniku. Zastępujące je tłumaczenia analiz i interpretacji, wstępów czy posłowi do oryginalnych wydań najczęściej miały się ze swoim podstawowym celem, gdyż – przeznaczone dla innego czytelnika – zwykle tłumaczyły niezgodnie z podstawowymi regułami retoryki obce przez obce, a niekiedy wskutek odredacyjnych skrótów stawały się fragmentami wręcz nieczytelne. Również pod tym względem początek lat dziewięćdziesiątych przyniósł znaczącą zmianę. Zarówno wrocławski kwartalnik *Notatnik teatralny*, jak krakowski dwumiesięcznik *Didaskalia* coraz więcej miejsca poświęcają niemieckojęzycznemu teatrowi i dramatowi, co pozwala mieć nadzieję na wyrównanie dotychczasowej dysproporcji między znajomością wśród polskiej publiczności współczesnego dramatu francuskiego i angielskiego a sztuk pisarzy niemieckojęzycznych.

3. Nie było moim zamiarem napisanie historii dramatu niemieckojęzycznego ostatnich pięćdziesięciu lat, historii z prawdziwego zdarzenia. Przede wszystkim dlatego, że to żmudne przedsięwzięcie wydaje się opłacalne jedynie wtedy, kiedy autor (a najlepiej cały zespół) zbiera i porządkuje istniejącą już wiedzę. Kiedy klasyfikuje, zestawia i jednym spojrzeniem próbuje ogarnąć te wszystkie informacje, które czytelnik miał już okazję kiedyś poznać, usłyszeć z własnej woli lub mimochodem. W przeciwnym wypadku zgodna z wszelkimi regułami książka, która rok po roku relacjonuje mniej lub bardziej istotne fakty i daty, zasypując czytelnika tysiącami nazwisk i tytułów, może dla wykładanego przedmiotu więcej uczynić złego niż dobrego. Nawet przecież teraz, czyli po zdobyciu pewnej ilości koniecznej wiedzy na temat niemieckojęzycznego dramatu współczesnego, sama z mozołem przerzucam strony bardzo pożytecznych, ale dość trudnych w lekturze, wydanych w Niemczech historii powojennego

dramatu.²⁵ Po dłuższym zastanowieniu odrzuciłam też biegunowo odmienną propozycję Christophera Innesa, który dla Anglików napisał książkę o dramacie niemieckojęzycznym po 1945 roku wedle wybranych pojęć kluczowych: obrazy, modele, dialektyka, dokumenty, tradycje i dialogi.²⁶ Ten sposób uporządkowania wydał mi się nazbyt zewnętrzny i arbitralny, a więc w jakimś sensie również wymagający od ewentualnego czytelnika dobrej znajomości zarówno niemieckojęzycznego dramatu, jak i dróg jego powojennego rozwoju. Nazbyt też często w kolejnych rozdziałach pracy Innesa pod dyktando logiki prowadzonego dyskursu pojawiają się oderwane fragmenty twórczości poszczególnych dramatopisarzy, nie dające w gruncie rzeczy większego wyobrażenia o właściwym dla każdego z nich, organicznym rozwoju. Nie przynoszą one zatem, na przykład, odpowiedzi na podstawowe dla mnie pytanie, dlatego Peter Weiss od scenicznego surrealizmu przeszedł nagle do teatru dokumentu? Dlaczego Peter Handke porzucił „sztuki mówione” na rzecz „poematów dramatycznych”, a Tankred Dorst obok oszczędnego w środkach scenicznej ekspresji *Mamuta* napisał poetycki i luźno z metaforycznych obrazów spleciony *Der verbotene Garten*?

Dla książki *W cieniu Brechta* wybrałam więc formę najprostszą i bodaj w przypadku dramatu niemieckojęzycznego – gdzie przez ostatnie pięćdziesiąt lat tak silnie zaznaczyły się indywidualności pisarskie – najbardziej oczywistą. W kolejnych rozdziałach przedstawiam rodzaj portretów kilkunastu wybranych dramatopisarzy tego kręgu językowego, od Friedricha Dürrenmatta i Maxa Frischa poczynając, a na Elfriede Jelinek i Wernerze Schwabie kończąc. W dwóch rozdziałach – na temat dramatu absurdu oraz dramatu dokumentu – nad prezentację dorobku jednego dramatopisarza przenoszę opisanie wybranego zjawiska czy kategorii scenicznych tekstów, po przykłady sięgając do twórczości kilku autorów. Lecz także w pozostałych przypadkach staram się głównie o to, by opisać przemiany dramatopisarskich stylów i światopoglądów, pytając o ich bezpośrednie i pośrednie źródła oraz owoce, czyli zawsze umieszczając w stosownym kontekście teatralnym i kulturowym, a niekiedy również politycznym. W ten sposób, mam nadzieję, uważny Czytel-

²⁵ Por. np: Wolfram Buddecke, Helmut Fuhrmann, *Das deutschsprachige Drama seit 1945*, Winkler Verlag: München 1981.

²⁶ Por. Christopher D. Innes, *Modern German Drama. A Study in Form*, Cambridge: London 1979.

nik zdoła dostrzec przewijające się przez kolejne rozdziały czerwone nitki ogólniejszych tendencji rozwojowych, wracających tematów, dominujących środków ekspresji *etc.*

Aby mu to ułatwić, nie tylko wciąż powracam do nadrzędnych ram chronologicznych, ale również korzystam z tego samego, stałego punktu odniesienia, jakim jest twórczość Bertolta Brechta, która dosłownym i metaforycznym cieniem kładzie się na całe powojenne pięćdziesiąt lat niemieckojęzycznego dramatu i teatru. Stąd też aż dwa rozdziały poświęciłam scenicznej twórczości Heinera Müllera. Oczywiście, w Polsce nadal wielu krytyków zgłasza poważne wątpliwości co do rangi jego utworów, przede wszystkim – jak podejrzewam – ze względu na ich obcą naszym uszom i oczom estetykę. Nie osobiste preferencje miałam jednak głównie na względzie. Twórczość Müllera, najwierniejszego i zarazem najbardziej niepokornego ucznia Brechta, skupia w sobie niemal wszystkie podstawowe tematy i formy powojennego dramatu, a także stanowi wyraz nie spotykanej u innych refleksji na temat niemieckości, losów politycznie podzielonej Europy i cywilizacyjnych sprzeczności. Heiner Müller zmarł w grudniu 1995 roku, kiedy właśnie zaczynałam pracować nad tą książką. Jego śmierć zamyka zatem wybrany przeze mnie powojenny okres specyficzną klamrą. Klamrą, która ma nie tylko ściśle metodologiczne znaczenie.

Oczywiście, sprawa wyboru pozostaje zawsze kwestią dyskusyjną, zwłaszcza że pisząc *W cieniu Brechta* starałam się mieć na względzie przede wszystkim potrzeby i oczekiwania polskiego Czytelnika. Czy nawet ściślej mówiąc – oczekiwania i potrzeby moich studentów, których pytaniom i wątpliwościom w czasie prowadzonego przeze w semestrze zimowym i letnim 1997/98 roku wykładu monograficznego i seminarium magisterskiego w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego wiele zawdzięczam. Stąd, na przykład, znalazł się tu rozdział poświęcony niemieckiemu teatrowi absurdu, który w rodzimej perspektywie zasługuje zapewne ledwie na miano zjawiska drugiego rzędu. Natomiast polskiemu Czytelnikowi, którego punkt widzenia na dramat współczesny został wyraźnie zdominowany przez dramat francuski, całkowite pominięcie dramatu absurdu zdawać by się mogło zauważalnym brakiem. Wydawało mi się zatem konieczne nie tylko wyjaśnienie przyczyn i skutków wyjątkowo nikłej recepcji w krajach niemieckojęzycznych już w okresie międzywojennym takich „francuskich” nurtów, jak surrealizm i właśnie teatr absurdu, ale również zaprezentowanie scenicznych

utworów Hildesheimera, Grassa i Walsera. Dzięki temu nie tylko jaśniejsza stała się, mam nadzieję, ich odmiennność w stosunku do „klasycznego” teatru absurdu, ale również bardziej przekonująco za-brzmiała postawiona tu teza, że estetyczną i polityczną funkcję teatru absurdu spełniły w krajach niemieckojęzycznych sztuki Petera Handkego z jednej, a dramatu dokumentu z drugiej strony.

Inaczej natomiast w przypadku tak zwanego dramatu dokumentu czy „nowej sztuki ludowej” (*das neue Volksstück*). Choć dramat dokumentu prawie nie miał polskiego odpowiednika i, jak to często dzieje się z utworami zaangażowanymi w aktualne polemiki, dziś straszy anachronizmem, to jednak odegrał on w krajach niemieckojęzycznych tak decydującą rolę, że nie sposób było go pominąć. Tym bardziej, że dramaty Hochhutha, Kipphardta czy Weissa podejmują nadal czytelną problematykę, wnosząc nowe argumenty do dyskusji na temat dramatu historycznego oraz relacji między faktami i dokumentami a literacką fikcją. Zdecydowałam się natomiast jedynie pokrótce i przy okazji pisanie o dramatach Petera Handkego omówić twórczość Franza Xaviera Kroetza, znaną po części polskiemu czytelnikowi z tłumaczeń kilku dramatów w „Dialogu”, bynajmniej nie dlatego, że powstała ona w konkurencyjnym wobec Brechta nurcie tradycji von Horvátha. Decydującą rolę odegrał fakt, że większość sztuk należących do *das neue Volksstück* została napisana w artystycznie przetworzonym dialekcie Bawarii czy austriackiego Grazu, trudnym do przetłumaczenia, a ze względu na lokalną tematykę i interwencyjną funkcję bodaj nawet tłumaczenia nie wartym. Poza tym rację mają ci krytycy, którzy w utworach Kroetza, Martina Sperra czy wczesnego Wolfganga Bauera dostrzegają przede wszystkim fazę wstępną bardziej typowych dla lat siedemdziesiątych tendencji odchodzenia od tematów politycznych na rzecz prezentacji subiektywnych światów i poszukiwania indywidualnego „ja”. Podobnie jak w świadomej sztuczności języka dramatów Thomasa Bernharda widzą zamierzoną reakcję na preferowany przez *das neue Volksstück* płaski naturalizm codziennej mowy niewykształconych.²⁷

Nie kwestia wyboru i doboru nazwisk stanowiła jednak prawdziwy problem, gdyż czołówka twórców powojennego dramatu niemieckojęzycznego została właściwie ustalona. Można by jedynie dodawać nowe nazwiska, zwłaszcza autorów młodszych, jak choćby austriacki

²⁷ Por. Otto F. Riewoldt, *Zum Drama und Theater der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*, w: *Deutsche Gegenwartsliteratur*, op. cit., s. 137–165.

pisarz Franzobel, których twórczość zdaje się zapowiadać nowe tendencje i formy. Prawdziwy problem stanowiło dla mnie wyważenie proporcji między przypomnieniem (a niestety w większości wypadków wręcz opowiedzeniem) treści dramatów a analizą i interpretacją, następnie jakieś w miarę zręczne wplecenie ich w ogólniejsze rozważania. Zwłaszcza że w przypadku współczesnego dramatu, lekceważącego tradycyjną intrygę i zasady linearnego rozwoju akcji, każda próba opowiedzenia treści w sposób konieczny staje się zarazem analizą i interpretacją, rodząc poważne obawy przed nieświadomymi przeinaczeniami i nadużyciami nawet w epoce postmodernistycznego *misreading*.

Książka *W cieniu Brechta* mogła powstać jedynie dzięki szczodremu finansowemu wsparciu Fundacji Alexandra von Humboldta, której w tym miejscu składam serdeczne podziękowania. Półtoraroczne stypendium umożliwiło mi nie tylko badania nad niemieckojęzycznym dramatem, ale również dało rzadką szansę bezpośredniego zetknięcia się z niemiecką kulturą, dla której dramat i teatr jest przecież zawsze – mniej lub bardziej wiernym – zwierciadłem.

M. S.

Marburg, grudzień 1995 – Kraków, wrzesień 1998

I

FRISCH I DÜRRENMATT: TEATRALNE GRY Z RZECZYWISTOŚCIĄ

1. Zapytany o możliwość przedstawienia współczesnej mu rzeczywistości na scenie zwykł Bertolt Brecht odpowiadać pozytywnie, podając wszakże jeden konieczny do spełnienia warunek – należy pokazać świat jako historycznie zmienny. To niezbite przekonanie o bezpośredniej relacji między scenicznym światem przedstawionym a rzeczywistym wynikało z trzech podstawowych założeń epickiej dramaturgii Brechta. Po pierwsze, na obecnym etapie rozwoju cywilizacji nauka potrafi odkryć ekonomiczne i socjologiczne prawa rządzące rzeczywistością, co czyni przeszłość wytłumaczalną, teraźniejszość zrozumiałą, a przyszłość przewidywalną. Po drugie, znajomość obiektywnych praw, jakie rządzą procesami historycznymi, umożliwia skuteczny wpływ człowieka na kształt przyszłości, napawając optymizmem co do jej humanitarnych kształtów. Po trzecie, ponieważ ludzie myślą racjonalnie, chętnie słuchają cudzych poczeń, w związku z tym głównym zadaniem teatru jest edukacja widzów oraz jawne włączenie się w proces budowy lepszego świata. Tymczasem dwaj najbardziej liczący się autorzy pierwszego powojennego pokolenia, Max Frisch (1911–91) i Friedrich Dürrenmatt (1921–91), nie wierzą już w żadną możliwość bezpośredniego przedstawienia na teatralnej scenie otaczającej ich rzeczywistości. Oczywiście, nadal jak Brecht odrzucają tradycyjną dramaturgię sceniczną iluzji, dramaturgię żelaznego związku między przyczyną a skutkiem oraz chętnie sięgają po rozwiązania teatru epickiego. Jednak przez cały czas świadomie i wszelkimi sposobami unikają propagowania politycznej ideologii, w służbie której ten teatr się narodził.

„Współczesny świat to potwór, którego nie da się już ujarzmić za pomocą ideologicznych formuł” – powtarza Dürrenmatt.¹ Rzeczywis-

¹ Friedrich Dürrenmatt, *Dramaturgie des Publikums*, w: *idem, Dramaturgisches und Kritisches. Theaterschriften und Reden II*, Die Arche: Zürich 1972, s. 152.

tość stała się zbyt skomplikowana i nieprzejrzysta, by zakładać możliwość dotarcia do kierujących jej rozwojem zasad, czy też rozważać prawdopodobne i możliwe do racjonalnego skorygowania scenariusze jej rozwoju. Bieg świata zdaje się wyznaczać wypadkowa wielu niezbornych, często przeciwnych zdarzeń i działań, a dawne fatum zastąpił – równie nieubłagany i nieprzewidywalny – przypadek. Stąd przejrzysty świat naukowej epoki Brechta stać się musiał dla obu Szwajcarów wyłącznie domeną teatralnej sztuki. „Nie przedstawiamy na scenie lepszego świata, lecz świat możliwy do zagrania, świat przejrzysty, który dopuszcza odmienne warianty i dlatego staje się zmienny, zmienny przynajmniej w przestrzeni sztuki” – oświadczył Max Frisch, polemizując z koncepcją Brechta i jednoznacznie estetyzując wprowadzoną przez niego kategorię historycznej zmienności.² Kierowany zrozumiałymi prawami świat, i dlatego podatny na racjonalne zmiany, wydawał mu się możliwy jedynie jako wymyślony przez dramaturga model. Model, który w laboratoryjnych, scenicznych warunkach demonstruje *per analogiam* wybrane – najczęściej niezmiennie i powtarzalne – mechanizmy rzeczywistości. Tym samym rzeczywistość, na scenie teatru Brechta przywoływana w geście demonstracji w wybranych kluczowych fragmentach, zmienia się u Frischa w jawnie teatralnie przedstawianą sceniczną fikcję.

Dlatego ani Frisch, ani Dürrenmatt nie mają już żadnej ambicji, by korygować realny świat. Nadal starają się jednak o to, by za pomocą swojej twórczości weryfikować nastawienie widzów wobec niego. „Odmawiając wiernego odwzorowania świata – podsumowuje Jan Knopf – staje się dramat, z jednej strony, świadomą grą, z drugiej – wszakże również grą uświadamiającą. Gra z rzeczywistością jest przecież jednocześnie jakimś swoistym odbiciem świata. Zatem komedia to zarazem pozytyw i negatyw świata.”³ Wyraźnie słysząc to również w wypowiedziach samego Frischa: „Nie tylko pisząc, ale także jedynie żyjąc wymyślamy historie, które wyrażają wzory naszych przeżyć, czyniąc czytelnymi nasze doświadczenia (...) Doświadczenie tworzy, a twórczość zmienia świat, nawet jeśli nie robi tego w bezpośredni sposób.”⁴

² Cyt. za: Manfred Durzak, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Reclam: Stuttgart 1972, s. 151.

³ Jan Knopf, *Theatrum mundi. Sprachkritik und Ästhetik bei Friedrich Dürrenmatt*, „Text + Kritik” 1980, nr 50–51, s. 62.

⁴ Cyt. za: Manfred Durzak, *Dürrenmatt, Frisch...*, *op. cit.*, s. 149.

Choć obaj szwajcarscy dramatopisarze wyjątkowo zgodnie miast przedstawiania realnego świata proponują tworzenie możliwych i modelowych światów dzięki wykorzystaniu repertuaru tradycyjnych dramatycznych form i rozwiązań w funkcji swoistego *V-effektu*, ich uwaga koncentruje się na odmiennych dziedzinach międzyludzkich relacji. W odmienny też sposób podejmują dyskusję z paraboliczną strukturą sztuk Brechta i z właściwym mu dydaktyzmem. Max Frisch bada przede wszystkim relacje między psychiką jednostki a społecznie uwarunkowanymi mechanizmami akceptacji, między indywidualnymi przeżyciami a oficjalnymi hierarchiami wartości. Młodszy od niego o dziesięć lat Friedrich Dürrenmatt chętniej natomiast wybiera dziedzinę społecznych ideologii i historiozoficznej refleksji.

2. Max Frisch poznał Brechta w listopadzie 1947 roku, kilka dni po jego powrocie ze Stanów Zjednoczonych. Blisko czterdziestoletni architekt, który właśnie ponownie rozpoczął pisarską karierę, obserwował uważnie ten wcielony mit niemieckiego teatru, notując wnikliwe uwagi w opublikowanych wspomnieniach.⁵ W 1948 roku oglądał Frisch premierę *Antygony* w Chur, potem próby i premierę *Pana Puntili* w Zurychu. Należał również do pierwszych czytelników powstającego właśnie *Małego organon dla teatru*. Kiedy zdziwił się, że Brecht w swoich teoretycznych rozważaniach nie tylko zrezygnował z wcześniejszej koncepcji *Lehrstück*, lecz również z naciskiem podkreśla rozrywkową funkcję teatru, w odpowiedzi ponoć usłyszał: „Nikt przecież nie wie, czego pewnego dnia zaczną od niego wymagać, a może się wtedy okazać, że nauczamy rzeczy niesłusznych. Nie trzeba ukrywać przed ludźmi, że jesteśmy tancerzami na linie i potrzebujemy liny, by na niej tańczyć. Inaczej przyjdzie im nagle do głowy, by kogoś na niej powiesić.” To także Max Frisch z pokojowego kongresu pisarzy w Berlinie osobiście przywiózł dla Brechta zaproszenie do powrotu, a następnie często go we wschodnim sektorze odwiedzał, biorąc między innymi udział w próbach *Guwernera* Lenza i *Katzgraben* Strittmatera na scenie Berliner Ensemble. Ostatni raz widział Brechta we wrześniu 1955 roku, na długo zachowując niesmak przerywanej długim milczeniem rozmowy, na której cieniem kładły się coraz wyraźniejsze różnice politycznych opcji. Nie dziwi zatem wyznanie Frischa, że kiedy innym w natrętnie powracających

⁵ Max Frisch, *Erinnerungen an Brecht*, Friedenauer Presse Berlin [b. d.].

sennych marzeniach zjawia się postać zmarłego ojca czy ukochanej kobiety, jemu wciąż śni się Brecht, a obecna nawet wtedy świadomość jego śmierci dodatkowo pogłębia uczucie szczęście płynące z możliwości ponownego spotkania.

Jeszcze w Zurychu nie omieszkął Brecht podsuwać Frischowi coraz nowych literackich pomysłów. Najpierw był to projekt sztuki o Wilhelmie Tellu, jaką tylko rodowity Szwajcar potrafiłby napisać. Potem nadeszła propozycja przygotowania dla aktorki Therese Giehse adaptacji *Celestyny* De Rojasa, do czego sam Brecht obiecywał dostarczyć songi. Frisch trzymał już w rękach tekst z uwagami mistrza i miał świadomość tego, jak wiele by się w czasie tej współpracy nauczył. Odmówił jednak z ciężkim sercem, gdyż – jak pointuje we wspomnieniach – „Brecht, kiedy przyjęło się jego warunki, każdego potrafił na swoje kopyto przerobić”. Coś w sposobie myślenia Brechta, w jego stylu dyskusowania i snucia teoretycznych refleksji kazało Frischowi podejrzewać, że racjonalne argumenty i ideologiczne wykładnie miały przede wszystkim jeden cel: przekonać samego Brechta. Jak charakterystyczny zewnętrzny wygląd, te krótko ostrzyżone włosy, rogowe okulary i roboczy kombinezon, tak samo ciasny gorset marksistowskiej doktryny bronił autora *Matki Courage* przed wewnętrznym chaosem, pomagając zbudować *image* zdecydowanego na wszystko intelektualisty. Ideologia pomogła więc w tym jedynym przypadku uratować znakomitego artystę przed bezpłodnym nihilizmem. Frisch jednak nigdy nie miał wątpliwości: „To nie on – pisze z naciskiem – to wyłącznie jego terapia. Stąd wszyscy naśladowcy Brechta znajdują się w wielkim niebezpieczeństwie: udoskonalają terapię przeciwko geniuszowi, jakiego im brakuje.”

Brecht wyłącznie sobie przypisywał zasługę wyeliminowania z teatru arystotelesowskiej dramaturgii; zasługę podważenia tradycyjnej identyfikacji widza ze scenicznym bohaterem oraz zniszczenia podtrzymywanej żelaznym łańcuchem przyczyn i skutków jedynej możliwej wersji rozwoju scenicznych zdarzeń. Stworzony przez niego teatr epicki, który ożywiała ambicja demonstrowania świata podatnego na zmiany, miał natomiast podkreślać wariantowość scenicznej akcji w zależności od panujących stosunków społeczno-politycznych. I choć takie przeciwstawienie starej i nowej dramaturgii uwodziło klarownością dychotomicznie rozpisanych cech, Max Frisch głęboko wątpił w to, by sama zmiana stosunków społecznych wystarczyła do zniweczenia tej uprzykrzonej żelaznej logiki wydarzeń, jaka w tradycyjnym teatrze na pozór wykluczała wszelkie modyfikacje. Dla

niego obraz życia na scenie tradycyjnego i epickiego teatru tak samo bowiem usuwał w cień wszelkie możliwe warianty innego rozwoju zdarzeń. Walcząc z teatrem imitacji, zaczął więc Frisch mocno akcentować fakt, że akcja rozgrywa się na teatralnej scenie i tylko założone przez autora – i od kaprysu jego wyobraźni, a nie od praw ekonomii i polityki zależne – warunki narzucają jej określoną linię rozwoju. Idealnym narzędziem tego typu demonstracji wydawała mu się początkowo parabola. Miała nie ukrywać swojej konstrukcyjności i dla przerzucenia pomostu sensu między sceną a widownią wykorzystywać jedynie identyczność reguł teatralnego i pozateatralnego świata. Lecz z tych samych względów lubiana również przez Brechta parabola ma już w swój kształt wpisany dydaktyzm, tę nieodłączną tendencję do nauczającego i pouczającego *quod demonstrandum est*. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych udało się Frischowi wymyślić własny, konkurencyjny typ „dramaturgii możliwości” i wcielić go równocześnie w praktykę w dramacie *Biographie: Ein Spiel* (*Biografia: teatralna gra*, 1968) w postaci takiej wariantowości scenicznych zdarzeń, jaką umożliwiają teatralne próby. Wcześniej zaś różnymi sposobami starał się przeciwdziałać dydaktyzmowi parabol w pogoni za tym paradoksem, jaki ujął najlepiej w podtytule swego dramatu *Biedermann und die Brandstifter* (*Biedermann i podpalacze*, 1957–58) – *Lehrstück ohne Lehre* (dramat nauczający bez nauki).⁶

Dwóch ojców – Thorntona Wildera i Bertolta Brechta – miała niewątpliwie farsa *Die Chinesische Mauer* (*Chiński mur*, 1949–54), w której Frisch po raz pierwszy posłużył się otwartą formą teatru epickiego. Jej akcja rozgrywa się tu i teraz, wprost na teatralnej scenie w czasie trwania spektaklu. W prologu mówi o tym jasno Dzisiejszy, któremu – jak w *Naszym Mieście* Wildera – przypadła funkcja reżysera i komentatora zarazem. Świadomie uczestniczy on w budowaniu scenicznej iluzji, a tym samym demaskuje jej fikcyjny status. Od Wildera, tym razem z dramatu *The Skin of Our Teeth*, pożyczył też Frisch pomysł Masek, czyli takich alegorycznych personifikacji europejskiej historii i literatury, jak Napoleon Bonaparte, Poncjusz Piłat, Emil Zola, Nieznajoma z Sekwany czy Romeo i Julia. Uwięzione w stereotypowym geście i słowie pojawiają się jak poręczne, lecz dawno już wyprane z treści cytaty. Są jednak „żywe i niebezpieczne”

⁶ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty ze sztuk Frischa według: Max Frisch, *Sämtliche Stücke*, Suhrkamp: Frankfurt/Main 1995.

– jak komentuje Dzisiejszy – gdyż powracają niby upiory, dyktując współczesnym swoje słowa i gesty. Dlatego w uroczystym polonezie Maski zakreslają na scenie zaczarowany krąg naszej wizji przeszłości, z którego jedyna droga wiedzie w atomową apokalipsę. Lecz Frisch nie pisze w duchu *Fizyków* i nie odziera z iluzji teatralnej maszynierii po to, by jak Dürrenmatt odsłonić teatralność świata. Na teatralnej scenie w *Die Chinesische Mauer* obnażone zostają raczej pułapki współczesnej świadomości, która sama przed sobą odgrywa wieczną farsę. Dlatego jawna teatralność Wildera sąsiaduje tu z *V-effektem* typowym dla Brechta.

Wprost z Brechta zdaje się pochodzić historia, jaką inscenizuje przed nami Dzisiejszy; historia nieudanego przewrotu w chińskim cesarstwie, w czasie którego oszukańczo wykorzystuje się słuszny gniew ludu. Kiedy bowiem cesarz Hwang Ti rozgromił zewnętrznych wrogów, postanowił rozprawić się wreszcie z wewnętrznymi, a zwłaszcza z autorem antycesarskich powiedzeń, zwanym Głosem Ludu. W jego ręce wpadł jednak Wang-niemowa i cesarz sam musiał włożyć mu w usta wszystkie nieprawomyślne słowa, jakich wymagała procedura skazania na śmierć. Ta scena straciłaby wiele ze swojej demaskatorskiej siły, gdyby nie matka Wanga. Kiedy w jego obronie wybucha ludowa rewolucja, matka nieświadomie kontynuuje dzieło cesarza, wybierając dla syna laury męczennika. Deklaruje oficjalnie – a niezgodnie z prawdą – że to jej Wang był owym sławnym Głosem Ludu. A ponieważ rzekomo ludową rewolucją zaczął w pewnym momencie kierować następca tronu, zniecierpliwiony zbyt długim oczekiwaniem na sukcesję, w chińskim państwie po raz kolejny nic się nie zmieni.

Max Frisch doskonale zdawał sobie sprawę z niezborności formy swojego dramatu. Przygotowując jego kolejną wersję w 1955 roku, zapisał w *Dzienniku*: „Miał wysunąć na plan pierwszy historię tyra-
na i niemowy, moja sztuka stara się wbić widzom w głowę znaczenie tej historii.” Myślał nawet o tym, by „zredukować ją do czystej akcji”⁷. Na szczęście nigdy tego nie zrobił, a farsa *Die Chinesische Mauer* zachowała kształt przejrzystej metafory, nie zmieniając się w jednoznaczna i pouczającą sceniczną parabolę. Już w prologu Dzisiejszy oznajmia wyraźnie, że akcja rozgrywa się dzisiaj, czyli w epo-

⁷ Cyt. za: Manfred Durzak, *Max Frisch und Thornton Wilder. Der vierte Akt von „The Skin of Our Teeth”*, w: *Frisch. Kritik – Thesen – Analysen*, Francke Verlag: Bern [b. d.], s. 109.

ce cywilizacyjnego postępu, dla której budowa Chińskiego Muru to zwykła farsa. Rozwój technologii niewiele jednak zmienił ludzką wrażliwość, a teoretyczna wiedza również dzisiaj bardzo trudno rytmuje się z praktyką. Początkowo Dzisiejszy naiwnie komentuje sytuację w teatralnych Chinach: „To pachnie kryzysem władzy, której wszystko udało się zwyciężyć za wyjątkiem prawdy. Pojmuje.” Dopiero jednak w finale rzeczywiście zrozumie słowa, które teraz bezmyślnie recytuje, przekonując widzów, że jego spektakl nie ma żadnego przesłania: „Na myśli mamy tylko (słowo honoru!) prawdę, która czasem lubi być obosieczna.” Mocno przekonany o tym, że należy w nowy sposób tworzyć historię, Dzisiejszy już za chwilę zacznie jednak tchórzliwie paktować ze starym tyranem, który budując Chiński Mur, chce „przeszkodzić nadejściu przyszłości”. A nawet kiedy zdobędzie się na to, by powiedzieć cesarzowi prawdę prosto w oczy, jej ostrze łatwo stępi państwowa nagroda i złoty łańcuch. Władza nie tylko bowiem potrafi wszystko, co sobie życzy, usłyszeć z ust niemowy. Równie łatwo zamyka usta wymownym. Ani jeden, ani drugi nie potrafi dać świadectwa prawdzie, więc w finale *Die Chinesische Mauer* znów rozlegną się takty poloneza, a Maski mechanicznie powtarzać będą swoje prawdy.

Tylko Dzisiejszy i księżniczka Mee Lan stoją w finale bez ruchu po obu stronach sceny, aż pograży się ona w zupełnej ciemności. Krytycy chcieli w tym widzieć dowód optymizmu Frischa, dowód na to, że jednostka może wyrwać się z trybów historii. Lecz jeśli nawet w miłości widzi autor jedyną szansę ludzkiej samorealizacji, jak twierdzi Manfred Durzak,⁸ to jednak nacisk kładzie raczej na bezradność tych, którym udało się przejrzeć mechanizm świata – wciąż od nowa powtarzającej się farsy. Stąd odnotowuje w *Dzienniku* w związku z *Die Chinesische Mauer*: „Pisarstwo, które ma świadomość swojej niemocy i które tę niemoc pokazuje, to rodzaj ostatniego alarmu, do jakiego jest zdolne.”⁹ Już w tym pierwszym dramacie, podejmującym otwartą dyskusję z ideologią Brechta, widać zatem wyraźnie, że Frisch korzysta z technik teatru epickiego, by ujawnić przed widzem prawdziwe oblicze znanego i oswojonego świata; wystrzega się natomiast wszelkich recept i wskazówek.

W sposobie, w jaki cesarz zmienia niemego Wanga w Głos Ludu, łatwo rozpoznać typowy dla Frischa motyw urabiania cudzego obra-

⁸ Por. *idem, Dürrenmatt, Frisch..., op. cit.*, s. 174–185.

⁹ Cyt. za: Gerhard Kaiser, *Max Frischs Farce „Die Chinesische Mauer”*, w: *Max Frisch, Suhrkamp: Frankfurt/Main 1987*, s. 124.

zu, łapania w narzucony z zewnątrz obraz jak w pułapkę. Ten motyw podejmuje także jedna z Masek, Don Juan, skarżąc się, że przychodzi z piekła literatury, i domagając się boskiej kary dla pisarskiej fantazji. „Cokolwiek bym sam nie zrobił lub na co nie pozwolił, zaraz zostaje wyinterpretowane i zmienione w literaturę. Któż to wytrzyma?” – pyta Don Juan retorycznie. I marzy: „Chciałbym być, młody jak jestem, tylko być.” Z tej sceny wyrósł kolejny dramat, w którym Frisch postanowił uwolnić Molierowskiego bohatera z krępującego literackiego schematu i pokazać w rozwoju. „Należy sobie postawić pytanie – komentował już po skończeniu dramatu – czy każda próba pokazania Don Juana w rozwoju nie jest możliwa jedynie za cenę tego, że przestanie on być prawdziwym Don Juanem, a stanie się człowiekiem, który (z tej czy innej przyczyny) znalazł się w roli Don Juana.”¹⁰ Stąd bohater Frischa zмага się ze swoim literackim mitem i miast kobiet kocha geometrię, a w burdelu woli grywać w szachy.

Akcja dramatu *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (*Don Juan albo Miłość do geometrii*, 1953–61) rozgrywa się, jak chcą didaskalia, w teatralnej Sewilli w epoce „ładnych kostiumów”. Już w pierwszym akcie stawia też Frisch podstawowy dla całej akcji filozoficzny problem bycia i pozoru. Dla Don Juana miłość do geometrii nie jest bowiem zwykłym kaprysem, ale ratunkiem przed irracjonalną zmiennością świata i brakiem pewników. Wprawdzie w dniu ślubu z Donna Anną – w zgodzie z dawnym obyczajem – bezbłędnie odnajduje narzeczoną w gronie zamaskowanych gości, ale nie zna żadnego dowodu na to, że z wielu możliwych ciał pokochał właśnie to jedno. Po raz ostatni próbuje zobaczyć w świetle „coś więcej niż tylko lustro odbijające nasze życzenia”, kiedy spostrzega narzeczoną w miejscu i oświetleniu, w jakich ujrzał ją po raz pierwszy. Fortuna śmieje mu się jednak w nos, gdyż w przebraniu Donny Anny pojawia się jedna ze sprzedajnych dziewcząt, Miranda, zakochana w odmienności grającego w szachy Don Juana. Po kilku latach to właśnie Miranda, teraz owdowiała księżna, oferuje mu w swoim zamku schronienie przed znanym ze sztuki Moliera mitem uwodziciela. Takie schronienie jest Don Juanowi tym bardziej potrzebne, że spalił na panewce jego plan sprzedaży kościołowi za cenę samotności w klasztornej celi zaaranżowanej sceny potępienia podczas kolacji z posągiem Komandora. Inaczej mówiąc, Miranda kupuje sobie Don Juana

¹⁰ Max Frisch, *Nachträgliches zu „Don Juan”*, cyt. za: Hiltrud Gnüg, *Max Frischs „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie”*, w: *Max Frisch, op. cit.*, s. 160.

za męża, jako jedyną drogę do geometrii oferując zamianę wielu kobiet na jedną żonę. Lecz alternatywa racjonalnej geometrii, przeciwstawiana dotąd chaosowi popędu seksualnego, traci sens w uporządkowaniu małżeńskiego życia. W ostatnim akcie Don Juan dostaje więc świeżo wydrukowany egzemplarz dramatu *El Burlador de Sevilla*, który ostatecznie pieczętuje powstanie mitu Don Juana, oraz wiadomość od Mirandy, że oczekuje jego dziecka. Lecz potomstwo to nie tyle zwycięski rewers życia przeciwstawiony awersowi mitu, czego należałoby się spodziewać. Także w tym przypadku Don Juan ponosi sromotną klęskę, dając się schwytać w odwieczny mechanizm biologicznej reprodukcji.

„Cóż wie o mnie Brecht i jego Ensemble?” – pytał Don Juan w farisie *Die Chinesische Mauer*. I rzeczywiście, zamiast krytyki człowieka społecznego, anarchystycznie odrzucającego wszelkie zobowiązania wobec kolektywu, jak miało to miejsce w przedstawieniu Brechta, napisał Frisch apologię indywiduum w pogoni za utopią samorealizacji. Jedyne przestępstwo i grzech Don Juana to przecież uparte stawianie pytania o status rzeczywistości i własnego „ja”. A kolejne miłosne epizody to dowód epistemologicznego kryzysu, w jakim się znalazł, bezsilnie dryfując między Scyllą utopii nieskończonej możliwości wyboru i Charybdą bezsensowności wyboru w chwili, kiedy jego przedmioty niczym szczególnym się nie różnią. Stąd ma rację Peter Horn, kiedy twierdzi, że w tym „nauczającym dramacie dla nie-nauczalnych” Frisch po raz kolejny przeciwstawia optymizmowi Brechta swój głęboki pesymizm, nie widząc wyjścia z klinczu powtarzalności świata i aspiracji jednostki do niepowtarzalności.¹¹

Podczas ceremonii niedoszłych zaślubin z Donną Anną nie potrafi Don Juan pozytywnie odpowiedzieć na postawione pytanie „Czy ją rozpoznajesz?”, gdyż w stereotypowej formułce dostrzega sens biblijnego poznania, łączącego zmysłowość aktu erotycznego z absolutną prawdą. Dla wszystkich obecnych jego epistemologiczne wątpliwości mają jednak postać zdrady i złamanego przyrzeczenia. „Uwodziciel” – woła oburzony Komtur, wyzywając go na pojedynek. W tym momencie widać wyraźnie, że Don Juan zмагаć się musi nie tylko z własnym mitem, ale również ze społecznymi oczekiwaniami; ze społecznymi rolami, do jakich w żaden sposób nie chciałby się dopasować. Ten problem w nieco innej perspektywie podjął Frisch w dra-

¹¹ Por. Peter Horn, *Zu Max Frischs „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie”*, w: *Frich, op. cit.*, s. 121–144.

macie *Andorra* (*Andorra*, 1958–61), gdzie manipulowanie cudzym wizerunkiem służy wielorakim społecznym i politycznym celom. Mieszkańcy Andorry tak długo wmawiają synowi miejscowego nauczyciela, że jest Żydem, aż odkrywa on w sobie „żydowskie” cechy i w pełni identyfikuje się z narzuconym obrazem, akceptując społeczną rolę w miejsce własnej tożsamości. Najpierw wzmówiona „żydowskość” Andrieego dowodzi lepszości Andorrańczyków od ich antysemitycznych sąsiadów. Dlatego też Nauczyciel, wstydząc się swego związku z tamtejszą Seniorą, z pełną aprobatą społeczną „adoptuje” ich wspólnego syna jako ocalałego z pogromu dziecko. Następnie wobec ponownego zagrożenia najazdem sąsiadów obecność Andrieego pomaga scementować mieszkańców Andorry, gdyż jego „inność” umacnia wewnętrzną tożsamość ich grupy. Wreszcie Andri staje się poręcznym kozłem ofiarnym, rzuconym na pożarcie najeźdźcom. Mechanizm tych manipulacji wydaje się bardzo podobny, co ze szczególną ostrością akcentuje ostatnia scena dramatu: scena pokazowego odróżniania Żydów od Andorrańczyków po sposobie chodzenia. Prawda nie ukrywa się zatem we wnętrzach zamaskowanych ludzi na publicznym placu, ale zostaje im przemocą narzucona z zewnątrz, jak wcześniej rola „uwodziciela” Don Juanowi.

W pierwszej scenie *Andorry* córka Nauczyciela, Barblin, bieli ściany rodzicielskiego domu. W ostatniej ta współczesna Ofelia, karanie ostrzyżona do nagiej skóry „żydowska dziwka”, tym samym gestem próbuje zamalować krew na publicznym placu. To symboliczna biel, kolor pozornej niewinności Andorrańczyków, ale trudno też przeoczyć wyraźne nawiązanie do sztuki dydaktycznej Brechta *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Kragłogłowi i szpiczastogłowi*, 1938). Także tutaj po przejęciu władzy przez dyktatora Iberina jego żołnierze bielią domy, śpiewając *Pieśń o białej zaprawie murarskiej*, przy czym użyte przez autora słowo *Tünche* przenośnie znaczy również „fałszywy polor, blichtr”. To nawiązanie jeszcze wyraźniej wydobywa na jaw znaczące różnice między sceniczną parabolą Brechta a teatralnym modelem Frischa. Podczas bowiem gdy parabola sięga po przeszłe przypadki i, by oddziaływać na kształt przyszłości, wyostreza prawa rzeczywistego świata i prowokuje do ich zmiany, model tworzy wedle tych praw własne sceniczne światy, by tym dokładniej je zbadać.

Już w przedmowie do *Andorry* podkreśla Frisch teatralność scenicznego świata, jego „przykładowy” charakter i fikcyjną modelowość relacji międzyludzkich, pisząc: „*Andorra* z tej sztuki nie ma nic wspólnego z rzeczywistym małym miasteczkiem o tej nazwie, nie od-

nosi się także do żadnego innego prawdziwie istniejącego miasteczka; Andorra to nazwa modelu.” Następnie zaś układa wydarzenia w formę rozprawy sądowej, w czasie której sceny posuwające akcję ku finałowej konfrontacji na publicznym placu uzupełnione zostają zeznaniami uczestników i świadków. Przed trybunałem stają kolejno Nauczyciel, Doktor, Stolarz i inni. Niektórzy tłumaczą się koniecznością spełnienia obowiązku, inni zaczynają żałować swego czynu... Jednak wszyscy próbują się usprawiedliwić nie „wobec” widzów, ale raczej „jak” widzowie i „zamiast” nich. Nie prześladowanie Żydów stanowi bowiem punkt centralny utworu Frischa, ale fałszowanie przeszłości, w momencie powstania dramatu aktualne tyleż w Niemczech i w Austrii, co w formalnie neutralnej w czasie wojny Szwajcarii. Nie bez powodu pisał Frisch w swoich *Notizen von den Proben „Andorra”* (*Notatki przed próbami „Andory”*): „Andorrańczycy siedzą na widowni, to nie sędziowie, ale świadkowie tak samo jak postacie.”¹² Stąd mimo pozorów teatru epickiego i dystansu właściwego formie sądowego procesu, *Andorra* Frischa winna pełnić funkcję psychodramy, sumienia widzów chwytając w pułapkę i nie podsuwając im żadnych poręcznych wymówek.

Trudno powiedzieć, który z utworów – *Andorra* czy *Biedermann und die Brandstifter* – powstał wcześniej. Szkic akcji pierwszego zanotował Frisch w swoim *Dzienniku* już pod koniec lat czterdziestych, wtedy też powstał projekt słuchowiska zatytułowanego *Die Brandstifter* (*Podpalacze*), podobnego w swej metateatralnej formie do farsy *Die Chinesische Mauer*. W każdym razie *Biedermann* jest w Polsce o wiele lepiej znany,¹³ choć podobno sam Frisch traktował go jak ledwo dramatopisarską wprawkę po skończonej właśnie powieści *Homo faber*. Jednym z powodów, dlaczego Andri przyjął narzuconą mu tożsamość, była w *Andorrze* jego wewnętrzna słabość, konieczność potwierdzenia swego „ja” w oczach innych. Nie inaczej w przypadku Biedermanna. Kiedy pewnego wieczoru odwiedza go podpalacz, podając się za bezdomnego, Biedermann nie tylko zgadza się, by na strychu zamieszkali dwaj kolejni bezdomni; nie tylko zataja przed policjantem, że zgromadzili tam zapasy benzyny; nie tylko własnoręcznie pomaga wymierzyć lont, ale nawet podaje pudełko zapalek, by mogli spalić jego dom i całą dzielnicę. Gdzie ukrywa się ta-

¹² Cyt. za: Manfred Durzak, *Dürrenmatt, Frisch...*, op. cit., s. 219.

¹³ Por. Małgorzata Sugiera, *Dioskurowie rozdzieleni. Recepcja sztuk Dürrenmatta i Frischa w polskim dramacie po 1956*, „Ruch Literacki” 1997, z. 5, s. 698–708.

jemnica jego słabości? Przecież postać Knechtlinga, który zwolniony z pracy popełnił samobójstwo, nie służy Frischowi do pełnego wyjaśnienia strachu i nieczystego sumienia Biedermanna. Raczej dodatkowo uzasadnia jego ustepliwość wobec żądań podpalaczy.

Biedermann łatwo poddaje się manipulacji, gdyż za wszelką cenę chce pozytywnie odpowiedzieć na oczekiwania innych. Dlatego chociaż przed Chórem Strażaków palone – wbrew zakazowi – cygaro oraz wysyła piękny wieniec na pogrzeb Knechtlinga. W scenie uroczystej kolacji, którą Biedermann wydaje na cześć niepożądanych lokatorów, usiłując zaprzyjaźnić się z nimi na tyle, by oszczędzili jego własność, Max Frisch jednoznacznie wskazuje na pokrewieństwo swego dramatu z moralitetem. Ponieważ Schmitz, jeden z podpalaczy, grał kiedyś w Salzburgu, dla uświetnienia wieczoru wystawiają oni fragment widowiska *Jedermann* Hofmannsthala, w którym głos z katedry wzywa tytułowego bohatera do poprawy. W wykonaniu Schmitza bardzo szybko słowo „Jedermann” zostaje zastąpione przez rymujące się z nim „Biedermann”. Przy czym pierwszy człon nazwiska bohatera dramatu wymownie nawiązuje do nazwy *biedermeier*, oznaczającej styl wnętrz i mebli, który ukształtował się w pierwszej połowie XIX wieku w niemieckim środowisku mieszczańskim. A więc Frisch zamienia średniowiecznego Każdego na mieszczańskiego Każdego. Jednak robi to nieco inaczej niż Brecht, który w 1950 roku zaproponował organizatorom Festiwalu w Salzburgu fragment swojego *Salzburger Totentanz* (*Taniec śmierci w Salzburgu*), podejmując polemikę z dramatem Hofmannsthala. Zamiast „śmierci bogatego człowieka” Brecht chciał pokazać współczesną Śmierć, która niewiele może zdziałać przeciwko bogatym i dlatego powoli przechodzi na ich stronę. Max Frisch tymczasem pozostał przy swoim temacie gry prawdy i pozoru, kładąc Biedermannowi lawirować między zabezpieczeniem majątku przed podpalaczami a wymogami społeczności, by nadal zachowywać się zgodnie z tradycyjną hierarchią wartości, choć zanikła już religijna sankcja dla gromadzenia kapitału jako życiowego powołania. Dramatopisarz odsłonił tym samym maskę pozornych etycznych wartości, ujawniając materializm i utylitaryzm jako faktyczny motor kierujący działaniami mieszczańskiego społeczeństwa. Jego Biedermann dba przecież jedynie o zachowanie pozorów uczciwego człowieka, kiedy z jego „etycznych rachunków” wynika, że pozory bardziej mu się opłacą. Ponieważ jednak w tym momencie normy za jedyną sankcję mają czysty pragmatyzm, bardzo łatwo nimi manipulować. Stąd w dopisanym później epilogu, który rozgrywa się

w pogrążającym się w degrengoladzie piekle, Biedermann powtarza jak *leitmotiv*: „Byle tylko nie utracić teraz wiary.” Choć po religii pozostał ledwo cień czysto formalnej poprawności, sama możliwość dowiedzenia, że postępował tak samo, jak inni – czyli w rozumieniu Biedermanna uczciwie – gwarantuje mu spokojne sumienie.

Frisch nazywał dramat *Biedermann und die Brandstifter* sztuką dydaktyczną bez moralnego przesłania, gdyż nie tyle idzie tu o nauczanie czegoś widzów wzorem Brechta, ile – sprowokowanie ich do szukania odpowiedzi na własną rękę. Dlatego w trakcie uroczystej kolacji Biedermann wychodzi na proscenium i zwraca się wprost do widzów: „Powiedźcie szczerą prawdę: Od kiedy (dokładnie) wiecie moi państwo, że oni są podpalaczami? (...) Podejrzenie! Miałem je od samego początku, moi państwo, podejrzenia ma się zawsze – ale powiedzcie szczerze: Co wy byście zrobili, mój Boże, na moim miejscu? I kiedy?” To drugie pytanie wydaje się ważniejsze. Dotyczy przecież wyznaczenia granicy, od której przestaje obowiązywać zasada wyboru mniejszego zła. Podobnie jak w pozostałych dramatach Frisch daje tutaj widzom jedynie wgląd w pewną modelowo zbudowaną sytuację, unikając zarówno osadzenia jej w łatwo rozpoznawalnym realistycznym i historycznym kontekście, jak też sformułowania jednoznacznego morału. Stąd kiedy w 1959 roku Erwin Axer pokazał *Biedermanna* na scenie Teatru Współczesnego w Warszawie, znaczna część widzów odbierała ją inaczej niż publiczność w Szwajcarii i Niemczech, która w płomieniach finału dopatrywała się odbłasku płonącego Reichstagu i ostrzeżenia przed brunatnym niebezpieczeństwem. W Polsce tamtych lat niebezpieczeństwo, przed jakim ponoć ostrzegał Frisch, miało raczej kolor czerwony. Lecz niezależnie od tego, czy podpalacze w *Biedermannie* symbolizują faszystów czy komunistów, poznanie moralnej słabości tytułowego bohatera niczego nie uczy – ani jego, ani nas.

3. Idąc bodaj śladem Brechta, Frisch traktował teatralną scenę jak rodzaj naukowego laboratorium, gdzie w idealnych warunkach możliwy stawał się eksperyment. *Die Chinesische Mauer*, *Biedermann und die Brandstifter* oraz *Andorra* to wymyślone przez dramatopisarza modele świata, w których przyjęte założenia przesądzały tak o rozwoju akcji, jak o jej prawdopodobieństwie. Nie ma zatem w tych dramatach Frischa zupełnie miejsca na przypadek.

Inaczej u Dürrenmatta. Tu przypadek staje się nie tylko głównym stymulatorem scenicznych zdarzeń, stanowiąc najistotniejsze

źródło dramatycznej formy, ale również – zdaniem dramaturga – określa najgłębszą naturę pozateatralnej rzeczywistości. Wiąże się to ściśle z nakreśloną w teoretycznych rozważaniach – opartych na tekście wykładu z lat 1954–55 i zatytułowanych *Problemy teatru* – granicą między dawną tragedią a bardziej dla naszych czasów odpowiednią komedią. „Tragedia jako najbardziej rygorystyczny rodzaj sztuki – tłumaczy tam – zakłada istnienie już ukształtowanego świata. Komedia natomiast – o ile nie jest komedią społeczną, jak u Moliera – zakłada istnienie świata nieuksztalowanego, dopiero się kształtującego, podlegającego przeobrażeniom, świata, który, podobnie jak nasz, właśnie pakuje manatki.”¹⁴ Tragedia i komedia to zatem dla Dürrenmatta nie tylko przyjęte powszechnie kategorie gatunkowe, nazywające odmienne metody postępowania dramaturga wobec – niejednokrotnie – tego samego tematu i materiału. To również swoiste kategorie historiozoficzne, odpowiadające konkretnym etapom rozwoju świata jako jedyne właściwe narzędzia jego konceptualizacji. Dürrenmatt zakłada stałą powtarzalność podstawowych mitycznych czy archetypowych relacji międzyludzkich, figur myślenia i wzorów postępowania. Dostrzega też coś więcej: powtarzający się za każdym razem scenariusz powolnej krystalizacji, specyficznej dla danej cywilizacji formy porządku i następnie ponowne pogrążanie się w chaosie, kiedy chwieją się coraz mocniej obowiązujące hierarchie i coraz bardziej mąci oblicze świata. Wówczas jeszcze tylko komedia za cenę groteskowego wyobcowania potrafi nadać mu widzialny kształt. „Nie przedstawiam w moich teatralnych sztukach rzeczywistości – argumentował w innym miejscu – ale tworzę ją dla widzów na scenie (...) Cel każdego dramatu to gra ze światem. Teatr nie jest w moim przekonaniu rzeczywistością, ale stanowi grę z rzeczywistością, pokazuje jej przemianę w teatrze. Sądzę bowiem, że rzeczywistość sama w sobie opiera się poznaniu, które dotyczyć może wyłącznie jej scenicznych metamorfoz.”¹⁵ Scenicznych metamorfoz, gdzie podstawę daje pomysł na taki rozwój zdarzeń, który splecie losy postaci, ilustrując ósmy punkt z komentarza do *Fizyków*: „Im bardziej planowo działają ludzie, tym skuteczniej uderza w nich przypadek.”¹⁶ I to właśnie taka świadomym zamysłem dramaturga pro-

¹⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Problemy teatru*, tłum. Witold Wirpsza, „Dialog” 1961, nr 9, s. 122.

¹⁵ Cyt. za: Manfred Durzak, *Dürrenmatt, Frisch..., op. cit.*, s. 38.

¹⁶ Friedrich Dürrenmatt, *21 punktów w związku z „Fizykami”*, tłum. Irena Krzywicka i Jan Garewicz, „Dialog” 1962, nr 10, s. 80.

wokowana klęska pozwala choć na chwilę dojrzeć oblicze współczesnego świata we wcielonym w sceniczne konkrety paradoksie.

Niezależnie jednak od tego, że „przystoi nam tylko komedia” i absurdem wydaje się pisanie czystych formalnie tragedii w świecie starzejącej się cywilizacji, który „właśnie pakuje manatki” – Dürrenmatt wcale nie wyklucza tragizmu, winy i odpowiedzialności. Jeśli nawet nie sposób przywrócić ładu całemu światu, nie należy nihilistycznie kapitulować. Stąd istotę w tekstach groteskowej wizji Dürrenmatta stanowi przeciwstawienie ogólnego chaosu indywidualnemu porządkowi. Istnieje przecież ważka różnica między instytucjonalnym wymiarem kary a indywidualnym poczuciem winy. „Jesteśmy już tylko potomkami – pisze w *Problemach teatru* – ale to nasz pech, nie wina: wina istnieje jeszcze jedynie jako czyn osobisty, jako akt religijny.” Zaś w rozmowie zarejestrowanej w redakcji „Dialogu” dodatkowo wyjaśnia: „Nie mówię: nie ma winy, jest tylko pech, ale: stworzyliśmy świat, gdzie nikt nie wierzy w istnienie winy (...) Wina istnieje, trzeba ją jednak mozolnie odkrywać, trzeba jej szukać pod maską świata współczesnego.”¹⁷ Lecz maska współczesnego świata, jego jedyne widzialne oblicze to przecież groteskowa deformacja, która narzuca widzom dystans do scenicznych wydarzeń i wydaje tragiczne ofiary przypadku na ich śmiech. Jak przełamać ten śmiech dawnym uczuciem litości i trwogi? Jak pod pozorami pecha odkryć indywidualną winę? Odbijająca ład świata tragedia zakłada istnienie publiczności, dla której moralne wartości mają ten sam sens, dzięki czemu staje się możliwa katartyczna identyfikacja. Tę dawną teatralną wspólnotę zamierza Dürrenmatt przemocą narzucić anonimowym współczesnym widzom, wyznającym różne wiary i hierarchie wartości. W tym celu wykorzystuje na rozwój zdarzeń ten sam pomysł, który stanowi źródło jego scenicznej groteski. „Pomysł bowiem – wyjaśnia w *Problemach teatru* – ze szczególną łatwością przekształca rzesze widzów teatralnych w masę, którą przy pomocy ataku, pokusy czy podstępnie nietrudno nakłonić do słuchania rzeczy, których zazwyczaj chętnie by słuchać nie chciała. Komedia jest pułapką na myszy, w którą publiczność nieustannie wpada i wciąż wpadać jeszcze będzie.”¹⁸ Tym samym światopogląd dramatopisarza splata się w ścisły węzeł z preferowaną przez niego formą scenicznych sztuk oraz z ich świadomą i jawną metateatralno-

¹⁷ Idem, Z rozmowy w „Dialogu”, „Dialog” 1963, nr 4, s. 81.

¹⁸ Idem, *Problemy teatru*, op. cit., s. 123.

ścią, a także – czy może przede wszystkim – z zamierzonym efektem oddziaływania na odbiorców. Dürrenmatt po to przecież chwytł widzów w przemyślną pułapkę komedii, by uświadomić im, że już w chwili urodzenia mieli pecha, bo zostali złapani w pułapkę o wiele większą i nie wymkną się z niej tak łatwo, jak z teatralnej widowni.

Teatr stwarza zatem – wedle Dürrenmatta – jedną z nielicznych szans poznania świata, choć tylko pod postacią sztucznie wytworzonych modeli, działających w założonych okolicznościach. Dlatego Dürrenmatt nie ukrywa, że pomysł Brechta z kluczowej dla koncepcji epickiego teatru *Sceny ulicznej* – by przedstawiwszy świat pod postacią nieszczęśliwego wypadku, wyjaśnić zarazem jego przyczyny – stworzyć może wspaniały teatr. Dodaje jednak, że przeprowadzając podobny dowód, należy zrezygnować z większości dotychczasowych argumentów. „Brecht myśli w sposób nieubłagany, ponieważ w równie nieubłagany sposób o wielu sprawach nie myśli” – dowodzi w *Problemach teatru*, jak zawsze posługując się paradoksami. I te usprawiedliwione ideologią świadome przeoczenia, wyminięcia i luki w myśleniu Brechta stara się nieubłaganie odsłonić, podejmując z nim bezpośrednią polemikę w trzech dramatach: *Anioł zstąpił do Babilonu* (1952–57), *Frank V* (1959) i *Fizycy* (1962).

W *Dobrym człowieku z Seczuanu* (1939–41) Brechta (prapremiera odbyła się w 1943 roku w Zurychu), bogowie schodzą na ziemię, by na dowód doskonałości aktu stworzenia znaleźć dobrego człowieka. Ale moralne cnoty źle rymują się z materialnym zyskiem, więc co jakiś czas dobra Shen Te musi założyć maskę złego kuzyna Shui Ta, by żyjącym jej kosztem pasożytom odebrać to, co jako Shen Te hojną ręką rozdała. Brechtowi nie chodzi o nic innego niż o dowód na zbędność bogów i konieczność przejęcia steru świata przez samego człowieka, świadomego wszakże społecznych mechanizmów. W epilogu ustami Aktora zwraca się więc z jednoznacznym apelem do widzów: „Szanowna publiczności, nie sądzicie nas źle. / Czy to był słuszny finał? Oczywiście – nie! (...) Nie wolno głowy w piasek kryć za wzorem strusi. / Rada musi się znaleźć! Musi! Musi! Musi!”¹⁹ Także w dramacie Dürrenmatta zstępuje do Babilonu z wysokiego nieba Anioł, by przynieść najbiedniejszemu z ludzi boski dar: dziewczynę o imieniu Kurrubi. Lecz kiedy obdarty Anioł, dla niepoznaki z długą czerwoną brodą, udaje się na poszukiwanie żebraka Akki, staje nagle oko

¹⁹ Bertolt Brecht, *Dobry człowiek z Seczuanu*, tłum. Włodzimierz Lewik, w: *idem, Dramaty*, t. II, PIW: Warszawa 1962, s. 393.