Karol Sauerland

MŁODA DRAMATURGIA AUSTRIACKA

1.

Kiedy kilka lat temu zadałem znanemu wiedeńskiemu reżyserowi, Heinrichowi Schnitzlerowi, bawiącemu na zaproszenie Czytelni Austriackiej z odczytem w Warszawie, pytanie, czy mógłby powiedzieć coś o młodych talentach w dziedzinie austriackiego dramatu, udzielił mi krótkiej i szorstkiej odpowiedzi: „Nie. Takich talentów w Austrii nie ma". Dwa lata temu miałem ponownie okazję rozmawiać ze Schnitzlerem. Tym razem sam napomknął o „sceniczności" sztuk młodego austriackiego dramaturga, Wolfganga Bauera.

Niewątpliwie zadziwiająca to sprawa, że po wielkiej pustce pojawiło się w Austrii od razu kilka dramaturgicznych talentów, które w krótkim czasie zdołały odnieść niemałe sukcesy. Śledząc przyczyny nagłego wzrostu popularności Petera Handkego, Wolfganga Bauera i Thomasa Bernharda oraz pojawienia się nowych nazwisk dramaturgów, takich jak Peter Turrini, Herwig Seeböck, Harald Sommer czy Franz Buchrieser, wypada stwierdzić, że przyczyny te nie są łatwe do wykrycia, zważywszy, że każdy z nich prezentuje zupełnie inny rodzaj talentu.

Nie przypadek jednak, jak mi się wydaje, sprawił, że tak szybko odnieśli oni sukcesy na scenach NRF, Berlina Zachodniego, Austrii i Szwajcarii. Mimo istotnych różnic łączy ich odrzucenie teatru zaangażowanego, uznanie bezsensu naszego świata i jednostajności życia codziennego za „konieczność". Stwierdzenie absurdu nie powoduje już u tych młodych twórców wstrząsu, lecz służy im jako materiał do efektów scenicznych. Jeśli dodamy, że sztuki ich pojawiły się właściwie w momencie, kiedy dramat absurdu już się przeżywał, a nad zaangażowaną sztuką Rolfa Hochhutha, Heinara Kipphardta, Petera Weissa toczyły się spory, sytuacja zaczyna być jasna: publiczność przyzwyczajona do teatru pokazującego bezsilność człowieka oczekiwała czegoś, co mogłoby zająć miejsce opuszczone przez teatr absurdu i skutecznie konkurować z teatrem zaangażowanym.

Teza ta wydaje się znajdować potwierdzenie w fakcie, że jeszcze zanim Peter Handke dał się poznać jako autor dramatów, już rozpoczął polemikę ze sztuką zaangażowaną. Podjął ją sprowokowany przez mieszkającego w Londynie austriackiego pisarza, Jakova Linda, który w recenzji z pierwszej powieści Handkego *Die Hornissen* stwierdził, że „młodzi nie chcą o niczym mówić, bo nie mają nic do powiedzenia". Znane czasopismo zachodnioniemieckie *Akzente* poświęciło wówczas (w październiku 1966) prawie cały numer młodym autorom, pytając na okładce: „Młodzi — nie mają po prostu nic do powiedzenia?". Obok Thomasa Bernharda, Benno Hurta (z zasadniczym artykułem *O czym młody autor dziś pisać nie może*), Helgi Novak, Gerharda Rühma, Adolfa Muschga zabrał głos również Handke. Odpowiedział m.in.:

Gdy piszę, nie in
rzeczywistość. Ona
interesuje mnie w
szę, to zupełnie in
czywistość tylko r
staje się nieczys
również w twór
społeczna. Po pro
łoby wstrętne,
swoją krytykę p
by zrobić z niej
estetyzować w utw
ne oszukaństwo
gażowanie na wi
raturę, zamiast
To estetyzm. A te
dziurki w nosie.

Nieco później
Literatura jest r
pogląd, że wszel
literaturze jest s
Była to refleksja
wziął udział m.in
obok niemieckieg
yera oraz amery
Bentleya, Susan S
W artykule Hand
„engagement" wir
w sensie Wittgens
nie z jego znac
przeciwnym bowi
do przekonania, że
zaangażowana i
bezprzedmiotowa.
zresztą wspomnian
rzucone z audyto
de dzieło nie jes
ktoś z obecnych
nić choć jeden u
pozostało bez od
jak relacjonuje Di
Zeit z 6.V.1966 r.
buchem huragano
Zaangażowanie
sprawą postawy,
utworu. Kto się
jakiś — zwykle
pragnie zrealizow
uczynić literatura,
stawia się na wy
zykowego czy fo
tymczasem zaanga
ściowej precyzji.
musi dokładnie ol
rza, co krytykuje
chciał to wyrazić
powiedzmy w po
myśli argumenty
jest literatura?), b
zaangażowanie wy
przełał, powiedzm

> Gdy piszę, nie interesuje mnie tak zwana rzeczywistość. Ona mi przeszkadza. Gdy piszę, interesuje mnie wyłącznie język; gdy nie piszę, to zupełnie inna sprawa. W pisaniu rzeczywistość tylko mnie rozprasza i wszystko staje się nieczyste. Nie interesuje mnie również w twórczości literackiej krytyka społeczna. Po prostu nie o to chodzi. Byłoby wstrętne, gdybym musiał naginać swoją krytykę porządku społecznego tak, by zrobić z niej literacki wątek albo wyestetyzować w utworze. Uważam za wstrętne oszukaństwo przerabiać własne zaangażowanie na wiersze, robić z tego literaturę, zamiast się wypowiadać wprost. To estetyzm. A tego w literaturze mam po dziurki w nosie. Ja piszę o sobie samym.

Nieco później Handke w artykule *Literatura jest romantyczna* przedstawił pogląd, że wszelkie zaangażowanie w literaturze jest sprzeczne z jej istotą. Była to refleksja po dyskusji, w której wziął udział m.in. właśnie Peter Weiss obok niemieckiego krytyka Hansa Mayera oraz amerykańskich pisarzy Erica Bentleya, Susan Sontag i Leslie Fiedlera. W artykule Handke stwierdza, że słowa „engagement" winno się używać tylko w sensie Wittgensteinowskim, tzn. zgodnie z jego znaczeniem potocznym, w przeciwnym bowiem razie łatwo dojść do przekonania, że wszelka literatura jest zaangażowana i cała dyskusja staje się bezprzedmiotowa. (Taki obrót przybrała zresztą wspomniana dyskusja w Stanach: rzucone z audytorium pytanie, czy każde dzieło nie jest zaangażowane i czy ktoś z obecnych na sali mógłby wymienić choć jeden utwór niezaangażowany, pozostało bez odpowiedzi, i obrady — jak relacjonuje Dieter E. Zimmer w *Die Zeit* z 6.V.1966 r. — zakończyły się wybuchem huraganowego śmiechu.)

Zaangażowanie jest, według Handkego, sprawą postawy, dotyczy autora, a nie utworu. Kto się angażuje, ma na ogół jakiś — zwykle utopijny — cel, który pragnie zrealizować. Nie może tego uczynić literatura, ponieważ zawsze nastawia się na wywoływanie jakiegoś językowego czy formalnego efektu, gdy tymczasem zaangażowanie wymaga treściowej precyzji. Autor zaangażowany musi dokładnie określić, do czego zmierza, co krytykuje, o co walczy. Gdyby chciał to wyrazić w formie literackiej, powiedzmy w powieści (Handke ma na myśli argumenty Sartre'a z eseju *Czym jest literatura?*), byłby zmuszony własne zaangażowanie wyeliminować? Gdyby je przelał, powiedzmy, na jednego z bohaterów powieści, straciłoby ono swoją tożsamość, tym bardziej, że postać bohatera nie da się oddzielić od innych postaci i sytuacji. Poza tym powieść zawsze pozostaje fikcją, zaangażowanie traci więc w niej na „realności". Handke dochodzi do wniosku, że

> każde „engagement" traci realność przez formę literacką: w powieści staje się fikcją, w wierszu poezją, albo w obu jednym i drugim. Pisarz zaangażowany nie może się jako pisarz zaangażować. Literatura wszelką rzeczywistość, również „engagement", przemienia w styl. Czyni bezużytecznymi wszelkie słowa i niszczy je w mniejszym czy większym stopniu. Wszystko bagatelizuje: rzeczywistość cytowaną i rzeczywistość pozajęzykową, która zostaje nazwana. Literatura jest nierzeczywista, nierealistyczna. Również tak zwana literatura zaangażowana, aczkolwiek sama określa się właśnie jako realistyczna, nie jest realistyczna, ale romantyczna.

Zaangażowanie odrzuca również Wolfgang Bauer, choć — o ile mi wiadomo — tak otwarcie jak Handke nigdy nie wypowiadał się na temat sztuki zaangażowanej. To samo dotyczy Turriniego, Thomasa Bernharda i innych przedstawicieli młodej dramaturgii austriackiej.

2.

Można stwierdzić, że sztuki młodych dramaturgów austriackich stanowią zarazem pod wieloma względami „niemiecką" (w sensie języka niemieckiego) kontynuację teatru absurdu, co właśnie pozwoliło im wypełnić lukę w repertuarze niemieckojęzycznych teatrów po przeżyciu się teatru absurdu. Wspólna dla obu teatrów wydaje się bezradność bohaterów (np. Borys w sztuce *Ein Fest für Boris* Bernharda, czy tytułowy bohater sztuki Handkego *Kaspar* *), ich izolacja (bardzo wyraźna np. u Bauera), niemożność nawiązania kontaktu z otoczeniem, absurdalność i zawodność języka. Trzeba też podkreślić, że niejeden pomysł awangarda austriacka zawdzięcza Beckettowi czy Ionesco. Śledząc u Handkego w *Podopieczny chce być opiekunem* grę bez słów wiemy, że był inspirowany *Aktem bez słów* Becketta. W sztuce Bauera *Magic Afternoon* znajduje się nawet cała scena, która bardzo przypomina nam zakończenie *Łysej śpiewaczki* Ionesco.

* druk. w *Dialogu*, nr 10/1970.

Jeśli chodzi o technikę, to wydaje mi się, że Handke „pobierał nauki" u Becketta, a Bauer u Ionesco. Eksperymentowanie i „konstruktywizm" Becketta musiały bardzo odpowiadać Handkemu, a bardziej „realistyczny" Ionesco przemawiał do gustu Bauerowi.

Żaden z nich naturalnie nie przyznałby się do swojego mistrza, a najprawdopodobniej po prostu by się go wyparł. Znana jest wypowiedź Handkego, że Beckett go nudzi, ponieważ jego założenia spowszedniały. Również krytyka niemiecka nie zwróciła specjalnie uwagi na mogące tu wchodzić w grę kontynuacje albo zależności. Odnosi się wrażenie, że zależy jej bardzo na urabianiu opinii, iż mamy tu do czynienia z czymś „nowym", czymś „niemieckim". Otóż ta „nowość", aczkolwiek bezsporna, nie jest aż taką nowością. Polega tylko na większej zabawie elementami językowymi i dźwiękowymi. *Kaspar* Handkego może być przykładem tej nowej sytuacji w teatrze.

Początki młodej austriackiej dramaturgii wiąże się też często ze zjawiskiem poezji konkretnej i działalnością tzw. „grupy wiedeńskiej". Niektórzy badacze mówią nawet o wpływie. Termin ten nie jest właściwie odpowiedni, bowiem językowe eksperymenty konkretystów zmierzają w nieco innym kierunku. Celem dokonywanych przez nich przekształceń językowych jest wywołanie nieoczekiwanych efektów. Handke i częściowo Bernhard w odróżnieniu od nich operują gotowymi, stereotypowymi konstrukcjami językowymi po to, by zwrócić uwagę na zależność naszej świadomości od gotowych „prefabrykowanych" elementów języka. Podkreślić natomiast wypada, że bez eksperymentów „grupy wiedeńskiej" i konkretystów niemieckich, jak Gomringer, Heissenbüttel i Mon, konstrukcje językowe używane przez Handkego nie zostałyby w Niemczech przyjęte z takim, jak dziś, zrozumieniem. Utrzymuje się nawet opinia, że Handke zawdzięcza swój sukces trywializowaniu założeń poezji konkretnej, dzięki czemu udało mu się stworzyć formę, która jest zrozumiała dla szerokiego kręgu odbiorców.

3.

Peter Handke, urodzony w 1942 roku, uzyskał bezsprzecznie największy rozgłos wśród młodej awangardy austriackiej. Na scenie zadebiutował w roku 1966 sztuką *Publiczność zwymyślana* *, wokół której od razu wytworzyła się atmosfera sensacji. Sztuka była wyzwaniem, wyrażonym expressis verbis już w samym tytule. Była to sztuka bez bohaterów, bez postaci, bez fabuły. Składała się tylko z prostych zdań i słów, wygłaszanych przez czterech spikerów. Przedstawiała opis swych własnych założeń, które spikerzy w sposób prowokacyjny podawali widzom do wiadomości.

Sztuka zawdzięcza swój sukces przede wszystkim oryginalności pomysłu, który można by nazwać czystą formą antyteatru. Sam pomysł zwymyślania publiczności nie jest co prawda nowy, znamy go już chociażby z *Kartoteki* Różewicza, ale nigdy dotąd wymyślanie nie stanowiło naczelnej i jedynej zasady całej sztuki. Ściśle biorąc, również u Handkego publiczność zostaje zwymyślana dopiero pod koniec sztuki. Ale od początku wypowiadane przez spikerów słowa zwracają się przeciwko publiczności przychodzącej do teatru z określonymi oczekiwaniami, zgadzającej się na podział „publiczność-scena", na konwencję, że tu będzie się jej pokazywać coś z życia, jakieś obrazy, jakąś fikcję. Ta konwencja jest dla Handkego kłamstwem. Atak na nią, to właściwie główny cel i temat jego sztuki. Teoretycznie istnieją tylko dwie możliwości rozbicia tej konwencji: albo przez stworzenie teatru bezobrazowego, nie wywołującego analogii z życiem, teatru samych słów i zdań, albo przez włączenie w jakiś sposób publiczności do „zabawy", np. poprzez akcję protestacyjną. Handke wybiera pierwszą możliwość: teatr bez iluzji, bez bohaterów, zredukowany do prostych wypowiedzi teatr słów, a następnie gestów. Było to zgodne z jego stanowiskiem wyrażonym w słowach: „Gdy piszę, interesuje mnie wyłącznie język".

Nigdy nie podjął próby wprowadzenia w życie drugiej możliwości. Pozostał w „teatrze", nie chciał, aby publiczność podjęła akcję, chociaż i z tego wyjścia zdawał sobie sprawę. Dowiódł tego w artykule: *Für das Strassentheater, gegen die Strassentheater (Za teatrem ulicznym, przeciw teatrom ulicznym)*, w którym odrzuca teatr uliczny w obecnej postaci jako naśladownictwo teatru tradycyjnego. Teatr uliczny nie powinien pokazywać, jaka jest obecna rzeczywistość, lecz otwierać nowe możliwo-

* druk. w *Dialogu*, nr 6/1969.

ści gry dla publicz
mówiąc językiem
wać, jak należy ro
celu jednak nie osia
da Handke, dopóki
teatrem, z którym p
tychmiast nadzieję c
mowania" spektaklu.
si być ruchem, elem
chu, do którego po
wyobrażenia, nową
słowem akcja aktoró
tru ulicznego musia
publiczności. Sam H
nie poszedł w tym
łączył się w swoim
wał w Berlinie Zac
zycyjnych ruchów,
ataki ze strony lewi

Jan Błoński w ś
do polskiego przekła
myślanej pisał, że sz

> zachęca... do odnowy sztuki. Odnowy życia sić — przez utożsamien w ostatecznym rachun wolucji zabawy *.

Handke w „głębi
jednak w odnowę ży
cie dostrzega tylko
py; nawet ruchy rew
konwencją, fałszywą
rzy również w odn
przyczyn wybiera t
słowa i gesty, co pol
go sztuki.

Sztuką tego rodza
rego Handke zapreze
Publiczności zwym
1968 roku. Bohater ty
funkcjonujący prze
„ucząc się mówić p
spar staje się człon
wzorem dla wszystki
wypowiedź Kaspara:
kim jakim był kied
parafrazą wypowiedz
zmarłego w 1833 r.,
jako postać histor
Handkego do napisa
jeździć na koniu tak
na koniu mój ojcie
Kaspara przyczyną
spikerzy dopóty nie
go z równowagi, do
tów powiedzieć: „Ty
to ja".

Przypadkowość jeg
kreślona przez nieoc

* *Dialog*, nr 6/1969.

ował w roku 1966 sztu-
zwymyślana *, wokół
tworzyła się atmosfera
rła wyzwaniem, wyra-
verbis już w samym
ka bez bohaterów, bez
y. Składała się tylko
i słów, wygłaszanych
kerów. Przedstawiała
ch założeń, które spi-
rowokacyjny podawali
ności.
za swój sukces prze-
nalności pomysłu, któ-
ać czystą formą anty-
sł zwymyślania pub-
o prawda nowy, zna-
by z *Kartoteki* Róże-
dotąd wymyślanie nie
i jedynej zasady ca-
biorąc, również u
ość zostaje zwymyśla-
oniec sztuki. Ale od
adane przez spikerów
przeciwko publiczno-
lo teatru z określony-
zgadzającej się na po-
scena", na konwencję,
pokazywać coś z ży-
jakąś fikcję. Ta kon-
Handkego kłamstwem.
właściwie główny cel
i. Teoretycznie istnie-
ożliwości rozbicia tej
zez stworzenie teatru
wywołującego analo-
samych słów i zdań,
enie w jakiś sposób
abawy", np. poprzez
ą. Handke wybiera
: teatr bez iluzji, bez
owany do prostych
słów, a następnie ge-
e z jego stanowiskiem
vach: „Gdy piszę, in-
cznie język".
próby wprowadzenia
ożliwości. Pozostał w
ał, aby publiczność
ciaż i z tego wyjścia
wę. Dowiódł tego w
s *Strassentheater, ge-*
heater (Za t e a t r e m
t e a t r o m ulicznym),
teatr uliczny w obec-
naśladownictwo teatru
r uliczny nie powi-
aka jest obecna rze-
wierać nowe możliwo-

nr 6/1969.

ści gry dla publiczności, powinien — mówiąc językiem Brechta — pokazywać, jak należy robić rewolucję. Tego celu jednak nie osiągnie dopóty, powiada Handke, dopóki będzie nazywać się teatrem, z którym publiczność wiąże natychmiast nadzieję obejrzenia i „skonsumowania" spektaklu. Teatr uliczny musi być ruchem, elementem ogólnego ruchu, do którego powinien wnosić nowe wyobrażenia, nową fantazję. Jednym słowem akcja aktorów prawdziwego teatru ulicznego musiałaby się stać akcją publiczności. Sam Handke jednak nigdy nie poszedł w tym kierunku, nie przyłączył się w swoim czasie, gdy przebywał w Berlinie Zachodnim np. do opozycyjnych ruchów, czym naraził się na ataki ze strony lewicy.

Jan Błoński w świetnym komentarzu do polskiego przekładu *Publiczności zwymyślanej* pisał, że sztuka ta

> zachęca... do odnowy życia i do odnowy sztuki. Odnowy życia — o ile wolno wnosić — przez utożsamienie go ze sztuką: a więc, w ostatecznym rachunku, do anarchicznej rewolucji zabawy *.

Handke w „głębi duszy" nie wierzy jednak w odnowę życia. Obserwując życie dostrzega tylko konwencje, stereotypy; nawet ruchy rewolucyjne pachną mu konwencją, fałszywą retoryką. Nie wierzy również w odnowę teatru. Z tych przyczyn wybiera teatr bawiący się w słowa i gesty, co pokazują późniejsze jego sztuki.

Sztuką tego rodzaju jest *Kaspar*, którego Handke zaprezentował dwa lata po *Publiczności zwymyślanej*, w maju 1968 roku. Bohater tytułowy jest to stwór funkcjonujący przez język. Dopiero „ucząc się mówić przez mówienie" Kaspar staje się członkiem społeczeństwa, wzorem dla wszystkich innych. Pierwsza wypowiedź Kaspara: „Chciałbym być takim jakim był kiedyś ktoś inny" jest parafrazą wypowiedzi Kaspara Hausera, zmarłego w 1833 r., który — chociaż nie jako postać historyczna — inspirował Handkego do napisania tej sztuki: „chcę jeździć na koniu tak, jak kiedyś jeździł na koniu mój ojciec". To staje się dla Kaspara przyczyną nieszczęścia. Odtąd spikerzy dopóty nie przestają wytrącać go z równowagi, dopóki nie będzie gotów powiedzieć: „Tylko przypadkowo ja to ja".

Przypadkowość jego istnienia jest podkreślona przez nieoczekiwane pojawienie się na scenie innych Kasparów, a że jest tworem ukształtowanym przez język przekonujemy się z faktu, że kiedy jeszcze nie umiał nazywać rzeczy, nie posiadał jeszcze i woli, najwyżej życzenie, by być takim jak inni; zaś teraz, gdy udaje mu się pokonywać wszelkie niebezpieczeństwa przy pomocy słów i zdań, uzyskuje pewność, że jest kimś innym. Powtarza za głosem spikerów te same, co oni, slogany, nawet w tej samej tonacji. W tym momencie powinien właściwie powiedzieć: „Jestem takim, jakim kiedyś był ktoś inny", ale nic takiego nie następuje. Wydaje się znowu przez chwilę niepewny, jakby wyczuwał, że obok jednoznaczności istnieje jeszcze w języku wieloznaczność, że obok tak zwanej rzeczywistości istnieje jeszcze możliwość. Pod koniec sztuki Kaspar powiada np.: „Mówię: mogę sobie wyobrazić, że jestem teraz wszędzie, tylko nie mogę sobie wyobrazić, że jestem r z e c z y w i ś c i e wszędzie...". Uświadomiwszy sobie ostatecznie własne granice, własną znikomość i przypadkowość, zgubiony zarazem i ośmieszony pojawieniem się — w drugiej połowie sztuki — innych Kasparów, wypowiada w końcu wyżej przytoczone słowa: „Tylko przypadkowo ja to ja" *.

Gra językowa jest i w tej sztuce głównym elementem. Tym razem Handke posiada jeszcze większą swobodę operowania zdaniami i słowami niż w *Publiczności zwymyślanej*, ponieważ sam temat nie narzuca mu żadnych ograniczeń. Jak w „dobrym podręczniku do nauki języka", spikerom nadarza się tutaj okazja do przekazywania innych „pożytecznych treści".

Krytycy porównali Kaspara z Jedermannem, głównym bohaterem sztuki Hofmannsthala pod tym samym tytułem. Sam Handke zaprotestował przeciwko temu. Trzeba mu przyznać rację, że porównanie Kaspara z Jedermannem jest niefortunne, ponieważ obie postacie nazbyt wiele dzieli. Jedermann jest jeszcze w sztuce Hofmannsthala zwyczajnym

* *Dialog*, nr 6/1969.

* Handke zmienił później to zakończenie i zamiast „ich bin zufällig ich" każe powiedzieć Kasparowi „Ziegen und Affen" („kozy i małpy"). W ten sposób chciał zapewne zapobiec interpretacji, że rozwój Kaspara zmierza do uczynienia z niego jednostki podporządkowanej rygorom społeczeństwa, a jednocześnie zademonstrować, że jednostka swoim „idiotycznym zachowaniem" może się jednak tym rygorom nie poddawać.

śmiertelnikiem, natomiast Kaspar zwyczajnego człowieka co najwyżej przypomina z pozoru. Właściwy Kaspar to kreatura manipulowana przez język. Pod tym względem nawet Heidegger jest bardziej konkretny od Handkego. Na zarzut ten można odpowiedzieć, że Handke jest przede wszystkim dramatopisarzem, a nie filozofem, zaś jego publiczność należy do generacji, która jest już obyta z filozofią Heideggera.

W kolejnej sztuce pt. *Das Mündel will Vormund sein* (Podopieczny chce być opiekunem) pokazał Handke, że mechanizmy życia dają się uchwycić nie tylko w języku, ale i w gestach i zachowaniach ludzi. Jak we wspomnianym *Akcie bez słów* Becketta, nie pada w niej ani jedno słowo. Na scenie widać młodego, zdrowego człowieka, ze smakiem zajadającego jabłko. Zjadłszy jedno wyciąga z kieszeni roboczego fartucha drugie, i w tym momencie dostrzega obserwującego go opiekuna. Je dalej, ale z coraz mniejszym apetytem, wreszcie przestaje jeść. Już z tej początkowej sceny możemy wnioskować, że autorowi chodzi o pokazanie zależności podopieczny-opiekun. Jak sugeruje tytuł, podopieczny chce zająć miejsce opiekuna, ale to mu się, rzecz prosta, nie uda. Od początku wisi na scenie groźnie wyglądający rzemienny pas, który — możemy się domyślać — pozwala opiekunowi utrzymać ustalony porządek. Nie upływa wiele czasu, a podopieczny wykazuje nawet nadmierne posłuszeństwo wobec opiekuna. Sztuka — analogiczną sytuację mieliśmy w *Kasparze* — nie może skończyć się inaczej, jak tylko zwycięstwem silniejszego.

W *Der Ritt über den Bodensee* (Galopada przez Jezioro Bodeńskie, 1971), kolejnej swojej sztuce, Handke znowu powrócił do spraw teatru.

Patrząc na scenę — pisał w 1969 r. w tygodniku *Die Zeit* — odnosi się wrażenie, że dzieje się tam coś, co tak właśnie musi się dziać, a nie inaczej, jakby grą aktorów rządziły „prawa naturalne". Wydarzenia następują po sobie bez zaskoczeń. Widzom wszystko wydaje się znajome. Zarówno w teatrze, jak i na zewnątrz niego, będzie dla nich naturalne, że policjant gwiżdże, więc ludzie się zatrzymują. Jednakże w obu przypadkach dramaturgia wystąpi w roli natury... Ile kosztowało trudu, ażeby widz mógł odnieść wrażenie, że ogląda to, co mu dobrze znane! Jakby jego spojrzenie było w mocy praw natury!

Owo wrażenie, że wszystko, co się wokół nas i w teatrze dzieje, podlega prawom natury, trzeba zdaniem Handkego tak silnie uwypuklić, abyśmy zdali sobie z tego jasno sprawę. Na tej idei opiera się jedna z najtrudniejszych w interpretacji sztuk Handkego, *Der Ritt über den Bodensee*. Wydaje się, że kluczem do jej zrozumienia może być ballada o tym samym tytule napisana przez jednego z trzeciorzędnych autorów niemieckich XIX wieku. Ballada mówi o tym, jak rycerz po szaleńczej gonitwie na koniu przez zamarznięte Jezioro Bodeńskie osiąga drugi brzeg i uświadomiwszy sobie w tej chwili bezmiar niebezpieczeństwa, w jakim się znajdował, umiera na udar serca. Cienką warstwę lodu, jeśli tak można powiedzieć, zastąpiły w sztuce Handkego słowa i gesty, dla których społeczeństwo ustaliło z góry znaczenia i które mogą przez to prowadzić do nieustannych nieporozumień. Grono złożone w zasadzie z pięciu osób bawi się tu w naśladowanie stereotypowych sytuacji z życia towarzyskiego, nie zdając sobie sprawy z tkwiących tu niebezpieczeństw.

Zaczęto ze sobą przestawać i przyzwyczajono się do tego: ustalił się pewien porządek; ażeby nadal móc ze sobą przestawać, nadano temu porządkowi wyraźne sformułowanie. A gdy porządek został sformułowany, musiano go przestrzegać, bo ostatecznie został sformułowany!

W wielu z tych zabaw znalazły zastosowanie chwyty, znane nam już z *Kaspara* i *Das Mündel will Vormund sein*, np. w sytuacji, gdy jedna z postaci uczy się określonych form syntaktycznych, powtarzając je za drugą (analogicznie do sytuacji spiker-Kaspar), albo gdy jedna podporządkowuje się drugiej, nie umiejąc się obronić (analogicznie do sytuacji podopieczny-opiekun). Gdy zabawa na dobre się rozkręca, na scenie pojawia się „pani z chustką". Z dzieckiem-lalką na ręku szybko przechodzi od osoby do osoby i na chwilę przy każdej się zatrzymuje. „Dziecko" chwyta w tym momencie kobiety za piersi, a mężczyzn poniżej pasa. W końcu „zrzuca wszystko na podłogę i ściąga ze stołu koronkową serwetę", po czym pani z dzieckiem opuszcza scenę. Postacie na scenie zamierają w bezruchu.

Jedna sięga po coś wyciągniętą ręką i nieruchomieje w tym geście. Druga chce zrobić jakiś ruch i tylko go zaznacza. Jeszcze inna chce jej coś pokazać w odpowiedzi i nagle

urywa w pół gestu. ruszeni: jeden jakby wyciągnąć ręki z kie osoby zaczęły coś m otwartymi ustami. W bardziej, jakby byli z

Możemy wnioskow ballady, że niekonwe ki-dziecka uświado cienkiej warstwy nych.

Można też uznać, mierzał pokazywać pieczeństw, owej cie a przeciwnie, nasze stwa ta jest gruba i większe jest wtedy się okaże, że tak ni nas otacza, wydaje i nie zdajemy sobie możliwości. Jesteśmy w każdym geście i się określone znaczen bie wyobrazić, że Jesteśmy przyzwycza dane zachowanie po domą reakcję. (Jedna mówi np.: „Idzie kto za siebie: może ma na co otrzymuje odp stu często się ogl wzdrygnął się: w poc wiedź: „Nie, po pro Handke uwydatnia t różne sposoby: prób reakcja może nastą spodziewamy, albo wość, czy dana reak nie, albo też, że reak od oczekiwanej i wrażenie, że na sceni tycznego.

Sztukę tę można z nież jako nagroma scen, w których Ha larnie, „wytyka palc w stosunkach między

Wydaje mi się, ż chodząca od idei „p społeczeństwie najbl Handkego. Znajduje dzenie w anegdotce, wiedział w rozmowi zachodnioberlińskiego by swojej sztuki:

Dzisiaj rano kupiłem pie, niż zwykle, i pr że wracając z mlekie szybciej przejść koło

e wszystko, co się wo-
ze dzieje, podlega pra-
ba zdaniem Handkego
lić, abyśmy zdali sobie
wę. Na tej idei opiera
dniejszych w interpre-
go, *Der Ritt über den*
się, że kluczem do jej
być ballada o tym sa-
ana przez jednego z
autorów niemieckich
da mówi o tym, jak
ej gonitwie na koniu
ezioro Bodeńskie osią-
uświadomiwszy sobie
iar niebezpieczeństwa,
wał, umiera na udar
stwę lodu, jeśli tak
zastąpiły w sztuce
gesty, dla których spo-
z góry znaczenia i
to prowadzić do nie-
umień. Grono złożone
osób bawi się tu w
otypowych sytuacji z
o, nie zdając sobie
tu niebezpieczeństw.

rzestawać i przyzwycza-
stalił się pewien porzą-
óc ze sobą przestawać,
kowi wyraźne sformuło-
iek został sformułowany,
gać, bo ostatecznie został

baw znalazły zastoso-
e nam już z *Kaspara*
Vormund sein, np. w
z postaci uczy się
syntaktycznych, po-
ugą (analogicznie do
par), albo gdy jedna
ę drugiej, nie umie-
alogicznie do sytuacji
). Gdy zabawa na
na scenie pojawia się
Z dzieckiem-lalką na
hodzi od osoby do
rzy każdej się zatrzy-
wyta w tym momen-
i, a mężczyzn poniżej
ica wszystko na pod-
łu koronkową serwe-
z dzieckiem opuszcza
scenie zamierają w

wyciągniętą ręką i nie-
ście. Druga chce zrobić
zaznacza. Jeszcze inna
w odpowiedzi i nagle

urywa w pół gestu. Wszyscy trwają nieporuszeni: jeden jakby chciał i już nie mógł wyciągnąć ręki z kieszeni, jedna czy dwie osoby zaczęły coś mówić i umilkły z pół otwartymi ustami. Wszyscy kulą się coraz bardziej, jakby byli zmarznięci.

Możemy wnioskować pośrednio z treści ballady, że niekonwencjonalne ruchy lalki-dziecka uświadomiły im kruchość cienkiej warstwy konwencji społecznych.

Można też uznać, że Handke nie zamierzał pokazywać w tej sztuce niebezpieczeństw, owej cienkiej warstwy lodu, a przeciwnie, nasze przekonanie, że warstwa ta jest gruba i bezpieczna i że tym większe jest wtedy nasze zdumienie, gdy się okaże, że tak nie jest. Wszystko, co nas otacza, wydaje się nam naturalne i nie zdajemy sobie sprawy z innych możliwości. Jesteśmy przyzwyczajeni, że w każdym geście i każdym słowie kryje się określone znaczenie i trudno nam sobie wyobrazić, że może się to zmienić. Jesteśmy przyzwyczajeni, że dane słowo, dane zachowanie pociąga za sobą wiadomą reakcję. (Jedna z bohaterek sztuki mówi np.: „Idzie ktoś, oglądając się często za siebie: może ma coś na sumieniu?" na co otrzymuje odpowiedź „nie, po prostu często się ogląda!". Albo „Ktoś wzdrygnął się: w poczuciu winy?"; odpowiedź: „Nie, po prostu się wzdrygnął".) Handke uwydatnia to „prawo natury" na różne sposoby: próbuje pokazać np., że reakcja może nastąpić szybciej niż się spodziewamy, albo że powstaje wątpliwość, czy dana reakcja jest właściwa czy nie, albo też, że reakcja będzie odwrotna od oczekiwanej i odniesiemy wówczas wrażenie, że na scenie dzieje się coś idiotycznego.

Sztukę tę można zatem rozumieć również jako nagromadzenie rozmaitych scen, w których Handke, mówiąc popularnie, „wytyka palcem" „prawa natury" w stosunkach międzyludzkich.

Wydaje mi się, że interpretacja wychodząca od idei „praw naturalnych" w społeczeństwie najbliższa jest intencjom Handkego. Znajduje ona swoje potwierdzenie w anegdotce, którą Handke opowiedział w rozmowie z zespołem teatru zachodnioberlińskiego po obejrzeniu próby swojej sztuki:

Dzisiaj rano kupiłem mleko w innym sklepie, niż zwykle, i przyłapałem się na tym, że wracając z mlekiem starałem się jak najszybciej przejść koło tego sklepu.

Chociaż po raz pierwszy Handke dopuszcza w *Der Ritt über den Bodensee* jakąś charakteryzację postaci oraz coś w rodzaju dialogu, to w dalszym ciągu pojmuje jednak całość jako antyteatr, co dobitnie wyraża się w zupełnym braku powiązań między poszczególnymi scenami. Gdyby ktoś je poprzestawiał albo niektóre z nich powykreślał, nikt by tego prawdopodobnie nie zauważył.

Zachodnioberliński teatr Schaubühne am Halleschen Ufer dał tej sztuce interpretację polityczno-społeczną, do czego upoważniają przede wszystkim te sceny, w których można się dopatrywać pewnych mikromodeli społecznego stosunku zależności. Tak np. Heinrich George (postacie w sztuce noszą nazwiska znanych niemieckich aktorów; Handke chciał przez to prawdopodobnie podkreślić, że również aktorzy podporządkowują się konwencjom i są zdziwieni, kiedy to odkryją) gra prawie przez cały czas podwładnego Emila Janningsa. W pewnym momencie George wypowiada posłuszeństwo swemu „panu", ale Jannings odpiera protest logiką panujących:

Teraz jest już za późno. Zawsze robiłeś, co ci kazałem i nigdy nic nie mówiłeś. Byłeś dotąd zadowolony, więc dlaczego miałbyś być teraz nagle niezadowolony? Nigdy się nie sprzeciwiałeś, więc jak śmiałbyś się teraz sprzeciwiać? Nie, teraz już nieważne co mówisz. Rób, co ci każę!

Nieco później Jannings twierdzi: „Dla mnie praca to zabawa", na co odpowiada mu George, kierując się logiką wyzyskiwanych:

Bo to nie Pańska praca, choć Pański interes. Pan mi może mówić, że moją pracę w Pańskim interesie można nazywać zabawą. Ma Pan absolutną rację, ale mnie Pański interes nie obchodzi i dlatego trudno mi to sobie wyobrazić.

Należy jednak podkreślić, że tylko z niektórych partii omawianej sztuki można wyczytać sens polityczno-społeczny, i to tylko w sposób pośredni, Handke bowiem nie miał żadnej konkretnej politycznej sytuacji na myśli. Przeciwnie, poszukiwał najbardziej ogólnych formuł i sytuacji, które dawałyby się stosować zarówno do życia towarzyskiego, jak i do stosunków społecznych, charakteryzujących się brakiem równouprawnienia.

4.

Z innym typem twórczości spotykamy się w utworach Wolfganga Bauera. Jego postacie są jak gdyby skopiowane z życia. Przeważnie są to znudzone dwudziestolatki, które nic właściwie nie mają sobie do powiedzenia. Z nudy obgadują innych, z nudy uprawiają miłość, z nudy biorą się do bicia. W sztukach Bauera — napisanych zresztą w dialekcie — zachowało się coś z atmosfery *Anatola* Arthura Schnitzlera, wypełnia je taka sama banalność i niefrasobliwość. Talent Bauera przejawia się m.in. w pokazywaniu bezmyślności, próżni i pustki umysłowej bohaterów w sposób przekonywający i szczególnie pomysłowy. Jego bohaterowie to ludzie, którzy przestali wszystkiemu wierzyć i żyją w przekonaniu, że nic się nie opłaca. Charly i Joe ze sztuki *Magic Afternoon*, granej przez wiele niemieckich teatrów i tłumaczonej na obce języki (m.in. na angielski, szwedzki, francuski), zajmowali się nawet kiedyś twórczością literacką, ale zarzucili tę działalność, bo nie wiedzą, „co by jeszcze można tworzyć". Twórczość jako taka wydaje im się przeżytkiem. Zresztą twórczość, która miałaby jakiś określony cel, może być już tylko kiczem.

Sytuację tę przedstawia sztuka Bauera *Change* (1969). Jeden z jej bohaterów, „pisarz" Fery, który oczywiście nie pisze, odkrywa „oryginalny talent", prowincjonalnego ślusarza nazwiskiem Blasi, malującego naturalistyczne pejzaże w stylu kiczowatych pocztówek. Fery wpada na „genialny" pomysł: chce drogą manipulacji zrobić z Blasiego wielkiego malarza, aby go u szczytu powodzenia zmiażdżyć nagle zorganizowaną krytyką prasy i zmusić do samobójstwa. Miejsce twórczego wysiłku „artysty" zajmuje szaleńcza idea.

Podobnie wygląda ten probem w najnowszej sztuce Bauera pt. *Silvester oder das Massaker im Hotel Sacher* (1972). Początkujący autor, Wolfram Bersenegger, bohater tej sztuki, aranżuje zabawę sylwestrową w luksusowym wiedeńskim hotelu Sacher, zapraszając grono aktorów i pisarzy oraz dyrektora teatru, któremu obiecał napisać sztukę. Ponieważ z zadania się nie wywiązał, wpadł na pomysł „zrobienia" sztuki bez potrzeby pisania jej. Mianowicie postanowił nagrać na taśmę magnetofonową rozmowy zaproszonych na Sylwestra gości łącznie z wypowiedziami dyrektora, posługując się w tym celu ukrytymi w pomieszczeniach hotelowych mikrofonami. O północy chciał nagranie zaprezentować dyrektorowi jako obiecany nowy dramat. Był przekonany, że już sam pomysł stanowi „poetycką twórczość".

Nota bene w jednej i drugiej sztuce „artyści" nie potrafią przeprowadzić z powodzeniem swojego zamiaru. W *Change* Blasi okazuje się zbyt „zdrowym chłopem" na to, by dać się wciągnąć do takiej „zabawy". Szybko przejrzał intencje Fery'ego i sam zaczyna nadawać kierunek biegowi wydarzeń. Odbija Fery'emu przyjaciółkę, a kiedy zostaje ojcem jej dziecka, rzuca dziewczynę i żeni się z jej matką. Z Fery'ego głośno się śmieje. W rezultacie nie „manipulowany" (Blasi) popełnia samobójstwo, lecz „manipulujący" (Fery). W *Silvester oder das Massaker im Hotel Sacher* pomysł nie udaje się raczej przez przypadek. Bersenegger nie przewidział, że znajdujący się wśród zaproszonych gości „Robespierre", niedawno wypuszczony ze szpitala dla umysłowo chorych, popełni przed północą samobójstwo i pokrzyżuje mu plany. W przedstawianiu wiedeńskim reżyser (Fischerauer) konsekwentnie rozwinął tę sytuację i zmienił zakończenie: w jego wersji Bersenegger niszczy taśmę, nie dając dyrektorowi obiecanej sztuki.

W swoich sztukach Bauer w pewnym sensie obnaża kapitalistyczny świat rozrywkowy. W *Change* i *Silvester oder das Massaker im Hotel Sacher* przedstawia nam producentów, którzy — choć zniechęceni i bezmyślni — przecież nie zapominają o regułach przemysłu rozrywkowego. Chodzi im głównie o wywoływanie sensacji, prowokowanie jej we własnym środowisku. Są gotowi bawić się losami innych. Z pogoni za sensacją rodzi się ich nieludzkość, brutalność i ignorowanie wszelkich humanistycznych wartości.

W *Magic Afternoon* i w krótkiej sztuce *Film und Frau* Bauer ukazał przemysł rozrywkowy od strony konsumenta. Z braku innego zajęcia młodzi ludzie objawiają zainteresowanie tym co wymaga od nich najmniej inwencji: płytami i filmem. Bauer nie poprzestaje na pokazaniu biernej konsumpcji tych popularnych produktów przemysłu rozrywkowego; bohaterowie próbują nadto żyć ich treściami, to znaczy seksem, alkoholem, narkotykami i terrorem. W *Magic Afternoon* zasadniczą rolę w życiu młodych odgrywa płyta, w *Film und Frau* natomiast — film. W tej ostatniej sztuce dwaj młodzi

bohaterowie decydują
myśle obejrzeć w ki
sadystę". Ich kolega
dziewczyną. Para ta d
nie to, co tamci og
ekranie. W sztukę wm
imitujące fragmenty f
gielskiej, z podpisami
kim). Mniej więcej
sztuki pokazane jest,
znęca się nad dzie
przy tym, bądź każ
„swoje" sonety. Fizycz
tury dopełnia seksual
na ucięciem dziewczy
steśmy tutaj świadk
parodii sexfilmu i ho

Jest w sztukach Ba
wahałbym się nazwać
może wynikiem nad
ale głównie stąd się
trudno ustalić, kiedy
zabawa zamienia się
i bestialstwa. Wywołu
samowitości, śmiech
przerażenie. W takim
ny jest *Magic Afterno*
nie mogą się zdecydo
iść do kina. Odzywa
ich przyjaciel, Joe. Ma
ze swoją dziewczyną
rzystwo do miasta. Z
wychodzi, bo Joe pó
bijąc się z Moniką zł
ją odwieźć do szpitala
nie, Birgit, Joe swoir
zaimponował, jest got
wać. Brutalność sama
ich świecie wartością
wrocie Joego ze szpit
żywa haszysz. Wprow
mor młodzieńcy zabaw
idiotycznych wierszov
czynają atakować Bi
czątkowo jeszcze zab
się dla dziewczyny
obronie własnej chwy
nicy nacierają na ni
duszki i krzesła, w p
wbija Joemu nóż w
wywołuje konsternacj
nie Charly przerażony
fy, zaś Birgit, dość o
wozem Joego.

Wydarzenia w *Magi*
by nierzeczywiste, w
wo jedne z drugich,
kowości kryje się pe
gdzie nadmiar energii
nie i może wyładowyv
bliższym otoczeniu, ta

bohaterowie decydują się po długim namyśle obejrzeć w kinie „Shakespeare'a sadystę". Ich kolega zostaje w domu z dziewczyną. Para ta demonstruje na scenie to, co tamci oglądają właśnie na ekranie. W sztukę wmontowane są obrazy imitujące fragmenty filmu (w wersji angielskiej, z podpisami w języku niemieckim). Mniej więcej w jednej trzeciej sztuki pokazane jest, jak „Shakespeare" znęca się nad dziewczyną odczytując przy tym, bądź każąc jej odczytywać, „swoje" sonety. Fizycznej i duchowej tortury dopełnia seksualna orgia, zwieńczona ucięciem dziewczynie piłą głowy. Jesteśmy tutaj świadkami makabrycznej parodii sexfilmu i horroru.

Jest w sztukach Bauera coś, czego nie wahałbym się nazwać atmosferą. Jest ona może wynikiem nadmiernego realizmu, ale głównie stąd się bierze, że bardzo trudno ustalić, kiedy niewinna na pozór zabawa zamienia się w akt brutalności i bestialstwa. Wywołuje to wrażenie niesamowitości, śmiech przechodzi w lęk i przerażenie. W takim nastroju utrzymany jest *Magic Afternoon*. Charly i Birgit nie mogą się zdecydować, czy iść czy nie iść do kina. Odzywa się telefon. Dzwoni ich przyjaciel, Joe. Ma przyjechać wozem ze swoją dziewczyną i zabrać całe towarzystwo do miasta. Z planów tych nic nie wychodzi, bo Joe pół żartem pół serio bijąc się z Moniką złamał jej nos i musi ją odwieźć do szpitala. Drugiej dziewczynie, Birgit, Joe swoim wyczynem nawet zaimponował, jest gotowa mu pogratulować. Brutalność sama w sobie nie jest w ich świecie wartością negatywną. Po powrocie Joego ze szpitala, cała trójka zażywa haszysz. Wprowadzeni w dobry humor młodzieńcy zabawiają się układaniem idiotycznych wierszowanek, wreszcie zaczynają atakować Birgit. Sytuacja, początkowo jeszcze zabawna, powoli staje się dla dziewczyny groźna i Birgit w obronie własnej chwyta za nóż. Napastnicy nacierają na nią uzbrojeni w poduszki i krzesła, w pewnej chwili Birgit wbija Joemu nóż w gardło. Jego śmierć wywołuje konsternację. W końcowej scenie Charly przerażony chowa się do szafy, zaś Birgit, dość opanowana, odjeżdża wozem Joego.

Wydarzenia w *Magic Afternoon* są jakby nierzeczywiste, wynikają przypadkowo jedne z drugich, lecz w tej przypadkowości kryje się pewna prawidłowość: gdzie nadmiar energii objawia się w czynie i może wyładowywać się tylko w najbliższym otoczeniu, tam w każdej chwili może się zdarzyć coś, co przekroczy granice „zabawy". Dlatego mord i samobójstwo są nieodłącznymi elementami dramatów Bauera.

5.

Ostatnio W. Bauer znalazł kilku „naśladowców" w osobach Haralda Sommera, Petera Turriniego, Herwiga Seeböcka i Franza Buchriesera, chociaż określenie to jest może niezupełnie ścisłe, albowiem wymienieni autorzy nie zawsze ulegali wpływom Bauera. Niemniej dopiero jego sukcesy otworzyły im podwoje teatru. Również i oni „realistycznie" przedstawiają bezmyślne życie swojego otoczenia — podobnie jak on, w dialekcie — przy czym pokazują jeszcze drastyczniejsze sceny, niż sam Bauer. Może chcą prześcignąć swego mistrza?

Najbardziej wyróżnia się pod tym względem Turrini. Rozgłos przyniosła mu w ubiegłym roku jednoaktówka *Rozznjogd* (Rattenjagd — Polowanie na szczury). Autor apeluje do nas, byśmy pokochali kryjącego się w nas szczura. Wszelako główny bohater sztuki nie tylko szczura w człowieku nie kocha, lecz tępi z całą zaciekłością, strzelając do ludzi-szczurów. Rzecz dzieje się na wysypisku, gdzie stoi rzucony na złom sportowy wóz, który ktoś sobie sam skonstruował. Punktem kulminacyjnym jest zabawa „w pozbywanie się różnych rzeczy", wymyślona przez łowcę szczurów — jak autor nazywa swego bohatera — i jego przyjaciółkę. Na początek pozbywają się peruk, sztucznych zębów i rzęs, potem zegarków, pieniędzy i ozdób, a wreszcie ubrania. Następuje teraz scena erotyczna, grana w formie pantomimy. W momencie, kiedy ma dojść do miłosnego aktu na masce porzuconego samochodu, w akcję wkracza następna para łowców, która „tamte dwa szczury" zabija na wysypisku śmieci, jakim jest wedle Turriniego nasz świat.

Na początku 1972 roku Werkraumtheater w Monachium wystawił drugą sztukę tego samego autora, *Sauschlachten*. Akcja przedstawia się następująco. Najstarszy syn w „porządnej" chłopskiej rodzinie przestał pewnego dnia mówić i zaczął chrząkać jak świnia. Wszyscy: ksiądz, doktor, nauczyciel, adwokat, są jego postępowaniem oburzeni i usiłują nakłonić rodziców do „świniobicia". Sztuka obfituje w sadystyczne sceny, które dla silniejszego efektu pozostają w niezgodzie

z obawą rodziców o prestiż, zaś miejscowych prominentów — o porządek świata naruszony przez chrząkającego jak świnia młodego człowieka. W Monachium sztuka została zagrana w dialekcie bawarskim! Co prawda nie był to precedens, bo już przedtem sztuka *A unhamlich schtorka Obgang* Sommera została z powodzeniem przełożona na dialekt szwajcarski.

Sztuki Sommera, Buchriesera i Seeböcka są podobne: składają się z naturalistycznych opisów przemieszanych ze scenami, w których sadyzm i seks ukazane są ze szczególnie niesamowitym efektem. Za przykładem Bauera autorzy ci wykorzystują w swych utworach scenicznych dialekt, natomiast mocniej niż Bauer wiążą się z tradycją. Na przykład sztuka Buchriesera *Hanserl* przypomina — jak trafnie zauważył zachodnioniemiecki krytyk Rolf Michaelis — dramat Hauptmanna *Święto pojednania* (poza tym wykazuje również, jak dowodzi dalej ten sam krytyk, pewne podobieństwo do sztuki Handkego *Das Mündel wird Vormund sein*). Tu i tam, u Buchriesera i u Hauptmanna, syn zabija ojca w wigilię Bożego Narodzenia. Ale o ile Hauptmann potrafi nas jeszcze utrzymać w napięciu, to w dramacie Buchriesera, gdzie dochodzi do zabójstwa po godzinnej dyskusji, nic takiego nie przeżywamy.

Klasyczny motyw znajdujemy także we wspomnianej już sztuce Sommera pod tytułem *A unhamlich schtorka Obgang*. „Jeśli spojrzymy na podstawowy schemat dramatu, nie okaże się on współcześniejszy od *Dzieciobójczyni* Heinricha Leopolda Wagnera z roku 1780", pisała Hilde Spiel w recenzji z dnia 6.XI.1970 r. we *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Należałoby tylko dodać, że wzbogacenie tego schematu o elementy seksu, rauszu i terroru oraz umieszczenie na centralnym miejscu jakiegoś — mówiąc językiem dramatu — „wielkiego szpasa, który ktoś komuś urządził", jest wynalazkiem naszego wieku.

6.

Z innym typem dramaturgii mamy do czynienia u Thomasa Bernharda, który uzyskał rozgłos w latach sześćdziesiątych jako poeta i prozaik. W roku 1970 ogłosił drukiem dramat *Ein Fest für Boris* (Uroczystość na cześć Borysa), a w dwa lata później (1972) *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (Ignorant i szaleniec)*; sztukę tę napisał Bernhard na zamówienie kierownictwa festiwalu w Salzburgu. Na festiwalu odbyło się tylko jedno przedstawienie, ponieważ doszło wówczas do skandalu, wskutek czego reżyser, Peymann, opuścił miasto festiwalowe, a autor zdjął sztukę ze sceny. W obecnym sezonie inscenizowało ją kilka teatrów w NRF, Berlinie Zachodnim i Szwajcarii, nie bez powodzenia.

Bernharda fascynuje świat ludzi chorych i sama choroba. Powiedzenie Novalisa „Istota choroby jest równie nieodgadniona, jak istota życia", użyte jako motto w opowiadaniu Bernharda *Amras*, stało się dla autora *Ignoranta i szaleńca* jego własnym credo. Obsesję choroby u Bernharda można tłumaczyć tym, że sam dotknięty ciężką chorobą wiele lat spędził w szpitalach i sanatoriach; ale bez zdania, że nie ma wielkiej różnicy między światem i chorobą, jego przeżycia osobiste nie stworzyłyby paradygmatu interpretacji świata. Zresztą trudno byłoby twierdzić, że w sztukach Bernharda znalazły wyraz przeżycia osobiste. W *Ein Fest für Boris* bohaterami są kaleki, w *Ignorancie i szaleńcu* lekarz („Doktor") opowiada z pasją o sekcji zwłok. Właściwsze wydaje mi się stwierdzenie, że przez własną chorobę Bernhard nauczył się szczególnie dokładnie obserwować ułomności świata i mniej przykładać uwagi do „zdrowych" elementów naszego życia.

Dramaty Bernharda można, rzecz szczególna, interpretować również jako antyegzystencjalistyczne. W *Borysie* można mówić o antyegzystencjalistycznym ujęciu tematu śmierci. Życie nie staje się tu bardziej zrozumiałe przez śmierć, ani bardziej sensowne. Kategoria „życia ku śmierci", znana z filozofii Heideggera, nie nadaje egzystencji żadnego sensu, jeżeli samo życie okazuje się bezsensowne. W *Ignorancie i szaleńcu* doktor natomiast powiada, że nie ma tzw. autentycznej egzystencji. Egzystencja nasza, to ciągła ucieczka od własnej jaźni, od bycia sobą.

W sztuce jednak nie przemawia do nas filozof, lecz artysta patrzący na egzystencję przez pryzmat konkretu, a nawet, jakby kiedyś powiedziano, poprzez losy ludzkie. Na przykład postacie pierwszego

* Przekład tej sztuki ukaże się wkrótce w *Dialogu*. (Red.)

gnorant i szaleniec)*; ł Bernhard na zanówie- ı festiwalu w Salzburgu. ɔdbyło się tylko jedno ɔonieważ doszło wówczas wskutek czego reżyser, ił miasto festiwalowe, a ię ze sceny. W obecnym ıwało ją kilka teatrów w Zachodnim i Szwajcarii, ınia.

cynuje świat ludzi cho- ıoroba. Powiedzenie No- oroby jest równie nieod- stota życia", użyte jako daniu Bernharda *Amras*, tora *Ignoranta i szaleńca* redo. Obsesję choroby u a tłumaczyć tym, że sam chorobą wiele lat spę- h i sanatoriach; ale bez na wielkiej różnicy mię- chorobą, jego przeżycia ɔrzyłyby paradygmatu in- a. Zresztą trudno byłoby sztukach Bernharda zna- zeżycia osobiste. W *Ein* bohaterami są kaleki, w *ıleńcu* lekarz („Doktor") ją o sekcji zwłok. Wła- mi się stwierdzenie, że ıorobę Bernhard nauczył dokładnie obserwować ı i mniej przykładać uwa- ch" elementów naszego

ıharda można, rzecz szcze- ɔować również jako anty- zne. W *Borysie* można gzystencjalistycznym ujęciu. Życie nie staje się tu niałe przez śmierć, ani ne. Kategoria „życia ku ı z filozofii Heideggera, stencji żadnego sensu, je- okazuje się bezsensowne. *i szaleńcu* doktor nato- że nie ma tzw. autentycz- . Egzystencja nasza, to od własnej jaźni, od by-

ıak nie przemawia do nas tysta patrzący na egzy- yzmat konkretu, a nawet, ɔowiedziano, poprzez losy ykład postacie pierwszego

sztuki ukaże się wkrótce w

z wymienionych dramatów bardzo różnie reagują na zjawisko śmierci; tylko Joanna, jako jedyna „zdrowa" osoba rozpacza po zgonie Borysa, tak mocno jest związana z życiem, że śmierć jest dla niej aktem okrutnym i najbardziej niepojętym. Ta postawa wyraża się w jej trzykrotnym okrzyku: „Borys nie żyje". Tymczasem kalecy goście przyjmują tę śmierć milczeniem. Jest ona dla nich tym, za czym tęsknią, na pół umarli sami „pogrążeni są w mroku", jak często powiadają, ale zarazem lękają się śmierci, stąd ich natychmiastowa ucieczka z domu Dobrej.

Największą trudność sprawia interpretacja zachowania Dobrej po śmierci Borysa. Jako kaleka znajduje się w tej samej sytuacji, co goście ze szpitala, ale w odróżnieniu od nich panuje niejako nad życiem, rozporządzając innymi (Joanną, Borysem). Zarazem jest świadoma, że świat ją opuścił, że życie jest bezsensowne. Ponieważ uzurpuje sobie prawo do panowania nad życiem innych, śmierć Borysa nic dla niej nie znaczy, jest śmiechu warta. Świadoma bezsensowności życia, Dobra nie uważa śmierci za coś straszliwego. Nie znajdując podstaw, by w śmierci widzieć więcej sensu niż w życiu, w rezultacie nie przypisuje jej żadnego sensu. Ta filozofia mieści się w jej „potwornym śmiechu".

Z kolei w *Ignorancie i szaleńcu* każdy z bohaterów ma własny, odrębny stosunek do egzystencji. „Królowa nocy", główna postać kobieca w tym dramacie, świetna odtwórczyni partii koloraturowych, właściwie nie wytrzymuje już życia artystki, które uczyniło z niej tylko maszynę do wykonywania koloratur i szuka ucieczki od tego życia. Doktór natomiast wydaje się być zadowolonym z siebie i „z powołania" pisze wielkie dzieło o ciele ludzkim, traktując ciało jako czysty materiał badawczy. Bynajmniej nie sankcjonuje przy tym jego funkcji „ludzkiej". „Medycyna nie interesuje się człowiekiem", powiada „jest to nauka o organach, a nie o człowieku". Trzecia postać tej sztuki, niewidomy ojciec śpiewaczki, jest pijakiem, ponieważ nie pogodził się z życiem swojej ukochanej córki, dla której kariera śpiewaczki stała się zbyt wielkim ciężarem.

Język Bernharda jest wybitnie poetycki, oczywiście w sensie poezji nowoczesnej. Do głównych elementów tej poetyckości należy gra słów, modyfikacje tych samych zwrotów i wyrażeń, przez wyjęcie lub zastąpienie jakiegoś słowa innym, albo zmianę kontekstu, oraz używanie określonych wyrażeń jako leitmotivu (np. mrok, ciemność).

Swoją techniką językową Bernhard przypomina Handkego, ale w odróżnieniu od niego każe słowom spełniać jeszcze służebną rolę w stosunku do treści, nie „znaczą one i nie oznaczają tylko samych siebie". „Mrok" nie jest tylko mrokiem, lecz również oznaczeniem śmierci, chlebem codziennym dla tych, którzy doskonale rozumieją, że „głowy nie miały uszu, oczu, nosów, rozumu i włosów", i dla których słowo „Nic" ma sens szczególny.

Swoistą monotonią, ustawicznym powtarzaniem podobnych zwrotów i wyrażeń Bernhard stwarza nastrój pełen grozy i groteski. Widz pojmuje jego sztuki jako niesamowity „taniec", w którym głównymi figurami są słowa.

7.

Oddźwięk sztuk, prezentowanych przez przedstawicieli młodej dramaturgii austriackiej, nie był jednakowy. Największy sukces odniósł Handke, którego utwory wystawiane były na wszystkich niemal scenach NRF, Austrii i Szwajcarii, a także niektórych miast innych krajów zachodnich. *Kaspar* został nawet w roku 1970 uznany przez czasopismo *Theater heute* za najlepszą sztukę roku.

Stosunkowo ograniczoną popularnością w porównaniu z Handkem cieszyły się sztuki Bauera. Najwięcej inscenizacji miał *Magic Afternoon*, wystawiany m.in. przez teatry w Hannowerze, Monachium, Wiedniu, Berlinie, Zurychu, Linzu. Na *Change* i *Silvester*... zwrócono uwagę po prapremierze w Wiedniu, reżyserowanej przez Bernda Fischerauera. On też utorował drogę do sceny sztukom Turriniego i Sommera. Jak dowiadujemy się z recencji, Fischerauer swoim śmiałym wystawieniem *Wesela* Canettiego* przyczynił się do wytworzenia dość przychylnego klimatu wokół młodych dramaturgów, poręczając za nich swoim nazwiskiem wobec nieufnej i źle usposobionej publiczności. Po tej próbie Fischerauer zdecydował się kolejno wystawić Bauera, Turriniego i Sommera w Grazu. Zasięg oddziaływania Turriniego, Buchriesera, Sommera, Seeböcka i innych autorów piszących w dialekcie był dosyć niewielki, i to nie tyle — jak sądzę — ze względu na istniejące tutaj bariery językowe (w

* druk. w *Dialogu*, nr 3/1967.

końcu można, jak widzieliśmy, uciekać się do przekładów na inne dialekty), ile z uwagi na zbyt wielką pogoń za sensacją.

Ein Fest für Boris doczekał się, co prawda nie tak głośnych jak wyżej wspomniane utwory, ale za to dość licznych i dobrych przedstawień.

Jeśli chodzi o krytykę, to skupiała ona swoją uwagę na Handkem. Po początkowych zachwytach nad *Publicznością zwymyślaną* i *Kasparem* poczęła jednak z coraz większą rezerwą odnosić się do niego. Była przede wszystkim zirytowana jego błyskawiczną karierą, której bynajmniej nie rozpoczął debiut prozatorski *Die Hornissen*, lecz agresywne wystąpienie w kwietniu 1966 r. na sesji „Grupy 47" w Princeton (Stany Zjednoczone). Pod koniec sesji, po raz pierwszy uczestnicząc w obradach słynnej grupy NRF-owskich pisarzy, Handke postawił twórcom współczesnej niemieckiej literatury zarzut „impotencji opisu", twierdząc że z braku pomysłów robią to, co najgłupsze, „opisując, co się tylko da", wobec czego twórczość ich jest „bezmyślna" i „idiotyczna". Podobnie odniósł się Handke do krytyki literackiej, która — jak się wyraził — „w swej głupocie" nic poza opisem nie rozumie. Zarzuty te bynajmniej nie wywołały oburzenia, większość krytyków wyraziła nawet zadowolenie, że ktoś odważył się wreszcie zgłosić jakiś protest. Należy pamiętać, że był to rok poprzedzający wystąpienia Dutschkego i aktywne działanie tzw. pozaparlamentarnej opozycji w Berlinie Zachodnim.

W niedługim czasie po owej rebelii na sesji „Grupy 47" Handke znowu zwrócił na siebie ogólną uwagę, tym razem głosem we wspomnianej już dyskusji na łamach *Akzente*. Potem odbyło się słynne wystawienie *Publiczności* w Theater am Turm we Frankfurcie nad Menem, i w ciągu niecałych dwóch lat Handke stał się w NRF jednym z najbardziej znanych i najczęściej wymienianych autorów. Ta rzadko spotykana kariera skłoniła wielu krytyków do pytania, czy Handke nie zawdzięcza swej popularności właściwie zasadom panującym na rynku kultury konsumpcyjnej, zasadom reklamy kapitalistycznej. Krytyk Lothar Baier tłumaczy sukcesy Handkego tym, że potrafił on otoczyć własną osobę takim „image", że zbyteczne stały się wszelkie zabiegi reklamowe w postaci zapowiedzi wydawniczych, przedruków fragmentów wchodzących na rynek utworów, prospektów, zamówionych recenzji.

Znany pisarz i krytyk Reinhard Baumgart uważa, że Handke stał się popularny, ponieważ jego „nowatorskie podejście do języka było, co rzadko się ostatnio spotyka, niebolesne", dlatego też Handke

> znajduje się na najlepszej drodze, by stać się modelem dla kultury, autorem książek dla młodzieży szkolnej, przedmiotem rozpraw doktorskich, słowem neoklasykiem mieszczańskim.

Helmuth Heissenbüttel jest natomiast zdania, iż Handke zdobył rozgłos dlatego, że

> to, co neguje, odtwarza przy pomocy haseł określonego świata doświadczeń, na który składa się i to, co bez refleksji przyjmuje się jako tradycyjne i to, co przyjmuje się jako fascynujące (literatura plus Beatles).

Handke jest według Heissenbüttla twórcą afirmatywnej negacji, czyli takiej, którą akceptować może nawet publiczność NRF, ponieważ nie wiąże się to z żadnymi groźnymi następstwami. Swym pisarstwem Handke chce tylko zwrócić uwagę na określoną sytuację w języku, ale nie — jak swego czasu Brecht — nakłaniać do przyjęcia postawy rewolucyjnej. Porównanie z Brechtem nie jest tutaj chwytem sztucznym. Handke rzeczywiście uczył się od Brechta, tylko że nie uczył się od niego demaskowania, jak funkcjonuje mechanizm życia społecznego w kapitalizmie, lecz zainteresował się funkcjonowaniem innego mechanizmu: mechanizmu języka w dobie reklamy i komunikacji masowej.

Osobiście jestem zdania, że krytyka wydobyła tu tylko jeden, można by powiedzieć, literacko-socjologiczny aspekt. Choć literatura o Handkem jest już dzisiaj dość pokaźna, brak w niej większego zainteresowania aspektem historyczno-literackim, na co już wskazywaliśmy wyżej. W dyskusji o Handkem, mimo wielu podnoszących się głosów krytycznych, nie ma też — co charakterystyczne — pomawiania Handkego o brak talentu, i to chyba już coś znaczy. Podobnie rzecz ma się z Bernhardem i Bauerem, podczas gdy opinie dotyczące innych, wymienionych wyżej autorów, są na ogół negatywne.

Ile i jakie dramaty Handkego, Bernharda i Bauera zostaną zaakceptowane przez zawodowe teatry polskie, trudno przesądzić. Wydaje się, że największe szanse powinny mieć *Kaspar, Podopiecz-*

ny chce być opiekun
gic Afternoon lub
względu na ich
„treść". Nie rosną o
z odrzucania dotychc
np. *Publiczność zwy*
Ritt über den Bode
zabawy albo „rozrał
Turriniego, Seeböcka
stał już dawno przet
polski, a żaden z te
nie podjął się — o
próby jego wystawi
inaczej, jeśli chodzi
Nawet fakt, że insc
w podparyskim Don
teil *, nie zachęcił ża

krytyk Reinhard Baum-
andke stał się popular-
„nowatorskie podejście
co rzadko się ostatnio
e", dlatego też Handke

jlepszej drodze, by stać się
ury, autorem książek dla
j, przedmiotem rozpraw
em neoklasykiem mieszk-

nbüttel jest natomiast
zdobył rozgłos dlatego,

warza przy pomocy haseł
a doświadczeń, na który
bez refleksji przyjmuje się
to, co przyjmuje się jako
ıtura plus Beatles).

według Heissenbüttla
nej negacji, czyli takiej,
może nawet publicz-
waż nie wiąże się to z
ı następstwami. Swym
ke chce tylko zwrócić
ną sytuację w języku,
ego czasu Brecht — na-
cia postawy rewolucyj-
z Brechtem nie jest tu-
cznym. Handke rzeczy-
ıd Brechta, tylko że nie
go demaskowania, jak
anizm życia społecznego
lecz zainteresował się
innego mechanizmu:
ka w dobie reklamy i
ıwej.

n zdania, że krytyka
o jeden, można by po-
o-socjologiczny aspekt.
Handkem jest już dzi-
ı, brak w niej większe-
ia aspektem historycz-
co już wskazywaliśmy
sji o Handkem, mimo
ch się głosów krytycz-
— co charakterystycz-
a Handkego o brak ta-
a już coś znaczy. Po-
ı się z Bernhardem i
s gdy opinie dotyczące
nych wyżej autorów, są
ıe.

ımaty Handkego, Bern-
zostaną zaakceptowane
teatry polskie, trudno
aje się, że największe
nieć *Kaspar*, *Podopiecz-*

ny chce być opiekunem, *Borys*, oraz *Magic Afternoon* lub *Change*, zarówno ze względu na ich „sceniczność", jak „treść". Nie rosną one tylko z opozycji, z odrzucania dotychczasowego teatru (jak np. *Publiczność zwymyślana* lub *Der Ritt über den Bodensee*), ani z czystej zabawy albo „rozrabiactwa" (jak sztuki Turriniego, Seeböcka i in.). *Kaspar* został już dawno przetłumaczony na język polski, a żaden z teatrów zawodowych nie podjął się — o ile mi wiadomo — próby jego wystawienia (rzecz ma się inaczej, jeśli chodzi o teatry studenckie). Nawet fakt, że inscenizował go Brook w podparyskim Domu Kultury w Créteil*, nie zachęcił żadnego polskiego reżysera do konkurencyjnego eksperymentu. Również *Podopieczny chce być opiekunem* miał za granicą powodzenie (m.in. w Paryżu), ale u nas pozostało to bez echa. Brak większego zainteresowania sztukami Bauera można by tłumaczyć tym, że jego problemy są nam dosyć obce, co byłoby jednak zbyt łatwą wymówką.

Zapowiadana jest natomiast polska prapremiera *Borysa* Bernharda; zobaczymy, z jakim spotka się oddźwiękiem.

---

* Por. Kronika, *Dialog* nr 6/1972 oraz artykuł Krzysztofa Wolickiego *Dwie tragedie — czy ta sama? Dialog*, nr 9/1972.