

Joanna Jabłkowska*

NOWY NATURALIZM CZY TEATR ZAANGAŻOWANY? DRAMATY LUKASA BÄRFUSSA

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

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

* Uniwersytet Łódzki.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przemiana aktora Hansa jawi się jednak jako bezsensowna i egzaltowana:

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

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

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

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

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

¹³ Tamże.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Tamże, s. 385 i n.

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

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

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

²⁵ Zob. tamże, s. 98 i n.

²⁶ Tamże, s. 389.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Tamże, s. 155.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z języka niemieckiego przełożyła Karolina Sidowska

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