

Paulina Kobus*

EKSPERYMENTY NA LUDZIACH – ALICES REISE IN DIE SCHWEIZ, DIE PROBE I DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN LUKASA BÄRFUSSA

Eksperyment jest działaniem mającym na celu udowodnienie czegoś. W sensie naukowym jest to badanie, u podstaw którego leży pewna metoda, zaś sama próba służy pozyskaniu informacji. W wielu naukach eksperyment uchodzi za działanie pożądane i chętnie podejmowane. Przedmiotem niniejszych rozważań są trzy wybrane dramaty Lukasa Bärfussa, skonstruowane w aspekcie merytorycznym jako swego rodzaju eksperymenty, dokonywane na figurach zarówno z perspektywy zewnętrznej, jak i posteksperymenty podejmowane samodzielnie przez bohaterów sztuk. Dzięki tym zabiegom próbują oni odkryć własną tożsamość, poszukując przy okazji również poczucia przynależności, zdeterminowanej własnymi wyborami.

Choć eksperymenty wewnętrzne mają istotny wpływ na rozwój akcji, to jednak znacznie ważniejsze wydają się te przeprowadzane z zewnątrz, przy czym są one uzależnione od miejsc, w których się dokonują. Ich usytuowanie w przestrzeni stwarza na pozór szeroką paletę możliwości, narzuca jednak też pewne ograniczenia, zawierające elementy manipulacji. W analizie dramatu posłużymy się rozróżnieniem na osobę, figurę i charakter. W niniejszych rozważaniach postaci występujące w dramacie nazwiemy, zgodnie z terminologią Bernharda Asmutha, „figurami”¹. Figury (łac. *figura*: wytwór, postać) to istoty stworzone przez autora, które Asmuth określa jako „sztucznych ludzi”, wyjaśniając ten fenomen na przykładzie teatru lalkowego, w którym widz nie tylko rozróżnia przydzielone postaciom role, lecz także identyfikuje owe postaci właśnie jako lalki (sztuczne twory). Przywołując encyklopedię Brockhousa, Asmuth pisze, że pod pojęciem osoby należy rozumieć każdego „człowieka jako jednostkę duchową”². Dwie inne możliwości interpretowania postaci dramatu w ramach tych rozważań pominiemy³.

W utworach Bärfussa znajdujemy konkretne wskazówki reżyserskie. Zazwyczaj w dramacie na początku każdej sceny znajduje się opis miejsca akcji, więc także w sztukach Bärfussa na pozór jest podobnie: niekiedy uwagi reżyserskie

* Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

¹ B. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart–Weimar 2009, s. 90 i n.

² Tamże, s. 92.

³ Por. tamże, s. 87–101. Inne spojrzenie na ten problem prezentuje M. Pfister w pracy: *Das Drama*, München 1977.

są obszerne i szczegółowe, innym zaś razem krótkie i zwięzłe, a mimo to wystarczające do zapoznania się z kontekstem. W dramacie *Seksualne neurozy naszych rodziców* autor nie ogranicza się jedynie do podania czasu i miejsca akcji, lecz dodatkowo wyjaśnia też daną sytuację. Pisze mianowicie, co figury mogły robić, czego słuchać, co wąchać lub odczuwać. Bärfuss opisuje rzeczywiste sytuacje, które zdarzają się każdego dnia, lecz nie dotyczą one bohaterów bezpośrednio i jednoznacznie. Wyjaśnia, co robią inne figury niebiorące udziału w dramacie, choć istniejące w powszechnej pamięci; potencjalnemu czytelnikowi wydają się one znane jako spełniające swe społeczne role. Figury dramatu nie należą jednak do grupy, wypełniającej opisaną w didaskaliach zadania. Uwagi reżysera dotyczą jedynie tworzonej przez postaci iluzji. Bärfuss bardzo dokładnie opisuje ich otoczenie. Ważną rolę odgrywa u niego światło, sygnalizujące stan ducha głównej postaci i nastrój zapowiadanej sceny. W *Seksualnych neurozach naszych rodziców* także znajdujemy uwagi reżyserskie, wskazujące na kontrast między światem dramatu a zwykłym, powszechnym dniem:

9. W PRAKTYCE. MATKI SZYKUJĄ JUŻ JARZYNY, GŁODNI OJCOWIE LEDWIE ZNOSZĄ PRACĘ, DZIECI SĄ W SZKOLE.

Lekarz. Dora⁴

Powyższy przykład pokazuje, jak Bärfuss traktuje przedstawiany przez siebie świat. Chociaż w dramacie występują tylko rodzice Dory oraz sama główna bohaterka (nie mamy do czynienia z większą zbiorowością, w której każdej postaci przypisuje się role społeczne), Bärfuss przedstawia typowe dla tej pory dnia, codzienne zachowania, które nie są udziałem żadnej z figur dramatu, na co mogłyby wskazywać didaskalia.

W dwóch innych dramatach, *Alices Reise in die Schweiz* (*Podróż Alicji do Szwajcarii*) oraz *Die Probe* (*Próba*), koncepcja wskazówek reżyserskich jest inna: nie są one obszerne – wprost przeciwnie. W dramacie *Alices Reise in die Schweiz* ograniczają się one często do jednego tylko zdania, które można postrzegać jako syntetyczne streszczenie, a jednocześnie zapowiedź kolejnej sceny. Opisują, kto z kim i o czym rozmawia. Niekiedy pojawia się też jakaś dodatkowa informacja, dająca przedsmak przyszłych wydarzeń. Ten zabieg artystyczny ma pomóc w zrozumieniu treści.

Jeszcze krótsze uwagi reżyserskie znajdujemy w sztuce *Die Probe*. Sam dramat podzielony jest na dwie części, a wskazówki reżyserskie pojawiają się w nim tylko dwukrotnie. Każda z części ma odrębny tytuł: część pierwsza

⁴ L. Bärfuss, *Meienbergs Tod, Die sexuellen Neurosen unserer Eltern, Der Bus. Stücke*, Göttingen 2010, s. 87.

to „PO PIERWSZE”, zaś druga to „PO DRUGIE”⁵. W aspekcie merytorycznym tytuły te można odczytywać jako próby argumentacji. W ten sposób tworzy się przestrzeń z konkretnymi regułami, w niej zaś możliwość artystycznej maestrii. Zasady te obejmują również przypuszczalny kodeks, zawierający nawet wykaz potencjalnych kar.

Uwagi reżyserskie i treść kreują określone koncepcje przestrzenne. W dramacie *Seksualne neurozy naszych rodziców* występuje sześć wariantów przestrzeni: gabinet lekarski, stragan z warzywami, dom Dory, pokój hotelowy, dworzec i kemping nad jeziorem. Istotne znaczenie ma tu również częstotliwość, z jaką sceny usytuowane zostają w danej przestrzeni, przy czym najważniejsze są gabinet lekarski i dom dziewczyny. W każdej z nich akcja rozgrywa się dziesięciokrotnie, ale w żadnej niemal nie występuje bodaj jedna z najważniejszych postaci dramatu (elegancki pan). Mimo to towarzyszy ona Dorze w dwudziestej szóstej scenie nad jeziorem, odkrywającej zarówno zasady obowiązujące w przestrzeni dramatycznej, jak i życie wewnętrzne postaci⁶.

W drugim dramacie Szwajcaria jawi się Alicji jako kraina czarów eutanazji – jakżeby inaczej, jako wyzwolenie, związane jednak z przymusem, gdyż obowiązuje w niej złożona procedura, którą należy spełnić krok po kroku. Owa kraina czarów w rzeczywistości wcale nie wygląda na magiczną ani baśniową. To zwyczajny mieszkalny blok z lat siedemdziesiątych, bez widoku na jezioro czy góry⁷. Gustav Strom, towarzyszący w akcie eutanazji, sam opowiada w pierwszej scenie, że jest to trzypokojowe mieszkanie i nie życzy sobie żadnej inscenizacji ani teatralności⁸. Jego słowa burzą całą iluzję krainy czarów: Szwajcaria zostaje tu przedstawiona jako kraj, w którym w każdej chwili można samodzielnie zdecydować o własnej śmierci, więc osobom, które podjęły taką właśnie decyzję, wydaje się rzeczywiście krainą czarów. Określenie to w połączeniu z imieniem Alicja natychmiast przywodzi na myśl książkę *Alicja w krainie czarów*, choć w tym przypadku sytuacja jest nieco inna niż w prawdopodobnym pierwowzorze: miejsce nie wygląda bynajmniej jak kraina czarów, ale za to dzieją się tu rzeczy, które często nie mają prawa wydarzać się w innym świecie. Również w dramacie *Die Probe* mieszkanie jest miejscem przeprowadzania eksperymentów. Pierwszy ma miejsce w chwili, gdy Peter Korach decyduje się zrobić test na ojcostwo, a jego domniemany syn okazuje się nie być jego biologicznym dzieckiem. Wiadomość ta wywołuje u Petera złość i rozczarowanie, ale też pewne wątpliwości.

⁵ Tenże, *Alices Reise in die Schweiz, Die Probe, Amygdala. Stücke*, Göttingen 2007, s. 63 i 96.

⁶ Por. tenże, *Meienbergs Tod...*, s. 111.

⁷ Por. tenże, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 9.

⁸ Tamże, s. 10.

W ten sposób zakwestionowany zostaje wyidealizowany model rodziny, gdyż nie przystaje do klasycznego systemu wartości⁹. Prawda biologii staje się w tym momencie faktem społecznym¹⁰. Wszystkie występujące w dramatach Bärfussa koncepcje przestrzeni służą eksperymentom nie tylko w odniesieniu do kwestii związanych z medycyną; wiedza medyczna prowokuje konkretne sytuacje i spowodowane nimi określone konsekwencje¹¹. Prowadzą one zawsze do zmian w sferze socjalnej i społecznej, co z kolei zachęca do kolejnych eksperymentów. Dążenie to wynika z pragnienia zapanowania nad nową sytuacją i przymusu weryfikowania w praktycznym życiu wymyślonych przez siebie idei i koncepcji. Efektem jest zderzenie dwóch światów – tego już wcześniej znanego (opanowanego) i tego drugiego, w którym nie obowiązują już utarte, znane dotychczas zasady. Inaczej niż w przypadku eksperymentów, w których nowe odkrycia manifestują raczej to, co pozytywne, ta sytuacja otwiera przed postacią perspektywę samopoznania albo też ukazuje jej własną bezsilność. W tym przypadku w przestrzeniach dramatu należy widzieć laboratoria doświadczalne, w których dokonuje się przemiana relacji społecznych, dobrze znanych postaw i języka.

Tym, co łączy wszystkich trzech bohaterów dramatów Bärfussa jest ich status outsidera, postaci bardzo charakterystycznej dla sztuk tego autora. Ich postawy silnie kontrastują ze schematami tzw. normalnych zachowań i sposobów myślenia. Postaci Bärfussa manifestują również konsekwentny opór wobec moralności, powszechnie przyjętej i obowiązującej w danej społeczności. Z tego też powodu opowiadają się za innym rodzajem porządku, pragnąc uniknąć podporządkowania. Dlatego kwestionują normalność i wszelkie oczywiste drobnostki. Kreowane przez Bärfussa figury to ludzie wyobcowani, marzyciele ulegający jeszcze niekiedy iluzji, a także wszyscy inni, odbiegający od ogólnie przyjętych norm. Patrząc z tej perspektywy, autor koncentruje swą uwagę na wszelkiego rodzaju nierozwiązywalnych dylematach, z jakimi mają do czynienia jednostki. Dlatego w bohaterach Bärfussa zawsze należy upatrywać outsiderów, ponieważ sami sytuują się oni poza ustalonym porządkiem.

W swych sztukach Bärfuss stosuje również efekt wyobcowania. Z jednej strony realizuje go przy pomocy narzucającego pewien dystans szwajcarskiego dialektu, przeszkadzającego w utożsamieniu z daną figurą. Drugą metodą jest ujawnianie konfliktów między jednostką i społecznością poprzez odkrywanie sprzeczności i absurdów.

Uwaga Lukasa Bärfussa koncentruje się na sytuacjach ekstremalnych, będących okazją do formułowania krytyki pod adresem Szwajcarii, uważanej

⁹ Por. J. Gerstenberg, *Tragödie der Eindeutigkeit. Ein Interview mit Lukas Bärfuss über sein Stück „Die Probe (Der brave Simon Korach)“*, „Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters“ 2007, nr 42 (listopad–grudzień), s. 14–15, tu s. 14.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 15.

powszechnie za krainę czarów. Wypada w tym miejscu podkreślić, że na tę opinię Szwajcaria pracowała bardzo długo. Kraj ten wydaje się dokładnie taki, jakim jawi się w dramatach *Alices Reise in die Schweiz*, *Die Probe* i *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*, a więc jako kraj doskonale przemyślanej, a dziś sprytnie wykorzystywanej iluzji; jako kraj z nieskalanym i efektownie wykreowanym wizerunkiem, dumny ze swej praworządności. Przykładowe figury z dramatów Bärfussa powinny sprowokować debatę, pobudzić do dyskusji, a ostatecznie także do działania.

W swych sztukach Bärfuss sięga do spraw politycznych i społecznych, zwłaszcza zaś do tematów tabu, uchodzących we współczesnych społeczeństwach za kontrowersyjne¹². Głównym motywem jego dramatów pozostaje zagadnienie tożsamości i świadomości społecznej¹³. Zapewne z tego powodu Judith Gerstenberg nazwała autora w jednym z wywiadów „specjalistą od nierozwiązanych dylematów współczesności”¹⁴. Choć jego teksty powstają z myślą o teatrze współczesnym, okazują się w większym lub mniejszym stopniu utworami konwencjonalnymi, podobnymi do dramatycznych tekstów teatralnych¹⁵. W aspekcie struktury utworów można by uznać tę okoliczność za znak formalny, za nierozwiązywalny merytoryczny problem dramaturgii Bärfussa, odsłaniający świat wewnętrznych konfliktów postaci i ich typowo ludzkich dylematów. Przy tym największą rolę przypisuje Bärfuss jednostce: fascynuje go jej życie i dążenie do unikania moralnych rozterek. Procesy adaptacyjne, odnoszące się do jednostki (często też figur głównych), wywierają wpływ na rozwój akcji dramatu. Można uznać, że także przestrzeń wywiera u niego swoistą presję, zmuszając postaci do podejmowania określonych działań.

Wizualizacja konkretnych problemów społecznych, moralnych i emocjonalnych otwiera rozległą przestrzeń do dyskusji i niewykluczone, że należałoby w Szwajcarii podjąć taką debatę. Wydaje się, iż tematyka dramatów Bärfussa dotyczy właśnie Szwajcarii, a wszystkie postawy i zachowania odbiegające w jakiś sposób od utartych norm niweczą iluzoryczną stabilność tego kraju¹⁶. Dlatego nie tylko warianty przestrzenne i sama treść dramatów, ale też cała twórczość Bärfussa wydają się pomyślane jako eksperyment na społeczeństwie w tym sensie, że jego teksty mogą sprowokować określone debaty zarówno literackie, jak i społeczne.

Z języka niemieckiego przełożył Czesław Płusa

¹² Por. E. Ogrodowska-Jesioneck, *Szwajcarskie nerwice*, „Dialog” 2003, nr 4, s. 195–97, tu s. 195.

¹³ Por. J. Gerstenberg, *Tragödie der Eindeutigkeit...*, s. 14.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. A. Enghart, *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, s. 122.

¹⁶ Por. E. Ogrodowska-Jesioneck, *Szwajcarskie nerwice*, s. 197.