

Dorota Sośnicka*

„URS TEATRALNY”: „AGRESYWNIEJSZY, BARDZIEJ POLITYCZNY, NASTAWIONY NA DIALOG I ZWRÓCONY NA ZEWNĄTRZ” O TWÓRCZOŚCI TEATRALNEJ URSA WIDMERA

Urs Widmer (1938–2014), ceniony autor licznych powieści, opowiadań, esejów, sztuk teatralnych oraz słuchowisk, z których wszystkie zaliczyć można do literatury niekonwencjonalnej i świadomej formy¹, należy z pewnością do grona najbardziej znaczących i najbardziej znanych przedstawicieli współczesnej niemieckojęzycznej literatury szwajcarskiej. Świadczą o tym chociażby liczne nagrody literackie², które otrzymał za swoją twórczość, między innymi Literacka Nagroda im. Bertolta Brechta Miasta Augsburg, którą został wyróżniony w roku 2001 jako pierwszy nieniemiecki autor za swoją „pomysłowość i zręczność językową”³, za to, że „w humorystyczny sposób, ale z krytycznym zacięciem” opisuje problemy społeczne.

Urs Widmer urodził się w 1938 roku, w latach 1958–1965 studiował germanistykę, romanistykę i historię na Uniwersytecie w Bazylei, wielokrotnie przebywał w Montpellier i Paryżu. W roku 1965 uzyskał tytuł doktora za pracę *1945 oder die „Neue Sprache”. Studien zur Prosa der Jungen Generation (1945 albo „nowy język”. Analiza prozy Młodej Generacji)*⁴, w której to już można odnaleźć korzenie jego programu poetologicznego. W swoim sceptycyzmie i krytyce języka, podążając głównie za autorami Grupy Wiedeńskiej (Wiener Gruppe), uważał, że należy ingerować w składnię językowych banałów, aby rzeczywiście móc odnowić język. Zgodnie z przyjętym

* Uniwersytet Szczeciński.

¹ Na temat twórczości prozatorskiej Ursa Widmera por. m.in. D. Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen. Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*, Würzburg 2008, s. 161–169.

² Por. <http://www.literaturpreise.ch/de/archiv/schweizer-literaturpreise-2014/urs-widmer/> [dostęp: 5.05.2016].

³ Urs Widmer otrzymał Literacką Nagrodę im. Bertolta Brechta w roku 2001, www.swissinfo.ch/ger/urs-widmer-erhaelt-bert-brecht-literatur-preis-2001/1805858, 19.12.2000 [dostęp: 5.05.2016] [Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia w tekście pochodzą od tłumaczki artykułu].

⁴ Por. *Chronologische Übersicht über Leben und Werk*, [w:] W. Giesen (red.), *Urs Widmer: Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das*, Erfurt 2006, s. 8–10, tu s. 8.

założeniem pisarz zastosował w swojej debiutanckiej powieści *Alois* (1968) różne gry językowe, podzielił materiał literacki na wiele płaszczyzn czasowych i przestrzennych oraz wbudował w tekst liczne cytaty, od Goethego po Raabego. Mimo to – jak podkreśla Michael Koetzle – nie powinno się postrzegać Ursa Widmera ani jako „słowotwórcy, ani jako akrobata w świecie składni”⁵, jego język jest raczej porównywany do „dziecięcego rysunku”, pozornie naiwnego, nieco idyllicznego, subtelnie humorystycznego. Przede wszystkim jednak jego książki są zabawnymi eksperymentami z tradycją literacką, zamierzającymi „sprecyzować coraz bardziej złożone rzeczywistości”⁶ i za pomocą „niepokojąco nowych form [uchwycić] więcej rzeczywistości”⁷. Z zamiłowaniem dekonstruuje więc Widmer uznane gatunki, burząc ich klasyczną fabułę dzięki swym niesamowitym pomysłom i układając ją na nowo wbrew powszechnie obowiązującym normom. Jest to cechą charakterystyczną większości utworów prozatorskich tego pisarza, dotyczy jednak zasadniczo także jego sztuk.

W wywiadzie udzielonym Hansowi-Jürgenowi Heinrichsowi, w odpowiedzi na pytanie dotyczące różnorodnych form literackich w jego twórczości, sam Urs Widmer wskazał na istotną różnicę między jego utworami pisanymi prozą a dramatami:

Tak więc, nie tworzę hierarchii gatunków, dla mnie wszystkie gatunki mają tę samą wartość, do niektórych gatunków brak mi jednak talentu, głównie do lyryki. Nie napisałem w swoim życiu ani jednego wartościowego wiersza. Zawsze byłem też człowiekiem teatru, to nie doszło dopiero później. Od początku robiłem także teatr. Jak pijak między ciągami alkoholowymi – gdy skończę książkę, muszę coś robić, a nie mogę od razu pisać kolejnej książki, i dlatego często zmieniałem formy. Ale nie tylko książka, sztuka teatralna, książka, sztuka teatralna, do tego dochodzą jeszcze słuchowiska radiowe. Bardzo lubię radio. Telewizją mało się zajmowałem, ponieważ jest mi obca.

Tak, istnieją dwa odmienne oblicza Ursa: Urs teatralny jest bardziej agresywny, polityczny, nastawiony na dialog, zwrócony na zewnątrz, bardziej wściekły, więcej się miota; a Urs-prozaik cieszy się naturalnie tą cudowną wolnością bycia samemu, tą narcystyczną możliwością bycia bogiem, ale to tymczasowo, gdyż to wszystko jest dane tylko tymczasowo, coś wspaniałego, tak jak romanse na scenie są tymczasowe, potem trupa teatralna się rozprasza, ale pozostaje wspomnienie ulotnej sztuki⁸.

⁵ M. Koetzle, *Urs Widmer*, [w:] H. L. Arnold (red.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, stan z 1.1.1990, s. 3.

⁶ U. Widmer, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Grazer Poetikvorlesungen, Zürich 1995, s. 37.

⁷ Tamże.

⁸ H.-J. Heinrichs „Phantasien-Millionär” – ein Gespräch mit Urs Widmer, [w:] W. Giesen (red.), *Urs Widmer...*, s. 20.

„Urs teatralny” debiutował jednakże w sposób całkiem poetycki – swój pierwszy dramat sceniczny napisał na początku lat siedemdziesiątych, gdy aktywnie współpracował przy, wówczas najbardziej wpływowym, Festiwalu Nowych Form Teatralnych *experimenta*, którym kierowali Peter Iden i Karlheinz Braun. Właśnie wtedy, na początku 1967 roku, zrezygnował ze stanowiska redaktora w wydawnictwie Walter Verlag w Olten i przeniósł się do Frankfurtu nad Menem, gdzie przyjął „ofertę wydawnictwa Suhrkamp Verlag dla redaktora literatury niemieckojęzycznej”⁹ i gdzie spędził następne siedemnaście lat. W roku 1969 założył razem z innymi redaktorami i autorami wydawnictwa Suhrkamp niezależne Wydawnictwo Autorów (Verlag der Autoren), dla którego „fachowo i błyskawicznie”¹⁰ tłumaczył z języka francuskiego sztuki teatralne. Na potrzeby *experimenta* 4 stworzył też swój pierwszy, niemal całkowicie nieznany minidramat o znamienym tytule *Das Schweizerlied von Goethe* (Szwajcarska pieśń Goethego), w którym na alpejskiej łące, z górami w tle i niedaleko ogrodu, pośród „ptaków, pszczoł, motyli” występują Goethe i jego szwajcarski kompan:

GOETHE *wskazując na góry* Eh w góreckach żem se przysiadł, ha na ptaszynki żem se popatsał, a te świergoliły, skokały, i se gniazdecka budowały. *Wskazując na ogród* Żem se stał w ogródecku i patsałem na pscólecki; bzycaly, bucały, ule budowały. *Wskazując na alpejską łąkę.* Na łąkę posedłem, lezołem i motylki widziołem, se pyłki zbierały, se lecioły, se całkiem ładnie cyniły. *Hansel wkracza, wskazując na niego.* A tu idzie Hansel, i jo mu pokazuje, jakem scensliwy, tak cynie jako one, wincej se smieję, i ty tyż tak rób. *Goethe pokazuje to Hanselowi. Oboje się śmieją. Też tak robia.*

Kurtyna¹¹

Wydaje się, że ten teatralny żart wyznaczył drogę dla dalszej twórczości dramatycznej szwajcarskiego autora, ponieważ – jak zauważa Karlheinz Braun – można w nim odnaleźć nie tylko niepowtarzalny, „jedynie jemu właściwy Widmer-Sound”, lecz również inne charakterystyczne elementy jego kolejnych sztuk teatralnych, jak „prosta i doskonała kompozycja” oraz „natura i męska para”, przedstawione „w pozornie trywialny sposób”. I – jak uzupełnia Braun – „nieprzypadkowo najwybitniejszy poeta Niemiec pokazuje swojemu szwajcarskiemu towarzyszowi, »jak to się robi«”¹².

⁹ K. Braun, *Nach Nepal! Widmers Wege ins Theater*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, Frankfurt am Main 2008, s. 9–22, tu s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ U. Widmer, *Das Schweizerlied von Goethe*, cyt. za: K. Braun, *Nach Nepal...*, s. 13. *Das Schweizerlied von Goethe* (Szwajcarska pieśń Goethego) została napisana w dialekcie szwajcarskim i jest trudna do przełożenia na język polski, zwłaszcza z zachowaniem układu rytmicznego. Zaproponowane tłumaczenie ma na celu jedynie przybliżyć jego treść i nieco oddać klimat utworu [przyp. tłum.].

¹² K. Braun, *Nach Nepal...*, s. 14.

Urs Widmer napisał w latach 1973–2012 łącznie piętnaście sztuk teatralnych, niektóre z nich w różnych dialektach, wszystkie zostały opublikowane przez wydawnictwo Verlag der Autoren. Jego pierwszą pełnometrażową sztuką teatralną był kryminał *Die lange Nacht der Detektive* (*Długa noc detektywów*), który został wystawiony w 1973 roku w Teatrze w Bazylei, później również w Niemczech i Austrii. Jak przyznał sam autor, chciał „napisać sztukę, w której wystąpią razem wszyscy moi ulubieni detektywi, ale w której widoczny będzie czas, jaki upłynął od mojego pierwszego zetknięcia się z wybitnymi detektywami tego świata”¹³. Aby wpływ czasu był odczuwalny, Widmer zaaranżował w swojej „sztuce kryminalnej w trzech aktach” osiemdziesiąte urodziny Shylocka Hoamesa¹⁴, podczas których na Baker Street pojawiają się także inni detektywi: Mr. Hudson, Miss Mupple, Paul Maigré, Jerry Corton, Herro Woolfe i Arsène Lupinescu. Wszyscy wydają się odsunięci na margines, tylko Jerry Corton sprawia wrażenie świeżego i dynamicznego, zostaje jednak szybko zasztyletowany. W nie całkiem klasycznej grze pomyłek rozpoczyna się poszukiwanie mordercy, a tym samym dysputa o fantastyce i rzeczywistości, o dawnych pragnieniach i dzisiejszym świecie, następująco skomentowana przez autora:

Ich [detektywów – D.S.] zadaniem jest przywrócić temu rozpadającemu się światu jego porządek. Tym samym powieść kryminalna manifestuje na płaszczyźnie treści to, co być może jest w ogóle celem sztuki: próbę połączenia na powrót fantazji i rzeczywistości, snów i życia, dawnych tęsknot z dzisiejszymi realiami. Jeśli detektyw rozwiąże zagadkę, zaburzony świat odzyska porządek, przynajmniej do następnego morderstwa. Na krótką chwilę wkroczyliśmy do raju. [...] Ale świat tymczasem ewidentnie oddalił się od detektywów¹⁵.

Już w tej sztuce objawia się cecha charakterystyczna utworów Ursa Widmera, a mianowicie odwołanie się do trywialnych mitów, o których znaczeniu pisał w swoim poetologicznym zbiorze esejów *Das Normale und die Sehnsucht* (*Normalność i tęsknota*, 1972): mity trywialne są bowiem według Widmera „jednowymiarowe i bezrefleksyjne”, „statyczne” i „reakcyjne”, i nie chcą „nic słyszeć o zmianach”, są więc „zastygłymi, zredukowanymi do minimum kalkami tego, co zwykliśmy nazywać rzeczywistością”¹⁶, a jako takie kształtują zarówno nasz język codzienny,

¹³ U. Widmer w broszurce programowej do przedstawienia z dn. 6.12.1973 w Teatrze w Bazylei, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 29.

¹⁴ Oryginalne nazwiska musiały zostać zmienione w pierwotnej wersji sztuki ze względu na prawa autorskie, por. U. Widmer, *Nachwort*, [w:] tenże, *Die lange Nacht der Detektive: Kriminalstück in drei Akten. Mit einem Nachwort des Verfassers*, Frankfurt am Main 1988, s. 77–93, tu s. 84–85.

¹⁵ Tamże, s. 92.

¹⁶ U. Widmer, *Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten*, Zürich 1972, s. 22.

jak i nasze myślenie. Wykorzystując jednak takie trywialne mity jako części składowe swoich tekstów, analizując je w nietypowych kontekstach i sprawdzając równocześnie, co kryje się „za” i „pod” powierzchnią tego, co uważamy za „rzeczywistość”, autor, nieufający jakimkolwiek ideologiom, obnaża owe trywialne mity jako uproszczone konwencje i jednocześnie zwraca uwagę na niemożność wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. Dlatego Widmer pyta w swym esej: „Czy to truizm powiedzieć, że to, co normalne, jest umowne? [...] W jakim stopniu rzeczywistość jest tym, o czym myślimy, że jest rzeczywistością?”¹⁷ Widmer pyta także o rolę języka podczas akceptowania reguł gry rzeczywistości, jak również o znaczenie kreatywności i sztuki, które postrzega jako przejaw naszych tęsknot – jako próbę „zasypiania rowu pomiędzy pragnieniem a rzeczywistością” oraz „zniesienie wyobcowania”¹⁸. Z treści przywołanego esaju wynika, że teksty Widmera, zarówno prozatorskie, jak i dramatyczne, mają zatem na celu przede wszystkim rozwinięcie u czytelnika lub widza świadomości, że fantastyczne wizje należy traktować równie serio jak codzienną, faktyczną rzeczywistość. Wskutek tego autor prezentuje w swych utworach świat inaczej skonstruowany, bardziej barwny i żywy, opanowany przez uczucia i fantazję, świat, w którym faktycznie można zaspokoić tęsknoty.

Jeszcze wyraźniej niż w jego debiutanckim utworze objawia się to w sztuce *Stan und Ollie in Deutschland* (*Stan i Ollie w Niemczech*, 1979) bądź też *Stan und Ollie in Austria* (*Stan i Ollie w Austrii*) lub *Stan und Ollie in dr Schwyz* (*Stan i Ollie w Szwajcarii*), gdzie główne postaci za każdym razem posługują się dialektem specyficznym dla danego regionu. Sztuka ta, która miała więcej niż trzydzieści inscenizacji i stała się tym samym jednym z największych sukcesów teatralnych przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, tak jak poprzednia zrodziła się z miłości pisarza do literatury i jego tęsknoty za niewinnymi czasami dzieciństwa. W tej „sztuce ze sztuk”¹⁹, poprzez „cytowanie, sugerowanie, łączenie, zestawianie”, autor odnosi się do starych filmów ze Stanem Laurelem i Olivierem Hardym, ale także do wielu innych postaci pochodzących zarówno z literatury popularnej, jak i wysokiej – poczynając od postaci z baśni braci Grimm aż po teksty Kafki czy Becketta – i kształtuje na swój własny sposób załamanie się utopii poprzez ukazanie wzruszająco-zabawnych przygód Stana i Olliego jako nieprzerwanego pasma klęsk i porażek²⁰. Pomiędzy tymi dwiema sztukami stworzył Widmer w 1977 roku idylliczny „dramat społeczny” *Nepal*, z którego zdają

¹⁷ Tamże, s. 11.

¹⁸ Tamże, s. 12.

¹⁹ B. von Matt, *Burleske Weisheit. Über „Stan und Ollie in Deutschland”*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 135–140, tu s. 135.

²⁰ Por. U. Widmer, *Stan und Ollie in Deutschland / Alles klar. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1988.

się wywodzić – zdaniem Karlheinz Brauna – „w mniejszym lub większym stopniu wszystkie [jego] późniejsze sztuki teatralne”²¹, ponieważ po pierwsze obok charakterystycznej pary mężczyzn można tutaj znaleźć „większość tematów, toposów i formalnych wynalazków”, jak również „charakterystyczny ton jego późniejszych sztuk”, a po wtóre wiele z nich jest tutaj „dostępnych już *in nuce*, jakby był to worek pełen nienapisanych dramatów”²². W sztuce, która w swej pierwotnej formie rozgrywa się w Bazylei, dwaj bezrobotni włóczędzy Hans i Heinri wpadają do jakiegoś budynku podczas ucieczki przed obławą policyjną – najwyraźniej szalejącą na zewnątrz. Budynek ów przypadkowo okazuje się być teatrem, a mianowicie teatrem tego miasta, w którym właśnie wystawiana jest sztuka. Obaj uciekinierzy mówią więc tym samym językiem, co widownia teatru i wymieniają nazwy ulic i firm, które wśród publiczności każdy zna. Oznacza to zatem, że owa sztuka, która była wystawiana ponad czterdzieści razy na terenie całego obszaru niemieckojęzycznego, musiała być na potrzeby każdego przedstawienia adekwatnie zmieniana pod kątem dialektów i topografii. Ci dwaj mężczyźni, starszy i młodszy, rozmawiają ze sobą o najróżniejszych sprawach i wymyślają jednocześnie najbardziej zwariowane sztuki teatralne, przy pomocy których usiłują zwalczyć swe obawy i spełnić marzenie o lepszym i piękniejszym świecie. Poruszają przy tym tematy, które wówczas – pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku – nie były tak bardzo aktualne jak dziś, a więc: zanieczyszczenie środowiska, zmiany klimatyczne, władza dużych koncernów i globalizacja czy też utrata wolności jednostki. Dla tego Heinri wyrusza rzekomo pewnego razu do Nepalu, aby móc tam posmakować nieznaney mu dotychczas wolności, wraca jednak, by pozostać u boku umierającego z samotności Hansa.

„Teatr jako miejsce ukazania marzeń”²³ odgrywa kluczową rolę również w dwóch innych utworach scenicznych Ursa Widmera, a mianowicie w *Züst oder Die Aufschneider* (*Züst albo Chwalipięta*, 1981), w sztuce, która podejmuje rozrachunek z bolesnymi wspomnieniami czasów II wojny światowej, ze „smutkiem i powagą”²⁴, jak również w *Sommernachtswut. Ein Theater* (*Wściekłość nocy letniej. Teatr*, 1993), w której autor, nawiązując do sztuki Szekspira *Sen nocy letniej*, puścił wodze fantazji. W latach osiemdziesiątych XX wieku zajmował się Widmer tematami aktualnymi politycznie. I tak – po ukazaniu wizji końca świata, wyobcowania, agresji oraz panicznych obaw dzisiejszego człowieka w sztukach *Der neue Noah* (*Nowy Noe*, 1984) i *Alles klar* (*Wszystko jasne*, 1987), przeszedł w farsie *Der Sprung in der*

²¹ K. Braun, *Nach Nepal!...*, s. 15.

²² Tamże, s. 15–16.

²³ Tamże, s. 16.

²⁴ U. Widmer, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 45.

Schüssel (*Pęknięcie w salaterce*²⁵ 1990), napisanej w stylu „pozbawionej hamulców komedii slapstickowej”, do dyskusji nad „kwestiami aktualnymi politycznie względnie egzystencjalnie”²⁶, istotnymi dla protestów studenckich z 1968 roku. Jednakże na początku lat dziewięćdziesiątych napisał dwie sztuki poświęcone kwestiom historycznym: *Frölicher – Ein Fest* (*Frölicher – Święto*, 1991) i *Jeanmaire. Ein Stück Schweiz* (*Jeanmaire. Kawalek Szwajcarii*, 1992), w których – posługując się groteską – dokonał dekonstrukcji dwóch ważnych ‘przypadków’ politycznych, zaczerpniętych z najnowszej historii Szwajcarii. Jak w odniesieniu do obu sztuk zauważa Urs Bugmann, Urs Widmer popada w groteskę „zawsze wtedy, gdy coś jest dla niego szczególnie ważne”²⁷ – groteska staje się u niego decydującym „środkiem poznawczym, który zmienia postrzeganie”²⁸. Bowiem groteska, przenosząc nieustannie rzeczywistość w sferę fantastyczności i poprzez to czyniąc ją obcą, dekonstruuje tę tak zwaną rzeczywistość i w sposób krytyczny sprawdza jej prawdziwość.

W obu sztukach, z których pierwsza sięga do mitu neutralnej Szwajcarii w czasie II wojny światowej, druga zaś krytycznie naświetla problem historycznej, wręcz antykomunistycznej postawy Helwecji w okresie zimnej wojny, szwajcarski pisarz zdemaskował w sposób szczególnie wyraźny niebezpieczną siłę trywialnych mitów, w odniesieniu do których w swoim tomie esejów *Das Normale und die Sehnsucht* (*Normalność i tęsknota*) napisał:

Im trywialniejszy mit, tym bardziej pozostaje niezauważony. Sprytnie utrudnia spojrzenie na prawdziwy stan rzeczy. Komu uda się zaufać wszystkim mitom, żyje sobie w sposób niezakłócony i bezpieczny w szklanej klatce swojego świata, w swojej wiecznej euforii²⁹.

Jak zatem demonstrowa Widmer w swych dwóch politycznych utworach scenicznych, aby utrzymać mit neutralności i najstarszej demokracji, Szwajcaria potrzebowała swoich kozłów ofiarnych, którym można było przypisać każdą winę.

Pierwszym ogólnie znanym kozłem ofiarnym Helwecji jest Hans Frölicher, „najbardziej kontrowersyjny dyplomata Szwajcarii”³⁰, który w latach 1938–1945 był przedstawicielem Konfederacji Szwajcarskiej w Berlinie i utrzymywał

²⁵ Zwrot ten w języku niemieckim oznacza w użyciu potocznym bycie niespełna rozumu: „mieć nie po kolei w głowie”.

²⁶ Tamże, s. 62.

²⁷ U. Bugmann, *Die Groteske als Erkenntnismittel. Die zeitgeschichtlichen Stücke „Frölicher – Ein Fest” und „Jeanmaire. Ein Stück Schweiz”*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 145–151, tu s. 145.

²⁸ Tamże, s. 149.

²⁹ U. Widmer, *Das Normale und die Sehnsucht...*, s. 23.

³⁰ Por. P. Widmer, *Minister Hans Frölicher. Der umstrittenste Schweizer Diplomat*, Zürich 2012.

tam bliskie kontakty z głównymi przedstawicielami Trzeciej Rzeszy. Aby zapobiec atakowi Hitlera na Szwajcarię, Frölicher troszczył się o dobre kontakty gospodarcze między Szwajcarią a nazistowskimi Niemcami, załatwiał przemysłowi szwajcarskiemu lukratywne zlecenia i zainicjował misje lekarskie na froncie wschodnim, które – z naruszeniem oficjalnie zadeklarowanej neutralności – były podporządkowane niemieckiemu prawu militarnemu. Po swoim powrocie do Szwajcarii nie był jednak traktowany jak bohater narodowy, lecz uznany został za zdrajcę ojczyzny i stał się kozłem ofiarnym w obliczu wszystkich moralnie wątpliwych decyzji szwajcarskiego rządu podczas II wojny światowej. Widmer daje do zrozumienia swym utworem, którego napisanie poprzedziły najwyraźniej niezwykle skrupulatne badania, co potwierdza chociażby szczegółowo skomentowany spis osób występujących w sztuce, że ów obraz zdrajcy ojczyzny jest jednak nazbyt dużym uproszczeniem³¹. Tym samym udało mu się w jego demaskatorskiej i niepokojącej satyrze oddać niektóre rozterki szwajcarskiego przedstawiciela dyplomatycznego poprzez nadanie wielu scenom charakteru *theatrum mundi*: owe sceny, ułożone pomiędzy Berlinem a Szwajcarią, ukazują „złożoną historyczną rzeczywistość polityki szwajcarskiej, między uwikłaniem a odgrodzeniem”³² i znajdują swe zwieńczenie w nedorzecznym święcie, obchodzonym w 1991 roku, czyli w roku, w którym Szwajcaria oficjalnie świętowała 700-lecie swojego istnienia.

Innym słynnym „przypadkiem” szwajcarskiej historii współczesnej był wysoki rangą zawodowy oficer Jean-Louis Jeanmaire, który w 1976 roku bez przekonujących dowodów został aresztowany za szpiegostwo na rzecz sowieckich tajnych służb, a następnie skazany na osiemnaście lat ciężkiego więzienia. Przez media i polityków wykreowany na wroga narodu i „szpiega stulecia” wyszedł w 1988 roku z więzienia i aż do swej śmierci w 1992 roku starał się o rewizję procesu i wyroku sądu. Urs Widmer w swojej sztuce staje po jego stronie o tyle, o ile jego zdaniem był Jeanmaire tym, „który zupełnie sam poniósł konsekwencje czegoś, za czego rozmiar nie był w najmniejszym stopniu odpowiedzialny”³³. Poza tym pisarz demaskuje tło polityczne, pokazując, że podczas gdy „szpieg Jeanmaire, przeciw któremu ówczesny minister sprawiedliwości Kurt Fugler z całą zaciekłością występował przed parlamentem, ferując publicznie przedwczesne wyroki, [...] skupiał na sobie całą uwagę”, ukryte pozostawały „potajemne układy zbrojne z Rumunią oraz podejrzaną sytuację w prokuraturze

³¹ Por. U. Widmer, *Der Sprung in der Schüssel. Frölicher – Ein Fest. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1992.

³² P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 66.

³³ U. Widmer w broszurce programowej do przedstawienia *Jeanmaire. Ein Stück Schweiz* w dn. 23.10.1992 w Bernie, Lukas Leuenberger Produktion, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 73–74.

federalnej, usuwane w cień tej nakręcanej afery”³⁴. Dlatego też utwór sceniczny Widmera nosi tytuł *Jeanmaire. Kawalek Szwajcarii*, gdyż – jak podkreśla autor – „opisuje on »przypadek« (w każdym znaczeniu tego słowa) Jeanmaire’a oraz opisuje scenę polityczną Szwajcarii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ów klimat, który określamy mianem »Zimnej Wojny«”³⁵.

Mimo że autor w obu dziełach trzyma się faktów, które precyzyjnie zbadał, nie tworzy jednak teatru dokumentalnego. Pokazuje bowiem obydwie postaci – Frölichera i Jeanmaire’a – nie jako funkcjonariuszy, lecz jako ludzi, którzy – niezdolni na bohaterów – ponoszą klęskę w swojej roli. Frölicher jawi się jako ani szczególnie miły, ani szczególnie zły człowiek, raczej jako osoba dość naiwna i łatwowierna, jako ktoś, kto faktycznie działa z poczucia troski o swój kraj. Jego człowieczeństwo podkreśla zwłaszcza syn, który pojawia się w sztuce u jego boku. Jeanmaire natomiast – jako człowiek stary, pozbawiony godności – zostaje dosłownie obnażony w swym człowieczeństwie, ponieważ autor – nawiązując do autentycznego wyznania poszkodowanego³⁶ – pokazuje na scenie, że musi się on rozebrać do naga przed dwoma policjantami, wskutek czego jawi się on nam już nie jako przedstawiciel wojska, lecz przede wszystkim jako człowiek. Jego nagość nie wystawia go jednak na pośmiewisko, które może być jedynie udziałem gapiów – ta nagość spełnia raczej funkcję dramaturgiczną, ponieważ demaskuje mit w całym jego okrucieństwie. Znamienne przy tym jest, że plakat premiery w Bernie, autorstwa austriackiego artysty Gottfrieda Helnweina, który pokazuje Jeanmaire’a z oficerskim kapeluszem i opuszczonymi spodniami, wywołał prawdziwy skandal: jeszcze przed premierą zabroniono w Bernie wywieszania plakatu. Najwidoczniej opinii publicznej przeszkadzała nagość na plakacie, ale skandaliczne potraktowanie rzekomego „szpiega stulecia” nikogo nie poruszyło.

Urs Widmer demaskuje tym samym w swoich utworach scenicznych rolę publicznych mitów trywialnych poprzez grę z „formą i oddziaływaniem”³⁷. Istotą tej gry jest to, że autor przy pomocy groteski uświadamia nam, iż nie sam mit, lecz właśnie jego przewyżczenie wydaje się utopijne i nierealne.

³⁴ U. Bugmann, *Die Groteske als Erkenntnismittel...*, s. 147.

³⁵ U. Widmer w broszurce programowej do przedstawienia, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 73.

³⁶ Jean-Louis Jeanmaire w następujący sposób opisał swoje zatrzymanie: „Wieczorem zostałem poddany bezdusznej procedurze, najgorszej, jaką w życiu przeżyłem. W jednym pokoju musiałem wyłożyć na stół wszystkie prywatne wartościowe rzeczy. Następnie rozkazano mi zdjąć kurtkę, spodnie, koszulę, skarpetki i bieliznę. Golusieńki stałem przed dwojgiem umundurowanych” (cyt. za: C. Just, *Der nackte Jeanmaire: Künstler Helnwein schockt die Schweiz*, „Schweizer Illustrierte” 1992, nr z 14.09., online: www.gottfried-helnwein.at/news/news_update/article_1206-Der-nackte-Jeanmaire [dostęp: 25.05.2016]).

³⁷ U. Bugmann, *Die Groteske als Erkenntnismittel...*, s. 148.

To właśnie dzięki swojej uwodzicielskiej sile mity trywialne maskują rzeczywistość i dają się dopiero wtedy przezwyciężyć, gdy przejrzy się ich działanie.

Nawet jeśli Ursowi Widmerowi udało się dzięki swoim wczesnym sztukom teatralnym podbić deski teatru nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, to jednak swój największy, światowy sukces osiągnął dopiero dzięki sztuce *Top Dogs*, która swą premierę miała 14 maja 1996 roku w Theater am Neumarkt w Zurychu. Swoją sukces sztuka *Top Dogs* zawdzięcza z jednej strony przełomowemu pomysłowi autora, aby napisać o bezrobociu w wyższych sferach zarządzania, o których w połowie lat dziewięćdziesiątych prawie nikt jeszcze nie mówił. Określenie „*Top Dogs*” przejął autor od norweskiego politologa Johana Galtunga³⁸, który w przeciwieństwie do „*Underdogs*”, oznaczających „słabeuszy”, mianem „*Top Dogs*” określił „osoby posiadające władzę i stojące na szczycie struktur feudalnych”³⁹. Akcję sztuki osadził Widmer w jednym z biur typu *outplacement*, będących amerykańskim wynalazkiem i mających na celu – dzięki hojnym środkom nękanych skrupułami przedsiębiorców – pomóc w poszukiwaniu nowego zatrudnienia wybitnym, świetnie wykształconym i opłacanym pracownikom, którzy mimo wieloletniego stażu zostali nagle zwolnieni w wyniku tzw. racjonalizacji. Z drugiej strony utwór *Top Dogs* osiągnął swój niesamowity sukces dzięki wyjątkowej współpracy autora, reżysera Volkera Hesse i aktorów Theater am Neumarkt w Zurychu, którzy tak bardzo zaangażowali się w konstruowanie przypisanych im ról, że autor zdecydował się nadać postaciom występującym w sztuce ich imiona. Sztuka realizowała teatr typu projekt, który poprzedziły skrupulatne badania i kwerendy, i który potem prawie dosłownie opracowywał autentyczne przypadki. Te poszukiwania Widmer opisał następująco:

Volker Hesse i ja rozpoczęliśmy swego rodzaju badania terenowe w krainie zarządzania. Aby nasze przypuszczenia potwierdzić empirycznie, chcieliśmy porozmawiać z możliwie wieloma zwolnionymi osobami sprawującymi niegdyś władzę. [...] Naszą ekspedycję rozpoczęliśmy z założeniem, że chcemy lepiej poznać nieodległy nam świat, a zakończyliśmy w przeczcuciu, że objechaliśmy nieznany kontynent. Kraje z obcymi obyczajami i zwyczajami. Zapoznaliśmy się z nowym językiem, poznaliśmy okropieństwa i cnoty, o których wcześniej nie mieliśmy pojęcia. Tak, byliśmy zdumionymi etnologami w świecie, który znajdował się całkiem blisko nas, który często zazębiał się z naszym i o którym mimo to wcześniej nic nie wiedzieliśmy. Jak moglibyśmy brać naszym rozmówcom za złe, że również nie znali naszego świata i ciągle myśleli w kategoriach swojego? Menedżerowie myślą jak menedżerowie, strażacy jak strażacy, a poeci jak poeci. Jak wiadomo,

³⁸ Por. J. Galtung, *Gewalt, Frieden und Friedensforschung*, [w:] D. Senghaas (red.), *Kritische Friedensforschung*, Frankfurt am Main 1971, s. 55–104.

³⁹ Cyt. za: W. Giesen, *Urs Widmers Theaterstück „Top Dogs” – ein weltweiter Erfolg*, [w:] tenże (red.), *Urs Widmer...*, s. 51–58, tu s. 51.

zgodnie z często cytowanymi słowami tego, którego dzisiaj nikt już nie cytuje, byt społeczny kształtuje świadomość⁴⁰.

Wskutek przekonania, że „osoba wpływowa, która się potknie, [...] wyrządzi inny hałas, niż gdy upadnie mały człowiek”⁴¹, Widmer stworzył wraz z Volkerem Hesse „królewski dramat o gospodarce”⁴² – w oparciu o dramaty królewskie Szekspira, jednak w kompletnie innym czasie i przy pomocy zupełnie innych środków obnaża on w *Top Dogs* zarówno dynamikę panowania, jak i mechanizmy władzy, które kształtują życie osób wyżej postawionych. Bez fałszywego współczucia lub taniego szyderstwa spogląda zatem Widmer w swojej eksperymentalnej sztuce na to, co się wydarzy, gdy osoby poprawiające wydajność pracy same zostaną usunięte w imię lepszej wydajności. I pyta również, co to właściwie są za ludzie – te „pozbawione posady osobowości z górnych szczebli władzy”⁴³?

W dwunastu scenach sztuki, która została zainscenizowana w Theater am Neumarkt „przy użyciu ruchomych trybun dla widzów”⁴⁴, i w terminologii zaczerpniętej z Business Class jesteśmy zatem konfrontowani z tymi „Top Dogs”, którzy zostali zwolnieni i którzy obecnie w poradni *outplacement* – podczas różnych warsztatów i z typowym wyposażeniem: „komputer, faks, telefon, sekretariat na potrzeby wszelakich pism, literatura fachowa, ekspres do kawy i i i” (TD 13) – próbują odzyskać równowagę i mocno zachwianą pewność siebie. Poprzez trenowanie w poradni *outplacement* odpowiedniego sposobu chodzenia i postawy ciała – „ponieważ to ciało czyni człowieka, nie szata” (TD 58) – szykują się do całkiem nowej dla nich kampanii reklamowej, mianowicie wprowadzenia na rynek samych siebie. W pierwszej scenie, zatytułowanej *Konferencja na szczycie*, w której wszyscy jedzą szwajcarskie rogaliki⁴⁵, zjawia się nowy przybysz. Przywitany przez innych pan Deér początkowo jeszcze nie wie, że jest jednym z nich. W przekonaniu, że chodzi o spotkanie jego firmy cateringowej, zostaje poinstruowany przez panią Wrage o sposobie funkcjonowania

⁴⁰ U. Widmer, *Feldforschung im Lande des Managements*, [w:] Theater Neumarkt Zürich: *Top Dogs: Entstehung – Hintergründe – Materialien*. Königs Materialien, b. r., b. m., s. 43–53, tu: s. 48.

⁴¹ Tamże, s. 46.

⁴² S. Grand, *Der Markt am Neumarkt. Das Theater aus ökonomischer Sicht*, [w:] Theater Neumarkt Zürich: *Top Dogs...*, s. 81–90, tu: s. 84. Por. również: U. Widmer, *Feldforschung...*, s. 47.

⁴³ U. Widmer, *Top Dogs*, Frankfurt am Main 2009, s. 11 [tłum. A.W., dalej sygnowane skrótem TD i numerem strony].

⁴⁴ *Załącznik*, [w:] tamże, s. 87–89, tu s. 88.

⁴⁵ Zabawa słowem: **Gipfel**konferenz – konferencja na szczycie, **Gipfeli** – w dialekcie szwajcarskim: rogaliki [przyp. tłum.].

przedsiębiorstwa typu *outplacement* i – pełen współczucia – obserwuje witających go bezrobotnych, aż w końcu zostaje boleśnie uświadomiony, że on również został zwolniony. W dalszych scenach następują rozmaite treningi, podczas których postaci ciągle zmieniają swoje role, co najwyraźniej również jest częścią treningu: na przemian grają poszkodowanych lub terapeutów, przejmują od siebie nawzajem role zwalnianych i zwalniających, tych dobrze zarabiających, patrzących z góry na swoje żony z pozycji głowy rodziny, jak i role ich psychicznie zdegradowanych żon. W drugiej scenie *Obecnie znów jest popyt na Churchillów* ćwiczą konkurencyjność, ponieważ „dzisiejszy rynek potrzebuje potworów. Potworów. Potworów...” (TD 24), aby zaraz potem oddać się „bitwie na słowa”, używając swoich „modlitewnych formuł”: „uczucie przełomu”, „agresywny wzrost”, „zmiana zarządu”, „zawodnik w grze zespołowej”, „racjonalizatorskie przesunięcia”, „podniesienie wartości” (TD 29). W jedenastej scenie zatytułowanej *Pole musztry* ćwiczą z kolei podczas japońskich sztuk walki „zrytualizowaną agresję” (TD 76). Ich „patetyczne błaganie do bogów naszych czasów” (TD 76) brzmi: „Nestlé!”, „Migros!”, „Swissair! Oh Swissair!” lub „pięć miliardów osiemset trzydzieści sześć milionów pięćset tysięcy” (TD 78). Ale podczas gdy liczby wciąż wzrastają, w wołania ich wkradają się również cytaty z Apokalipsy: „Powstało trzęsienie ziemi i słońce pociemniało jak czarny wór, a cały księżyc poczerwieniał jak krew”⁴⁶ (TD 78). Mimo szczególnej pozycji w społeczeństwie również dla Top Dogs wraz z utratą pracy runął ich świat: w „Camp”, gdzie najbardziej wpływowi menedżerowie opowiadają o swoim „przypadku” (por. TD 29–47), dowiadujemy się o ich karierze i nagłym upadku – opowiadają tam o swoich reakcjach na zwolnienie. Oczywiście, żaden z nich nie chce się pogodzić z aktualną sytuacją. Wszyscy chcą wrócić, być znowu na szczycie. Pograżają się w bajkach i utopiach: „Szczęśliwy Jaś” (TD 72), „O rybaku i jego żonie” (TD 73)⁴⁷ lub „Utopia człowieka” (TD 74), w których wszyscy „pocieszają i chcą pomóc” (TD 75). I wszyscy mają swoje marzenia – przepełnione manią wielkości i dziecinne, utopijne i śmieszne: o stosunkach międzyludzkich (por. TD 59) czy też o „broni kobiet” (TD 63), o „biurze ze szkła” (TD 65) w Nowym Jorku albo luksusowym „Love-Suite” (TD 68), w którym w końcu chciałoby się spędzić miło czas z żoną, o „górkich wędrówkach” (TD 69), podczas których można by zepchnąć szefa w przepaść, lub o futrze goryla, które Deér tak bardzo chciałby pieścić, że postanawia kupić żonie „płaszcz z futra goryla” (TD 63), by w ich „związku wzniecić na nowo iskrę”. Ciągle jednak pojawia się kwestia pieniędzy, jak np. u Tschudiego, który marzy o „splendorze wielkich liczb” (TD 61). W scenie dwunastej, zatytułowanej *Pożegnanie* (TD 84), pani Jenkins otrzymuje

⁴⁶ Tłumaczenie na podstawie Apokalipsy św. Jana 6, 12.

⁴⁷ Odnośnie do tłumaczenia tytułów por. *Baśnie braci Grimm*, t. 1, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, Warszawa 1995 [przyp. tłum.].

z pośrednictwa nową posadę w „Korei Południowej, w pobliżu granicy z Koreą Północną” – wprowadzie dużo poniżej swoich wcześniejszych wymagań, jednak jej obecna sytuacja całkiem się zmieniła. Wszyscy biją jej brawo i z zazdrością patrzą jak odchodzi, gdyż Jenkins osiągnęła cel, dla którego wszyscy zebrani zjawili się w biurze *outplacement*. Tym samym okazuje się, że wszyscy uwikłani są w system, z którego nie znajdują wyjścia, ponieważ go nawet nie szukają: „Globalizacja pożera swoje dzieci”⁴⁸ – tak skomentował sztukę w swej przemowie podczas wręczenia wyróżnienia dla niej Gerhard Jörder.

Po premierze *Top Dogs* w prasie ukazały się entuzjastyczne recenzje, w których zarówno autora, jak i Theater am Neumarkt niezmiennie chwalono. Rok później, w 1997 roku, posypały się liczne nagrody dla autora i dla teatru: pisarz otrzymał nagrodę 3sat-Innovationspreis oraz Mülheimer Dramatikerpreis, jednocześnie został wybrany przez czasopismo „Theater heute” autorem roku, a Theater am Neumarkt w Zurychu ogłoszono drugim najlepszym teatrem roku. W kolejnych latach sztuka święciła swój triumfalny pochód w teatrach na całym świecie, doczekała się

62 nowych inscenizacji na deskach teatrów niemieckojęzycznych oraz 51 inscenizacji zagranicznych, w językach angielskim, francuskim, włoskim, hiszpańskim, holenderskim, polskim, rosyjskim, rumuńskim... *Top Dogs* były grane od Stanów Zjednoczonych aż po Chiny, od Australii aż po Argentynę, od Urugwaju aż po Uzbekistan⁴⁹.

Również współcześnie sztuka jest wystawiana w różnych krajach, ponadto stała się ważnym tematem seminariów o zarządzaniu oraz prac maturalnych.

Tym samym w *Top Dogs* znalazła zwieńczenie koncepcja teatru Ursa Widmera, ponieważ *Noah* czy też jego wcześniejsze utwory sceniczne ze swoimi cechami charakterystycznymi stanowiły bez wątpienia podwaliny dla powstania *Top Dogs*. Późniejsze sztuki Widmera, *Die schwarze Spinne* (Czarny pająk, 1998) w asyście muzyki grupy Patent Ochsner, *Bankgeheimnisse* (Tajemnice bankowe, 2001), *Münchhausens Enkel* (Wnuczek Münchhausena, 2012) czy *Das Ende vom Geld* (Koniec pieniądza, 2012), nie powtórzyły już spektakularnego sukcesu *Top Dogs*. Gdyż właśnie w *Top Dogs* udało się szwajcarskiemu pisarzowi stworzyć coś zupełnie nowego w teatrze, a mianowicie: za pomocą odważnych środków ukazać na scenie procesy ekonomiczne, które zdawały

⁴⁸ G. Jörder w przemówieniu podczas wręczenia wyróżnienia w trakcie Berliner Theatertreffen, [w:] *Theater heute. Jahrbuch 1997*, cyt. za: P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 87.

⁴⁹ Ch. Richard, *Spielen bis zum Umfallen. „Top Dogs” – ein Dramenbestseller*, [w:] P. Schweiger, K. Eckert (red.), *Das Theater von Urs Widmer*, s. 153–157, tutaj s. 157. Na temat miejsc, w których wystawiono sztukę do 2006 roku pisze W. Giesen, *Urs Widmers Theaterstück „Top Dogs” ...*, s. 51.

się niemożliwe do zobrazowania. Dzięki językowej kondensacji i starannie przemyślanej kompozycji, w której wymieszane są ze sobą sceny realistyczne, sceny z pogranicza snu oraz te z wysokim ładunkiem nieuświadomionej agresji, powstał „na wskroś sztuczny twór – i dzięki temu mimo realnej i bogatej w fakty materii” silnym głosem wybrzmiała prawdziwa „sztuka Widmera” z wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju „Widmer-Sound”⁵⁰.

Z języka niemieckiego przełożyła Anna Wilk

⁵⁰ K. Braun, *Nach Nepal...*, s. 14.