

Czesław Płusa

Wokół postmodernistycznej poetyki dramatu Tankreda Dorsta Die Schattenlinie

Acta Neophilologica 18/1, 111-124

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Czesław Plusa

Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii
Uniwersytet Łódzki

WOKÓŁ POSTMODERNISTYCZNEJ POETYKI DRAMATU TANKREDA DORSTA *DIE SCHATTENLINIE*

Key words: the traditional and the modern poetics, crisis of the modern consciousness, deconstruction as the postmodernist thinking profile

Poetycką koncepcję swoich utworów odsłania Tankred Dorst w zeszycie programowym do sztuki *Große Schmährede an der Stadtmauer* następująco:

Co na scenie przedstawiane jest jako moje zmyślenie, muszę podporządkować rzeczywistości, albowiem wielka jest pokusa zatracenia się w «czystej», to znaczy ozięblej grze¹ [przeł. C. Plusa – dalej CP]

Ta autorefleksyjna uwaga otwarcie deklaruje postawę autora, że nie zależy mu na uwodzeniu czytelnika, a jedynie na prawdzie i pewności. Dorst uparcie odżegnuje się od „absolutnej” poetyki, by użyć fortunnego określenia Gottfrieda Benn², która miałaby ułatwić ewakuację z labiryntu współczesnej rzeczywistości, wiedzionej przez poplątane, niespójne i mętne doświadczenie swoich współczesnych. Również z „totalizującymi” zapędami tradycyjnej poetyki nie utożsamia się Dorst. W oczach dramaturga rzeczywistość ta zyskuje nową rangę teoretyczną. Nowoczesny sposób myślenia, widoczny w dramacie *Die Schattenlinie*, pozbawiony jest tradycyjnych ambicji systemowych, które pokryły dziś patyną tak Goethego i Schillera, jak Hegla zarówno literacką, jak i filozoficzną strategię wypowiedzi. Kluczową diagnozą poetycką, którą Dorst się posługuje, jest technika fragmentu, narzucona przez doświadczenie

¹ „Was auf der Bühne als meine Erfindung dargestellt wird, muss ich an der Wirklichkeit prüfen, denn die Verführung, sich im «reinen», das heißt unverbindlichen Spiel zu verlieren, ist groß“.

² Istotą tej poetyki sprowadza Benn do uprawiania abstrakcyjnej gry językowej: „Dokonałość przez uporządkowanie zdań i słów“ („Vollkommenheit durch die Anordnung von Sätzen und Worten“) [Benn 1989, 132].

współczesnego człowieka: jego istotą jest klęska idei oparcia myślenia na uniwersalnych podstawach dających pewność zakorzenienia w świecie. Semantycznie samowystarczalny staje się dla Dorsta fragment – musi sam dostarczać klucz do odczytania właściwego sensu: „Procesy życiowe, z których czerpiemy nasze dramaty, spostrzegamy przecież tylko fragmentarycznie”³ [przeł. CP]. Cała ta świadomość – widoczna już *in nuce* na przełomie XVIII i XIX wieku (Kleist, Büchner) – stała się kolebką prawdziwie nowoczesnego stylu myślenia. Traumatyczne doświadczenia dnia codziennego nie mieszczą się w kanonie metafizycznie skonstruowanego świata, w którym życie ludzkie przebiega według wyraźnie zarysowanej logiki: dobro–zło, prawda–fałsz, piękno–brzydota, czarny–biały, patriarchat–matriarchat, postęp–reakcja etc.⁴ Wypracowana przez Dorsta topika poetycka podąża w inną stronę. Jej wyrazem jest metafora cienia, która staje się uzasadnioną figurą poetycką, „cząłą membraną” świadomości współczesnego człowieka i jego bolesnych przeżyć w kolizji ze światem.

Dramat *Die Schattenlinie* poprzedzony jest prologiem, w nim zaś doznaje czytelnik dramaturgii wydarzeń, dreszczu grozy lub emocji. Kreśląc obraz osaczającej nas rzeczywistości, obnaża Dorst, wiedziony nakazem i instynktem chwili, szarą stronę współczesnego życia. Na jej kanwie tworzy obraz bezlitosnej rzeczywistości, gwałtownej i anonimowej, urastającej do pasma krzywd, jakich nie szczędzi ona jednostce, która z własnego punktu widzenia ją postrzega i wartościuje. Kryzys uniwersalnej idei owocuje w dramacie *Die Schattenlinie* niepewnością, utratą więzi międzyludzkich, więzi między Ja a światem, pozbawionej przejrzystego porządku rzeczy i wartości. Kluczowym momentem koncepcji dramatu jest jego ekspresyjny charakter, stymulowany przez pojawienie się silnego, szokującego bodźca pochodzącego z upadłej przestrzeni świata odczarowanego, jak to ujął Max Weber, świata będącego „pożegnaniem epoki pięknego człowieczeństwa” [Weber 1984, 108], w którym szok i przemoc zastępują marzenia o harmonii między człowiekiem a światem. Z takiej perspektywy powstaje pierwsze zdanie prologu: „Czyż nikt nie słyszy wokół wrzasku?” [przeł. CP] („Hört denn niemand das Geschrei ringsumher“)⁵. Cały ładunek upadku wyraża się w licznych sformułowaniach rezonujących atmosferę wybuchu i wulkanicznej erupcji, która rzutuje na nieprzyleganie jednostki do świata, zajmującej wobec niego pozycję buntu. Wyraziste stają się w tym kontekście uderzająco trafnie dobrane wyrażenia, które nade wszystko tworzą aurę dramatu Dorsta.

³ „Die Lebensvorgänge, aus denen wir unsere Dramen ziehen, nehmen wir ja auch nur fragmentarisch wahr” [Dorst 2008, 352].

⁴ Snując postmodernistyczne wątki, Jean-François Lyotard podkreśla: „W wyraźnym uproszczeniu można powiedzieć: «Postmodernizm» oznacza, że nie daje się już wiary wielkim metaopowieściom” [Lyotard 1982, 7].

⁵ Ten i następne cytaty z dramatu *Die Schattenlinie* publikowanego W: „Spectaculum. 60. Moderne Theaterstücke”. 1995. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 9 oznaczam jako Sl.

Na dachach stoją snajperzy i strzelają do pieszych. Nawet się nie ukrywają. (...) Na plakatach ostrzegał rząd: Obywatele, bądźcie ostrożni. Ale jakżesz można się chronić. Przecież nikt nie zna wroga. (...) Mordercy są podstępni⁶ [przeł. CP] [Sl, 9]

Dalsza refleksja uzmysławia wykładnię przemocy, mariażu barbarzyństwa we współczesnym świecie:

Wiele się mówi, ale nikt nie głosi, że w gruncie rzeczy szalejąca wokół przyjemność zabijania, gorączkowa żądza niszczenia wszystkiego, co stworzone, jest przyczyną tego, że miasta legną w gruzy, filary mostowe pękają, stupiętrowe budynki zapadają się, posiekani, pokawałkowani ludzie wysypywani są z żywymi do dolów z wapnem. Odgłosy przerażania i przemocy dają się zauważyć w toku postępującej akcji (...) jako echo bądź rodzący się początek okropnych wydarzeń⁷ [przeł. CP] [Sl, 9]

Zarysowującą się w dramacie rozpacz można odczytać jako akt apelacyjnej skargi wobec nieodwracalnej, swoiście dokonującej się przemiany rzeczywistości, którą Adorno rozpoznaje jako „sygnaturę epoki” („Die Signatur des Zeitalters“) [Adorno 2003, 41]. Wyznacznikiem tej przemiany staje się fakt, że „żaden człowiek, bez wyjątku, poniekąd nie może nadać swojemu życiu jasnego sensu” („daß kein Mensch, ohne alle Ausnahme, sein Leben in einem einigermaßen durchsichtigen Sinn (...) mehr selbst bestimmen kann“) [Adorno 2003, 41]. Dalej pisze Adorno: „Wolność sprowadza się do czystej negacji” („Freiheit hat sich in die reine Negativität zusammengezogen“) [Adorno 2003, 41]. Podążając tropem obrazu, który w prologu przedstawia sytuację kryzysu i szalejącą wokół przemoc, udaje się autorowi – jak się wydaje – ukazać współczesny okres niepewności i konfuzji, w którym urażona jest wrażliwość i godność jednostki ludzkiej. Nic więc dziwnego, że bohaterowie dramatu wyraźnie ulegają współczesnym nastrojom katastroficznym i nie tęsknią do Heideggerowskiego ideału uspokojenia i pojednania z rzeczywistością (Gelassenheit), której by zawierzili, a ich podmiotowość mogła się w niej spełniać⁸.

⁶ „Auf den Dächern stehen Scharfschützen und zielen auf Passanten. Sie verbergen sich nicht einmal, (...) Auf Plakaten hat die Regierung gewarnt: Bürger, seid vorsichtig! Aber wie soll man sich schützen? Niemand kennt ja den Feind. (...) Die Mörder sind tückisch.“

⁷ „Vieles wird gesagt, aber niemand spricht aus, dass in Wahrheit eine immer mehr um sich greifende Lust am Töten, eine fiebrige Gier, alles, was geschaffen ist, wieder zu zerstören, die Ursache ist, dass Städte in Trümmer fallen, Brückenpfeiler einknicken, hundertstöckige Bauwerke in sich zusammenstürzen, zerhackte, zerstückelte Menschen mit Lebenden zusammen in Kalkgruben gekippt werden. Die Geräusche des Schreckens und der Gewalttaten sind während der folgenden Handlung immer wahrzunehmen, (...), wie der Nachhall oder der allmähliche Beginn schrecklicher Ereignisse.“

⁸ Rozważania wypełnione katastroficzną retoryką pojawiają się w książce George Steinera *Grammatik der Schöpfung* jako pasmo frustrujących dociekań na temat przyczyn barbarzyństwa w XX wieku. Nasze aktualne niepokoje wynikają, zdaniem Steinera, z przemocy na ulicach, z kłeski głodowej w Trzecim Świecie, z powrotu do barbarzyńskich, etnicznych konfliktów. Nie jedna się Steiner ze światem takim jaki jest, lecz takim, w którym nie rządzi naga siła i „szaleństwo” („Der Wahnsinn“), lecz sens. Wyzwolenie się nietzscheańskiego nagiego instynktu życia, nieokielznanego i odczłowieczającego potoku zdarzeń XX wieku upatruje Steiner w tym, że „subtelny intelektualizm i artystyczna wirtuozeria kolaborują z totalitarnymi nakazami” [przeł. CP] („dass verfeinerte Intellektualität und künstlerische Virtuosität mit totalitären Forderungen kollaborieren“). Dalej

Dorst udowadnia swoją eseistyką i twórczością dramaturgiczną, że niepokojący kryzys kultury duchowej XX wieku wyrasta na gruncie technokratycznego postępu wysoko uprzemysłowionych społeczeństw. Znamienną konsekwencją tego procesu stały się anonimowość, agresja, głębokie zaniepokojenie, gorycz, poczucie klęski – wszystkie te plagi, które uprawniają autora do oskarżycielskiego spojrzenia. To właśnie zjawisko, ten dramatyczny proces jest obsesyjnym niemal wątkiem dramatu *Die Schattenlinie*, któremu podporządkowuje autor nadrzędne pytanie: dlaczego wszyscy ludzie wokół „nie widzą”, „nie słyszą” patologicznie bezdusznych zagrożeń tradycyjnie pojętych wartości w najczystszej postaci? Uwierzytelnieniem etosu tych wartości jest ustawiczna walka bohaterów dramatu, którą codziennie muszą pokonywać między poczuciem winy a samousprawiedliwianiem się, by żyć w zgodzie z własnym sumieniem. W tym odważnym akcie etycznej dezaprobaty upadku człowieczeństwa poszukuje Dorst drogi wyjścia, o której wie, że zwycięstwo może być tylko pozorne, albowiem: „Człowiek jest konglomeratem wielu idei, życzeń, i nadziei, a te nie mają nic wspólnego ze sobą, zaprzeczają sobie nawzajem i zwalczają się. Człowiek ma najrozmaitsze właściwości, nie można powiedzieć, które są najważniejsze” [przeł. CP]⁹.

Świadomie zadeklarowany profil artystyczny dramatu *Die Schattenlinie* wyraża się w kruchości przedstawianego obrazu świata. Akcja dramatu prowokuje brakiem spójnej fabuły, co zresztą wynika z przekonania, że współczesne życie nie układa się według nienaruszalnej zasady racjonalności, poprzez zastosowanie zwykłego mechanizmu przyczyny i skutku. Współrządne swojej poetyki formułuje Dorst we frankfurckich wykładach o poetyce (Frankfurter Poetikvorlesungen) następująco: „Zrozumiałem, widzę, że w niewypowiedzianym, także w niespójności, rozbieżności leży wielki bodziec, tak oto widzę wiele moich sztuk jako fragment” [przeł. CP]¹⁰. Z łatwością zauważyć można, że mieniąca się lekkim tłem fabuła zepchnięta jest na plan drugi, na pierwszy zaś rzucają się w oczy konkretne fakty i zdarzenia bieżące, które wzywają czytelnika do refleksji nad nimi. Poprzez wdzieranie się Realności do codziennej rzeczywistości zakłócony jest narracyjny bieg fabuły, którą można by, jak powiedział sam autor, „zapisać na znaczku pocztowym” („Man kann die Handlung auf eine Briefmarke schreiben“) [Dorst 2008, 354]. Jej fragmenty narracyjne nie trzy-

pisze Steiner: „Wspaniałe koncerty, wystawy w wielkich muzeach (...) rozkwitają w bliskim sąsiedztwie obozów śmierci” [przeł. CP] („Prachtvolle Konzerte, Ausstellungen in großen Museen (...) gedeihen in enger Nachbarschaft der Todeslager“). Nie dziwi zatem porażająca konkluzja Steinera, że „bestializacja” („Bestialisierung“) spycha człowieka w XX wieku w otchłań śmierci [Steiner 2001, 10, 11].

⁹ „Ein Mensch ist aber ein Konglomerat aus vielen Ideen und Wünschen und Hoffnungen, und die haben nichts miteinander zu tun, sie widersprechen einander, und sie bekämpfen sich. Ein Mensch hat die verschiedensten Eigenschaften, man kann nicht sagen, welche die wichtigste ist“ [Dorst 1989, 17].

¹⁰ „Das habe ich verstanden, sehe, dass im Unfertigen, auch Ungereimten, Unzusammenhängenden ein großer Reiz liegt, und so sehe ich viele meiner Stücke als Fragment“ [Dorst 2008, 352].

mają się siebie wskutek braku organicznego związku między nimi, co sprawia, że ukazują rzeczywistość w całej jej niejednoznaczności. Jeśli ponadto zaakceptujemy definicję postmodernizmu Wolfganga Welscha jako „decentralizację sensu” („Dezentrierung des Sinus“) [Welsch 1997, XVII], to musimy ją uznać za zasadę klasyfikacyjną dramatu *Die Schattenlinie*. Ewokacja dramatycznych odgłosów przerażenia i przemocy oraz szalejącego wokół zabijania wyrzeka się tradycyjnej fabuły, która traci pierwotną siłę przekazu, nie przynosi korzyści krytycznego myślenia, staje się wątpliwą formą wyrażania współczesnego świata. Podejmując najważniejsze zagadnienia współczesności, stwierdza Emil Staiger, należy czytelnika chronić przed absurdem przyzwoitej i przytulnej mu fabuły, albowiem obrazowałyby niepopularne prawdy: „Strzec Piękna jak wyspę wewnątrz nieprzyjaznego świata miałoby wymiar muzealny” [przeł. CP] („Das Schöne wie eine Insel inmitten einer feindlichen Welt zu hüten sei museal“) [Staiger 1969, 11].

Dramat *Die Schattenlinie* rozpoczyna się spektakularną sceną włamania do prywatnego domu rodziny Malthus; czarnoskóry, ma się rozumieć nieznamy, wybija szklane drzwi na taras i staje nagle pośrodku mieszkania. Ten twórca kontur – tyleż gwałtowny, co wymowny, jest dla Malthusa, ojca rodziny, bardzo konkretnym, prawie cieleśnie obeszwanym szokiem. Konotacje, jakie ewokuje powyższe zdarzenie, nijak nie przystają do stereotypu groźnego spotkania z przestępcą, który zamierza dopuścić się fizycznej przemocy bądź rabunku; wszak krwawa wendeta nie nadchodzi, lecz zacisze domowe zakłóca jedynie beznadziejnie naiwne zdarzenie, eksplodujące jako fajerwerk absurdu, kpiny, fanfaronady – silny jest tu pierwiastek demonstracyjnej destrukcji codziennego porządku. W dynamicznie skreślonej scenie pojawia się wprawdzie jasno określone żądanie, lecz skromne w swojej wymowie, zakrawające wręcz na dowcip. Bez zbędnych wyjaśnień zażądał od Malthusa wydania butów i oddalił się dopiero wówczas, kiedy żądę jego usankcjonowały trzy pary butów. Ten pośpieszny zarys pierwszej sceny pozwala przypuszczać, że włamując się do domu uświęconego porządkiem mieszczańskim, nieznamy czarnoskóry zamierza go zburzyć – w momencie tym, z mroku wewnętrznych, nieuniknionych frustracji rodzi się załazek nowego sposobu bycia, postmodernistycznego, takiego, który eliminuje kulturowe metanarracje, rozprawia się z kodami schematycznego życia codziennego. Dorst zdaje się wypowiadać właśnie o świecie i życiu zrodzonym nie z codziennej zwykłości, lecz z dziwności, idiosynkratycznego myślenia. Brawurowa scena przemocy, osobliwa i nieobliczalna, poszerza spektrum interpretacyjnych możliwości w chwili zapadnięcia ciemności wywołanej spalaniem się elektrycznej żarówki: „W korytarzu nie funkcjonuje światło, spaliła się żarówka, ot i wszystko. Ale kto wstawi nową żarówkę?” [przeł. CP] („Das Flurlicht funktioniert nicht, die Birne ist kaputt, weiter nichts. Aber wer beschafft eine neue Birne?“) [Sl, 10]. Co takiego konkretnie zdarzyło się w tej chwili, co sprawia, że nagle zaczynamy sobie zdawać

sprawę z dotychczas fałszywie i powierzchownie pojmowanych wyobrażeń o wszechogarniającej mocy *ratio*, która rzekomo jest atrybutem porządku mieszczańskiego. Powyższa scena z żarówką podkopuje optymizm, jaki wynikać ma z wiary w absolutną potęgę rozumu. To właśnie czarnoskóry jest sygnatariuszem umiejętności, która jest „siłą” większą niż racjonalny mieszczański porządek. To on, nie reprezentant białej rasy Malthus, wskazuje na spaloną żarówkę jako przyczynę ciemności i wymienia ją na nową. Ów czarnoskóry, uosobienie niezależności i oporu, wstrząsa granicami wszelkiej władzy i wszelkiego „centryzmu”, nienaruszalnością wszelkiego panowania. Dumny ze swojego pochodzenia daje wyraz przekonaniu o doniosłości i znaczeniu kultury czarnej rasy: „Moi ojcowie i dziadowie dokonali rzeczy jeszcze większych” [przeł. CP] („Meine Väter und Großväter haben noch viel Größeres vollbracht“) [Sl 25]. W tej „rasowej” dyskusji dociera Dorst do kruchości jednostronnej zasady racjonalnego ładu, który w starciu z nieposłusznymi świadomości siłami psychicznymi przegrywa. Szczegółowe spojrzenie na odmienność żywiołu czarnoskórego może prowadzić do wniosku, że w swojej strategii poetyckiej umieszcza Dorst swoich bohaterów w polu gry fundamentalnych przeciwstawnych sobie sił: rozsądku i szaleństwa, które wraz z rozwojem nowoczesności tworzą coraz większy wobec siebie system opozycyjny.

Widocznym konstruktem myślowym czasów nowoczesnych jest postać uczonego, Malthusa, który jest orędownikiem cywilizacyjnego postępu i porządku. Kwintesencją tej postawy są słowa: „Nasze całe myślenie zaprogramowane jest na rozwój” [przeł. CP] („Unser ganzes Denken ist auf Entwicklung programmiert“) [Sl, 12]. Oznacza to, że Malthus cały swój świat myśli i uczuć znajduje w przestrzeni uporządkowanej, racjonalnej. Właśnie to przekonanie znajduje swój wyraz w jego słowach: „Oświecenie jest ważne” („Aufklärung ist wichtig“) [Sl, 15]. W ten sposób Malthus daje do zrozumienia, że idea tęsknoty za światem racjonalnym i fascynacja intelektualnym rozwojem podmiotu staje się integralną częścią współczesnej egzystencji. Pozycję tego rozwoju należałoby zatem oceniać według tego, jak przekonująco udało się mu tego dokonać. Dorst widzi w racjonalizacji współczesnego życia także *via negativa* jego ciemne strony, tzw. „gorszą” część wpływającą na kształtowanie się współczesnej podmiotowości. Jej formuła wyraża się w podporządkowaniu jednostki „panującemu aparatowi” („Apparat der Herrschaft“) [Wellmer 1985, 74], które prowadzi do „unifikacji marzeń” („Einheitsträume“) [Welsch 1997, 6]. Jako obronę samodzielności należy odczytać pojawienie się wspomnianej już postaci czarnoskórego. Sprowadzenie interpretacji dokonanego przez niego włamania wyłącznie do czynu przestępczego, niemoralnego, byłoby, jak się wydaje, daleko idącym uproszczeniem. Scenę tę należy rozpatrywać z uwagi na energię, jakiej brakuje Malthusowi, uczonemu, który zastyga w jednowymiarowej racjonalności oglądu świata, pozbawionej prawdziwej tożsamości. Z perspektywy refleksji rasowej stwierdza czarnoskóry, że biali znają tylko

jedną prawdę. Czarnoskóry zaś wiele prawd (por. Sl, 26). Może to właśnie uczony jest „gorszy” od czarnoskórego, niepotrzebnym nikomu orędownikiem naukowej prawdy, którą chce „wmusić” innym jako obcy ideał? Czy trzymający się ziemi czarnoskóry nie wie lepiej, czego pragną ludzie? Dramat Dorsta jest wyjątkowo sugestywny w swej wymowie. Interesujący nas motyw uczonego wydaje się sugerować, że jednostronne zawierzenie rozumowi prowadzić może do utraty samodzielności i klęski uwięzienia nowoczesnego człowieka w świecie kultury racjonalno-technicznej. Dorst wyraża przekonanie, które zasadza się na negacji prymatu pierwiastka racjonalnego. W kształtowaniu podstaw ludzkiego działania ułomna i niewystarczająca staje się struktura ładu racjonalnego, lecz to – jak powiedział Foucault – co leży poza jej granicami, „obłąd”, co jest wyrazem buntu przeciw zniewoleniu jednostki. Dorst nie rezygnuje wszakże z instrumentarium *ratio*, jednakże stara się zasugerować, jakoby zasadniczy moment dążenia do prawdy nie leży w jakichś teoretycznych rozstrzygnięciach, w dialektycznym rozumie, lecz niekontrolowanych psychicznych procesach będących *prima causa* emancypacji od autorytetu dominującego rozumu. Tak więc – mówiąc za Tomaszem Mannem – „swego rodzaju historyczną patyną” pokryło się umiłowanie cywilizacji, w której instrumentalny rozum był gwarantem bezpiecznego ładu życiowego. Jego miejsce zajęła tęsknota za elementarnymi, naturalnymi przejawami życia i myśli, które zostały zniekształcone w totalizacji wiedzy. Swoją nośność traci również ideologia mieszczańska, do której ochoczo przyznaje się Malthus: „Właściwie jesteśmy przecież całkowicie mieszczańskimi ludźmi” [przeł. CP] („Wir sind ja eigentlich ganz bürgerliche Leute“) [Sl, 28]. Narzuca się więc w dramacie *Die Schattenlinie* paradygmat literatury współczesnej, który można dosadnie określić jako krytyczną podejrzliwość wobec pozującego na wszechmocną zdolność poznawczą rozumu. Czy posiada on faktyczną moc przekształcania świata na lepszy, w którym życie staje się prawdziwsze, piękniejsze i szlachetniejsze? Pytanie istotne, albowiem współczesną rzeczywistość znamionuje załamanie się sprawiedliwości społecznej, monstrualna nienawiść wobec ludzi innych ras, wieloznaczność sensu, kryzys podmiotu, izolacjonizm jednostki, zakłócenia komunikacji językowej, bezwzględność nowoczesnej cywilizacji – wszystko to staje się indeksem współczesnego świata. Dopelnieniem tej tragedii jest pogłębiająca się przepaść między bogaczami a biednymi oraz wynikająca stąd pogarda dla tych drugich. Owa cywilizacyjna przestrzeń w jej bezpośrednio politycznym i społecznym znaczeniu znajduje swoje potwierdzenie w słowach świadczących o izolowaniu się biednych od bogatych. Sytuacja społeczna zachowuje wszelkie cechy niesprawiedliwości: „Biedni w świecie! Przerażający obraz!” [przeł. CP] („Die Armen in der Welt! Ein Schreckensbild!“) [Sl, 19]. W harmonijnym łądzie wymarzonym przez myśl nowoczesną nie ma miejsca dla obcych, którzy, wbrew przekonaniu o ponowoczesnej tolerancji i rozmiłowaniu we wszystkim, co odmienne i dziwaczne, stają się celem agresji i nienawiści: Jens, syn Malthusa,

nie skrywa nienawiści do czarnoskórego, nawet jego śmiech go drażni: „Kiedy tak na ciebie patrzę, zastanawiam się, czy cyklon B działa także na czarnych?” [przeł. CP] („Wenn ich dich so sehe, überlege ich mir, wirkt Zyklon B auch bei Schwarzen?“) [Sl, 36].

To co wyraźnie naświetla wymowę dramatu, są żenujące relacje w rodzinie Malthusa – opatrzone akcentem nienawiści jednych do drugich i wzajemnego lekceważenia się. Ten patologiczny wymiar ukazuje się wyraziście jako pogwałcenie etosu rodziny, w której agresja, znudzenie¹¹, emocjonalny chłód, obłąkanie i moralne wykoślenie tłumaczą jej upadek. W obliczu unicestwienia się rodziny czyni ją Dorst znakiem współczesnej ludzkiej kondycji. Kryzys świadomości, który prowadzi ostatecznie do zachowań indywidualistycznych, niemal anarchistycznych, nie jest przecież zawieszony w próżni, lecz jako żywo osadzony w kontekście świata pozbawionego centralnej idei. Jej brak sprawia, że egzystencja staje się przepojona poczuciem rozczarowania, generując dyskomfort i dysharmonię w zwyczajnym, codziennym życiu. Powstały w efekcie impas nie przynosi ukojenia, a jedynie wyzwala niepokój i uczucie przygodności życia. Egzystencja bez „zewnątrznego” powodu, starszego, trwalszego i silniejszego od niej samej otrzymuje status bezsensu i prowadzi do utraty tożsamości.

Pod nieobecność wyższego centralnego sensu istnienie ludzkie gubi swoje celowe miejsce w długim łańcuchu bytu, a rzeczy same przez się biegną swoim własnym torem. Powyższe generalizujące stwierdzenia mogą posłużyć jako pryzmat, przez który czytelnik patrzy na ludzką egzystencję rodziny Malthusa w jej aspekcie zarówno indywidualnym, jak i społecznym. Świat opisany w rodzinie Malthusa ma wymiar destrukcyjny i wyrasta z rozpadu tradycyjnych wartości. Lil, żona Malthusa, i jej mąż, znieważają majestat rodziny, który w sensie moralnym powinien się rozciągać – jak twierdzi Emanuel Lévinas – między „mną” a „innym”. Tymczasem przybiera on postać przemocy przepędzonej z pierwotnej sceny moralnej, wyzutej z delikatności uczuć. Wzajemne oskarżanie się o wszystko i zaostrzenie sporów stają się codziennością i znajdują swój finał w demonstracji siły męża wobec żony, który bez powodu kończy dysputę rodzinną „uderzeniem żony w twarz” [przeł. CP] („schlägt ihr schnell ins Gesicht“) [Sl, 15]. Również nieprzejednane spory rodziców z dziećmi oparte są na gwałtowności czynów i uczuć i prowadzą do załamania się ich relacji. Matka Lil nie daje bezpośrednich dowodów zainteresowania sprawami córki. Namiętność Jennifer do tańca nie robi żadnego wrażenia na matce, wszakże nie omieszkała nigdy wyszukać choćby najmniejszej przywary jej osobowości: „Nie lubisz psów” [przeł. CP] („Du magst Hunde nicht“) [Sl, 14]. Poruszona do głębi rozgoryczona Jennifer broni się i zarzuca matce oziębłość

¹¹ Potwierdza się tutaj sformułowanie Hansa Blumenberga, w którym nudę uznaje za wyznacznik psychicznej kondycji współczesnego człowieka, nierozzerwalnie wywodzącej się z zachwiania marzeń o lepszym świecie, w konsekwencji zaś z braku zaangażowania w rzeczywistość: „Znudzone jest przysłowioowo ktoś, kto nie wie, co ma ze sobą począć” [przeł. CP] („Der Gelengweilte ist redensartlich einer, der mit sich nichts anzufangen weiß“).

serca i niepojętą obojętność: „Nigdy mi się nie przyglądasz. Mogłabyś przecież kiedyś mi się przyjrzeć, ale ty mi się nigdy nie przyglądasz” [przeł. CP] („Du guckst mir nie zu. Du kannst mir doch mal zugucken, aber du guckst mir nie zu“) [Sl, 13]. Najstarszy z rodzeństwa Benny skazany zostaje na izolację w zakładzie opiekuńczym, albowiem nie ma w domu miejsca dla upośledzonych. By zagłuszyć poczucie winy, zauważa ojciec: „Nie ma powodu do radości. Dziecko jest idiotą” [przeł. CP] („Es gibt keinen Grund zur Freude. Das Kind ist ein Idiot“) [Sl, 11].

Doskwierającą niemoc w budowaniu rodzinnych relacji dopełnia trudne do akceptacji załamanie się komunikacji językowej, które komplikuje więź, zapowiada odrębność myślenia i skłonność do konfliktów. Zrządzeniem losu każda kultura ma coś na sumieniu. W obliczu nieistnienia nadrzędnych punktów odniesień, centralizacji sensu, wszelkie wartościowanie i wspólne dochodzenie do prawdy ostatecznie staje się źródłem nieprawdziwości i nieautentyczności, głosili: ojciec postmodernizmu Nietzsche i George Steiner¹². Stygmat bezradności językowej podkreśla żona Malthusa – puenta bolesna dla krajobrazu współczesnego świata: „Obydwoje mówimy tym samym językiem, znamy tysiące słów i nie możemy się porozumieć” [przeł. CP] („Wir beide sprechen die gleiche Sprache, kennen Tausende von Wörtern und können uns nicht mehr verständlich machen“) [Sl, 17]. Ale jaka jest tajemnica owej trudności językowej? Wynika ona nie tylko ze zderzenia różnych kultur, lecz także z decentralizacji sensu istnienia, zresztą skutecznej, co znajduje swój wyraz w różnorodności myślenia i mówienia indywidualnego. Albowiem słowa są myślą i wyrażeniem tej myśli zarazem (wskazać należy tu na etymologię słowa *logika-légein* (z gr.), czyli mówić)¹³.

Także w relacjach ojciec–syn doszukać się można w dramacie *Die Schattenlinie* pierwiastka przemocy, wynikającej z genezy i sfery wyłaniania się różnych sensów i postaw życiowych. Według Malthusa gwarantem sukcesu w urządzaniu społeczeństwa ludzkiego jest zasada racjonalna, która ma wyprowadzić człowieka poza sferę niekompetencji i stworzyć instrumentarium do projektowania rzeczywistości opartej na teoriach, diagnozowaniu problemów i ich usuwaniu: „Gdybyśmy faktycznie korzystali z rozumu, ludzie mogliby

¹² Prawdziwe i autentyczne staje się dla Steinera zogniskowanie wysiłku na kreowaniu własnej tożsamości jako niezbywalnej odpowiedzialności jednostki ludzkiej za swoje wybory. Szansa tej wolności zasadza się według Steinera na uniwersalnej cesze ludzkiej: „Bardziej niż *homo sapiens* jesteśmy *homo quaerens*, zwierzęciem, które pyta i pyta” („Mehr als *homo sapiens* sind wir *homo quaerens*, das Tier, welches fragt und fragt“) [Steiner 2001, 24]. Po zgonie wiążących idei i jasnych przepisów na ogląd rzeczywistości prawdziwe i autentyczne oblicze wyraża ponowoczesny podmiot w samokreacji tożsamości, w ustawicznym stawianiu pytań o prawdę. Znamienny staje się zatem w kulturze ponowoczesnej konflikt między punktami widzenia i percepcjami, jakie te podmioty określają. Ta właśnie wielość założeń, „poprawności” myślenia ogniskowała uwagę Zygmunta Baumana, kiedy nazywa nasze czasy wiekiem „heterofili” [Bauman 2000, 60].

¹³ Dramatyzm komunikacji językowej współczesnego człowieka określa George Steiner w sposób niezwykle adekwatny do sytuacji, wyważony i wnikliwy w swojej książce pod znamienym tytułem *Nach Babel (Po wieży Babel)*.

uporać się z dręczącymi ich problemami” [przeł. CP] („Wenn wir unseren Verstand wirklich benutzten, müssten die Menschen die Probleme, die uns so bedrängen, doch in den Griff kriegen können“) [Sl, 21]. Nie brzmi to jednak jak otwartość na heterogeniczność *Innego*. Człowiek w atmosferze fascynacji czystym rozumem staje się wygnańcem ze sfery uczuć, własnych marzeń, dotknięty i przeniknięty stygmatem przemocy oznakowanej *ratio*. Inaczej mówiąc: radykalizm rozumu przybiera postać władzy nad jednostką, która przekształca się w przemoc, można powiedzieć, pomyślana jako strategia dominacji nad skomplikowaną naturą człowieka. Dialektyka pana i sługi wydaje się zataczać coraz szersze kręgi w poczuciu powinności pełnienia misji społecznej. Tylko pan ma przywilej mówić, sługa musi słuchać. Syn Malthusa, Jens, unika budowania swojego jestestwa, swojej tożsamości według strategii, o jakiej tu mowa. Ojciec przestaje być wzorem życia dla Jensa, dodajmy, wymyka mu się z pod kontroli. Nazywając ojca „kretynem, idiotą“ [przeł. CP] („Blödmann“) [Sl, 21], stawia go na cenzurowanym, każe ocenić radykalizm racjonalny na nowo, poddać rewizji. Idee oraz słowa, jakie wyraża ojciec, opiewają chwałę kulturowego dobrodziejstwa i urok tolerancyjnego współistnienia: „Jeśli wciąż głoszę tolerancję, muszę przecież sam być tolerancyjny. Jestem przecież“ [przeł. CP] („Wenn ich immer Toleranz predige, muss ich ja selber auch tolerant sein. Bin ich auch“) [Sl, 21]. W obliczu racjonalnych wyzwania ojca budzi się gruntowne potępienie i irracjonalny bunt syna, który eskalując napięcie, neguje jakkolwiek rys nadzwyczajności ojca: „Wcale nie jesteś“ [przeł. CP] („Bist du gar nicht“) [Sl, 21]. Obydwie przeplatające się postawy, pełne napięć i kłótni, podejrzeń i nieufności znajdują kulminację w bójce, znanej z dramaturgii brutalistów, powieści Michela Houellebecqa *Cząsteczki elementarne*, dramatu Przemysława Wojcieszka *Made in Poland* czy filmu Jana Komasa *Sala samobójców*. Jens ucieka od zimnego, nieludzkiego racjonalizmu czystych rozwiązań i niesprawiedliwych konkluzji, które narzucał ojciec. Bunt Jensa to wyłamanie się z cywilizacji zaprzątniętej zabezpieczaniem pozorów racjonalnego ładu i harmonii; cywilizacji będącej w rzeczywistości gorzką pogardą dla ludzkich indywidualnych osobliwości, ambicji i marzeń, obszarem koordynowanym przez zasady. Nie dziwi zatem fakt, że świat ludzki dla Jensa przestaje być domostwem, lecz obozowiskiem, przestrzenią racjonalnie skonstruowaną i – rachunkiem zysków i strat – kontrolowaną. Swoją nieufność replikuje ojcu w wymownym, gwałtownym, niecierpliwym akcie rewolty: „Człowiek jest deformacją osobowości, musi wyrwać się z programu! (...) Oto moje credo. (...) jestem wściekły na wszystko“ [przeł. CP] („Der Mensch ist eine Fehlentwicklung, der muss wieder aus dem Programm! (...) Es ist mein Credo. (...) ich habe Wut auf alles“) [Sl, 41]. Jens widzi siebie w pozycji marginalnej, jako jednostkę formowaną za pomocą wielkich słów, takich jak: „pacyfizm”, „prawda”, „sprawiedliwość” i tym podobną wata słowną. Intencje powyższych haseł dopełniają się i są wyraźne: dążą do stworzenia udomowionego, nowoczesnego społeczeństwa,

znaczonego wyższą i doskonalszą chwałą. Można powtórzyć za Baumanem: „jakiej konstrukcji podjęła się nowoczesność” [Buman 2000, 128].

Zastanawiając się nad dramatem *Die Schattenlinie* z perspektywy całości, odnosi się wrażenie, że doświadczamy obcowania z fenomenem zróżnicowania postaw w sferze pomysłu na budowę społeczeństwa w blasku majestatu i chwały. Dramat Dorsta to próba znalezienia nowej teoretyczno-intelektualnej formuły, która obnaża ograniczenia i demaskuje nikłą wartość doświadczenia wynikającego z indoktrynacji, tresury i trapiącej człowieka kontroli, inaczej mówiąc, z ustalonego w erze nowoczesnej „konsensusu” myślenia. Dla przedstawicieli nauki (Malthus, Schelte i in.) zjawiskiem nienormalnym i godnym pożałowania są osoby o podejrzanym statusie niewpisującym się w racjonalizm cywilizacyjny. Spór programowy myśli ponowoczesnej wykazuje, że pojawiła się nowa świadomość z rosnącymi ambicjami do eksponowania odrębności kulturowej. Pozycja postmodernistyczna nie sugeruje i nie ustala natychmiast według metafizycznego klucza, co słuszne, a co niesłuszne, co postępowe, a co wsteczne, co dobre, a co złe. Niestety, sztuka postmodernistyczna broni się przed powierzchownym i jednostronnym obrazem świata, przestaje być estetycznym wyznawcą i sługą programów politycznych i reform.¹⁴ Nie chodzi tylko o pokusę doznań, jakich jednostka nie doświadczyłaby w jednolitym i monotonnym środowisku kulturowym. Chodzi także o to, że realizowane bezkompromisowo społeczeństwo harmonijne bez „obcych” staje się we współczesnym świecie niemożliwe. Wizja kultury ponowoczesnej zakłada obecność obcych, która wynika z ofensywy procesów życiowych ponowoczesnego człowieka. Nieufność do współczesnej cywilizacji zdominowanej przez białą rasę wzbudza jednoznaczne stanowisko, jakie zajmuje w dramacie postać czarnoskórego. To ona tworzy właściwą materię dramatu, której głos pojawia się na tle skłóconej mowy bohaterów Dorsta. Głosem człowieka zatroskanego o los przyszłości czarnoskóry wygłasza monolog, akcentując rozdarcie między dwoma światami, między pochłaniającą pojedyncze istnienia współczesną cywilizacją a mitem utraconej natury człowieka. Widoczna dla białej rasy rzeczywistość to pozorne bogactwo życia, w rzeczywistości żalosne spustoszenie wewnętrzne. O swoich praojcach i pradiadach powiada czarnoskóry: „Swoimi dziełami wzbogacili cały świat” [przeł. CP] („Sie haben die ganze Welt bereichert durch ihre Werke“) [Sl, 25]. Dalej dodaje z dumą: „Cóż za śmiałość, na przykład odkryć Amerykę! Długa podróż morska w nieznaną” [przeł. CP] („Welche Kühnheit beispielsweise, Amerika zu entdecken! Die lange Seefahrt ins Ungewisse“) [Sl, 25]. Swoje sądy wobec białych pramieszkańców Ameryki ujawnia w sposób bezwzględny:

¹⁴ Achille Bonito Oliva podważa status artysty jako organizatora całości i potencjalnego punktu odniesienia dla wszelkich ogólnie obowiązujących metaporządków: „Sztuka nie może być praktyką pojednania, ponieważ jest zawsze tworzeniem różnic” („Die Kunst kann nicht Praxis der Versöhnung sein, da sie immer die Produktion von Differenzen ist“) [Oliva 1982, 87].

Ci ludzie, trzeba powiedzieć, byli bardzo zdegenerowani (...). Dopiero po wymieszaniu z nami znów się w pewnym stopniu zregenerowali. Wszystko zapomnieli! Co? Poezję dla przykładu zapomnieli, już nie potrafili właściwie się wyrażać, nie potrafili w ogóle powiedzieć, co myśleli. [...] Nie potrafili także właściwie się poruszać, chodzili sztywno, jakby kij połknęli! Ojej, ojej! Tak wiele musieli się znowu uczyć od naszych ojców i praojców! [przeł. CP]

(Diese Leute, muss man sagen, waren sehr degeneriert (...). Erst durch Vermischung mit uns haben sie sich wieder einigermaßen erholt. Sie hatten ja alles vergessen! Was? Die Poesie z.B. hatten sie vergessen, sie konnten sich nicht mehr ausdrücken, konnten überhaupt nicht mehr sagen, was sie meinten. (...). Auch nicht richtig bewegen konnten sie sich nicht, gingen wie Stöcke und Stangen! Oje, oje! Sie mussten so viel wieder lernen von unseren Vätern und Vorvätern!) [Sl, 26]

Na białych współtowarzyszy patrzy czarnoskóry okiem prześmiewcy, wydaje się, że słycać w nim głos natychmiastowej syntezy. Jacy oni śmieszni, jak pozują, jak koniecznie chcą wydać się kimś innym – lepszym, piękniejszym, mądrzejszym. Nic z tego, nie oszukają go. Ze zdumiewająco wnikliwą intuicją wypowiada wprost, co jest deklaracją dystansu:

Biali myślą jednak inaczej, to jest prawdziwy problem! Oni myślą mianowicie całkiem serio, tak: „Perliczka jest perliczką, niczym innym!” (...) Oni traktują tak cały świat, także samych siebie! To jest ich choroba. Choroba, która prowadzi nieuchronnie do śmierci. Każdy inny sposób rozumowania nazywają kłamstwem. Istnieje jednak tak wiele prawd o każdej rzeczy, są niepoliczalne, jak krople deszczu! [przeł. CP]

(Aber die Weißen denken anders, das ist das wahre Problem! Sie denken nämlich allen Ernstes, ja: „Ein Perlhuhn ist ein Perlhuhn, nichts sonst!“ (...) So betrachten sie die ganze Welt, und sich selbst betrachten sie auch so! Das ist ihre Krankheit. Eine Krankheit, die unweigerlich zum Tode führt. Jede andere Betrachtungsweise nennen sie die Lüge! Aber es gibt doch so viele Wahrheiten über jedes Ding, sie sind unzählig, wie Regentropfen!) [Sl, 26]

Dramat *Die Schattenlinie* wydaje się pouczającym przejawem zawiłych stosunków między dwiema strategiami, nowoczesną i ponowoczesną. Umysł ponowoczesny o wiele bardziej niż jego nowoczesny kontrahent respektuje równouprawnienie wielorakich możliwości myślenia, które „oscyłują” wokół właściwie nieskończonej liczby rzeczywistości potencjalnych. Uderza zbieżność między podjętą przez Dorsta próbą uchwycenia w dramacie dzisiejszej świadomości ponowoczesnej a postrzeganiem cech wyróżniających ponowoczesność od nowoczesności przez niemieckiego literaturoznawcę Paula Michaela Lützelera. Powinowactwa ujawniają się w odejściu od jednostronnej ideologii, z założenia ograniczającej pole refleksji poza jej hasłami. Wielki atut, dar i szansa wynikają z różnorodności dziedzictwa kulturowego, która w żadnym wypadku nie osłabia naszej tożsamości, gdyż nobilituje i akceptuje każdą odrębność. „Zdolność do kompromisu” („Kompromißbereitschaft“) [Lützeler 1993, 92] skutecznie chroni jednostkę przed myśleniem świadczącym o monopolu na słuszność i rację. Wypowiedziane lub milcząco sugerowane refleksje

w dramacie *Die Schattenlinie* mają charakter szeroko rozumianej deklaracji – przede wszystkim nieufności do niektórych spełnień cywilizacyjnych i przede wszystkim do jednostronnej wiary w postęp techniczny bez uwzględnienia fenomenu różnorodności kulturowej.

Bibliografia

- Adorno W. Theodor. 2003. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bauman Zygmunt. 2000. *Ponowoczesność*. Warszawa: Sic!
- Benn Gottfried. 1989. *Autobiographische und vermischte Schriften*. W: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, t. 4. Red. Wellershoff D. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Blumenberg Hans. 2006. *Beschreibung des Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Dorst Tankred. 1989. *Etwas über das Schreiben von Theaterstücken*. W: *Tankred Dorst*. Red. Erken G. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dorst Tankred. 1995. *Die Schattenlinie*. „Spectaculum. 60. Moderne Theaterstücke“. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dorst Tankred. 2008. *Prosperos Insel und andere Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault Michel. 1991. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lützel Paul Michael. 1993. *Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart*. „Neue Rundschau“ 1.
- Lytard Jean-François. 1982. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Przeł. Pfersmann O. Bremen.
- Oliva Bonito Achille. 1982. *Im Labyrinth der Kunst*. Berlin: Morve.
- Staiger Emil. 1969. *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Steiner George. 1994. *Nach Babel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Steiner George. 2001. *Grammatik der Schöpfung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Weber Max. 1984. *Szkice z socjologii religii*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Wellmer Albrecht. 1985. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Welsch Wolfgang. 1997. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.

Summary

POSTMODERNIST POETICS OF TANKRED DORST'S DRAMA *DIE SCHATTENLINIE*

The topic of these deliberations is the drama *Die Schattenlinie* by Tankred Dorst. The focus is on the demise of the fundamental pillars of the literature created by the world based on the metaphysical structure of good and evil, truth and falsehood. That was the enclosed world, which was reflected in the unity of action, space, time, subject, thinking, family etc. *Die Schattenlinie* illustrates the transition to the postmodernist

world, with its vanishing center being replaced with ‚differance‘ (Derrida). Polarization and the antithesis of values have lost their old grandeur. The unrelenting dominance of abstract logic, plan, progress and constraint of tradition have become a seemingly perfect structure since they do not fulfill the ambitions of modern-day varieties of life. Thinking as an image of the world in its casual and linear dimension has lost a cognitive value. Dorst’s drama encompasses many parallel realities, many worlds, with events taking place simultaneously.

Kontakt z Autorem:
czeslaw.plusa4@wp.pl