

Carola Hilmes*

„NIE JESTEM STILLEREM. NIE JESTEM MĘŻCZYZNĄ. JESTEM MORDERCĄ”¹ O ZAPRZECZENIU TOŻSAMOŚCI I INNOŚCI – PRZYPADEK KRYMINALNY

Jak wiadomo, *Stiller* nie jest sztuką teatralną, lecz powieścią Maxa Frischa, która ukazała się w roku 1954, rok po sukcesie sztuki *Don Juan albo Miłość do geometrii*². W roku 1955 Frisch rozwiązał swoje biuro architektoniczne i rozstał się z żoną. Wybrał drogę niezależnego pisarza. W roku 1958 otrzymał renomowaną nagrodę Georga Büchnera, w tym samym roku odbyła się w Zurychu premiera sztuki *Biedermann i podpalacze*. Rok wcześniej ukazał się *Homo faber*, inna uznana powieść Frischa. Utwory te doczekały się wielu interpretacji i należą do klasyki kanonu szkolnego. Dziś mogą wydawać się nieco przykurzone, choćby z tego powodu, że zarówno kontekst ich odbioru, jak i społeczno-polityczna sytuacja znacznie się zmieniły³.

W czerwcu 2013 roku odbyła się premiera przedstawienia *Stiller* w monachijskim Cuvilliéstheater, sztuka została wystawiona we współpracy z Handspring Puppet Company z Kapsztadu. W sezonie 2015/2016 ta cudownie poetycka inscenizacja wróciła na scenę, tym razem w monachijskim Residenztheater. Dzięki formalnej transformacji *Stiller* na nowo stał się aktualny. Dobrze znana fabuła zyskała inny wymiar – głównie dzięki temu, że inscenizacja wydobyła szczególną zależność pomiędzy lalkami i złudzeniem ja. Egzystencjalna problematyka powieści *Stiller*, która stała się znakiem rozpoznawczym pisarstwa Maxa Frischa, zyskała nowe życie dzięki wykorzystaniu lalek o ludzkich wymiarach. Walory tej inscenizacji oraz

* Uniwersytet im. J. W. Goethego we Frankfurcie nad Menem.

¹ Nagłówek składa się z cytatów: „Nie jestem Stillerem” (s. 9); „Nie jestem mężczyzną” (s. 269); w rozmowie ze strażnikiem więziennym Knoblem Stiller opowiada o popełnionych morderstwach (por. s. 24 i n. oraz s. 57). Te i dalsze cytaty pochodzą z: M. Frisch, *Stiller*, t. 1 i 2, tłum. J. Frühling, Warszawa 1994.

² W polskim przekładzie Ryszarda Turczyna, [w:] M. Frisch, *Dramaty zebrane*, red. M. Ganczar, t. 2, Warszawa 2017.

³ C. Kammler, *Was kommt nach Dürrenmatt und Frisch? Plädoyer für einen anderen Umgang mit Gegenwart in der Schule*, „Diskussion Deutsch” 1995, nr 26, s. 127–135. Innego zdania jest W. Riedel, *Max Frisch „Stiller”*, [w:] S. Schneider (red.), *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur*, Würzburg 2005, s. 83–101.

kwestia transferu medialnego są tematem poniższych rozważań. Lalki mogą służyć za symbol dialektyki między tożsamością i odgrywaną rolą. Sama ich obecność i prowadzenie na scenie – będące kunsztem samym w sobie – pozwala ograniczyć przekaz werbalny.

1. Teatralna adaptacja powieści

Wielowarstwowa struktura powieści Frischa, przeplatanej „małymi formami” (André Jolles), „erotycznie podrasowanymi morderstwami”⁴, świetnie nadaje się do wystawienia na scenie, bo z łatwością można z niej wyłonić poszczególne elementy, by złożyć je w nową całość (o wiele trudniejszym wyzwaniem dla reżyserów są np. bloki tekstowe Jelinek). Skoncentrowanie się na poszczególnych aspektach treści oznacza wprawdzie redukcję, ale każda inscenizacja – jak i w gruncie rzeczy każda lektura – jest już interpretacją, indywidualnym odczytaniem, posiadającym własną kontekstualizację.

Stiller jest powieścią w formie dziennika – choć takie przyporządkowanie gatunkowe jest wśród literaturoznawców dyskusyjne – jego pierwszoosobowa narracja przy transformacji medialnej zamienia się w akcję sceniczną, w ten sposób postaci stają się bardziej realne. Żona Stillera, Julika, zaniedbywana i porzucona, nie jest, jak w powieści, jedynie projekcją głównego bohatera (znaną czytelnikowi jedynie z zapisków jego dziennika), ale występuje – wraz z otaczającymi ją lalkami-sobowtórami – jako samodzielna postać, o różnych obliczach i własnej historii. Akcję sceniczną można interpretować jako świat wewnętrzny Stillera – scenografia inspirowana estetyką Williama Kentridge’a jak najbardziej dopuszcza takie odczytanie – ten trop wydaje mi się jednak nieco przeintelektualizowany. Chciałabym zaproponować nieco prostszą i bardziej konwencjonalną interpretację, według której scenografia odzwierciedla szereg interakcji międzyludzkich.

Choć Frisch odrzuca płytki realizm, opowiedziana historia sprawia pozory prawdziwej, dzięki czemu ta i inne jego sztuki łatwo poddają się transformacji i ich adaptacja pozwala na odniesienie do współczesności. „Estetyka dystansu”⁵, jaką reprezentuje szwajcarski autor, stawia na transformację, a użycie lalek w ciągu całego spektaklu podkreśla obecną w sztuce konwencję gry. To demonstracyjne odejście od indywidualizacji nadaje opowiedzianej historii uniwersalny charakter – wybór estetyki należy więc ocenić jako udany.

⁴ F. Schöblier, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller. Ein Roman”*, München–Düsseldorf–Stuttgart 2004, s. 25. Praca zawiera krótki przegląd literatury przedmiotu.

⁵ U. Amrein, *Ästhetik der Distanz. Klassik und Moderne in der Dramaturgie von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt*, [w:] taż, *Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950*, Zürich 2007, s. 149–166.

2. Tematyczna i formalna różnorodność

Jak już wspomniałam, *Stiller* został zaklasyfikowany jako powieść w formie dziennika, inne możliwe odczytania to powieść małżeńska i artystyczna – w obu przypadkach tożsamość postaci stanowi sedno treści. Szwajcarski rzeźbiarz Anatol Ludwig Stiller po rozstaniu z żoną i zniszczeniu atelier wyjeżdża za ocean i przyjmuje tam nowe nazwisko. Wraca do Szwajcarii jako James Larkin White i zostaje zatrzymany na granicy, bo rzekomo posługuje się fałszywymi dokumentami⁶. Jednak jeszcze w więzieniu zapewnia: „Nie jestem Stillerem!” (s. 9) i obstaje przy tym nawet wobec swojej żony, mimo iż ta jednoznacznie go rozpoznaje. Cała sytuacja nabiera cech groteski. Pod koniec powieści Stiller jest skazany na swoją tożsamość. Zastosowany tu schemat fabularny o cechach przypowieści często można znaleźć w literaturze lat pięćdziesiątych⁷.

Problematyka tożsamości w powiązaniu z kwestią realizmu jest charakterystyczna dla utworów Frischa; najbardziej znanym eksperymentem literackim podejmującym kwestię tożsamości jako maskarady i wypróbowywania ról jest powieść *Powiedzmy Gantenbein* (1964). W zmienionej formie powieść ta znana jest również jako sztuka teatralna *Gra w życie* (1968)⁸ – obecnie ponownie w repertuarze Deutsches Theater w Berlinie. Przypominanie tych kontekstów twórczości Frischa świadczy o tym, że pytanie o istotę oraz możliwe odsłony własnego „ja” jest jednym z ważnych problemów współczesności⁹. Tematykę tożsamości, doświadczenia, pamięci i kreacji podejmuje Frisch także w swoich nowojorskich wykładach o poetyce (1981) w odniesieniu do własnej twórczości: „Nie mam języka dla rzeczywistości”, notował już powieściowy Stiller, a w *Powiedzmy Gantenbein* (1964) czytamy: „Człowiek doświadczył

⁶ Por. A. Kilcher, *Zur amerikanischen Identität von Max Frischa „Stiller“*. *Die Abenteuer des Cowboys Jim White*, „Neue Zürcher Zeitung” 2011, nr z 29.12.; <http://www.nzz.ch/die-abenteuer-des-cowboys-jim-white-1.13967293> [dostęp: 29.05.2016].

⁷ Literaturę niemiecką lat pięćdziesiątych często opisuje się jako paraboliczną, z tendencją do typizacji i idealizacji. Przykładami mogą być teksty Alfreda Anderscha *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) i Heinricha Bölla *Haus ohne Hüter* i inne [przyp. tłum.].

⁸ *Gra w życie* ukazała się w drugim tomie *Dramatów zebranych* Maxa Frischa. Autorką przekładu jest Karolina Bikont [przyp. tłum.].

⁹ Por. S. Diesselhorst, *Im Zehneck der Erinnerung*. „Biografie: Ein Spiel” – Im Deutschen Theater verspiegeln Bastian Kraft und drei wunderbare Spieler den freien Willen (21.04.2012), *Nachtkritik.de*, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6823:biografie-ein-spiel-im-deutschen-theater-verspiegeln-bastian-kraft-und-drei-wunderbare-spieler-den-freien-willen&catid=35:deutsches-theater-berlin&Itemid=84 [dostęp: 4.06.2016].

czegoś, teraz szuka do tego historii”¹⁰. W *Montauku* (1975) Frisch radykalnie rozlicza się z tą tak ważną dla niego tematyką: „Wiem, że w tych opowieściach obnażyłem się tak, że trudno mnie w nich rozpoznać”¹¹. Problem dotyczący tożsamości nie znajduje zadowalających rozwiązań, mimo to warto przyrzeć się, jaką biografię się wymyśla, jakie opowieści snuje się wokół niej i – przede wszystkim – jak się ją przedstawia. Odczytań jest wiele.

Motto powieści *Stiller* – „Widzisz, dlaczego tak trudno jest wybrać siebie samego [...]”¹² (zaczepnięte z dzieła Kierkegaarda *Albo-albo*) – sugeruje etyczny zwrot w problematyce tożsamości. W zdominowanym przez egzystencjalizm okresie powojennym Frischa interesowała głównie wolność jednostki; w tym podobny był do Sartre’a. Na poziomie formy ujawnia się to w sposobie łączenia różnych elementów powieści (zawiera ona dzienniki, narracje wtrącone i posłowie), jak i poprzez aluzje i cytaty, za narzędzie służy mu więc intertekstualność i intermedialność. Przełożenie tej formy na sceny z użyciem lalek oznacza aktualizującą transformację, medialnie wymagającą i zwracającą się do widza poprzez poetycki komunikat, a jednocześnie stwarzającą dystans. Osiągnięcie godne uwagi.

Powieść Frischa ma filozoficzne zacięcie, ale i cechy kryminału. Za drobne, a nawet wątpliwe przewinienie (brak ważnych dokumentów) Stiller łąduje w areszcie śledczym, natomiast wielokrotne morderstwa, którymi chwali się przed strażnikiem Knoblem, nikogo specjalnie nie interesują. Czy chodzi tu o stworzenie sytuacji na wskroś absurdałnej, czy też opowiadane przez Stiller’a historie są jedynie zmyśłone i mają świadczyć o jego ciemnych megalomańskich fantazjach? Ci odbiorcy, którym psychologiczne zagadki są nieobce, szybko orientują się w fabule, wiedzą również jakiej wewnętrznej dyscypliny wymaga zbudowanie tożsamości. Temat ten jest nam dziś znany z pism Foucaulta *Nadzorować i karać* (1975) czy też z *Dialektyki Oświecenia* Horkheimera i Adorna (1944)¹³. Mając do czynienia z kryminałem, odbiorca znajduje się w komfortowej sytuacji tego, który wie więcej. Przedmiotem refleksji jest sprawa kryminalna. Wraz z biletem do teatru nabyliśmy prawo do „wirtualnej” wizyty w więzieniu. Na słabo oświetlonej scenie widać jedynie prycze, ściany są szare, naznaczone ciemnymi rysami, które sugerują upływ czasu. Kwestia fikcji i prawdy, pojawiająca się często w kontekście autobiografii i pokrewnych gatunków, zamienia się na scenie w wątek kryminalny. O prawdzie i fałszu decyduje sąd, a widz konfrontowany jest zarówno z problemem kompetencji w wydawaniu ocen, jak i z mało przekonującym wyrokiem.

¹⁰ M. Frisch, *Powiedzmy, Gantenbein...*, tłum. J. Frühling, Kraków 2008, s. 10.

¹¹ Por. M. Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, red. D. de Vin, posłowie P. Bichsel, Frankfurt am Main 2008, s. 29–31.

¹² M. Frisch, *Stiller*, tłum. J. Frühling, Warszawa 1999, s. 7.

¹³ Por. tenże, *Am Ende der Aufklärung steht das Goldene Kalb*, Sankt Gallen 1991.

3. *Gender Trouble*

W odczytaniu powieści istotną rolę odgrywa problematyka małżeńska czy też, mówiąc ogólniej, aspekt relacji między płciami – o tożsamości nie rozstrzyga się w izolacji od innych. „Ja” określa się zawsze w odniesieniu do „nie-ja” i do bolesnych, czy wręcz frustrujących, doświadczeń należy niemożność pogodzenia różnych stron „ja” – zewnętrznego i wewnętrznego, męskiego i kobiecego, i związanych z nimi przyporządkowań. Ta rysa we współczesnym „ja”, od romantyzmu ukazywana za pomocą motywu sobowtóra – który również w powieści Frischa gra ważną rolę – znajduje w inscenizacji obrazowy odpowiednik dzięki rozdwojeniu postaci na lalki i prowadzących je aktorów. Należy przy tym zauważyć, że jednoznaczne (a więc: schematyczne) przypisanie poszczególnych kwestii do aktora i jego lalki, pozwalające rozróżnić Stillera od White’a, nie pojawia się w monachijskim przedstawieniu. Aktor i lalka są optycznie rozdzieleni, mogą poruszać się ze sobą bądź naprzeciw siebie, ale jako charakter, do którego się odnoszą, stanowią jedną całość.

W powieści i jej inscenizacji mamy do czynienia z wyobrazeniami męskości i kobiecości typowymi dla społeczeństwa mieszczańskiego; relacja między kobietą i mężczyzną ma stanowić wzajemne uzupełnienie, co u Frischa udaremnia jednak wprowadzenie drugiej pary, Rolfa i Sybilli (Rolf jest prokuratorem, Stiller miał romans z jego żoną Sybillą). Znaczące jest to, że stereotypowa przewaga męskiej postaci kłóci się tu z jej społecznym prestiżem. Stiller nie odpowiada ideałowi męskości – nie jest ani bohaterem, ani wojownikiem – a jako artysta reprezentuje raczej model sfeminizowanej męskości, poza tym jest notorycznie niedowartościowany. Dlatego ukazany jest ambiwalentnie. Kreatywność wprawdzie należy do cech męskich, ale jest zarazem kojarzona z kobiecym aktem poczęcia. Aktywność i bierność ścierają się ze sobą, tworzą sprzeczne przekazy. Stiller, będąc rzeźbiarzem, potrzebuje siły, by obrabiać drewno lub kamień – swoją żonę też traktuje jak materiał rzeźbiarski. W powieści dominuje „fatalna dynamika winy i przebaczenia [...], troski i frustracji”¹⁴. Sceny małżeńskie powtarzają się w więzieniu, z jedną małą różnicą – on jest w zamknięciu, ona na wolności. Ta opaczna sytuacja zawiera element komiczny, który w teatrze nabiera życia.

Stillera można by nazwać „negatywnym Pigmalionem”¹⁵, bo jego miłość nie ożywia rzeźby – co znamy choćby z tekstu *Marmurowy posąg* Eichendorffa¹⁶,

¹⁴ F. Schöblier, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller...”*, s. 62. Jedną z ważniejszych zalet powieści jest ukazanie aporetyczności mieszczańskich schematów dotyczących płci; psychologiczne deficyty samych postaci nie grają tu większej roli (por. tamże, s. 63). Ten aspekt przewija się również w monachijskiej inscenizacji.

¹⁵ Tamże, s. 73.

¹⁶ J. von Eichendorff, *Marmorbild/Marmurowy posąg*, tłum. M. Korzeniewicz, Łubiewice 2003 [przyp. tłum.].

będącego romantyczną interpretacją historii Pigmaliona i Galatei. Wręcz przeciwnie – Stiller odmawia komunikacji z żoną, stylizuje ją zamiast tego na piękny przedmiot, pozbawiając ją życia. To, że Julika zapada na chorobę płuc, można za Susan Sontag odczytać jako „chorobę duszy”¹⁷, w ten sposób kobieta odreagowuje nieudane małżeństwo ze Stillerem. Mimo to błędem byłoby ograniczanie Juliki do roli ofiary – jako tancerka, później kierująca szkołą tańca w Paryżu, jest samodzielna i odnosi sukces. Tradycyjnie taniec zaliczany jest, podobnie jak aktorstwo, do sztuk typowo kobiecych; „w powieści *Stiller* [...] to przypisanie nabiera cech wykluczenia, a wręcz zniesławienia”¹⁸. W sztuce Julika Stiller-Tschudy sama wkracza na scenę i zabiera głos, co pozwala dostrzec różnicę między czasem, kiedy powstała powieść a współczesnym kontekstem adaptacji scenicznej. W ten sposób adaptacja uwidacznia postęp emancypacji, podczas gdy ogólny charakter relacji w małżeństwie Stillera pozostaje bez zmian. Sztuka w ten sposób demonstrowuje równoczesność nierównoczesnego.

Mieszczańskie schematy *gender* kryją w sobie pewną dozę agresji, co prowadzi m.in. do autodemaskacji. „Opierając fabułę powieści na takiej typologii płci, Frisch przywołuje doktrynę artystyczną, według której mężczyzna dysponuje intelektem, kobieta natomiast oddaje się naturalnemu pociągowi do bezrefleksyjnej autoprezentacji”¹⁹. Materiałem, na którym pracuje Stiller, jest kamień, później – w więzieniu – papier²⁰. Kobieta pracuje ciałem, jako tancerka klasycznego baletu musi poddać się najwyższej dyscyplinie; dla Stillera ta artystyczna autotresura nie świadczy o niczym innym, jak o narcyzmie i braku zmysłowości. On sam natomiast musi pożegnać się z „typowo męskimi” marzeniami o geniuszu. Akt ten jest bolesny, efektem staje się zniszczenie wszystkich rzeźb. W monachijskim Residenztheater na scenie odbywa się rozbijanie gipsowych lalek. Po wyjściu z więzienia Stiller kończy karierę jako rzemieślnik – jest garncarzem i produkuje towary dla turystów, co można zrozumieć jako fałszywą skromność; finał nie jest więc wolny od ironii.

¹⁷ S. Sontag, *Choroba jako metafora: AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999, s. 21.

¹⁸ F. Schöblier, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller...”*, s. 80.

¹⁹ Tamże, s. 79.

²⁰ W maju 1946 Frisch notuje w dzienniku następującą refleksję o rzeźbie i pisaniu: „Nasze dążenia sprowadzają się przypuszczalnie do tego, żeby powiedzieć wszystko, co jest do wysłowienia. Mowa jak dłuto, odłupuje wszystko co nie jest tajemnicą [...]. Mowa pracuje jak dłuto w rękę rzeźbiarza, wrażając pustkę wysłowionego w tajemnicę, w to, co żywe. Zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że ową tajemnicę rozbijemy, i tak samo niebezpieczeństwo odwrotne – że zatrzymamy się przedwcześnie, poprzestaniemy na bezkształtnej bryle [...]” (M. Frisch, *Dziennik. 1946–1949, 1966–1971*, tłum. J. Ekier, K. Jachimczak, Warszawa 2015, s. 37).

4. Wykluczenia – inność

Obok szablonowych przedstawień płci w powieści przywoływane są także stereotypy dotyczące gatunków literackich i filmowych. Przede wszystkim parodie (bajki, westernu), ale i stereotypy odnoszące się do poszczególnych krajów niosą z sobą pewną dawkę humoru. *Stiller* nie jest wolny od egzystencjalistycznego patosu²¹, co łączy go z innymi powieściami powojennymi, ale w wersji scenicznej ten element pominięto. Pytanie o tożsamość i „naszą żądzę historii”²² zostało przełożone na grę z lalkami, które towarzyszą postaciom jako rozmówcy lub *alter ego*. Ten formalny aspekt podwojeń i powtórzeń jest charakterystyczny dla powieści Frischa, co potwierdza piśmiennictwo dotyczące jego twórczości. Monachijski spektakl nie wyjaśnia ani nie podsuwa gotowych rozwiązań.

Postaci kobiece – Julika i Sybilla – są pomyślane jako przeciwieństwa swoich mężów, zarazem jednak prowadzą na scenie swoje własne życie, nie mniej ambiwalentne niż mężczyźni. Prokurator łączy w sobie zdradzonego małżonka, fałszywego doradcę i przyjaciela. Stiller zmienia się w pana White’a, przez co ucieleśnia pewien rodzaj amerykańskiej wersji nieskalanego „ja” szwajcarskiego obywatela. Nietrudno dopatrzeć się w tej konstrukcji wizji ucieczki. Frisch dodatkowo zapętla fabułę, wymyślając zaskakujący, wręcz groteskowy zwrot akcji: Anatol Stiller wraca jako Jim White i zostaje zatrzymany na granicy. Powieść o Szwajcarii zostaje tym samym wzbogacona o element poetyki emigracji. Problematyka granicy z całą swoją absurdalnością posiada silne odniesienie do teraźniejszości, dało się to odczuć w teatrze. Motyw wykluczenia pojawia się u Frischa już wcześniej: w sztuce *Andorra* (1961) Andri, nieślubne dziecko ze związku z cudzoziemką, obcym, przedstawiany jest jako żydowski podopieczny, dlatego łatwo staje się kozłem ofiarnym.

Szwajcaria nie jest krajem imigracyjnym i reintegracja Stillera musi przejść procedurę prawną. Ojczyzna oznacza miejsce, do którego przynależymy i w którym czujemy się bezpiecznie, a przy okazji miejsce, które trwale kształtuje naszą samoświadomość. Stiller odrzuca Szwajcarię jako ojczyznę, zarówno w narodowym, jak i regionalnym znaczeniu tego słowa²³. Jednak w odróżnieniu od Frischa Stiller nie

²¹ Recenzja prasowa A. Stephan, *Max Frisch (Autorenbücher 37)*, München 1983, s. 69: „O stylu i języku książki napisano, iż są one, w odróżnieniu od wcześniejszych prac Frischa, »niepatetyczne«, a więc »nowoczesne« [Karl Korn]. Powszechna wówczas krytyka aktualnej sytuacji polityczno-społecznej pobrzmiewa w kilku kąśliwych uwagach pod adresem Szwajcarii i USA, kilku aluzjach do zimnej wojny oraz ironicznym komentarzu dotyczącym intelektualistów i ich użalania się nad sobą. Pokróćce: krytycy zgodnie orzekli, że autor Max Frisch idzie z duchem czasu” [tłum. K.K.].

²² M. Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, red. H. Mayer przy współpracy W. Schmitza, Frankfurt am Main 1986, t. IV (1957–1963), s. 262 i n. [tłum. K.K.].

²³ Por. M. Frisch, *Die Schweiz als Heimat?* (1974), [w:] tenże, *Die Schweiz als Heimat. Versuche über 50 Jahre*, red. i posłowie W. Obschlager, Frankfurt am Main 1990, s. 365–373.

jest kosmopolitą²⁴, o czym świadczy choćby to, że zabiera ze sobą za ocean znane i utrwalone mechanizmy społecznego wykluczenia i degradacji. Wyraźnie widać to w historii z Afroamerykanką Florence, która doświadcza podwójnej marginalizacji – ze względu na płeć i rasową przynależność. Stiller traktuje ją z wyższością europejskiego mężczyzny – najwyraźniej rości sobie prawo do takiej kolonialnej postawy²⁵. Tak zarysowaną krytykę Szwajcarii Frisch pogłębia jeszcze przez ukazanie dyskryminowania mniejszości w kraju pozornie nieograniczonych możliwości i idealizowanie Meksyku jako „utęsknionego refugium”²⁶. Postkolonialna perspektywa jest w pewnym sensie obecna w monachijskiej inscenizacji przez sam fakt kooperacji z południowoafrykańską Handspring Puppet Company. „Dla Handsprings niemiecka granica zawsze była otwarta. Od dwudziestu lat ich produkcje pokazywane są na niemieckich festiwalach”²⁷. Sukces grupy i wyjątkowość inscenizacji *Stillera* potwierdzają jednogłośnie pozytywne recenzje prasowe.

5. Współpraca z Handspring Puppet Company

Handspring Puppet Company was founded in 1981 and has grown under the leadership of Artistic Director Adrian Kohler and Executive Producer Basil Jones for 30 years. Based in Cape Town, South Africa, the company provides an artistic home and professional base for a core group of performers, designers, theatre artists and technicians. Handspring's work has been presented in more than 30 countries around the world²⁸.

Międzynarodowa kariera grupy wzięła swój początek ze współpracy z południowoafrykańskim artystą Williamem Kentridge'em, wykorzystującym w swojej twórczości postaci i treści zaczerpnięte z europejskiej kultury przy użyciu różnych mediów i tradycji artystycznych. Przykładem takich produkcji są np.:

²⁴ W. Lesch, *Max Frischs politische Ethik*, [w:] *Max Frisch Philosophie?*, „Germanica” 2011, nr 48, s. 95–110.

²⁵ Por. M. Albrecht, M. Frisch, *Postkolonial. Anmerkungen zur Verortbarkeit seines Werks in gegenwärtigen Wissenschaftsdiskursen*, [w:] M. Frisch, „Text + Kritik” 2013, nr 47/48, wyd. 4 zm., s. 40–51.

²⁶ F. Schöblier, E. Schwab, *Max Frisch „Stiller...”*, s. 85.

²⁷ S. Leucht, *Auf Puppen kann man bauen* (8.06.2013), Nachtkritik.de http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8246:stiller-die-handspring-puppet-company-verwandelt-im-muenchner-residenztheater-max-frischs-klassiker-in-eine-atmosphaerische-identitaets-studie&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 [dostęp: 28.05.2016].

²⁸ Strona internetowa Handspring Puppet Company, zawierająca wiele informacji o grupie (wywiady, teksty, zdjęcia); <http://www.handspringpuppet.co.za/> [dostęp: 29.05.2016].

Woyzeck on the Highveld (1992), *Faustus in Africa* (1959), *Ubu and the Truth Commission* (1997) oraz opera Monteverdiego *Il Ritorno d'Ulisse* (1998). Stiller jest pierwszą koprodukcją Handspring Puppet Company z teatrem niemieckim. W programie spektaklu można przeczytać: „Handspring Puppet Company realizuje swoje produkcje w ramach wielu warsztatów, podczas których zespół uczy się prowadzić lalki oraz wypracowuje wspólnie estetyczną koncepcję i narrację przedstawienia, tak powstaje też pomysł na kształt lalek”²⁹. W wywiadzie z monachijskim zespołem Mervyn Millar tak mówi o trudnościach, na jakie napotyka się przy scenicznej adaptacji ubogiej w akcję powieści:

Jednym z wyzwań, jakie stawia Stiller, jest jego treść, pełna refleksji i filozoficznych rozważań. Od lalek z reguły oczekuje się na scenie ruchu i dynamiki. Dlatego na pierwszy rzut oka może się wydawać, jakoby lalki nie były najlepszym medium dla takiego tekstu. Z naszego punktu widzenia jednak to właśnie lalki zdolne są do przekazu filozoficznego, do przełożenia koncepcji intelektualnych na ruch i zachowania na scenie. Właśnie te możliwości lalek zainteresowały nas, kiedy wspólnie z reżyserką Tiną Lanik zaczęliśmy warsztaty dotyczące *Stillera*; w efekcie włączyliśmy je do naszej adaptacji³⁰.

Odtwórcą głównej roli jest August Zirner, jego naturalnej wielkości dubler pod postacią lalki cały czas jest obecny na scenie. Gra zręczliwego artystę-nieudacznika, który staje się ofiarą własnej przeszłości.

Struktura powieści opiera się na przeskokach i przesunięciach czasowych. Dzięki lalkom można dokonywać przejść między różnymi czasami, jednocześnie je odgrywając. Poza tym Stiller jest człowiekiem o wysokiej autorefleksji, lalka doskonale nadaje się do oddania tego rysu charakteru. Lalki zmieniają znaczenie wypowiedzi. Uświadamiają także mi jako aktorowi, że część mojej obecności jest tylko projekcją³¹.

Aktor, będący ucieleśnieniem postaci, znajduje swój odpowiednik i swojego partnera w lalkarzu; tak potęguje się teatralność tej początkowej konstelacji. Punkt widzenia lalkarza wyjaśnia Basil Jones z Handspring Company:

²⁹ Program *Stillera*, Residenztheater München (2012/13); zob. też: www.RESIDENZTHEATER.de

³⁰ Mervyn Millar w wywiadzie z dramaturgiem Andreasem Karlaganidem, *Die Anstrengung einer Erinnerung*; <http://www.residenztheater.de/artikel/die-anstrengung-einer-erinnerung> [dostęp: 29.05.2016].

³¹ August Zirner w wywiadzie z Gabriellą Lorenz na temat *Stillera* w Cuvilliéstheater: *Wie bringe ich es rüber, dass ich nicht der bin, für den Du mich hältst?* (28 czerwca 2013), [w:] *Das digitale Feuilleton für München*; <http://www.kultur-vollzug.de/article-45541/2013/06/28/wie-bringe-ich-es-ruber-dass-ich-nicht-der-bin-fur-dennu-mich-haltst/> [dostęp: 29.05.2016].

Widzę ciekawe podobieństwo między postacią Stillera i tym, jak rozumiemy fenomen teatru lalkowego. W gruncie rzeczy Stiller wciąż jest pochłonięty przywoływaniem wspomnień. To jedna rzecz, raczej oczywista. O wiele istotniejsze jest jednak to, że Stiller chciałby powołać do życia tę część siebie, która jest całkowicie pozbawiona moralności. Takie „ja” jest dość podejrzane. Jediną drogą do rozpoczęcia nowego życia, znalezienia dla siebie przyszłości, jest oswojenie w sobie tej części „ja”, jako ważnej części siebie. Lalka bardzo dobrze się nadaje do przedstawienia tego dylematu. Jest „manipulowana”, przez co niejako ponosi „winę” za manipulację. W ten właśnie sposób Stiller chce zadać kłam swojej egzystencji. Bo ta pamięć „ja” jest zmanipulowana, nieważna, to pamięć, która nie istnieje albo nie powinna istnieć. Powinna obumrzeć. To „powinna-obumrzeć” lalki jest wspomnieniem, z którym Stiller walczy i co do którego ma nadzieję, że przestanie ono istnieć. W pewien sposób lalka jest martwa. Żyje kosztem wielkiego wysiłku. Jest to zarazem wysiłek Stillera, wysiłek wspomnienia, by żyć dalej³².



Fot. 1. Stiller i jego lalkowy sobowtór, Residenztheater sezon 2015/2016
(fot. Thomas Dashuber)

³² Basil Jones z zespołu artystycznego Handspring Puppet Company w wywiadzie z dramaturgiem Andreasem Karlaganidem, *Die Anstrengung einer Erinnerung*; <http://www.residenztheater.de/artikel/die-anstrengung-einer-erinnerung> [dostęp: 29.05.2016].

Monachijska inscenizacja *Stillera* nie tylko przypomina powieść Frischa, ale też prowadzi podstępłą grę z tożsamością, siłą rzeczy tożsamością zmanipulowaną (bo nie dowolnie wybraną) i skazującą bohatera na trwanie w poczuciu winy. Oglądamy byt i doświadczamy go w medialnym przekazie. Ale to co pozostaje, to nie tylko fikcja³³, przede wszystkim pozostaje w nas inscenizacja, gdyż ona kształtuje zarówno pamięć, jak i opowiedzianą historię i określa nasz plan własnej przyszłości.

6. Medialne refleksje – transgresje

Stiller nie jest niedocenianym geniuszem. Jako artysta odniósł sukces, nie brakowało mu uznania. To ambicja doprowadziła do załamania jego kariery. Nieustannie narzekał na impotencję, tzn. na niemoc w sferze seksualnej, międzyludzkiej i artystycznej. Jego krytyka środowiska artystycznego, panujących w nim wartości i reguł była raczej niejasna. Raz notuje (zeszyt III): „Żyjemy w epoce reprodukcji” (s. 186). To tłumaczy sekwencje powtórzeń i przydaje im wagi. Monachijska inscenizacja wizualizuje te zabiegi narracyjne w scenografii – scena stwarza wrażenie powtórzenia jednej sekwencji. Widzimy trzy prycze więzienne obrazujące różne warianty jednej niezmienniej sytuacji, oddzielone przezroczystymi zasłonami.

Lalki stanowią rękodzielniczą reprodukcję postaci z użyciem starych technik (gips, glina, drewno), przedstawiają inne oblicze „ja” jako coś obcego, nawiązując tym samym do śmierci. Brak tu jakiegokolwiek mimetyzmu; lalki są stylizowanymi reprezentantami, a zatem ciągle obecnymi świadkami gry. Występują jako dobrze znane, a zarazem obce postaci z przeszłości, wywołując efekt spowolnienia. Monachijska inscenizacja obywa się prawie bez rekwizytów, jak i bez nowoczesnej techniki, typu ekrany i projekcje wideo. *De facto* wykorzystywane są konwencjonalne techniki sceniczne. Ukryta krytyka mediów, wyczuwalna w wypowiedziach Stillera, znajduje konkretny wyraz w spektaklu poprzez grę lalek; przekaz sceniczny jest skondensowany, ale nie przeintelektualizowany. Sama gra jest komunikatem. Słyszymy pytania i nie mamy odpowiedzi. Zyskujemy inne spojrzenie na znane nam problemy z tożsamością.

Powroty do pewnych pytań i tematów charakteryzują też pracę pisarską Maxa Frischa, który powtórzeniami i wariacjami operuje nie tylko na poziomie treści, ale też tworząc nowe wersje swoich sztuk, demonstruje potencjalną otwartość pracy teatralnej. Za przykład mogą posłużyć aktualizacje farsy *Chiński mur* (1946, 1955, 1965 i 1972) – sztuki posługującej się formą rewii, wyraźnie inspirowanej politycznym teatrem Brechta³⁴. Także prowizoryczność sztuki *Tryptyk* (w 1978 roku

³³ Por. M. Frisch, *Schwarzes Quadrat...*, s. 29.

³⁴ Por. W. Schmitz, *Max Frisch's Early Plays*, [w:] O. Berwald (red.), *A Companion to the Works of Max Frisch*, Rochester–New York 2013, s. 10–22, tu s. 11.

wydanej w formie książkowej) wskazuje, zapewne wbrew intencji autora, na praktykę literacką typową dla teatru postmodernistycznego, gdyż tekst sztuki nie jest (dla autora) gotowym materiałem, realizacja sceniczna pozostaje opcjonalna bądź problematyczna. Frisch podkreśla w ten sposób swoje zaangażowanie w sprawy mu współczesne – zgodnie z koncepcją Waltera Benjamina – co sprawia, że jego twórczość szczególnie otwarta jest na nowe odczytania³⁵. Autor nie zastrzega sobie wyłączności do swoich tekstów. Frisch zna możliwości kooperacji, jakie wymusza praca na scenie. Także pod tym względem historia Stillera i jego notorycznie labilnej tożsamości może posłużyć za symbol bądź lustro. Nieco odmiennym przykładem specyfiki pisarstwa Frischa jest wykorzystanie materiałów z powieści *Stiller* w sztuce *Don Juan* (1955); niektóre fragmenty powieści – zmodyfikowane i prawdopodobnie wybrane ze względu na realizm – zostały już wcześniej opublikowane jako relacje z podróży³⁶. Inny fragment powieści – historię *Rip van Winkle* – Frisch przerobił na słuchowisko³⁷. Powodowały nim względy praktyczne – potrzebował pieniędzy, chciał poza tym wykazać się czymś przed znajomymi, którzy umożliwili mu pobyt w USA. Niemniej te transformacje tekstów pokazują medialną elastyczność, która istniała już, zanim odkryli ją twórcy spod znaku teatralnej postmoderny.



Fot. 2. Scena z przedstawienia *Stiller*, Residenztheater sezon 2015/2016
(fot. Thomas Dashuber)

³⁵ Por. S. Arnold, *Max Frisch und die postmoderne Philosophie*, [w:] *Max Frisch Philosophie?*, s. 165–182.

³⁶ Por. W. Schmitz, *Zur Entstehung von Max Frischs Roman „Stiller“*, [w:] tenże (red.), *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*, t. 1, Frankfurt am Main 1978, s. 29–34.

³⁷ Por. J. H. Petersen, *Max Frisch*, Stuttgart–Weimar 2002, s. 103–119.

7. Efekty synergetyczne

Max Frisch uwiarygodnia utopijny wymiar literatury odniesieniem do sztuki. Tak wynika z wykładów o poetyce, opublikowanych pośmiertnie w 1981 roku w Nowym Jorku z okazji siedemdziesiątych urodzin pisarza³⁸. Swoje estetyczne *credo* Frisch sformułował w konfrontacji z ikoną modernizmu, *Czarnym kwadratem na białym tle* Kazimierza Malewicza. Przekład czy też adaptację sceniczną jego powieści i teatralną kooperację z południowoafrykańskimi lalkarzami można postrzegać jako pewnego rodzaju realizację takich utopijnych wizji przyszłości³⁹. Inscenizacja wywołuje intermedialne i interkulturowe efekty synergetyczne. Proklamowane w Nowym Jorku „namiestnictwo utopii” zostało już zrealizowane w Monachium. Przyszłość – nie tylko w sferze kultury – leży w produktywnej współpracy z artystami spoza Europy oraz w łączeniu bądź interakcji sztuk. Taką szansę dostają przede wszystkim ludzie teatru. Jak tę sytuację wykorzystują widzowie, pozostaje kwestią indywidualną. Dla mnie sztuka o Frischu *alias* Stillerze *alias* Mr. Whicie wykorzystująca lalki była ponadto pretekstem do powtórnego spotkania z wybitną powieścią.

Z języka niemieckiego przełożyła Kalina Kupczyńska

³⁸ M. Frisch, *Schwarzes Quadrat...*

³⁹ Por. tenże, *Wir hoffen. Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 1976*; tam autor wyjaśnia: „Bez utopii bylibyśmy istotami pozbawionymi transcendencji” (*Gesammelte Werke*, t. VII, s. 7–19, tu s. 12).