

Mario Saalbach*

NIEPRZYJAZNE UCZUCIA Z OJCZYSTYCH STRON¹ W WIZYCIE STARSZEJ PANI²

Uwzględnienie emocji i uczuć w analizach literaturoznawczych powróciło na salony wraz z *emotional turn*, po tym jak przez wiele lat były raczej rugowane z powodu swojej domniemanej subiektywności. Świadczą o tym liczne publikacje, jak *Studienbuch Emotionsforschung* (Badania nad emocjami. Podręcznik) autorstwa Gesine Lenore Schiewer z 2014 roku albo *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen* (Literatura i żądza. Szczęście i nieszczęście podczas czytania) Thomasa Anza z 1998 roku. Zainteresowaniem cieszy się nie tylko to, w jaki sposób emocje są przedstawiane w tekście, lecz przede wszystkim to, jak w fazie produkcji emocje są przez autora wkomponowywane w tekst i dają się jako takie rozpoznać oraz jak – w fazie odbioru – są przyjmowane przez odbiorcę i (re)konstruowane.

Znaczenie emocji dla literatury jest niepodważalne. Sam akt czytania, który rozumiany jest jako komunikacja czytelnika z tekstem, w znacznym stopniu zdeterminowany zostaje przez budowanie emocji. Emocje są w większości odpowiedzialne za budzenie zainteresowania tekstem u czytelnika i w ostateczności rozstrzygają o tym, czy tekst się podoba. Ważną funkcją literatury fikcjonalnej i przekazywanych przez nią emocji jest budzenie empatii, która umożliwia czytelnikowi odczuwanie przeczytanych treści, nawet jeśli tylko w pewnych granicach. Można by rzec, że literatura żyje dzięki emocjom, które wywołuje i których dzięki niej doświadczamy.

Istnieje jednak literatura, która wyraźnie nie zamierza wywołać emocjonalnych implikacji u swoich odbiorców w znaczeniu identyfikacji z fikcyjnymi wydarzeniami czy uczestniczącymi w nich postaciami, lecz ma na celu krytyczny odbiór przedstawionych treści. W tym miejscu nasuwa się na myśl teatr epicki Bertolta Brechta, który chce uczynić ze swojej publiczności krytycznego odbiorcę poprzez wyobcowanie i dystans. Innym przykładem odejścia od emocjonalnej lektury

* Uniwersytet Kraju Basków UPV/EHU.

¹ Tytuł niemiecki jest grą słów, którą trudno przełożyć na język polski: *unheimlich* – niesamowity, budzący grozę; *unheimatlich* – nie-ojczysty, nie-swojski, nie-ojczyźniany. Tytuł należałoby więc przetłumaczyć jako: Budzące grozę i nieojczyźniane uczucia w *Wizycie starszej pani* [przyp. tłum.].

² Prezentowany artykuł powstał w ramach projektu badawczego wspieranego przez Uniwersytet Kraju Basków UPV/EHU (numer projektu EHU 15/09).

są groteskowe komedie Friedricha Dürrenmatta, które widzowi lub czytelnikowi utrudniają lub całkiem uniemożliwiają wczuwanie się w wydarzenia przedstawione na scenie. Dürrenmatt wprawdzie zawsze podkreślał, że nie tworzy teatru epickiego – i wydaje się to słuszne z ideologicznego punktu widzenia i w odniesieniu do założonych celów pedagogicznych Brechta – ale nie ma wątpliwości, że również teatr Dürrenmatta buduje dystans poprzez wyobcowanie i groteskowe zniekształcenie, które gwałtownie przeciwstawiane są empatycznym odczuciom widza i procesowi identyfikacji z postacią.

Co się dzieje w takiej literaturze z emocjami? Czy emocje są w ogóle przekazywane? A jeśli tak, to w jaki sposób? W jaki sposób docierają do odbiorcy i co u niego wywołują? To pytania, na które szukać będziemy odpowiedzi w odniesieniu do tragikomedii *Wizyta starszej pani*.

*Wizyta starszej pani*³, powstała w roku 1955 a wystawiona w roku 1956 w Zurychu, szybko stała się jednym z największych sukcesów Friedricha Dürrenmatta, nie tylko z powodu entuzjastycznego przyjęcia ze strony publiczności teatralnej, lecz również licznych ekranizacji na przestrzeni lat⁴. Na potrzeby *Werkausgabe in dreißig Bänden* (*Zbiór dzieł w XXX tomach*) z roku 1980 Dürrenmatt ponownie opracował powstały w 1956 roku oryginał. Opublikowana w wydaniu zbiorowym wersja uchodzi obecnie za obowiązującą⁵.

Klara Zachanassian musiała jako młoda dziewczyna opuścić miasteczko Gullen, po tym jak Alfred Ill zaprzeczył, że jest ojcem jej dziecka i, przekupując świadków, oddalił pozew o ustalenie ojcostwa. Teraz, po czterdziestu pięciu latach, Klara Zachanassian powraca jako miliarderka, aby otoczyć opieką swoje podupadłe miasteczko rodzinne. Warunkiem jest jednak, że Ill musi umrzeć. Odczuwający początkowo skrupuły mieszkańcy Gullen stopniowo angażują się

³ Od tego miejsca autor stosuje skrót tytułu: *BaD*. Numery stron w nawiasach odnoszą się do wydania: F. Dürrenmatt, *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 1: Stücke*. Zürich 1991, s. 571–696. Autor korzysta z wydania z roku 1991, które bazuje na wersji dramatu z 1980, opracowanej przez Dürrenmatta na potrzeby nowego wydania. Polskie tłumaczenie opiera się na pierwszej wersji tragikomedii szwajcarskiego pisarza, wskutek czego brakuje w nim niektórych sekwencji. W związku z brakiem nowszego wydania w języku polskim, brakujące sekwencje zostały przełożone na język polski przez tłumacza [przyp. tłum.]. Por. F. Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani*, tłum. M. Ranicz i A. Wirth, „Dialog” 1957, nr 9.

⁴ Pierwsza niemiecka ekranizacja 1959: *Besuch der alten Dame*, ARD, reżyseria: L. Cremer; 1964: *Der Besuch* (*Wizyta*) I/USA/D/F, R: B. Wicki; 1982: *Besuch der alten Dame*, D/CH, R: M. P. Ammann; 1989: *Der Besuch der Dame* (*Визит дамы*), ZSRR, R: M. Kosakow; 1992: *Hyänen* (*Hieny*), Senegal, R: D. D. Mambéty; 2008: *Besuch der alten Dame*, A/D, R: N. Leytner.

⁵ Premiera Zurych 1956, obowiązujące wydanie: *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Zürich 1980. Wydanie tutaj stosowane: *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (patrz przypis 3).

w nieuchronny bieg wydarzeń. Ill, który w końcu przyznaje się do winy i poddaje losowi, umiera podczas makabrycznej ceremonii. Miasto Gullen otrzymuje swój miliard, a Klara Zachanassian odjeżdża, mając za bagaż trumnę ze zwłokami Illa.

Emocje i uczucia odgrywają istotną rolę w *Wizycie starszej pani*. Widać je na każdym kroku: na przykład w nadziei mieszkańców miasta na pomoc finansową ze strony Klary Zachanassian i ich zdenerwowaniu, gdy ta przybywa niespodziewanie zbyt wcześnie do Gullen. Są obecne podczas ponownego spotkania Klary i Alfreda, w ich wspomnieniach, które to spotkanie wywołuje, jak również w żądaniach Klary, którym przeciwstawiono romantyczne uczucia i prośbę o wymierzenie sprawiedliwości lub zemsty. Nie da się ich nie zauważyć w strachu Alfreda Illa, gdy ten spostrzega, że miasto Gullen chce jego śmierci, czy też w zwątpieniu nauczyciela, daremnie próbującego nakłonić Illa do walki bądź ucieczki, podczas gdy sam odczuwa, że zaczyna ulegać pokusie.

Uczucia i emocje można zauważyć w wielu scenach tej sztuki. Wyraźnie wiążą się one z grającym na emocjach motywem ojczyzny, który w *Wizycie starszej pani* odgrywa niebagatelną rolę: Klara Zachanassian wraca wszak do swoich rodzinnych stron, które musiała opuścić przed czterdziestu pięciu laty. Alfred Ill, dotąd poważany mieszkaniec miasta i rokujący kandydat na urząd burmistrza, nagle zostaje odrzucony przez własną ojczyznę – czterdzieści pięć lat po tym, jak wyrządził krzywdę Klarze Wäscher. Stosunek do ojczyzny, wspomnienia o niej, nadzieje, oczekiwania, życzenia, które wiążą się z ojczyzną – niezależnie czy będą spełnione, czy też nie – odgrywają tutaj istotną rolę. Ta problematyka stanie się ośrodkiem rozważań w dalszej części artykułu, stanowiąc punkt wyjścia i dojścia dla analizy implikacji emocjonalnych w komedii Dürrenmatta.

Jak już zauważono, emocje i uczucia powiązane z tematem ojczyzny ujawniają się w sposób wyraźny u Klary i Alfreda, przede wszystkim w ich wzajemnych relacjach. Przykładowo zaraz po przybyciu do Gullen Klara rozpoznaje swoją dawną ojczyznę i miejsca szczególnie dla niej ważne:

KLARA ZACHANASSIAN: Jesteśmy jednak w Gullen, Moby. Poznaję tę smętną dziurę. Tam w oddali Konradowy Las ze strumieniem, w którym możesz łowić sobie ryby, pstrągi i szczupaki, a na prawo dach Piotrowej Stodoły (*Wizyta starszej pani*, s. 15).

Tłumaczy Moby'emu, jednemu z jej ciągle zmieniających się mężów, tutaj Małżonkowi numer VII, gdzie znajdują się miejsca, z którymi powiązane są jej wspomnienia z czasów młodości. Można odnieść wrażenie, że cieszy się z ponownego zobaczenia tej „smętnej dziury”, zwłaszcza, że zamierza spełnić tutaj swoje marzenie z czasów dzieciństwa: wziąć ślub w katedrze Gullen, ale nie z Alfredem Illem, lecz z Małżonkiem numer VIII, w związku z czym wniosła już pozew o rozwód z Małżonkiem VII.

W utworze można odnaleźć liczne przykłady wspomnień związanych z ojczyzną i minioną miłością bohaterki. Gdy Klara podczas rozmowy z Alfredem – ona na balkonie swojego pokoju w hotelu „Pod Złotym Apostołem”, on na dole na ulicy – wspomina, jak się zakochała w siedemnastoletnim Alfredzie, napływają wspomnienia przywołujące dawne emocje:

KLARA ZACHANASSIAN: [...] Pamiętasz Alfredzie, jak oboje biegaliśmy po Konradowym Lesie, podczas gdy chór żeński i męski ćwiczył przy akompaniamencie instrumentów dętych na placu ratuszowym? [...] Jakie to dziwne, Alfredzie. Te wspomnienia. Stałam na balkonie, wtedy, gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy. Był jesienny wieczór, tak jak dzisiaj, powietrze stało w miejscu, tylko od czasu do czasu lekki szum drzew w parku miejskim, było gorąco, możliwe że tak gorąco jak dzisiaj, ale mi jest ostatnimi czasy ciągle zimno. A ty stałeś tam i patrzyłeś na mnie z dołu, bezustannie. Byłam zakłopotana i nie wiedziałam, co zrobić. Chciałam wejść do ciemnego pokoju, ale nie mogłam. [...] A ty nie poszedłeś dalej, stałeś tam na dole na ulicy. Patrzyłeś tylko na mnie, nieco mrocznym, prawie rozniewanym wzrokiem, tak jakbyś chciałbyś mnie zranić, a mimo to twoje oczy były pełne miłości (BaD, s. 640 i n., tłum. A.W.).

Wspomina własne zakłopotanie z powodu jego zaciętości, z powodu uroku, który na nią rzucił, jego „oczy przepełnione miłością”. Na skutek tego każda scena z przeszłości przedstawiana jest w sposób czuły i tkliwy. Podobnie zachowuje się w scenie, w której Alfred, zaakceptowawszy swoją winę i poddawszy się losowi, żegna się z Klarą:

KLARA ZACHANASSIAN: W tym lesie często paliliśmy razem, pamiętasz? Papierosy, które kupowałeś u Madzi. Albo kradłeś.

Pierwszy puka kluczem w fajkę

Znowu dzięcioł.

CZWARTY: Ku-ku! Ku-ku!

ILL: I kukułka.

KLARA ZACHANASSIAN: Czy Roby ma ci zagrać coś na gitarze?

ILL: Proszę.

KLARA ZACHANASSIAN: On dobrze gra, ten ułaskawiony morderca. Potrzebuję go w chwilach zadumy. Nienawidzę gramofonów i radia.

ILL: „Afrykańskim wózkiem wśród skał batalion siedł na wroga...”

KLARA ZACHANASSIAN: Lubiłeś to bardzo. Nauczyłam go tej piosenki.

Milczenie. Palą. Kukułka itd., szum lasu. Roby gra balladę.

(Wizyta starszej pani, s. 99–100).

Nostalgiczne wspomnienia chwil bycia we dwoje „w tym lesie” budzą się w idyllicznej scenerii, nawet jeśli przedstawiona jest ona w sposób niekonwencjonalny. Mimo chęci zemsty – Klara przecież mówi o „sprawiedliwości” – jest mowa o miłości, którą, jak się zdaje, przez wiele lat darzyła Alfreda. Nauczyła grającego

na gitarze ochroniarza ulubionej piosenki swego wybranka oraz, jak się później dowiadujemy, również wielu innych piosenek chętnie śpiewanych niegdyś przez Alfreda.

Gdy dawny ukochany po raz pierwszy zadaje Klarze pytanie o ich wspólne dziecko, dochodzi do wzruszającej sceny, której ładunek emocjonalny nie powinien umknąć uwadze odbiorcy:

ILL: Ty miałaś... mam na myśli, my mieliśmy dziecko?

KLARA ZACHANASSIAN: Oczywiście.

ILL: Czy to był chłopiec, czy dziewczynka?

KLARA ZACHANASSIAN: Dziewczynka.

ILL: Jakie dałaś jej imię?

KLARA ZACHANASSIAN: Geneviève.

ILL: Ładne imię.

KLARA ZACHANASSIAN: Widziałam maleństwo tylko jeden raz. Przy porodzie. Potem je zabrało Chrześcijańskie Towarzystwo Opieki.

ILL: Jakie miała oczy?

KLARA ZACHANASSIAN: Jeszcze były zamknięte.

ILL: Włosy?

KLARA ZACHANASSIAN: Wydaje mi się, że czarne, ale to się często zdarza u noworodków.

ILL: Chyba tak.

Milczenie. Pałą. Gitara.

Gdzie dziecko umarło?

KLARA ZACHANASSIAN: U jakichś ludzi. Nazwiska nie pamiętam.

ILL: Na co?

KLARA ZACHANASSIAN: Na zapalenie opon mózgowych. Może zresztą na coś innego. Otrzymałam zawiadomienie od władz.

(Wizyta starszej pani, s. 100).

Owa emocjonalność znajduje swój wyraz także podczas dalszej części rozmowy, gdy Klara krótko po tym wyjaśnia: „Kochałam cię, a ty mnie zdradziłeś. Lecz mojego marzenia o życiu, miłości, zaufaniu, tego prawdziwego marzenia nigdy nie zapomniałam [...]” (*BaD*, s. 679, tłum. A.W.). Gdy dostarczono jej zwłoki Alfreda, prosi Ochmistrza o odsłonięcie twarzy zmarłego, „[...]” przygląda się jej nieruchomo, długo” i stwierdza: „Znowu wygląda tak, jak przed wielu, wielu laty [...]” (*Wizyta starszej pani*, s. 112). Nie będzie mylne stwierdzenie, że także w tej scenie można odnaleźć echo dawnych uczuć. Klara Zachanassian nie nienawidzi bezgranicznie Alfreda Illa. Raczej próbuje przeforsować coś, co w jej odczuciu jest żądaniem sprawiedliwości, zadośćuczynienia za szkody wyrządzone jej przed czterdziestoma pięcioma laty. Ale owe krzywdy nie zostały jej wyrządzone jedynie za sprawą Alfreda Illa, lecz także przez miasto Güllen: przez fałszywie zeznających świadków, którzy poświadczyli nieprawdę; przez sędziego, który nie uwzględnił jej pozwu; przez mieszkańców, którzy zegnali ją szyderczym

śmiechem, gdy musiała opuścić rodzinne strony. Alfred III odgrywa jednak tutaj szczególną rolę, gdyż on jest tym, któremu zaufała i który ją zdradził.

Jedną z najistotniejszych funkcji ojczyzny jest ochrona jednostki i dawanie wsparcia oraz poczucia stabilności, aby chronić w razie potrzeby przed atakami z zewnątrz⁶. Tej funkcji ochronnej nie zapewniono niegdyś Klarze Zachanassian, wskutek czego, będąc w ciąży, musiała opuścić miasteczko. Natomiast Alfred III mógł wyrządzić krzywdę Klarze Zachanassian, mając oparcie we wspólnocie. Wszyscy, którzy byli wówczas częścią rodzinnego miasteczka Klary, opuścili ją, z uczuciem wrogości wyrzucili ją ze swego kręgu, ponieważ naruszyła zasady moralne. Teraz sytuacja diametralnie się zmienia: Klara Zachanassian powraca, jednak nie musi zabiegać o ochronę ze strony mieszkańców, wcale jej nie potrzebuje, co więcej – jej dawne rodzinne miasteczko Güllen już od dłuższego czasu nie jest dla niej ojczyzną. Alfred III natomiast nieodwołalnie traci ochronę swojego rodzinnego miasteczka – przestaje ono być jego ojczyzną.

Klara chce zapłaty za wyrządzoną jej krzywdę: fałszywych świadków każe oślepić i wykastrować, sędziego czyni swoim ochmistrem, mieszkańców Güllen najpierw doprowadza do ruiny ekonomicznej, aby potem móc uczynić z nich morderców. Jednakże Alfred odgrywa w tym scenariuszu szczególną rolę, gdyż Klara kochała Alfreda – i została przez niego zdradzona. Jak wiadomo, cienka jest granica pomiędzy miłością a nienawiścią, dlatego można dojść do wniosku, że Klara wciąż kocha Alfreda i – w ostateczności – chce go mieć tylko dla siebie. Alfred musi zapłacić szczególnie wysoką i bolesną cenę – musi odczuć, jak to jest, gdy traci się ochronę w ojczyźnie, kiedy wszyscy współmieszkańcy, którzy jeszcze do niedawna traktowali go jako człowieka honoru i chcieli wybrać na burmistrza, łącznie z osobami cieszącymi się autorytetem i poważaniem społecznym, nawet łącznie z własną rodziną, teraz go opuszczają i grożą mu śmiercią. Ta niegdyś ochronna struktura społeczna staje się dla niego śmiertelnym zagrożeniem i w ostateczności sprowadzi na niego śmierć.

Alfred musi zapłacić życiem, ponieważ Klara chce „jej prawdziwe marzenie” o miłości i zaufaniu zainscenizować na nowo: „Znowu je wzbudzę swoimi miliardami, zmienię przeszłość, poprzez zniszczenie ciebie (Alfredzie)” (BaD, s. 679, tłum. A.W.). Alfreda-zdrajcę, który stoi na drodze ku spełnieniu tego marzenia, chce zniszczyć. Alfreda Illa-ukochanego chce, nawet jeśli tylko w postaci zwłok, zabrać ze sobą:

KLARA ZACHANASSIAN: Przewiozę cię w trumnie na Capri. Kazałam zbudować mauzoleum w parku mego palazzo. Otoczone cyprysami. Z widokiem na Morze Śródziemne.

⁶ Zob. m.in.: P. Blicke, *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Rochester, NY 2004, wyd. I: 2002, s. 14; I.-M. Greverus, *Der territoriale Mensch: ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt am Main 1972, s. 53 i n.

ILL: Znam je tylko z ilustracji.

KLARA ZACHANASSIAN: Ciemnobłękitne. Wspaniała panorama. Tam pozostaniesz. (Ze mną)⁷

(*Wizyta starszej pani*, s. 101–102).

Gdy Alfred wraz z końcem piosenki granej na gitarze na jego życzenie stwierdza: „Teraz też »Ojczyzna, słodka, luba...« się skończyła” (*Wizyta starszej pani*, s. 102) wskazuje zarówno na koniec ochrony dla siebie, jak i na wcześniejsze utracenie ojczyzny przez Klarę. Ale Klara tworzy przy pomocy pieniędzy nową ojczyznę dla obojga: mauzoleum na Capri, dokąd wraz z Alfredem zamierza się udać. Nieustający ciąg ślubów i rozwodów znajdzie swój kres. Nie będzie już potrzebować kamerdynera dla swoich ciągle zmieniających się mężów, ponieważ odzyskała w końcu swojego ukochanego. Wreszcie będzie mogła zrealizować swoje marzenie – wprawdzie tylko jako groteskową karykaturę tego, co mogłoby być...

Istnieniu uczuć i emocji w komedii Dürrenmatta nie da się zaprzeczyć. Ale mimo to są one ciągle kwestionowane, gdyż ich autentyczności przeciwstawiany jest opis na wskroś groteskowy i karykaturalny. W cytowanej już scenie dialogu pomiędzy Klarą, stojącą na balkonie swojego pokoju hotelowego, i Alfredem, znajdującym się na dole na ulicy, czule wspomnienia Klary dotyczące wieczoru, podczas którego ona i Alfred zakochali się w sobie, przerywane są przez pełne niedowierzania oburzenie Alfreda i jego strach o własne życie. Podczas gdy ona wspomina piękne chwile spędzone we dwoje, Alfred błaga ją: „Klaro, powiedz, że tylko żartujesz, że nie jest prawdą to, czego żądasz. Powiedz to wreszcie!” (*BaD*, s. 640, tłum. A.W.). Gdy ta niewzruszona dalej odpływa we wspomnieniach, on – wzburzony – ucieka się do jawnej groźby: „Jestem w rozpacz. Jestem zdolny do wszystkiego. Ostrzegam Cię, Klaro. Jestem na wszystko gotowy, jeśli natychmiast nie powiesz, że to był tylko żart, okrutny żart. *Celuje do niej z broni*”. (*BaD*, s. 641, tłum. A.W.). Gdy Klara wspomina jego oczy zamglone miłością, nagle czuje się rozbrojony, „*opuszcza broń*” (*BaD*, s. 641, tłum. A.W.).

Konstrukcja tego dialogu jako właściwie dwóch zazębionych ze sobą monologów, które podług swojej zawartości emocjonalnej są całkowitym przeciwieństwem i między którymi dopiero na koniec zachodzi jakakolwiek styczność⁸,

⁷ W dostępnym polskim przekładzie brak dopisku w nawiasie, zmieniającego wymowę zdania [przyp. tłum.].

⁸ W całości ten dialog ma następującą postać:

KLARA ZACHANASSIAN: [...] Pamiętasz Alfredzie, jak oboje biegaliśmy po Konradowym Lesie, podczas gdy chór żeński i męski ćwiczył przy akompaniamencie instrumentów dętych na placu ratuszowym?

ILL: Klaro, powiedz że tylko żartujesz, że nie jest prawdą to, czego żądasz. Powiedz to wreszcie!

ukazuje groteskowy obraz całości, w którym ani romantyczne wspomnienia Klary, ani pełne oburzenia zwątpienie Alfreda nie sprawiają wrażenia autentycznych. Uczucia są rejestrowane przez widzów, ale sposób ich przedstawienia powoduje, że nie są postrzegane jako autentyczne.

Arnold Heidsieck⁹ postrzega groteskę jako wypaczoną rzeczywistość, „okrutną i śmieszną zarazem”, rzeczywistość, która – śmieszna i straszna jednocześnie – charakteryzuje się kontrastem „niehumanicznego zachowania ludzi”¹⁰. Mimo pewnego komizmu śmiech wywołany przez groteskę nie może wywołać stosownego uczucia wyzwolenia, zgodnie z ideą Arystotelesowskiego *katharsis*, lecz poniekąd „staje komuś ością w gardle”¹¹. Z emocjami i uczuciami dzieje się podobnie poprzez ich groteskowe ukazanie (w końcu śmiech, niezależnie od formy, jest sposobem wyrażenia emocji). W tragikomedii Dürrenmatta jako czegoś, co mogłoby istnieć, ale nie istnieje, gdyż ich autentyczność jest kwestionowana lub wydaje się nieprawdopodobna, bądź wręcz niemożliwa, dzięki zaprezentowaniu w groteskowej sytuacji. Poprzez przeciwstawienie romantycznych wspomnień Klary, dotyczących młodzieńczego zakochania, oraz ukazanego w sposób ironiczny niedowierzającego zwątpienia Alfreda, wzbudzenie empatii widza uniemożliwione jest całkowicie lub w znacznym stopniu.

Ironia i satyra są mimo wszystko, jak objaśnia Carme Font w swoim podręczniku dla młodych pisarzy, na wskroś skutecznymi środkami dla uzyskania emocjonalnego zaangażowania czytelnika¹² lub – w teatrze – widza. Także brak ekspresji emocji przy jednoczesnym przedstawianiu sytuacji lub wydarzeń o wysokim ładunku emocjonalnym wzmacnia z reguły pobudzenie uczuciowe

KLARA ZACHANASSIAN: Jakie to dziwne, Alfredzie. Te wspomnienia. Stałam na balkonie, wtedy, gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy. Był jesienny wieczór, tak jak dzisiaj, powietrze stało w miejscu, tylko od czasu do czasu lekki szum drzew w parku miejskim, było gorąco, możliwe że tak gorąco jak dzisiaj, ale mi jest ostatnimi czasy ciągle zimno. A ty stałeś tam i patrzyłeś na mnie z dołu, bezustannie. Byłam zakłopotana i nie wiedziałam, co zrobić. Chciałam wejść do ciemnego pokoju, ale nie mogłam.

ILL: Jestem w rozpacz. Jestem zdolny do wszystkiego. Ostrzegam Cię, Klaro. Jestem na wszystko gotowy, jeśli natychmiast nie powiesz, że to był tylko żart, okrutny żart. *Celuje do niej z broni.*

KLARA ZACHANASSIAN: A ty nie poszedłeś dalej, stałeś tam na dole na ulicy. Patrzyłeś tylko na mnie, nieco mrocznym, prawie rozgniewanym wzrokiem, tak jakbyś chciałbyś mnie zranić, a mimo to twoje oczy były pełne miłości (*BaD*, s. 640 i n., tłum. A.W.).

⁹ A. Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart 1969.

¹⁰ Tamże, s. 17 i n. [tłum. A.W.].

¹¹ Tamże, s. 18 [tłum. A.W.].

¹² C. Font, *Cómo crear emoción en la literatura. Una guía para lograr la mejor expresión de los sentimientos*, Barcelona 2008, s. 36 i n.

odbiorcy¹³, gdyż musi on określić swoją emocjonalną postawę wobec sprzeczności między neutralnym i rzeczowym sposobem prezentacji a silnie emocjonalną wymową treści, co zawsze stanowi niezwykle emocjonujący akt.

Te spostrzeżenia odnoszą się także do tragikomedii Dürrenmatta. W *Wizycie starszej pani* nie odnajdziemy co prawda opisów rzeczowych czy neutralnych, ale pojawia się znamieny kontrast pomiędzy potencjalnie autentycznymi emocjami i ich groteskowym zniekształceniem. Dla odbiorcy oznacza to konieczność zajęcia stanowiska: między potępieniem Klary i jej planów zemsty skrywanych pod płaszczykiem żądania sprawiedliwości, potępieniem, które na skutek wyrządzonej jej niegdyś niesprawiedliwości odczuwa się tylko połowicznie, a współczuciem dla niej i zrozumieniem dla jej działań, które na skutek groteskowości planu zemsty wydają się prawie niemożliwe do zrealizowania. Obserwator staje pomiędzy tymi racjami i musi opowiedzieć się etycznie po którejś ze stron. Podobne wnioski można wyciągnąć w odniesieniu do emocjonalnego zachowania odbiorcy w stosunku do Alfreda Illa lub do mieszkańców Gullen.

Należy pamiętać, że prawdziwie znaczące ewokowanie emocji za pomocą tekstu literackiego nie sprowadza się do przedstawienia konkretnych emocji i uczuć ani sposobu, w jaki są przedstawiane lub przekazywane. Polega raczej na tym, w jaki sposób emocje docierają do odbiorcy lub w jaki sposób zostają wywołane w jego interakcji z tekstem. W tym miejscu można zauważyć, że groteskowe przedstawienie wydarzeń i ich dystansujący efekt, jaki możemy odnaleźć w omawianym utworze i w wielu innych dziełach literackich, w żadnym razie nie przeciwdziałają emocjonalizacji, lecz nawet ją wzmacniają, mianowicie poprzez to, że odbiorca czuje się zmuszony uruchomić własne emocje, nie w sposób współczująco-empatyczny – to uniemożliwia mu w znacznym stopniu groteskowa sytuacja – lecz z dystansu obserwatora umiejscowić je w konflikcie pomiędzy uczuciami a rozsądkiem. Emocjonalne zaangażowanie, które jest tutaj od niego wymagane, jest bez wątpienia bardziej intensywne niż empatia wywołana współczuciem.

Z języka niemieckiego przełożyła Anna Wilk

¹³ Tamże, s. 31 i n.