

Marta Famula*

NAUKOWCY I ICH ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA WŁASNE CZYNYW DRAMACIE SZWAJCARSKIM. FIZYK MÖBIUS FRIEDRICH DÜRRENMATTA I MEDYK GUSTAV STROM LUKASA BÄRFUSSA

1. Koncepcja „odważnego człowieka” Friedricha Dürrenmatta

Groteskowy teatr Friedricha Dürrenmatta reprezentuje w powojennej Europie lat pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych stanowisko, które w równej mierze bierze pod uwagę kwestie filozoficzne, jak i polityczne. Za punkt wyjścia obiera rzeczywistość, która w sposób kognitywny jest nie do przezwyciężenia – stanowisko, które zasadniczo opiera się na dwóch perspektywach: z jednej strony na doświadczeniach II wojny światowej, które u Dürrenmatta są ściśle powiązane z nieprzewidywalnością rzeczywistości zdeterminowanej przez technikę i ekonomiczne interesy jednostek¹, z drugiej strony na teoriopoznawczej aporii, która ciągle na nowo zajmowała Dürrenmatta już od czasów studiów nad Kantem na Uniwersytecie w Zurychu i która w sposób znaczący wpływała na jego myślenie aż do późnego okresu twórczości². Ta ostatnia była inspiracją dla jego próby podążenia za kognitywnymi

* Uniwersytet w Paderborn.

¹ „Państwo zatraciło swój kształt, i tak jak fizyka potrafi oddać świat za pomocą reguł matematycznych, tak ono może być przedstawione tylko w sposób statyczny. Dzisiejsza władza staje się widoczna, przyjmuje kształt tylko tam, gdzie eksploduje, w bombie atomowej, w tym cudownym grzybie, który się wznosi i rozprzestrzenia, nieskazitelny jak słońce, przy którym masowy mord i piękno stają się jednością. Bomby atomowej nie można już przedstawiać, odkąd można ją produkować”. F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme. Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, s. 60 [jeśli nie oznaczono inaczej, przekłady cytatów pochodzą od tłumaczki artykułu].

² „To, co rzeczywiście mogło uczynić i wciąż czyni dla mnie Kanta ważnym, to fakt – dochodzę do tego dopiero teraz, pisząc te linijki, zmuszony jeszcze raz przemyśleć *Krytykę czystego rozumu* – że przedstawia ona filozofię upadku. Właśnie na tym wydaje się polegać jej znaczenie. Poprzez to, że stawia przeszkodę nie do przezwyciężenia, ukazuje nierozwiązywalny problem, zadaje pytanie, na które nie ma odpowiedzi. Wszystkie pytania odnośnie do rzeczy samej w sobie muszą pozostać bez odpowiedzi. Zasadniczo nie ma drogi wyjścia z obszaru tego, co poznawalne w obszar, z którego to, co poznawalne

kategoriami myślenia, logiką przyczynowo-skutkową, której celem jest nie tyle przewyżczenie nieprzewidywalności i niemożności zaplanowania rzeczywistości w konstrukcjach literackich, co możliwość jej przedstawienia³. To dramaturgicznie rozwiązanie, które w znacznej mierze zdeterminowało teorię sztuki dramatycznej Dürrenmatta⁴, weszło do historii literatury pod pojęciem „możliwie najgorszego obrotu (spraw)”⁵.

Jednak to, co na płaszczyźnie dramaturgii daje się w ten sposób rozwiązać – widzowi ukazuje się jako wewnętrzna logika przypadkowego zdarzenia, przez co przypadkowość daje się logicznie przedstawić w retrospektywie – dla postaci pozostaje „rzeczywistością”. Od bohaterów wymaga ona szczególnej wewnętrznej postawy – zwłaszcza tu uwidacznia się doświadczenie katastrof obu wojen światowych – która określa jednostkę jako samodzielną i tym samym czyni z niej silną etycznie instancję. W powstałym w roku 1954 eseju *Theaterprobleme* (*Problemy teatru*) Dürrenmatt pisze:

Z pewnością ten, kto dostrzega nonsens i beznadziejność tego świata, może zwątpić, jednakże to zwątpienie nie jest skutkiem tego świata, lecz odpowiedzią nań, zaś inną odpowiedzią byłoby niezwątpienie, swego rodzaju postanowienie, by przetrzymać ten świat, w którym często żyjemy jak Guliwer wśród olbrzymów. Także ten trzyma dystans, także ten cofa się o krok, kto chce oszacować swojego

dałoby się ogarnąć, usystematyzować”. F. Dürrenmatt, *Das Haus. Stoffe IV–IX*, Zürich 1998, s. 123 i n. Por. także: P. Burkard, *Dürrenmatts ‚Stoffe‘. Zur literarischen Transformation der Erkenntnistheorien Kants und Vaihingers im Spätwerk*, Tübingen–Basel 2004, jak również M. Famula, *Fiktion und Erkenntnis. Dürrenmatts Ästhetik des ethischen Trotzes*, Würzburg 2014.

³ „Tworząc fikcję, nie odwzorowuję rzeczywistości. Rzeczywistość się dzieje, rozgrywa się w sferze »ontologicznej«, fikcja zaś w sferze logicznej. Dlatego w myślach muszę nadać mojej fikcji możliwie najgorszy obrót, muszę opisać wypadek śmiertelny. Tylko w ten sposób moja myślowa fikcja zostanie wzbogacona »egzystencjalnie«”. F. Dürrenmatt, *Sätze über das Theater. Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, s. 209.

⁴ W ten sposób również komisarz Matthäi jako prozatorski wariant odważnego człowieka w *Das Versprechen. Requiem auf einen Kriminalroman* ulega degrengoladzie, stając się bezmyślnym pijaczyną na stacji benzynowej, niezdolnym dostrzec, że jego logiczna umiejętność odczytywania rzeczywistości, pominiawszy jeden nieprzewidziany wypadek, była całkowicie poprawna. Poprawnie zinterpretował wszystkie fakty i rozwiązał prawie niemożliwy do rozwiązania przypadek morderstwa przez osobę chorą psychicznie, jednak morderca w drodze do kolejnego miejsca zbrodni uległ wypadkowi samochodowemu i zginął, zanim mógł wpaść w zastawioną przez Matthäia pułapkę.

⁵ „Historia jest przemyślana do końca, gdy przybiera możliwie najgorszy obrót”. F. Dürrenmatt, *21 punktów w związku z Fizykami*, [w:] tenże, *Fizycy*, tłum. I. Krzywicka, J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 196.

przeciwnika, kto szykuje się, aby z nim walczyć albo mu umknąć. Wciąż jeszcze jest możliwe pokazanie odważnego człowieka⁶.

Dzięki postaci „odważnego człowieka” Dürrenmatt stworzył typ bohatera, który ucieleśnia etyczno-polityczną postawę i posiada umiejętność samodzielnego podejmowania decyzji, a jednocześnie w kontekście dramatycznego konceptu „najgorszego z możliwych obrotów spraw” przeżywa największy z możliwych upadków zgodnie z regułą skali upadku (*Fallhöhe*)⁷, co z kolei czyni go groteskową postacią kłęski. Tę – przynajmniej – wyraźnie konstrukcyjną, dramatyczną kategorię odważnego, ale skazanego na porażkę człowieka, reprezentują liczne wcześniejsze postaci Dürrenmatta. Skrupulatnie próbują one przy pomocy logiki przejrzeć na wskroś rzeczywistość. Aby zrealizować swój odpowiedzialny plan, dopuszczają nawet cierpienie ukochanych osób, a w ostateczności przeceniają możliwość, która przez przypadek prowadzi do ziszczenia najgorszego z możliwych wariantów rzeczywistości. Tak też Romulus Wielki w wystawionej w 1949 roku sztuce o tym samym tytule chce bez walki oddać swoje doprowadzone do ruiny imperium Germanom, aby uniknąć bezsensownego cierpienia, ale nie może wówczas wiedzieć, że przekazując je najmłodszemu pokoleniu tychże, spowoduje jedynie jeszcze większe cierpienie⁸.

Podobnie genialny fizyk Möbius w wystawionym w 1962 roku dramacie *Fizycy* musi przezwyciężyć nieprzewidywalność świata w dwojaki sposób: mierząc się z problemem odpowiedzialnego podejścia do coraz mniej przewidywalnej techniki, jak również przez planowanie własnego działania w obliczu przypadku i kontyngencji. Möbius wynalazł rewolucyjną formułę, tzw. teorię wszystkiego, jednak w realiach zimnej wojny nie widzi możliwości przekazania tej wiedzy w bezpieczne ręce ani nie umie wybrać strony, która gwarantowałaby bezpieczne obchodzenie się z nią. Za cenę największych osobistych wyrzeczeń postanawia

⁶ F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme. Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, s. 63.

⁷ Reguła *Fallhöhe* zakłada, że upadek bohatera o wysokiej randze społecznej będzie bardziej odczuwalny niż upadek osoby zajmującej niską pozycję w społecznej hierarchii [przyp. tłum.].

⁸ „Romulus: Kochany Odoakrze, chciałem zabawić się w losy, a ty chciałeś swego uniknąć, ale teraz naszym wspólnym przeznaczeniem jest grać rolę zbankrutowanych polityków. Łudziliśmy się, że możemy wypuścić z ręki świat, ty twoją Germanię, a ja swój Rzym, a teraz musimy się zająć tymi ruinami. Nie wolno nam wypuścić ich z rąk. Ja skazałem Rzym, bo bałem się jego przeszłości, ty Germanię, bo drżałeś przed jej przyszłością. Ulegliśmy dwom widmom, bo nie mamy żadnej władzy, ani nad tym co było, ani nad tym, co będzie. Władzę mamy tylko nad teraźniejszością, o której nie pomyśleliśmy wcale i o którą rozbiliśmy się obaj”. F. Dürrenmatt, *Romulus Wielki. Komedia w 4 aktach niehistoryczna*, tłum. I. Krzywicka, J. Garewicz, Warszawa 1985, s. 105 i n.

odważnie stawiać czoła biegowi wydarzeń i zniszczyć ów wzór, udając wariata i kierując siebie samego do zakładu dla obłąkanych. Tym samym decyduje się na rozłąkę z rodziną, a później nie waha się zabić swojej ukochanej, gdy ta zaczyna wątpić w jego szaleństwo. Ostatecznie skłania nawet przedstawiciele obu mocarstw, również zamkniętych w domu wariatów, do zapomnienia o formule, i nawet nie zdaje sobie sprawy z tego, że właśnie dzięki wstąpieniu do zakładu dla chorych psychicznie jego wiedza trafiła w ręce instancji najgorszej z możliwych, mianowicie obłąkanej doktor psychiatrii Mathilde von Zahnd.

Dramaturgia najgorszego z możliwych obrotów spraw przedstawia tym samym rzeczywistość, którą pojmuję się stopniowo i która posiada wiele luk. Jak się okazuje, mogą one zostać uzupełnione później lub poprzez obserwację z zewnątrz. Taka schematyczna struktura akcji nie może obyć się bez uproszczeń, schemat ten oparty jest jednak na teorii mimetyzmu: aby poradzić sobie ze złożonością rzeczywistości, posługuje się on mitologicznymi obrazami dla oddania elementu nieprzewidywalności i przedstawia problem pod postacią paraboli. Jasność przedstawienia (formy) przeciwstawiona zostaje w ten sposób niejasności przedstawionego (treści). W ten sposób odważne postaci Dürrenmatta jako władcy i naukowcy nawiązują swymi postawami w złożonej rzeczywistości do antycznego mitu labiryntu: zabłąkania Minotaura, sprytnego pokonania labiryntu przez Tezeusza, jak również twórczego naśladowania tego, co nieprzeniknione przez Dedala⁹, i przyznają niniejszym klarowną legitymację jednostkom, których moralne postępowanie jest niekwestionowane.

Zredukowanie rzeczywistości do logicznych związków przyczynowo-skutkowych, podobnie jak splecione drogi w obrazie mitycznego labiryntu, jest niezmiennie powiązane z moralną intencją teatru, stającą się jednak coraz bardziej problematyczną na skutek postępu technicznego i medialnego. Z tego względu

⁹ Szczególną wartość poznawczą mają w tym kontekście *Tematy Dürrenmatta*, gdzie przedstawił on swoją koncepcję estetyczną, która najogólniej da się pojąć jako mimetyczny koncept „praobrazów”: „Co obowiązuje dzisiaj, obowiązywało wówczas: dramaturgia labiryntu, Minotaur. Przedstawiając świat, na który jestem zdany, jako labirynt, staram się uzyskać wobec niego dystans, oddalić się od niego, trzymać go na oku jak pogromca dzikie zwierzę. Świat taki, jak go przeżywam, konfrontuję ze światem alternatywnym, który wymyślam. Ale obrazy, po które sięgamy, nie są przypadkowe, również one są czymś istniejącym, każda myśl została już kiedyś pomyślana, każda parabola już kiedyś wykorzystana. W fantazji nie ma nic nowego, wszystkie struktury wynikają z prastruktur, wszystkie motywy z pramotywów, wszystkie obrazy z praobrazów. Nawet skomplikowana przestrzenna struktura polimeru łańcuchowego, która zawiera właściwości każdej poszczególniej jednostki, wcześniej istniała już w wyobraźni – inaczej nie mogłaby zostać odkryta. Prastruktury, pramotywy i praobrazy są wspólne wszystkim”. F. Dürrenmatt, *Labirynt. Budowanie wieży. Tematy I–IX*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Jachimczak, Warszawa 2012, s. 57 i n.

niemal wewnętrzną konsekwencją staje się fakt, że dramaty Dürrenmatta wraz ze stwierdzeniem postępującej złożoności świata ukazują coraz większy upadek. Także w późniejszej sztuce *Wspólnik* (1973) w centrum wydarzeń znajduje się naukowiec, który jako biolog udostępnia swoją wiedzę grupie opryszków na potrzeby przestępczych machinacji – jest wynalazcą maszyny, przy pomocy której można pozbyć się zwłok, tym samym czyni z siebie wspólnika zbrodni. Przy tym podąża za czysto subiektywnymi powodami, którym nie przyświeca żadna obiektywna idea, co sprawia, że nie da się w nim już rozpoznać człowieka odważnego¹⁰. W obszernym posłowniu, które weszło do historii literatury pod pojęciem *Mitmacher-Komplex* (*Kompleks wspólnika*, 1976) i którego rozmiar wielokrotnie przerósł sam tekst dramatu, autor tłumaczy niemożność przeniknięcia subiektywnego stanowiska jako logiczną konsekwencję swojej koncepcji odważnego człowieka:

Doc nie podejmuje współpracy, aby się zemścić, czy też kierując się nienawiścią bądź zgorzknieniem itp., odrzuca te powody, sam nie wie dlaczego. Przypuszcza, co jest powodem jego współudziału: „może po prostu bezmyślność, ponieważ już nic nie wydawało mi się złe, może chęć, aby żyć lepiej”. Z tego powodu popełniono jeszcze gorsze przestępstwa. Może Doc działa pod wpływem chwili, można by rzec dla zabawy, w odruchu wisielczego humoru, może wydaje mu się to całkiem w porządku, że on, który badał życie, nagle zajmuje się likwidacją zwłok. W punkcie zerowym kolosalny wysiłek, z jakim próbowaliśmy umotywować działania tragicznych bohaterów, zostaje unieważniony. Wiara, poznanie, intelekt stają się bezsensownymi akcydensami. Wspólnicy, niczym za sprawą przypadkowego podmuchu wiatru, wypływają z początku niezauważenie ze stojących wód i są niepowstrzymanie kierowani ku katarakcie¹¹.

Dzięki konsekwentnemu przedstawieniu kontyngencji zachwianiu ulega dramatyczna kreacja „odważnego człowieka”, ponieważ jest ona powiązana ze schematycznym procesem obrazowo-parabolicznego sposobu odczytywania rzeczywistości. Jeśli odrzucić ten proces jako uproszczenie, zasadniczo zakwestionowana zostanie jednoznaczność i przejrzystość postawy etycznej. W obliczu złożonej sytuacji życiowej dyskusyjna staje się zasadność idei właściwego

¹⁰ W badaniach wielokrotnie wskazuje się na problematyczną inscenizację w reżyserii Andrzeja Wajdy w Zurychu (8 marca 1973 r.). „Autor popadł w konflikt z reżyserem, wskutek czego Wajda wyjechał. Dürrenmatt przejął reżyserię, ale za późno. Sztuka pozostała niezrozumiała, a ocena prasy była miazdżąca. Jesienią 1973 Dürrenmatt za-inscenizował sztukę w Mannheim. Krytyka i publiczność przyjęła ją bardziej życzliwie, podobnie było w tym samym roku w Warszawie, w roku 1974 w Atenach, w 1977 w Genewie. Na niemieckich scenach sztuka uchodzi za niewystawialną”. H. Goertz, *Friedrich Dürrenmatt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. H. 2000, s. 111.

¹¹ F. Dürrenmatt, *Der Mitmacher. Ein Komplex*, Zürich 1998, s. 120 i n.

podstępowania; już nie tylko przypadek prowadzi do klęski obiektywnie słusznej idei – nawet jeśli wyłącznie w ramach dramaturgicznego konceptu – sama wiara w jakąkolwiek moralnie obowiązującą ideę, której podporządkowany byłby indywidualny byt, ulega zachwianiu.

2. Nowe parametry etycznego postępowania

Kwestią otwartą pozostają nowe parametry etycznych wymagań, które byłyby adekwatne do doświadczeń związanych z coraz bardziej relatywistycznie ukształtowaną rzeczywistością schyłku XX wieku. Lukas Bärfuss czterdzieści lat po dramacie *Fizycy Dürrenmatta* ponownie kreuje postać naukowca – medyka Gustava Stroma, który kosztem własnych wygod podporządkowuje życie idei, a jednocześnie z dwuznaczności naukowych osiągnięć w oczach społeczeństwa czerpie inspirację dla koncepcji własnej egzystencji. Jako pomocnik przy „śmierci na żądanie”, wspierający ludzi w ich samobójczych zamiarach, jest znieważany, prześladowany i dyskryminowany przez społeczeństwo i władze. Wykorzystuje lukę w prawie, zgodnie z którą eutanazja w niektórych sytuacjach nie jest karalna, aby – korzystając ze swojej wiedzy medycznej – ulżyć tym, którzy zdecydowali się zakończyć swoje życie. Wspiera ich, pomagając wyjaśnić ostatnie sprawy, i podaje śmiertelny napój, który pacjent musi tylko z własnej woli wypić.

Jednakże ta rzekomo altruistyczna postawa nie daje się pogodzić ze schematyczną i uproszczoną interpretacją sytuacji życiowej jego pacjentów, która wydaje się nie do końca zgodna z ich indywidualnymi postawami. Raczej sprostawa nań zarzut upraszczania skomplikowanych okoliczności i stylizowania się na ideał samotnego ratownika pomagającego w potrzebie:

[...] Jeśli po miesiącach badań, nieprzespanych nocach w samoudręczeniu doszedłeś do wniosku, że twoja egzystencja nie ma sensu, twoje ciało, włoski na przedramieniu, wypryski na pośladkach, twoje myśli, to co mówisz, jak się nazywasz, nie ma sensu, kiedy twoje ekskrementy są być może tym, co masz w sobie najprzydatniejszego, kiedy nikomu nie służysz, nikomu nie przeszkadzasz, kiedy nawet nie czujesz się chory [...] i kiedy wracasz do domu, i wszędzie pachnie kurzem, a ty wiesz, że przeszkadzasz swojej kanapie, kuchnia najchętniej pozostałaby sama, a twoja lodówka się z ciebie śmieje: jak tam, ciągle wśród żywych, i kiedy spłuczka w toalecie śpiewa: „niechcējuż”, „niechcējuż”, a parkiet pod twoimi stopami trzeszczy słowami: „zróbżeto”, „zróbżeto”. Kto ci wówczas pomoże. Tylko jedna osoba, ja, Gustav Strom¹².

U podstaw jego pracy leży pojęcie godności, które nie odnosi się jednak do obserwacji pacjentów, lecz do oświeceniowej idei bohatera. W ulotce

¹² L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz. Die Probe. Amygdala. Stücke*, Göttingen 2007, s. 38 i n.

reklamującej jego gabinet znajdujemy więc cytaty z Schillerowskiego *Wilhelma Tella*: „Związek na rzecz eutanazji. Do świadomego życia należy również możliwość samodzielnego decydowania o śmierci. Lepiej umrzeć niż żyć w niewoli. Schiller, *Wilhelm Tell*. Kto zdecydował się na samobójstwo, temu przysługuje prawo do pomocy”¹³.

Spojrzenie, które sztuka kieruje na pacjentów, wskazuje tymczasem na złożoność pojęcia godności, które bazuje na chwilowym i indywidualnym doświadczeniu życiowym: to właśnie uwolnienie się od poszukiwań obiektywnego znaczenia własnego życia zdaje się przywracać sens życia postaciom, które zdecydowały się na popełnienie samobójstwa. Jest to jednak rozwój, którego koncepcja Stroma nie zakładała¹⁴. Dotyczy to choćby tytułowej bohaterki Alice, która w swoim życiu naznaczonym cudzymi wpływami i współzależnieniem najwidoczniej cierpi na depresję i dlatego udaje się w podróż do Szwajcarii, aby skorzystać z pomocy Gustava Stroma. Jednakże właśnie owa decyzja, aby zakończyć własne życie oraz doświadczenie samodecydowania o sobie tworzą sytuację, w której życie wydaje się możliwe:

Potem zjadłam kanapkę z rybą. Sprawilo mi to prawdziwą przyjemność. [...] Ale w zasadzie dlatego, że był to ten ostatni raz. [...] Ostatnia kanapka z rybą. Była to całkowicie zwyczajna kanapka z rybą i cebulą, ale smakowała jak nigdy dotąd. I tak jest ze wszystkim. Świat jest jakby nowy. Nic nie uchodzi mojej uwadze, nic nie jest drugorzędne. Gdyby mogło wszystko pozostać takim, jakim jest teraz. Takim „ostatnim”. Takim kruchym. Gdybym mogła zobaczyć każdy obraz dokładnie jeszcze tylko raz, poczuć jeszcze tylko raz każdy zapach, posmakować każdy aromat. Tak mogłoby być¹⁵.

Strom nie dostrzega tej ewentualności, że można ponownie skierować się ku życiu, nie potrafi na to zareagować i dlatego prowadzi Alice – ku przeżeniu widzów – do śmierci. Tym samym jego plan odnosi fiasko nie z powodu nieprzewidzianego zwrotu okoliczności, lecz na skutek wystylizowanej przez niego interpretacji rzeczywistości. Jego działanie jest od samego początku podporządkowane idei, nakierowanej nie na rzeczywistość, lecz na literacką, heroiczną wizję własnego ego, która wyznawanemu ideałowi moralnemu nadaje cechy zbrodnicze.

Także John, Anglik cierpiący na zaawansowanego raka, zaczyna w obliczu śmierci ze wzmożoną siłą zwracać się ku życiu i trzykrotnie opuszcza gabinet, nic nie

¹³ Tamże, s. 15.

¹⁴ Por. tu: M. Famula, *Experimente der Sinngebung. Lukas Bärfuss' Alices Reise in die Schweiz und die ethisch-existenzielle Herausforderung im 21. Jahrhundert*, [w:] P. M. Langner, A. Mirecka (red.), *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, Frankfurt am Main 2015, s. 63–76.

¹⁵ L. Bärfuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 39 i n.

załatwiwszy. To sprawia, że pomocnik samobójcy zaczyna wątpić, ale nie w samą ideę, lecz w swojego pacjenta: „To miotanie się jest nieznośne”¹⁶ – skarży się.

W obliczu świadomości śmierci postaci zaczynają rozwijać struktury sensu, których Gustav Strom w swojej koncepcji nie ma. Podjęcie decyzji właściwej z etycznego punktu widzenia, której tylko za sprawą zrządzenia losu nie da się zrealizować, co było jeszcze możliwe dla Möbiusa w dualistycznej wizji świata w czasach zimnej wojny, jest w świecie prezentowanym przez Bärfussa niewykonalne. Podczas gdy postać pomocnika samobójcy nasuwa pytania o moralnie słuszną postawę życiową, pozostałe postaci są tymi, które w sposób pośredni przeciwstawiają wymiar odpowiedzialności etycznej wartości życia wynikającej z indywidualnej egzystencji. Przy tym nie ma mowy o jednej obowiązującej interpretacji świata, spektrum odpowiedzi dotyczy raczej sfery doznań subiektywnych i nieprzewidywalnych. Możliwość, a jednocześnie także wyzwanie, aby nadać życiu sens, jest wyrazem niezwyklego zadania jednostki, które polega nie tylko na tym, aby zrozumieć świat, lecz również aby nadać mu własne znaczenie, bez pretensji do uniwersalności. Dla „odważnego człowieka” Dürrenmatta wyzwaniem był polityczny wymiar jego działań, u Lukasa Bärfussa zaś to indywidualne nadanie sensu staje się wyzwaniem i stanowi jednocześnie jedyny wiążący punkt odniesienia dla etycznych konsekwencji w odniesieniu do rzeczywistości.

3. Znaczenie spontanicznej narracji

Ta interpretacja indywidualnego życia w sztuce Bärfussa powiązana jest z procesem spontanicznej narracji. Życie nabiera wartości dla bohaterów, kiedy zaczynają pojmować je narracyjnie jako jedyną w swoim rodzaju całość. Tak jak Alice, u której dopiero w obliczu śmierci budzi się świadomość bezpośredniego doświadczenia życia, tak i Anglik John zaczyna ujmować swoje życie w kategoriach narracji. Opowiada o drobiazgach i szczegółach ze swojego życia, które dla postronnych nie mają żadnego większego znaczenia¹⁷. W obliczu własnej śmiertelności nadaje życiu sens poprzez tworzenie narracji i tym samym udaje mu się to, czego wcześniej nie zdołali osiągnąć ani on, ani Alice, mianowicie odnaleźć sens w życiu i nadać mu wartość. Ostatecznie John w następujący sposób podsumowuje historię swojego życia:

You maybe should tape this story. It's a good story. Maybe you can sell it later. Or at least take some notes. [...] I should be telling you every little thing. About

¹⁶ Tamże, s. 47.

¹⁷ „God, I am boring. I was always boring, and I am still boring. I am going to die in about ten minutes, and I am still boring, Doctor”. Tamże, s. 23.

Blackpool. About my life. I think, the uniqueness of a mans life lies in the details. [...] You know. To show you that my life is unique, I should be telling you everything¹⁸.

Prócz narracyjnej zdolności ujmowania życia w postaci zamkniętych w sobie opowieści i nadawania mu w ten sposób znaczenia, ważny staje się sam performatywny moment interpersonalnego opowiadania, które w reakcji zwrotnej między opowiadającym a słuchającym wydaje się stwarzać znaczenie opowieści. Dla Johna taka sytuacja ma miejsce podczas ostatniej rozmowy z asystentem samobójcy, która daje mu możliwość zrekonstruowania swojego życia, podczas gdy dla Lotty – matki Alice, która po śmierci córki sama wybiera drogę samobójstwa – właśnie brak takiej rozmowy czyni jej życie pozbawionym sensu. Jak zostało to opisane,

pojechała autobusem na Kaiserhöhe, wypila kawę, wszystko pięknie. Wyszła z domu, do teatru, na koncert, ale nie wiedziała, co należy począć z tymi wszystkimi wrażeniami, w domu, z sobą samą. Nie miała absolutnie nikogo, z kim mogłaby się podzielić swoimi przeżyciami¹⁹.

Refleksja nad tym zjawiskiem wpisuje się w żywotną najpóźniej od czasów Kleista tradycję badań nad fenomenem mimowolnej, performatywnej produkcji znaczenia, o której mowa w eseju tegoż: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (O stopniowym kształtowaniu się myśli podczas mówienia, 1805/1806). Bärffuss odnosi się do tekstu Kleista w szkicu *Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist* (Miejsce twórczości poetyckiej. O Heinrichu von Kleiście). Centralnym punktem rozważań jest dla niego przede wszystkim problem generalnego obowiązywania sensu i indywidualnej tożsamości, który podsumował w odniesieniu do pytania o świadomą decyzję jednostki myślącej:

Nie istnieje żadna nadająca sens myśl, żadna przewodnia zasada, jest tylko ta chwila, która kształtuje się pod wpływem zmieniających się okoliczności i ich interpretacji. Jesteśmy, czym jesteśmy, dzięki Drugiemu, który z kolei definiuje się poprzez nas. Ściśle rzecz ujmując, istniejemy tylko poprzez naszą relację. Nie określamy się sami, jesteśmy okreśłani przez coś innego, co powoduje ruch, spadek, wyładowanie, jak to nazwał Kleist w analogii do elektryczności. Cele są formułowane później. „Ponieważ to nie my wiemy, przede wszystkim jest pewien stan nas, który wie”. Tym wielkim zdaniem Kleist rozwiązuje kwestię wiary w bezpieczne Ja²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 30.

¹⁹ Tamże, s. 53.

²⁰ L. Bärffuss, *Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist*, [w:] tenże, *Stil und Moral. Essays*, Göttingen 2015, s. 108–130, tu s. 128.

Tym samym Bärffuss w miejscu, w którym jednostka Dürrenmatta decydowała się na odważny krok, stawia performatywny i interaktywny moment narracji, która nie kieruje się ani wewnętrznym przekonaniem, ani ogólnie obowiązującymi wzorcami, a mimo to wyznacza etycznie istotne zobowiązanie, któremu podlegają postaci. W przeciwieństwie do tego lekarz pomagający w eutanazji pozostaje aż do samego końca utworu uwikłany w wewnętrzne monologi, hołdując swoim ideom, które coraz bardziej wydają się oddalać od rzeczywistości:

Tak więc będę sam, sam. [...] Ten, który przynosi im mrok. Co by było, gdyby mnie kochali. Musieliby przyznać, że ponieśli klęskę. Oni nienawidzą nie tego, co robię. Tylko mnie, Gustava Stroma. Myślę, że jest to dla mnie zaszczytem. Bycie samemu jest zaszczytem²¹.

Podczas gdy kwestionowane jest monologowanie, któremu towarzyszy iluzja istnienia ideałów sensu i honoru, niemających już nieograniczonej ważności, sztuka przypisuje indywidualnej, spontanicznej narracyjnej interakcji funkcję nadającą sens i znaczenie. Zgodnie z tym wymiar etyczny ulega przesunięciu na akt indywidualnie i performatywnie nadawanego znaczenia, które z kolei okazuje się moralnie wiążące – jak choćby w odniesieniu do oceny wartości życia – czego nie można powiedzieć o tradycyjnych ideologiach. Ta koncepcja etyki bazuje na zdolności jednostki do oceniania, która funkcjonuje niezależnie od kulturowej socjalizacji i którą Charles Taylor w swoim studium *Źródła podmiotowości* z roku 1994 określił jako „mocne wartościowanie”:

Tym, co łączy je z kwestiami moralnymi i dzięki czemu zasługują na owo mgliste określenie „duchowy”, jest fakt, że wszystkie one wiążą się z czymś, co w innym miejscu nazwałem „silnym wartościowaniem”. Znaczy to, że pociągają za sobą rozróżnienia na to, co słuszne i niesłuszne, lepsze i gorsze, wyższe i niższe, o których nie decydują nasze pragnienia, skłonności bądź wybory, lecz które właśnie są niezależne od tych ostatnich i stanowią kryterium ich oceny²².

Ta podstawowa etyczna umiejętność odróżniania dobra i zła nie pada tym samym ofiarą relatywizmu i subiektywnych poglądów na świat, lecz subiektywna, performatywnie powstająca samoświadomość opiera się właśnie na tej umiejętności, co znajduje swój wyraz zwłaszcza w performatywnym momencie narracji. W tym duchu Taylor kontynuuje:

Jednakże odwołanie się do pojęcia sensu spowodowane jest również tym, że zdajemy sobie sprawę, jak mocno owe poszukiwania związane są z problemem artykulacji. Odnajdujemy sens życia poprzez jego artykulację. To, czy nasze życie ma sens,

²¹ L. Bärffuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 56 i n.

²² Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 12.

w znacznym stopniu zależy tu od naszych własnych środków ekspresji. Ludzie ery nowożytnej uświadomili to sobie z całą mocą. Odkrywanie zależy od tworzenia i jest z nim nierozzerwalnie splecione. Odnalezienie sensu życia zależy od wytworzenia adekwatnych sposobów ekspresji. Ze względu na tę sytuację niezwykle właściwa wydaje się więc dwuznaczność słowa „sens”: życie posiada go lub nie, gdy ma treść lub jej nie ma; równocześnie zaś słowo to stosuje się do języka i innych form wyrazu. I coraz bardziej jest tak, że nam, ludziom nowoczesnym udaje się osiągnąć sens w pierwszym znaczeniu, jeżeli potrafimy go wytworzyć w drugim znaczeniu²³.

Tym samym narracja jako tworzenie bezpośredniej i spontanicznej normy i jakość sensu, uwolnionego od ideologicznych uwikłań w samym momencie przeżycia, łączą się tutaj, tworząc koncept, który może być pojmowany jako alternatywa dla konceptualnej strategii nadawania znaczenia. W tym sensie jest to wprawdzie koniec odważnego człowieka Dürrenmatta, bazującego jedynie na logice przyczynowo-skutkowej i gotowego przyjąć porażkę, ale etyczny potencjał teatru nie został utracony. Wydaje się on wyłaniać poza wszelką zobowiązującą interpretacją rzeczywistości jedynie w performatywnym momencie przeżywania i określania samego siebie; mówiąc słowami Johna: „Two more weeks. That’s fine. I will take them”²⁴.

Z języka niemieckiego przełożyła Anna Wilk

²³ Tamże, s. 36 i n.

²⁴ L. Bärffuss, *Alices Reise in die Schweiz...*, s. 48.