

Dariusz Komorowski*

„ŚWIAT POWINIEN BYĆ UPORZĄDKOWANY” – *BERLINISCHE DRAMATURGIE* (DRAMATURGIA BERLIŃSKA) I JEJ ADAPTACJA W DRAMATACH MATTHIASA ZSCHOKKEGO

„Moi rodzice dotrą tu pieszo, tak przypuszczam. Matka w kostiumie, ojciec również. Gdy będą nadchodzić, mógłbym napluć na ich głowy, jako że jestem w posiadaniu kilku balkonów od ulicy, czego wielu mi gratuluje”¹. Ta drobna prowokacja ze strony narratora sygnalizuje już na początku tekstu *ErSieEs* (*OnOnaOno*), że w jego dalszej części nie będzie już można polegać na sprawdzonych wzorcach i wartościach tradycyjnego porządku. Autor poddaje czytelnika terapii szokowej, która jednak dzięki finezji języka przebiega stosunkowo łagodnie. Także sam narrator dystansuje się tuż po wspomnianej prowokacji od właśnie zaproponowanego pomysłu:

Co do plucia, sprawa mogłaby zostać źle zrozumiana: daleki jestem od tego, by ulec pokusie. Nie! Raczej pokażę im przedstawienie. Czyż to, o czym tu mowa, nie jest najbardziej wartościowym wydarzeniem teatralnym ostatniej dekady? Czegoś takiego nie mogę odmówić moim rodzicom².

W końcu idą do teatru, lecz w trakcie przedstawienia narrator nieco przysnął, zaś „matka nie miała śmiałości, by próbować zrozumieć, co mówili aktorzy, jako że akustykę potraktowano nader powściągliwie”³. Poza tym wcale nie jest oczywiste, czy rzeczywiście byli to rodzice narratora, gdyż wydaje się on zbyt niezdecydowany co do relacji łączących go z rodzicami i otoczeniem. Mieszkanie, na którego balkonie nie chciał być wystawiony na pokusę plucia, właściwie nie jest jego. Rodzice zresztą też nie. Jak mówi, za kilka tygodni będzie musiał się wyprowadzić, więc rodzice znów będą należeć do prawowitego właściciela mieszkania⁴. Ta prowadząca do konfuzji wypowiedź jest jedną z wielu, jakie znajdziemy w dalszej części tekstu. Już sam tytuł *ErSieEs* (*OnOnaOno*) oraz ukrywająca się za nim

* Uniwersytet Wrocławski.

¹ M. Zschokke, *ErSieEs*, München 1986, s. 5.

² Tamże.

³ Tamże, s. 7.

⁴ Tamże.

główna postać ErSieEs de Glych wyrywają czytelnika z ram tradycyjnego porządku tekstu literackiego, w którym nie tylko świat fikcyjny, ale przede wszystkim kreujący go narrator winien być wiarygodny, nie tylko z uwagi na ów świat fikcji, lecz także ze względu na artystyczny walor kreującej go epickiej instancji; w przeciwnym razie przedstawiana rzeczywistość, a tym samym sfera oczekiwań czytelnika, ulegnie zachwianiu. Połączenie w jedno wspólne miano zaimków osobowych „On”, „Ona”, „Ono” demaskuje problem tożsamości, który nie sprowadza się bynajmniej do niewinnej zabawy z jej różnymi wariantami. Narrator bądź też narratorka ErSieEs de Glych przyjmuje zdecydowaną buntowniczą postawę i – jak sam(a) twierdzi – najlepiej poczuł(a)by się na barykadach⁵. Tak stanowcze użycie wspólnego „imienia” przywołuje na myśl postawę oporu egzystencjalnego, manifestowanego przez jednego z bohaterów powieści Maxa Frischa *Stiller*, zaprzeczającego równie uparcie, że jest Stillerem. Bunt przeciw przypisywaniu określonej roli, biologicznej bądź społecznej, nie jest jedyną formą oporu. Sam tekst nie pozwala na jednoznaczne przyporządkowanie go do określonego gatunku, gdyż proza przekształca się w dramat. Przejście od jednej formy do drugiej zaznaczone jest graficznie: w tekście ciągłym jedna strona przypomina fragment sztuki teatralnej, wraz z prezentacją uczestniczących w niej postaci. W tym przypadku są to: Ten, INNY i OnOnaOno⁶. W efekcie tego zabiegu trudno jednak zaklasyfikować tekst jako sztukę teatralną. W dalszej części występuje opowiadanie prozą, choć tekst bieżący bywa przerywany tu i ówdzie fragmentem podobnym do uwag reżyserskich: „W tym miejscu następuje opis przyrody w celu nadania całości epickiej rozciągłości: Wieje wiatr. Liście mocno trzymają się na drzewach, a więc to chyba jeszcze nie jesień”⁷. Mylące *qui pro quo* podlega dodatkowemu spotęgowaniu, gdy za sprawą dowolnej wymienności postaci, ale też ze względu na demontaż ich natury, podważona zostaje nie tylko jednoznaczność gatunków i figur; w efekcie już nie wiemy, czy mamy do czynienia z postacią, motywem czy też może wręcz przedmiotem. Tak jest w przypadku Bildera⁸, wprowadzonego do akcji najpierw jako postać, wkrótce jednak występującego jako wyraz w zdaniach, pozwalających wątpić w jego istnienie:

Pełne imię i nazwisko wspomnianego wcześniej Petera, do którego odwołuje się ErSieEs, brzmi Peter Bilder. Wszyscy znają Bildera i [...] kreślą go sobie w wyobraźni. Ma się rozumieć, że Bilder nie jest lubiany. Bo niby dlaczego miałby być?

⁵ Tamże, s. 7.

⁶ Tamże, s. 9.

⁷ Tamże, s. 151.

⁸ Zschokke odwołuje się do gry słów: *Bild* po niemiecku oznacza ‘obraz’, *Bilder* to jego liczba mnoga.

Może za sprawą swojego nosa? Bilderów nigdy nie brakuje, jest ich w bród. [...] Bilder jest najpiękniejszy w akcie tworzenia⁹.

Motywy Bildera wskazuje na przyczynę buntu Zschokkego, który w zafiksowaniu na jedną formę, w skostnieniu upatruje swego rodzaju znudzenia i ograniczenia do jednej tylko możliwości, podczas gdy wszystkie inne pozostają niewykorzystane. Zdaniem Zschokkego za sprawą siły grawitacji wszystko dryfuje wyłącznie w jednym kierunku: „Ona zawsze znosi tylko w jedną stronę. To powód do nudy”¹⁰. Wydaje się, że właśnie owa nuda wywołuje u Zschokkego sprzeciwy.

Przełamywanie siły grawitacji gatunków, dzieł sztuki i w ogóle języka wydaje się mieć istotne znaczenie dla twórczej egzystencji. W rozumieniu Zschokkego sztuka oznacza: „poszukiwanie odmienności, uchylanie się, niewykonywanie tego, co wykonalne, wyłuskiwanie pozostałych niemożliwości [...]. Niepłynięcie z prądem obfitego nurtu sztuki, by samemu nie dać się porwać”¹¹. Zschokke zdaje sobie całkowicie sprawę ze stopnia trudności własnego przedsięwzięcia. Ograniczenia krępujące twórcę mają w jego rozumieniu zasadnicze znaczenie. To nimi zajmuje się Zschokke w poszczególnych fragmentach swojej antypowieści *ErSieEs*, wkomponowanych w tekst jako *Der Librettist und die Schaffensfragen* (*Librecista i problemy aktu twórczego*).

O autorze libretta twierdzi się, że w swej twórczości podejmuje działania nieuchronnie konserwujące. Potwierdza świat-taki-jakim-jest, posługując się z konieczności jego językiem i jego formą.

To, co tworzy jest jego uzupełnieniem. Może przypuścić choćby najśmielszy atak, świat wyjdzie z tego mocniejszy o jeden przechwycony atak. Prawdziwy librecista poszukuje zatem negatywnego libretta, które zniweczy te istniejące – nie będzie ich ponownie przetwarzać, lecz przekształci w nicłość – co z przyczyn fizycznych nie jest możliwe, i z tego powodu buntuje się przeciw fizyce, a w końcu przeciw dziełu stworzenia¹².

Nasuwa się skojarzenie z dyskursem w ujęciu Michela Foucaulta. Pojęcie „dyskursu” definiuje Foucault „jako wielość wypowiedzi, należących do tego samego systemu formacji”¹³, a jak wiadomo, francuski filozof nie dostrzega w owym systemie formacyjnym miejsca dla suwerennego podmiotu.

⁹ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 33 i n.

¹⁰ Tamże, s. 34.

¹¹ M. Zschokke, *Amateure, Autodidakten, Dilettanten, Ich*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, Zürich 2002, s. 190–199, tu: s. 194.

¹² Tenże, *ErSieEs*, s. 46.

¹³ S. Winko, *Diskursanalyse, Diskursgeschichte*, [w:] H. L. Arnold, H. Detering, *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1999, s. 463–478, tu: s. 467.

Wypowiedzi autora nie należy zatem, co jest tu szczególnie istotne, pojmować jako wyrazu jego indywidualności, lecz jako efekt interakcji o symbolicznym porządku, „z którym każdy człowiek jest związany poprzez swój język”¹⁴. Największym marzeniem librecisty, a tym samym pisarza, jest więc ucieczka od dominującego porządku. Nie chce on uczestniczyć we własnym kostnieniu¹⁵ i gwałtownie mu się sprzeciwia. To jeden z motywów wciąż powracających w tekstach Zschokkego.

W powieści *Der dicke Dichter* (Gruby Poeta, 1995) autor posłużył się metaforą muru, zamykającego człowiekowi drogę z obu stron i wytyczającego mu tym samym kierunek. Przy tym, jak przyznaje pierwszoosobowy narrator, wszystko jest fałszem:

Myślenie, kierunek myślenia, wstawanie, pójście do łóżka, łóżko samo w sobie [...], nauki, religia, filozofia, fakt, że podążamy w złym kierunku, a przed nami otwiera się wreszcie apatycznie przepaść, gna nas śmieszność i jedyną rzeczą, jakiej być może dokonamy [...], jest wolniejsze zmierzanie ku przepaści lub wręcz zatrzymanie się, by na krótko zastygnąć. Ale powinniśmy zmienić kierunek, nie akceptować murów po prawej i lewej stronie, zburzyć je, nie zaś jedynie biadolić, że koniecznie muszą zostać zburzone. Jakiz to błąd, że nikt nie ma odwagi ich naruszyć!¹⁶

Buntowi winno służyć tworzenie chaosu, znoszącego granice między postaciami, płciami, gatunkami, fikcją i rzeczywistością. „Dysocjacja jest jej Mariann”¹⁷ – twierdzi OnOnaOno. Równie dobrze mogłaby powiedzieć, „że dysocjacja jest jej Beatrice. Dla OnOnaOno imiona są bez znaczenia”¹⁸.

Wobec powyższego wkomponowany w powieść tekst *Berlinische Dramaturgie* (*Dramaturgia berlińska*) już nie wydaje się subtelnym żartem, choć na pierwszy rzut oka można by go tak właśnie postrzegać:

Reżyser powinien pilnować, by aktorzy na scenie nie wpadali na siebie. Scenograf winien zadbać o wystarczająco dużo miejsca i baczyć, by nikt nie skaleczył się o rekwizyty. Aktorzy powinni się cieszyć z tego, że za sprawą scenografii nie doznają cierpienia i z tego, że wiedzą jak mogą się swobodnie wymijać, nie depcząc sobie po nogach. Widzowie winni się przyglądać i myśleć o tym, co im przychodzi do głowy. Na koniec powinni bić brawo. W miarę możliwości należy unikać przerwy, by potem można było jeszcze coś zjeść w restauracji. Obsługa winna sprawiać wrażenie uprzejmej i radosnej. Potrawy powinny być niezbyt ciężkie i smaczne. Do tego czerwone wino. Pościel powinna być świeżo powleczone albo

¹⁴ Tamże, s. 472.

¹⁵ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 150.

¹⁶ Tenże, *Der dicke Dichter*, Köln–Basel 1995, s. 20 i n.

¹⁷ Tenże, *ErSieEs*, s. 101.

¹⁸ Tamże.

przynajmniej wygładzona, by bez trudu można było zasnąć. Świat powinien być uporządkowany. Może padać¹⁹.

Pierwsze wrażenie, że tekst nosi znamiona satyrycznej demonstracji, wywołuje narzucające się skojarzenie z klasycznym tekstem Gottholda Ephraima Lessinga pt. *Dramaturgia hamburska*²⁰. Lessing pisał go w latach 1767–1769, gdy pracował w teatrze hamburskim, który miał zyskać rangę sceny narodowej. Do jego zadań należało regularne omawianie hamburskich spektakli i przybliżanie ich mieszczańskiej publiczności. Bardzo szybko recenzje przekształciły się w teoretyczne rozprawy o teatrze, kwestionujące jego klasycystyczne formy. Wobec doniosłości misji Lessinga, skoncentrowanej na stworzeniu sceny narodowej oraz zbudowaniu podwalin nowego teatru, rozważania Zschokkego poświęcone wszystkiemu, tylko nie sztukom teatralnym, muszą wydać się dość dziwne. Na pozór Zschokke koncentruje się na sprawach drugorzędnych; na wszystkim, co dzieje się poza teatrem.

Następnego ranka powinno świecić słońce, niezbyt gorące [...]. Aktorzy powinni ułożyć się w słońcu i drzemać. Reżyser powinien szybko sprawdzić, czy w teatrze wszystko jest gotowe na wieczór. Powinien też przez chwilę przewietrzyć teatr, sprawdzić kłozety i przejrzyć pocztę [...]. Widzowie powinni wziąć prysznic [...]. Policja powinna strzelać cicho²¹.

Berlinische Dramaturgie przekształca się w tekst prezentujący zachowania aktorów, reżysera oraz publiczności poza teatrem i coraz bardziej upodabnia się do opowiadania. Dlatego więc reżyser powinien zaskoczyć swych aktorów jeszcze w trakcie zażywania słonecznej kąpieli i pogłaskać ich ciepłą skórę: „Aktorki powinien owionąć jeszcze delikatniejszym tchnieniem”²². *Berlinische Dramaturgie*, podając się za tekst o estetyce, rozpoczyna się od wypowiedzi o reżyserze, następnie przechodzi do aktorów, zwraca się do widzów, wyprowadza (ich) z teatru na słoneczną plażę, by potem znów skierować aktorów, reżysera i publiczność do teatru. Odtwórcy ról powinni „ponownie wejść na scenę i cieszyć się, że scenografia nie sprawia im bólu, że wiedzą, jak się wymijać, nie depcząc sobie po nogach. Widzowie powinni myśleć o tym, co przyjdzie im do głowy. Na koniec powinni bić brawa”²³. Tekst kończy się tak, jak się zaczął. W ten sposób powstaje swego rodzaju wstęga Möbiusa, której właściwości uniemożliwiają dotarcie na drugą stronę. Metafora wstęgi przywodzi na myśl niemożność

¹⁹ Tamże, s. 89 i n.

²⁰ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska: wybór*, tłum. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1956.

²¹ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 90.

²² Tamże, s. 91.

²³ Tamże.

ucieczki od rzeczywistości, o której nie wiemy nawet, czy jest rzeczywistością doświadczalną, czy fikcjonalną. Jedną z postaci powieści *Piraten* (*Piraci*), będącej prozatorską kontynuacją sztuki teatralnej *Brut* (*Pomiot*), stwierdza: „Wszystko odbywa się na scenie, a dokładniej, przetacza się przez scenę. W gruncie rzeczy, a tego trzymamy się najchętniej, jest to życie najczystszej wody, i tylko przypadkiem brak czwartej ściany”²⁴. W tym sensie *Berlinische Dramaturgie* można odczytywać jako deklarację estetyczną, której teza brzmi, że obie rzeczywistości, ta teatralna i ta doświadczalna, są równoważne. Odbywające się poza teatrem czynności reżysera i aktorów nie różnią się w swojej istocie od tych na scenie, gdyż jedno i drugie podlegają tej samej sile ciężkości, nadającej im tylko jeden kierunek. Z drugiej strony, tekst ten można postrzegać jako namysł autora, zazwyczaj zachowującego wstrzemięźliwość w kwestiach społecznych i kulturowo-politycznych, nad stanem teatru i kultury w społeczeństwie konsumpcyjnym. Teatr właściwy zostaje w takim społeczeństwie zepchnięty na dalszy plan, staje się wyłącznie okazją do towarzyskiego spotkania. W obydwu wypadkach zachowanie artystycznej suwerenności graniczy z niemożnością. Jeśli spróbujemy ją odzyskać, do czego Zschokke ustawicznie czuje się powołany, trzeba chaos rzeczywistości i postaci tak dalece artystycznie przejaskrawić, żeby można było się w ten sposób zdobyć na wolność albo przynajmniej na uczucie, że się jest wolnym. Taką postawę można jednak przypisać tylko wybranym. To o nich pisze Lessing w *Dramaturgii hamburskiej*:

Geniuszowi wolno nie wiedzieć tysiąca rzeczy, które wie każdy jego uczeń; jego bogactwem nie jest zasób nabytych wiadomości utrwalaony w pamięci, lecz to, co potrafi wydobyć z siebie samego, z własnej zdolności odczuwania. [...] Świat geniusza, który [...] przenosi, zamienia, zmniejsza i powiększa części rzeczywistego świata, aby zbudować własną całość, zgodną z celem, jaki sobie postawił²⁵.

Fenomen geniusza porusza Zschokke w swojej twórczości wielokrotnie. Jego zdaniem geniuszem jest ten, kto „jednym skokiem pokonuje wszystkie przeszkody”²⁶, a także ten, kto „wystarcza całkowicie sam sobie [...], kto żywi się sam sobą i wciąż stwarza się na nowo”²⁷. Lessinga i Zschokkego łączy tęsknota za artystyczną wolnością i skłonność do anarchii, do której prawo uzurpują sobie geniusze. Obaj dobrze jednak rozumieją, że ich wizje są pozbawione perspektyw. Stworzenie sceny narodowej w Hamburgu w przekonaniu Lessinga skazane jest na niepowodzenie za sprawą widzów. Czytając *Berlinische Dramaturgie*, dostrzegamy tę samą krytyczną postawę wobec współczesnego

²⁴ M. Zschokke, *Piraten*, Frankfurt am Main 1991, s. 57.

²⁵ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska...*, s. 151 i n.

²⁶ M. Zschokke, *Amateure...*, s. 192.

²⁷ Tenże, *Maurice mit Huhn*, Zürich 2006, s. 102.

widza u Zschokkego. Mimo to, a może właśnie dlatego, autor zdecydowany jest zaniechać tego, co możliwe i nie schlebiać widzom. Dlatego nie dziwi fakt, że jedną z jego ulubionych postaci jest pirat. Piraci posłużyli nie tylko za tytuł jednej z jego powieści, lecz także formują niemal całkowicie spektrum postaci we wcześniejszej sztuce pt. *Brut*. Stosunek Zschokkego do piratów ma charakter bardzo osobisty. Są dla niego bardzo ważni, gdyż jak sam mówi:

Reprezentują postawę piracką, rozbójniczą bądź anarchiczną, oczywiście w sensie mniej spektakularnym niż powszechnie przyjęto. Sądzę jednak, że w swym buncie i rozbójnictwie są bardziej pryncypialni [...]. To są moi bliźni, moi ukochani i to właśnie za sprawą swej pirackiej postawy, swej społecznej nieprzydatności²⁸.

W sztuce *Brut* (1986, premiera 1988) piraci przebywają w swej głównej kwaterze na karaibskich bagnach. Kapitan Tristana Nunez, zwana „Krwawą”, właśnie pisze do rządu list, w którym przedstawia warunki uwolnienia poety Julio Sloopa; tenże, zamknięty w klatce hodowlanej, pomaga jej w poprawnym napisaniu listu. Statek, którym poruszają się po bagnach, prowadzi niewidomy sternik, któremu pomaga młody, pozbawiony pewności siebie, ale za to wierny marynarz. Załogę powoli ogarnia rozpacz, coraz większy chaos jaskrawo kontrastuje z wcześniejszym, aktywnym życiem rozbójników, któremu kapitan statku zawdzięcza pseudonim „Krwawa”. Z jej determinacji i konsekwentnego dążenia do celu dziś zostało już niewiele: posiłki gotowane przez kucharza, którego kunszt kulinarny jeszcze niedawno wychwalano pod niebiosa już nie smakują, orkiestra nie może już ćwiczyć, a statek kręci się w kółko. Bezczynności i bez nadziei nie jest w stanie przerwać nawet okrucieństwo pani kapitan, przeszywającej sztyłem poetę Sloopa, gdy ten zaczyna flirtować z Selkirkiem. Selkirk jest jedyną osobą na statku, która podejmuje jawny bunt, protestuje przeciwstawieniu załogi do siebie i chce uchodzić za znacznie silniejszą i brutalniejszą niż jest w rzeczywistości. Być może dzieje się tak, ponieważ Selkirk jest kobietą, która dostała się na statek w męskim przebraniu. Wydaje się, że ta zamiana ról jest wyrazem takiego samego rodzaju oporu, z jakim mamy do czynienia w powieści *ErSieEs*; tam narrator *ErSieEs* samowolnie i spontanicznie postanawia, że od tej chwili będzie trzydziestopięcioletnim mężczyzną²⁹. Jednak w obu przypadkach bunt kończy się niepowodzeniem. Choć Selkirk nosi męskie przebranie i ma ostre rysy, kochają ją niemal wszyscy piraci. Nie może uciec od własnej kobiecości i przypisanej do niej roli – w tym przypadku bycia kochaną. Kapitan już wcześniej zrozumiała, że bunt jest niemożliwy, że jedyna możliwość bycia

²⁸ Rundfunk-Interviews, 30 stycznia 1991 w Berlinie, [w:] N. Höpfner, *Ein sanfter Rebell*, <http://www.angelfire.com/ms/zschokke/Piraten.html> [dostęp: 12.04.2016].

²⁹ M. Zschokke, *ErSieEs*, s. 151.

piratem to nim nie być³⁰. Dlatego zabija poetę, za którego uwolnienie załoga mogłaby zażądać wielkiej sumy pieniędzy. Z tego samego powodu rozkazuje też, by statek krążył w koło i nie obierał kursu na szlaki handlowe, gdzie piraci mogliby liczyć na obfity łup. Gdyby to zrobili, oznaczałoby to – zdaniem pani kapitan – podążanie za modą³¹. Jej piracka postawa, tak jak rozumie ją Zschokke, nie znajduje wszakże akceptacji. Oficer Hallwax zawiązuje spisek, skutkiem czego Nunez zostaje zamknięta w klatce. W buncie Hallwaxa brak jednak zapału i determinacji, jak gdyby on sam go nie chciał lub nie potrafił przeprowadzić. Nie może też spełnić swego marzenia o wybitnym rozbójnictwie, które uczyniłyby go sławnym na cały świat. Jeszcze wiele innych marzeń i tęsknot postaci dramatu nie zostanie spełnionych: poeta Sloop zostanie zasztyletowany, zaś miłość Nunez i Glaser do Selkirka nie zostanie odwzajemniona, ponieważ Selkirk popełni samobójstwo. Postaci podporządkowują swe życie potrzebie sensownego działania, które jednak okazuje się zupełnie niemożliwe. Selkirk wyraża tę beznadzieję w słowach pieśni:

Ach, rozbijamy się o nas samych,
pękamy, roztrzaskujemy się o marzenie,
tłumimy nasze pragnienia,
tęsknimy, tęsknimy, tęsknimy,
i żadnego życia³².

To wyznanie człowieka, który poniósł klęskę, któremu nie pozostaje nic innego jak tylko oddać się tęsknocie i w niej ujrzeć jedyny fundament bytu, ze świadomością, że ta tęsknota prowadzi donikąd. Mimo to wydaje się, że wiąże się ona z pewną nadzieją. Nadzieję tę wzmacnia określenie czasu w didaskaliach, gdyż akcja sztuki rozgrywa się o szarówce – w chwili przemiany, w momencie, w którym wszelkie działanie staje się przeszłością, a jednocześnie nadchodzący dzień ma stworzyć nowe perspektywy. Obydwa aspekty tej „szarej godziny” – przemijanie i spojrzenie w przyszłość – zostają przywołane w wierszach Gottfrieda Benna i Ingeborg Bachmann o tymże tytule. W obu przypadkach głównym motywem lirycznym jest miłość. O ile jednak podmiot liryczny w wierszu Gottfrieda Benna, mężczyzna już raczej niemłody, zachowuje powściągliwość i jest świadom, że chwila ta nie potrwa wiecznie, a czas się powoli dopełnia, o tyle młoda kobieta u Ingeborg Bachmann „ucieleśnia pełnię życia, które jest jeszcze do przeżycia. Niepewność, w której nie ma niczego, co budziłoby lęk – wręcz

³⁰ S. Moser, *Matthias Zschokke*, [w:] H. L. Arnold (red.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 2001, s. 4.

³¹ M. Zschokke, *Brut*, Frankfurt am Main 1991, s. 11.

³² Tamże, s. 59.

przeciwnie – odbierana jest jako ekscytująca: wszystko jest możliwe!”³³. Młoda kobieta, która inaczej niż w wierszu Gottfrieda Benn’a, u Bachmann przemawia z pozycji podmiotu, uznaje szarówkę za moment przełomu, nawet jeśli przyszłość pozostaje niepewna:

Ludzie, przeprowadzimy statek przez lodowe kry,
Obiorę kurs, którego nie zna już nikt.
Kup anemony! Trzy życzenia za wiązanek,
Zamkną usta, nim powiesz, czego pragniesz.
Z wysokiego trapezu w cyrkowym namiocie
Przez ognistą obręcz świata skoczę,
W ręce pana mojego się powierzam,
On mi w swej łasce ześle gwiazdę wieczorną³⁴.

Inaczej niż w wierszu Bachmann, w sztuce *Brut* szara godzina jednak niczego nie obiecuje, ponieważ nie ma końca. Rozwleka się i dłuży, a jej nieskończoność dodatkowo podkreśla krążenie statku w kółko. Ani Nunenz, ani Hallwax nie przeprowadzą statku przez lodowe kry marzeń, jak tego chce podmiot liryczny wiersza. W końcowej scenie pozostałe przy życiu postaci utwierdzą się w swoich rolach. Jako piraci zaatakują pod wodzą Hallwaxa statek handlowy – „mechanicznie, niechętnie, w roztargnieniu”³⁵ zrobią, co należy. Sztuka kończy się całkowitą porażką. Do niespełnionych tęsknot dołącza niemożność przebicia się na drugą stronę wstęgi Möbiusa. Wciąż powraca się do swej roli, wciąż jest się na scenie symulującej rzeczywistość – tę jedyną możliwą. To jest też najważniejsze, ponieważ u Zschokkego „chodzi zawsze o prawdziwość złudzenia, a nie o złudną prawdę”³⁶.

Motyw wstęgi i tęsknoty powraca u Zschokkego zarówno w prozie, jak i w sztukach teatralnych. Dwa dramaty, *Der reiche Freund* (*Bogaty przyjaciel*, 1994) i *Die Einladung* (*Zaproszenie*, 2006), podejmują trop podobnych tęsknot rozbitków, ludzi wykształconych, wyobrażających sobie, że należą do wyższej warstwy klasy średniej, w której, żyjąc zgodnie ze swymi wyobrażeniami, mogą realizować własne projekty życiowe i zawodowe. Jednak ani jedno, ani drugie się nie sprawdza. W momencie, gdy rodzi się możliwość i nadzieja na zmianę położenia, wypierają się samych siebie, pragnąc zaskarbić sobie przychylność losu i ewentualnego protektora. W *Der reiche Freund* chwila ta pojawia się akurat w sylwestrowy wieczór. Architekt zestawia w swym biurze roczny bilans, który

³³ S. Golisch, *Die Stunde zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit*, <http://www.fipxpoetry.com-feuilleton-lesarten-gottfried-benn/blaue-stunde/ingeborg-bachmann/die-blaue-stunde> [dostęp: 17.05.2016], [tłum. C.P.].

³⁴ Tamże.

³⁵ M. Zschokke, *Brut*, s. 78.

³⁶ S. Moser, *Matthias Zschokke*, s. 4.

okazuje się bardzo niekorzystny. Trudną sytuację finansową biura podkreśla beznadzieja nadchodząca z zewnątrz: oto pijak rozbija głową szybę i wpada do biura, śpiewając: „A srać na to, srać na to”³⁷. Ta sytuacja przelewa czarę goryczy: architekt siada przy maszynie do pisania, by napisać list do dawnego, arcybogatego przyjaciela rodziny. Tym, czego architekt od niego oczekuje, jest posada dyrektora w Caracas. Rosa, jego życiowa partnerka, ma się podporządkować temu życzeniu i podczas wymuszonej wizyty u bogatego przyjaciela wykazać „sztuką konwersacji i urokiem osobistym”³⁸. Bogaty przyjaciel wydaje się jednak bardzo znudzony. Nieustannie powtarzanie tych samych rytuałów skłania go do decyzji, by choć raz w sylwestrowy wieczór zrobić coś innego, niż jak zwykle polecieć na Mauritius: „Jak co roku, *first class*, jak co roku, kolorowi utworzą szpaler”³⁹. Wzbrania się przed tym, by znów robić to, co zawsze, zostaje więc w domu i rozmyśla nad swoim życiem. Tym, co jeszcze sprawia mu radość, są młode kobiety „o delikatnych szyjach”⁴⁰, przy których na moment rozkwita, jest zajmujący, idzie z nimi do restauracji czy teatru – niestety z czasem i to go nudzi. Kobiety wydają mu się „tak podobne, tak jednakowe, tak bezgranicznie znane, śmieją się, gdy się wszyscy śmieją, marszczą czoło, gdy wszyscy marszczą czoło, zamyślają się, gdy wszyscy się zamyślają”⁴¹. Kiedy latem odwiedza go architekt wraz z Rosą, odkrywa, że ta kobieta potrafi go znów zauroczyć przede wszystkim dlatego, że zachowuje dystans do wszystkiego, co jej proponuje. W tym samym czasie w jego zamku przebywa także Emilie, poetka, którą „trzyma dla rozrywki i stymulacji świadomości”⁴². Obie kobiety doskonale zdają sobie sprawę z groteskowości sytuacji, a panujący nastrój powoli wywołuje ich znużenie:

Rosa: Te pieniądze! Nie potrafię logicznie myśleć [...]. To okropne, nie chcę już więcej słyszeć o tych pieniądzach, te pieniądze, o których mówi wszystko i wszędzie, kiedy ktoś mówi, że świeci słońce, to stwierdza: chcę pieniędzy, jak mówi, że to wino mu smakuje, to znaczy: dawajcie pieniądze⁴³.

Rosa dostrzega, że ona i architekt stają się sobie coraz bardziej obcy. Podejmuje jeszcze próbę, by skłonić go do wyjazdu:

³⁷ M. Zschokke, *Der reiche Freund*, „Mimos. Zeitschrift der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur” 1997, nr 3, s. 4.

³⁸ Tamże, s. 7.

³⁹ Tamże, s. 4.

⁴⁰ Tamże, s. 5.

⁴¹ Tamże.

⁴² N. Höpfner, *Ein sanfter Rebell*, <http://www.angelfire.com/ms/zschokke/DerreicheFreund.html> [dostęp: 12.04.2016].

⁴³ M. Zschokke, *Der reiche Freund*, s. 16.

Jesteś jego nakręcaną kaczuszką, wrzuca cię do jeziora, a ty płyniesz, zataczasz kręgi, wciąż wracasz, on sobie z ciebie drwi, każe ci kicać po trawniku, a ty skaczesz i podskakujesz, wieczorem jesteś zużyty, leżysz w jego pokoju z zabawkami, a następnego dnia znów to samo. Aż wreszcie mu się znudzisz i cię wyrzuci. Kochanie, jedźmy, stajemy się sobie obcy, proszę, uwierz mi, tracimy się nawzajem, gaśniemy, oczy zachodzą mgłą, proszę...⁴⁴

Jednak architekt nie daje się przekonać. Wciąż ma nadzieję, że dzięki swemu bogatemu przyjacielowi odniesie sukces finansowy. Tak jest do chwili, gdy zrezygnowana Rosa opuszcza zamek, nie żywiąc zresztą złości ani do jego przyjaciela, ani do swego partnera:

Jem czy poszczę, śpię czy czuwać, mówię czy milczę, idę czy stoję: cokolwiek robię lub czego nie robię tu w tym zamku, wszystko to czynię jedynie ku Pańskiemu zadowoleniu lub niezadowoleniu. Chciałabym jednak zrobić coś dla siebie samej. [...] nie należę do Pana⁴⁵.

Kobieta, która początkowo wydawała się bardzo naiwna, z biegiem akcji sztuki staje się osobą świadomą i rozumną, dostrzegającą i poddającą krytyce relacje społeczne, definiowane kapitałem. Jednak sztuka nie poprzestaje na krytyce kapitalizmu. W kolejny sylwestrowy wieczór, zamykający horyzont czasowy tej ponurej satyry i tym samym zataczający koło, widzimy postaci w podobnym nastroju jak na początku. Architekt wraca do Rosy, która leży w domu w łóżku, cieszy się z jego przyjścia i znów udaje naiwną. Bogaty przyjaciel zostaje jak przed rokiem w swoim domu, ale tym razem ze służącym, który, zmęczony swą wciąż powiększającą się rodziną, woli przebywać z dala od niej. Poetka Emilie patrzy ze wzgórza na miasto, kreśląc w monologu smutny obraz beznadziejnego, lecz nie straconego miasta – miasta, które trwa wiecznie:

Cóż za zgodne kochane miasto, które inni tak chętnie nam odstępują, którego także my chętnie użyczamy innym, które nie wznieca żadnych kłótni i sporów, które każdy chętnie udostępnia innym, w którym wszyscy błogo marzą o jakimś innym miejscu, w którym każdy marzy i pogrążony w myślach podąża swą drogą, kawałek nieba nad głową uważa za swoje niebo, szaremu wróblowi u swych stóp pozwala być wróblem [...], gdzie przechodnie powolnym krokiem omijają łukiem błoto i śmierć, coś za miłe, zgodne miasto, którego mieszkańcy cieszą się z codziennych spotkań, którego mieszkańcy są szczęśliwi za sprawą każdego, kto następnego rana nadal jest wśród nich. [...] Wiecznie płaskie miasto, które nie ma początku ani końca, tak bardzo porowate, tak zwykłe, tak prostolinijne, potykające się od jednej kałuży do drugiej, obojętnie...⁴⁶.

⁴⁴ Tamże, s. 20.

⁴⁵ Tamże, s. 23.

⁴⁶ Tamże, s. 29.

Opis ten można interpretować jako końcowy komentarz do wydarzeń przedstawionych w sztuce. Jej postaci nie są żadnym wyjątkiem w swej bezsilności i braku perspektyw, co wyraża figura zamkniętego koła akcji. Tak jak mieszkańcy miasta obojętnie poddają się losowi, jak ich czyny niczego nie zmieniają, tak samo bezradne jest chwilowe wzruszenie architekta i nieskuteczny majątek bogatego przyjaciela. Ich dryfowanie nie ma początku ani końca, podobnie jak miasto u stóp Emilie. Przywodzi to na myśl koncepcję wiecznego powrotu. W monologu Emilie myśl ta wiąże się z rezygnacją wyrażającą się w odkryciu braku namiętności oraz obojętności mieszkańców miasta. W krytycznym spojrzeniu na miasto wyraźnie przebija ironia, na którą poetka może sobie pozwolić. Odnosi się ona do często pojawiającego się w utworach Zschokkego postulatu, by pozwolić rzeczom być takimi, jakie są. I tak dla ludzi z miasta niebo jest niebem, a wróbel – wróblem. Nuta melancholii w charakterystyce miasta i czasu budzi podejrzenie, że autor pragnąłby więcej życia, nieco nadziei lub pragnień, nieco tęsknoty, czegoś, co mogłoby nadać życiu nowy ton. W późniejszej sztuce *Die Einladung* (*Zaproszenie*, 2005), nawiązującej do utworu *Der reiche Freund*, wkłada w usta wzburzonej Friederike, jednej z głównych postaci, następujące słowa:

Dawniej, to znaczy kiedy byłam dzieckiem, jakoś tam rozmawiano, a ja coś niecoś rozumiałam. I paplałam, wtórując. Ale im jestem starsza, tym mniej wierzę w to, co słyszę. Wprawdzie jest teraz więcej słów, coraz bardziej kwiecistych, bardziej kolorowych – pierdzenie nazwano kiedyś odstawieniem parasola do kąta, sądząc, że w ten sposób coś się zyskało. Zamiast przestać pierdzieć, mówiło się: postawiłem parasol, myśląc, że to postęp. To mnie osłabia⁴⁷.

Te dwa wyrażenia określają dwojakié podejście autora do języka, ale też zdradzają coś więcej. Krytykując obojętność społeczności, Emilie rozprawia się z jej niezdolnością do metaforycznego myślenia. Dla mieszkańców niebo to po prostu niebo, natomiast metafora oznacza tęsknotę za czymś innym, za czymś, co wykracza poza słowo, poza język, za czymś, co pozwala płynąć pod prąd i robić rzeczy niemożliwe. Mamy tu do czynienia z takim samym pragnieniem, jak w opowiadaniu *Am Meer* (*Nad morzem*)⁴⁸, w którym postaci umierają, kiedy w zachodzącym słońcu dostrzegają jedynie tonącą za horyzontem kulę, nie czując przy tym poetyckości i melodyjności. W *Die Einladung* drugoplanowa postać o imieniu Kathi, pozbawiona nadziei na miłość jako jedną z możliwości, za którą mogłaby tęsknić, oddaje śmiertelny strzał do swego kochanka, a następnie zabija samą siebie. Bynajmniej nie chodzi tu o to, by tęsknota została zaspokojona, lecz o to, by ją odczuwać i pielęgnować w sobie. Czyni to na przykład

⁴⁷ M. Zschokke, *Die Einladung*, Berlin 2005, s. 26.

⁴⁸ Tenże, *Am Meer*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, Zürich 2002, s. 7–9.

narrator w opowiadaniu *Das Cello (Wiolonczela)*⁴⁹. Będąc u siebie w mieszkaniu, słyszy czarujący dźwięk wiolonczeli. Z uporem podąża jego śladem, aby odkryć, skąd dociera. Z biegiem akcji do dźwięku dołączają wizje, które przenoszą go w nieosiągalne sfery wspaniałości, do tego stopnia, że oczarowany narrator krótko przed odkryciem źródła dźwięku wycofuje się i rezygnuje z odkrycia: „Stałem przed drzwiami i najbardziej się bałem, że być może dziś dowiem się, kto tam gra. Myśl o możliwym rozwiązaniu zagadki przepełniła mnie smutkiem”⁵⁰. Inaczej rzecz się ma z Friederike, która demaskuje wyrażaną przez metaforę tęsknotę jako zwyczajną grę pozwalającą na złudne widzenie rzeczywistości i nieposuwającą ludzi ani społeczeństwa do przodu. Mamy tu do czynienia z czczym uderzaniem w puste beczki⁵¹. Friederike wołałaby raczej, żeby pierdzenie pozostało pierdzeniem.

Zschokke buduje swe utwory na sprzeczności bazującej na dwojakim podejściu autora do języka, który jednocześnie obiecuje i rozczarowuje. Zschokke jako pisarz porusza się w obojnaczej przestrzeni, nie zaś na fundamencie jednoznaczności czy na wyżynach nieosiągalnych metafor. Jest kimś, kto:

[...] przez całe życie troszczył się tylko o to, by zrzucić balast, nic innego, jak tylko zrzucić balast, by dotrzeć do wyższych sfer, podczas gdy powietrze w balonie schładza się, a gazu ubywa. Kimś, kto pozwala, by piasek nadal się wysypywał, kto nie wznosi się, nie spada, kto szybkuje płasko nad powierzchnią rzeczywistości, ogładając dzień powszedni, mury, bruzdy, okropieństwa banalności [...]⁵².

Wzorzec wiecznego powrotu odnosi się do porażki wzlotu ku „gwiazdom”⁵³ i beznadziei pozostawiania w dolnych warstwach na gruncie rzeczywistości. Zatem żadna to wyzwająca myśl, jak chciał Nietzsche. Zschokke wyrusza nie po to, by w metafizycznych sferach odnaleźć pewien fundament dla nowego człowieka. Stwierdza, że niemożliwością jest zaniechanie tego, co możliwe. Pod tym względem zajmuje wręcz postawę społecznie krytyczną, czemu bardzo jasno daje wyraz w sztuce *Die Exzentrischen* (*Ekscentryczni*, 1997). Cztery osoby: Baronie (Baronowa), Frieda Graf, Förster (Leśniczy) i Richter (Sędzia) spotykają się regularnie w restauracji dworcowej pierwszej kategorii, by wspólnie spędzić kilka godzin na pogawędce. Pewnego wieczoru w restauracji pojawia się Herzog (Książę). W pierwszej scenie siedzi samotnie przy stoliku i rozmawia z kelnerem o wymierającym gatunku, jakim są przyjaciele. Są oni niczym zanikające dropie, o których w jego rodzinnych stronach

⁴⁹ Tenże, *Das Cello*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, s. 32–47.

⁵⁰ Tamże, s. 47.

⁵¹ M. Zschokke, *Die Einladung*, s. 26.

⁵² Tenże, *Der Brief an die Genfer*, [w:] tenże, *Ein neuer Nachbar*, Zürich 2002, s. 111–114, tu s. 113.

⁵³ Tamże.

chętnie się mówi. Rozmowy o wymierających zwierzętach stały się modne, lecz Księżę nienawidzi mody, jak zapewnia, choć się do niej dostosowuje⁵⁴. Podobnie jak w sztuce *Brut*, gdzie jednym z ważniejszych motywów jest podążanie za modą, tak i w dramacie *Die Exzentrischen* na pierwszy plan wysuwa się problem płynięcia z prądem w ustalonym kierunku. Ponownie potwierdza to Baronowa: „Ach, proszę przestać, wielkie dzięki, tak sobie myślę, że o czym można by pisać całe powieści, o tym raczej nie powinno się w ogóle pisać: przecież to niewybaczalne, że wszyscy wciąż robimy to, co da się zrobić, zamiast próbować zrobić coś innego”⁵⁵. Jednocześnie Baronowa jest pierwszą osobą oburzoną faktem, że do ich zwykłego grona stałych bywalców zaprasza się Księcia w charakterze gościa:

Co, ktoś chce nas poznać?! Ale ja nie chcę nikogo poznawać, wiesz przecież! Kogoś zupełnie obcego, przy kim znów trzeba się od nowa uczyć akceptować wszystkie jego osobliwości, jego dziwny sposób żartowania, jego krwawiące rany, jego wypaczenia [...]. Wszystkie te warstwy i skorupy, które znów trzeba zdrapywać, te powłoki, to mozolne odzieranie, które nas czeka. Nie! [...] Co za bezmyślność, żeby wprowadzać tu kogoś nowego. [...] Tak jakby wyniósł z życia coś innego niż my! [...] Bądź rozsądny! Też poniósł klęskę, a cóżby innego?! Co za niezdolna skłonność, ta ciekawość, ta chorobliwa tęsknota za nowymi brzegami⁵⁶.

Dla codziennego, beznamietnego spotkania gość jest zagrożeniem, które może wyrwać stałych bywalców z rutyny. Nowe brzegi symbolizują tu, podobnie jak nowa twarz, utraconą tęsknotę. Podniecenie, wstrząs czy pokusa nie przystają do tego towarzystwa. Jego obojętność ewokuje odpowiedź udzielana na wciąż stawiane przez kelnera pytanie: „Co mogę państwu podać?”. Brzmi ona: „To, co zwykle”. Stali bywalcy piją to samo, jedzą to samo i mówią to samo. W tej „sztuce mówionej” w ogóle mówi się bardzo dużo, ale nic nowego. Aktorka Frieda Graf, która odnosi nieoczekiwany sukces, gdyż podczas przedstawienia wreszcie usłyszano ją w sensie akustycznym, uskarża się: „Wścieka mnie, że co wieczór spotykam się z wami z poczuciem, że każde z nas oddycha innym powietrzem. Dlaczego nie mamy sobie nic do powiedzenia?! Gadamy i gadamy, ale ja czuję, że niczego się od was nie dowiaduję. To bezlitosna pustka”⁵⁷. Pustka, nuda, obojętność, a wszystkie one upływają w rytmie zachodzącego słońca i ruchu księżyca. Dziwnym trafem nie jest to rytm pędzących czy zapowiadanych pociągów, choć przecież znajdujemy się w dworcowej restauracji. Dworzec jako przestrzeń heterotopowa i „miejsce innego Ja”, a zarazem uosobienie przestrzeni życiowej, doświadczanej odmiennie w aspekcie przestrzennym

⁵⁴ M. Zschokke, *Die Exzentrischen*, Berlin 1997, s. 3.

⁵⁵ Tamże, s. 20.

⁵⁶ Tamże, s. 6.

⁵⁷ Tamże, s. 21.

i czasowym⁵⁸, wydaje się tu oddzielony od świata restauracji. Dystyngowane towarzystwo zasiada w restauracji jak w bańce powietrznej, w zgodzie z ruchem gwiazd, gdy tymczasem nowoczesny rytm dworca jest nieobecny. Mamy tu do czynienia z erozją mitu nowoczesności, który nie ma już nic do zaoferowania. Towarzystwo tkwi w bezruchu, kostnieje w codziennych, powtarzalnych rytuałach. Sporadyczne reakcje, symptomy tęsknoty za szczęściem, jak choćby miłość Baronowej do Sędziego, trzymane są w tajemnicy, szeptane wyłącznie śpiącemu do ucha.

Gra literackimi gatunkami, towarzysząca Zschokkemu od początku jego twórczości, powraca też w jego najnowszej powieści *Die Wolken waren groß und weiß und zogen da oben hin* (*Chmury były duże i białe i ciągnęły nad nami*, 2016). Wprowadzenie głównego bohatera przypomina pewien znany już chwyt artystyczny, którego zadaniem jest wywołanie poczucia niepewności. Bohater powieści przedstawiony zostaje jako Roman⁵⁹; autor dodaje przy tym, że główna postać spodziewa się, iż dzięki swemu imieniu odniesie sukces. Bardzo wyraźnie, choć nie tak dosadnie jak w przypadku Bildera, autor zwraca uwagę na tę samą niepewność co do natury głównego bohatera tekstu. Potwierdza to też nieco dalej, gdy narrator przypomina sobie innego przyjaciela, który w swe wypowiedzi wplatał nieustannie niczym refren pewne wyrażenie. Roman w pewnej chwili nie był już w stanie znieść i wypowiedzieć na głos owego frazesu. W chwili, gdy zamierza go przytoczyć, nie potrafi i traci wątek. Mamy jednak wrażenie, że to sam tekst wzbrania się przed jego powtórzeniem. Roman i powieść stapiają się w jedno⁶⁰. Nie można już być pewnym, czy oto przemówił główny bohater, czy tekst powieści. Jest to o tyle istotne, że obu towarzyszą podobne zewnętrzne zjawiska. Postać główna konfrontowana jest w tekście ze zmęczonymi życiem osobami, które ostatecznie ponoszą klęskę. Pierwszą z nich jest matka Romana, z którą rozmawia przez telefon i która żąda, by ją odwiedził i zastrzelił. Podobnie reaguje jego przyjaciel, który po operacji leży w łóżku i nie potrafi wyobrazić sobie, by Roman, wracając do domu po wyprawieniu swej matki na tamten świat, nie pomógł również jemu⁶¹. Do obu zmęczonych życiem postaci dołącza Perser, aktor i dawny przyjaciel Romana, dla którego tenże przewidział główną rolę w przygotowywanej właśnie sztuce. Perser umiera jednak podczas wykładu, a wraz z jego śmiercią kończy się tekst prozą i zaczyna utwór sceniczny, który ma nosić tytuł będący cytatem z opery Carla Marii Webera *Freischütz* (*Wolny strzelec*): „Milch des Mondes fiel aufs Kraut” („Księżycowe mleko spłynęło na ziele”).

⁵⁸ H.-G. von Arburg, *Verkehrte Welt*, [w:] D. Komorowski (red.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt*, Würzburg 2009, s. 247–263, tu s. 258.

⁵⁹ W oryg. gra słów: niem. *der Roman* oznacza ‘powieść’ [przyp. red.]

⁶⁰ Por. M. Zschokke, *Die Wolken waren groß und weiß und zogen da oben hin*, Göttingen 2016, s. 15.

⁶¹ Tamże, s. 7.

W rzeczywistości sztuka Romana jest niemal dosłownie przytoczonym, wcześniejszym, do dziś niewystawionym dramatem Matthiasa Zschokkego *Die Exzentrischen*. Zasadnicza różnica w porównaniu z tekstem pierwotnym polega na wprowadzeniu form trybu warunkowego nierzeczywistego. Zabieg ten odsyła do niemożliwości wystawienia sztuki po śmierci odtwórcy głównej roli:

I stało się tak, że Perser w owym czasie, gdy mleko księżycy miało spłynąć na ziele, nie mógł się pojawić. Powinien byłby, gdyby podniosła się kurtyna, w roli mężczyzny imieniem Książę tkwić w scenerii, która wywołałaby iluzję, że oto znajdujemy się w dworcowej restauracji pierwszej kategorii, w niewielkim mieście nad jeziorem [...]. W pewnej odległości od niego, obok bufetu, powinien stać kelner, patrząc przed siebie⁶².

Powracając do wcześniejszej sztuki, Zschokke rozciąga zasadę wiecznego powrotu na akcję wewnątrz poszczególnych utworów. Tym razem krąg zamyka nierzeczywisty tryb warunkowy, zabijający wszelką nadzieję i wszelką tęsknotę. Nawet nawiązanie do opery Webera i jej szczęśliwego zakończenia nie przynosi już pociechy – chyba że zdarzyłby się jakiś cud. Z drugiej strony w tym nierzeczywistym utworze scenicznym autor wkracza w sferę niemożliwości i piractwa, którego istotą jest przecież nie-czynienie tego, co możliwe. Tym samym na koniec znów przywrócona zostaje sprzeczność, która jest w twórczości Zschokkego kategorią zasadniczą.

Z języka niemieckiego przełożył Czesław Płusa

⁶² Tamże, s. 159 i n.