

Joanna Firaza*

ROZWAŻANIA O KOŃCU – OSTATNI GOŚĆ THOMASA HÜRLIMANNA

„[...] Jak tak dalej będzie szło, to długo już tak nie pójdzie”¹, stwierdza przenikliwie jeden z bohaterów komedii Thomasa Hürlimanna *Ostatni gość* z 1991 roku. To trzecia sztuka autora, który z dużym sukcesem debiutował dziesięć lat wcześniej dramatem *Der Großvater und Halbbruder* (*Dziadek i półbrat*) oraz zbiorem opowiadań *Die Tessinerin*, pozostając odtąd wiernym obu gatunkom. Świat w sztuce *Ostatni gość* rzeczywiście wydaje się zmierzać ku końcowi i komunikat ten rozpisany jest na wielu płaszczyznach utworu. Pierwszy i trzeci akt rozgrywa się na tarasie pewnej starej willi nad jeziorem, drugi i czwarty w bufecie dworcowym w miejscowości Buchs. Oba miejsca akcji można odczytywać jako toposy, ponieważ stanowią zwierciadlane odbicie świata. Sielankowy pejzaż widziany z tarasu domu to jedynie złudzenie, ponieważ jezioro od dawna jest zanieczyszczone, a jego zapach „aż zatyka” (G, 81). Paradygmat idyllicznej natury w poemacie *Alpy* szwajcarskiego autora Alberta Hallera ulega tutaj dekonstrukcji, bowiem w odniesieniu do współczesności jest on równie fałszywy, co wyidealizowany obraz przeszłości. A jednak to owe ideały stanowią punkt odniesienia, któremu współczesność nie jest w stanie dorównać². Wojna była wprawdzie okropna, twierdzi jedna z postaci, ale bohaterowie młodzi i szczęśliwi: „Nasi mężczyźni w polu, nad nami amerykańskie bombowce, a tu na dole – mon Dieu! Anzelm był urodzonym tancerzem do walca,

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Th. Hürlimann, *Ostatni gość*, [w:] tenże, *Ostatni gość. Carleton*, Kraków 2000, s. 33–94, tu s. 58. Kolejne cytowania w tekście głównym w nawiasie: siglum G i numer strony.

² Wyidealizowany obraz koresponduje z arkadyjskim wizerunkiem wykreowanym przez samą Szwajcarię, zgodnie z którym normę i kryteria wyznacza przeszłość, podczas gdy przyszłość przeżywana jest jako zagrażająca. P. von Matt, *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München 2012, s. 35–36. W tym samym duchu wypowiedział się też Thomas Hürlimann w jednym z wywiadów: „Także kraj posiada duszę, a jeśli wypiera swoją historię, wtedy rośnie nadal, aż zamieni się w nowotwór. [...] Wiedziałem, że sielanka wprowadza w błąd. W bankomatach leżą pieniądze ubrudzone krwią”. Th. Hürlimann w rozmowie z Hansem-Rüdigerem Schwabem, Berlin, 28.03.2010, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund”. *Zum Werk von Thomas Hürlimann*, Frankfurt am Main 2010, s. 15–47, tu s. 32. Przekład tego i kolejnych cytatów z języka niemieckiego, które nie posiadają polskiej wersji językowej, pochodzi od autorki artykułu.

wprost cudownym” (G, 45). Również dworzec na stacji granicznej w Buchs nie jest już tym, czym był kiedyś, kiedy to zatrzymywał się tu Orient Express. Dworzec, reprezentujący często podróżniczy styl życia Szwajcarów³, staje się tutaj synonimem stagnacji. W mikrokosmosie dramatu nikt nie jest w stanie opuścić tego miejsca. Jego dystopijności odpowiada zła kondycja mieszkańców, których najbardziej jaskrawą reprezentację stanowi senilny wujek Anzelm, „przeklęty rupieć”, o którym jedna z bohaterek mówi: „Nigdy nie zrozumieję twojej przemiany materii. Wszystko się rozpada, rozpada, tylko paznokcie i broda rosną dalej” (G, 35). Szczególnie kuriozalnym zjawiskiem są członkowie sportowego związku wędkarzy – wierni swoim rytuałom, śpiewający rymowane piosenki i rozpoznawalni dzięki atrybutom, takim jak: wędkarskie czapki, ogromne wędkę, składane krzeselka czy wiaderka. Postać rybaka, która podobnie jak figura pasterza czy myśliwego wpisuje się w pierwotny pejzaż helwecki i posiada zarówno pozytywne, jak i negatywne konotacje symboliczne⁴, u Hürlimanna uosabia życiową porażkę⁵, bowiem wędkowanie jest dla członków klubu jedyną treścią ich życia, mimo iż w jeziorze od dawna nie ma ryb.

Pozostajemy wierni sobie i naszemu zadaniu. Nie zostawimy ryb w potrzebie nawet wtedy, jak już żadnych ryb nie będzie. Mówimy tak, trzykrotnie tak, a mianowicie, tak nam, tak rybom i tak dalszemu trwaniu naszego związku. I dlatego: [...] Trzykrotnie brzmiać. [...] Darz! [...] Toń! Toń! Toń! (G, 81).

Życie w sztuce Hürlimanna zawiera się w przestrzeni, która „jeszcze” trwa, ale przytłoczona jest myślą o tym, co „już” przeminęło. Kuno Kill, król muszkarzy i gwiazda pstrągów, dawny mistrz kantonu w wędkarstwie muchowym, wyróżniony w roku 1974 w zawodach na celność rzutu, czuje się obecnie bardzo niedoceniony. Po śmierci żony stał się melancholikiem, skupionym na swojej poranionej duszy: „Tyle, ile ja wypłakuję, w ogóle nie da się wypić” (G, 57). Jego towarzyszy, aktuariusz dr Pütz pracuje nad antologią muzyczną pod

³ Tę tendencję zdradzają także biografie autorów szwajcarskich. Thomas Hürlimann udał się jako młody człowiek na kilka lat na emigrację i zalicza się do pisarzy, którzy dzielili życie między Szwajcarię a zagranicę. P. von Matt, *Das Kalb...*, s. 74–75.

⁴ Tamże, s. 34.

⁵ „Wielka literatura szwajcarska” służy przykładami tego typu postaci – np. u Gotfrieda Kellera. W *Ludziach z Seldwili* łowienie jest synonimem stagnacji, podobnie w opowiadaniu *Romeo i Julia na wsi*, gdzie życie omija rybaków-ojców. Inny przykład to środkowa część *Tryptyku* Maxa Frischa. Ale w odróżnieniu od prefiguracji w sztuce Hürlimanna postaci nie posiadają świadomości swojej sytuacji. Por. P. von Matt, *Thomas Hürlimann lässt die toten Seelen tanzen*, [w:] tenże, *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*. München 2001, s. 292–297 i 293–294. Symptomatyczne, że mamy w sztuce do czynienia z zamkniętym zbiornikiem wodnym, z którego woda nie odpływa i który można odczytywać jako szyfr stagnacji lub nawet regresu.

wymownym tytułem *Ryba w niemieckiej pieśni* (G, 50). Przedsięwzięcie zdaje się przywoływać postać Konrada i jego studium na temat słuchu z *Kalkwerku* Thomasa Bernharda, przez co motyw humorystyczny zyskuje tragiczny wymiar zmarnowanego życia. „Najgłupszy ze wszystkich i to bezkonkurencyjnie” Fredi Frunz (G, 55) wydaje się najlepiej reprezentować gatunek ludzki. Autor zawarł w nim marność, kruchość, ale też pewien wymiar dobra, jeśli czytelnik wzniesie się ponad własną niechęć. Frunz, na zewnątrz sprawiający wrażenie wesołka, uważa się w gruncie rzeczy za człowieka przegranego, za nieudacznika, za „fatum” i „życiowe rozczarowanie” swojej żony (G, 76, 89). Stać go mimo to, by życzyć jej szczęścia u boku innego mężczyzny i paradoksalnie powierza tę rolę dojrzewającemu do decyzji o samobójstwie znanemu aktorowi Oskarowi Wernerowi⁶. Występ tej postaci w drugim akcie prowadzi do podstawowego pytania dramatu: kim lub czym jest tytułowy ostatni gość? Właściwy występ Oskara Wenera poprzedza element epicki, inicjujący drugi akt. Anonimowy narrator relacjonuje pewne zdarzenie w bufecie dworcowym w Buchs – wizytę mężczyzny w czarnym płaszczu, który dopijając butelkę, wypowiada jedno jedyne zdanie: „Jutro pojedę nocnym pociągiem do Wiednia”, po czym jego głowa opada na stół (G, 54). Tym mężczyzną jest Oskar Werner, centralna postać drugiego aktu, mnożącego oznaki przemijania i nadającego tekstowi charakter groteski. I tak oto lokal dworcowy ma za kilka minut zostać zamknięty, jednak podczas gaszenia świateł członkowie klubu wędkarskiego wpadają jeszcze na „ostatni” kufel piwa. Wypowiadane jest „ostatnie słowo”, odjeżdża „ostatni pociąg” (G, 54, 56, 57). Opuszczając bufet, wędkarze nie zauważają chwilowej nieobecności Frediego Frunza, przebywającego akurat w toalecie, skutkiem czego zostaje on zamknięty w lokalu. W ten sposób powstają warunki dla pojawienia się Oskara Wenera, który „w długiej czarnej pelisie, z bagażem, staje nagle pośrodku pomieszczenia” (G, 61). Fredi Frunz przedstawia się jako ostatni gość, po czym oddaje tę tożsamość Wernerowi: „To znaczy, że teraz Pan jest ostatnim gościem!” (G, 66). Tajemnicze pojawienie się aktora w lokalu – mimo zamkniętych drzwi – wprowadza wątek magii i teatralności, jednocześnie jednak figura ostatniego gościa zyskuje cechy chrystologiczne: „Tam, gdzie dla was jest ściana, dla mnie otwiera się kurtyna” (G, 71). Aktor, przypominający postać komedianta Bruscon⁷ z dramatu Thomasa Bernharda, potrzebuje sceny, by

⁶ Pewne detale zaczerpnął Hürlimann ze złożonej i trudnej biografii austriackiego aktora Oskara Wenera (ur. 1922, Wiedeń – zm. 1984, Marburg). Pojawiają się nazwiska jego przyjaciela Wenera Kraußa, jak również miejscowości, gdzie mieszkał i pracował, m.in. Wiedeń i Marburg.

⁷ Por. S. Löffler, *Der letzte Gast. Theatermachertheater*, [w:] H.-R. Schwab (red.), *„... darüber ein himmelweiter Abgrund”*..., s. 119–123, s. 122. Znamienne, że miejscowość Buchs wykazuje podobieństwo dźwiękowe do znieawidzonego prowincjonalnego Utzbach u Bernharda.

odegrać swoje ostateczne odejście. Oskar Werner to Inny w tutejszym świecie i potencjalna figura ostatniego gościa. Przez tę postać przebiega najważniejsza oś dramatu, stanowiąca o jego poetyce: to oś wertykalna manifestująca się poprzez rekwizyty oraz dialog podejmowany z innymi tekstami.

Zacznijmy od kolejnego elementu narracyjnego (jest ich w sztuce kilka), opowiadającego o słupnikach, świętych, którzy, by być bliżej Boga, spędzali życie na kolumnach. O trzeciej po południu, kiedy upał jest największy, popadali w głęboki smutek. „Czy ten smutek jest grzechem? – pytał Tomasz z Akwinu. Ostatecznie jesteśmy zbawieni, Bóg nas zbawił, nie powinniśmy więc być smutni, w depresji” (G, 82). Fakt zbawienia wyklucza melancholię. Zabieg retoryczny polegający na zmianie rejestru – w miejsce słowa „smutny” pojawia się nieoczekiwane słowo „depresyjny” – buduje analogię między świętymi a bohaterami dramatu. Kelnerka Milly zawsze po zamknięciu lokalu odczuwa nagły smutek. Idąc za radą psycholog dziecięcej dr Elsi, siada wówczas na możliwie wysokim stołku barowym, tak by stopy utraciły kontakt z ziemią. Dr Elsi, nazywana jest też „psychoflądrą”⁸ (G, 60), zaleca bowiem w talk-showach telewizyjnych tego rodzaju „siedzenie” jako antydepresant. Wspomniane wtrącenie narracyjne następuje bezpośrednio po kłótni między Milly a Moniką, które najpierw licytują się ze sobą, która z nich jest bardziej depresyjna⁹, a następnie zasiadają na krzesłach, by natychmiast przerwać kontakt z ziemią. W świetle relacji o świętych smutek, którym dotknięte są wszystkie postaci dramatu, staje się dylematem natury teologicznej. Słupnicy lub stylicy (z gr. *stylos* – kolumna) to mnisi kościoła wczesnochrześcijańskiego, szczególnie wschodniego, od ok. IV–V wieku na znak ascezy i w poszukiwaniu bliskości Boga spędzający życie na kapitelach kolumn. W ten sposób wypełniali trzy zasady ascezy: pozostawania w jednym miejscu, bezdomności oraz stania¹⁰. Co ciekawe z punktu widzenia dramatu, słupnicy mają także prekursorów niechrześcijańskich i znajdują się wśród wyznawców Dionizosa. Nieszczęśliwi bohaterowie Thomasa Hürlimanna stanowią zatem satyryczny odpowiednik owych kolumnowych świętych. Religijna wykładnia świata buduje swoistą przeciwwagę dla z gruntu nihilistycznej postawy bohaterów. Wypowiada ją Adrienne, kiedy określa życie swego szwagra, starego Anzelma jako „całkowicie bezsensowne”, a jego „trwający latami bełkot i mamlanie” ironicznie nazywa „rozmową z Bogiem”, „dialogiem dwóch starszych panów” (G, 37). By usprawiedliwić

⁸ Postać wykazuje pewne podobieństwa do szalonej lekarki z *Fizyków* Dürrenmatta.

⁹ Monika twierdzi, iż cierpi na depresję endogenną, czuje się „istotą bez skóry”, „jedną jedyną raną”, kłębkiem „nadzwyczaj wrażliwych włókien nerwowych” (G, 77).

¹⁰ Ta ascetyczna postawa samoumartwienia została wyeliminowana ok. 550 roku przez Benedykta z Nursji, jako że zgodnie z ówczesną regułą benedyktyńską praca cenniona była wyżej niż asceza.

złe samopoczucie ludzi, przywołany zostaje Tomasz z Akwinu¹¹, który smutek świętych słupników ocenia jako „akt współczucia”, jako „akt żałoby po śmierci na krzyżu”, bowiem Bóg „umarł o trzeciej po południu” (G, 82). Melancholia mogłaby być grzechem jako znak zwątpienia w stworzenie, ale nie jest nim jako współczucie z Chrystusem Ukrzyżowanym.

Wertykalna orientacja tekstu przejawia się ponadto także w innym ważnym rekwizycie spod znaku przemijania, jakim jest parasol. Początkowo stanowi on synonim kryzysu ekonomicznego i katastrofy ekologicznej. Fredi Frunz za sprawą małżeństwa staje się częścią bankrutującej firmy trudniącej się produkcją i sprzedażą parasoli. I choć bankructwo firmy spowodowane jest ociepleniem klimatu, to skazuje ono bohatera na życiową porażkę:

Sklep z parasolami. Składane parasolki, peleryny. Ale bieguny się ocieplają, spada ilość opadów, a ja nieszczęśnik mam sprzedawać parasole. [...] Żywiłem sprzedawcy parasoli, powiedziałem sobie, jest i pozostanie woda. No więc wędkowałem, ja i jeszcze paru innych (G, 60).

Dyskurs ekologiczny¹², który znajdziemy już u istotnego dla Hürlimanna dziewiętnastowiecznego pisarza szwajcarskiego Gottfrieda Kellera¹³, skorelowany jest w *Ostatnim gościu* z wymiarem antropologicznym: tak jak jezioro zatrute są też ludzkie dusze¹⁴, tkwiące w muzealnym stanie zastygnięcia i oportunistu. W salonie willi nad jeziorem urządzono pewien rodzaj muzeum z zaprojektowanymi przez firmę parasolami: „wszystkie nasze parasole, nie skrzypce, nie, u nas niebo jest pełne parasoli” (G, 37). Muzeum jak najbardziej może pochwalić się ciekawymi

¹¹ Związek ze wspomnianym Ojcem Kościoła Tomaszem z Akwinu mógłby wynikać z faktu, że został on przez kontrreformację wybrany na Słupnika. Por. C. Broseder, *Im Bann der Sterne: Caspar Peucer, Philipp Melanchthon und andere Wittenberger Astrologen*, Berlin 2004, s. 284.

¹² Przykłady szerokiego dyskursu ekologicznego w literaturze szwajcarskiej: P. von Matt, *Das Kalb*, s. 44 (na temat ekologicznej świadomości Kellera) oraz s. 71.

¹³ W młodości Thomas Hürlimann przepisywał całe fragmenty *Zielonego Henryka* Kellera, by poczuć warsztatowy talent autora. Por. J. Hieber, *Leseheimat Hürlimann. Laudatio aus Anlass der Verleihung des Preises der LiteraTour Nord 2007 an Thomas Hürlimann*, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 193–204, tu s. 204. Nowelę *Dämmerschoppen* (1991–1997), jak również sztukę *Das Lied der Heimat* zadedykował Hürlimann Kellerowi. Na temat innych wzorców Hürlimanna por. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 44 i n.

¹⁴ Por. H.-R. Schwab w rozmowie z Th. Hürlimannem, tamże, s. 34. Por. ponadto: P. von Matt, *Thomas Hürlimann*, s. 292. Na analogię świata zewnętrznego i wewnętrznego wskazuje także Sigrid Löffler w recenzji przedstawienia w Schauspielhaus Zürich. S. Löffler, *Der letzte Gast*, s. 120.

eksponatami, jak np. parasolem-papugą, który skrzeczy, kiedy pada, i który można wypróbować pod prysznicem. Pijanemu Oskarowi Wernerowi damskie parasole wydają się być jeleniami, co sprawia, że sztuka osuwa się coraz bardziej w przestrzeń irrealną. „Zaraz będzie padać. Rozłóżcie jelenie, szybko, jelenie!” (G, 82). Dzięki tego rodzaju związkom ten niepozorny przedmiot uzyskuje znaczenie symboliczne, wpisujące się w prezentowaną wykładnię tekstu. W 2015 roku ukazał się bowiem krótki tekst Thomasa Hürlimanna pt. *Parasol Nietzschego*¹⁵ inspirowany jego długoletnią fascynacją filozofem¹⁶. W centrum zainteresowania znajduje się tu legendarne, frapujące zdarzenie z grudnia 1888 roku (lub stycznia 1889), kiedy to Nietzsche dostrzegł wychudzonego konia zaprzęgniętego do ciężkiego wozu, który zdawał się bliski śmierci od ciężaru i razów wymierzanych mu przez zniecierpliwionego woźnicę. Ogarnięty współczuciem Nietzsche objął szyję zwierzęcia, ucałował je i nazwał swoim bratem. W tych okolicznościach zgubił swój czerwony parasol. Motyw ten pojawia się w *Ostatnim gościu* w monologu Oskara Wenera, kiedy w rozmowie z samym sobą postrzega on swoją twarz jako scenę, a siebie jako wcielenie teatru. Kiedy jego fantazja kulminuje w wyobrażeniu władzy nad światem i zdolności do zbierania gwiazd z nieba, by rzucać je ludowi pod nogi, wypowiada następującą kwestię: „Wiedziałeś Wernerze, że na widowniach siedzą same konie? Moi państwo, chciałbym objąć wasze szyje, przycisnąć moje wargi do waszych chrup, cisnąć moje burze w wasze oblicza, burze i gwiazdy...” (G, 62)¹⁷. Wypowiedź ta nawiązuje z jednej strony do biografii Nietzschego, z drugiej zaś – poprzez metaforę gwiazd i burz, jak również poprzez obraz przemowy do ludu – do prologu *Zaratustry*. Oskar Werner znajduje się w stanie pomieszania zmysłów, jak Nietzsche przed wybuchem choroby: „Jestem sam. Werner, jestem sam, prowadzę ze sobą taką wojnę [...] Od dni całych nic nie jadłem. Nigdy nie zrozumiałem Nietzschego. [...] Niezdolny od miesiący wsiąść do pociągu” (G, 62). Czerpana z Nestroya¹⁸, samobójcza retoryka Wenera w groteskowy sposób łączy się ze spluczką w toalecie,

¹⁵ Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, Frankfurt am Main 2015. Kolejne cytowania w tekście głównym w nawiasie: siglum R i numer strony.

¹⁶ „Całe życie pozostałem wierny Nietzschemu”. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund”..., s. 45.

¹⁷ W *Ostatnim gościu* autor przejmuje pewne rozwiązania z nieudanego, niedokończonego dramatu *Frunz. Fragment eines Anfangs*, gdzie postać tytułowa zamieniona w orla jest figuracją Nietzschego/Zaratustry. Por. M. Albertini, Th. Hunkeler, *Nielatwo być Szwajcarem*, [w:] Th. Hürlimann, *Ostatni gość. Carleton*, s. 7–32, tu s. 24.

¹⁸ Można w tym miejscu wspomnieć także o rozmowie Władimira i Estragona o zaletach samobójstwa w *Czekając na Godota* Becketta. Podczas gdy tam jednak postaci coraz bardziej popadają w milczenie, Oskar Werner czerpie z tradycji suicydalnych przemów, co jednak groteskowo kontrastuje z trywialnością sytuacji. Por. P. von Matt, *Die Rhetorik des Selbstmords. Zum Suizid auf dem Theater*, [w:] tenże, *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München–Wien 1994, s. 25–34, tu szczególnie s. 28 i n.

z psychosomatycznie chorym żołądkiem Frunza¹⁹ i jego puszką na robaki. Werner wypowiada refleksje typu: „Robaki nie mówią”, w przeciwnym razie zdradziłyby, „jak okropnie nudnym zda się martwemu być martwym”²⁰, albo: „Ciało jest takim upartym wielbicielem życia i broni się przed śmiertelną decyzją ducha”²¹ (G, 64). Za sprawą Oskara realista Frunz ma udział w magii teatru: pistolet z chustki zamienia się w gołębia, zepsuta pozytywka zaczyna grać. Jednocześnie zanika granica między światem realnym a tragicomedią: „Werner: Finita la commedia! [...] Incipit tragoedia” (G, 64). Frunz porusza się w zupełnie innym rejestrze językowym: „Rozumie mnie pan? Pociągam za spłuczkę i już jestem po drugiej stronie. Po drugiej stronie wszystkiego. [...] Świat jest w ogóle urządzony do dupy. I nie ma się co dziwić, że tak to w kółko idzie” (G, 65). Nawet cytat z *Pierwszej Elegii Duinejskiej* Rilkego zdaje się potwierdzać głęboką przepaść dzielącą rozmówców:

Werner: Pan rzeczywiście cytował – piękno?

Fredi: Jest początkiem koszmaru. Pierwszy raz usłyszałem te słowa w noc poślubną (G, 66)²².

A jednak Frunz ze swoją „kolką klozetową” (G, 66) artykułuje za pośrednictwem narzucającej mu się fizjologii w gruncie rzeczy ten sam egzystencjalny niepokój, dla wyrażenia którego Werner sięga po język poetycki, głęboko przekonany o wzniosłości śmierci. Raz utożsamia się z Brutusem, rzucającym się na swój miecz, albo z zasztyletowanym Hamletem. Możliwości identyfikacji jest mnóstwo, teatr od antyku oferuje niezliczone warianty śmierci na scenie. Ta wydaje się wprawdzie jedynym nieodwracalnym elementem w teatrze²³, jednak u Hürlimanna staje się kolejnym rekwizytem: można umrzeć i żyć dalej. Tak więc zabieg retardacji poprzez swój permanentny charakter zyskuje znaczenie zasady rządzącej światem przedstawionym²⁴. Brak realizacji scenicznej śmierci, która odbywa się jedynie na poziomie refleksji, sprawia, że nie mamy do czynienia z tragedią, a jednocześnie ją rozważamy. W jej miejsce pojawia się „mowa in extremis”²⁵. Jak Prospero, który w finale łamie swoją czarodziejską laskę, a księgi topi w morzu, tak Oskar Werner zamierza udać się

¹⁹ „Ból żołądka jako skarłała postać poznania”. P. von Matt, *Thomas Hürlimann*, s. 293. Peter von Matt nazywa też sztukę Hürlimanna „sonatą widm zbiorowego zaślepienia”. Tamże, s. 297.

²⁰ Por. *Zu ebener Erde und erster Stock* Johanna Nepomuka Nestroya. Premiera 1835, Theater an der Wien.

²¹ Por. *Der Schützling* Nestroya. Premiera 1847.

²² „Piękno bowiem jest jedynie/ przerażenia początkiem [...]”. R. M. Rilke, *Elegie duinejskie*, tłum. B. Antochewicz, Wrocław 1973, s. 7.

²³ P. von Mann, „*The tongues of dying man...*” *Zur Dramaturgie der Todesszene*, [w:] tenże, *Das Schicksal der Phantasie*, s. 11–24, s. 13.

²⁴ Tamże. Możliwa wydaje się tu aluzja Hürlimanna do *Meteora* Dürrenmatta.

²⁵ Tamże, s. 19.

nad zatrute jezioro, by w nim zakończyć swoje życie. Parafrazuje przy tym szekspirowskiego ducha Ariela: „Moje kości korale/ Już we mnie nic nie umiera;/ Chociaż morze mnie zmienia,/ W strój bogaty ubiera” (G, 68). Tu następują luźno powiązane ze sobą cytaty z *Księgi godzin* Rilkego, budujące magiczny związek z rzeczywistością doświadczaną tu i teraz. Frunz słyszy dźwięk skrzypiec, widzi anioła, a nawet ku własnemu zdumieniu dostrzega fale na umarłym jeziorze: „Czarodzieju, dziękuję panu! Skrzypce. Fale. Anioł. Anioł w bufecie! Kręci mi się w głowie” (G, 69). W *Księdze godzin* podmiot liryczny wychwala Boga jako „fal[ę],/ co przez wszystkie rzeczy płynie. [...] To nic innego: ciszy tren/ pięknych Aniołów skrzypiec sen”²⁶. Bóg jawi się w tym obrazie jako „Przemilczany”²⁷. W nawiązaniu do *Pierwszej Elegii Duinejskiej* z kolei Oskar Werner wzywa anioła, a następnie cytuje zakończenie *Elegii Dziesiątej*. Nagromadzenie luźno powiązanych ze sobą i często nieprecyzyjnie przywołanych cytatów odzwierciedla chaos emocjonalny postaci, ale też głęboką potrzebę „człowieka ducha” (niem. *Geistesmensch*, ang. *spirit man*), by nadać sens śmierci i – spoglądając wstecz – także życiu. Symptomatyczne, że cytaty obejmują długi okres twórczości Rilkego, a w ten sposób także szeroki wachlarz problemów egzystencjalnych człowieka: piękno i cierpienie, jak w *Pierwszej Elegii*, wzlot i upadek, jak w *Dziesiątej*. Figura anioła – lejtmotyw *Elegii* – jest nośnikiem wymiaru metafizycznego, napięcia między tym, co widzialne i niewidzialne²⁸. Ambiwalencję bytu, którą wyraża Oskar Werner, powołując się na Hamleta, Tassa, księcia von Homburg czy wreszcie króla Leara („Lear jest zmęczony. Wszystkie wysiłki daremne. Ale czas. Punktualnie i wiecznie. Wiecznie i punktualnie” G, 94), artykułuje także Fredi Frunz – w swoim własnym języku: „Po raz pierwszy coś mi się udało w oczach mojej małżonki. To jest przecież katastrofa. To mi się na nieszczęście udało” (G, 88). Potem dowiadujemy się jeszcze, że partnerzy „żegnając się zbliżają się” do siebie, że chcą „powykańczać się jeszcze nawzajem przez parę dni” (G, 90). W języku Wernera analogiczna refleksja to uproszczona wersja wiersza Nietzschego pochodzącego z pism pozostałych: „Kto zmierza do podstaw, ten legnie na dnie” (G, 92)²⁹. Tym samym wraca wątek

²⁶ R. M. Rilke: *Księga godzin. Księga Druga: O pielgrzymstwie*, Wilno 1935. Cyt. za: [https://pl.wikisource.org/wiki/Ksi%C4%99ga_godzin_\(Rilke\)/ca%C5%82o-%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/Ksi%C4%99ga_godzin_(Rilke)/ca%C5%82o-%C5%9B%C4%87) [dostęp: 5.06.2016].

²⁷ „[A] Przemilczany zaś jest Ten,/ któremu w wielkiej tej pokorze/ wszystkie się rzeczy pokłoniły,/ ciężkie promieńmi Jego siły”. Tamże.

²⁸ Erich Heller twierdzi, iż Rilke w postaci anioła zawarł nietzscheańskiego nadczłowieka. Cyt. za: Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 35, por. też s. 38. A ponadto: E. Heller, *Nirgends wird Welt sein als innen: Versuche über Rilke*, Frankfurt am Main 1975; E. Heller, *Rilke and Nietzsche, with a Discourse on Thought, Belief and Poetry*, [w:] tenże, *The Disinherited Mind*, Harmondsworth 1961.

²⁹ Oryginał brzmi następująco: „Sieh hinaus! Sieh nicht zurück! Man geht zugrunde,/ wenn man immer zu den Gründen geht”. Fragment nr 95 fragmentów pozostałych, lato 1888.

Nietzschego i parasola, który Monika daje w prezencie Oskarowi na pożegnanie. Czerwony parasol, zgubiony przez Nietzschego na Piazza Carlo Alberto, został uwieczniony dzięki tajemniczemu zdaniu w pozostałych po filozofie fragmentach i brzmi: „Zapomniałem mego parasola”³⁰. Jacques Derrida zainteresował się tym zdaniem i w ostatnim rozdziale tekstu *Ostrogi. Style Nietzschego* rozważa charakter tego stwierdzenia, a sam rekwizyt sytuje pomiędzy transcendentą a immanencją: rozłożony/otwarty i jednocześnie złożony/zaszyfrowany/zamknięty³¹. Thomas Hürlimann nawiązuje do Derridy z zamiarem, by mitycznie zawoalować to, co Derrida psychoanalitycznie rozszyfrowuje³². Przywołuje w tym celu historię parasola, która bierze swój początek w starożytnych Chinach – jako imitacja dachu pagody, ale także w Indiach i Egipcie – jako imitacja palmy. Wszędzie tam parasol stanowił o wysokim statusie, był też symbolem transcendentą – jako „mobilne sklepienie niebieskie *en miniature*”. Zawieszony między niebem a ziemią parasol posiada „wszystkie te cechy, które Tomasz z Akwinu przypisuje aniołom”³³, mówi Hürlimann. Bowiem także anioły to „istoty pośrednie”, jako że pośredniczą między Bogiem a ludźmi. Jak parasole łączą górę z dołem, towarzyszą człowiekowi i ochraniają go³⁴. Koncepcja Hürlimanna służąca intencjonalnie „zawoalowaniu” odwołuje się do zwierząt Zaratustry. Węża znajdziemy w ramieniu i uchwycie parasola, orzeł zaś rozwija swoje skrzydła w pokryciu. Skrzydło krwawi. „W owej »istocie pośredniej« realizuje się umieranie, powtarzane z każdym rozłożeniem parasola”³⁵. Za sprawą koncepcji wiecznego powrotu parasol staje się symbolem egzystencji filozofa i całej ludzkości. Przeprowadzenie takiej analogii staje się jednak dla Nietzschego dopiero wówczas możliwe, jak twierdzi Hürlimann, kiedy pokonał on i uznał za iluzoryczny fundamentalny podział na Boga i człowieka, doczesność i wieczność. Początkowo filozof uświadamia sobie, że podział ten jest niczym innym jak pęknięciem w nim samym: to on, względnie człowiek, jest fundamentalnym pęknięciem. Łączy w sobie bowiem „wzniosłe myśli i zwierzęce

³⁰ Dzieła Nietzschego wydane przez Colli i Montinari, s. 12 i 175, cyt. za: Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 10.

³¹ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 96.

³² Por. tamże, s. 91–92.

³³ Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 35.

³⁴ Autorka tego tekstu pragnie w tym miejscu podziękować pani prof. Caroli Hilmes za wskazanie na intertekstualny związek dramatu z surrealistycznym obrazem René Magritte’a *Wakacje Hegla* (1958). Obraz przedstawia rozłożony parasol męski. Na szczycie stoi szklanka z wodą. Magritte, malarz i filozof, w harmonijnym obrazie uchwycił dialektykę sił natury, tu ambiwalencję wody, by za pomocą efektu obcości wskazać na jedność przeciwieństw. Spokój, który emanuje z obrazu, to wynik utrzymywania stale zagrożonego balansu. Por. J. Kahl, *Bildmeditation zu René Magrittes ‚Hegels Ferien‘* (1958), http://www.kahl-marburg.privat.t-online.de/kahl_magritte.pdf [dostęp: 10.10.2016].

³⁵ Th. Hürlimann, *Nietzsches Regenschirm*, s. 28.

popędy”. Dlatego też Nietzsche nazywa siebie „zwierzęciem filozoficznym”, z chrapami skierowanymi do wnętrza (R, 17). Kiedy następuje moment, w którym Nietzsche, zgodnie z relacją Hürlimanna, bardziej interesuje się własnym trawieniem niż koncepcją nieśmiertelności (R, 18), przypomina on Frediego Frunza i jego kolkę. Następnie odkrywa Nietzsche, że cała architektura świata i myślenia, a więc nadbudowa, wynika z popędów i afektów i jako taka jest iluzją:

Nie ma w tobie granicy. Prawdziwie jesteś in-dywiduum, istotą niepodzielną, ale to ma swoje konsekwencje, mój kochany. Jesteś doczesnością, która jest wiecznością, jesteś wiecznością, która jest doczesnością, bóg umarł, umarł w tobie. Dusza umarła, zgniła w tobie [...]. Uległeś własnemu skrzydłu, ale jeszcze latasz, [...] jesteś żyjącym umarłym [...]. Wypowiadasz własną śmierć i musisz z tej wypowiedzi wydobyć fakt, że twoja śmierć jest życiem, dalszym życiem, ziemską wiecznością, wiecznym powrotem (R, 29 i n).

Dwadzieścia cztery lata od powstania sztuki *Ostatni gość* Hürlimann w eseju *Parasol Nietzschego* poddaje refleksji podobną konstelację nazwisk, symboli i pojęć. Dialogiczność obu tekstów rzuca jaśniejsze światło na związki znaczeniowe hipotez. Solipsystyczni i neurotyczni aż po skłonności samobójcze bohaterowie zdają się odpowiadać wyobrażeniu Zaratustry o „ostatnim człowieku”, po którym przyjdzie nadczłowiek – potomek bezbożnego Zaratustry. Ludzie wprawdzie cierpią, ale w oczach Zaratustry niewystarczająco: „Jeszcze nie dość mi cierpicie! Albowiem cierpicie na siebie, nie cierpieliście jeszcze na człowieka”³⁶. Ostatni człowiek to człowiek „godny największej wzdgardy”, który „już nie zrodzi ani jednej gwiazdy”, czytamy w *Przedmowie do Zaratustry*:

Oto ja wam pokażę ostatniego człowieka. „Czym jest miłość? Czym jest stworzenie? Czym jest tęsknota? Czym gwiazda?” – tak pyta ostatni człowiek, mrugając oczyma. Ziemia zmaleje, a na niej będzie podrygiwał ostatni człowiek, który wszystko uczyni małym. Jego ród jest nie do wyplenienia, jak pchła ziemna; ostatni człowiek będzie żył najdłużej³⁷.

W tym kontekście uzasadnione jest utożsamienie tytułowego „ostatniego gościa” z nihilizmem – największym, według Nietzschego, wrogiem człowieka (post)modernizmu³⁸. Jedna z notatek filozofa głosi: „Nihilizm stoi pod

³⁶ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Łódź 2012, s. 310.

³⁷ Tamże, s. 14–15.

³⁸ Nietzsche rozróżniał między biernym a aktywnym i jako takim pożądanym nihilizmem. Przejście od biernego do aktywnego nihilizmu, „przewartościowanie wszelkich wartości” wyraża się w symbolicznym zniszczeniu tablic z przykazaniami przez Zaratustrę. Tamże, s. 443. „Bierny nihilizm to pogarda i odrzucenie bytu doczesnego, ludzkiej egzystencji w ogóle, jest on wrogością wobec czasu, całkowicie negatywną postawą wobec

drzwiami: skąd przychodzi do nas ten najbardziej niesamowity ze wszystkich gości?”³⁹. Thomas Hürlimann komentuje to stwierdzenie następująco: „Nihilizm jest dlatego »najbardziej niesamowitym ze wszystkich gości« [...], ponieważ nie zauważamy, że stoi pod drzwiami albo już siedzi w salonie”⁴⁰. Podstawowym motywem Nietzscheańskim podejmowanym przez autora w eseju *Parasol Nietzschego*, w odróżnieniu od skupionego na temacie śmierci dramatu *Ostatni gość*, jest motyw wiecznego powrotu: świat będzie istniał nadal jak muzeum, „w którym my – ludzie przyszli i nadludzie, my pseudo-bogowie będziemy musieli powtarzać boską zabawę, historię stworzenia”, my – anioły pozbawione nieba, samotne postaci, „niespokojne i niezaspokojone”, stale próbujące „stwarzać iluzoryczne ojczyzny”⁴¹ (R, 33). Jednocześnie jednak parasol zakończył już swoją wielotysiącletnią historię: „Dziś parasol jest niczym starzec z demencją: doznał regresu do fazy bełkotu i pełzania. Skarlał” (R, 34). Mając na uwadze zamiłowanie Thomasa Hürlimanna do ambi- i poliwalencji⁴², można metaforę tę odnieść również do wymagającego opieki Nietzschego w późnej fazie jego życia. Autor określa go jako „oddychającą figurę muzealną” (R, 42). W dramacie *Ostatni gość* znajdziemy pokrewne związki znaczeniowe, jak w przywołanym już cytacie: „Sklep z parasolami. Składane parasolki (niem. *Knirpse*; dosł. ‘karły’). Peleryny” (G, 60). Stary, dotknięty demencją wujek Anzelm dokonuje w dramacie swego pozornie pozbawionego sensu życia. Sztuka antycypuje również wyrażenie odnoszące się do starości jako fazy bełkotu i pełzania⁴³ w kontekście rzekomej perwersji, która miałaby według dr Elsi charakteryzować tę fazę życia. Można by więc stwierdzić, że także świat przedstawiony w *Ostatnim gościu* stoi pod znakiem regresu, że odbywa się tu stały, wieczny ruch w kierunku końca, jednak cel nie zostaje ostatecznie osiągnięty. Utwór jest rodzajem ody ku czci ostatnich ludzi, zwieńczonej frazą Oskara Wernera: „Reszta jest napiwkim” (G, 94) oraz pieśnią *Pstrąg* Franciszka Schuberta, w której ryba pada ofiarą rybaka. Wydaje

rzeczywistości. Jest punktem zerowym egzystencji, najbliższym samobójstwu”. L. Szabó, *Der unheimlichste aller Gäste und seine Erscheinungsformen. Ideen zur Geschichte des Nihilismus*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi001/NIHIL1.html> [dostęp: 20.05.2016].

³⁹ Notatka Nietzschego z zimy 1885/86, [w:] F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*. Nr. 1, 12; *Kritische Studienausgabe (KSA)* 12. *Nachlass (Pisma pozostałe)*, s. 125. W opowiadaniu *Verwandlung-Veränderung* Hürlimann prezentuje tezę, iż nihilizm zniszczył nie tylko wartości i sens, lecz także potrzebę marzeń. Por. M. Albertini, Th. Hunkeler, *Nielatwo być Szwajcarem*, s. 25.

⁴⁰ Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), *„... darüber ein himmelweiter Abgrund” ...*, s. 16.

⁴¹ Ojczyzna jest dla Thomasa Hürlimanna figurą utopijną. Tamże, s. 33, 35.

⁴² Por. tamże, s. 41–42.

⁴³ Tłumacz Krzysztof Grabczak używa tu wyrażenia „etap gaworzenia i raczkowania”. Th. Hürlimann, *Ostatni gość*, s. 72.

się, iż Hürlimann parodiuje zawołanie Zaratustry, „najzłośliwszego ze wszystkich ludzkich rybaków”: „Zwłaszcza świat ludzki, morze ludzkie: rzucam tam teraz swoją złotą wędkę i mówię: rozewrzyj się, ludzka przepaści! [...] Wgryź się wędko moja, w brzuch wielkiej czarnej melancholii!”⁴⁴.

Charakterystyczna dla dramatu Hürlimanna wertykalna orientacja tekstu przejawia się z jednej strony w postaci serii rekwizytów, takich jak: stołki barowe, parasole, wędki (Werner: „Pańska wędka wskazuje mi drogę – drogę do nicości!” G, 68). Z drugiej zaś strony wynika ona z relacji intertekstów. I tak autor czyta „z zachwytem” Tomasza z Akwinu, z powodu „światnej” wykładni grzechu, jak również ze względu na „inquietudo desiderii” – niepokój pragnienia⁴⁵. Głęboko religijna *Księga godzin* czy naznaczone ambiwalencją *Elegie duinejskie* Rilkego pojawiają się w charakterze szyfrów, podobnie jak *Zaratustra* Nietzschego – jego swoista antybiblia⁴⁶, która jednak nie istnieje bez swojego rewersu. Kompulsywne, absurdalne wędkowanie w *Ostatnim gościu* powtarza parodystyczny charakter tekstu Nietzschego wobec nowotestamentowego motywu „łowienia ludzi”. W *Parasolu Nietzschego* Hürlimann następująco puentuje swoją refleksję: „Nietzsche staje się osobowością borderline transcendencji. Jego kpina gorliwiej wzywa umarłego Boga niż najpobożniejszy wierny. To znaczy, że nie może on uwolnić się od krzyża” (R, 34). Wydaje się, że także autorowi bardzo odpowiada pozycja graniczna. Deklaruje wprawdzie, że jako młody człowiek utracił wiarę katolicką, a jednak jego ulubieni poeci i myśliciele to właśnie jednostki typu *borderline*. Ambivalentną postawę Gottfrieda Kellera literaturoznawca Gerhard Kaiser określił jako „pobożne pogaństwo”⁴⁷. Nie inaczej rzecz się ma z Martinem Heideggerem. Swoje doświadczenie po lekturze ostatniego z nim wywiadu, w którym filozof stwierdza, iż jedynie Bóg może nas uratować, opisuje Thomas Hürlimann jako porównywalne z „porażeniem piorunem”⁴⁸. Znamienne jest w tym kontekście

⁴⁴ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, s. 255–256.

⁴⁵ „Czy można to wyrazić lepiej? Chce on [Nietzsche] przez to powiedzieć, że nasza tęsknota za absolutem nie może się spełnić na ziemi, a więc dotyka konkretnego człowieka, dotyka ciała. Wprawdzie znajdzie tu zaspokojenie, ale pragnienie absolutu pozostawia w duszy niepokój, tego pęknięcia nie można scalić”. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 46 i n.

⁴⁶ Por. N. Fischer, *Die philosophische Frage nach Gott. Der Gang durch ihre Stationen*, Paderborn 1995, szczeg. s. 264–274.

⁴⁷ To „pogaństwo pochrześcijańskie, pozostające w związku z chrześcijaństwem”, które z nim polemizuje, ale w ten sposób zachowuje się wobec niego dialogicznie. G. Kaiser, *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, s. 258–289, szczeg. s. 258–260.

⁴⁸ Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „... darüber ein himmelweiter Abgrund” ..., s. 25. Por. ponadto G. Langenhorst, *Vom „Phantomschmerz der amputierten Antennen”. Theodizee-Verweigerung bei Thomas*

wspomniane stwierdzenie: „Reszta jest napiwkem”. To przykład zabiegu retorycznego polegającego na jednorazowym odstępstwie od charakterystycznego dla postaci stylu. Ale to też parodia znanej kwestii melancholika Hamleta, gdzie w miejsce milczenia, w *Księdze godzin* synonim milczącego Boga i antonim słowa – pojawia się trywialny, konwencjonalny napiwek. Zdaje się on wskazywać kierunek przyszłości, o ile takie stwierdzenie jest słuszne, ponieważ tekst przyszłości nie przewiduje. Prezentuje nie tyle proces, co stan rzeczy⁴⁹ i aktualną diagnozę kulturową, którą można odczytywać intertekstualnie⁵⁰. To rodzaj działania rodem z *Wujaszka Wani*: praca, praca, „Wszystko będzie jak dawniej”, a jednak dominuje poczucie „Finita la commedia”⁵¹. W tekst Hürlimanna wydaje się wpisany także Beckett, kiedy pomyślimy o działaniu naznaczonym finalnością z *Ostatniej taśmy* czy paraliżem, jak w *Czekając na Godota*. Również wieczna celebrowanie obciążonego lękiem końca (historii/historii teatru) z *Końcówki* pojawia się w intertekstualnym horyzoncie *Ostatniego gościa*⁵². Hürlimann nie służy metafizyczną pociechą, jedyne, co może obiecać, to napiwek – jako gwarancja stagnacji, jałowego przebiegu w posttutopijnej epoce, w której „najbardziej niesamowity ze wszystkich gości” wciąż nie jest mile widziany⁵³.

Hürlimann, [w:] tamże, s. 259–270, jak również Ch. Gellner, *Auf- und Ab- und Übergänge. Thomas Hürlimanns neuestes ‚Welttheater‘ und die Bedeutung der Religion in seinem Oeuvre*, [w:] tamże, s. 380–393. Projekty Thomasa Hürlimanna związane z *Teatrem Świata* Calderóna stanowią fundament dla jego wyjątkowej pozycji w literaturze współczesnej, jeśli chodzi o zmianę paradygmatu w kwestiach religii w literaturze od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Tamże, s. 381.

⁴⁹ „Jeśli koniec stał się stanem, to stan nie może już mieć końca”. P. von Matt, *Thomas Hürlimann...*, s. 297.

⁵⁰ Dzieła Thomasa Hürlimanna należy odczytywać na tle literackiej i filozoficznej tradycji europejskiej naznaczonej egzystencjalizmem: „Egzystencja pochodzi od ek-sistere, mówi Heidegger. By egzystować, muszę wystawać – wystawać w noc nicości, a jeśli już nie jestem świadomy tej nocy, to przegrałem”. Th. Hürlimann w rozmowie z H.-R. Schwabem, [w:] H.-R. Schwab (red.), „...darüber ein himmelweiter Abgrund”..., s. 19.

⁵¹ A. Czechow, *Wujaszek Wania*, [w:] tenże, *Wujaszek Wania. Trzy siostry. Wiśniowy sad*, tłum. N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, C. Miłosz, Izabelin 1994, s. 5–74, tu s. 65.

⁵² Por. P. Kümmel, *Der Seher. Wir haben ihn überlebt, aber wir werden ihn nicht überwinden. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Samuel Beckett*, „Die Zeit” 2006, nr z 12.04., s. 49–50.

⁵³ Opowiada się za tym Elmar Dod: „Wyjdźmy mu gościnnie naprzeciw! Przyjmijmy nicość, włączmy ją nareszcie świadomie do naszego myślenia w ramach filozofii oświeconego nihilizmu!”. E. Dod, *Der unheimliche Gast. Die Philosophie des Nihilismus*, Marburg 2013, s. 9.