

Artur Pełka*

SZWAJCARSKA „DRAMATURGIA KOBIECA”? HISTORYCZNE EWOKACJE W TEKSTACH TEATRALNYCH DARJI STOCKER

W marcu 2012 roku odbyło się w Zurychu referendum w sprawie tzw. *Verrichtungsboxen*¹, czyli boksów do uprawiania płatnego seksu, które postanowiono wprowadzić w szwajcarskiej metropolii, by uregulować tam kwestię ulicznej prostytucji. Przy około 42% frekwencji 52,6% głosów zdecydowało o utworzeniu kontrolowanego obiektu do świadczenia usług seksualnych. Na nieużytkach w dzielnicy Altstetten zaplanowano postawienie rzędu otwartych boksów z drewna przypominających garaże, do których zainteresowani klienci mogliby wjeżdżać samochodami. Boksy, które oddano ostatecznie do użytku w sierpniu 2013 roku, wyposażone zostały w toalety oraz prysznice. Za te udogodnienia pochodzące w większości z zagranicy prostytutki, oprócz rocznej opłaty za pozwolenie na świadczenie usług, zostały zobligowane do uiszczania opłaty dziennej za korzystanie z obiektu.

Dokładnie dwa lata po tym kontrowersyjnym referendum w zuryckim Schauspielhaus została wystawiona sztuka *O zwierzętach* Elfriede Jelinek². Na okazję szwajcarskiej prapremiery przejmującego tekstu o przymusowej prostytucji austriacka pisarka dopisała epilog pod tytułem *Jetzt dürfen die Menschen aus ihren Kleidern heraus. Und schon wollen sie wieder rein!* (*Teraz wolno ludziom wyskoczyć z ubrań! A już chcą znów wskoczyć!*)³, stanowiący krytyczny komentarz do sytuacji zuryckich prostytutek. W tekście tym chór zmuszonych do przeniesienia się z ulicy do boksów nierządnic

* Uniwersytet Łódzki.

¹ „Verrichtung” to w języku niemieckim „załatwienie”, „wykonanie czynności”.

² Premiera w reżyserii Tiny Lanik odbyła się na scenie Schiffbau zuryckiego teatru 22.02.2014. Głównym motywem sztuki *O zwierzętach* jest skandal związany z wykryciem przez dziennikarzy sieci ekskluzywnych domów publicznych w Austrii, w których pracowały przymusowo młode, często niepełnoletnie kobiety z Europy Wschodniej, a z ich usług korzystali prominentni austriaccy biznesmeni i politycy.

³ Sztuka opublikowana została na internetowej stronie autorki, <http://www.elfriede-jelinek.com/fuebertierezuerich.html> [dostęp: 8.06.2016]. Przekład pochodzących z niej cytatów pochodzi od autora artykułu. Ponieważ tłumaczenia te nie są siłą rzeczy dosłowne, lecz starają się oddać słowne gry stosowane przez Jelinek, w tekście głównym lub przypisach podane jest ich brzmienie oryginalne.

użala się nad redukowaniem ich do cielesnych, pozbawionych podmiotowości towarów⁴. W potoku skarg pojawia się również ironiczny komentarz odnoszący się bezpośrednio do idei i wyniku wspomnianego referendum: „Naród, który jedynie sam się dla siebie liczy, który sam już liczyć umie, oddaje głosy [...], naród najpierw sprawę nagłaśnia, a potem głosuje, praworządny głos rządzącego narodu, za utrzymaniem nierządu, wszystko zatem w porządku, choć o mały włos”⁵.

W swoim epilogu Jelinek za pomocą ironicznej gry słów dokonuje demystyfikacji dumy Konfederacji Szwajcarskiej, jaką jest demokracja bezpośrednia, przy czym „naród referendalny” („Stimmvolk”) jako jej główny aktor zostaje tutaj napiętnowany jako „orędownik tyranii” („Pfleger der Tyrannei”). Zdająca się humanitarnym gestem decyzja Szwajcarek i Szwajcarów, opowiadających się za zapewnieniem prostytutkom cywilizowanych warunków pracy, urasta w tekście Jelinek do gestu iście barbarzyńskiego⁶. Zastosowana przez pisarkę hiperbola ma związek z restrykcyjnymi przepisami dotyczącymi pobytu cudzoziemców na terytorium Szwajcarii, zgodnie z którymi zagraniczne prostytutki otrzymują wizę „na maksymalnie dziewięćdziesiąt dni” („für maximal neunzig Tage”). Po ich upływie – jak z gorzką ironią pointuje tekst – „ich kwitnące ciała więdną” („wird der Glieder blühende Kraft dahinwelken”), lecz zastępowane są „wciąż nowymi, świeżymi i nieskonsumowanymi ciałami” („immer neue, frische, unverbrauchte Glieder”), które pracować będą „w dzień i w noc” („Tag und Nacht”).

W wyrafinowany sposób pokazuje Jelinek dialektykę uznawanej za wzorcową demokracji, obnażając za fasadą jej humanitaryzmu odczłowieczający proceder. Jej tekst przywołuje wciąż żywą we współczesnym świecie zasadę „selekcji (Auschwitz)”, którą niejednokrotnie piętnował Heiner Müller⁷, na co wskazują

⁴ To uprzedmiotowienie oddają przede wszystkim permanentne porównania kobiet do zastawu lub kaucji: „nie mam nic do dania w zastaw oprócz samej siebie, leżę więc, gotowa, by poręczyć za siebie, jako zastaw za siebie, by zawrzeć umowę na korzyść ze mnie od trzech do pięciu minut” („ich habe nicht zu verpfänden als mich, und da liege ich schon, bereit, für mich einzustehen, als Pfand also für mich, um den Vertrag über drei bis fünf Minuten Benutzungszeit abzuschließen”).

⁵ „Das Volk, das allein zählt, das schon allein zählen kann, stimmte ab [...], das Volk stimmt, das Volk stimmt sich gegenseitig ein und dann wieder ab, es ist nicht für die eigene Abschaffung, es ist fürs Anschaffen, nicht fürs Abschaffen, wenn auch knapp”.

⁶ Tym bardziej, że tekst wymusza – niejako na zasadzie freudowskiej pomyłki – odczytanie nazwy „Verrichtungsbox” jako „Vernichtungsbox”, tzn. boks do eksterminacji.

⁷ W rozmowie z Alexandrem Kluge Müller następująco opisał tę zasadę: „Problemem naszej cywilizacji jest stworzenie alternatywy dla Auschwitz, brakuje jej więc. [...] Zatem jeśli przyjmiesz Auschwitz za metaforę – tak, metafora jest bardzo barbarzyńskim słowem – ale jako rzeczywistość selekcji. A selekcja jest globalnie problemem polityki. Nie ma jeszcze żadnej alternatywy dla Auschwitz”. A. Kluge, *Ich schulde der*

wyraźnie rozrzucone w tekście frazy, przywodzące niechybnie na myśl pandemium obozów koncentracyjnych, jak na przykład: „miniosiedle baraków” („Mini-Barackensiedlung”), „obóz końcowy” („Endlager”), „numerki się posuwa, a nie nas” („Nummern werden geschoben, nicht wir”) czy też „by nas podporządkować rasie panów” („uns dem Herrentum zu fügen”). Tym samym boksy do uprawiania prostytucji stają się fantomami obozowych boksów z pryzkami jako narzędziami służącymi do unicestwienia. Jelinek dokonuje zatem projekcji nieludzkich praktyk z przeszłości na współczesne, pozornie poprawne politycznie zjawiska.

Tekst *Teraz wolno ludziom wyskoczyć z ubrań* – podobnie zresztą jak inne teksty dla teatru autorstwa Jelinek – można uznać za modelowy przykład dramaturgii kobiecej, wnoszącej do niemieckojęzycznego krajobrazu teatralnego nową jakość. O ile w perspektywie historycznej – jak konstatuje Heike Schmidt – „w dramacie, inaczej niż w innych gatunkach literackich, obserwujemy konsekwentne wykluczanie kobiet z jego historii i kanonu”⁸, o tyle od drugiej połowy, a szczególnie końca XX wieku, coraz więcej kobiet pisze teksty dla teatru, współtworząc jednocześnie współczesny kanon dramatyczny. W kontekście niemieckojęzycznym zaskakujące jest jednak to, że o ile dramatopisarki austriackie i niemieckie od lat cieszą się uznaniem scen, publiczności oraz zajmujących się badaniem teatru i jego tekstów dyscyplin (obok Elfriede Jelinek należałoby tu wymienić przede wszystkim Deę Loher oraz Kathrin Röggłę), o tyle szwajcarska dramaturgia kobieca zdaje się tkwić w powijakach, względnie rozwijać się tak ociężale, jak onegdaj walka o prawa wyborcze Szwajcerek.

Termin „dramaturgia kobieca” w poniższych rozważaniach odnosi się nie tyle do tekstów pisanych dla teatru przez kobiety o kobietach i dla kobiet, co do tekstów opisujących rzeczywistość ze specyficznie kobiecej – i niekoniecznie radykalnie feministycznej – perspektywy. Kluczowym elementem tej specyfiki są w mniejszym stopniu codzienne kobiece doświadczenia, co inherentna dla niej świadomość procesualnego charakteru emancypacji, a co za tym idzie jej niedoskonałości względnie niestabilności. To właśnie ta świadomość zdaje się wymuszać nieustanne odwoływanie się do przeszłości poprzez wpisywanie w aktualne teksty dla teatru faktów i postaci historycznych. Zabieg ten dokonywany jest – ujmując to metaforycznie – w imię „przyszłości pamiętanej”, tzn. przywoływanie przeszłości staje się gestem politycznym na drodze do tworzenia przyszłości bez powielania błędów z przeszłości⁹.

Welt einen Toten. Gespräche/Alexander Kluge/Heiner Müller, Hamburg 1996, s. 61. Por. także H. Müller, *Auschwitz und kein Ende: ein Gespräch*, Berlin 1995.

⁸ H. Schmid, *Gefallene Engel. Deutschsprachige Dramatikerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert*, St. Ingbert 2000, s. 28.

⁹ „Przyszłość pamiętana” implikuje ostrzeżenie sformułowane przez George’a Santayanę w rozprawie *Rozum w sztuce*, mówiące o tym, że niepamiętanie historii skazuje na powtórne jej przeżycie.

Nader świadoma historyczności procesów emancypacyjnych dramaturgia kobieca dąży nie tylko do umocnienia równouprawnienia kobiet, lecz także charakteryzuje się wrażliwością na wszelkie formy niesprawiedliwości i nierówności. Tym samym jej zaangażowanie generuje nową formę teatru politycznego, sięgającego do historii, by zderzyć ją konstruktywnie ze współczesnością. Tego typu strategię stosuje w swoich tekstach dla teatru urodzona w 1983 roku w Zurychu Darja Stocker. Za debiutancką sztukę *Ślepi nocą (Nachtblind)*¹⁰ otrzymała w 2005 roku w wieku dwudziestu siedmiu lat nagrodę główną renomowanego Festiwalu Sztuk Teatralnych Stückemarkt w Heidelbergu oraz została zaproszona do udziału w corocznych prestiżowych Dniach Teatru w Mülheim. Sztuka *Ślepi nocą* została przetłumaczona na dziesięć języków i była wystawiana ponad dwadzieścia razy na europejskich scenach. Jej tematem przewodnim jest przemoc w pozornie normalnie funkcjonujących rodzinach. Stocker skupia się przede wszystkim na rozterkach młodzieży nie potrafiącej odnaleźć się w świecie pełnym agresji. Tym samym tekst wpisuje się w bardzo wyraźną tendencję współczesnego dramatu poruszającego problematykę społeczną, w którym głównymi bohaterami są ludzie młodzi, a nawet dzieci¹¹.

Tekst *Ślepi nocą* podzielony został na 34 krótkie, ponumerowane i opatrzone na modłę Lehrstück hasłowymi tytułami sceny. Składa się on z tradycyjnych dialogów i monologów, z których większość utrzymana jest w prostym, częściowo bardzo potocznym, posługującym się młodzieżowym żargonem stylu. Potoczność i surowość języka skontrastowana jest jednak z jednej strony ze scenami lirycznymi w konwencji poetyki snu, z drugiej zaś z wypowiedziami w trybie przypuszczającym. Tym samym sztuka oparta jest na swego rodzaju kontrapunkcie, oscylującym między identyfikacją i dystansem, faktem i możliwością, rzeczywistością i snem, dzięki czemu unika operowania płaskim realizmem. Skrótowość poszczególnych scen nadaje całości osobliwej dynamiki i koresponduje ze zredukowaną konstelacją postaci, składającą się z czterech osób: matki, jej syna Rico, córki Leyli oraz jej chłopaka Moe.

¹⁰ Tytuł sztuki w oryginale oznacza „kurzą ślepotę”. Grażyna Kania, autorka polskiego jej przekładu, przygotowanego na zamówienie wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, zdecydowała się na lepiej brzmiący w języku polskim tytuł *Ślepi nocą*. Tekst ostatecznie nie został w Polsce ani wystawiony, ani opublikowany. Niniejszym serdecznie dziękuję tłumacze za udostępnienie mi roboczej wersji jej przekładu, z którego korzystam przy cytowaniach w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony maszynopisu.

¹¹ We szwajcarskim kontekście należy tu przywołać sztukę *norway.today* Igo-ra Bauersimy, opowiadającą historię dwojga młodych samobójców, która w sezonie 2003/2004 była najczęściej wystawianym tekstem na scenach niemieckojęzycznych. Jej polska prapremiera odbyła się w Teatrze Polskim we Wrocławiu w maju 2002 roku w przekładzie Moniki Muskały.

W centrum wydarzeń znajduje się Leyla, dorastająca dziewczyna pochodząca z tzw. dobrego domu, za którego nienaganną fasadą ukrywa się rodzinna degrengolada. Matka Leyli, uznana dziennikarka, ucieka w pracę, broniąc się przed kryzysem małżeńskim oraz problemami z dziećmi, przede wszystkim dojrzewającym synem Rico, który notorycznie wyładowuje na matce i siostrze swoją niemal patologiczną agresję. Leyla z kolei odreagowuje smutną i przygnębiającą atmosferę w domu, uciekając w świat graffiti, które w nocy za pomocą farby w sprayu maluje na murach wzdłuż torów kolejowych. W tych nocnych eskapadach towarzyszy jej przyjaciel, który pozostaje bezimienny lub przez samą bohaterkę określany jest jako Olbrzym. Leylę łączy z Olbrzymem, który jako postać pojawia się jedynie w jej reminiscencjach, gwałtowne uczucia oscylujące między miłością a nienawiścią. Ta *Hassliebe* wynika z faktu, że dziewczyna została przez niego brutalnie zgwałcona, w dodatku w obecności jego rodziców, którzy nie zareagowali na jej wołanie o pomoc. Mimo to nie jest w stanie z nim zerwać, a wręcz przeciwnie – jest od niego uzależniona, o czym świadczy nazywanie go „najczulszym człowiekiem jakiego znam” (s. 26). Olbrzym nie potrafi odróżnić czułości od przemocy, adoruje Leylę, jednocześnie bijąc ją regularnie, o czym świadczą blizny na jej plecach. Uzależnienie bohaterki od Olbrzyma wprowadza ją – zwłaszcza przy bliższym kontakcie cielesnym z oprawcą – w rodzaj otępienia, które odzwierciedlają psychosomatyczne symptomy stanowiące rodzaj polityki ciała:

Znowu ją czuję
tę grudkowatą breję w moim brzuchu
zalega
zimna ostro śmierdząca
chlupocze aż do piersi
gęstnieje
ciśnie
szyja
o wiele za ciasno
zwymiotować
nic nie da [...]
Zrywam się ze snu
nagle zauważam
jak leżę
sparaliżowana
z tępym wzrokiem (s. 30).

Zaburzenia wzroku bohaterki korespondują z tytułową ślepotą, będącą jednocześnie metaforą paraliżu i zaślepienia. Zdolność widzenia w sensie (samo)świadomości oraz umiejętności działania odzyskuje Leyla dopiero dzięki Moe, rówieśnikowi, którego poznaje podczas jednej z akcji malowania graffiti.

Powinowactwo obojga młodych ludzi podkreśla symbolicznie daltonizm, na który cierpi Moe. Chłopak jest outsiderem, borykającym się, podobnie jak Leyla, z problemami w najbliższym otoczeniu. Choć ma wiele uzdolnień i marzy o zostaniu fizykiem, zmuszony jest pracować w warsztacie samochodowym swojego ojca. Z Leylą znajduje wspólny język, który dla obojga postaci staje się swego rodzaju terapią, ostatecznie przyczyniającą się do zerwania dziewczyny z Olbrzymem.

Na pierwszy rzut oka tekst Stocker sprawia wrażenie ambitnego teatru dla młodzieży z wyraźnym przesłaniem pedagogicznym. Dominująca w wielu scenach poetyka snu oraz rozbudowana symbolika skłaniają jednak również do psychoanalitycznej lektury tekstu. W tym względzie uzależnienie Leyli od Olbrzyma można analizować jako pewien rodzaj kompensacji, jako samozadośćuczynienie za brak miłości i czułości w kręgu rodziny, przede wszystkim jednak za substytut emocjonalnie nieobecnego i nietroszczącego się o dzieci ojca. Poszerzając ten trop interpretacyjny o perspektywę feministyczną, Olbrzym daje się zinterpretować jako figura nad-ojca, uosabiająca patriarchalno-opresyjną męskość, której atrybutami są siła i bezwzględność. Symptomatyczne jest w tym kontekście, że wszyscy pojawiający się bądź przywoływani w scenicznym mikrokosmosie mężczyźni, za wyjątkiem Moego, jawią się jako „szowinistyczn[e] świni[e]” (s. 20 i 21) – jak Leyla wprost określa swego brata.

W kontekście kluczowej dla tego wywodu polityczności dramaturgii kobiecej interesujące jest szczególnie wplecenie w tekst wątku historycznego. W naładowanych agresją interakcjach między postaciami obu kobiet Leyla zarzuca matce służalczość wobec męża, który *notabene* już od dawna ma romans z inną kobietą. Córka, wypominając matce jej uległość, przypomina jednocześnie o jej wcześniejszym zaangażowaniu politycznym: „Nie wolno się dopasowywać, zawsze mówiłaś. O to walczyłaś, prawda, dla tego demonstrowałaś na ulicach, prawda mam?” (s. 38). W bezlitosny sposób Leyla obnaża rozdźwięk między ideałami matki z czasów rewolty studenckiej a rzeczywistością, na którą się bezwolnie zgadza: „Pisałaś przecież kiedyś o tym, nie?, o przemocy i kobietach i tak dalej, że wciąż są takie, które z czystego przypodobania znoszą, nie mam, pisałaś prawda?” (s. 29).

Odnosząc się do wcześniejszego politycznego zaangażowania matki, Leyla aktywuje kontekst historyczny, zwracając uwagę na procesualność i niestabilność emancypacji. W tym kontekście postać reprezentuje nową polityczną świadomość, przejmując niejako rolę (młodocianej) aktywistki. Do symbolu jej zaangażowania urasta umieszczanie w przestrzeni publicznej, jaką są tory kolejowe, elementów wizualnych w formie graffiti. Widoczne z okien przejeżdżających pociągów mury stają się tym samym medium politycznej manifestacji.

W ostatniej, względnie pierwszej scenie sztuki – bowiem, jak sugerują didaskalia, układ tych scen może być przedstawiony według zasady dramatu

otwartego – odbywa się znamienna rozmowa między Leylą i Moe, dotycząca etymologii ich imion:

MOE Leila Khaled.

LEYLA Znasz ją?

MOE Terrorystki się zna.

LEYLA Ona nie jest terrorystką. Ona jest wojowniczką o wolność.

MOE Uprowadziła samolot i rzuciła pasażerom pod nogi granat –

LEYLA Który nie odpalił!

MOE Jest wykształconą zamachownicą-samobójczynią –

LEYLA Od 30 lat zakłada kanały wody pitnej, ratuje życie tysiącom kobiet i dzieci (s. 4 i 5).

Ten pozornie banalny dialog jawi się jako kluczowa scena sztuki nie tylko dlatego, że pokazuje polityczny zapał Leyli, utożsamiającej się niejako z palestyńską działaczką polityczną¹², scena ta uwypukla również ambiwalencje w postrzeganiu rzeczywistości politycznej oraz ludzi walczących o swoje prawa i godność. Przywołanie wątku historycznego służy wprowadzeniu pewnej analogii między rzeczywistością drugiej połowy XX wieku a współczesnością, nacechowaną perfidią w traktowaniu uchodźców oraz demonizowaniem kwestii genderowych. Właśnie oba wywołujące aktualnie ogromne kontrowersje tematy – uchodźcy i gender – stanowią motyw przewodni sztuki *Zornig geboren (Gniewni od urodzenia)*¹³, którą Stocker napisała na zamówienie berlińskiego Maxim Gorki Theater, gdzie też w 2009 roku została wystawiona przez Arnima Petrasa.

Tekst składa się z wielu krótkich i na pierwszy rzut oka niezwiązanych ze sobą epizodów, rozgrywających się w różnych miejscach i czasie. Niczym w dramacie analitycznym relacje między poszczególnymi wydarzeniami i postaciami są odkrywane stopniowo. Na pierwszy plan wysuwają się dwie postaci kobiece: Catherine, rocznik 1924, i jej wnuczka Marie, rocznik 1983¹⁴. Starzejąca się kobieta przez całe swoje życie była nonkonformistką, walczącą na wszelkich możliwych frontach o godne człowieczeństwo: w czasie II wojny światowej była

¹² Leila Khaled to czołowa działaczka i legenda Ludowego Frontu Wyzwolenia Palestyny, która w 1969 roku wstąpiła się uprowadzeniem amerykańskiego samolotu w ramach protestu przeciwko polityce Izraela, czym zwróciła uwagę całego świata na dramatyczną sytuację Palestyńczyków. W późniejszych latach, zanim została członkinią palestyńskiego parlamentu, udzielała się jako aktywistka feministyczna oraz angażowała się w problemy krajów Trzeciego Świata.

¹³ Dziękuję wydawnictwu Henschel Theaterverlag za udostępnienie mi egzemplarza sztuki, z którego cytuję w tekście głównym we własnym przekładzie, podając w nawiasach odpowiednie numery stron maszynopisu w oryginale.

¹⁴ Interesujące, że rok urodzenia Marie jest dokładnie rokiem, w którym urodziła się sama autorka.

aktywna we francuskim ruchu oporu, a po jej zakończeniu zaangażowała się w ruch feministyczny. Catherine – jak przyznaje Marie – już „gniewna przyszła na świat” (s. 11), co odnosi się bezpośrednio do tytułu sztuki. Polityczny gniew odziedziczyła po babci, również Marie. Marie studiuje biologię, działając jednocześnie aktywnie w organizacji humanitarnej, niosącej pomoc Afryce. Angażuje się przy tym szczególnie w walkę przeciwko bezdusznym praktykom międzynarodowych koncernów, wyzyskujących tubylców. Gdy dowiaduje się, że znajomy Afrykańczyk Zamu uciekł przez Morze Śródziemne do Europy, gdzie został zabity przez hiszpańskich policjantów, bo protestował przeciwko niewolniczym warunkom pracy na zatrudniającej uchodźców plantacji, organizuje tam protest i w jego konsekwencji zostaje aresztowana. Wątek ten oparła Stocker na wspomnieniach niemiecko-greckiej etnologiki, dziennikarki i aktywistki Salinii Stroux, która kilkakrotnie była aresztowana za protesty przeciwko sytuacji uchodźców w obozach przejściowych¹⁵.

Szczególną polityczną wymowę nadaje sztuce Stocker skonfrontowanie teraźniejszości z przeszłością względnie nałożenie na siebie obu płaszczyzn czasowych. Marie posiada bowiem niejako sobowtórkę w osobie historycznej postaci Marie vel Olimpii de Gouges – aktywistki walczącej o prawa kobiet podczas Rewolucji Francuskiej, która w wieku czterdziestu pięciu lat została stracona na gilotynie jako jedna z pierwszych ofiar terroru Robespierre’a. Gouges walczyła nie tylko o prawa kobiet, lecz przeciwstawiała się wszelkim objawom dyskryminacji. Jej sztukę *Zamore et Mirza ou l’heureux naufrage* (*Zamor i Mirza, albo szczęśliwe zatonięcie*), krytykującą nieludzki wyzysk niewolników we francuskich koloniach, po wielu staraniach wystawiono w 1789 roku w Comédie Française, jednak już po trzech przedstawieniach została ona na zawsze zdjeta z afisza z powodu swoich rewolucyjnych treści. W sztuce Stocker odnajdujemy wyraźną aluzję do tego wydarzenia. W jednej ze scen anonimowy głos jako przedstawiciel mizoginicznych rewolucjonistów obwieszcza Olimpij w cyniczny sposób triumf białego patriarchy: „Zatem powiadam Pani, że Comédie Française nie będzie już wystawiać sztuk napisanych przez kobiety. [...] Ma Pani wrodzony talent galanterii, podobnie jak żydzi i czarni mają wrodzoną radość ze służenia innym. Nie wszyscy są ludźmi, Madame” (s. 36).

Wystawianie sztuk napisanych przez kobiety wydaje się dziś powszechną oczywistością, jednak aktualna fala rasizmu i ksenofobii usiłuje zaprzeczyć temu, że wszyscy ludzie są ludźmi. Ten niesłychany skandal piętnują sztuki Stocker¹⁶,

¹⁵ Innym dokumentarnym źródłem, na którym oparła się Stocker, jest bestseller austriackiej politolożki i dziennikarki Corinny Milborn *Gestürmte Festung Europa* (*Zdobyta twierdza Europa*) opublikowany w 2006 roku przez wydawnictwo Styria. Książka to przejmujący opis dramatycznej sytuacji uchodźców po dotarciu do Europy.

¹⁶ Wątek uchodźczy podejmuje Stocker również w ostatniej swojej sztuce *Nirgends in Friede. Antigone* (*Wszędzie wojna. Antygona*), która swoją prapremierę miała

które, wbrew posthistorycznemu sceptycyzmowi względnie historycznej amnezji, nieustannie nawiązują do przeszłości, która staje się zwierciadłem, umożliwiającym ukierunkowany na przyszłość konstruktywny przekaz. Teksty autorki *Gniewnych od urodzenia* stanowią rodzaj estetycznych interwencji, przywracających historyczną pamięć, która przestrzega przed niestabilnością procesu cywilizacyjnego i kruchością zdobyczy demokracji. Tym samym krytyka aktualnych wydarzeń i zjawisk zostaje niejako zagruntowana przez historyczne doświadczenia. Polityczny gest sztuk Darji Stocker, tak bardzo charakterystyczny dla całej zaangażowanej dramaturgii kobiecej, polega zatem na propagowaniu „przyszłości pamiętanej” jako perspektywy lepszego świata nie odcinającego się od przeszłości, lecz czerpiącego z niej naukę i przestrozę.

To, że walka o bardziej ludzki świat trwa, sugestywnie symbolizuje zamykająca sztukę prośba Marie skierowana do babci: „Jeśli zobaczysz kobiety, które choć trochę przypominają Olimpię de Gouges, daj mi o nich znać” (s. 69).

w grudniu 2015 roku w Bazylei. Na kanwie Sofoklesowskiej tragedii autorka stworzyła sceniczną wizję młodej generacji zaangażowanych politycznie Europejczyków buntującej się przeciwko przemocy współczesnych Kreonów.