

Karolina Sidowska*
Monika Wąsik*

NIEZNOŚNA LEKKOŚĆ (NIE)BYTU, CZYLI O BOHATERACH NIECO SMUTNYCH KOMEDII LUKASA LINDERA

W najnowszym dramacie Lukasa Lindera – *Der Preparator* (*Preparator*) – główny bohater próbuje przejąć schedę po zaginionym ojcu i wciela się w rolę tytułowego preparatora, czyli specjalisty od wypychania zwierząt. Bez odpowiedniego wykształcenia i doświadczenia, ale z nadziejami na kontynuowanie rodzinnej profesji, Bruno wkracza do mieszkania swoich pierwszych klientek, po czym niemalże mdleje na widok skalpela. Wypchanie domowego kundelka, z miłością zapatrzonego w wiszący na ścianie obraz Lady Diany, okazuje się zadaniem niemalże niewykonalnym. Nieporadny Bruno, walczący z co chwilę omdlewającą ręką, sam nie wie, co przeraża go bardziej – preparacja zwierzęcia, której nigdy jeszcze nie przeprowadzał, czy nieco upiorne klientki, mające wobec niego niejasne intencje. Nie powinno być zaskoczeniem, że właściwy akt preparacji kończy się, jeszcze zanim się zacznie. Bruno, który tak bardzo chciałby wejść w skórę swojego sławnego ojca i stać się kimś innym niż jest, wbija skalpel w szyję martwego Axela i bezradnie patrzy na rozlewającą się po dywanie krew. Świadcami tej osobliwej operacji są właścicielki psa i jednocześnie posiadaczki galerii zwierzęcych preparatów – słowem, prawdziwe specjalistki od preparacji. Kto wie, być może za chwilę – na co wskazują ich mordercze spojrzenia – same wykorzystają swoją wiedzę do preparacji nieudolnego preparatora. Ta groteskowa scena, w której Bruno zamiast wypychać zwierzę dokonuje jakby aktu mordowania i tak już martwym kundlu, aby być może za chwilę samemu stać się obiektem preparacji, ukazuje pewien motor świadomości komicznej Lukasa Lindera. Jego komedie są bowiem dowodem, że śmieszność, wbrew pozorom, wcale nie jest rzeczą śmieszną. Otóż Linder traktuje śmieszność z największą powagą, czyniąc z niej narzędzie pokazywania tego, co ludzkie, intymne, właściwe życiu. Tym samym śmieszność skrywa w jego tekstach bardzo często najgłębszą powagę.

Źródłem i przyczyną tej powagi są za każdym razem bohaterowie – zazwyczaj nieporadni, naiwni i być może nawet uroczy w swej naiwności, ale jednak zawsze nieco bezbronni wobec świata, za którym bez powodzenia próbują nadążyć.

* Uniwersytet Łódzki.

Bohaterowie tych dramatów – jak mówi o nich autor – „[...] płoną wewnątrz, ale w niezdrowy sposób. Te postaci stoją obok samych siebie, obok swych własnych ciał. Nie czują się dobrze w swojej skórze i są outsiderami we własnym życiu. Przyglądają się sobie w akcie egzystencji”¹. Lindera interesują ludzie, dopiero pragnący stać się kimś, tymczasem trwają w zawieszaniu, w czekaniu na coś, co prawdopodobnie nigdy nie nastąpi. Nawet wtedy, gdy – jak Bruno – są bliscy (tak przynajmniej sądzą) realizacji swoich marzeń, i tak czeka ich gorzyc porażki. Gdy młody preparator z wielkim entuzjazmem przekonuje klientki o swoich rzekomych umiejętnościach, widzi się w bardzo konkretnej roli – nakłada na siebie maskę swojego ojca, którym miałby się stać już tylko przez fakt rzekomej śmierci rodzica:

Bruno: Ten człowiek, którym byłem jeszcze parę miesięcy temu, jego już nie ma od śmieci mojego ojca. Teraz sam jestem swoim ojcem. Mam na myśli, że teraz ja wykonuję jego pracę – ale to coś więcej niż tylko: wykonywać pracę. To oznacza, że wchodzę w jego rolę i przejmuję od niego filozofię i etos pracy².

W rzeczywistości Bruno nie ma nawet pewności, że jego ojciec nie żyje. Nie wiadomo, czy młody preparator poszukuje zaginionego rodzica, w każdym razie jego troska o ojca wydaje się mało prawdopodobna – szansa na stanie się kimś innym, w tym przypadku nie tylko swoim ojcem, ale jednocześnie wybitnym i poważanym preparatorem, jest dla Brunona najwyższym celem. Ewentualne odnalezienie ojca byłoby jednoczesnym unicestwieniem planu jego syna, który wreszcie może być Kimś, choć dla czytelnika pozostaje jasne, że ów plan nie może się powieść. Bruno nie ma odpowiednich umiejętności i zdaje się także, że jego cel stoi w sprzeczności z jego powołaniem. Równie dobrze mógłby próbować wcielić się w rolę rzeźnika, szewca, kierowcy rajdowego, gdyby rola ta gwarantowała mu jakąś nową, bardziej wartościową egzystencję.

Można więc mieć wrażenie, że bohaterowie dramatów Lukasa Lindera chyba nie zawsze potrafią określić oczekiwania wobec życia – poza tą jedną, czyli porzuceniem swojej dotychczasowej roli. Jest to jednak dla nich marzenie tak dalece nierealne, że jedyną możliwość jego spełnienia stanowi przeniesienie się w ramy fikcyjnego świata. To pragnienie rozpoczęcia innego życia jest zazwyczaj trudne do zrealizowania, bo w życiu realnym rzadko postaci te podejmują konkretne i trzeźwe działania, mogące przynieść im spełnienie. Jeśli już działają, to zazwyczaj w sposób kompulsywny, nierozsądny, wręcz absurdalny (jak Bruno, który chce preparować psa, i to na oczach jego właścicielki, choć nie może

¹ Zob. wywiad z autorem przeprowadzony przez Hansa-Christopha Zimmermanna: *Außenseiterihres eigenen Lebens*, 31.03.2016, online: <https://www.choices.de/aussenseiter-ihres-eigenen-lebens> [dostęp: 3.12.2017, tłum. K.S.].

² L. Linder, *Der Präparator*, s. 11 [maszynopis].

nawet utrzymać skalpela w ręce). Zazwyczaj bohaterowie pozostają też bierni wobec ludzi i zdarzeń – zamiast na nie wpływać, pozwalają się im prowadzić. Ich bierność i naiwność wydają się wręcz nieprawdopodobne i niekiedy stawiają pod znakiem zapytania intelektualne możliwości bohaterów. Jak to bowiem możliwe, że dorośli ludzie mogą być tak łatwowierni w sytuacjach tak jednoznacznych, w których stają się ofiarami własnej nieumiejętności zadbania o siebie? W najprostszych sytuacjach bohaterowie Lindera zachowują się nieracjonalnie i śmiesznie. Ich postawa może wynikać z nieumiejętności zawalczenia o siebie i własne dobro, a przede wszystkim z przekonania, że taka walka jest z góry przegrana. Ostatecznie dochodzi nawet do tego, że stają się ofiarami nie tylko innych ludzi, ale własnej niemożności działania. Skrajnym przykładem takiej niemożności działania jest zachowanie ojca Heinricha Waltera (*Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts* [Półtora życia Heinricha Waltera Nichts]), który nie potrafi obronić własnego dziecka przed atakiem osiedlowego wyrostka. Zamiast fizycznie odeprzeć atak ojciec jest służalczy i uległy wobec agresora, ostatecznie próbuje go nawet przekupić. Swoją przegraną i blamaż przed własnym dzieckiem ojciec nazywa cenną lekcją, choć zarówno on, jak i jego syn doskonale wiedzą, że ta zaskakująca interpretacja aktu agresji i uległości wobec niej jest dowodem braku odwagi skonfrontowania się z drugim człowiekiem i strachu przed porażką. Ten strach, jak i przekonanie, że konfrontacja z wrogim światem, reprezentowanym w dramacie przez w gruncie rzeczy niezbyt groźnego agresora, jest z góry przegrana, zostanie przekazana z rodzica na dziecko. Również Walter żyje w poczuciu swojej nieważności (sam siebie nazywa Niczym, czyniąc ze słowa „nic” dopisek do własnego nazwiska).

Ciekawe, że ta bojaźliwość wyrastająca z przekonania o własnej znikomości paraliżuje postaci niekiedy przy najbardziej banalnych czynnościach. Ponoszenie klęski nawet w codziennych sytuacjach sprawia, że postaci w sztukach szwajcarskiego pisarza są z reguły zakompleksione, zdeprimowane, nazbyt nieśmiałe i niepewne siebie. Ich życie jest – jak sugeruje to Linder w dramacie *Trägheit* (*Ocieężałość*) – gnuśne, jakby postaci czuły się złapane w pułapkę egzystencji. Sposób, w jaki żyją, powoduje niemożność nie tylko samego życia, ale też łatwego zerwania z nim. Życie przychodzi z trudem, ale umieranie z jeszcze większym. Dlatego bohaterowie czują się wręcz uwięzieni w życiu w roli jedynie obserwatora – mogą tylko przyglądać się wydarzeniom, ale nie biorą w nich udziału. Zupełnie jakby biernie obserwowali, jak „na zewnątrz przetacza się świat”³, którego nie są i nigdy nie będą częścią. Ich porażki przekonują bohaterów, że – parafrazując Kunderę – „życie jest gdzie indziej”⁴. Gnuśność jest tym, co określa kondycję chyba wszystkich bohaterów Lindera, na tyle biernych, że raczej „poddają się życiu”

³ Por. tenże, *Draußen rollt die Welt vorbei* [maszynopis].

⁴ Por. M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, tłum. J. Illg, Warszawa 2013.

niz żyją naprawdę. Podobnej sile – sile pasywności – ulegają Wegelin w dramacie *Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird* (Mężczyzna w wannie albo jak zostać bohaterem), Fandra Fatale w sztuce *Ich war nie da* (Nigdy mnie nie było), Karl Klotz w *Das traurige Schicksal des Karl Klotz* (Smutny los Karla Klotza), Walter i jego ojciec w *Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts* (Półtora życia Heinricha Waltera Nichts) czy Bruno w *Der Praparator* (Preparator). Żadne z nich nie czuje się częścią otaczającego ich świata, nie potrafi koegzystować z innymi ludźmi – po części dlatego, że jest i tak przez nich odtrącanie, po części, ponieważ po prostu nie chce dopuścić nikogo do swojego pełnego porażek życia. Unikają więc jakiegokolwiek konfrontacji ze światem, ale też nie potrafią stworzyć przestrzeni dla własnej aktywności – zamiast działać, oni po prostu są, trwają, pozwalają życiu dzieć się obok nich, jakby w ogóle nie mieli potrzeby w nim uczestniczyć. Być może także dlatego, że stwarzając sobie alternatywny świat, realizują się w świecie swoich fantazji.

Niekiedy bierność postaci przynosi zaskakujące efekty. W *Der Mann in der Badewanne* Wegelin staje się bohaterem poniekąd właśnie dzięki swojej bierności. Chwilowy brak apetytu, który zostaje odczytany przez współpracowników i rodzinę jako protest głodowy przeciwko zwolnieniu z pracy, czyni go bohaterem mimo woli. Tymczasem Wegelin to żaden buntownik ani outsider, żaden indywidualista dokonujący krytycznej rekapitulacji, to raczej człowiek bez właściwości, nieporadny i naiwny. Wobec otoczenia Wegelin wykazuje absolutną bezsilność, a jego bohaterstwo jest wynikiem nieporozumienia, plotki, zataczającej coraz szersze kręgi. Podczas gdy bliscy kreują Wegelina na bohatera, on po prostu całymi dniami siedzi w wannie, chyba niezbyt świadomy tego, co dzieje się za drzwiami jego mieszkania, a już z pewnością nieświadomy własnych pragnień. W ostatniej scenie Wegelin jest fetowany jako bohater. Media transmitują wielkie przyjęcie wydane na jego cześć, będące też symbolicznym zakończeniem strajku głodowego. Gdy jednak dziesiątki ludzi zachęcają Wegelina do konsumpcji przygotowanej specjalnie dla niego bagietki, ten naprawdę traci apetyt i odmawia jedzenia. A zatem jego niemożność przynależenia do społeczeństwa i dopasowania się do rzeczywistości, zostaje zmanifestowana wręcz fizjologicznie. W tragifarsie Lindera ożywa niejako historia Kafkowskiego głodomora, który – jak u Kafki – „[...] zaprzętał uwagę całego miasta; zaciekawienie rosło z każdym dniem głodówki; wszyscy chcieli zobaczyć głodomora co najmniej raz dziennie”⁵. Tyle tylko, że Wegelin nie czyni z głodówki sztuki, bo sam nie wie właściwie, dlaczego głoduje. To otoczenie naciska na konieczność wytrwania w postanowieniu, które nie jest jego postanowieniem. Dla historii Wegelina znów trafny komentarzem byłyby więc słowa Kundery – tak

⁵ F. Kafka, *Głodomór*, [w:] tenże, *Budowa chińskiego muru i inne nowele*, tłum. R. Karst, Gdańsk 1996, s. 163.

chętnie, choć nie wprost przywoływanego przez Lindera: „Człowiek nigdy nie może wiedzieć, czego ma chcieć, ponieważ dane mu jest tylko jedno życie i nie może go w żaden sposób porównać ze swoimi poprzednimi żywotami ani skorygować w następnych”⁶. W jakimś sensie bohaterowie Lindera rzeczywiście cierpią na „niezdolność lekkość bytu”, albo może (nie)bytu, ponieważ w ich przekonaniu życie, które prowadzą nie jest prawdziwe, wartościowe ani po prostu warte tego, aby dalej żyć. Stąd tak silne pragnienie stania się kimś innym, spróbowanie po raz drugi życia w nowej roli, co – jak prędko się okazuje – jest jedynie naiwnością. W dramacie *Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird* nawet rodzina prowadzącego głodówkę Wegelina kibicuje mu w drodze do umierania – życie głodomora, budzącego zainteresowanie społeczeństwa i mediów sprawia, że nowa egzystencja bohatera wydaje się bardziej wartościowa niż jego dawne życie, nawet jeśli ma zakończyć się śmiercią:

Spitz: „Jeśli trzeba do śmierci”.

Wegelin: A propos. Jak pan ocenia, czy istnieje ewentualność, że po zakończeniu strajku głodowego będę już martwy?

Spitz: Bez tej ewentualności pański strajk głodowy byłby bez wyrazu.

Dora: Albert. Musisz to zrobić porządnie.

Wegelin: Tak zrobię. A co do innego. No tak. Jak pięknie powiedział pan Spitz: zawsze można umrzeć. Człowiek tak niewiele wie.

Dora: Ale ty wiesz, czego chcesz.

Wegelin: Tak, pewnie. Tak.

Matka: To jest mój syn?⁷

Scena, w której Wegelin, dopingowany przez własną matkę, zagląda się na śmierć przełamuje zresztą śmieszność budowaną przez Lindera. Protest, którego Wegelin mimowolnie stał się bohaterem, przestaje bawić w chwili, gdy odkrywamy, że w oczach najbliższych nie życie Wegelina, lecz jego śmierć ma wartość. A zatem dotychczasowe życie Wegelina jest tak nieważne, jakby w ogóle go nie było, jakby jego życie było raczej (nie)bytem, któremu dopiero śmierć nada sens.

W dramatach Lukasa Lindera chyba wszyscy główni bohaterowie cierpią na – podobną do Wegelina – niezdolność własnego (nie)bytu. Autor nazywa tę niezdolność „neurotycznym niepokojem”, albo „uczuciem nieprzystawalności”:

Kiedy piszę, zawsze zwracam uwagę na postaci poruszane tym neurotycznym niepokojem. To znaczy uczuciem nieprzystawalności własnych pragnień do granic

⁶ M. Kundera, *Niezdolność lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 9.

⁷ L. Linder, *Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird*, s. 40 [maszynopis].

wytyczanych przez społeczeństwo. Czy powinno się wyjść poza nie, czy raczej się podporządkować? Tak czy siak, nie można już wrócić do rajskiego stanu pierwotnej inercji. Choćby nie wiem, ile razy wziąć kąpiel w pianie, wrzucać na luz czy walić w gong⁸.

Neurotyczny niepokój byłby więc wypadkową lęków: strachu przed niemożnością samorealizacji i koniecznością dopasowania się do oczekiwań narzucanych nam przez społeczeństwo. Ale także strachem przed samym życiem, bo co to za życie, jeśli – parafrazując Kunderę – już pierwsza próba życia jest wersją ostateczną.

Możliwość repetycji życia (i to po wielokroć) stwarza natomiast świat iluzji. Jest to zresztą jedyny świat stwarzający bohaterom możliwość realizowania własnych pragnień, wyczarowania siebie na nowo. Heinrich Nichts pograża się w świecie magii – jego idolem jest tajemniczy czarownik; Karla Klotza fascynują przedstawienia cyrkowe – obserwując balansującą na linie ukochaną Sandrę, wyobraża sobie świat, w którym – jak mówi – „Ja jestem supergwiazdą, a ona moją powiernicą”⁹. U Lindera ucieka się więc w świat urojony – ten zawsze jest zdecydowanie bardziej atrakcyjny niż rzeczywistość, nawet wtedy, gdy ucieczka ta naraża bohaterów na śmieszność i pogardę ze strony społeczeństwa. Linder realizuje w pewnym sensie dość klasyczny model – postać, nieczująca się częścią wspólnoty, w swoich fantazjach buduje świat, w którym nie tylko może realizować swoje pragnienia, ale też pragnienia te nie stoją w sprzeczności z oczekiwaniami społeczeństwa. W swoich wyobrażonych światach postaci nie muszą już dłużej dopasowywać się do oczekiwań, naruszać norm, choć to właśnie te fantazje w świecie rzeczywistym mogą być powodem odrzucenia. Innymi słowy: postaci marzą o tym, że są kimś innym i jako inni ludzie zyskują to, czego brakuje im w prawdziwym życiu. Tymczasem to właśnie te fantazje, pozwalające im znieść życie, dla wielu z nich stają się przyczyną klęski. Doświadcza tego między innymi Parzival Pech (*Supergutman* [*Superdobry człowiek*]) wcielający się w postać bohatera ratującego ludzi z opresji. Nowa rola bohatera tak dalece go absorbuje i nadaje sens jego życiu, że zaczyna przejmować nad nim kontrolę do tego stopnia, iż Pech powoli przestaje rozróżniać rzeczywistość od swojego wyobrażenia o niej. Superbohaterem jest również Fred (*Człowiek z Oklahomy*¹⁰) – w swoich wyobrażeniach chłopiec widzi siebie jako bohatera detektywistycznego filmu. Staje się dzielnym detektywem reprezentującym wszystkie te cechy, których nastolatкови brak. Fantazje Freda są w pewnym sensie nieznosnie kiczowate, ponieważ jego

⁸ Zob. wypowiedź Lukasa Lindera dla szwajcarskiej rozgłośni SRF online: <http://www.srf.ch/kultur/literatur/erste-male-von-lukas-linder> [dostęp: 3.12.2017].

⁹ L. Linder, *Das traurige Schicksal des Karl Klotz*, s. 2 [maszynopis].

¹⁰ Tenże, *Człowiek z Oklahomy*, tłum. I. Ubermann, „Dialog” 2016, nr 6, s. 152–186.

detektyw jest postacią skrajnie przerysowaną, nieautentyczną: to superbohater i macho, na jego widok bandyci nerwowo przełykają ślinę, a kobietom miękną kolana. Ale im bardziej stereotypowa, a przez to naiwna jest to fantazja, tym bardziej staje się autentyczna jako wyobrażenie dziecka, i wreszcie jako wyobrażenia chłopca pozbawionego męskiego wzorca, rozpaczliwie potrzebującego ojca, ale także zrozumienia i miłości matki, niedostrzegającej problemów „osieroconego” syna. W dramacie Lindera osamotniony nastolatek, pozbawiony wsparcia najbliższych i napiętnowany w szkole, buduje sobie zastępczą narrację o nieobecnym ojcu i o sobie samym. Fantazje o charyzmatycznym detektywie, którym Fred miałby zostać w przyszłości, spełniają dla chłopca funkcje kompensacyjne. Sprytny i pewny siebie detektyw, zniewalający kobiety samym spojrzeniem, z pewnością nie tylko potrafiłby stawić opór otoczeniu, ale nawet mógłby odszukać zaginionego ojca. A jednak Linder nie pozostawia złudzeń – Fred raczej nie odnajdzie rodzica i nie zostanie w przyszłości jednym z tych mężczyzn, których barwne i odważne życie staje się tematem detektywistycznych filmów. Postaci budują więc dla siebie pewien rodzaj teatru – dzięki niemu można żyć życiem kogoś innego i wreszcie można żyć wielokrotnie. Czyni tak chociażby Fandra Fatale (*Ich war nie da* [Nigdy mnie nie było]). Opuszczona przez swego partnera jest typem pechowca i nieudacznika, nie znajduje współczucia ani u własnej matki, ani u przyjaciółki i współlokatorki. To, jak niewielką wagę ma jej egzystencja, symbolicznie oddaje „śmieszne wrażenie” bohaterki, że staje się coraz złejsza i zamienia w balon wypełniony powietrzem, w związku z czym otrzymuje od lekarza betonowe buty jako remedium¹¹. Bohaterka zdaje sobie sprawę z nikłego znaczenia, jakie ma dla otoczenia – czy jest, czy jej nie ma (nigdy nie było), nie robi różnicy nawet dla jej najbliższych. Tylko na scenie, gdzie nie jest sobą, ale wciela się w rolę, może istnieć naprawdę, doznawać uczuć i być zauważana przez innych.

Paradoks sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie, polega więc na tym, że dla nich prawdziwym życiem jest tylko życie fikcyjne. Choć ten zmyślony świat daje im tylko złudzenie bezpieczeństwa, mogą w nim być kim chcą i wreszcie żyć w zgodzie z sobą. Ten świat ułudy – jak zauważa Linder – „służy również jako ekran, na który można wyświetlać własne nadzieje i tęsknoty. Pusta przestrzeń jest otwarta na wszystko. Można ją wypełnić, czym się chce”¹².

W jakimś sensie bohaterowie Lindera są nieudacznikami, ale nie sposób przejść obok nich obojętnie. Ich bezczynność i nieporadność mogą wprawdzie budzić złość i rozczarowanie czytelnika, ale równocześnie wywołują też jego sympatię, podszytą nie tyle litością, co empatią. Esther Holland-Merten, dramaturżka Schauspiel Leipzig, po premierze sztuki *Die zweieinhalb Leben des*

¹¹ Tenże, *Ich war nicht da*, s. 44 [maszynopis].

¹² Por. cytowany wywiad z Lukaszem Linderem: <https://www.choices.de/aussenseiter-ihres-eigenen-lebens> [dostęp: 3.12.2017].

Heinrich Walter Nichts napisała, że postaci Lindera są często typami przegranych, ale w ich porażce jest coś urzekająco pięknego:

Te postaci nie są skomplikowane i ponoszą fiasko w nieskomplikowany sposób. Ale są piękne, a także smutne. Widać po nich, jak coraz bardziej zanikają i chciałoby się zawołać do nich, poradzić, jak byłoby lepiej, ale są za daleko. Ta porada by ich nie dosięgła. Aż wreszcie tracą kontury, rozmywają się. Wtapiają się w tło i robią niewidzialne. A wtedy historia dobiega końca. Ale bohaterowie pozostają. Nawet jeśli w zasadzie już ich nie ma¹³.

W groteskowych tekstach Lindera absurd codziennego życia, które zawsze musi pozostawiać niedosyt, zostaje nieco oswojony – w dużej mierze dzięki ironii i sarkastycznemu dowcipowi, rozsadzającym sytuacje z gruntu beznadziejne. Linder posiada cenną umiejętność zachowania dystansu i zręcznego balansowania między groteską, komedią a melodramatem, a do tego potrafi wartko prowadzić akcję i opowiadać ze swadą. Z połączenia najbardziej absurdalnych sytuacji autor potrafi ukuć ciekawą opowieść, nie tracąc z oczu nurtującego go problemu. A problemy, choć w gruncie rzeczy mogą się wydać dość zwyczajne, wręcz powszednie, pozwalają spojrzeć na człowieka w momencie równie dla niego twórczym, co destruktywnym – w momencie próby konfrontacji z samym sobą. Absurd zostaje oswojony także i dlatego, że historie bohaterów Lindera pokazują, jak cienka jest granica między rozpaczą i szczęściem, uczuciem porażki i spełnieniem, dojrzałością i wiecznym byciem dzieckiem, rzeczywistością a światem ułud i fantazji. Lukasowi Linderowi udaje się jeszcze jedno, a mianowicie demaskowanie ludzkiej słabości, a może raczej potrzeby i umiejętności, z której chyba nigdy do końca się nie wyrasta – umiejętności budowania zastępczych narracji, tworzenia wyimaginowanych światów, w których jesteśmy lepsi, mądrzejsi, piękniejsi i zawsze kochani. Bo przecież każdemu zdarza się czasem fantazjować, że jest kimś innym.

¹³ E. Holland-Merten, *Geknickte Schatten. Lukas Linder >Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts<*, <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/lukas-linder-die-zweieinhalb-leben-des-heinrich-walter-nichts-geknickte-schatten/> [dostęp: 10.06.2016].