

Brygida Brandys

W KRĘGU DRAMATU AUSTRIACKIEGO
GŁÓWNE TRENDY W ROZWOJU DRAMATU AUSTRIACKIEGO
W OKRESIE OD 1945 r. DO POŁOWY LAT SIĘDMYDZIESIĄTYCH

Szczegółowe rozważania na temat rozwoju dramatu i teatru austriackiego pozwalają stwierdzić, że wszelkie prądy, tendencje, style i programy nie były przyjmowane w Austrii w formie ekstremalnej, lecz zawsze już w trochę złagodzonej postaci. Poprzez wieki utrzymywała się w teatrze austriackim tendencja ukazywania bohatera w jego rosterce między doczesnością a światem pozagrobowym. Tendencja ta w konsekwencji stworzyła dramaturgię zajmującą się głównie zagadnieniami egzystencji. Dramat austriacki stanął w roku 1945 przed rozwiązaniem trzech problemów: po pierwsze, musiał się poza zagadnieniami egzystencji zająć również innymi, po drugie zamierzał w większym stopniu, niż to miało miejsce dotychczas, zdobyć sceny austriackie i wprowadzić do dramatu i teatru austriackiego wątki literatury światowej, po trzecie, oho! pokazać również to, co zostało stworzone w samej Austrii, a rzadko trafiało na tamtejsze sceny. Zwykle próbuje się wyodrębnić w rozwoju dramatu i teatru austriackiego w okresie od 1945 r. do współczesności trzy fazy. Pierwsza faza reprezentowana jest w zasadzie przez tzw. "starszą generację". Do niej zaliczyć można m.in. takich pisarzy, jak: Felixa Brauna, Ferdinanda Brucknera, Franza Theodora Geckora, Maxa Mella, Richarda Billingera, Alexandra Lernet-Holenię, Friedricha Schreyvogla, Rudolfa Henza i Arndta Bronnena oraz najwybitniejszego spośród nich Eliasa Canettiego. Twórcą drugiej fazy jest generacja urodzona między rokiem 1920 a 1935, natomiast trzeciej - generacja najmłodsza.

Pisarze zaliczani do pierwszej fazy kontynuują przede wszystkim austriacką tradycję literacką. Zajmują się przy tym zagadnieniami o charakterze ogólnym: humanitaryzmem, zagadnieniem winy i współodpowiedzialności za wydarzenia minionych lat, walką o sprawiedliwość, o prawdziwe ludzkie ideały i wolność (Csokor, Bruckner, Braun). Często występują w dramatach tego okresu motywy religijne (Henz, Schreyvogel, Csokor, Braun, Mell). Autorzy ci niejednokrotnie widzą dramat współczesności poprzez pryzmat dramatu antycznego. Pogłębiają oni postacie mitologiczne i radykalnie je modernizują (Csokor, Bruckner). Chcą również przywrócić teatrowi godność "instytucji moralnej" (Bruckner). Bardzo często zajmują się "dramatem" rozgrywającym się między życiem wewnętrznym jednostki i tą częścią społeczeństwa, do której ta jednostka przynależy (Csokor, Bruckner, Braun). Rozprawiają się również z przedstawicielami przebrzmiałego już reżimu i zwolennikami terroru. Niektórzy piszą komedie, w których ze sceptycyzmem i ironią, dowcipnie i sarkastycznie ukazują wątpliwą moralność społeczeństwa roszczonego sobie prawo do miana elity (Lernet-Holenia). Są wśród tej pierwszej generacji pisarzy kontynuujących swoją twórczość literacką po wojnie i tacy, których utwory wykorzystywane były w okresie istnienia III Rzeszy do celów propagandowych, chociaż nie było to ich zamiarem (Billinger). Są wreszcie i tacy, których cechowała bardzo zmienna postawa polityczna (Bronnen).

Wielu spośród pisarzy pierwszego etapu powojennego rozwoju teatru i dramatu austriackiego ma poza sobą ciężkie lata emigracji. Wzbogaceni o doświadczenia emigracyjne powracają do Wiednia, by uczestniczyć w życiu kulturalnym i literackim tego miasta. W 1946 r. wraca jako pierwszy do Wiednia Franz Theodor Csokor, rok później Ferdinand Bruckner, a w 1951 r. bliski przyjaciel Csokora Felix Braun. Csokor przywozi z emigracji cztery dramaty: "Wenn sie zurückkommen", "Kalypso", "Der verlorene Sohn", "Pilatus". W okresie od 1947 r., aż do swojej śmierci w roku 1969, pisze oprócz kilku utworów prozatorskich i lirycznych osiem dramatów: "Medea Postbellica" (1947), "Caesars Witwe" (1953), "Hebt den Stein ab" (1956), "Treibholz" (1958), "Die Erweckung des Zosimir" (1960), "Das Zeichen an der Wand" (1962), "Die Kaiser zwischen den Zeiten" (1965) oraz "Alexander" (1969). Tematyka dramatów Csokora jest różnorodna. W "Medei Postbellice" problem Medei posłużył mu do ukazania ruchu oporu, a w szczególności skutków, jakie ten wywiera na psychikę

ludzką. W dramacie "Caesars Witwe" udało się Csokorowi w sposób kompetentny, precyzyjnie rysując charaktery i logicznie budując poszczególne sceny, przy użyciu właściwego opisu psychologicznego i żywego rytmu, ująć w jednym dramacie zarówno problem wzlotów i upadków świata antycznego, jak i zagadnienie nauki mówiącej o zbawieniu. Przez cały dramat przewija się refleksja nad problemem, czy wolno życie jednostki poświęcić dla celów ogólniejszych. Pisarz nie odpowiada przy tym na to pytanie wprost, lecz ucieka się do sił metafizycznych i rozwiązanie tego problemu widzi w wierze. Sens dramatu "Hebt den Stein ab" zamyka się w typowym dla katolicyzmu ujęciu wywyższenia przez poniżenie. W dramacie "Treibholz" Csokor pokazuje ludzi, których los złożony jest winą i cierpieniem poprzez pożądanie. Wyzowa tego dramatu sprowadza się do stwierdzenia, że nie wszystko może się odbywać w ramach techniki, ponieważ skazuje ona człowieka na bezsilność moralną i generalną niewiedzę. W dramacie "Die Erweckung des Zosimir" pisarza interesuje głównie problem władzy, a w szczególności sylwetka dowódcy partii, której celem jest wprowadzenie terroru i dyktatury.

Do jednego z najokropniejszych i najbardziej bolesnych rozdziałów niemieckiej historii sięga Csokor w dramacie "Zeichen an der Wand". Przywołuje on pamięć tragedii Żydów w Europie oraz bestialskie czyny oprawców z obozów koncentracyjnych, ludobójców w stylu Eichmanna, żyjących po wojnie w dostatku, pod fałszywym nazwiskiem, w Ameryce Południowej. Wiele jest w tym dramacie analogii z wydarzeniami historycznymi, pisarza jednak interesuje głównie problem winy i sposób wymierzania kary. W większości swoich utworów reprezentuje pogląd, że jest to sprawa sumienia. W dramatycznym dyptyku "Kaiser zwischen den Zeiten" pisarz próbuje udowodnić, że o wartości jakiejś nowej nauki nie świadczą tylko argumenty i dogmaty, lecz fakt, w jakiej mierze udało się tej nowej nauce zmienić swoich zwolenników. W ostatnim dramacie "Alexander" Csokor ukazuje Aleksandra Wielkiego jako człowieka uszlachetnionego, rezygnującego ze swych planów podboju świata. Są u Csokora zarówno motywy polityczne, jak i społeczne i religijne. Wszystkie dramaty łączy jednak jedno zagadnienie, zagadnienie, które Csokor cenił ponad wszystko: humanitarność.

W swojej wymowie bardzo zbliżone do utworów Csokora są dramaty jego przyjaciela Ferdinanda Brucknera. W całej twórczości Brucknera widzimy, podobnie jak i u Csokora, dążność do przewyciężenia fatum

poprzez humanitarność. Podobnie jak Czekor również i Bruckner widzi prawdziwy "dramat współczesności" poprzez pryzmat dramatu antycznego, a rozważania swe często poświęca wewnętrznym rosterkom ludzkim. Jego sztuka "Pyrrhus und Andromache" (1952), to tragedia, która przy ścisłym zachowaniu arystotelesowskiej jedności miejsca, czasu i akcji, psychologicznie pogłębia i radykalnie modernizuje postacie mitologiczne. Jest to tragedia miłości i namiętności, którą na scenie w antycznych szatach grają ludzie współcześni, rozdwojeni, żywo przypominający jego bohaterów z dramatów ekspresjonistycznych. Odległe wydarzenia jawią się przed oczami widza jako aktualność.

Próbie stworzenia "tragedii współczesności" podjął Bruckner również w następnych sztukach: w "Früchte des Nichts" (1951), "Der Tod einer Puppe" (1956) i "Der Kampf um die Macht" (1957). Drogę tworzącą wytyczoną przez Hofmannethala, Rilkego i Grillparzera kontynuuje Felix Braun. Pisze on dramaty historyczne i antyczne, które jednak jako utwory "niesceniczne" nie są chętnie wystawiane przez teatry austriackie. Krąką zresztą, podobnie jak jego powieści, opowiadania i eseje wokół tematu miłości, humanitaryzmu i pietyzmu. Bohaterami jego sztuk często są ośrołowe postacie z dynastii Habsburgów. W sztuce "Rudolf der Stifter" (1953/54) jest taką postacią Rudolf IV. Braunowi udało się w tej sztuce niewątpliwie ukazać człowieka o wybitnym charakterze, znanego z historii nie tylko jako założyciela Katedry Św. Stefana w Wiedniu, ale również jako fundatora Uniwersytetu Wiedeńskiego. W szczególny sposób Braun zaakcentował scenę śmierci Rudolfa IV, by zwrócić uwagę na wiszę wielkości i upadku kraju Habsburgów, roztoczoną przez Rudolfa w ostatniej chwili jego życia. W sztuce tej wyczuwa się poetę Brauna, który nie potrafi zrezygnować z liryzmu i w ten sposób pozbawia ją dynamizmu. Niezaprzeczalnym jest jednak fakt, że pod względem piękna języka i formy utwór Brauna przypomina utwory Grillparzera. Pod względem ryślowym Braun jest jednak pisarzem nowocześniejszym. Wiele jest u niego abstrakcji, refleksji i motywów odsyłaających do współczesności. Skarga, oskarżenie i wybawienie przez samoobwinienie to centralne zagadnienia najdojrzałego dramatu Brauna "Orpheus". Braunowi udało się tu połączyć elementy liryczne z elementami dramatycznymi. Postać Orfeusza ma w tym utworze znaczenie ewokacji, jest ona apoteozą poetyckości w całym tego słowa znaczeniu, poetyckości, której ostatnim etapem jest jednak rezygnacja.

Pisarzami, których twórczość ukształtowana została przez trady-

oję chrześcijańską i rodną literaturę ludową, są: Max Mell i Rudolf Hens. W utworze Mella "Kriemhilde Rache", pomyślanym jako druga część jego estyki "Der Nibelunge Not", mit i religia łączą się w mistycyzm i irracjonalizm. Przez dramat przewija się przekonanie pisarza, że niesprawiedliwości nie da się pohamować przez zemstę, lecz przez sprawiedliwość, a chaos "świata zewnętrznego" da się tylko usunąć poprzez porządek "świata wewnętrznego". Mell poszukiwał w swoich utworach głównie "boskości" w nieprzemijalnych wartościach ludzkich. Łączył on, zresztą podobnie jak Hens, problematykę religijną z problematyką społeczną. Dramaty Hensa: "Die große Entscheidung" (1952), "Der Bürger" (1955) oraz "Tollhaus Welt" (1975) mówią o sprzeczności między "krwią" a "duchem", ukazują przeciwieństwo, jakie istnieje między wolnością i samowolą, krytykują użycie władzy jako środka przemocy oraz oziębłość religijną i sepsucie chrześcijan. Zakłócenie porządku widzą w winie. Przebaczenie jest dla nich drogą do naprawy, a litość i ułaskawienie Boga naczelną zasadą postępowania. Humanizm bez Boga interpretowany jest w sztukach Hensa jako zgubna, błędna droga. Podkreślić przy tym należy, że sztuki Hensa na pewno nie są "porywającym teatrem".

Intrygującą postacią wśród tej starszej generacji pisarzy jest niewątpliwie Alexander Lernet-Holenia. W 1948 r. pisał o nim kartobliwie Hans Weigel, że literatura austriacka składa się z dwóch autorów: Lernet-Holenia¹. Lernet-Holenia jest autorem zarówno powieści, jak i komedii oraz wielu scenariuszy. Jego komedie mają najczęściej charakter sztuk obyczajowych. Kontynuuje on linię Bauernfelda, Baha i Hofmannsthal. W swoich utworach krytykuje najczęściej wątpliwą moralność tej warstwy społeczeństwa, która rości sobie prawo do miana elity. Po 1945 r. wiele było granych sztuk Holenii, powstałych jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych, np. takie komedie, jak: "Die Frau des Poliphar" (1934), "Parforce" (1928), "Lauter Achter und Heuner" (1931), "Ollapotrida" (1926), "Glastüren" (1938) i inne. Z utworów powstałych po 1945 r. wymienić należałoby jednoaktówkę "Saul", która wraz ze sztuką "Alkestis" została wystawiona już w 1946 r. W 1955 r. datujemy przeróbkę sztuki "Die spanische Komödie" z roku 1949. W 1960 r. Lernet-Holenia tłumaczy sztukę Sama Taylora "Die goldene Brücke", a w 1961 r. pi-

¹ Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart - die zeitgenössische Literatur Österreichs: Alexander Lernet-Holenia-Intrigen aus dem Handgelenk, München 1976, s. 499.

sze wraz z Hansem Adlerem farsę "Tohuwabohu". Jego sztuka z roku 1969 "Das Finanzamt", oparta na powieści pod tym samym tytułem, jest komedią o charakterze satyryczno-polemicznym. Holenia reprezentuje tutaj swoim czytelnikom przekonanie, że konsekwencją daleko idącego absurdu jest pojawienie się cech jak najbardziej humanitarnych. Sztuki Lernet-Holeni to najczęściej farsy naszpikowane różnymi mądrościami. Wiele jest w nich sceptycyzmu i cynizmu. Jego twórczość echarakteryzował w 1961 r. w dowcipny sposób Hans Weigel. Napisał on wtedy:

Lernet-Holenia dysponuje nie tylko rozumem, ale i ręką skora do bicia. Powiązanie to jest na pewno bardzo cenne, tylko że w niektórych sztukach zdarza się, że powiązanie to nie funkcjonuje zgodnie z zasadami gry. Można by też powiedzieć, że funkcjonuje za dobrze. Obojętnie na jakiej płaszczyźnie się coś pisze, zawsze trzeba wierzyć w to, co się pisze. Natomiast "rozum" Holeni nie zawsze wierzy w to, co pisze jego ręka. Holenia próbuje, ryzykuje [...] jest zadowolony, jeżeli mu się coś udaje, nie sprzeciwia się, jeżeli wydaje mu się coś głupie. W ten sposób powstaje osobliwy gatunek sztuk. Podobne są do lekkich komedii, brak im jednak fanatyczno-wierzącej żarliwości, powagi i gorliwości profesjonalnej sztuki rozrywkowej [...]. Są one szkicami, improwizacjami i wariacjami na temat teatru rozrywki².

Komedie i scenariusze pisał również obok dramatów religijnych i historycznych Friedrich Schreyvogel. Jediną sztuką, jaką napisał po wojnie "Der weiße Mantel" nie udało mu się nawiązać kontaktu z nowszymi tendencjami w dramaturgii austriackiej. Rozważania na temat problemów medycznych, religijnych i politycznych nie tworzą w tej sztuce całości. "Der weiße Mantel" nie jest ani dramatem mistycznym, ani poważnym dramatem problemowym. Całość została napisana w stylu lat trzydziestych.

Do pisarzy kontynuujących po 1945 r. swoją działalność twórczą, a wykorzystywaną w okresie istnienia III Rzeszy do celów propagandowych, należy Richard Billinger. Nie mógł on się nigdy pogodzić z faktem, że styl jego utworów utożsamiano ze stylem literatury "krwi i ziemi", pisanej w duchu narodowosocjalistycznej ideologii. Zwolennicy tej ideologii wykorzystywali obraz chłopotwa opisywany przez Billingera. Odbierali oni go jako pewną idealizację tej warstwy społecznej. Billinger w rzeczywistości jednak nie idealizował

² H. W e i g e l, "Illustrierte Kronen-Zeitung" 10 II 1961 [Wiedeń], tłumaczenie autorki niniejszego artykułu.

chłopstwa, lecz je demonstrował. Opisuując motywy jego działania wskazywał na wiele negatywnych czynników. Burzył on raczej legendę o "zdrowym chłopstwie". Billinger, pisarz pochodzenia chłopskiego, nazywany często, świadomie czy też nieświadomie, oportunistycznym narodowościowcem, nie potrafił już ustabilizować swej pozycji jako dramatopisarz. Nie mógł on się również uwolnić od etykiety pisarza naiwnego i w zasadzie nie zdobył już dużego rozgłosu po wojnie. Podobny los spotkał również Arnolta Bronnena, chociaż z zupełnie innych powodów. Przyczyna małej popularności Bronnena leżała raczej w politycznym oportunizmie, a nie jak w przypadku Billingera w literackiej bezsilności. Bronnenowi przeszkadzała w uzyskaniu popularności przede wszystkim jego zmienna postawa polityczna.

Reasumując, należałoby za Mieczysławem Urbanowiczem stwierdzić, że "po 1945 r. piśmiennictwo austriackie włączyło się znów w nurt literatury powszechnej, przy czym znaczna część pisarzy opowiedziała się, zgodnie z długoletnimi tradycjami, za realistycznym odzwierciedleniem rzeczywistości, wysuwając na ośrodek ważne zagadnienia życia współczesnego, zarówno natury społecznej, jak i moralno-etycznej"³. Urbanowicz stwierdza dalej - a spostrzeżenia jego pochodzą z roku 1967 - że "w literaturze austriackiej dominuje tzw. realizm magiczny, który stara się stopić w jeden obraz rzeczywistość z czymś, co nie jest bezpośrednio dane naszemu umysłowi, z lewymi wyzwalnym światem intuicji, przeoczeń i fantastyki. Pisarze tego kierunku nie afirmują jednak zasadniczo przedstawianego przez siebie życia; ich sceptycyzm wyrasta z ciężkich wstrząsów lat wojennych"⁴.

Mówiąc o pisarzach tzw. pierwszej fazy rozwoju dramatu austriackiego nie sposób nie wymienić jeszcze dwóch nazwisk pisarzy należących do tej generacji, których twórczość została stosunkowo późno odkryta. Jest to Fritz Herzmanovsky-Orlando oraz Elias Canetti. Większość dzieł Fritza Herzmanovsky-Orlanda odkryta została dopiero po jego śmierci. Premiera jego sztuki "Zerbinettas Befreiung" odbyła się w roku 1961, a więc siedem lat po jego śmierci, natomiast innych, jak "Apoll von Nichte, oder Kxzellenzen ausstopfen - ein Unfug", "Das Tyroler Drachenspiel" czy też "Sellawie oder Hamlet,

³ M. Urbanowicz, *Dramat austriacki XX wieku. "Główne kierunki i tendencje"*, "Germanica Wratislaviensia" 1967, t. XI, s. 31/32.

⁴ Tamże, s. 32.

der Osterhase" - dopiero w 1970 r. Dziwi to o tyle, gdyż tematyka jego utworów jest ściśle związana z tradycją Austrii, krajem nazwanym przez autora "Tarockanien", który pisarz przedstawia w sposób dowolny i groteskowy, nie pozbawiony jednak nuty nostalgii. Akcja jego utworów przebiega często na dwóch płaszczyznach: na płaszczyźnie świata realnego i nierealnego, przy czym większą rolę odgrywa świat realny. Widoczny jest w twórczości Herzmanovskiego wpływ Nestroja i Kafki.

Zupełnie inny styl i sposób wypowiedzi od dotychczas omawianych autorów reprezentuje Elias Canetti (ur. 1905 r.), wielki wirtuoz języka, przypominający swą twórczością często Karla Krausa czy też Ödöna von Horvátha. Canetti, również autor wielu pism teoretycznych i filozoficznych, po wojnie napisał właściwie tylko jeden dramat "Die Befristeten" (1952). Tematycznie dramat ten o charakterze refleksyjnym przypomina wcześniejszy utwór pisarza "Die Hochzeit". Centralnym zagadnieniem, zarówno jednego jak i drugiego dramatu, jak i wielu innych utworów jest problem śmierci, stanowiący jakoby obsesję pisarza. Pojawia się ona również w dramacie "Die Befristeten", który stanowi kontynuację ciągłej konfrontacji pragnień pisarza z otaczającą go rzeczywistością. Konsekwencją tej konfrontacji jest nienawiść w stosunku do śmierci. Swoje stosunek do śmierci Canetti jasno sformułował w rozmowie z R. S. Baurem. Na pytanie rozmówcy, co jest dla niego prymarne, nienawiść wobec śmierci czy nienawiść wobec zła, pisarz odpowiedział, że już od wielu lat, śmierć i zło stanowią dla niego wartość identyczną⁵. Canetti traktuje śmierć jako największe zło moralne, jako przyczyną wielu nieetycznych czynów. Gdyby nie było śmierci - twierdzi - ludzie mogliby ciągle naprawiać swe słabości i likwidować swe grzechy. W swoim utworze "Aufzeichnungen" wyraża opinię, że ludzie dlatego muszą być zli, ponieważ wiedzą, że muszą umrzeć⁶. Myśl tę wypowiedział zresztą już wcześnie. W 1936 r. w mowie poświęconej Hermannowi Brochowi stwierdził, że tak długo jak długo będzie istniała śmierć, nic co piękne nie będzie piękne i co dobre nie będzie dobre⁷. Śmierć

⁵ Gespräch mit E. Canetti geführt von R. S. Bauer, "Literatur und Kritik" 1972, z. 65, s. 276.

⁶ E. C a n e t t i, Die Provinz des Menschen - Aufzeichnungen 1942/72, München 1973, s. 166.

⁷ E. C a n e t t i, Hermann Broch Rede, [w:] Welt im Kopf - Eingeleitet und ausgewählt von Brich Fried, Graz-Wien 1962, s. 99.

stanowi więc dla pisarza ogromne zagrożenie dla ludzkości, dla humanitarności.

Refleksje Canettiego dotyczące zagadnienia śmierci sprowadzają się w konkluzji do stwierdzenia, iż śmierci jako największego zła nie da się zanegować, ale że świadomość tego zła stwarza człowiekowi możliwość stoczenia z nią walki. Walkę tę pisarz podejmuje również w dramacie "Die Befristeten". Bohaterami dramatu są mieszkańcy utopii znający już od urodzenia datę swej śmierci. Wszystko, co się dotyczy śmierci, jest świadome: nie można umrzeć przedwcześnie, nie można również zostać zabitym. Zdradzenie godziny śmierci innym członkom społeczeństwa uważane jest za przestępstwo. Nad całym porządkiem czuwa tzw. "Kapselan", jedyny człowiek posiadający władzę w społeczeństwie żyjącym złudzeniem wolności. Złudzenie to jest wynikiem świadomości momentu śmierci. Ludzie ci sądzą, że w ten sposób są władcami swego losu. Poprzedzające generacje, dla których data śmierci była wielką niewiadomą, określają jako bestie i dzikusów, ponieważ ich zdaniem ludzie tym różnią się od zwierząt, że w przeciwieństwie do nich nie tylko wiedzą, że muszą umrzeć, ale wiedzą również, kiedy umrą. Ich pojęcie wolności jest jednak wolnością pozorną, gdyż są oni niewolnikami śmierci. Dla Canettiego świadomość ta jest przyczyną jeszcze większego zła. Negatywne skutki ustalonego przez "Kapselana" porządku dają się zauważyć w stosunkach międzyludzkich. Ludzie po prostu stają się nieznosni wobec siebie. Tylko jeden bohater sztuki "Die Befristeten" nie zgadza się z ustalonym porządkiem rzeczy. Jego oburzenie demaskujące śmierć jako kłamstwo i oszustwo jest wyrazem dążeń samego Canettiego, marzącym o życiu pozbawionym śmierci. Sztuka "Die Befristeten" jest jeszcze jednym potwierdzeniem nienawiści Canettiego do śmierci. Mówi ona o niemożliwości racjonalnego uszczęśliwiania świata, o fikcji wolności nieskatonej, o względności wszelkiej moralności, o ograniczonym cynizmie ustalonego porządku i ustalonych praw oraz o wiecznie powtarzającym się motywie zwątpienia.

Obserwując twórczość literacką kontynuatorów dramatu austriackiego można by stwierdzić, że w 1945 r. nie było w dramaturgii austriackiej "godziny zerowej". Jednak załatkę nowej twórczości (wyłączyć należy w tym kontakcie twórczość Canettiego) znaleźliśmy dopiero w następnej generacji, tej, do której można zaliczyć takich pisarzy, jak Fritz Hochwälder, Harald Zsanka, Rainunda Bergera, Rudolfa Bayra, Kurta Klingera, Fritza Habecka, Reinharda Federman-

na, Helmuta Schwarza, Helmuta Qualtingera, Kurta Besciego, Traugotta Krischkego, Hansa Friedricha Kühnela, Hansa Carla Artmanna i jeszcze wielu innych.

Najbardziej znaną postacią wśród grona tych pisarzy jest niewątpliwie Fritz Hochwälder. Wielki rozgłos uzyskała jego sztuka "Das heilige Experiment" napisana jeszcze w czasie wojny. Autora interesuje tu problem sprawiedliwości społecznej, problem duchowej i świeckiej misji Kościoła, antagonizm między władzą świecką a papieżem, pomiędzy ideą a racją stanu. Słusznie pisze Marian Szyrocki, że "Hochwälder nawiązuje tu do wzorów teatru klasycznego, że ujmuje ostrym, acz oszczędnym rysunkiem charakterów, przejrzystą, logiczną kompozycją oraz pięknym, precyzyjnym językiem"⁸. W innych sztukach Hochwälder zajmuje się problemem winy ("Meier Helmbrecht", "Der Unschuldige"), problemem odpowiedzialności za czyny będące wypełnieniem rozkazu ("Der öffentliche Ankläger"), problemem samolubstwa i sprawiedliwości, winy utajonej i jawnej ("Die Herberge"). Swoim utworem "Donnerstag" z 1959 r. Hochwälder zamierzał dać nowocześniejszą sztukę utrzymaną w tradycji starowiedeńskiego teatru ludowego. Zrezygnował w niej z jedności miejsca, akcji i czasu i oddalił się od realistycznego stylu⁹. Jego sztuka "1003" z 1963 r. jest produktem rozważań nad antyrealizmem. Komedia "Der Himbeerplücker", pełna napięcia i makabrycznego komizmu, często przypominająca farsę, jest wspaniałym studium charakterów postaci. Pisarz zamierza tu zdemaskować pewną hierarchię wartości, reprezentowaną w sztuce przez byłych nazistów. Odmiesza on tu byłych prominentów III Rzeszy, którym pozostał tylko strach przed zdemaskowaniem ich dawnych przestępstw. W innych sztukach Hochwälder podejmuje dyskusję nad tym, czy sło jest dla człowieka immanentne oraz czy agresję i terror można zwalczyć tylko przemocą i czy refleksja w ogóle ma jakis sens ("Lazaretti oder Der Säbeltiger").

We wszystkich sztukach - pisze Urbanowicz - Hochwälder dokumentuje swój wysoki kunszt pisarski i świetną znajomość wymogów sceny, komponując je na zasadzie pełnego napięcia dramatycznego, maksymalnego skoncentrowania zawsze ciekawej akcji na centralnym zagadnie-

⁸ M. S z y r o c k i, Dramat austriacki, [w:] Dzieje literatury niemieckiej, Warszawa 1972, s. 262.

⁹ Por. O. D o b i j a n k a - W i t o z a k o w a, "Czwartek" Fritza Hochwäldera, "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1976, nr 35.

niu i żelaznej konsekwencji w logicznym uszeregowaniu przyczyn i skutków, przy czym wypadki przedstawia sucho, bez wewnętrznego angażowania się i bez poetyckich upiększeń¹⁰.

Hochwälder był aż do początków lat sześćdziesiątych dominującą postacią wśród tzw. drugiej generacji dramatopisarzy austriackich, których skala zainteresowań jest bardzo różnorodna. Hochwäldera interesuje, zgodnie z tradycją austriacką, historia, gra symboli i legend, a nie eksperymenty formalne. Inni dramatopisarze zaliczani do tej grupy chcą w rewiach i reportażach uporać się z wydarzeniami czasu. Jeszcze inni nadają aktualnym tematom szatę poetycką, symbolizując je i historyzując. Wielu z nich traktuje teatr głównie jako rozrywkę, nadając jej przeróżne odcienie, począwszy od sztuki problemowej – aż do farsy. Nie brakuje wśród nich również autorów stojących na pograniczu wielu tych kierunków i autsajderów. Twórczość wielu z nich zdradza wpływy tradycji literackiej. Raimund Berger np. pisarz zdradzający wpływy Hauptmanna, Wedekinda, Lorci, Williamsa i Giraudoux, odrzuca w swoich utworach wszelkie elementy dydaktyczne, inspirowane ideologicznie i intelektualnie "wymądrkowane". Z niewłaściwym ujęciem heroizmu walóży w swoim dramacie "Warum gräbst du Centuria" Harald Zusanek. W centrum jego dramaturgii stoi zagadnienie ludzkiej godności. W swoim chyba najlepszym dramacie "Die Straße nach Cavarocere", wyrzuca pisarz ludziom – słowami postaci dramatu, staruszek uznanej za czarownicę, ponieważ jest lepsza i więcej rozumie od innych – nieludzkość ich postępowania. W swojej dwuczęściowej sztuce "Mutter Europa" Hochwälder posługuje się symbolami i alegoriami. Wiele dramatów tego pisarza mieści w sobie jego polityczne credo, wiele również jego społeczne credo. Bliskie są mu palące sprawy społeczne Austrii.

Do pisarzy szczególnie uzdolnionych wśród grupy pisarzy należących do tzw. drugiej fazy rozwoju dramatu austriackiego należy Kurt Klinger. W swojej tragedii "Odysseus muß wieder reisen" (1954), należącej do grupy dramatów poruszających tematykę powrotu żołnierzy do stron ojczyстых, Klinger ukazuje problemy współczesne w świetle antycznych mitów. Autor stawia sobie tutaj pytanie o to, czy istnieje prawo do powrotu i czy powrót taki w ogóle jest możliwy. I chociaż dramat ten skierowany jest przeciw wojnie, to Klingerowi chodzi tu jeszcze o coś więcej. Zamierzeniem jego jest zwrócenie u-

¹⁰ Urbanowicz, op. cit., s. 33.

wagi na pewną powtarzalność i niezmiennność ludzkich tragedii. Czyni to z dużym wyczuciem dramaturgicznym. Pięknie brzmi na scenie jego język, a postacie przedstawione są w sposób żywy i plastyczny. Cała sztuka jest świadectwem pisarza pozbawionego wszelkich iluzji. Nie brak jednak w tej sztuce obok sceptycyzmu i ironii, nuty liryzmu. W świetle antycznych mitów Klinger pozostał również w dramacie napisanym 15 lat później, w utworze "Die Helena des Euripides", w którym wskazuje na bezsensowność wojen manipulowanych przez bogów, kapłanów i władców. Jego utwór z 1958 r. "Der goldene Käfig", zdradzający wpływy Hofmannsthala, Brechta, Grillparzera, Lopego i Calderona - to rozważania na temat roli poety, natomiast dramat "Kleines Weltkabarett" pochodzący również z 1958 r. jest wyrazem sceptycyzmu autora, co do możliwości napisania sztuki mówiącej w sposób kompetentny o problematyce kompleksowej. Klinger stara się tutaj na podstawie pojedynczych przypadków pokazać zjawiska typowe. W prosperującej koniunkturze końca lat pięćdziesiątych widzi zagrożenie dla humanitaryzmu; ludziom nieżyczliwym i złym, zbiurokratyzowanym i egoistom przeciwstawia głodujących literatów i prześladowanych humanistów. W dramacie "La sera" - wystawionym w 1960 r. przez "Wiener Theater" wraz ze sztuką Maxa Frischa "Die große Wut des Philipp Hotz" - Klinger interesuje przepaść, jaka w bezdusznym świecie dzieli kobietę i mężczyznę. Brak zrozumienia oraz problem zagubienia, to zagadnienia szczególnie bliskie Klingerowi nie tylko w tym dramacie, ale i w wielu innych.

Jeżeli chodzi o innych pisarzy tego okresu, to należy jeszcze podkreślić, że tak jak dla Klinger również dla Rudolfa Bayra prawa rządzące w świecie antycznym są ciągle żywe. W swoich utworach przenosi je, podobnie jak Klinger, na wydarzenia aktualne. Tematem dramatów Kurta Benescha jest natomiast życie według szablonów, życie konformistyczne i ukrywające się w różnych formach masek, iluzji i samooszukiwania ("Ein Boot will nach Abadana"). Przy zastosowaniu realistycznych środków pisze swoje dramatyczne reportaże i religijne sztuki Helmut Schwarz ("Seine letzte Berufung", "Arbeiterpriester"). Swoim zdyscyplinowaniem językowym zwraca na siebie uwagę wymieniony już Rudolf Bayr ("Die Liebe der Andrea"). Teatr planetarny chce stworzyć Frank Zwillinger. Pragnie on pokazać walkę z problemami codzienności na orbitach okołoziemskich. Do stworzenia teatru groteski i absurdu dąży Hans Kühnelt. Natomiast "dramat ducha" oraz "teatr kosmiczny" chce stworzyć poprzez swoje nazbyt

przepełnione ideami i niezbyt językowo udane "sztuki-tezy" Kurt Besci ("Deutsche Passion", "Atom vor Christi").

W swoich dążeniach artystycznych większość z tych pisarzy popierana była przez wspomnianego już dwukrotnie Hansa Weigla, jednego z najbardziej znanych krytyków wiedeńskich. Jego sztuka "Barabbas oder Der fünfzigste Geburtstag", określona przez samego Weigla jako "tragiczna rewia", stała się sensacją. Viktor F. Frankl nazwał ten utwór "udramatyzowanym egzystencjalizmem"¹¹, a Rudolf Holzer wskazał na związek tego utworu z dramatem Horvátha "Jüngster Tag". Zarówno Horváth, jak i Weigl, chcieli stworzyć dla teatru poszukiwaną sztukę współczesną, mówiącą o wewnętrznych przeżyciach bohaterów okresu, w którym sami żyli i tworzyli.

W drugim etapie rozwoju dramatu austriackiego zrealizowała swoje doświadczenia generacja urodzona w okresie od 1920 do 1935 r. Doświadczenia te czerpała z teatru współczesnego literatury światowej. Prawie wszyscy z nich ciągle przeżywali jakieś rozczarowanie i wkrótce zostali wcieleni w dramatyczny "establishment" od Brauna do Hochwäldera, a więc tych pisarzy, których świetność coraz bardziej zanikała. By sprzeciwić się temu establishmentowi młodzi pisarze zaczynają tworzyć grupy literackie. Najpierw powstaje w Wiedniu tzw. "Wiener Gruppe", a potem w Grazu "Forum Stadtpark"¹². Dominującymi pisarzami są tu przede wszystkim: Peter Handke, Wolfgang Bauer, Hans Carl Artmann, Peter Turrini, Harald Sommer i jeszcze wielu innych. Pisarzy tych interesują głównie eksperymenty formalne. Przedmiotem ich rozważań staje się często język. Dążą oni do stworzenia antyteatru, a więc teatru, dla którego nie ma już znaczenia platonowako-arystotelesowskie ujęcie dobra, piękna i prawdy. Poszukują ciągle nowych środków wyrazu. Wielu z nich nie rezygnuje również z mocno zakorzenionej tradycji literatury austriackiej.

W tym okresie trzeciego etapu rozwoju dramatu i teatru, trzy czynniki odegrały istotną rolę: a) recepcja surrealizmu i teatru absurdu, b) zajęcie się filozofią Wittgensteina, szczególnie jego teorią o stosunku myślenia do świata, a zwłaszcza języka do opisywanej rzeczywistości, c) renesans utworów Ödöna von Horvátha, a także odkrycie twórczości Eliasa Canettiego.

¹¹ Kindlers Literaturgeschichte..., s. 557.

¹² Por. S. K a s z y Ń s k i, Życie literackie Austrii po II wojnie światowej, "Nurt" 1978, nr 9.

Elementy antyteatru są widoczne w pracach "Wiener Gruppe", a szczególnie w tekstach Handkego, Bayera oraz w sztukach Hansa Carla Artmanna. Dla wielu z nich, w tym przede wszystkim dla Petera Handkego, język i analiza języka staje się obiektem scenicznym. Cała generacja dramatopisarzy, z Haraldem Sommerem i Wolfgangiem Bauerem na czele, zaczyna się posługiwać dialektem, którego poznawcze odkrycie jest konsekwencją badań nad językiem. Linia twórczości Eliaza Canettiego reprezentuje w pewnym sensie Thomas Bernhard, którego dzieła noszą cechy alegorycznego realizmu ("Ein Fest für Boris"). We wszystkich utworach Bernharda przewija się problematyka śmierci. Postacie dramatu "Ein Fest für Boris" bardzo różnie reagują na zjawisko śmierci. Dla Joanny, jedynej "zdrowej" osoby, śmierć jest aktem okrutnym. W żaden sposób nie może się pogodzić ze śmiercią Borysa. Natomiast dla kaleki noszącej imię "Dobra śmierć" nie jest niczym strasznym. "Świadoma bezsensowności życia [...] - pisze Karol Sauerland - Dobra nie uważa śmierci za coś strasznego[...]"¹³ i kontynuuje: "Nie znając podstaw, by w śmierci widzieć więcej sensu niż w życiu, w rezultacie nie przypisuje jej żadnego sensu"¹⁴. Sauerland dodaje, że ta filozofia mieści się w jej potwornym śmiechu. W sztuce "Der Ignorant und der Wahnsinnige" każdy ma własny stosunek do egzystencji. W dramacie "Die Jagdgesellschaft" śmierć jest "władzą polowania, a jej ofiarą generał, który dowiedziawszy się o swej śmiertelnej chorobie popełnia samobójstwo". Bernhard wyraża tutaj pogląd, że śmierć może wyprzedzić tylko śmierć. Tematem komedii "Der Präsident" jest strach jako następstwo ambioji i nienawiści. Bernhard pokazuje tutaj totalne osamotnienie i wyobcowanie, będące udziałem ludzi panujących. Prezydent i jego żona, reprezentanci władzy, uciśkający innych, szukają ucieczki od strachu w niekończących się rozmowach z samym sobą. Centralnym zagadnieniem jest jednak znowu śmierć, która zaskakuje na końcu dramatu prezydenta, nieświadomego tego, czy się jej obawiał czy też pragnął. Trafnie charakteryzuje twórczość Thomasa Bernharda Karol Sauerland, kiedy pisze:

Język Bernharda jest wybitnie poetycki, oczywiście w sensie poezji nowoczesnej. Do głównych elementów tej poetyckości należy gra słów,

¹³ K. Sauerland, Młoda dramaturgia austriacka, "Dialog" 1973, nr 2, s. 97.

¹⁴ Tamże, s. 97.

modyfikacje tych samych zwrotów i wyrażeń przez wyjęcie lub zastąpienie jakiegoś słowa innym, albo zmianę kontekstu, oraz używanie określonych wyrażeń jako motywu przewodniego[...]. Swoją monotonią, ustawicznym powtarzaniem podobnych zwrotów i wyrażeń Bernhard stwarza nastrój pełen grozy i groteski¹⁵.

Tematyka podjęta przez Bernharda kontynuowana była później przez takiego "politosocjologa", jak Wilhelm Pevny i takich "literackich scjentyistów", jak Helmut Eisendl i Gerhard Roth.

Szczególnie błyskotliwą karierę zrobił spośród pisarzy trzeciego etapu rozwoju dramatu i teatru Peter Handke. Jego sztuki, szczególnie pierwsze, przypominające twórczość Becketta, są wymierzone przeciw teatrowi iluzji. Dążą one do ekupienia uwagi widza na warstwie językowej utworu. Eliminują fabułę. Poprzez swoją sztukę "Publikumabeschimpfung" Handke chciał skłonić publiczność do zrezygnowania z biernej roli widza. Sztuka ta była wyzwaniem, którego publiczność jednak nie zrozumiała. Nie zrozumiała tego, że sztuka miała być "rozprawą" z teatrem, że pisarz chciał tu w praktyce pokazać teatr pozbawiony iluzji. W rozmowie z Arturem Josephem Handke stwierdził:

Moim pierwotnym zamiarem było napisanie eseju, pamfletu skierowanego przeciw teatrowi. Uznałem jednak, że broszura nie jest właściwym miejscem publikacji. Prawdopodobnie nie odniosłaby pożądanego skutku. W ten sposób zrodził się paradoks polegający na tym, że nie tylko chciałem w teatrze napisać coś przeciw teatrowi, ale chciałem go również wykorzystać jako protest skierowany przeciw niemu. Nie mam tu na myśli teatru jako absolutu, lecz teatr jako fenomen historyczny. Sztuka skierowana przeciw teatrowi, która mimo to jest teatralna, dlaczego nie miałyby to być teatr¹⁶.

Mimo że publiczność poczuła się obrażona po przedstawieniu sztuki "Publikumabeschimpfung", Handke nie zrezygnował ze swych środków literackich w poszukiwaniu nowej metody twórczej. Istotę sztuki teatralnej określił następująco:

Sztuka teatralna polega zawsze na poszukiwaniu takiego środka, który dążyłby nie tylko do znalezienia jakiejś fikcji obiektywizacji, lecz również do ustalenia pewnego rodzaju równowagi między życiem, które się samemu prowadzi, a które skłonny jest się widzieć jako

¹⁵ Tamże.

¹⁶ A. J o s e p h, Theater unter vier Augen - Gespräche mit Prominenten, Köln-Berlin 1969, s. 28.

absolut, kiedy pisze się prozą, a życiem innych ludzi: jeżeli nawet jest to tylko fikcja, to jest to przecież wysiłek potrzebny twórcy¹⁷.

Jednym z głównych motywów twórczości Handkego stała się refleksja nad językiem. W 1966 r. pisarz w następujący sposób zdefiniował pojęcie teorii języka:

Zamiast zachowywać się tak, jak gdyby można byłoby patrzeć przez język jak przez szybę okienną, należałoby raczej przejrzeć język, a kiedy się go już przejrzało, wtedy należałoby pokazać, jak wiele z tego można zrobić poprzez język¹⁸.

Treścią utworów Handkego stał się więc język. Pisarz reprezentował pogląd, że rzeczywistość nie składa się z niesliczonej ilości faktów, lecz z bogactwa języka. Słowa i jego kształt stanowią według Handkego nie tylko autonomiczną, lecz naczelną zasadę. W swoich utworach pisarz chciał pokazać, że język sam w sobie jest rzeczywistością, której nie da się sprawdzić na podstawie opisywanych przedmiotów, lecz na podstawie przedmiotów, które tę rzeczywistość powodują. Handke widział więc w języku czynnik aktywny. Był zdania, iż inny sposób użycia języka powoduje inną rzeczywistość. Myślał, że język nie jest narzędziem ludzi, ale że ludzie są narzędziami języka, stała się punktem wyjściowym rozważań Handkego nad tematyzacją języka. Swoje sztuki określił mianem "S p r e c h s t ü c k e". Próba definicji tego gatunku wskazywałaby na coś pośredniego między sztukowiskiem a sztuką teatralną. Ich istotę Handke sam wyjaśnił następująco:

Sztuki te pokazują świat nie w kształcie obrazów, lecz w kształcie słów. Natomiast słowa "sztuk mówionych" ukazują świat nie jako coś leżącego poza słowami, lecz świat zawarty w nich samych. Słowa, z których składają się "sztuki mówione" nie dają obrazu świata, lecz pojęcie o świecie¹⁹.

Autorzy tych tzw. "Sprechstücke" posługują się tylko takimi formami językowymi, które da się ustnie wyrazić. Do nich należą zniewaga, spowiedź, wypowiedź, pytanie, wykręt, przepowiednia. Sce-

¹⁷ "Text und Kritik", z. 24/24a, s. 20.

¹⁸ U. S c h u l z, Handke, Hanover 1974, s. 13.

¹⁹ P. H a n d k e, "Stücke I", "Suhrkamp Taschenbuch" 43, s. 203.

na przepełniona jest idiomatycznymi zwrotami, językiem potocznym, przenośniami, powtórzeniami i luźnymi słowami, za pomocą których toczy się gra słów. Tę grę należy rozumieć podwójnie. Jako grę ze słowami w ich znaczeniu tradycyjnym i jako grę słów, tzn. słowo, język i mówienie stają się przedmiotem gry. Całe pomieszczenie sceniczne wypełnione jest dźwiękami, słowami zgrupowanymi, rytmicznymi, wzajemnie się "ocierającymi" i uzupełniającymi, przypominającymi dźwięki muzyczne. Na scenie szepcze się lub krzyczy, mówi się głośniej lub ciszej. Rozmawia się wspólnie lub pojedynczo. W ten sposób autorzy tych tzw. "Sprechstücke", a wśród nich najwybitniejszy Peter Handke, podejmują próbę redukcji języka do samego języka. Między poszczególnymi zdaniami widz nie znajdzie tych związków znaczeniowych i treściowych, do których już zdążył się przyzwyczaić. Najlepszym przykładem takiej metody twórczej jest sztuka Handkego "Weissagung". Każde zdanie jest tutaj samo w sobie bezsensowne. Postacie sztuki, czterej mówcy, posługują się cały czas porównaniami w stylu:

"Die Fliegen werden sterben wie die Fliegen"
[Muchy umrą jak muchy]
"Der Besessene wird heulen wie ein Besessener"
[Opętany będzie płakał tak jak opętany]
"Der Sand wird auch wie Sand durch die Finger rinnen"
[Piasek przeleci wam przez palce jak piasek]
"Jeder Tag wird ein Tag sein wie jeder andere"
[Każdy dzień będzie taki jak każdy inny dzień]²⁰.

Porównania te są prowadzone dwukierunkowo. Od strony ilościowej sztuka składa się z samych porównań. Każde zdanie odnosi się do jakiegoś związku między dwoma przedmiotami. Od strony jakościowej porównanie jest tak dobrane, że cytowany analogiczny przedmiot wskazuje na przedmiot już nazwany. W sztuce "Weissagung" Handke wskazał więc na pewne porównawcze elementy języka, szczególnie na dokonujący się w jego ramach proces tautologii. Znajdujemy więc w tej sztuce zdania bez sensu, gdyż sens ten trudno jest określić. Czterej mówcy sztuki "Weissagung" badają najczęściej używane w języku niemieckim słowa, by w ten sposób zdemaskować bezsens, w którym się bezmyślnie poruszają. Język nie wnosi tu nic nowego, używany jest nieświadomie, sam siebie transponuje. Pokazana tu została cała ba-

²⁰ Tamże, s. 63.

nalność i pustka językowa. W sztuce "Selbstbeziehung" Handke akcentuje znaczenie języka jako podstawę ludzkiej egzystencji. Wiele jest tu zdań głównych rozpoczynających się od "ich habe...". To przyznające i spowiadające się "ja" nie jest niczym innym jak tylko werbalnym odnalezieniem siebie samego. Już pierwsze zdanie sztuki "Przyszędem na świat..." nie wskazuje na jakiś odległy stan faktyczny. Wypowiadający to zdanie narrator już w tym momencie buduje swoją egzystencję, egzystencję powstałą na gruncie języka. W dalszym ciągu przebiegu akcji sztuki narrator ten zabezpiecza swoją egzystencję już nie tylko poprzez mowę, lecz przez zaakcentowanie wkładu języka w konstruowanie tej egzystencji. W pewnym momencie stwierdza:

Poruszyłem moimi ustami. Zacząłem myśleć. Krzyczałem. Mówiłem. Wytwarzałem szmery. Wydawałem dźwięki. Potrafiłem mówić. Potrafiłem krzyczeć[...]²¹.

Zadaniem języka jest tutaj nie tylko stwierdzenie istnienia zmysłów, a co za tym idzie zdolności rozpoznawania przedmiotów poprzez język. Język jako następstwo zdolności do działania jest aktem poznania samego siebie. Niedbałe użycie języka służy samoobwinieniu, gdyż język, który ma zapewnić egzystencję wymaga krytycznego podejścia i stałej kontroli. W przeciwnym bowiem razie należałoby stwierdzić za Handkem:

Nie zwracałem uwagi na reguły języka. Popełniałem błędy językowe. Używałem słów bezmyślnie²².

Temat zasygnalizowany w sztuce "Selbstbeziehung" Handke rozwinął jeszcze bardziej w swoim utworze "Kaspar". Pisarz pokazuje tu proces rozwoju poprzez język. Poprzez język uporządkowujemy otaczające nas rzeczy i znajdujemy punkt odniesienia do nich. Jeden z suflerów tej sztuki konkluduje:

Wraz ze zdaniem wszystkie przedmioty należą do Ciebie. Jesteś w posiadaniu zdania, za pomocą którego każdy nieporządek możesz zmienić w porządek²³.

²¹ Tamże, s. 69.

²² Tamże, s. 78.

²³ Tamże, s. 115.

W utworze "Kaspar" nie znajdziemy ani dialogów, ani pytań czy też odpowiedzi. Sztuka pokazuje językowy mechanizm jako metodę wychowawczą, odsłania ona udręki językowe. Postać pojawiająca się w "Kasparze" na scenie, czyli Kaspar, wypowiada tylko jedno zdanie: "Chciałbym stać się kimś takim, kim był kiedyś ktoś inny [...]". Język tego zdania poprawny pod względem leksykalnym i gramatycznym jest przede wszystkim materiałem akustycznym. Zdanie to zostaje wypowiedziane w przeróżnej formie: radośnie, z ulgą, monotonicznie, śpiewnie, krzyżując i skandując. Zadaniem suflerów jest zmobilizowanie Kaspara, poprzez dostarczenie mu materiału językowego, do mówienia. Czynią to z powodzeniem, gdyż w pewnym momencie Kaspar stwierdza:

Kiedy byłem pozbawiony świadomości, wtedy podobny byłem do pijaka; nie mogłem nadążyć. Cierpiałem, gdyż nie mogłem niczego rozróżnić. Nauczyłem się wypełniać wazelką pustkę skowami[...]24.

Zaakcentowana została tutaj funkcja języka jako narzędzia w procesie dostosowywania się i myślenia, że język opanowujemy tylko po to, by wkrótce zostać pozbawionym władzy nad nim. Często popadamy w czosną gadaninę i frazesy, język staje się chaotyczny i bezsensowny, a tym samym problematyczny. Zagadnienie to jest również tematem innej sztuki Petera Handkego, sztuki pt. "Hilferufe". W utworze "Das Mündel will Vormund sein" Handke pokazał, że mechanizmy życia dają się uchwycić nie tylko w języku, ale i w gestach i zachowaniach ludzi. W pewnym sensie autor zrezygnował tu z tematyki języka. "Quodlibet" uważa się za przejście autora od tematyki sztuki "Der Ritt über den Bodensee", w której Handke demonstruje dowolność pozbawionej treści konwersacji dokonanej dodatkowo przez gesty. Sztuka "Der Ritt über den Bodensee" zawiera po raz pierwszy dialogi, będące tu tylko zabawą w ochowanego, ciągłym kwestionowaniem czegoś. Obiektem obserwacji pisarza jest sytuacja, w której ludzie używając pustych słów i zwrotów, mają już przygotowane odpowiedzi, opowiadają tylko głupstwa. Handke odsłania tu cały mechanizm różnych znaków i gestów i mocno akcentuje fakt, iż utrwalone zostały nie tylko słowa i zdania, ale i spostrzeżenia. W konkluzji sprowadza to do stwierdzenia, że świat jest schematyczny. Ze swymi szablonowo urządzeniami zjawiskami kieruje on każdą obserwacją, każdym uczuciem i każdą myślą.

24 Tamże, s. 177.

Posługiwanie się językiem staje się więc bardzo ryzykowne, ponieważ znaczenia i słowa są już w jakiś sposób z góry określone. Są zbyt ogólne i w związku z tym niezdolne do wyrażenia czegoś bardziej indywidualnego, czegoś jednorazowego. Dlatego też ciągle mamy do czynienia z niewłaściwymi interpretacjami i nieporozumieniami. Osoba wypowiadająca jakąś opinię ciągle jest zmuszana do ograniczania lub wycofywania swej wypowiedzi. Nierzadko więc słyszymy: "Tego nie chciałem powiedzieć", co powoduje utrwalanie się językowych schematów i znaczeń. Powstaje więc pytanie, po co w ogóle mówimy. Zdaniem Handkego mówimy tylko po to, by pokazać, jakie zdania potrafimy wypowiedzieć:

Jemand spricht nur, um zu zeigen, welche Sätze er sprechen kann[...]²⁵,

Lecz na tym nie kończy się dla Handkego przygoda z językiem. Pisarz chciałby znaleźć jakiegoś dowolne, powszechnie uznane słowo, które miałoby do spełnienia dwie funkcje. Po pierwsze miałoby ono stoczyć walkę werbalną, a po drugie stać się elementem poznania samego siebie. Rozważania nad językiem, którym Handke się tak intensywnie zajmował, musiały w końcu doprowadzić pisarza do stwierdzenia, że język jest zbyteczny. Lepiej jest przecież jego zdaniem, zrezygnować z języka, z jego niebezpiecznych struktur, niż ich nadużywać. W swoich tzw. "Sprechstücke" Handke reprezentował pogląd, że słowa są najgorszym i jedynym zagrożeniem dla ludzkości. Treści językowe były dla niego o wiele mniej ważne niż funkcje językowe. We wzorcach językowych pisarz widział wzorce zachowań. Dlatego też chciał poprzez swoje sztuki pokazać, iż językiem należy się posługiwać świadomie i krytycznie. Handke nie pozostał jednak we wszystkich swoich sztukach tej tematyce wierny. Punktem zwrotnym w jego twórczości jest sztuka "Die Unvernünftigen sterben aus". Autor powraca tu do tradycyjnego teatru i do "opowiadania historyjek".

Z "opowiadania historyjek" nigdy właściwie nie zrezygnował Wolfgang Bauer, którego wraz z Haraldem Sommerem oraz Peterem Turiniam zaliczyć można do głównych reprezentantów odnowionej koncepcji tzw. "sztuki ludowej" (Volkstück), której renesans notujemy w połowie lat sześćdziesiątych, a która kontynuowała linię wyzna-

²⁵ P. H a n d k e, "Stücke 2", Suhrkamp Taschenbuch 101, s. 161.

ozoną już w latach trzydziestych przez Ödöna von Horvátha. "Nowy realizm" sztuk Bauera, Sommera i Turriniego jest niewątpliwie wynikiem odradzającej się w tym czasie potrzeby rozprawienia się z przeszłością, jak i wynikiem kryzysu, w jakim znalazł się w tym okresie teatr. Autorzy sztuk ludowych, a wśród nich również Bauer, Sommer i Turrini niejednokrotnie uważali się za odnowicieli "skostniałego" teatru. Poprzez swoją twórczość chcieli wskazać na pewien kryzys zachodzący w teatrze oraz zaakcentować potrzebę pisania sztuk łatwych, nieskomplikowanych, skierowanych do niższych warstw społecznych. Dlatego też pisali o problemach dnia codziennego, nurtujących właśnie tę warstwę społeczną. Uważali ją za grupę ludzi cierpiących, bezradnych, narażonych na ciężkie przymusy społeczne, wydanych z powodu swych niedoskonałości językowych, a tym samym i myślenia węższymi kategoriami, na pastwę losu. Wspólną cechą wszystkich tych sztuk ludowych było określenie pewnych symptomów czasu jako choroby, której rozpoznanie miało być przesłanką do terapii, oraz centralna pozycja języka i znaczenie języka jako możliwości werbalnego porozumiewania się. Specjalna funkcja przypadła w tym kontakście dialektowi.

Dialekt jest językiem - twierdzi znany niemiecki autor sztuk ludowych Max Xaver Kroetz - używanym i rozumianym przez wszystkich²⁶.

Jest to zdaniem Kroetza język mający w przeciwieństwie do "sztuczno-ego" języka literackiego większe możliwości wyrażania "niuansów i ukrytych głębi"²⁷. Wyraz temu daje również swą twórczością Wolfgang Bauer. Krytyka rozróżnia właściwie "dwóch Bauerów": "realistycznego" i "nierealistycznego". "Bauer realistyczny" to ten, który daje precyzyjne opisy określonego środowiska z jego całą atmosferą językową, natomiast "Bauer nierealistyczny" to ten, który ucieka się do sfery snu i iluzji, stosując przy tym technikę "surrealną" i "absurdalną"²⁸. Sam autor nigdy się z tą klasyfikacją nie zgadzał. Nie chciał oddzielać realizmu od absurdu czy abstraktu. Słusznie pisze Karol Sauerland, że jest w sztukach Bauera coś, co nazwać można

²⁶ M. X. K r o e t z, Hochdeutsch ist für mich eine Kunstsprache gewesen, die es nicht gibt, "Titel, Thesen, Temperamente", 28 VII 1972.

²⁷ Tamże.

²⁸ G. M e l z e r, Wolfgang Bauer, Athenäum 1981, s. 9.

atmosferą, która jest wynikiem nie tylko nadmiernego realizmu ale, która bierze się głównie stąd, że bardzo trudno ustalić, kiedy niewinna na pozór zabawa zamienia się w akt brutalności i bestialstwa, co wywołuje wrażenie niesamowitości; śmiech przechodzi w lęk i przerażenie²⁹. Bohaterami utworów Bauera są najczęściej sfrustrowani intelektualisci, ludzie upajający się tak samo filozofią Ludwiga Wittgensteina czy twórczością Jamesa Joyce'a, jak jazzem, haszyszem, dżinem i wódką. To co tych ludzi łączy to niebezpieczna nuda i agresja oraz brutalna manipulacja kończąca się często morderstwem. Ludzie ci nie chcą się "instytucjonalnie" zaangażować, gdyż w pracy nie widzą żadnego sensu. Przyjęta przez nich postawa biernej rezygnacji i niesamowitej nudy uzależnia ich jeszcze bardziej od społeczeństwa, od pieniędzy i policji. Ich reakcją jest terror i rezygnacja. Ich pozornie silny system nerwowy odmawia im najczęściej posłuszeństwa. Komunikacja ogranicza się wyłącznie do trywialności. Postacie Bauera dysponują bardzo skromnym słownictwem. Umożliwia im ono komunikację językową jedynie w bardzo zamkniętym kręgu. W trakcie mówienia demaskują się jako "wewnętrzni inwalidzi". Nie mają sobie po prostu nic do powiedzenia. Wewnętrzną pustkę próbują na próżno zastąpić utartymi frazesami. Odrzucają oni wszelkie wartości, wszelkie normy społeczne, no i samo społeczeństwo. Nie są jednak w stanie te zanegowane normy i wartości zastąpić innymi. Brak im jakichkolwiek perspektyw na przyszłość. Wszystkie "akoje", których są autorami mają charakter zabawy. Służą tak samo jak alkohol, muzyka, seks i zażywanie haszyszu do odrzucania świadomości o pozabawionej sensu vegetacji. Nie egzystują jako istoty społeczne, lecz żyją tylko jako potwierdzenie własnego "ja". Ponieważ nie są zdolni włączyć się do społeczeństwa, tworzą własne grupy, w których autentyczne międzyludzkie stosunki próbują zastąpić beatem, haszyszem, tanim seksem, sadomasochistycznymi orgiami i horrorfilmami.

Ten opisany model zachowania³⁰ przyjmuje w różnych sztukach Bauera różne warianty. Istotnym jednak jest, iż pokazuje tylko pewne zjawiska bez ujawniania przyczyny. To pozostawia widzowi. Wolfgang Bauer jest moralistą i doskonałym znawcą współczesnej mu epoki. Jako terapię zaleca swoje sztuki: "Change", "Magic Afternoon",

²⁹ Sauerland, op. cit., s. 94.

³⁰ M. Przybecki, Wolfgang Bauer Theater gegen den Strich, "Studia Germanica Posnaniensia" 1977, t. VI.

"Film und Frau" i inne³¹. Sztuka Bauera "Magic Afternoon" stała się wzorem dla wielu dramatopisarzy. W pewnym sensie wzorowali się na twórczości Wolfganga Bauera Harald Sommer, Peter Turrini, Herwig Seeböck i Franz Buchrieser. Również i oni "realistycznie" przedstawiają bezmyślne życie swojego otoczenia, podobnie jak on posługują się przy tym dialektem. Premiera pierwszej jednoaktówki Sommera "D'Leit", napisanej w 1959 r., a wystawionej w 1969 r. została uwieńczona sukcesem. Sukces ten zachęcił jej autora do napisania następnego utworu pt. "A unhamlich schtorka Obgaung" (1970). Skandal teatralny, który stał się jej udziałem, umożliwił równocześnie pozycję Sommera jako dramatopisarza posługującego się dialektem.

Charakterystyczną cechą metody dramaturgicznej Sommera jest stwarzanie - poprzez ukształtowanie językowe - napięcia między sentymentalnością a brutalnością oraz między naturalistyczną dokładnością a ekstremalnym irracjonalizmem. Wiele jest u Sommera elementów surrealnych. Autora interesują również tematy polityczne - ("Scheiß Napoleon", 1971/72). Jego sztuka "Ich betone, daß ich nicht das geringste an der Regierung auszusetzen habe" jest w pewnym sensie parafrazą dramatu Schillera "Wilhelm Tell", jest ona antydramedem utworu Schillera. W centrum zainteresowania sztuki Sommera znajdują się filietrzy poddający się terrorowi. Sommer stworzył w miejsce dramatu o tematyce wyzwolenczej "dramat oportunistyczny". Zagadnienie oportunizmu pisarz ujmuje tak trafnie, jak w innych swoich sztukach zagadnienie komunikacji językowej w środowisku drobnomieszczaństwa i mieszczaństwa.

Literacką konwencję Wolfganga Bauera i Harald Sommera kontynuował w swoich sztukach Peter Turrini. Podobnie jak Wolfgang Bauer w swojej sztuce "Magic Afternoon" również i Turrini świadomie przeciwstawia się "językowemu teatrowi" Handkego. Jego dramaty niesłusznie określano z jednej strony jako imitację odradzającego się w Anglii neorealizmu, z drugiej zaś jako jaskrawy naturalizm. Nie da się jednak zaprzeczyć, że sposób, w jaki Turrini demaskuje drobnomieszczańską nie jest pozbawiony cech przesadnego, alegorycznego realizmu.

W sztuce "Rozszjogd" Turrini ukazuje chłopca, który przyprowadza na wysypisko śmieci jedną ze swych licznych przyjaciółek.

³¹ Por. P r z y b e c k i, op. cit.; S a u e r l a n d, op. cit., s. 94-95.

Z wewnętrznej potrzeby ucieczki od codzienności zaczynają wyrzucać wszystkie przedmioty związane w jakiś sposób ze społecznym przystosowywaniem się. Są to staniki, partie włosów, sztuczne zęby i sztuczne rzęsy. Są to dalej ich ubrania i uprzedzenia. W momencie, kiedy ma dojść do miłosnego aktu zostają zastrzeleni przez przechodniów, przekonanych, iż mają do czynienia ze szczurami³². Sztuka ta jest alegorią na ubóstwo życia, od którego nie można uciec, gdyż społeczeństwo sobie tego nie żyje. Podobna w swej wymowie jest również następna sztuka Turriniego "Zerro, Zerro". Dziewczyna kaleka nie może się zdobyć na spotkanie z chłopakiem poznanym przypadkowo w rozmowie telefonicznej. Milsza jest jej myśl o miłości urojonej niż myśl o nieubłaganej rzeczywistości. Wtrącone tu sceny rewilowe demaskują w sposób satyryczny niehumanitarne mechanizmy ucywilizowanego społeczeństwa.

W sztuce "Sauschlachten" dramaturg zamienia izbę chłopską w "obóz koncentracyjny". Pokazuje tutaj syna chłopskiego, któremu język odmówił posłuszeństwa i który potrafi już tylko chrząkać jak świnia. W związku z tym jest bestialsko maltretowany i w końcu zostaje zamordowany jak świnia. Wiele jest w tej sztuce współczucia dla ludzi upośledzonych. W twórczości Turriniego obecnych jest wiele symboli mówiących o nędzy życia nie podlegającego zmianie ze względu na brak zainteresowania ze strony społeczeństwa. Turrini piętnuje w swoich sztukach otaczający go świat, ale go nie burzy. Autor opisuje tylko ten świat. Ze współczuciem pokazuje pewne sytuacje, ale nie próbuje ich zmienić.

Mówiąc o dramacie austriackim, w okresie od 1945 r. aż do połowy lat siedemdziesiątych, należałoby jeszcze podkreślić, że wydarzeniem życia teatralnego w końcu lat sześćdziesiątych było tworzenie się grup teatralnych stawiających sobie za cel uaktywnienie publiczności. Zamiarem tych grup było polityczne uaktywnienie publiczności poprzez dostarczanie jej informacji z pozycji marksistowskiej. Do najważniejszych autorów tych grup, noszących takie nazwy, jak: "Aktionstheater", "Cafetheater" czy "Grupa Torso" można zaliczyć Heinza R. Ungera i Wilhelma Pevnego. W ich sztukach wysuwała się na pierwszy plan próba uozulenia społeczeństwa na niebezpieczne zjawiska społeczne.

Katedra Literatury Niemieckiej
Uniwersytetu Łódzkiego

³² Por. tamże, s. 95.

Brygida Brandys

DAS ÖSTERREICHISCHE DRAMA IN DER ZEITSPANNE
VON 1945 BIS IN DIE MITTE DER SIEBZIGER JAHRE
- DIE WICHTIGSTEN ENTWICKLUNGSTENDENZEN

Der Artikel ist ein Versuch, einen Überblick über die wichtigsten Tendenzen in der Entwicklung des österreichischen Dramas und Theaters nach 1945 bis in die Mitte der siebziger Jahre zu zeigen. Innerhalb dieses Zeitraums unterscheidet die Autorin drei Phasen:

a) zur ersten zählt sie Werke jener Dramatiker, deren Schaffen nur eine Fortsetzung der von ihnen schon früher betriebenen Thematik bildet und in deren Schaffen auch die Exilerfahrungen einen Niederschlag gefunden haben. Besonders viel Raum schenkt die Verfasserin solchen Schriftstellern wie F. Th. Csokor, F. Bruckner, F. Braun, A. Lernet-Holenia, M. Mell, R. Henz, F. Schreyvogel, R. Billinger und A. Bronnen;

b) zur zweiten Phase zählt die Autorin die zwischen 1920 und 1935 geborenen Dramatiker. Sie bespricht hier das Schaffen der sog. "mittleren Generation", besonders die Dramen von P. Hochwälder. Dabei weist sie auch auf die Vielfalt der Thematik der anderen Schriftsteller hin: auf das episch-philosophische Theater, auf Revuen und Reportagen, auf Anfänge des absurden und grotesken Theaters und Ähnliches;

c) die dritte Phase kennzeichnen drei Faktoren: die Rezeption des Surrealismus und des absurden Theaters, die Thematisierung der Sprache, die Renaissance der Volkstücke von Ödön von Horváth und die Entdeckung der Werke von Elias Canetti. Gezeigt wird hier die Vielfältigkeit der Auseinandersetzungen mit veralteten literarischen Formen. Besonders viel Raum schenkt die Verfasserin den Sprechstücken von Peter Handke und auch dem neuen Volkstück und seinen wichtigsten Vertretern: Wolfgang Bauer, Harald Sommer und Peter Turrini. Auch die Dramatik von Thomas Bernhard wurde nicht außer Acht gelassen. Abschließend wurde noch auf die literarischen Gruppen hingewiesen, die man Ende der sechziger Jahre zu gründen begonnen hatte.