

Anna SZYNDLER

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA DEI LOHER W POLSCE. RECEPCJA INSCENIZACJI *PRZYPADKU KLARY*

Abstract

The Dramas of Dea Loher in Poland: the Reception of *Klaras Verhältnisse*

Dea Loher belongs to the post-modern period of the German language theatre, and she is one of its the most popular and interesting figures. Her work first appeared on a Polish theatrical stage in 2001 when the Polish Theatre in Wrocław presented *Klaras Verhältnisse* [*Clara's Relations*]. The play was so popular that within a very short period of time three more theatres as well as eminent directors such as Krystian Lupa and Magdalena Łazarkiewicz were involved in new stage productions. Because each realization of the play differs from others, this rather confirms the common opinion about Loher. She is perceived as an author who loves to present the problems of the modern world while – at the same time – she skirts giving straight answers to difficult questions.

Keywords: Dea Loher, contemporary drama, post-modern period, reception.

Dea Loher należy do najpopularniejszych i najciekawszych postaci niemieckojęzycznego teatru. Jest nazywana „Kasandrą współczesnego dramatu”¹, ceniona przez krytyków i znana widzom w Niemczech i poza granicami kraju, szczególnie w Anglii, Francji, Polsce, Czechach, ale też za oceanem – w Stanach Zjednoczonych i w Brazylii. Na polskich scenach dramatopisarka zaistniała w 2001 roku, kiedy Teatr Polski we Wrocławiu wystawił *Przypadek Klary*. Sztuka tak się spodobała, że w krótkim czasie doczekała się trzech innych inscenizacji, zrealizowanych między innymi przez tak wybitnych twórców teatralnych, jak Krystian Lupa czy Magdalena Łazarkiewicz. Każda z zaproponowanych interpretacji jest inna, potwierdzając tym samym opinię o Loher jako o autorce, która z upodobaniem ukazuje złożoność współczesnego świata, unikając udzielania jednoznacznych odpowiedzi.

¹ M. Börgerding, *Auf der Suche nach den vielen Antworten. Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergegenwärtigung*, „Theater Heute” 2003, z. 10, s. 42–46, tu s. 42.

Loher urodziła się w 1964 roku w bawarskim kurorcie Traunstein. Studiowała germanistykę i filozofię na Uniwersytecie w Monachium, a po ukończeniu studiów w 1988 przebywała przez rok w Brazylii. Po powrocie do Niemiec pracowała dla radia i od 1990 zajęła się dramatopisarstwem w berlińskiej Hochschule der Künste, między innymi pod kierunkiem wybitnego wschodniemieckiego pisarza i teoretyka współczesnego teatru Heintera Müllera oraz znanego autora sztuk teatralnych i słuchowisk radiowych Yaaka Karsunke. Debiutowała w 1991 roku sztuką *Olgas Raum* (1991, *Przestrzeń Olgi*), która została dostrzeżona przez krytykę i wyróżniona nagrodą przez hamburską Volksbühne². Od debiutu do chwili obecnej Loher napisała 19 sztuk teatralnych i została obsypana kolejnymi nagrodami i wyróżnieniami, między innymi prestiżową Mühlheimer Dramatikerpreis (1998), Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis za całokształt twórczości (2005) oraz Bertolt Brecht Preis (2006). Dwukrotnie, w 1993 i w 1994 roku, renomowany miesięcznik „Theater Heute” przyznał jej tytuł Młodej Dramatopisarki Roku. W 2009 Loher uhonorowano Berlińską Nagrodą Literacką za wkład w rozwój współczesnej literatury niemieckojęzycznej. W uzasadnieniu jury można przeczytać, że autorka od blisko 20 lat w istotny sposób wpływa na rozwój współczesnego dramatu, a jej sztuki cieszą się wielką popularnością. Dostrzeżono zwłaszcza wrażliwość autorki na niesprawiedliwość i destrukcyjny wpływ systemu na życie jednostki oraz jej bezstronność i osobiste zaangażowanie w przedstawiane konflikty³. Z nagrodą związane było zaproszenie laureatki do objęcia gościnniej profesury im. Heintera Müllera na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie i ten fakt niewątpliwie miał dla bylej uczennicy wschodniemieckiego tuza teatru szczególne znaczenie. Obecnie Loher mieszka w Berlinie i jest związana z hamburskim Teatrem Thalia i z Dolnosaksońskim Teatrem Państwowym w Hanowerze. Od blisko dwudziestu lat owocnie współpracuje z utalentowanym i utytułowanym reżyserem teatralnym Andreasem Kriegenburgiem⁴, który inscenizował większość przedstawień premierowych jej sztuk, głównie na deskach wspomnianego teatru w Hamburgu.

Teatr, jaki proponuje Loher, jest harmonijnym połączeniem tradycji i nowoczesności. Dramatopisarka jest przeciwna postmodernistycznym eksperymentom, których wyrazem jest rezygnacja z tradycyjnych elementów dramatu, takich jak: wyraźne zarysowana akcja, będące nośnikiem określonych postaw postaci czy charakte-

² Dwa lata później Loher otrzymała za tę samą sztukę prestiżową Playwrights Award przyznaną przez Royal Court Theatre. Treść sztuki nawiązuje do tragicznych losów niemiecko-żydowskiej komunistki Olgi Benario, deportowanej z Brazylii w 1936 roku i straconej w Ravensbrück sześć lat później.

³ Por. www.fu-berlin.de/presse/informationen/fup/2008/fup_08_398/index.html [stan z 7.10.2014].

⁴ Dramatopisarka nazywa Kriegenburga swoim „idealnym reżyserem” (Wunschregisseur), gdyż dzieli z nią niechęć do postmodernistycznej gadaniny. Por. *Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz: Juliane Kubn im Gespräch mit Dea Lober*, [w:] *Dea Lober und das Schauspiel Hannover*, red. J. Groß i U. Khuon, Hannover 1998, s. 18–22, tu s. 21.

ryzujące je dialogi, i zastąpienie ich grami językowymi i formalnymi, zabawą z widzami, których celem jest mało odkrywczy i często jedyny przekaz, że otaczająca nas rzeczywistość jest chaosem. Tego rodzaju teatr happeningowy Loher nazywa bezsensownym gadaniem, gdyż ignoruje i torpeduje społeczną funkcję sceny, dlatego sama wyraźnie odcina się od dekonstruktywistycznego stylu pisania⁵. Należy do grupy dramaturgów zaangażowanych w problemy współczesnego świata, krytycznych wobec otaczającej nas rzeczywistości, stąd też ich twórczość bywa określana mianem teatru politycznego⁶. Swoje zadanie widzi w demaskowaniu struktur władzy, w które uwikłana jest jednostka – bezbronna wobec otaczającej ją rzeczywistości, wobec zawilości historii⁷. Stając po stronie słabszego, na bohaterów swoich sztuk często wybiera ludzi pokrzywdzonych bądź wykluczonych ze społeczeństwa, a więc bezrobotnych, nielegalnych imigrantów, dzieci z rodzin patologicznych, terrorystów.

Dla Loher teatr jest instytucją moralną. W jednym z wywiadów pisarka stwierdza, że tylko powrót do istotnych zagadnień moralnych może odrodzić teatr i przywrócić mu utraconą rangę społecznego forum dyskusyjnego. Zatem nie bezrobocie, zanieczyszczenie środowiska, promieniowanie radioaktywne powinny interesować dramatopisarzy, lecz przemoc, wina, zdrada, wolność, nie społeczny reportaż, lecz tragedia⁸. Autorka chce tworzyć teatr moralny, ale jak sama podkreśla – nie moralizujący, dlatego też nie lubi Bertolta Brechta, który jej zdaniem był takim właśnie krytykantem⁹. W sztukach stara się zachować neutralność, unika stawiania tez i formułowania wniosków. Nigdy nie jest ani sędzią, ani „stroną w sprawie”, ale wnikliwym obserwatorem. Mimo niechęci do postmodernizmu, proponowany przez Loher teatr nie jest ani klasyczny, ani statyczny, gdyż dramatopisarka „nie przestaje eksperymentować z formą i językiem, mieszając ze sobą rozmaite konwencje, zderzając wysokie i niskie, poezję i codzienną trywialność”¹⁰. Wiele zapożycza z teatru epickiego Brechta, korzystając z jego „efektów obcości”, by zmusić widza do krytycznego odbioru. Na przykład w *Niewinie* (2004, oryg. *Unschuld*, 2003)¹¹ można przeczytać w didaskaliach uwagę, by w rolach dwóch nielegalnych imigrantów z Afryki „nie obsadzać [...] czarnych aktorów w celu wywołania poczucia autentyczności”¹². Komentarz odautorski jest w tym dramacie ograniczony do mini-

⁵ Por. tamże.

⁶ Por. B. Haas, *Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas*, „Monatshefte” 2007, 99, s. 280–298, tu s. 280 i nn.

⁷ B. Haas, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2006, s. 49.

⁸ Por. tamże s. 22.

⁹ Por. tamże, s. 50.

¹⁰ P. Miśkiewicz, *Siedem powodów, dla których wolę Deę Lohera*, „Dialog” 2004, z. 2–3, s. 96.

¹¹ Dramat ukazał się w miesięczniku teatralnym „Dialog” w 2004 roku w przekładzie Doroty Sajewskiej. D. Loher, *Niewina*, tłum. D. Sajewska, „Dialog” 2004, z. 2–3, s. 56–95. Polska premiera sztuki odbyła się w 2004 roku w Teatrze Starym w Krakowie, a jej reżyserem był Paweł Miśkiewicz.

¹² D. Loher, *Niewina*, s. 56.

mum, a bohaterowie wypowiadają na głos swoje myśli, czy też uwagi, które powinny się znajdować w tekście pobocznym, gdyż dotyczą organizacji przestrzeni scenicznej bądź zachowania innych postaci.

Z kolei w *Medei na Manhattanie* (2007, oryg. *Manhattan Medea* 1999)¹³ znajduje się jednostronicowa relacja tytułowej bohaterki z jej nielegalnej podróży do Stanów Zjednoczonych, podczas której wspólnie ze swoim kochankiem Jazonem zabija brata. Początkowo autorka stosuje we wspomnianym fragmencie porządkujące wypowiedź znaki interpunkcyjne, jednak w trakcie narastania napięcia, którego kulminacją jest morderstwo, rezygnuje z ich użycia. W ten sposób powstaje zapis przypominający formalnie strumień świadomości. Ten stylistyczny zabieg sugestywnie oddaje emocjonalny stan bohaterki, uzmysławiając jednocześnie widzowi, że relacjonowane przez Medeę wydarzenia, choć odległe w czasie, nadal są żywe w jej pamięci, że popełnione przez nią morderstwo stało się jej traumą.

Jak widać na tym przykładzie, Loher z upodobaniem miesza różne rodzaje literackie, wprowadzając do dramatu elementy epickie (np. relację), ale i liryczne. *Medea na Manhattanie* kończy się wierszem recytowanym przez Deaf Daisy, swego rodzaju personifikację fatum z greckiej tragedii.

W *Całopaleniu* (2009, oryg. *Das letzte Feuer* 2008), uznanym przez miesięcznik „Theater Heute” za sztukę roku, autorka wśród *dramatis personae* wymienia na pierwszym miejscu osobę o charakterze zbiorowym – „my”, zastrzegając jednak, by tekst jej przypisany nigdy nie był wypowiadany chórem, lecz by został podzielony na poszczególne głosy¹⁴. Ta zatomizowana zbiorowość występuje w dramacie w roli antycznego chóru, instancji nadrzędnej, której zadaniem było między innymi przybliżenie widzom przesłania tekstu. U Loher, jak w klasycznej greckiej tragedii, „my” pojawia się już w prologu, by informując o minionych wydarzeniach, zapoznać widza z problematyką sztuki. Ten specyficzny chór występuje jeszcze wielokrotnie, opisując bądź komentując akcję na scenie.

W Polsce twórczość Loher cieszy się uznaniem zarówno publiczności, jak i krytyków, o czym świadczy fakt, że większość jej sztuk została przetłumaczona i wystawiona na polskich scenach¹⁵, natomiast samą dramatopisarkę zaproszono w 2005 roku do udziału w jury III Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie¹⁶. Małgorzata Sugiera tłumaczy tę popularność specyficzną sytuacją w te-

¹³ D. Loher, *Medea na Manhattanie*, tłum. W. Koczwara, [w:] *Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich*, t. 1, Panga Pank, Kraków 2007, s. 99–147.

¹⁴ Por. D. Loher, *Całopalenie*, tłum. D. Sajewska, [w:] *Kon-teksy. Ibsen, Fosse, Loher*, Panga Pank, Kraków 2009, s. 199–289, tu s. 200.

¹⁵ Jej sztuki były grane w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Katowicach, Olsztynie, Opolu, Szczecinie i we Wrocławiu. Por. A. Pelka, *Das Theater als ‚lebendiges soziales Forum‘: Dea Lohers Dramen auf polnischen Bühnen*, „Monatshefte” 2007, 99, z. 3, s. 389–398.

¹⁶ Wystąpiła z niego rozczarowana jego metodami pracy, jak napisała później w otwartym liście. Por. A. Kodzis-Sofińska, *Diagnose der Welt in Theaterstücken von Dea Loher*, [w:] *Zwischen Tradition und*

atrze w okresie powojennym i w pierwszych latach po upadku muru berlińskiego. W Polsce Ludowej teatr był pozbawiony możliwości mówienia o aktualnych problemach społecznych w sposób otwarty, stąd też skrzętnie ukrywał treści o charakterze politycznym w gąszczu aluzji, analogii i parabol, zmuszając tym samym widza do szukania w przekazie scenicznym „drugiego dna”¹⁷. Działo się tak zarówno przy okazji nowych inscenizacji utworów z kanonu dramatu romantycznego i neoromantycznego, jak i w przypadku sztuk współczesnych polskich dramatopisarzy, którzy pisali w sposób zakamuflowany i wieloznaczny. Gdy w latach dziewięćdziesiątych odbiorcy zaczęli domagać się od teatru, by stał się zwierciadłem ich codziennego życia,

pozbawiony właściwie w ogóle tradycji realistycznego pisania dla sceny dramat nie bardzo potrafił sobie poradzić z tym wyzwaniem. Trudno się więc dziwić, że w tej właśnie funkcji pojawiły się początkowo utwory tłumaczone, przede wszystkim tak zwanych brutalistów: najpierw eksport z Wielkiej Brytanii – Mark Ravenhill, Sara Kane, Martin McDonagh, a następnie z Niemiec – Marius von Mayenburg, Theresia Walser i Dea Loher¹⁸.

Moim zdaniem, Sugiera niesłusznie zalicza Deę Loher do grona brutalistów, i nie jest w tej pomyłce odosobniona¹⁹. Przeciwno takiej klasyfikacji przemawia fakt, że zarówno tematyka, jak i język utworów niemieckiej pisarki odbiegają od konwencji przyjętej przez wspomnianą grupę autorów. Loher nie holduje „estetyce plugaństwa”: jej sztuki nie epatują przemocą, okrucieństwem czy nienawiścią, a jej bohaterowie nie nadużywają przekleństw i wulgaryzmów. Pisze wprawdzie o destruktywnych emocjach czy wydarzeniach, bo bez nich obraz współczesnego świata byłby fałszywy, ale nie ogranicza się wyłącznie do ukazywania patologii społecznych, jak to czynią brutalisci. Jest bardzo wszechstronną autorką, która lubi zaskakiwać publiczność, tak różnorodnością poruszanych tematów, jak i sposobami ich realizacji. Studium o wszechobecnej przemocy i rozliczenie z narodowosocjalistyczną przeszłością (*Przestrzeń Ołgi / Olgas Raum*), psychologiczny profil Ulrike Marie Meinhof i analiza jej metamorfozy ze znanej, prowadzącej wygodne życie dziennikarki w czołową aktywistkę organizacji terrorystycznej (*Leviatan / Leviathan*), przemoc seksualna w rodzinie i jej destruktywny wpływ na osobowość i los ofiar (*Tatuaż / Tätowierung*), poszukiwanie sensu życia i swojego w nim miejsca przez skomercjalizowane pokolenie trzydziestolatków (*Przypadek Klary / Klaras Verhältnisse*), problem niekiedy

Innovation. Deutschsprachige Literatur an der Jahrtausendwende, red. G. Kurpanik-Malinowska i A. Szyndler, Wydawnictwo AJD, Częstochwa 2012, s. 89–102.

¹⁷ Pod tym pojęciem należy rozumieć intencję autora (*intentio auctoris*), która nie zawsze jest przez niego explicite wyartykułowana w utworze, lecz często bywa ukryta pod postacią np. groteski, absurdu, ironii, paraboli.

¹⁸ Por. M. Sugiera, *Anatomia kryzysu*, [w:] tejże, *Realne światy/możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995–2004)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 9–39, tu s. 20 i nn.

¹⁹ Roman Pawłowski zdaje się być tego samego zdania, wymieniając nazwisko Loher w kontekście twórczości Marka Ravenhilla czy Mariusa von Mayenburga i porównując jej tekst z dramatami Sary Kane. Por. R. Pawłowski, *Czekanie na cud*, „Gazeta Wyborcza” z 7 kwietnia 2003. Źródło: www.rozmaitosci.home.pl/recenzje/czekanie-na-cud [stan z 10.03.2015].

niezawinionej winy i różne postawy wobec niej (*Niewina / Unschuld, Całopalenie / Das letzte Feuer*), czy zdradzona miłość, która szuka zemsty (*Medea na Manhattanie / Manhattan Medea*) – to tylko niektóre propozycje dramatopisarki dla wielbicieli jej talentu.

Od brutalistów odróżnia Loher również postawa umiarkowanego optymizmu, czy też pewnego rodzaju idealizm. W jednym z wywiadów niemiecka „Kassandra” obwieszcza, że nadal wierzy w utopie, marzenia o sprawiedliwym i szczęśliwym świecie, czemu daje wyraz w swoich sztukach²⁰. I tak w scenie finałowej *Niewiny* ostatnia kwestia należy do afrykańskiego imigranta Elisia, który poproszony wraz z innymi bohaterami o wypowiedzenie życzenia stwierdza: „Ja – ja chciałbym ratować tonących”²¹. Z kolei w *Przypadku Klary* bezimienny Chińczyk udaremnia w ostatniej scenie samobójczą próbę tytułowej bohaterki. Zresztą sama Loher, zapytana w jednym z wywiadów, czy identyfikuje się z pokoleniem młodych dramaturgów, zdecydowanie odcięła się od „brutalistów”:

Nie czuję jakiegoś wspólnego mianownika. To, co czytam, jest mi zupełnie obce. Uważam, że większość współczesnych dramatów jest za mało krytyczna. Temat przemocy wydaje mi się... modny. Tak, pokazywanie okropności stało się modne. Ale świat przedstawiony w tych sztukach jest skłamany. Jest tak przedstawiony, że się go ogląda, jakby był melancholijny, tęskny. A tak nie jest. Myślę, że rzeczywistość jest gorzka²².

W Polsce Deę Loher wylansował aktor i reżyser Paweł Miśkiewicz, wystawiając w 2001 roku na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu *Przypadek Klary*. Sukces, jakim było przedstawienie, sprawił, że autorka powierzyła reżyserowi polską prapremierę *Niewiny*, zrealizowaną w Teatrze Starym w Krakowie w 2004 roku²³. Również i ta inscenizacja zdobyła uznanie krytyków i publiczności²⁴. Miśkiewicz ponownie sięgnął po tekst Loher w 2009 roku, reżyserując w Teatrze Dramatycznym w Warszawie *Całopalenie*.

Przypadek Klary jest jak dotąd najpopularniejszą u nas sztuką dramatopisarki, gdyż w lutym 2002 roku znalazł się w repertuarze Teatru Śląskiego w Katowicach, a już w kwietniu tego samego roku Krystian Lupa, uznawany w Europie za jednego z najwybitniejszych polskich twórców teatralnych, wyreżyserował *Stosunki Klary* w warszawskim Teatrze Rozmaitości. W grudniu 2003 Magdalena Łazarkiewicz przygotowała sztukę dla Teatru Telewizji. Walory artystyczne wymienionych insce-

²⁰ Por. wywiad z dramatopisarką. F. Wille, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen*, „Theater Heute” 1998, z. 2, s. 61–65, tu s. 65.

²¹ D. Loher, *Niewina*, s. 94.

²² Z Deą Loher rozmawia Natalia Adaszyńska. *Chcę pisać wbrew teatrowi*, „Teatr” 2001, nr 1, s. 62–64, s. 64.

²³ Por. A. Pelka, *Revolucja według Dei Loher*. Źródło: www.e-teatr.pl/pl/artykuly/20633,druk.html [stan z 27.02.2001].

²⁴ Paweł Miśkiewicz otrzymał Grand Prix 3. Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2004) i doroczną Nagrodę im. Konrada Swinarskiego, przyznaną przez miesięcznik „Teatr” dla najlepszego reżysera w sezonie 2003/2004. Ponadto *Niewina* została uznana za najlepsze przedstawienie 11. Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi (2005).

nizacji podniosła popisowa gra znakomitych aktorek młodego pokolenia: Kingi Preis²⁵, Marii Seweryn i Mai Ostaszewskiej, obsadzonych w roli tytułowej Klary. Duże zainteresowanie tym właśnie tekstem należy przypisać przede wszystkim aktualności poruszanych w nim problemów, na co już zwróciła uwagę Małgorzata Sugiera, pisząc o obecności Loher na polskich scenach²⁶. Dramat opowiada o losach trzydziestokilkuletniej kobiety, typowej przedstawicielki klasy średniej, która w poszukiwaniu wolności i sensu życia prowokuje swoje zwolnienie z nudnej i mało ambitnej posady. Jednak ten krok nie rozwiązuje jej dylematów, lecz destabilizuje dotychczasową spokojną egzystencję i wciąga w coraz to absurdalniejsze sytuacje. Szukając odpowiedzi na pytanie: „Gdzie jest moje miejsce i jaki jest mój wkład w rozwiązywanie problemów, którymi będziemy się zabawiać w tym tysiącleciu” (s. 61)²⁷, Klara chce zgłosić się do udziału w eksperymentach medycznych, by „oddać się cała [...] na usługi nauki”, „by przyczynić się choć trochę, troszeczkę, małą odrobiną do przetrwania i postępu ludzkości” (s. 61). W trakcie rozmowy z lekarzem, w tej pozornie czysto altruistycznej postawie, pojawia się dysonans, kiedy bohaterka przyznaje, że za poświęcenie dla ludzkości oczekuje odszkodowania, które pozwoliłoby jej normalnie funkcjonować. Z upływem czasu pozbawiona środków do życia kobieta próbuje utrzymać się, oddając krew, opiekując dziećmi, czy w końcu prostytuując się. Z finansowych opresji ratuje Klarę zakochany w niej szwagier, urzędnik bankowy, defraudując okazałą sumę pieniędzy.

Bohaterka nie radzi sobie również w relacjach z mężczyznami: Kiedy jej związek ze sporo młodszym partnerem się rozpada, kobieta zostaje kochanką i utrzymanką dobrze sytuowanego lekarza. Na jego życzenie zgadza się przekroczyć granice swoich doznań seksualnych i spędzić noc we troje, ze swoim byłym i obecnym partnerem. Owocem tego eksperymentu jest ciąża i niepewność, kto jest ojcem poczętego dziecka. W scenie końcowej kobieta próbuje popełnić samobójstwo, zażywając tabletki nasenne, ale zostaje odratowana. Jak wynika z wydarzeń poprzedzających finał, to nie problemy finansowe czy przypadkowa ciąża skłoniły bohaterkę do targnięcia się na swoje życie, lecz brak „odporności” na bezsens własnej egzystencji. „Jestem bardzo nieodporna. Na pewno szybko zaliczałabym się do najcięższych, zupełnie beznadziejnych przypadków” (s. 101) – napisze w liście pożegnalnym Klara i to stwierdzenie należy odnieść do jej nieprzystosowania, „niekompatybilności” z wymogami stawianymi przez współczesny świat. O tym, że Klara szuka sensu życia, i że daremność tych wysiłków skłania ją do próby samobójczej, świadczy zakończenie wspomnianego listu. Kobieta chce oddać swoje ciało, tym razem zupeł-

²⁵ Za tą rolę Kinga Preis otrzymała na najbardziej prestiżowym festiwalu sztuki aktorskiej, 42. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (2002), główną nagrodę.

²⁶ M. Sugiera, *Anatomia kryzysu*, s. 20.

²⁷ D. Loher, *Przypadek Klary*, tłum. J.S. Burasa, „Dialog” 2001, z. 8, s. 45–101, tu s. 63. Numery stron, na których są cytaty pochodzące z tego tekstu, będą podawane w tekście głównym w nawiasie okrągłym.

nie bezinteresownie, na potrzeby badań naukowych, aby, jak napisze, jej życie „nie okazało się na koniec zbędne” (s. 101). Bohaterka zdaje się być typową dla naszych czasów postacią „hybrydową”, w swoich zachowaniach, wypowiedziach i marzeniach niespójną, sprzeczną. Najlepiej ów stan dokumentuje wizyta w klinice uniwersyteckiej i zakończona fiaskiem próba zostania królikiem doświadczalnym: idealizm i altruizm przeplata się tu z materializmem i egocentryzmem, naiwność z cynizmem. Jako nastolatka Klara buntowała się przeciw dyscyplinie, była nieobliczalna i lubiła ryzyko, jako dorosła już osoba nadal czuje się wolna i niezależna (s. 50), dlatego ucieka od nudnej pracy, nie chce żyć na koszt państwa, pobierając zasiłek dla bezrobotnych, i zrywa kolejno ze swoimi partnerami, kiedy spostrzega, że łączące ich niegdyś uczucie wygasło. Klara chce się uwolnić od schematów, kompromisów i gier, ale nie starcza jej siły, determinacji, czy może po prostu szczęścia, by ten bunt zakończył się powodzeniem.

Przypadek Klary demonstruje powszechne wśród przedstawicieli pokolenia autorki pragnienia i dylematy, jest zapisem kryzysu wartości, który często pojawia się wraz z osiągnięciem stabilizacji. Kiedy mija młodzieńcza fascynacja upragnioną dorosłością, a związana z nią samodzielność, finansowa niezależność i konsumpcja dóbr materialnych powszednie, często pojawia się pytanie o sens codziennych wysiłków, chęć doznania prawdziwej miłości, budowania relacji opartych na bliskości, bycia sobą. O sytuacji Klary była już mowa, ale krytykująca jej wybory starsza siostra Irena, która od lat żyje w pozornie udanym związku małżeńskim, też nie jest osobą spełnioną, mimo że posiada wszystko, o czym marzy każda przeciętna kobieta: dobrze sytuowanego męża, dziecko, dom. Z czasem okazuje się, że Irena nie kocha męża, lecz traktuje go jako „polisę ubezpieczeniową”, jakiej była pozbawiona, żyjąc ze swoimi rodzicami (s. 78), a dziecka nigdy mieć nie chciała. Wydanie go na świat postrzega jako nałożenie na nie „obowiązku istnienia”, gdyż sama boi się życia z jego niespodziankami, przelomami i zmianami (s. 77). Kiedy Irena poznaje dużo starszą od siebie Elżbietę, odnajduje w sobie odwagę do zmian, których wcześniej tak się obawiała: odchodzi od męża, zamieszkuje z kochanką i podejmuje pracę. Porzucony Gotfryd zadziwiająco szybko adaptuje się do nowej rzeczywistości. Rozpad małżeństwa staje się również dla niego szansą na zerwanie krępujących więzów obyczajowych i odkrycie swojego prawdziwego ja. Solidny, nudny urzędnik bankowy przeobraża się w defraudanta i marzyciela. Upojony faktem, że odzyskał „pierwotną spontaniczność”, pragnie wyjechać ze szwagierką do Afryki, doświadczyć czegoś niebezpiecznego, podniecającego, żyć – nie planując przyszłości (s. 100).

Losy wszystkich postaci dramatu wydają się przerysowane, wręcz karykaturalne. Wrażenie to potęguje jeszcze splecenie ich ze sobą. I tak dwudziestopięcioletni Tomek, narzeczony Klary, romansuje z ponad dwa razy od siebie starszą emerytowaną nauczycielką Elżbietą, a kiedy ta rzuca go dla siostry Klary, nie chce się pogodzić z utratą kochanki. Natomiast Gotfryd, mąż Ireny, zanim jeszcze opuści go żona, będzie szukał u szwagierki pocieszenia, i nie zważając na obojętność Klary, za-

cznie planować ich wspólną przyszłość. Piotr Gruszczyński określi te perypetie jako „ponurą komedię egzystencji”²⁸, a Jacek Sieradzki będzie ostrzegał przed dosłownym odczytaniem wydarzeń w sztuce. Poruszony w niej problem „kruchości więzów emocjonalnych”, „postępującej alienacji jednostki” czy „poczucia samotności” nie stanowi sedna zamierzonego przez autorkę przekazu, twierdzi Sieradzki²⁹. Przemawia za tym obecność w tekście znaczeń ewokowanych, na co wskazują liczne i dla odbiorcy wystarczająco czytelne wskazówki. Sztuka rozpoczyna się groteskową sceną, w której tytułowa postać czyta instrukcję obsługi żelazka swojego autorstwa. Tekst jest pastiszem spotu reklamowego, gdyż zamiast zachęcać do nabycia produktu, nakłania potencjalnego klienta do rezygnacji z zakupu. Zakończenie dramatu również utrzymane jest w tej konwencji: w chwili udaremnienia samobójczej próby Klary wiszące w jej pokoju plastikowe serce zaczyna nieśmiało błyskać. Sieradzki określa umieszczenie tego symbolicznego rekwizytu w scenie finałowej jako kicz, irytujący dysonans pozabawiony racjonalnego wytłumaczenia³⁰. Początek i koniec tworzą więc spinającą cały tekst klamrę i stanowią pewnego rodzaju komentarz odautorski do całego tekstu. Jest jeszcze tajemnicza postać Chińczyka, który zdaje się być przyrodnim bratem swojego rodaka z powieści Theodora Fontane *Effi Briest*. Ta egzotyczna postać mężczyzny pojawia się w sztuce w dość absurdalnych okolicznościach. Oto Elżbieta i Tomek spotykają go w kościele, gdzie modli się, zdeponowawszy przedtem pod ławką truchło świni. Jego obecność na scenie nie ma żadnego uzasadnienia dla logiki akcji, aż do chwili, kiedy, pukając do drzwi, ratuje Klarę. Wymienione elementy są zapożyczonymi od Brechta „efektami obcości”, których zadaniem jest zdemaskować przedstawiane wydarzenia jako iluzję, a tym samym uchronić widza przed identyfikacją z głównymi bohaterami i skłonić do krytycznego myślenia. Birgit Haas, wytrawna znawczyni twórczości Dei Loher, określa jej sztuki jako „renesans epickiego teatru”³¹.

Sieradzki twierdzi zatem, i nie sposób się z nim nie zgodzić, że nie obyczajowa fabuła była intencją niemieckiej autorki, ale „psychologiczny taniec świętego Wita, dziki i groteskowy”. Taniec ten wykonują wszystkie postacie, zaświadczać w ten sposób o kondycji naszego społeczeństwa. Klara to „nowoczesny Prostackek”, „Kandyd w spódnicy”, który demaskuje „obrzydlivości i bzdury” współczesnego świata³². Tym właściwym tropem, zdaniem Sieradzkiego, poszedł Paweł Miśkiewicz, mnożąc w swoim przedstawieniu bariery dystansu. Ku takiemu odczytaniu przesłania tekstu skłania również kreacja Kingi Preis. Zarówno reżyser, jak i aktorka budują swego rodzaju metakomentarz do wydarzeń scenicznych, który sygnalizuje publiczności, że ogląda obraz świata w krzywym zwierciadle.

²⁸ Por. P. Gruszczyński, *Czynności daremne*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 16, 20 kwietnia 2003. Źródło: www2.tygodnik.com.pl/tp/2806/kultura04_print.html [stan z 19.03.2015].

²⁹ J. Sieradzki, *Przechył*, „Dialog” 2004, z. 2–3, s. 97–104, tu s. 99.

³⁰ Tamże, s. 97.

³¹ B. Haas, *Das Theater von Dea Loher...*, s. 15.

³² J. Sieradzki, *Przechył*, s. 99.

Sieradzki ubolewa, że jedynie Miśkiewicz trafnie odgadł intencję autorki, pozostali zaś reżyserzy: Bogdan Tosza, Krystian Lupa i Magdalena Łazarkiewicz zbyt empatycznie i literalnie podeszli do głównej postaci i jej problemów, ulegając powszechnemu wówczas na polskich scenach nurtowi „franciszkanizmu”. Tendencja ta kazała twórcom teatralnym pochylać się ze współczuciem i troską nad życiem licznych ofiar losu, czemu sprzyjała popularność brutalistów, opisujących świat właśnie z „perspektywy rynsztoku”³³. Tosza i Łazarkiewicz skupili się więc na ukazaniu dramatu tytułowej bohaterki, Lupa zinterpretował tekst jako egzemplifikację kryzysu duchowego w czasach współczesnych, przypowieść o procesie rozpadu jednostki, o głodzie miłości i spełnienia³⁴. Czytając recenzje polskich inscenizacji sztuki Loher, nie sposób nie zgodzić się z Jackiem Sieradzkim. Spośród czterech realizacji *Przypadku Klary* na uwagę zasługują obrazy Miśkiewicza i Lupy, gdyż pozostałe przeszły bez większego echa. *Przypadek Klary* w reżyserii Miśkiewicza zebrał głównie dobre i bardzo dobre recenzje. Miarą sukcesu, jaki odniósł, była liczba 115 przedstawień wystawionych przez wrocławski teatr do momentu zdjęcia sztuki z afisza w 2008 roku, a więc w ciągu siedmiu lat. Spektakl miał charakter multimedialny, a zaproszenie do udziału hiphopowego duetu *Grammatik* podniosło jego atrakcyjność dla młodego widza. Propozycja Lupy przyciągnęła wprawdzie osobą wybitnego reżysera i utalentowanej odtwórczyni roli głównej – Mai Ostaszewskiej – powszechną uwagę, nie przekonała jednak publiczności i krytyków. Roman Pawłowski zasugerowany nużącą – premiera trwała cztery godziny – i zbyt dosłowną interpretacją Lupy określił tekst jako „słaby”, a samej autorce zarzucił nieudolność i skłonność do sentymentalizmu: Loher rozczuła się nad losem swojej bohaterki i kreuje ją na „ofiara bezdusznego świata mężczyzn”, zamiast „bezkompromisowo pokazać jej dramat”. Jak wynika z recenzji, swoją opinię o talencie Loher, czy raczej jego braku, krytyk „Gazety Wyborczej” wysnuł wyłącznie na podstawie obejrzanego przedstawienia. Pawłowski twierdzi bowiem, że sztuka opowiada o losie pokolenia dwudziestoparolatków stojących „na progu dorosłego życia”, podczas gdy w rzeczywistości jej bohaterami są ludzie dojrzały: Klara ma trzydzieści kilka, jej siostra trzydzieści pięć – trzydzieści osiem lat, a obydwaj mężczyźni Georg i Gotfryd przekroczyli już czterdziestkę. Ten rzeczywisty przedział wiekowy w istotny sposób zmienia perspektywę spojrzenia na postaci i ich rozterki. Wbrew temu, co pisze krytyk, widz słyszy ze sceny nie „ciche pochlipywanie bohaterki, której złamano serce”, lecz pewną sumę doświadczeń dojrzałej kobiety, a skutecznym antidotum na jej rozczarowania na pewno nie będzie „paczka chusteczek higienicznych”, jak sugeruje dziennikarz. W jednej kwestii natomiast Pawłowski niewątpliwie ma rację: o odbiorze sztuki w dużej mierze decyduje tekst, czyli w tym przypadku język przekładu, a ten jest u Lupy „nieznośnie pretensjonalny”, co „skutecznie uniemożliwia

³³ Por. tamże, s. 102 i nn.

³⁴ Por. tamże, s. 100.

jakiegokolwiek wzruszenia”³⁵. Opinia dziennikarza, bynajmniej nie jednostkowa³⁶, przypomina oczywistą skądinąd prawdę o decydującym znaczeniu talentu tłumacza dla odbioru utworów literackich pisarzy zagranicznych. Język, jakim posługuje się Loher w swojej sztuce, jest bogaty w gry słowne, zaskakuje nietuzinkowymi skojarzeniami, a przede wszystkim jest żywy, dynamiczny, a już na pewno nie trąci myszką.

Podobne zarzuty pod adresem tak reżysera, jak i autorki ma Joanna Wichowska, która odczytała inscenizację jako współczesną przypowieść o upadku w nicłość, o zderzeniu opartego na mieszczańskich konwenansach ładu z tyle kuszącą, co śmiercionośną anarchią. Wichowska uważa, że Lupa pod warstwą banalności próbuje odnaleźć jakąś istotną, głębszą prawdę o człowieku. Te uporczywe poszukiwania wywołują irytację widza, gdyż reżyser szuka w tekście czegoś, czego autor tam nie ukrył. Sztuka niemieckiej „behawiorystki” jest bowiem jednowymiarowa, jednoznaczna w swoim przekazie i nie posiada żadnej głębi, tajemnicy, nic prawdziwego i dojmującego. Dziennikarka ma również problem z empatią wobec tytułowej postaci, o którą zabiega reżyser, gdyż w jej odczuciu wszyscy bohaterowie mają w sobie coś blażeńskiego, absurdałnego, co raczej skłania do szyderstwa niż do współczucia³⁷.

Wichowskiej sekunduje Piotr Gruszczyński. Jego zdaniem postać Klary w interpretacji Lupy jest przykładem „przeciętnej życiowej idiotki”, która budzi raczej rozdrażnienie niż sympatię. W miarę jednak jak pogłębia się jej depresja i izolacja, wzrasta u widza stopień empatii. Brak akceptacji dla podejmowanych przez bohaterkę decyzji, ale współczucie dla jej sytuacji życiowej, oto według Gruszczyńskiego cienka linia, na której balansuje reżyser i odtwórczyni głównej roli, grając tym samym na emocjach publiczności i nakłaniając ją w końcu do identyfikacji z Klarą. Choć krytyk uważa stworzony przez Lupę spektakl za udany, on również zauważa brak psychologicznej głębi w postaciach dramatu³⁸.

Zrealizowane przez Magdalenę Łazarkiewicz dla teatru telewizji przedstawienie zachwyca wprawdzie „mistrzowską reżyserią i doborową obsadą”, ale nie stanowi nowatorskiego spojrzenia na dramat Loher. Podobnie jak Lupa, Łazarkiewicz odczytuje tekst w sposób dosłowny jako współczesną opowieść o rozmaitych sposobach na życie i różnych stronach damsko-męskich relacji. Klara to kobieta, która rozpaczliwie poszukuje szczęścia, miłości i swojego miejsca w życiu, czym budzi sympatię i współczucie widza³⁹.

³⁵ Por. R. Pawłowski, *Czekanie na cud*.

³⁶ Joanna Wichowska określa język sztuki jako połączenie kolokwializmów z pretensjonalną, manieryczną metaforyką i ubolewa nad rozdziwieniem między realizmem wydarzeń na scenie a kwestiami wypowiedzianymi przez postacie, pozbawione indywidualnych rysów. Por. J. Wichowska, *Trudny romans z tekstem*. Źródło: www.didaskalia.pl/54_wichowska.htm [stan z 3.03.2015].

³⁷ Tamże.

³⁸ Por. P. Gruszczyński, *Czynności daremne*.

³⁹ Źródło: www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=521798 [stan z 21.03.2015].

Reasumując, recepcja *Przypadku Klary* w Polsce została zapoczątkowana przez jej różne realizacje sceniczne. Kolejnym etapem w procesie odbioru dramatu była reakcja widzów, w tym krytyków. Na przykładzie zaprezentowanych w artykule przedstawień teatralnych wyraźnie widać dwa odmienne sposoby odczytania przesłania sztuki: dosłowne, którego zwolennikami byli Krystian Lupa i Magdalena Łazarkiewicz, i metaforyczne, które zaproponował Paweł Miśkiewicz. W pierwszym przypadku obaj reżyserzy skupili całą swą uwagę na urealnieniu sytuacji głównej bohaterki oraz na pozyskaniu dla niej empatii publiczności. Z kolei Miśkiewicz poszedł zupełnie innym tropem, szukając i odnajdując w tekście *intentio auctoris*, które każe spojrzeć na perypetie Klary z przymrużeniem oka. Wprawdzie we współczesnej teorii literatury mówi się o otwartości utworu literackiego na różnego rodzaju interpretacje, ale powszechnie wiadomo, że istnieją gorsze i lepsze sposoby odczytania tekstu, czyli takie, które mniej lub bardziej z nim harmonizują. Za trafne uważa się interpretacje pogłębiające rozumienie utworu i włączające jak najwięcej jego elementów w proponowany schemat. Tego rodzaju „wykładnie” tekstu mają szansę uzyskać ogólną akceptację, lub przynajmniej uznanie większości odbiorców⁴⁰. I właśnie na tej podstawie można stwierdzić, że propozycja Miśkiewicza jest bardziej trafna niż pozostałych reżyserów, co potwierdziły reakcje krytyków. Mimo dużego kunsztu inscenizatorów, aktorów i scenografów, w przedstawieniach Lupy i Łazarkiewicz coś „zgrzyta” i irytuje, fabuła wydaje się banalna, a psychologiczny obraz postaci mało przekonujący.

Ważny głos w odpowiedzi na pytanie, czyja interpretacja była bliższa zamysłowi autora, ma niewątpliwie on sam. Loher obecna na premierze w Teatrze Polskim we Wrocławiu, tak dalece zachwyciła się ujęciem tematu przez Miśkiewicza, że zdecydowała się powierzyć mu polską realizację innego swojego dramatu *Niewina*.

Różnorodność inscenizacji *Przypadku Klary* z pewnością ucieszyłaby autorkę, bo jak wyznaje w jednym z wywiadów, lubi niespodzianki, jakie sprawia jej teatr realizujący jej sztuki⁴¹. Ona sama zresztą chętnie zaskakuje widza i burzy jego oczekiwania, gdyż w jej odczuciu otaczający nas świat jest złożony i wieloznaczny.

Bibliografia

- Börgerding M., *Auf der Suche nach den vielen Antworten. Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergegenwärtigung*, „Theater Heute” 2003, z. 10, s. 42–46.
Chcę pisać mbrew teatrowi. Z Deą Loher rozmawia Natalia Adaszyńska, „Teatr” 2001 nr 1, s. 62–64.

⁴⁰ Por. tekst Marcina Siénki *Interpretacja i nadinterpretacja, czyli o uprawnieniach czytelnika*. Źródło: simon.hell.pl/eco1.html [stan z 28.03.2015].

⁴¹ Por. *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen*, s. 64.

- Haas B., *Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lobers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas*, „Monatshefte” 2007, 99, s. 280–298.
- Haas B., *Das Theater von Dea Lober: Brecht und (k)ein Ende*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2006.
- Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz*. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Lober, [w:] *Dea Lober und das Schauspiel Hannover*, red. J. Groß i U. Khuon, Hannover 1998, s. 18–22.
- Gruszczyński P., *Czynności daremne*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 16 z 20 kwietnia 2003, http://www2.tygodnik.com.pl/tp/2806/kultura04_print.html. [stan z 19.03.2015].
- Kodzis-Sofińska A., *Diagnose der Welt in Theaterstücken von Dea Lober*, [w:] *Zwischen Tradition und Innovation. Deutschsprachige Literatur an der Jahrtausendwende*, red. G. Kurpanik-Malinowska i A. Szyndler, Wydawnictwo AJD, Częstochwa 2012, s. 89–102.
- Loher D., *Calopalenie*, przeł. D. Sajewska, [w:] *Kon-teksyty. Ibsen, Fosse, Lober*, Panga Pank, Kraków 2009, s. 199–289.
- Loher D., *Medea na Manhattanie*, przeł. W. Koczwarą, [w:] *Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich*, t. 1, Panga Pank, Kraków 2007, s. 99–147.
- Loher D., *Niewina*, „Dialog” 2004, z. 2–3, s. 56–95.
- Loher D., *Przypadek Klary*, przeł. J.S. Buras, „Dialog” 2001, z. 8, s. 45–10.
- Miśkiewicz P., *Siedem powodów, dla których wolę Deę Lober*, „Dialog” 2004, z. 2–3, s. 96.
- Pawłowski R., *Czekanie na cud*, „Gazeta Wyborcza” z 7 kwietnia 2003, <http://www.rozmaitosci.home.pl/recenzje/czekanie-na-cud> [stan z 10.03.2015].
- Pelka A., *Das Theater als ‚lebendiges soziales Forum‘: Dea Lobers Dramen auf polnischen Bühnen*, „Monatshefte” 2007, 99, z. 3, s. 389–398.
- Pelka A., *Revolucja według Dea Lober*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/20633_druk.html [stan z 27.02.2015].
- Sieńko M., *Interpretacja i nadinterpretacja, czyli o uprawnieniach czytelnika*. <http://simon.hell.pl/eco1.html> [stan z 03.03.2015].
- Sieradzki J., *Przeczył*, „Dialog” 2004, z. 2–3, s. 97–104.
- Sugiera M., *Anatomia kryzysu*, [w:] tejże, *Realne światy/ możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995–2004)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 9–39.
- Wille F., *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen*. Wywiad z Deą Lober, „Theater Heute” 1998, z. 2, s. 61–65.
- Wichowska J., *Trudny romans z tekstem*, http://www.didaskalia.pl/54_wichowska.htm [stan z 3.03.2015].