

„TEN skandaliczny język trzeba w trybie doraźnym zwyczajnie rozstrzelać JAKIMŚ językiem”. O teatrze Wenera Schwaba

1. „Nie do wystawienia”. Wstęp

„Prymitywne realistyczne dialogi zabarwione bawarskim dialektem, przełamane szczególnie ob-scenicznymi fantazjami. Językowa niekompetencja autora sprawia, że wiele miejsc dźwięczy niezamierzenie komicznie. (...) Nie do wystawienia”¹.

Przytoczone wyżej zdania to fragment lapidarnej adnotacji, którą w 1989 roku władze wiedeńskiego Burgtheater opatrzyły manuskrypt *Prezydentek*, dramatu nieznanego szerszej publiczności pisarza i plastyka Wenera Schwaba. Ten sam utwór, zaledwie trzy lata później, był wystawiany na większości poważanych europejskich scen, zaś jego autora obwołano jedną z najbardziej rozpoznawalnych i istotnych postaci austriackiego teatru drugiej połowy XX wieku. Dramatopisarska kariera Schwaba trwała zaledwie pięć lat. Przyniosły one owoc w postaci trzech tomów utworów (*Fäkaliendramen*, *Königskomödien* i *Dramen III*), z których ostatni, rekonstruowany z odręcznych zapisków i brudnopisów autora, ukazał się już po jego śmierci. Pierwszego stycznia 1994 roku Werner Schwab został znaleziony martwy w swoim mieszkaniu w Grazu. Miał 35 lat. W jego krwi wykryto 4,1 promila alkoholu. Biegli uznali, że było to samobójstwo².

Jednakże śmierć *enfant terrible* austriackiego teatru, co nie jest rzadkie, jedynie przysporzyła sławy jego twórczości. Dramaty Schwaba uzyskiwały coraz większą popularność i rozgłos (jeżeli kategoria popularności jest adekwatna w kontekście tak hermetycznej i estetycznie „ambivalentnej” twórczości). Pisarz zyskał miano odnowiciela niemieckiego ekspresjonizmu, a także został obwołany, wraz z przedstawicielami teatralnego nurtu zwanego „nowym brutalizmem” (do którego najbardziej znanych przedstawicieli należeli Sarah Kane, Mark Ravenhill i Anthony Neilson)³, naczelnym symptomem zjawiska nadużywania drastycznych środków w utworach scenicznych schyłku XX wieku. Wziąwszy to pod uwagę, pożałowania godnym zaniechaniem byłoby powstrzymanie się od analizy fenomenu twórczości Wenera Schwaba. Fenomenowi, który, jak postaram się wykazać, daje się, w części przynajmniej, przybliżyć, poprzez ukazanie serii silnie wyeksponowanych w tekstach autora motywów, znaczących szereg kontestacyjnych gestów austriackiego pisarza. Jak można sądzić, to właśnie do tych manifestacyjnych aktów negacji, niezgody,

¹ M. Sugiera, *W cieniu Brechta*, Kraków 1999, s. 401.

² Ibidem, s. 401–406. Zob. H. Schlödel, *Seele brennt. Der dichter Werner Schwab*, Wiedeń 1995.

³ M. Huzarska-Szumiec, W. Jurasz, *Teatr. Część ostatnia. Ustęp*, online <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/112572,druk.html>. Zob. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London 2001.

sprowadza się w znacznej mierze ta zadziwiająca (również swą nieustającą żywotnością) spuścizna – twórczość Wernera Schwaba.

W pierwszej części artykułu postaram się ukazać tradycje, z których autor *Prezydentek* czerpał inspirację. Tu szczególnie miejsce zajmuje postać Antonina Artauda. Jego koncepcja odnowienia teatru w niejednoznaczny, lecz istotny, sposób koreluje z rozwiązaniami przyjętymi przez Wernera Schwaba. Część druga poświęcona będzie charakterystyce sztuki dramatopisarskiej austriackiego twórcy, z uwzględnieniem kompozycji, języka i wymowy jego dzieł. Ostatnia partia stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o skalę i stawkę konfliktu z formą teatralną, który stanowi rdzeń scenicznej działalności Wernera Schwaba. W didaskaliach poprzedzających jego *Czarujący korowód według Korowodu czarującego pana Arthura Schnitzlera* widnieje następująca adnotacja: „TEN skandaliczny język trzeba w trybie doraźnym zwyczajnie rozstrzelać JAKIMŚ językiem”⁴. Zdanie to doskonale oddaje specyfikę dzieła Schwaba. Przytoczony passus stanowi matrycę dla całości tych rozważań. Pytanie brzmi, co kryje się pod sformułowaniem „TEN skandaliczny język” i czy enigmatyczną formułę „rozstrzelania JAKIMŚ językiem” udaje się, na podstawie lektury tekstów Schwaba, dookreślić.

„Prawdziwy teatr podobny jest dżumie”

W jednym z wywiadów dla austriackiego czasopisma „Die Buhne”, Schwab, zapytany przez dziennikarza o genezę jego dramatopisarskiej aktywności, z typową dla siebie dezynwolturą, oświadczył: „Postawiłem sobie po prostu pytanie, która z dziedzin sztuki jest mi najbardziej obca? I okazał się nią teatr”⁵. Cała twórczość autora *Prezydentek* jest naznaczona ambiwalentnym podejściem do tych komponentów kategorii literackości, które w tradycyjnie pojmowanym teatrze odgrywają niebagatelną rolę: fabuły, dialogu, wreszcie formy zapisu dramatów.

Łączy to Wernera Schwaba z działającą w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Grupą Wiedeńską, w której skład wchodził między innymi H. C. Artmann, Konrad Bayer, Oswald Wiener, Gerhard Ruhm i Friedrich Achleitner. Jak stwierdza Małgorzata Sugiera, „dziś Grupie Wiedeńskiej przyznaje się ważną funkcję pośrednika między klasyczną awangardą początku wieku a neoawangardowymi trendami końca lat sześćdziesiątych”⁶. Twórcy wchodzący w skład tego artystycznego kolektywu, poza konsekwentnym ignorowaniem bądź negacją utartych form mieszczańskiego teatru, problematyzowali w swych utworach kwestie aporii komunikacyjnych, niemożność porozumienia się z drugim człowiekiem i obnażali schematy rządzące konstytuowaniem się pozorów międzyludzkiego dialogu. Na praktyki Grupy Wiedeńskiej niebagatelny wpływ miały teksty Ludwiga Wittgensteina, ze szczególnym uwzględnieniem jego wczesnego *Tractatus logico-philosophicus*. „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, pisał austriacki filozof w ostatnim paragrafie swego słynnego dzieła⁷. Grupa Wiedeńska ukazywała,

⁴ W. Schwab, *Czarujący korowód według Korowodu czarującego pana Arthura Schnitzlera* [w:] idem, *Moja psia twarz*, Kraków 2009, s. 170.

⁵ M. Sugiera, op. cit., s. 402.

⁶ Ibidem, s. 404.

⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2000, s. 83.

że wszelkie próby komunikacyjne są w istocie pożałowania godną wymianą społecznie narzuconych banatów, sloganów i „językowego śmiecia”. Logos jest problematyczny. Opanowanie języka – niemożliwe. To on zagarnia podmiot i modeluje go wedle obiegowych schematów myślenia-mówienia.

Ślady wpływu tradycji Grupy Wiedeńskiej w dramatach Wernera Schwaba są, jak się przekonamy, niebagatelne. Już w pierwszych, wystawianych jeszcze w Akademii Sztuk Pięknych, utworach (choć określenie *performance* wydaje się bardziej adekwatne dla uprawianej przez austriackiego pisarza w tamtym okresie twórczości), komponował werbalne kolaże z fragmentów reklam, porzekadeł, oderwanych od siebie i kontrastowo połączonych zlepków wypowiedzi, sloganów. Z tej językowej magmy, tych „rupieci”, by odwołać się do określenia samego Schwaba, powstawała sugestywna wizja rozpętanego komunikacyjnego chaosu⁸.

Ta inspirowana działalnością Grupy Wiedeńskiej i myślą Ludwiga Wittgensteina (z okresu *Tractatus logico-philosophicus*) tendencja w dziele autora *Mojej psiej twarzy* uzyskała swe koncepcyjne dopełnienie w twórczości artystycznej i manifestach Antonina Artauda. Od tego twórcy Schwab nie tylko przejął manifestowaną przezeń niechęć do teatralnego „dziania się” opartego na dialogach występujących na scenie postaci, za czym idzie cała tradycja „psychologicznej szkoły” Staniewskiego⁹. Artaud inspirował również Schwaba do poszukiwań niejako wyższej, prawdziwej formy *katharsis*, innej niż *ersatz* oczyszczenia proponowany przez teatr mieszczański (a więc tego, „znienawidzonego przez wszystkich średniaka, który arystokratą nie będzie, choć się bardzo stara, prostoty proletariusza nie osiągnie, bo się wyalienował. Moralnie jest upadły albo chociaż wątpliwy, bo akceptuje „zgniłe kompromisy”¹⁰) i – szerzej – teatr wykorzystujący tradycyjne środki wyrazu.

o dominacji dialogu, który konstytuuje sceniczną akcją i sens dramatów Antonin Artaud pisał:

„Można doskonale pojmować dalej teatr jako spektakl oparty na przewadze tekstu, tekstów coraz bardziej werbalnego, rozlanego i śmiertelnie nudnego, któremu poddana byłaby cała estetyka sceny. Lecz pojęcie teatru, które każe postaciom rozsiadać się na określonej liczbie krzeseł lub foteli ustawionych rzędem i opowiadać sobie rozmaite historie, choćby nie wiem jak nadzwyczajne i cudowne, nie jest może całkowitym zaprzeczeniem teatru (nie potrzebuje on bowiem bezwzględnie ruchu, aby być tym, czym winien być) ale raczej – jego wypaczeniem”¹¹.

By odpowiedzieć na pytanie, czym miał być Artaudowski teatr okrucieństwa, przytoczmy jeszcze dwa cytaty, zaczerpnięte z manifestów tego autora:

„Można więc zarzucać teatrowi, takiemu przynajmniej, jaki istnieje, straszliwy brak wyobraźni. Teatr winien dorównywać nie życiu jednostkowemu, temu jednostkowemu wyglądowi życia,

⁸ Helmut Schodel, op. cit., s. 41.

⁹ P. V. Zima, *Von Antonin Artaud zu Werner Schwab: Inhumanes Theater* [w:] idem, *Astetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg 2005, s. 194–201. Zob. M. Sugiera, op. cit., s. 431–432.

¹⁰ Maciej Wojtyński, *Teatr mieszczański*, online <http://teatralny.pl/felietony/teatr-mieszczanski,147.html>.

¹¹ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa 2010, s. 141.

gdzie triumfują CHARAKTERY, lecz życiu jakby wyzwolonemu, które zmiata ludzką jednostkowość i dla którego człowiek jest tylko odbłaskiem. Tworzyć Mity – oto prawdziwy cel teatru, wyrażać życie lecz w wyglądzie powszechnym, ogromnym i wyłaniać z takiego życia obrazy, w których chcielibyśmy się rozpoznać”¹²;

„Jeśli prawdziwy teatr podobny jest dżumie, to nie dlatego, że jest zaraźliwy, ale dlatego, że – jak dżuma – jest objawieniem, ukazaniem, wypchnięciem na wierzch uśpionego okrucieństwa, w jakim gromadzą się (w jednostce czy społeczności) wszystkie przewrotne możliwości ducha”¹³.

Jednakże trudno jest postrzegać dramaturpię Schwaba jako prosty konstrukt, powstały poprzez wdrożenie metateatralnych sugestii przedstawionych przez Artauda. Austriacki pisarz nie uwolnił scenicznych postaci od dyktatu tekstu, lecz skazał je na ciągłą walkę z wydzielanym przez nie i „wydzielającym” się z nich językiem. Pozostał wszelako wierny Artaudowi w postulatcie skrajnego zniekształcania pojawiających się w dramatach wypowiedzi i nawiązując do konceptu „niemego krzyku”, na który autor *Teatru Serafina* kładł znaczny nacisk¹⁴. Po wtóre, Schwab, jak pragnął francuski twórca, „zmiata” w swych utworach „ludzką jednostkowość”, lecz postaci w nich przedstawione nie jawią się jako „mitotwórczy” „odbłask” żywiołu życia. Postaci Schwaba są raczej symptomami mąk dojrzałej cywilizacji, która w swym bełkocie, to znów aktach okrucieństwa, nieuchronnie ciąży ku ciszy śmierci. Pochylmy się nad tym teatrem.

„Do kogo należy język?”

Jakby na przekór Artaudowej sugestii, utwory Schwaba są dramatami, w których język zajmuje naczelną rolę i z niego właśnie wysnuwa się cała sceniczna akcja. Dekoracja i interakcja ciał poszczególnych osób jedynie dopełniają tę niekończącą się kaskadę mowy, stanowiąc jednocześnie dla niej ramę¹⁵. Niemniej, by w sposób kompletny (na ile pozwala forma tej pracy) scharakteryzować dzieło Schwaba, nie można pominąć tego sztafażu „lingwistycznej hekatombi” austriackiego pisarza. Stałym niemal elementem jego twórczości były sugestywne, niekiedy autoironiczne, to znów pełne smolistego poczucia humoru didaskalia, których lektura dostarcza nam pewnych tropów dotyczących scenograficznych rozwiązań proponowanych przez autora *Mojej psiej twarzy*.

Przestrzenie, w których rozgrywają się dramaty Schwaba, stanowią niejako mikroświaty, stworzone z przedmiotów codziennego użytku. Określenie mikroświaty jest o tyle adekwatne, o ile część z nich wywoływać może u odbiorcy niepokój związany z ich klaustrofobiczną konstrukcją. We wczesnym dramacie zatytułowanym *Prezydentki*, znajduje się następujący opis:

„Mała kuchnia pośrodku sceny, z lewa i z prawa zupełne ciemności. Kuchnię aż po sufit wypełniają rupiecie (zdjęcia, pamiątki, bardzo dużo religijnego kiczu, oprawione w ramki obrazki powycinane z kalendarzy, naczynia itd.), mimo to wszystko jest starannie uporządkowane. Co się tyczy

¹² Ibidem, s. 151.

¹³ Ibidem, s. 66.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 124–134.

¹⁵ Por. M. Muskała, *Anatomia języka* [w:] Werner Schwab, *Prezydentki, Karowód, Antyklimateks*, Kraków 1999, s. 155–159.

klasyfikacji, rupiecie powinny mieć charakter na wskroś muzealny. Tak więc mała, nierealistyczna przestrzeń, mimo wszystko rozpoznawalna jako drobnomieszczańska kuchnia¹⁶.

Ostatni dramat Schwaba, zatytułowany *Antyklmaks*, rozpoczyna się w przestrzeni, którą autor naszkicował w następujący sposób: „Pomieszczenie wypełnione elektrycznymi sprzętami kuchennymi; oprócz tego elektryczne narzędzia, wiertarka pneumatyczna etc. Wszystkie urządzenia są włączone i piekielnie jazgoczą”¹⁷. Na podstawie choćby tych dwóch fragmentów (zaczepniętych z didaskaliów) łatwo dostrzec charakterystyczne cechy lokacji, w których Schwab umieszcza swe postaci. Są to najczęściej zamknięte, niewielkie przestrzenie, do granic możliwości wypełnione przedmiotami, które dodatkowo zawężają przestrzeń, jakby swą obecnością opresyjnie nastając na toczącą się pośród nich egzystencję protagonistów.

Przejdźmy do pytania o to, jakie postaci egzystują w wykreowanych przez Schwaba lokacjach. Na pozór austriacki dramatopisarz tworzy niezwykle bogatą galerię portretów. Każda z tych osób jest silnie naznaczona przez swą funkcję i miejsce, które zajmuje w społecznej hierarchii. W dramatach Schwaba przemawiają przedstawiciele różnych warstw. W *Prezydentkach* głos zostaje oddany uboższym mieszczańkom, *Wreszcie Martwy*, *wreszcie brakuje powietrza* traktuje o zderzeniu „bohemy” artystycznej z „ludem” (mieszkańcami domu starców¹⁸). *Korowód* to prawdziwy przegląd przedstawicieli różnych warstw społecznych, do czego asumpt daje podjęta przez autora dramatu tematyka relacji seksualnych w społeczeństwie II połowy XX wieku¹⁹. W sztuce zatytułowanej *Moja psia twarz* na pierwszy plan wysunięta zostaje osoba wioskowego nieudacznika²⁰.

Jednakże, przy pozornym bogactwie typów kreowanych postaci, obcowanie z dramatami Schwaba sprawia, że odkrywamy w tych postaciach pewne inwariantne rysy. Niebagatelne znaczenie ma tutaj, jak można sądzić, niezwykle podobna struktura scenicznej akcji w poszczególnych utworach. W sztuce *Prezydentki* trzy dojrzałe kobiety prowadzą długą rozmowę – jedną z tych, która nigdy się nie kończy: rozmowę „o życiu”. Nie jest to dialog *par excellence*, to raczej rywalizowanie z sobą nawzajem o możliwość wypowiedzenia swego nieszczęścia, o możliwość – paradoksalnie – pognębienia nim słuchacza. Pognębienia samym faktem mówienia, dominowania fonii. Pod koniec dramatu, gdy pojedynek zostaje rozstrzygnięty, gdy głos jednej z kobiet niepodzielnie (i nieoczekiwanie) zagarnia cały dyskurs, pozostałe dwie mordują zwyciężczynię („zdecydowanie i bardzo rzeczowo Erna wraz z Gretą biorą się do dzieła. Starannie przecinają całą szyję. Erna jest zaraz na miejscu z wiadrem i szmatą, aby zapobiec większemu zaświnieniu”²¹).

¹⁶ Werner Schwab, *Prezydentki* [w:] idem, *Moja psia twarz*, Kraków 2009, s. 32.

¹⁷ Idem, *Antyklmaks* [w:] idem, op. cit., s. 135.

¹⁸ Idem, *Wreszcie martwy, wreszcie brakuje powietrza* [w:] idem, op. cit., s. 211–268.

¹⁹ Idem, *Czarujący korowód...* [w:] idem, op. cit., s. 169–210. Cały dramat stanowi ciekawą grę podjętą z przesłaniem *Korowodu* Arthura Schnitzlera. Ten ostatni wskazywał w swym dramacie na niebagatelną rolę, którą w relacjach międzyludzkich odgrywają popędy. Schwab, nawiązując do modernistycznego utworu Schnitzlera, feruje inną diagnozę: Eros i Tanatos w jego ujęciu są to siły wprzęgnięte w porządek stosunków ekonomicznych. Zob. M. Sugiera, *W cieniu Brechta*, op. cit.

²⁰ W. Schwab, *Moja psia twarz* [w:] idem, op. cit., s. 75–132.

²¹ Idem, *Prezydentki* [w:] idem, op. cit., s. 31–73.

Sztuka *Moja psia twarz* traktuje o ostatnim dniu życia Józka Psiej Mordy (charakteryzowanego przez Schwaba w didaskaliach jako „stary jęczący dupek” i „nadwrażliwiec samodestruktor”²²). Sceniczna akcja ogranicza się do (z rzadka przerywanych wypowiedziami innych postaci) monologów głównego bohatera, który – doprowadziwszy swą narrację (czyli jedną wielką egzystencjalną jeremiadę) do końca – ze słowami „teraz dopełniła się miara/ uderzenie opuściło swą pięść/ wszystko co Józek miał przy sobie ma teraz spokój jako zaspokojenie” na ustach, pozwala się skosztować własnemu psu²³. *Antyklmaks* z kolei stanowi niejako odwrócenie schematu *Prezydentek*. Tym razem ponizana przez wszystkich ofiara (Maryjka – a więc postać zamordowana w pierwszej sztuce Wernera Schwaba²⁴) po zniesieniu szeregu upokorzeń (zarówno werbalnych, jak i cielesnych) brutalnie mści się na swoich oprawcach. Uogólniając – dramat Schwaba (z nielicznymi wyjątkami) to kompozycja, która – wśród rozdętych do granic możliwości monologów poszczególnych, nieuchronnie naznaczonych frustracją, postaci – dąży do finału, w trakcie którego magmę słów zastępuje (najczęściej krwawy) czyn, niebędący jednak alternatywą dla bełkotu scenicznych postaci, lecz jego (logiczną) konsekwencję.

Prawdopodobnie właśnie ten aspekt twórczości autora Wysokiego Schwaba sprawił, że dzieło jego zostało powiązane z pracami pisarzy identyfikujących się (lub identyfikowanych) z nurtem „nowego brutalizmu”. Można tu jednak dostrzec pewnego rodzaju komplikację. O ile pod względem brutalności języka (o czym poniżej) Schwab rzeczywiście może być postrzegany jako prekursor radykalnych scenicznych rozwiązań Kane czy Ravenhilla, o tyle status przemocy w tekstach austriackiego pisarza nie jest jednoznaczny. Za jedną z konstytutywnych cech nowego brutalizmu uznaje się dosłowność obrazowania scen wszelkiego rodzaju gwałtu²⁵. W ujęciu Schwaba ta dosłowność zostaje podważona, niejako unieważniona przez groteskowy charakter kreowanych przez niego wizji. Scena mordu w *Prezydentkach* odarta jest właściwie z wszelkiej gwałtowności czy brutalności poprzez, sugerowane w didaskaliach, „mechaniczne” odegranie całej sekwencji, co sprawia, że można ją postrzegać jako część pewnego rodzaju (wykreowanego) rytuału pomiędzy kobietami, co staje się oczywiście dzięki wieńczącej całość dramatu partii „teatru w teatrze”²⁶. Dosłowność obrazowania seksualnych aktów (choćby u Ravenhilla) w *Czarującym korowodzie według Korowodu czarującego pana Arthura Schnitzlera* autorstwa Schwaba ustępuje symbolicznej wymianie sztucznych genitaliów pomiędzy postaciami, co sugerować miało (polemicznie względem sztuki Schnitzlera) skrajne skonwencjonalizowanie i „urynkowanie” płciowych zbliżeń u schyłku XX wieku²⁷. Z kolei przemoc

²² Idem, *Moja psia twarz* [w:] idem, op. cit., s. 76. Dramat ten, wzięwszy pod uwagę sposób zapisu, konstrukcję sceniczną „akcji” i predykcję do soliloquiów głównego bohatera wydaje się naśladowaniem dramatów Thomasa Bernharda.

²³ Ibidem, s. 132.

²⁴ Zob. Werner Schwab, *Prezydentki*, op. cit.

²⁵ Por. A. Sierz, op. cit.

²⁶ W. Schwab, *Prezydentki*, op. cit., s. 72–73.

²⁷ M. Borowski, M. Sugiera, „Na szczęście jesteśmy martwi” – język i jego (po)twory [w:] W. Schwab, op. cit., s. 20–23.

w *Antyklimatek* osłabiana jest przez ogólny surrealizm stwarzanego „teatru wewnętrznego” głównej bohaterki²⁸. Radykalizmu Schwaba nie wyznacza spływająca po scenicznych deskach posoka. Osiąga on pełnię w momencie, gdy wsłuchamy się w wybrzmiewającą w jego sztukach mowę.

Na potrzeby swego pisarstwa Werner Schwab stworzył językowy artefakt, określane przezeń żartobliwie jako SCHWABDeutsch lub Schwabisch.

„Kiedy pisał sztuki, stosował (...) technikę kolażu, używając odpadków znalezionych na śmietniku języka. Wydany w 1999 roku dziennik Schwaba (...) świadczy o tym, że (...) mieszkając na zapadłej styryjskiej wsi, wypracował własny język zwany SCHWABDeutsch – na długo, zanim przystąpił do pisania sztuk”²⁹.

Jak obrazowo ujęła to Monika Muskała, autor, w swym lingwistycznym konstrukcie „rozbił szybę języka, a jej odłamki tak długo ugniatał z obrazem świata poza nią, aż pokazały się rany. Aż okaleczenie świata przedstawionego i okaleczenie języka przestało funkcjonować w zgrabnej dialektyce formy i treści, a stało się jednolitą bryłą ociekającego krwią mięsa”³⁰.

W tym kontekście znów niezwykle interesujących informacji dostarczają didaskaliowe noty, którymi Schwab opatrywał swe dramaty. W *Prezydentkach* czytamy: „Językiem, jaki wytwarzają Prezydentki, są one same. Siebie samego wytwarzać (wyjaśniać) to praca, dlatego wszystko samo w sobie stanowi opór. W sztuce powinno to być wyczuwalne jako wysiłek”³¹. *Moja psia twarz*: „Język to za każdym razem ciało działającej postaci. Język ciągnie postacie za sobą: jak blaszane puszki, które ktoś przywiązał psu do ogona. Człowiek nie zna przecież nic prócz języka”³². *Wreszcie martwy, wreszcie brakuje powietrza*:

„Do kogo należy język? Język należy do czegoś, co z powodzeniem można nazwać GÓWNEM. GÓWNNO wynalazło język jako coś, co z powodzeniem można nazwać PIĘKNEM, z pełną świadomością własnej bezbronności ogłaszając bezcelową wojnę. W rezultacie KTOŚ przegrał bitwę wszystkich bitew. I wiadomo: KTO. Wtedy ludzie zaczęli: dzielić się ze sobą, co należy uznać za najpowszechniej zgraną kartę: PODZIAŁ”³³.

Wreszcie Wysoki Schwab: „Poniższy dukt języka jest przez Kompozytora i Pianistkę (postaci dramatu – przyp. aut.) używany z ironią, aż do jego rozkładu. Pozostałe osoby nurzają się w oryginalnym potoku mowy”³⁴.

Pomimo faktu, że dramatis personae Schwaba trwała zaledwie pięć lat, jego podejście do językowych aporii nie pozostawało niezmiennie. Pierwszy okres – którego pokłosiem były *Dramaty fekalne* – to czas, w którym autor ukazywał zjawisko (w jego ujęciu) bolesnego, traumatycznego konstytuowania się ludzkich podmiotów w chaotycznym potoku mowy. Postaci Schwaba „wynurzają się” z jego języka. Walczą o głos, o moment

²⁸ Ibidem, s. 24–26.

²⁹ M. Muskała, *Oschwabienni* [w:] Werner Schwab, *Moja psia twarz*, op. cit., s. 272.

³⁰ Ibidem.

³¹ W. Schwab, *Prezydentki*, op. cit., s. 32.

³² Idem, *Moja psia twarz*, op. cit., s. 76.

³³ Idem, *Wreszcie martwy, wreszcie brakuje powietrza*, op. cit., s. 212.

³⁴ Idem, *Wysoki Schwab. Żywe jest nieżywym i muzyką* [w:] *Antologia nowych sztuk austriackich autorów*, Warszawa 2012, s. 268.

zaistnienia w dyskursie – a więc w życiu, albowiem mowa, mówienie jest, w perspektywie autora *Prezydentek*, jedynym gwarantem, potwierdzeniem rzeczywistej egzystencji. Stąd, wspomniany powyżej, konflikt, werbalna walka, którą toczą bohaterki debiutanckiego dramatu Schwaba. Warto przytoczyć fragmenty tych tyrad, którymi raczą czytelników *Prezydentki*. Odnajdziemy w nich większość najważniejszych cech Schwabowego języka, z jego powtórzeniami, bełkotliwością, gramatycznymi nieprawidłowościami, zamierzonymi niedoskonałościami i lingwistycznymi pułapkami, w których zamierzony sens i jego werbalizacja mijają się ze sobą, co tworzy nowe, coraz bardziej zaskakujące i konfundujące, zarówno dla wypowiadających je bohaterów, jak i dla czytelnika, przekazy. W strumieniu tej mowy, w bólach, wyłania się podmiot, by za chwilę ten sam wir wyrazów unieważnił go i sprowadził do kondycji przedmiotu. Jak można sądzić, właśnie to ciągłe oscylowanie pomiędzy biegunami upodmiotowienia i uprzedmiotowienia, to znów pomiędzy stroną czynną i bierną, zamiana kwestii wypowiedzianych w pierwszej osobie liczby pojedynczej na narrację trzeciosobową, co można odczytywać jako symbol alienacji w logosie, są konstytutywnymi funkcjami SCHWABDeutsch:

„Pachnie dość dziwnie taki człowiek od wewnątrz. Ale że też człowiek musi mieć tyle krwi w ciele. A ta tutaj ma z pewnością jeszcze stolec w głowie”³⁵;

„Wzruszająca pokojowość powstaje u tych ludzi. Pokój jest sensem życia, a życie jest sensem dla ludzkości”³⁶;

„(...) przychodzą do mnie ludzie z najlepszych domów, kiedy zachodzi zatkanie. Wtedy Maryjka udaje się do najwytworniejszych domów i wszędzie jest uprzejmie traktowana. Mnie też po prostu nic w gardle nie staje, kiedy sięgam w głębię muszli, ofiarowuję to naszemu Panu Jezusowi Chrystusowi, który umarł za nas na krzyżu. Wytworni ludzie pytają zawsze, czy nie chcę wziąć gumowych rękawic, bo mają dobre maniere i są pierwszorzędnie wychowani. Ale Maryjka mówi NIE, bo jeśli Pan Bóg sprawił cały świat, to i stworzył ludzką gnojówkę”³⁷;

„Ale oto Maryjka została już odkryta pośród ludzi. Ludzie piją za zdrowie Maryjki. Sto lat, sto lat, sto lat, wołają ludzie i wynoszą Maryjkę na ramionach do ustępu. Tam czeka już ksiądz proboszcz i też uśmiecha się tak filuternie, trzyma mianowicie w ręku parę świeżych różowych rękawic gumowych i dynda nimi przed Maryjką, Ale Maryjka potrząsa tylko głową. A ludzie śmieją się, bo dobrze wiedzieli, że Maryjka będzie potrząsać głową”³⁸.

Na koniec przykład z dramatu *Józek Psia Morda*, należącego do tego samego okresu twórczości Schwaba:

„Twoje łóżko już się ostatecznie wyspało w twoim domu/
Twoje łóżko musiało się dać odstawić z Twojego domu w porzuceniu/
Twoje łóżko nie ma już domu który by do ciebie należał/
Twoje łóżko stoi teraz w lesie/
Twój materac gryzą teraz wilki których już nie ma/

³⁵ Idem, *Prezydentki*, op. cit. 70.

³⁶ Ibidem, s. 34.

³⁷ Ibidem, s. 41.

³⁸ Ibidem, s. 57.

Twój materac jest w sztok pijany twoim życiowym rauszem/

Twoje wilki znalazły łożo śmierci na twoim materacu którego już nie ma³⁹.

Moment zmiany, w kontekście funkcji, którą autor *Prezydentek* przypisywał swemu lingwistycznemu konstruktowi, znaczy wydanie tomu *Komedii Królewskich*. W nich, zachowując naczelną cechę SCHWABDeutsch, austriacki dramatopisarz już nie tyle ukazywał konstytuowanie się podmiotu w chaotycznej magmie mowy, ile podkreślał ekskluzywność i aporetyczność (a równocześnie, paradoksalnie, banalność i pustkę) społecznie obowiązującego językowego kodu, którego opanowanie stanowi warunek *sine qua non* egzystencji. W tym ujęciu, po raz wtóry, podmioty konstytuowały się (umiejętnie, lub w mękach) w ramach dyskursu, którego regułami rządził (w sposób niejawni) kapitał⁴⁰. Przytoczone fragmenty dramatów dobrze oddają specyfikę zastosowania SCHWABDeutsch w tym okresie twórczości autora *Prezydentek*:

„No Muhlstein, no poeto, jak pański zapisany na ostatni guzik teatr biurkowy radzi sobie w tym teatrze mięsnym polityki realnej? Niech się pan wypowie na całe gardło, poszukując wyrazności w miejscu, które musi pan, jak się panu wydaje, koniecznie wprawić w teatrohistoryczne zadowolenie⁴¹;

„Kiedy śmierć zdobyła w kimś nieograniczoną wizę wjazdową, wtedy przestaje on tańczyć seksualną polkę z jakimś innym zburzonym domem, gdzie śmierć też mogła już sobie zadzwic z każdej formy ochrony najemcy⁴²;

„Musicie musieć być ciemnoczarnym ludzkim kapitalizmem. Wy umiecie zarabiać o wiele za dużo. A gdy świat się ofiarowuje, wy nie chcecie móc chcieć. Straceni będziecie przez siebie, a ja was zorganizuję poza ludzkimi złośliwościami, będę was rozpowszechniał w świecie jako muzykę, ponieważ będę musiał zadać ostatnie pchnięcie, gdy śmierć was zruga⁴³.

Podsumowując, w dramatach Schwaba jedno pozostawało niezmiennie: postaci wyłaniają się z języka i dzięki językowi. Ten ostatni jest żywiołem niebezpiecznym, zwodniczym i kłamliwym. Dramaturgia Schwaba to ciągła walka, drążenie tego żywiołu, by przewyciężywszy jego pułapki i moc, przedrzeć się przezeń i – wreszcie – wyrazić. Powstaje jednak pytanie: co wyrazić?

„Ta ściana niczego ci nie obiecuje, Maryjka”

W notce biograficznej Wernera Schwaba opublikowanej w wydanej niedawno w Polsce *Antologii nowych sztuk austriackich autorów* można przeczytać następujące słowa: „sztuki zaczął pisać z nienawiści do teatru mieszczańskiego⁴⁴. Słowa te są w pewnym sensie trafne (w kontekście początku kariery autora), choć, być może, sformułowanie „teatr mieszczański” należałoby zastąpić zbitką „tradycyjne formy teatralne”. W twórczości Schwaba nie brak sygnałów świadczących o dystansowaniu się wobec stereotypowo

³⁹ W. Schwab, *Moja psia twarz*, op. cit., s. 93.

⁴⁰ Zob. M. Sugiera, op. cit., s. 416–422.

⁴¹ W. Schwab, *Wreszcie martwy...*, op. cit., s. 215.

⁴² Ibidem, s. 228.

⁴³ Idem, *Wysoki Schwab...*, op. cit., s. 272.

⁴⁴ *Antologia*, op. cit., s. 310.

pojętej sztuki pisania dramatów. Język utworów autora *Prezydentek*, ich groteskowa niekiedy, innym razem znów surrealistyczna wręcz obscena są tego jasnymi znakami. Schwab chętnie igrał z tradycyjną formą, w swym SCHWABDeutsch tworzył nowe wersje utworów Szekspira (*Szaleństwo Troilusa i teatr Kresydy*⁴⁵) i Schnitzlera. Dystansował się wobec scenicznego realizmu i psychologizmu poprzez stosowanie zabiegu „teatru w teatrze”⁴⁶. Rozsadzał klasyczną kompozycję dramatu (słowo będące tytułem jego ostatniego dramatu, „antyklmaks”, jest negacją, zaprzeczeniem klasycznego terminu oznaczającego moment, w którym stopniowane napięcie w sztuce osiąga swoją kulminację⁴⁷). Otwarcie krytykował w swych utworach kondycję teatru (*Wreszcie martwy, wreszcie brakuje powietrza*). Z całą pewnością te gesty buntu, kontestacji były istotne, lecz sprowadzanie twórczości Schwaba do batalii o emancypację od obowiązujących wzorców formalnych jest istotnym spłyleniem jego dzieła.

Autor *Prezydentek* wybrał przestrzeń teatru (w znacznej mierze wysoce skonwencjonalizowaną przestrzeń teatru, co ma niebagatelne znaczenie), by uczynić z niej pole do, jak można sądzić, nieskończenie istotniejszych zmagania. Stawką był status i konstrukcja podmiotu, a więc pochodnej praw językowego kodu. Schwab w swojej pracy usiłował przewyciężyć, nieodmiennie zdradliwe, niebezpieczne lingwistyczne formy, w których preparowane są i hartowane ludzkie – nieszczęśliwe – jednostki. Przyjętą strategią było epatowanie językowymi (po)tworami⁴⁸ wydzielanymi przez odstręczające, nacechowane okrucieństwem postaci. Cel jego dramatu stanowiło *katharsis*, prawdziwe *katharsis* rodzące się poza logosem, poza bełkotem zużytych i skorumpowanych form mowy, które osiągalne mogło się stać poprzez rozpętanie przed odbiorcami pandemionium języka, skompromitowanie go i zniszczenie – by w ciszy, która rodzi się na jego zgliszczach, dostąpić oczyszczającego, choć bolesnego momentu prawdy⁴⁹.

W ostatniej sztuce Schwaba, zatytułowanej *Antyklmaks*, znajdujemy następującą sekwencję:

„Maryjka wchodzi na scenę z włączonym odkurzaczem, trochę odkurza i przerywa. Widać, że Maryjka rozprawia o czymś rzeczowo, ale nie słychać żadnego dźwięku. Nieme opowiadanie staje się coraz bardziej wzburzone. Przeciągły, ale bezdźwięczny krzyk. Niedostłyszalne szlochanie. Maryjka opamiętuje się. Znowu odkurza. (...) Maryjka pochyla się, rozbiega i wali głową w ścianę, pada i przez chwilę leży na ziemi”⁵⁰.

Jeśli istnieje odpowiedź na pytanie o treść „prawdziwej”, skrywanej, więzionej pod oficjalnym kodem języka mowy, należałoby doszukiwać się jej w niemych krzyku Maryjki. Co wyraża ten – wręcz Artaudowski – niemy okrzyk? Próba odpowiedzi na to pytanie byłaby w najlepszym razie nieporozumieniem, w najgorszym – profanacją. „Treść” tego krzyku nie należy do ludzkiego porządku, do reżimu logosu. Ku tej rozsadzającej

⁴⁵ W. Schwab, *Szaleństwo Troilusa i teatr Kresydy* [w:] *Córki Leara i inne parafrazy*, Kraków 2011.

⁴⁶ Zob. np. Werner Schwab, *Prezydentki*, op. cit.

⁴⁷ Zob. idem, *Antyklmaks*, op. cit.

⁴⁸ M. Borowski, M. Sugiera, op. cit.

⁴⁹ Por. M. Sugiera, op. cit.

⁵⁰ W. Schwab, *Antyklmaks*, op. cit., s. 135.

wszystko ciszy, niezakłóconej, nieskażonej żadnym słowem Werner Schwab konsekwentnie zmierzał w toku swego, otwarcie antyhumanistycznego, dzieła i ona też była ostateczną stawką jego licznych batalii – z teatralną formą, z obowiązującą koncepcją ludzkiego podmiotu, z reżimem mowy.

„Coraz wyżej unosi się Maryjka”⁵¹. (Re)kapitulacja

Nieufność względem porządku języka nie stanowi *novum* w literaturze i, szerzej, kulturze, choć rys ten można uznać za pewną charakterystyczną cechę austriackiego dziedzictwa. Wystarczy wymienić takie postaci, jak Ludwig Wittgenstein, Zygmunt Freud, Elfriede Jelinek czy Thomas Bernhard. Każde z nich, na swój sposób, w załamaniach i aporiach lingwistycznego tworzywa tropiło prześwitującą przezeń pustkę (lub utajony sens), by odkrywszy ją, uczynić matrycą swojej twórczości. Schwabowi nie brakowało poprzedników. „TEN skandaliczny język trzeba w trybie doraźnym zwyczajnie rozstrzelać JAKIMŚ językiem”, pisał. Temu „skandalicznemu językowi” przeciwstawił jego zdeformowany odpowiednik. Po „egzekucji”, po „rozstrzelaniu” nastać miała oczyszczająca cisza. Pytanie, czy ta trudna operacja udała się Schwabowi, pozostaje otwarte. Jego dramaty wciąż są grane, o jego twórczości wciąż powstają artykuły i monografie. Czy jest to wyznacznik tryumfu Schwaba, czy rewanż sponstrowanego przezeń logosu – nie sposób odpowiedzieć.

„Tezy moje wnoszą jasność przez to, że kto mnie rozumie, rozpozna je w końcu jako niedorzeczne; gdy przez nie – po nich – wyjdzie ponad nie. (Musi niejako odrzucić drabinę, uprzednio po niej się wspiąwszy)”, pisał Ludwig Wittgenstein pod koniec swego *Traktatu*⁵². Pierwszego stycznia 1994 roku znaleziono ciało Wenera Schwaba. W kieszeni jego spodni odkryto rękopis ostatniego dramatu autora *Prezydentek – Antyklmaks*. Finałowe słowa tego utworu, słowa wypowiedziane przez bohaterkę o imieniu Maryjka, brzmią: „Ale mnie się uda. Zobaczycie, obiecuję wam”⁵³.

Summary The Theater of Werner Schwab

The article offers an analysis of Werner Schwab's output as a playwright. Schwab is described as an artist whose *idee fixe* was a complete rejection of the norms and demands of the „bourgeois” theater. Such a rejection further signifies the playwright's opposition to all the forms of order that go by the name of Logos.

Keywords: teatr, dramat, Schwab, Artaud, antyhumanizm, theater, drama, antihumanism

⁵¹ Idem, *Prezydentki*, op. cit., s. 70.

⁵² L. Wittgenstein, op. cit., s. 83.

⁵³ W. Schwab, *Antyklmaks*, op. cit., s. 167.



Izabela Poniatowska, *Fotografia z cyklu Matka kultura*