

Dorota Tomczuk (<https://orcid.org/0000-0001-5223-9142>)
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie

Rodzinny klincz w dramacie Catherine Aigner *Zamknięty świat i jego polskiej recepcji teatralnej*

Motywy związane z rodziną są często wykorzystywane w literaturze, także niemieckojęzycznej; można je odnaleźć również w utworach dramatopisarzy i dramatopisarek austriackich. Większość z nich (jak na przykład Peter Handke, Peter Turrini czy Felix Mitterer) odnosi się do tej tematyki w kontekstach historiozoficznych, związanych z dziedzictwem pokoleniowym austriackiej historii, niejednokrotnie (jak choćby Elfriede Jelinek) uzupełniając ją o elementy dyskursu feministycznego, w obu przypadkach podporządkowując się imperatywowi demystyfikacji i krytyce konformizmu uniemożliwiającego ekspiację. Eksploracje naukowe dotyczące literackich obrazów rodziny odczytywane są w związku z tym przeważnie z perspektywy antropologii kulturowej, teorii i socjologii literatury, a także w kontekście badań nad płcią kulturową i z odniesieniem do szeroko zakrojonych analiz dramatu austriackiego jako obszaru dyskursu z austriacką tożsamością narodową czy też dotyczących formy i redefinicji funkcji teatru¹.

W niniejszym szkicu, stawiającym w centrum zainteresowania obraz toksycznych relacji rodzinnych wykreowany przez Catherine Aigner w dramacie *Welt ohne Tage*, przyjęto perspektywę psychoanalityczną², adekwatną do interpretacji utworu autorki świadomie rezygnującej w swojej twórczości z nurtu obrachunkowego na rzecz koncentracji na problemach ogólnoludzkich³. Takie podejście daje utworom Austriaczki szansę dotarcia do szerokiego kręgu odbiorców, także tych zorientowanych na łatwiejszą w odbiorze sztukę i bardziej uniwersalną problematykę niż ma to miejsce u innych współczesnych dramatopisarzy i pisarek austriackich. Także rezygnacja z umiejscowienia akcji w austriackim kontekście geograficzno-historycznym

¹ Źródłem informacji na temat nurtów współczesnego dramatu i teatru austriackiego może być m.in. praca zbiorowa pod red. M. Leyko *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, Kraków 2012, natomiast kompleksowemu obrazowi recepcji literatury austriackiej w Polsce poświęcony jest tom pod red. E. Białka i K. Nowakowskiej *Literatura austriacka w Polsce w latach 1980–2008. Bibliografia adnotowana*, Wrocław 2009.

² Takiego ujęcia dotyczy m.in. monografia pod red. E. Fiały i I. Piekarskiego *Psychoanalityczne interpretacje literatury*, Lublin 2012, ukazująca konkretne utwory literackie z różnych perspektyw psychoanalitycznych, od tradycyjnego ujęcia freudowskiego przez propozycje Junga, Fromma aż do koncepcji Lacana.

³ W podobny sposób dysfunkcyjne relacje rodzinne przedstawiają w literaturze austriackiej także m.in. Vera Rathenböck czy Volker Schmidt.

wzmacnia uniwersalność przekazu, tłumacząc żywe zainteresowanie polskiej publiczności, z jakim spotkało się wystawienie *Zamkniętego świata*. Druga część artykułu dotyczyć będzie zatem polskiej recepcji tego dramatu, analizowanej w kontekście kwestii determinowania odbioru omawianej sztuki przez interpretację reżyserską i aktorską. Przeprowadzona analiza może stanowić przyczynek do badań nad współczesnym dramatem austriackim, wskazujący na jedną z istotnych tendencji jego rozwoju i zarazem ukazujący potencjał interpretacyjny analizowanego utworu.

Catherine Aigner urodziła się w 1977 roku w Monachium; studiowała aktorstwo, wiedzę o teatrze i scenopisarstwo, a obecnie posiada obywatelstwo austriackie i mieszka w Salzburgu. Z informacji biograficznych na stronach wydawców wiadomo ponadto, że była finalistką Dni Dramaturgii 2003 w wiedeńskim Burgtheater, a w roku 2006 za sztukę *Meksyk* otrzymała stypendium Mexico City. W 2007 roku zdobyła nagrodę autorską Thalia Theatre w Hamburgu za sztukę *Hinter Augen*, któremu to wyróżnieniu towarzyszyło ukazanie się kilku notatek prasowych na temat autorki i jej twórczości. Podkreślano w nich błyskotliwą umiejętność operowania skrótami myślowymi, finezyjnymi aluzjami i zdolność budowania napięcia w konstruowaniu akcji, równocześnie zarzucając brak pogłębionej analizy socjologicznej opisywanych sytuacji i niedostatek oryginalności⁴. Pisano wręcz o „odwadze sięgania po banał”, mającej charakteryzować „kosmopolitkę z austriackim paszportem”, jak określono pisarkę. Jury doceniło jednak jej sztukę za umiejętne przedstawienie typowych rodzinnych konfliktów w komediowej formie, za skonstruowanie intrygującej, pełnej groteskowych zwrotów akcji i dość prostej, a mimo to potrafiącej zbudować napięcie fabuły, a także wyraziste postaci, które bawią, ale i budzą współczucie widzów⁵.

Mimo wspomnianych wyróżnień i sukcesów nie opublikowano dotąd żadnego wywiadu z pisarką, jedynie na stronach wiedeńskiego wydawnictwa Thomas Sessler Verlag, które wydało jedenaście dramatów Aigner, dostępne są związane autorskie komentarze na temat tych utworów. Na język polski przetłumaczono dotąd trzy z nich, udostępniane w formie cyfrowej przez Agencję Dramatu i Teatru ADiT: *Fernlicht / Długie światła* w tłumaczeniu Marka Szalszy oraz *Mexico / Meksyk* i *Welt ohne Tage / Zamknięty świat*, przełożone przez Karolinę Bikont. Ten ostatni dramat ukazał się także drukiem w wydanej przez ADiT w 2012 roku *Antologii nowych sztuk austriackich autorów* jako jedna z reprezentatywnych próbek austriackiego dramatopisarstwa obok utworów autorów i autorek takiej rangi jak między innymi Silke Hassler, Peter Turrini czy Werner Schwab.

Żaden z utworów Aigner nie stał się dotąd przedmiotem refleksji literaturoznawczej, być może ze względu na niewystępowanie w nich szczególnie interesujących większość badaczy nawiązań do historycznych kontekstów, brak oryginalnych eksperymentów językowych i koncentrację jedynie na psychologicznej płaszczyźnie relacji międzyludzkich. Przedstawiana przez nią problematyka faktycznie często nie jest

⁴ *Eine schrecklich nette Familie*. <https://www.sn.at/leben/lifestyle/eine-schrecklich-nette-familie-5605225> [data dostępu: 18. 10. 2023].

⁵ *Preis der Autorentage für Catherine Aigner*. <https://www.derstandard.at/story/2924014/preis-der-autorentage-fuer-catherine-aigner> [data dostępu: 19. 07. 2023].

w stanie bronić się przed zarzutem banalności, lecz równocześnie pozwala na wpisanie dramatów Aigner w ważny nurt współczesnego austriackiego dramatopisarstwa, dotykającego problemów w związkach i rodzinach, alienacji, starości i poszukiwania antidotum na samotność współczesnego człowieka. Austriaczka we wszystkich swoich dramatach analizuje zawiłości ludzkiej psychiki, a także wielopłaszczyznowość międzyludzkich relacji, umiejętnie wplatając w akcję elementy komediowe, co dotyczy także utworu będącego przedmiotem niniejszych rozważań.

Prezentując na stronie wydawnictwa *Zamknięty świat* autorka stwierdza, iż jest to „[...] sztuka o starzeniu się, o uciekających latach i dniach i o narastającej bezimienności tego, co dotąd było jasno zdefiniowane w rodzinie i w społeczeństwie. Chodzi w niej o ‘czkawkę’ zapomnienia, o niemożność radzenia sobie z codziennością, które wszystkim wiszą nad głową jak genetyczny napęd”⁶. W tytule swojego dramatu Aigner określiła przedstawioną w nim rzeczywistość jako „Welt ohne Tage”, czyli „świat pozbawiony dni”. Karolina Bikont w swoim przekładzie zdecydowała się na wyrażenie *Zamknięty świat*, podkreślając tym samym poczucie wyalienowania starzejącej się bohaterki nie tylko w perspektywie czasowej i przestrzennej, ale i psychologicznej. W metaforycznym znaczeniu „zamknięta” jest jednak nie tylko ona, ale i jej dzieci, nierozzerwalnie związane z matką skomplikowanym węzłem rodzinnych emocji, zależności i manipulacji.

Sztuka jest jednoaktówką, której wszystkie szesnaście scen rozgrywa się w tej samej przestrzeni: „Salon w przestronnym mieszkaniu wyposażony w meble, które przypominają o dawnych czasach. Do tego sznur lampek zawieszony nad obrazem Papieża”⁷. Główna bohaterka Lucyna nie jest wprawdzie zupełnie odcięta od zewnętrznych realiów i innych ludzi: wychodzi z domu, odwiedzają ją dzieci, utrzymuje kontakty towarzyskie z będącą w podobnym wieku sąsiadką Ernestyną, ale jej prawdziwy świat ogranicza się obecnie właśnie do czterech ścian własnego pokoju.

W otwierającej sztukę pierwszej scenie pojawiają się dzieci Lucyny: Antonina i Filip. Kobieta nieustannie się krząta: porządkuje czasopisma, odkurza, myje okna, podczas gdy jej brat siedzi w fotelu i przegląda folder reklamowy. Widoczna jest przy tym irytacja, z jaką zwracają się do siebie: Antoninę wyraźnie złości bezczynność brata, powtarza więc: „Zrób coś. [...] Pościeraj kurze, śmieci wynieś. [...] Masz mi pomóc. [...] Pozmywaj naczynia”⁸. On z kolei nie widzi sensu wysiłków siostry, a najprostsze czynności domowe wydają się stanowić dla niego trudność nie do pokonania, kiedy nieporadnie tłumaczy, że naczynia się potłuką, a miejsce wyrzucania śmieci nie jest mu znane. Nie tylko aktywność Antoniny i bierność Filipa świadczą o tym, kto przejął odpowiedzialność za opiekę nad matką. Podkreśla to także pytanie chłopaka, skierowane do siostry: „Dlaczego nie zatrudnisz sprzątaczkę?”, na co ta odpowiada: „Bo mnie na to nie stać”⁹ – kwestia dbania o matkę i jej dom

⁶ Thomas Sessler Verlag Home. https://sesslervelag.at/fileadmin/user_upload/flyer_pdfs/Welt_ohne_Tage_01.pdf. Tłum. D.T. [data dostępu: 19. 07. 2023].

⁷ C. Aigner, *Zamknięty świat*, s. 121.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

wydaje się spoczywać wyłącznie na jej barkach. Tych dwoje różni także stosunek do matki: Antonina czuje się zobowiązana do opieki nad matką, uznając postępujące starzenie się Lucyny za „smutną sprawę”, której jej zdaniem Filip woli celowo nie dostrzegać: „Ty po prostu nie widzisz, co się z nią dzieje, nie widzisz, co robi, jak się porusza i postępuje, jak się ubiera, jak żyje, jak jej głos się coraz bardziej zmienia, a ja to dostrzegam i wyciągam wnioski. Ty w ogóle nie masz oka do takich spraw”¹⁰. Trzeba podkreślić przy tym czułość i troskliwość, z jaką oboje mówią o matce, choć u Antoniny troska przejawia się w konkretnym działaniu, Filip zaś wyraża ją jedynie werbalnie: „Ja widzę, jak promienieje, kiedy ją odwiedzam, widzę jej radość i jak mało jej potrzeba do szczęścia, i jaka jest piękna wtedy. Chciałbym, żebyś potrafiła to dostrzec i dała jej czasem spokój. To starsza pani”¹¹.

Antonina uważa, że taka postawa brata wynika z wygodnictwa i lenistwa, a dalsza rozmowa przeradza się niemal w kłótnię: „Idziesz na łatwiznę, jesteś słaby i masz dwie lewe ręce.”, na co on ripostuje: „Ludzie ciebie nie cierpią, bo szorujesz samą siebie do krwi, aż taka chcesz być czysta w oczach ludzi, i wymagasz od nich tego samego. [...] Starasz się podporządkować sobie wszystkich i wszystko”¹².

Coraz ostrzejszą wymianę zdań i wzajemne pretensje przerywa pojawienie się matki. Nawiązanie z nią komunikacji nie wydaje się łatwe, gdyż Lucyna sprawia wrażenie roztargnionej, a indagowana przez córkę unika bezpośrednich odpowiedzi. Na pytanie „Gdzie byłaś?” odpowiada „Kto gdzie był?”, po czym te sekwencje powtarzają się: „Ty. Gdzie byłaś? / Kto? / Ty! / Ja? / Tak. Ty. / Co ja? / Gdzie byłaś?”¹³. Wprawdzie kobieta nie udziela wyjaśnień, ale przyniesione przez nią torby jednoznacznie świadczą o tym, że wraca z zakupów. Coraz bardziej poirytowana córka odkrywa w torbie mnóstwo świątecznych strucli (których spory zapas znalazła już wcześniej w trakcie porządków), co doprowadza ją do wściekłości nie tylko dlatego, że matce ze względu na cukrzycę nie wolno jeść słodczy, ale także z powodu niekontrolowanego wydawania przez nią pieniędzy (o czym świadczy także stos znalezionej w skrzynce pocztowej niezapłaconych rachunków); zresztą Lucyna otwarcie beztrudno przyznaje, że w ogóle nie ma pojęcia, ile wydaje.

Kolejne sceny jasno pokazują, jak odmienny jest stosunek matki do córki i do syna. Antoninie nie szczędzi niby żartobliwych, a jednak uszczypliwych uwag, otwarcie krytykując na przykład jej nos: „No przykro mi, że tak ci sterczy z twarzy, nie pasuje tam za bardzo. Naprawdę, zawsze było mi ciebie żal z tego powodu”¹⁴. Sugeruje, że powinna być na diecie, a na prośbę córki, by spojrzała jej w oczy, odpowiada z udawanym ubolewaniem: „Nie mogę. Są takie – wylupiaste”¹⁵. Wypomina jej także nerwowość, która cechowała ją już w dzieciństwie: „Jesteś taka narwana, kiedy coś nie idzie po twojej myśli. Zawsze taka byłaś. Nic nie pomagało”¹⁶. W odpowiedzi

¹⁰ Ibidem, s. 122.

¹¹ Ibidem, s. 123.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 125.

¹⁴ Ibidem, s. 126.

¹⁵ Ibidem, s. 127.

¹⁶ Ibidem, s. 134.

Antonina przypomina, że matka karała ją za to wpychaniem pod zimny prysznic, na co Lucyna beztrudno ripostuje: „Przynajmniej się zahartowałam”¹⁷. Pozornie lekka i swobodna rozmowa zaczyna nabierać niepokojących tonów, gdy Antonina wspomina kolejne opresyjne sytuacje, które Lucyna za każdym razem bagatelizuje: Gdy córka opowiada, jak brat zniszczył jej dziecięcą maskotkę, matka kwituje ze śmiechem: „Mały urwis”¹⁸. Antonina wyraźnie ma poczucie, że matka nie traktuje ich jednakowo, mówi więc z wyrzutem: „Jemu pozwalałaś na wszystko”¹⁹.

Sama świetnie zdaje sobie sprawę, jak nieodpowiedzialne życie prowadzi jej brat, rezygnuje jednak z kolejnych prób uświadomienia tego zapatrzonej w niego matce. Samotnie dźwiga ciężar opieki nad staruszką, zajmując się jej domem, zabierając na zakupy, robiąc manicure, znosząc kolejne krytyczne uwagi pod swoim adresem i podejmując próby kontrolowania jej finansów. To ostatnie zadanie skazane jest na niepowodzenie, co uświadamiają Antoninie nieustannie pojawiające się w domu matki bezsensowne zakupy, zatem w końcu mimo protestów Lucyny decyduje się na zabranie jej karty kredytowej.

Relacja matki i córki jest pełna silnych emocji: Antonina czuje się odpowiedzialna za matkę, a ponieważ ta nieustannie utrudnia jej sprawowanie nad sobą opieki, więc w obawie przed kłopotami wynikającymi z zachowania Lucyny zaczyna się niecierpliwic i złościć. Trudno przy tym stwierdzić, na ile staruszka udaje nieporadność, żeby przyciągnąć uwagę swoich dzieci i skłonić ich do częstszych odwiedzin, a na ile faktycznie nie zdaje sobie sprawy z konsekwencji swojego postępowania. Widać przecież, że ewidentnie miewa problemy z pamięcią także podczas nieobecności dzieci, na przykład podczas spotkań z sąsiadką, przed którą nie musi przecież niczego udawać. Jednak w relacji matki i córki zdecydowanie brakuje wzajemnego rozumienia, wyrozumiałości i empatii: Starania Antoniny mogą wynikać z głębokiego poczucia odpowiedzialności i dążenia do sprawowania kontroli (co sugeruje Filip), nie zaś z uczucia wobec matki, nawet jej pożegnalne pocałunki wydają się być automatyczne. Lucynie niewątpliwie zależy na kontakcie z córką: Za każdym razem przy pożegnaniu wielokrotnie upewnia się, czy ta zadzwoni, czy wkrótce znowu się zobaczą, być może jednak taka postawa wynika wyłącznie z obawy przed samotnością. Emocjonalnie bliższy wydaje się być jej syn, a z rozmów i wspomnień bohaterek i bohaterów wynika, że zawsze tak było. Jej docinki w stosunku do córki nie muszą jednak mieć źródła w niedostatku uczucia i chęci dokuczenia jej, bowiem matka wydaje się traktować te krytyczne uwagi jako naturalny element konwersacji, pozbawiony złych intencji. W sposobie bycia Lucyny uderza bezpośrednie i otwarte wyrażanie swoich opinii, także w stosunku do innych postaci. Sąsiadce mówi wprost, że za nią nie przepada, ale spotyka się z nią, „bo wszyscy inni już poszli do piachu”²⁰.

Antonina w końcu otwarcie zarzuca matce, że mimo iż dba o nią najlepiej jak potrafi, ta stale ją okłamuje i dokucza jej, wreszcie wprost zarzuca jej manipulację: „Nie

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 135.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 129.

zgrywaj pomyłonej staruszki, nie dam się już wyprowadzić w pole”²¹. Odpowiedź Lucyny jest próbą rozładowania napięcia, kiedy żartobliwie stwierdza: „Ani mi się śni wyprowadzać ciebie gdziekolwiek, nogi już nie te.”, dodając jeszcze: „Chyba że dałabyś mi poprowadzić samochód”²². Zdesperowana Antonina czuje się zagubiona i sama już nie wie, czy matka faktycznie ma problemy psychiczne, czy tylko udaje: „Czasem boję się, że jesteś niespełna rozumu”²³. Skłonna jest jednak przypuszczać, że Lucyna symuluje demencję, co zresztą ta potwierdza, na pytanie córki „Dlaczego grasz komedię przed nami?” odpowiadając szczerze: „Dlatego, że nie lubię być sama i nie chcę, byście mnie zostawili”²⁴. W tej scenie najwyraźniej dochodzi do głosu wzajemne niezrozumienie obu kobiet: Córka nie jest w stanie przejąc się tym wyznaniem, stwierdza tylko z rezygnacją, że nie ma już sił i kolejny raz proponuje matce oglądanie telewizji, ta zaś znów robi jej wyrzuty: „Dla ciebie nic nie jest śmieszne, nigdy nic cię nie bawi, we mnie się nie wdałaś”²⁵. Wyznaje też z determinacją, że wprowadzie wie, że Antonina ma słuszość mówiąc o Filipie jako o nieudaczniku, to jednak dla niej i tak najważniejsze jest to, że on jako jedyny czasem ją przytula.

Po raz kolejny spotkanie matki i córki kończy się jakby w zawieszeniu, bez wyjaśnienia wzajemnych pretensji i oczekiwań, co uświadamia odbiorcy, jak skomplikowana jest ta relacja. Klincz emocjonalny, w jakim znajdują się obie kobiety, jest rezultatem silnych uczuć i niezaspokojonych potrzeb, jakimi nacechowana jest ta relacja, połączonych z brakiem umiejętności (a może chęci) mówienia o nich. Tekst Aigner prowokuje do podjęcia próby psychologicznej analizy relacji między matką i córką: Żadna z kobiet nie jest jednoznacznie zła, poza wspomnianym przez Antoninę epizodem z dzieciństwa nie ma mowy o przemocach fizycznych, a jednak wskutek przenikających się wzajemnie uzależnień emocjonalnych relacja ta psychicznie wyczerpuje obie strony²⁶.

Na sytuację taką niewątpliwie negatywnie wpływa też osoba Filipa, który według Antoniny jest i zawsze był matce bliższy. Z kolei on wydaje się być poirytowany stosunkiem Antoniny wobec Lucyny: Jego zdaniem siostra wyolbrzymia problemy i niepotrzebnie dręczy matkę swoją ciągłą kontrolą. Wcześniejsze uwagi Antoniny o jego nieudacznictwie i roszczeniowości prawdopodobnie mają jednak odbicie w rzeczywistości, a matka bez wątplenia wciąż traktuje go jak nieporadnego i wymagającego opieki małego synka. Z z troskaniem mówi o jego bladości, martwi się, że biedak pewnie nie dojada, stwierdzając: „Matka zawsze wie i czuje, kiedy dziecku źle”²⁷. Jej zapatrzenie prowadzi do tego, że kiedy lekomyślny Filip wpada na pomysł zarobienia fortuny praniem brudnych pieniędzy

²¹ Ibidem, s. 146.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 147.

²⁵ Ibidem.

²⁶ O toksycznych relacjach między matką a córką pisze m.in. B. Chołuj, *Matki i ich władza w literaturze niemieckiej*, „Teksty Drugie” 3–4 / 1995, s. 143.

²⁷ C. Aigner, *Zamknięty świat*, s. 128.

i chce wykorzystać do tego konto bankowe matki, ta bez wahania mu je udostępnia. Nie można jednak stwierdzić, że chłopak cynicznie wykorzystuje naiwność matki; raczej on sam nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa, na jakie naraża ich oboje i szczerze cieszy się z możliwości łatwego zarobku, z satysfakcją wręczając Lucynie plik banknotów.

Matce zaistniała sytuacja wydaje się ewidentnie podejrzana, stwierdza trzeźwo: „Pachnie mi to włoską kapustą, kto to widział, tak szybko dorobić się takiej kasy?”²⁸. Nagle przestaje się zachowywać jak wyalienowana ze współczesnego świata i niczego nieświadoma staruszka, która w poprzednich scenach gubiła elementy garderoby i uciekała córce na parkingu przed centrum handlowym; widać wyraźnie, jak inteligentnie jest w stanie kojarzyć fakty, a ton jej wypowiedzi o starzeniu się i zmianach zachodzących w świecie zaskakuje erudycją, błyskotliwością sformułowań i celnością porównań: „W życiu wszystko ma swój czas. [...] I naturalną kolejną rzeczą jest, że każda młódka zmienia się w stetryczale truchło, ciebie też to czeka, mój drogi. Cieleśna tkanka zmieni się w kałużę, z której chleptać będą dusze tych, co już wybyli w zaświaty. A żeby przestworza też coś z tego miały, zostanie kupka prochu. [...] Nie znaczy to jednak, że jestem już tak stara i zidiociała, że nie ogarniam zmian, jakie zaszły w świecie”²⁹. Monolog ten tak zaskakuje Filipa, że jest w stanie wykrztusić tylko: „Przerażasz mnie”³⁰. Lucyna ostatecznie jednak decyduje się podpisać podsunięte jej dokumenty, choć trudno powiedzieć, co nią tak naprawdę kieruje: lekkomyślność, chęć wsparcia syna czy może egoistyczna myśl o możliwości robienia kolejnych szalonych zakupów? Zachowuje przy tym wyraźną rezerwę wobec entuzjazmu syna, który dziecinnie domaga się pochwał: „Ty ani trochę nie cieszysz się z mojego sukcesu?”³¹. Matka uspokaja go, że jest z niego bardzo dumna, a po wyjściu Filipa znowu ochoczo „wchodzi w rolę” szalonej staruszki i zamawia kolejne przedmioty. Dzięki temu, że dysponuje sporą gotówką, zaprasza do zabawy sąsiadkę i obie kobiety, podekscytowane możliwością przełamania dotychczasowej rutyny, wspólnie planują szalony dzień: wyprawę taksówką po choinkę, na jarmark świąteczny i do kawiarni, gdzie zamierzają objadać się ciastkami.

Kiedy następnego dnia pojawia się Antonina, jej matka nieoczekiwanie wraca do domu w towarzystwie bezdomnego mężczyzny, który chcąc spędzić święta w towarzystwie zgadza się odgrywać wymyśloną przez Lucynę rolę odnalezionego po latach wuja. Bohater ten, podobnie jak Ernestyna, wprowadzony zostaje przez autorkę w celu podkreślenia dramatyizmu samotności starszych osób i ich determinacji, by choć przez chwilę nie być samemu. Podczas przywoływania przez Lucynę wspomnień związanych z rzekomym wujem kobieta znowu pozwala sobie na złośliwości wobec córki: „Jeździliśmy na nartach. Antosia ciągle robiła w spodnie, [...] kiedy stok był troszkę zbyt stromy dla niej. Natomiast Filipek

²⁸ Ibidem, s. 149.

²⁹ Ibidem, s. 150.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 151.

–³². Tym samym upokarza ją w obecności innych osób, a wywołaną tym faktem wściekłość córki tłumaczy jej życiowymi niepowodzeniami: „Nie ma w życiu łątwo, dlatego jest taka”³³.

Kiedy Antonina grozi wyrzuceniem obcego mężczyzny za drzwi, matka szybko uświadamia jej, że nie ma do tego prawa, gdyż nie jest u siebie. W odpowiedzi córce wyrywa się wprawdzie wiele znaczące „Jeszcze”³⁴, ale jednak zaraz wycofuje się i pokornie włącza w grę, podając gościowi herbatę, zgodnie z sugestią Lucyny zwracając się do niego „wuju” i zachęcając go do rozmowy. Matka staje się jednak wobec niej coraz bardziej arogancka: odrzuca propozycję pomocy przy ubieraniu choinki i odsyła córkę do kuchni. Ta jednak nie przestaje czuć: nie pozwala matce wchodzić na krzesło, wyręcza ją w sięganiu do wyższych gałęzi, dbając, by ta nie zrobiła sobie krzywdy.

Niemal sielankową, choć niepozabawioną napięcia przedświąteczną atmosferę przerywa telefon od Filipa, którego nieuczciwe interesy wyszły na jaw i znalazł się w areszcie. Antonina natychmiast rusza mu pomóc, choć ten pośpiech znowu prowokuje matkę do zgryźliwej uwagi o jej wiecznym zaganianiu. Rozgoryczona córka wyznaje wtedy, jak bardzo czuje się obciążona brzemieniem odpowiedzialności za całą rodzinę: „Wszyscy trzymają mnie w pionie. Mój mąż, mój brat, moja matka...”³⁵, jednak uwaga ta zostaje zignorowana.

Wigilijny wieczór Lucyna początkowo spędza w towarzystwie Ernestyny i Krzysztofa. Świąteczny nastrój skłania ją do kolejnych melancholijnych refleksji na temat starości i samotności, dowodzących, jaką „jasność w głowie i na języku” ma kobieta: „Czasami mam wrażenie, że tonę w stworzonym przez człowieka, zmalowanym ludzką ręką świecie, który przypomina pustynię. Bo nie ma się czego schwycić, poznikały wszelkie punkty odniesienia, tak na ziemi, jak i na niebie. Wszystko tylko tak dryfuje w przestrzeni. Stare oczy, stare lata czynią takie spostrzeżenia”³⁶.

Tymczasem Antonia ratuje dramatyczną sytuację, wyciągając brata z aresztu. Następnie wspólnie zjawiają się u matki, gdzie próbuje uświadomić jej, co zaszło i jakie będą tego konsekwencje. Lucyna początkowo kompletnie się niczym nie przejmuje i zdaje się nie przyjmować komunikatów córki do wiadomości. Antonina natomiast nie jest już tak opanowana jak wcześniej, kilkakrotnie nerwowo sięga po butelkę wina i relacjonuje zaistniałe fakty: „Do dnia rozprawy musi mieszkać u mnie. Codziennie mam się meldować z nim na policji. [...] Cieszcie się, że macie mnie i się tym zajęłam, bo inaczej od razu by go zapuszkowali. [...] A co do ciebie, ponieważ udostępniłaś mu swoje konto i tym samym przyczyniłaś się do przestępstwa – postarałam się, aby uznano cię za niepoczytalną”³⁷. Kolejnym krokiem ma być

³² Ibidem, s. 156.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 157.

³⁵ Ibidem, s. 161.

³⁶ Ibidem, s. 164.

³⁷ Ibidem, s. 167.

zatem przeniesienie matki do domu starców, na wieść o czym Lucyna reaguje wręcz histerycznie i zamyka się w sąsiednim pokoju.

Trudno o jednoznaczną interpretację postępowania Antoniny w tej sytuacji: Czy widzi w ubezwłasnowolnieniu matki jedyny sposób na ratowanie staruszki, której grozi postępowanie karne z tytułu współudziału w przestępstwie, czy też skwapliwie korzysta z pretekstu, by uwolnić się od konieczności dalszej uciążliwej opieki nad nią? Ostatnie dialogi prowadzone przez dzieci Lucyny pokazują, że są przejęci, zatroskani i bez wątplenia zależy im na matce: Antonina mówi, że wszystko będzie dobrze, a kiedy orientuje się, że matka uciekła nad rzekę, jest szczerze przerażona wizją jej utonięcia. Filip jest spokojny i jak mantrę powtarza zwrot, który już wcześniej wielokrotnie padał z jego ust jako komentarz do zachowania siostry wobec matki: „Daj spokój. [...] Daj spokój. Daj jej spokój”³⁸.

Zakończenie sztuki także jest wieloznaczne: Filip mówi: „Pozwól jej odejść”, a na obawy Antoniny, że matka może utonąć, reaguje retorycznym pytaniem: „A w domu starców?”³⁹. To ostatnie zdanie sztuki zostawia widza z pytaniem, co właściwie oznaczałoby dla Lucyny zamieszkanie w tym miejscu: bezpieczny azyl czy ostateczną utratę własnego, choć zamkniętego świata, wobec czego kobieta decyduje się umrzeć?

Finałowe sceny przełamują wcześniejszy pogodny, miejscami wręcz komediowy charakter sztuki. Za każdym razem, kiedy Lucyna zagłuszała samotność rozmowami z portretem zmarłego męża, miały one smutny wydźwięk. Mówiła wtedy o osamotnieniu, strachu, zagubieniu i żalu, gorzko i z rezygnacją podsumowując swoją sytuację: „Odkąd ciebie nie ma, tak naprawdę nie ma, dzieci traktują mnie często bez szacunku, mają pretensję, że zapominam, ale że one zapomniały, jak należy zwracać się do matki, o tym zdają się nawet nie wiedzieć”⁴⁰. Ostatni monolog skierowany do obrazu jest dramatyczny: Kobieta wydaje się być zupełnie zagubiona, pyta bezradnie: „I co teraz?”⁴¹, niepomna swoich ograniczeń dietetycznych znowu objada się słodyczami, a następnie żegna czule z mieszkaniem i wyrusza na pamiętający czasy jej młodości most. Trudno powiedzieć, po co się pakuje i zabiera ze sobą zdjęcie, bo jej determinacja („Nigdy w życiu do domu starców”⁴²) może wskazywać na myśli samobójcze: „Nie boję się odmętów, jedynie odmętów niepamięci się boję, te są straszne”⁴³. Nie obarcza jednak winą za zaistniałą sytuację ani Filipa, ani Antoniny, decydując się na koniec zostawić im krótki liścik, skierowany łącznie do obojga: „Dzieci, kocham was!”⁴⁴.

Otwarte zakończenie sztuki stawia widza przed koniecznością konfrontacji z nierozstrzygniętą kwestią, co właściwie było prawdą w tych zawyłych rodzinnych relacjach, a co udawaniem? Można uznać, że taki finał odpowiada brechtowskiej

³⁸ Ibidem, s. 171.

³⁹ Ibidem, s. 172.

⁴⁰ Ibidem, s. 140.

⁴¹ Ibidem, s. 170.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 171.

⁴⁴ Ibidem, s. 170.

koncepcji dramatycznego przekazu, pozwalającej na bardziej alegoryczne odczytywanie czynów postaci, a także ułatwiającej uniwersalizację ich działań i wpisanie w szerszy kontekst kulturowy i ideologiczny. Motto sztuki brzmiące „Nie jest mi trudno dać się okłamać. Trudno mi jednak ukryć, że o tym wiem.”⁴⁵ można przypisać zarówno matce, jak i każdemu z jej dzieci, chętnie okłamujących tak samych siebie, jak i innych. Każde z tej trójki bez oporów manipuluje pozostałymi, trudno zatem nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że w świecie tym „[...] każdy kłamie i każdy akceptuje kłamstwo, jakby było jedynym spoiwem rodziny”⁴⁶.

Pod wpływem psychoanalizy wykształcił się w literaturoznawstwie nurt, u podstaw którego leżał stworzony przez Zygmunta Freuda model interpretacji zjawisk psychicznych, nastawiony na wydobycie ich ukrytego sensu. W ciągu całego XX-go wieku psychoanaliza stawała się coraz częściej używanym narzędziem do badania znaczeń tekstów literackich i innych tekstów kultury.⁴⁷ W przypadku Aigner brak przesłanek, by jej dramat traktować jako wyraz traumatycznych przeżyć autorki z okresu dzieciństwa, wypartych do nieświadomości (co było praktyką charakterystyczną dla pierwszego etapu rozwoju psychoanalizy, stawiającego w centrum pisarza i „zagłądanie” poprzez tekst w głąb jego psychiki). Jednakże analizując ukazane w utworze mechanizmy funkcjonowania ludzkiej psychiki i ich wpływ na życie rodzinne postaci można odnieść je do wielu elementów teorii freudowskich, które mogą stanowić klucz do zrozumienia przedstawionego przez autorkę świata.

Postawy bohaterów i bohaterek zdają się odpowiadać koncepcjom funkcjonowania umysłu ludzkiego, odrzucającym racjonalność ludzkich wyborów i zachowań na rzecz czynników irracjonalnych i emocjonalnych: Nieustannie sprzątająca Antonina, która nie jest w stanie zaprowadzić porządku w chaosie swoich relacji rodzinnych, próbuje to sobie zrekompensować porządkowaniem przestrzeni wokół siebie, które w jej wykonaniu nabiera niemal obsesyjnego charakteru. Lucyna dokonuje klasycznego wyparcia, oddzielając swoje wyobrażenia o synu od świadomości jego nieudacznictwa, Filip zaś walczy z kompleksami, wikłając się w nieuczciwe interesy, by za wszelką cenę zdobyć uznanie matki i siostry. Korzystając z takich przesłanek interpretacyjnych należy jednak pamiętać, że analiza psychoanalityczna przypomina, jak trafnie porównuje Michalski, „[...] proces poszlakowy, w którym brakuje niezbitych dowodów, dlatego jej dążenie do ‘prawdy’ może łatwo przekształcić się w arbitralną insynuację”⁴⁸, czyli w subiektywne odczytywanie ukrytych sensów.

W kontekście analizy psychologicznej warto wspomnieć także wyrosłą z freudyzmu teorię transakcyjną Erica Berne’a, skupioną na komunikacyjnym wymiarze języka i założeniu, że mowa i ludzkie działania symbolizują działające we wnętrzu

⁴⁵ Ibidem, s. 121.

⁴⁶ M. Ganczar, *W kręgu samotności, czyli kilka słów o dramaturgii austriackiej*, [w:] *Antologia nowych sztuk austriackich autorów*. ADiT Warszawa 2012, s. 10.

⁴⁷ Zob. P. Dybel / M. Głowiński (red.), *Psychoanaliza i literatura*, Gdańsk 2001.

⁴⁸ R. Michalski, *Paradoksy freudowskiej teorii wyparcia. Część II*, „Studia z historii filozofii” 2/2016, s. 217.

człowieka mechanizmy psychologiczne.⁴⁹ Poddając analizie wypowiedzi i zachowania bohaterów tekstu literackiego tak, jakby były realnymi postaciami, można przyjąć, że ich wypowiedzi i zachowania odsłaniają ich nieświadome życie psychiczne⁵⁰. W swojej koncepcji analizy transakcyjnej Berne podzielił osobowość na trzy sfery: na część zwaną Dzieckiem, czyli zbiór dziecięcych myśli, uczuć i zachowań, część zwaną Rodzicem, czyli zbiór wzorców bezkrytycznie przejętych od rodziców i opiekunów, oraz część zwaną Dorosłym, czyli instancję zdolną do racjonalnego i krytycznego myślenia oraz podejmowania decyzji w oparciu o rzeczywisty stan rzeczy. Według teorii Berne'a Dziecko, Rodzica i Dorosłego da się zaobserwować w konkretnych zachowaniach, myślach i reakcjach emocjonalnych, a przekładając tę koncepcję na interpretację dramatu Aigner, bohaterowie i bohaterki przyjmują takie właśnie postawy⁵¹. W konstelacji rodzinnej *Zamkniętego świata* Filipa można uznać za wciąż wymagające opieki, nieporadne Dziecko, pozostające pod kuratelą Rodzica – Lucyny, ewentualnie Dorosłego – Antoniny. Trzeba przy tym zauważyć, że role te często ulegają przesunięciu: W relacji Lucyny i Antoniny to matka przyjmuje rolę Dziecka, niezmienna jest jedynie klasyfikacja Antoniny jako Dorosłego. Dynamika ta stanowi odbicie zaburzonych relacji rodzinnych, generujących konflikty i prowadzących do poczucia osamotnienia jednostki, a także do kryzysów ogólnoludzkich i społecznych.

Aktualność problematyki poruszanej przez Aigner jak również atrakcyjna forma jej przedstawienia skłoniła do sięgnięcia po ten dramat reżysera Dariusza Taraszkiewicza. Polska prapremiera w wykonaniu zespołu Teatru Impresaryjnego Finestra odbyła się 27 listopada 2011 roku na deskach warszawskiego Teatru Kamienica, a w kolejnych latach spektakl grany był gościnnie na scenach wielu miast. Reżyser dokonał adaptacji, decydując się na przystosowanie elementów literackich do estetyki własnego teatru, co w tym wypadku oznaczało skupienie na wymiarze komediowym utworu. Takie założenie widoczne jest już w opisie programowym spektaklu, zapowiadanego jako „komedia przewrotnie prorodzinna o lekkim kryminalnym zabarwieniu, [...] pełna humoru i abstrakcyjnych sytuacji”⁵². Komercyjny sukces przedstawienia zapewniała doborowa obsada: począwszy od „rozbrajającego śmiechem pojedynku dwóch gigantek polskiej sceny rozrywkowej: Krystyny Sienkiewicz, wcielającej się w postać ekscentrycznej staruszki, i Zofii Czerwińskiej (lub Grażyny Zielińskiej) – miłującej się w darciu kotów sąsiadki”⁵³, poprzez Annę Dereszowską (na zmianę z Edytą Olszówką) w roli Antoniny, Rafała Cieszyńskiego jako Filipa oraz samego reżysera w roli

⁴⁹ Zob. E. Berne, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, Warszawa 2010.

⁵⁰ Zob. M. Stróżyński, *Amor i psyche na kozetce: Psychoanalityczne metody interpretacji literatury*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2 / 2010, s. 57.

⁵¹ Próbe przeprowadzenia diagnozy i opisu struktury osobowości przedstawionych w dramacie przy zastosowaniu analizy transakcyjnej podejmuje w swojej pracy m.in. Paulina Piasecka.

⁵² *Zapraszamy na spektakl*. <https://szczecin.naszemiasto.pl/quot-zamkniety-swiat-quot-zapraszamy-na-spektakl-z-edyta/ar/c13-1536511> [data dostępu: 15. 10. 2023].

⁵³ *Zapraszamy na spektakl*. <https://szczecin.naszemiasto.pl/quot-zamkniety-swiat-quot-zapraszamy-na-spektakl-z-edyta/ar/c13-1536511> [data dostępu: 15. 10. 2023].

Bezdomnego. Tak charakterystyczni aktorzy i aktorki stworzyli kreacje odpowiadające zapewne wizji reżysera, w znacznym stopniu rezygnując tym samym z tak istotnego u Aigner pierwiastka dramatycznego. W spektaklu Taraszkiewicza Antonina od początku wydaje się raczej rozbawiona niż poirytowana ekscentrycznym zachowaniem matki, docinki Lucyny wobec córki nie są w stanie wzbudzić współczucia dla tej ostatniej, a jedynie śmieją, podobnie jak spory między Antoniną i Filipem. Po spektaklu pisano, że „zamknięty świat” Lucyny tworzą „zawirowane kombinacje miłośno-przyjacielskie, zwariowane relacje rodzinne i nierozsądne kłamstewka”, a samo przedstawienie to „uczta dla miłośników rozrywkowego repertuaru teatralnego i aktorskich talentów”⁵⁴. Spektakl określano jako „lekki, [...] z humorem obnaża[jący] ludzkie słabości, pragnienia i potrzeby. Jak zamek błyskawiczny szybko zapina i rozpina, tak sztuka szybko przechodzi od bardzo śmiesznej do skrajnie poważnej”⁵⁵. Powaga ta nie była w stanie jednak wystarczająco wybrzmieć, wskutek czego, jak pisano w recenzjach, część widowni wybuchła śmiechem w momentach zdecydowanie smutnych, które powinny raczej skłaniać do refleksji. Taraszkiewicz wystawił dramat Aigner jako typową komedię, nie dając tym samym dojść do głosu niezwykle ważnemu tragicznemu aspektowi wymowy tego utworu, reprezentatywnemu dla całej dramaturgii austriackiej przełomu wieków. Zdaniem Macieja Ganczara „[dramaturgia ta] odzwierciedla lęki, które dotyczą całego przekroju społeczeństwa. Zaburzone relacje w rodzinie, niemożność stworzenia trwałego związku, problemy z odnalezieniem się na rynku pracy, choroby, starość, alienacja, pustka, brak miłości, życie bez celu, próby samobójcze, wykluczenie [...] to tylko niektóre motywy z niewyczerpanego bogactwa tematów współczesnej dramaturgii. Ich wspólnym mianownikiem jest wszechogarniająca samotność współczesnego człowieka i jego postępujące nieprzystosowanie”⁵⁶.

W centrum sztuki Aigner stoi rodzina, nie jest ona jednak źródłem wsparcia i miłości, lecz konfliktów i napięć, a jej członkowie tkwią w klinczu emocjonalnym i w labiryncie toksycznych relacji. Dramatyczne sytuacje często są wprawdzie łągodzone komizmem, jednak ich istotą jest poważna głęboka refleksja nad naturą ludzkiego bytu. Autorka wykazuje się wyjątkową zdolnością do ukazywania emocji i psychologicznych subtelności postaci, dogłębnie eksplorując przy tym nie tylko kwestie psychologiczne, ale i sytuując je w kontekście społecznym. Można zatem stwierdzić, iż dramaty Aigner stanowią ważny wkład w literaturę austriacką i europejską, a jej analizy psychologiczne i społeczne inspirują do myślenia o świecie, w którym żyjemy i relacjach, które współtworzymy.

⁵⁴ A. Nagel, *Olszówka i Dereszowska mają nerwicę*. <https://plejada.pl/zdjecia-gwiazd/olszowka-i-dereszowska-maja-nerwice/xf4ht67> [data dostępu: 18. 09. 2023].

⁵⁵ A. Wojs, „Zamknięty świat” na zamek błyskawiczny. <https://wszczecinie.pl/zamkniety-swiat-na-zamek-blyskawiczny/20764> [data dostępu: 23.10. 2023].

⁵⁶ M. Ganczar, *W kręgu samotności, czyli kilka słów o dramaturgii austriackiej*, [w:] *Antologia nowych sztuk austriackich autorów*. ADiT Warszawa 2012, s. 15.

Bibliografia

- Aigner Catherine, *Zamknięty świat*. Przekład Karolina Bikont, [w:] *Antologia nowych sztuk austriackich autorów*. ADiT Warszawa 2012, s. 119–171.
- Berne Eric, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*. Warszawa 2010.
- Białek Edward / Nowakowska Katarzyna (red.), *Literatura austriacka w Polsce w latach 1980–2008. Bibliografia adnotowana*. Wrocław 2009.
- Chołuj Bożena, *Matki i ich władza w literaturze niemieckiej*, „Teksty Drugie” 3–4 / 1995, s. 141–157.
- Drewniak Łukasz, *Feniks Austria. Austriaccy dramaturdzy nieodmiennie chcą spalić swój kraj*. https://fwpn.org.pl/assets/downloadable_files/delit.pdf [data dostępu 12. 09. 2023].
- Dybel Paweł / Głowiński, Michał (red.), *Psychoanaliza i literatura*. Gdańsk 2001.
- Fiała Edward, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*. Lublin 1991.
- Fiała Edward / Piekarski Ireneusz (red.), *Psychoanalityczne interpretacje literatury*. Lublin 2012.
- Ganczar Maciej, *W kręgu samotności, czyli kilka słów o dramaturgii austriackiej*, [w:] *Antologia nowych sztuk austriackich autorów*. ADiT Warszawa 2012, s. 5–16.
- Leyko Małgorzata (red.), *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*. Kraków 2012.
- Michalski Rafał, *Paradoksy freudowskiej teorii wyparcia. Część II*, „Studia z historii filozofii” 2 / 2016, s. 179–240.
- Piasecka Paulina, *Relacje międzyludzkie w dramacie Herberta Bergera „Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazd”: perspektywa analizy transakcyjnej*, „Edukacyjna Analiza Transakcyjna” 2 / 2013, s. 89–100.
- Stróżyński Mateusz, *Amor i psyche na kozetce: Psychoanalityczne metody interpretacji literatury*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2 / 2010, s. 55–84.

Notatki prasowe i recenzje:

- Eine schrecklich nette Familie*. <https://www.sn.at/leben/lifestyle/eine-schrecklich-nette-familie-5605225> [data dostępu: 18. 10. 2023].
- Nagel Aleksandra, *Olszówka i Dereszowska mają nerwicę*. <https://plejada.pl/zdjecia-gwiazd/olszowka-i-dereszowska-maja-nerwice/xf4ht67> [data dostępu: 18. 09. 2023].
- Preis der Autorentheatertage für Catherine Aigner*. <https://www.derstandard.at/story/2924014/preis-der-autorentheatertage-fuer-catherine-aigner> [data dostępu: 19. 07. 2023].
- Thomas Sessler Verlag Home*. https://sesslerverlag.at/fileadmin/user_upload/flyer_pdfs/Welt_ohne_Tage_01.pdf. Tłum. D.T. [data dostępu: 19. 07. 2023].
- Wojs Agnieszka, *„Zamknięty świat” na zamek błyskawiczny*. <https://wszczecinie.pl/zamkniety-swiat-na-zamek-blyskawiczny/20764> [data dostępu: 23.10. 2023].
- Zapraszamy na spektakl*. <https://szczecin.naszemiasto.pl/quot-zamkniety-swiat-quot-zapraszamy-na-spektakl-z-edyta/ar/c13-1536511> [data dostępu: 15. 10. 2023]

Słowa kluczowe

współczesny dramat austriacki, obraz rodziny, perspektywa psychoanalityczna, polska recepcja

Abstract

Family clinch in Catherine Aigner's drama *Welt ohne Tage* and its Polish theater reception

The topic of the article is the image of family relationships presented by contemporary Austrian playwright Catherine Aigner in her drama *Welt ohne Tage*. The author, adopting a psychoanalytic perspective, consciously gives up the typical contemporary Austrian drama accounting trend in favour of focusing on what is important for contemporary people recipients of general human problems. The author of the article also discusses Polish theatrical reception of this drama, contributing to research on contemporary Austrian drama, pointing to one of the important tendencies of its development and showing its interpretative potential at the same time.

Keywords

contemporary Austrian drama, image of family, psychoanalytic perspective, Polish reception