

ARTUR PEŁKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5272-3137>

Gastarbeiterki, bękartki i boginie Polskie wątki w najnowszych niemieckich tekstach teatralnych

Koniunktura sprzyjająca polskim wątkom w młodym niemieckojęzycznym dramacie¹, niechybnie związana z wstąpieniem Polski do EU, wyraźnie utrzymuje się do dziś. Motywy związane z Polską jawią się przy tym jako nader zróżnicowane, wyważone i zaskakujące jednocześnie, a co najważniejsze, ich oparta często na stereotypach konstrukcja prowadzi z reguły do przewartościowania tychże sztańp. Niemieckojęzyczne autorki i autorzy piszący dla teatru unikają tym samym jednowymiarowych, czarno-białych przedstawień. Ich postrzeganie „obcego” sąsiada jawi się jako swoista autopercepcja poprzez konfrontację z odmiennością (w sensie: *Alterität, alterity, alterité*), która umożliwia nie tylko ogląd własnej tożsamości, lecz tę tożsamość w zasadzie konstytuuje, ponieważ stanowi jednocześnie jej integralną część.

Polskie postaci w niemieckojęzycznym dramacie współczesnym to zazwyczaj emigranci, najczęściej – siłą rzeczy – emigranci zarobkowi, względnie pracownicy sezonowi. W pewnym sensie tekstem kanonicznym, podejmującym tematykę pracy sezonowej, jest sztuka *Ernte* (Zbiory) Claudii Grehn, która wyróżniona została w 2010 roku Nagrodą Rynku Sztuk dla Nowej Dramaturgii (Förderpreis des Stückemarkts für neue

¹ O zjawisku tym pisałem obszernie w artykule „...do Warszawy lepiej nie...” – Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych”, w: *Teatr – literatura – media. Polsko-niemieckie oddziaływania w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka (Łódź: Primum Verbum, 2014), 134–147.

Dramatik)². Akcja dramatu rozgrywa się w czasie zbiorów jabłek na plantacji w Niemczech i przerywana jest krótkimi scenami z Polski oraz fragmentami prozy o charakterze pamiętnikarskim, zatytułowanymi *Eksperyment*, które opisują zakończony fiaskiem projekt piekarni, założonej i prowadzonej wspólnie przez kilku bezrobotnych Niemców³. Polskimi protagonistami sztuki są Anna i jej nastoletni synowie, Paweł i Sasza, regularnie pracujący sezonowo w Niemczech. Anna wykonuje tę pracę już od dziesięciu lat, mieszkając w czasie zbiorów u rozwiedzionego i bezdzietnego Petera, opiekującego się dodatkowo młodą bezdomną prostytutką o imieniu Lydia, która „jakby przypadkiem pojawia się w tej historii”⁴. Mimo że Anna oczekuje trzeciego dziecka, którego ojcem jest Marek – alkoholik z jej rodzinnej miejscowości, w zaawansowanej ciąży wyrusza z synami na zbiory. Paweł zaś zostawia w domu swoją żonę Magdę z trzymiesięcznym synem Dawidem. W czasie zbiorów poznaje maturzystkę Lenę, która jako jedyna Niemka pracuje na plantacji razem z Polakami. Oboje bardzo się do siebie zbliżają, również Anna zaprzyjaźnia się z Leną. Na końcu sztuki Sasza powoduje wypadek skradzionym samochodem i trafia do niemieckiego szpitala, w którym Anna rodzi córkę.

Już w pierwszej scenie przywoływane są rozpowszechnione w Niemczech uprzedzenia dotyczące Polski: „mały dom pokryty papą z zadaszaniem z falowanej blachy na wózek dla dziecka i buty”, zaniedbane podwórze z pijanym Markiem śpiącym przed „furtką do ogrodu” (E, 5) tworzą typową dla „polskiego gospodarzenia”⁵ kulisę. Anna jawi się na tym tle jako

² Po raz pierwszy sztukę zaprezentowano w 2008 jako dramatyczną miniaturę w ramach Festiwalu „Ohne Alles” w Schauspielhaus Bochum. Prapremiera w reżyserii Dominica Friedela odbyła się 19 grudnia 2010 w berlińskim Maxim-Gorki-Theater. Urodzona w 1982 w Wiesbaden Claudia Grehn otrzymała w 2007 Nagrodę im. Kleista za sztukę *Hemlich bestialisch – I Can Wait to Love in Heaven*.

³ Chodzi o autentyczne sprawozdanie rówieśniczki Grehn, Leny Müller, która rzeczywiście brała udział w alternatywnych projektach kolektywnej działalności gospodarczej bezrobotnych. Tekst posiada zatem wyraźną dokumentarno-autobiograficzną warstwę, tym bardziej że Grehn „od ukończenia szkoły wciąż pracowała sezonowo przy zbiorach”. Por. Andrea Koschwitz, „Jenseits des Offiziellen. Claudia Grehns «Ernte»”, *Theater heute*, Jahrbuch 2010, 176.

⁴ Claudia Grehn, *Ernte*, niepublikowany maszynopis (Berlin: Verlag der Autoren 2010), 10. Oznaczone sygnaturą E cytaty w moim tłumaczeniu odsyłają do tego egzemplarza.

⁵ Na temat tego stereotypu por. Hubert Orłowski, „*Polnische Wirthschaft*”: nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce (Olsztyn: Borussia, 1998).

typ „złej staruchy”, która oczernia swoją synową i radzi Pawłowi, by znalazł sobie w Niemczech kobietę, co prowadzi do sprzeczki. Eskaluje ona inwektywami – syn nazywa nawet matkę „dziwką” (E, 5), choć jednocześnie w czasie kłótni oboje podkreślają, że są „wierzący” (E, 4).

Cały polski personel sztuki jest rozdarty między koniecznością pracy za granicą i przywiązaniem do własnego kraju, który nie jest bynajmniej idealizowany. Anna mówi „chcę do polski” (E, 32), a jednocześnie sama sobie zaprzecza, stwierdzając „nie mogę żyć w polsce / z dzieckiem” (E, 35)⁶. Z dialogów Polaków wyłania się obraz Niemiec jako kraju, w którym „ludzie za mało sobie pomagają” i „za mało myślą” (E, 8). Ta ambiwalencja w stosunku do Niemiec dochodzi do głosu szczególnie w monologu wewnętrznym Saszy, na który nakłada się auktorialny komentarz:

Autobus jedzie przez wioski przemierza część kraju do której nie dotarła jeszcze autostrada / wszędzie rozsypujące się domy [...] / autostrada by jeszcze szybciej dotrzeć tam gdzie można zarobić pieniądze i znów szybko jechać tam gdzie chce się żyć ale nie można pracować / w niemczech ludzie żyją a jednak nie żyją i on tak nie chce skończyć. (E, 8)

Tekst mówi w kilku miejscach wręcz o wyzysku polskich gastarbeiterów: „praca przez siedem dni w tygodniu po dziesięć godzin” (E, 17), „stawka na godzinę starcza na paczkę [papierosów]” (E, 20), zakwaterowanie w nieogrzewanych kontenerach itd. Takie traktowanie Polaków wywołuje niechybnie skojarzenia z losem robotników przymusowych w Trzeciej Rzeszy: „Stara bauerka nie życzy sobie polaków w domu [...] chyba że do sprzątania i daje nam stare naczynia bo nie chce jeść potem z zabrudzonych przez nas [i bardzo pilnuje] żeby żadna wschodnia żdzira nie zbałamuciła jej syna i nie przywłaszczyła sobie jego domu” (E, 10).

Wszelkie wzajemne animozje i resentymenty między Polakami i Niemcami złagodzone zostają jednak ostatecznie przez prawie „małżeńskie” stosunki Anny i Petera, a w szczególności przez intymne relacje między Leną i Pawłem, co w konsekwencji niweluje egzemplifikowane w sztuce sztampowe uprzedzenia i stereotypy. Ci ostatni znajdują, mimo

⁶ W tekście konsekwentnie zastosowano pisownię małą literą, także nazw własnych.

egzystencjalnego rozgoryczenia, niepozbawiony humoru wspólny język wzajemnego zaufania i pocieszenia. Lena demitologizuje przy tym niemiecki „raj dobrobytu”, ostro krytykując tamtejszy system oświaty i rynek pracy:

No tak jasne ja mogę studiować – mam nieograniczone możliwości tu szanse są równe dla wszystkich – na przykład medycyna czekaś dziesięć semestrów i w tym czasie uczysz się wychodzącego naprzeciw klientom obchodzenia się z klientami i zorientowanego na sukces myślenia ach co tam dostanę przecież jakąś porządną pracę przecież w Niemczech jest tylko kilka milionów bezrobotnych niech inni staną się automatami i w miejscu pracy odstawią na bok swe człowieczeństwo ja nie muszę przecież się z nimi zadawać i najlepiej nie zostanę psychologiem. (E, 32 i nast.)

Ostrą krytykę Niemiec zawierają przede wszystkim sekwencje opisujące plajtę piekarni założonej przez bezrobotnych, do której przyczyniły się biurokracja i niechęć otoczenia. Niemcy ukazane są wręcz jako państwo represyjne. W jednej ze scen bezdomna Lydia wyrzucona zostaje brutalnie z publicznej biblioteki, w której usnęła przy lekturze pism Fritjofa Capry⁷.

Tekst Claudii Grehn wpisuje się w bardzo wyraźną tendencję współczesnej dramaturgii niemieckiej, reprezentowanej głównie przez młode autorki i autorów, do często radykalnej krytyki własnego państwa. Nie rozstrzygając w tym miejscu, czy jest to jedynie rodzaj przejściowej mody spowodowanej brakiem innych tematów, czy raczej wyrafinowana komercyjna taktyka, można odnieść wrażenie, że wiodącym tematem *Zbiorów* nie są jednakowoż problemy natury społeczno-gospodarczej, lecz intymne, uczuciowe relacje między ludźmi, co sugeruje już tajemnicze motto sztuki, zaczerpnięte z wiersza Williama Blake’a *The Sick Rose*⁸. Tekst przeplatają nieustannie refleksje o związku kobiety i mężczyzny, małżeństwie i rodzinie. W tym właśnie też kontekście Lena (symptomatycznie dla swego wieku) bojkotuje „staromodne” jej zdaniem wartości, które – jak poucza

⁷ Lektura książek autora *Tao fizyki*, wzywającego do radykalnej reorganizacji życia przez świadomość ekologiczną i mistycyzm, dodatkowo wzmacnia wymowę tej sceny.

⁸ William Blake, „Chora róża”, tłum. Józef Waczków, w: *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie Krzysztof Puławski (Izabelin: Świat Literacki PIW, 1997), 32: „Zachorowałaś, różo / Gdy noc rzuciła cień, / Czerw uskrzydłony burzą, / Sfrunął niepostrzeżenie. // Spasowało radością / Twoje łóż, gdzie skrycie / Swoją ciemną miłością / Robak toczy twe życie”.

Pawła – „są w nas nieustannie wtłaczane” (E, 27), twierdząc, że „rodzina jest najzwyczajniej w świecie przeżytkiem” (E, 26). Jednak w intymnej sytuacji z Pawłem przyznaje, że „ostatecznie wszyscy i tak chcą mieć rodzinę” (E, 18)...

Pod koniec sztuki Lena odwiedza w szpitalu rannego w wyniku wypadku samochodowego Saszę. Wywiązuje się między nimi iście egzystencjalna rozmowa, stanowiąca niejako punkt kulminacyjny sztuki:

LENA: [...] żebyś ty wiedział jak mi się chce rzygać na to całe gówno tutaj

SASCHA: no to dlaczego tu jesteś

LENA: myślisz na świecie

SASCHA: co ty masz za depresję

LENA: nieee / już jej nie mam (E, 77)

Kontakt z Polakami – przyjaźń z Anną i jeszcze bardziej zażyły związek z jej synem Pawłem – odczytany może być jako rodzaj terapii dla Leny. Znacząca w tym kontekście jest auktorialna refleksja w formie didaskaliów, mówiąca o Annie, która mimo obaw urodziła w niemieckim szpitalu dziecko, „że razem ze swoją małą córeczką [...] z pewnością może być szczęśliwa...” (E, 40).

To nagłe odkrycie „szczęścia” dotyczy również samej Leny, chociaż – albo właśnie dlatego, że – Paweł wraca ostatecznie do Polski, do swej żony Magdy. Owo „rozpoznanie” koresponduje zresztą z demistyfikacją męskiej postaci o symbolicznym imieniu Hermann⁹, który nieoczekiwanie pojawia się na końcu sztuki, podając się za doradcę podatkowego. Peter poznaje go w szpitalu podczas jednej z wizyt u Anny. Podczas rozmowy z nim Hermann prezentuje się jako bohater odbudowy Niemiec i „cudu gospodarczego”:

po wojnie wzrastaliśmy w ruinach i nie chodzi tu tylko o budynki jeśli w ogóle miało się szczęście mieć ojca lub matkę tutejsze sierocińce po wojnie nie były słodkie [...] człowieczeństwo często zawodzi a mimo to postawiliśmy gospodarkę na nogi i stworzyliśmy system prawdziwych wartości a co oni teraz z tym robią. (E, 74)

⁹ Imię to wywodzi się ze staro-wysoko-niemieckiego [*Heer* + *Mann* = wojsko + mężczyzna] i oznacza tyle co „wojownik”, „żołnierz”.

Jako burzycieli „niemieckiego porządku” Hermann denuncjuje ludzi takich jak Sasza: „ten to zasłużył na solidną karę ten smarkacz nie nie można przemykać na to oczu i udawać że to nie jest niebezpieczne dla społeczeństwa – oni w tych swoich mafiach – większości z nich nic już nie pomoże” (E, 74). Hermann jako „stróż” porządku społecznego i obrońca moralności chwali się przy tym swoją rodziną, twierdząc, że nawet jako rencista chętnie począłby jeszcze kolejne dzieci, gdyby jego żona nie była taka „zdystansowana” (E, 62). Wypowiada się o niej zresztą z szowinistyczną arogancją – „moim wynagrodzeniem jest to, że nie muszę zbyt wcześnie być w domu z moją kobietą” (E, 64)¹⁰. Gdy w ostatniej scenie sztuki Hermann umiera, jedna z pielęgniarek obwieszcza, że był samotny i bezdzietny...

Za pomocą tej nowoczesnej *anagnorisis* jako demaskacji, której towarzyszy przezwyciężenie depresji przez Lenę, Claudia Grehn w pewnym sensie ożywia scenę jako „instytucję moralną”. Nie idealizując polskich postaci, autorka czyni z nich niejako kontrastową płaszczyznę projekcyjną, dzięki której zdiagnozowane zostają neurozy, względnie psychozy, własnych rodaków¹¹.

Tematykę polskich pracowników sezonowych w Niemczech podejmuje powstała ponad dekadę później sztuka *Fischer Fritz* (Rybak Fryc) autorstwa Raphaeli von Bardutzky¹². Na pierwszy rzut oka wydaje się ona

¹⁰ Zresztą Hermann z pogardą traktuje również innych ludzi: „trzeba pracować efektywnie co ja miałem już za klientów okropny wygląd i zupełny brak organizacji pracy i jeszcze jęczą że popadają w długi a jak idę do biura to uśmiecha się do mnie takie ścierwo tak się przecież nie robi interesów” (E, 64). Arogancka krytyka Hermanna stanowi kontrast do poruszanego w tekście problemu bezrobocia czy wyzysku przez pracodawców. Również Peter, do którego skierowane są te słowa, jest jego ofiarą, bowiem z powodu malwersacji swego szefa traci pracę.

¹¹ Zjednoczone Niemcy jawią się przy tym – podobnie jak w sztuce Dirka Lauckego, *Für alle reicht es nicht* (niepublikowany maszynopis [Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 2009], 49) – jako rodzaj *paradise lost*. Rolę utraconych pól truskawkowych w sztuce Lauckego przejmują u Grehn jabłkowy sad, który jako miejsce wyzysku, zwłaszcza po skontrastowaniu z romantycznym ogrodem różanym Magdy w Polsce, staje się niejako *locus horribilis*.

¹² Prapremiera w reżyserii Enrico Lübbe odbyła się 18 czerwca 2022 w berlińskim Deutsches Theater. W tym samym roku sztuka zdobyła 1. miejsce w konkursie na najlepszą sztukę w ramach berlińskich Dni Autorek i Autorów Tekstów Teatralnych, a rok wcześniej uhonorowana została nagrodą finansową ufundowaną przez monachijskie Kammerspiele. Sztuka wystawiana była m.in. w teatrach w Getyndze, Kaiserslautern, Graz i Linz oraz zrealizowana została jako słuchowisko radiowe przez Bayerischer Rundfunk. Urodzoną w 1983 w Monachium Raphaelę Bardutzky w roku 2023 wyróżniono za całokształt twórczości prestiżową nagrodą Bayerischer Kunstförderpreis.

konwencjonalnym dramatem z podziałem na role oraz przyczynowo-skutkową, sukcesywną fabułą. Prezentuje historię tytułowego Fryca, bawarskiego rybaka, który po ciężkim wylewie ma problemy z motoryką i cierpi na zaburzenia mowy. Ponieważ wzbrania się przed zamieszkaniem w domu opieki, jego syn Franz, który wbrew woli ojca został fryzjerem i przeniósł się do oddalonego od rodzinnej wsi miasta, zatrudnia polską opiekunkę Piotrę o symbolicznym nazwisku Przybyszewska. Piotra zajmuje się Frycem przez całą dobę sześć dni w tygodniu. Jej życie prywatne ogranicza się w zasadzie do słuchania muzyki na smartfonie oraz korespondencji SMS-owej z Borysem, młodym kierowcą, który busem przywiózł ją wraz z innymi opiekunkami z Polski do Bawarii. Pewnego ranka niezauważony przez Piotrę Fryc udaje się nad pobliską rzekę, gdzie ulega nieszczęśliwemu wypadkowi. Po trzech dniach śpiączki umiera w szpitalu. Piotra spontanicznie decyduje się wrócić do Polski. W czasie drogi powrotnej umawia się z Borysem na prywatne spotkanie.

W obu tekstach polski wątek i generowana przez niego płaszczyzna interkulturowa odgrywają konstytutywną rolę. Podczas gdy Claudia Grehn rezygnuje zupełnie z wstawek w języku polskim lub przy kilku zaledwie frazach sugeruje, by były one wypowiedziane po polsku, Bardutzky wplata w swój tekst obszerne kwestie w języku polskim. Zabieg ten z pewnością służy w pewnym sensie uautentycznieniu prezentowanej fabuły w duchu nowego realizmu, jednak przede wszystkim przyczynia się do wyeksponowania materialności, tzn. brzmieniowości znaków językowych. O zamiarze tym świadczy już sam podtytuł sztuki „Teatr mówiony” (*Sprechtheater*). W jednym z wywiadów autorka przyznaje zresztą, że miała zamiar stworzenia „mówionej etiudy” czy też „ogromnego łamańca językowego”¹³. O tym, jak ważna w zamyśle autorki jest warstwa brzmieniowa, świadczy również jej metoda pracy nad tekstem, o której mówi: „Piszę na stojąco, obok mnie stoi pulpit na nuty z tekstem, który przez cały czas odczytuję głośno, wystukując rytm, i obserwuję, jak funkcjonuje, gdy jest odczytywany”¹⁴. Nadto na prywatnej stronie internetowej autorka określa swoją sztukę jako „dziki karnawał językowy, łączący

¹³ *Raphaela Bardutzky über „Fischer Fritz”*, film, dostęp 20.08.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=026esdg803u>.

¹⁴ *Raphaela Bardutzky über „Fischer Fritz”*.

niemiecki, polski, bawarski, angielski i francuski, pełen łamańców językowych i zdań trudnych do wymówienia”¹⁵.

Popularny niemiecki łamaniec językowy „Fischer Fritz fischt frische Fische” [Rybak Fryc łowi świeże ryby] pojawia się fragmentarycznie już w tytule, po czym otwiera sztukę, tak jakby pełnił funkcję ćwiczenia artykulacyjnego w celu rozgrzewki przed grą. Symptomatyczne jest przy tym, że ten niekonwencjonalny prolog opatrzonej został muzycznymi określeniami (*accelerando*, *decrecendo*, *da capo*), nadając niejako całemu wstępowi charakteru partytury muzycznej. Przede wszystkim chodzi tu jednak o wspomniany trening językowy, o czym świadczą wskazówki fonetyczne, dotyczące artykulacji głoski F, które jednocześnie wyraźnie eksponują materialność ludzkiej mowy:

Spółgłoska F jest określana jako „frykatywna”. Na początku nie jest ona trudna do wymówienia: Wystarczy zastosować następującą pozycję ust: górna i dolna warga są przyciągnięte do środka, lekko do góry. Tworzy to lekki kontakt z górnymi siekaczami, dzięki czemu spokojnie płynące wydychane powietrze jest wdmuchiwane przez wąski otwór: Ffffffffff. Po tym następuje gwałtowne opadnięcie dolnej szczęki: Fffffffischer. Fffffffischt. Trudniej oczywiście z następującym po nim „r”. Fffffrrrrisch. Jednak w Bawarii mówi się frrrrrisch z rrrr przedniojęzykowym; w pozostałych częściach Niemiec frrrrrisch¹⁶.

Językowy łamaniec o „rybaku Frycu” poddany jest następnie różnym wariacjom w grach językowych z głoską F w roli głównej, tworząc potok aliteracji, który zostaje jednak niespodziewanie przerwany. Wraz z pojawieniem się frazy „koan oanzign” [ani jednej (ryby)] (F, 5) standardowa niemczyzna przechodzi w wariant bawarski, generując fonetyczną obcość, która wcześniej zasygnalizowana została w fonetyczno-teoretycznym wiodzie. Nawiasem mówiąc, bawarski dialekt – który coraz częściej pojawia się w tekście – jest konsekwentnie tłumaczony na standardowy język niemiecki w przypisach, które odgrywają rolę brakujących „ze względów

¹⁵ *Texte und Leseproben*, strona domowa autorki, dostęp 20.08.2024, <https://www.raphaelbardutzky.com/texte>.

¹⁶ Raphaela Bardutzky, *Fischer Fritz*, niepublikowany maszynopis (Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb 2021), 4. Oznaczone sygnaturą F cytaty w moim tłumaczeniu odsyłają do tego egzemplarza.

konceptyjnych” (F, 3) didaskaliów. Przez ten zabieg dialekt w ramach sztuki staje się *de facto* językiem obcym.

Początkowy trening artykulacyjny przeradza się w kontekście zaburzenia mowy u Fritza w regularne ćwiczenia logopedyczne, w czasie których „logopeda z uśmiechem chwali dźwięki bilabialne” (F, 6). Rehabilitacja logopedyczna ma na celu zniwelowanie obcości mowy Fryca, przywrócenie mu dawnej językowej tożsamości, bo „jego własny głos, który teraz nagle brzmi nieznośnie obco, wciąż na nowo go przeraża” (F, 6).

Tekst nie składa się wyłącznie z łamańców językowych, lecz także z całej gamy różnych typów tekstów. W skład bogatego językowego kolażu wchodzi, między innymi, fragmenty specjalistycznych tekstów medycznych, takich jak diagnoza lekarska („Stan po niedokrwieniu mózdzku z dyszartrią i wyraźną ataksją [...]. Niewydolność nerek w stadium wyrównanej retencji, obustronna gonartroza, prawostronna koksartroza”, F, 6) czy lista leków z instrukcjami dawkowania:

Pantoprazol 20 mg, jedna tabletka dziennie przed śniadaniem,
Ramipril 2,5 mg, jedna tabletka rano, jedna tabletka wieczorem,
Torasemid 5 mg, jedna tabletka rano,
Colecaciferol, 1000 jednostek międzynarodowych, rano,
ASS 100, jedna tabletka rano,
Sulfon Novamine, po 30 kropli rano, w południe i wieczorem,
Allopurinol 100 mg, jedna tabletka w południe,
Amlodypina 5 mg, jedna tabletka wieczorem,
Symwastatyna 40 mg, jedna tabletka wieczorem,
Movicol, jedna saszetka w razie potrzeby,
Lasea, jedna kapsułka dziennie na noc,
Tramal, 20–30 kropli doraźnie w przypadku silnego bólu. (F, 44)

W passusach tych bardziej niż o warstwę semantyczną chodzi o wyeksponowanie ich charakterystycznego „obcego” brzmienia, które tworzy niepokojący i wręcz złowieszczy nastrój. Również w wypadku innych gatunków tekstów wmontowanych w sztukę – takich jak prognoza pogody czy też umowa z agencją pośrednictwa pracy – wiodącą rolę odgrywa ich specyficzny wymiar akustyczny, który siłą rzeczy cechuje te sformalizowane typy tekstów.

W pewnym sensie *Rybak Fryc* stanowi rodzaj minitraktatu na temat języka. Co ciekawe, o Piotrze mówi się, że „nauczyła się niemieckiego jako *au pair*, ale to było pięć lat temu i od tego czasu prawie go nie używała / Niemniej jednak niemiecki jest jej najmniejszym zmartwieniem” (F, 19). Uwaga ta sugeruje, że znajomość obcego języka nie ma absolutnej wartości w codziennej komunikacji. Z drugiej strony język niemiecki służy Piotrze i innym opiekunom jako rozrywka, gdyż podczas 16-godzinnej podróży do Niemiec opowiadają sobie anegdoty o swoich pacjentach, które przerażają się w zabawne, oparte na aliteracjach gry językowe. Rytm ich zabaw językowych koresponduje z rytmem piosenek polskich wokalistek, takich jak Bovska czy Brodka, które są wplecione w tekst. Te muzyczne utwory nie tylko łagodzą trudy długiej podróży, ale także odzwierciedlają wewnętrzny stan Piotry. Kontrast dla nich stanowi zresztą mechaniczny, sztuczny głos nawigacji samochodowej, korelujący notabene z głosem Fryca, który brzmi „jak automat” (F, 6).

Komunikacja między Piotrą a Frycem jest z jednej strony dość skomplikowana ze względu na barierę językową, zwłaszcza że Fritz jest „małomówny” i „[werbalnie] ogranicza się do koniecznego minimum” (F, 28). Z drugiej zaś strony oboje znajdują inny, skuteczny sposób komunikacji, a mianowicie gotowanie i rytuały związane z posiłkami. Piotra przygotowuje potrawy z ryb, które Fryc zjada ze smakiem. Tym samym przez żołądek podopiecznego trafia do jego serca, wzbudzając w nim ogromną sympatię. Ich wzajemnemu zbliżeniu sprzyjają również wspólne zabawy językiem, w których kluczową funkcję pełni jego materialność:

Griasnockerlsuppn? [Rosolek z kluseczkami grysiowymi? – A.P.]

Słów kształty krztuszą krtanie.

Die Kristalle der Wörter würgen den Kehlkopf. [Słów kształty krztuszą krtanie. – A.P.]

Probieren Sie das mal. [Niech Pan spróbuje. – A.P.]

Słów kształty krztuszą krtanie. (F, 39)

Innym elementem zbliżenia staje się śpiew Piotry. Gdy przypadkowo spostrzega penis Fryca, przychodzi jej na myśl słowo „bezwładny” i spontanicznie nuci piosenkę zespołu Mikromusic, która to słowo zawiera: „I jakby

zupełnie nieobecna duchem zaczęła śpiewać: *Bez władnie, spadam i czekam*¹⁷. Dość krzywo / Fryc zachichotał. / Potem oboje się roześmiali” (F, 41).

W całym dramacie muzyka i teksty piosenek stanowią istotny środek komunikacji, który jednocześnie zarówno komentuje poszczególne sytuacje, jak i odzwierciedla emocje bohaterów. Na przykład tęsknotę za Borysem wyraża *Let me love you like a woman* Lany Del Rey, a powrotnej podróży do Polski wymownie towarzyszy utwór *Fast car* Tracy Chapman. Z kolei piosenka *Savoir vivre* France Gall tworzy przestrzeń dźwiękową przywołującą Paryż jako synonim wielkiego świata, za którym tęskni fryzjer Franz. Ta przestrzeń dźwiękowa kontrastuje zresztą bardzo wyraźnie z bawarską prowincją, którą Franz postrzega jako „okropną” (F, 43). Z kolei kontrast do „zmasakrowanych rozjaśnianiem” (F, 45) włosów Piotry stanowi przestrzeń dźwiękowa ewokowana przez reklamę firmy L’Oreal:

Vaporisez!
Croissez!
Rebouclez!
Reveillez les boucles! (F, 45)

W pewnym sensie semantyczna warstwa tekstu nieustannie dublowana jest za pomocą warstwy brzmieniowej. Monotonię życia na bawarskim „zadupiu” (F, 26) odzwierciedla jednostajny rytm anafory „każdego dnia” (F, 37), a kondycja fizyczna Fryca i Piotry oddana jest za pomocą spowolnienia bądź przyspieszenia tempa mowy.

FRA: Cooo za upał teego roooku. Aaale nad rzeeką jest jednak trooochę chłoooodniej, nie?
P: gdynatoodpowiadammówiętakszybkojakpotrafię (F, 56)

Cały tekst posiada bardzo wyraźną warstwę metajęzykową, która staje się *de facto* jednym z jego przewodnich tematów, uwypuklającym systemowość języka. Sztuka przemycza bowiem w wielu miejscach nie tylko informacje z dziedziny fonetyki, lecz także frazeologii, słowotwórstwa i translatoryki, a tym samym eksponuje materialność języka:

¹⁷ W oryginale po polsku.

Jestem samiuteńka – ich bin einsam. Ale to złe tłumaczenie. Nie można tego tak przetłumaczyć. Jestem megasamotna, może. W dosłownym tłumaczeniu „samiuteńka” brzmiałoby: einsam-chen. Końcówka „eńka” jest w rzeczywistości zdrobnieniem. Einsam-lein. Zdrobnienie mojej samotności. Ale w rzeczywistości oznacza dokładnie odwrotnie: megasamotna.

Jestem samiuteńka – czuję się mega i potwornie samotna. (F, 57)¹⁸

Ekspozycja materialności znaków językowych nie dotyczy jedynie ich warstwy dźwiękowej, lecz odnosi się również do ich formy graficznej. Uwidacznia się to szczególnie w odzwierciedleniu wymiany wiadomości tekstowych między Piotrą i Borysem:

FRA: Co robisz? (Was machst du gerade?)

P: Gdzie jesteś? (Wo bist du?)

FRA: Na co oszczędzasz? (Worauf sparst du?)

P: Gdzie mieszkasz? 🏠 🏡 (Wo wohnst du? 🏠 🏡)

Sam? (Allein?) (F, 59)¹⁹

A jednak wciąż kasuje litery, zamiast je wysłać.

P: Wszystko w porządku? (Alles klar?)

Co się dzieje? (Was ist los?)

Nie ci się nie stało? (Geht es dir gut?) (F, 63)²⁰

Materialność języka dominuje nad całym światem przedstawionym, poniekąd spychając warstwę semantyczną na dalszy plan, burząc przy tym niejednokrotnie tzw. poprawność językową. Gdy Piotra znajduje nieprzytomnego Fritza, dosłownie odbiera jej mowę. Z pogotowiem ratunkowym komunikuje się mieszanką polskiego i łamanej niemczyzny, jękając się przy tym. Zresztą – co symptomatyczne – jej niepoprawność językowa zostaje przejęta przez osobę przyjmującą zgłoszenie o wypadku:

¹⁸ W oryginale: „Jestem samiuteńka – ich bin einsam. Aber das ist schlecht übersetzt. Kann man so nicht übersetzen. Ich bin krass einsam, vielleicht. Wörtlich übersetzt wäre «samiuteńka» einsam-chen. Das «eńka» am Schluss ist nämlich eigentlich eine Verkleinerungsform. Einsam-lein. Eine Verniedlichung meiner Einsamkeit. Meint in Wirklichkeit aber genau das Gegenteil: Krass einsam. / Jestem samiuteńka – ich fühle mich krass und fürchterlich einsam“.

¹⁹ Tłumaczenia na niemiecki oraz emotikony w oryginale.

²⁰ Przekreślenia w oryginale.

P: Ja, hallo Herr Fritz upadł on krwawi
er... er... er... [on... on... on... – A.P.]
FRA: Mit wem spreche ich, bitte? [Z kim rozmawiam? – A.P.]
P: Piotra Przybyszewska
Herr Fritz ist auf den Kopf gefallen [On upadł na głowę – A.P.] (F, 72)
[...]
FRA: Ist der Patient ansprechbar? [Czy pacjent mówi? – A.P.]
P: Ach, nie, nein, er jest nieprzytomny... jego głowa, głowa
FRA: OK.
Langsam. [Powoli – A.P.]
Ganz ruhig mal. [Spokojnie proszę – A.P.]
P: OK.
FRA: Können er sprechen? [Czy on potrafić mówić? – A.P.]
P: Ach.
FRA: Er reagieren? [On reagować? – A.P.] (F, 73)

Mimo tragicznego zakończenia sztuki wieńczy ją swego rodzaju *happy end*. W finale Piotra umawia się z Borysem „na kawę” (F, 88), zaznaczając, że zaplanowana randka powinna polegać na „rozmowie i przysłuchiwaniu się sobie” (F, 89). Tym samym podkreślona zostaje tu bezpośredniość spotkania i fizyczny kontakt w jego trakcie, czego brakowało w komunikacji SMS-owej, określanej zresztą przez Piotrę jako „nierzeczywistą” (F, 60). Dzięki „rozmowie i przysłuchiwaniu się sobie” jeszcze raz zostaje przywołana materialność języka, tym razem jako bezpośredni kontakt z unikalnym dźwiękiem języka mówionego, który jest częścią indywidualnej cielesności, niejako fizyczną częścią tożsamości indywiduum. Uświadomienie sobie przez Piotrę, że głos Borysa jest „ochrypli” (F, 87), dobitnie przypomina o tym indywidualnym charakterze ludzkiej osoby w jej wymiarze cielesnym.

W *Rybaku Frycu* Raphaela Bardutzky stworzyła intymny i pełen empatii portret polskiej opiekunki na tle wielojęzycznego pejzażu dźwiękowego. W tej akustycznej przestrzeni tekstowej języki ścierają się o siebie, jednocześnie łącząc się w jedną całość. W tym sensie sztuka przywołuje fazę przedjęzykową, w której dzieci są w stanie artykułować dźwięki wielu różnych języków, w tym tych, które nie występują w ich własnym, a których nie nauczyły się wraz z nabyciem języka ojczystego. W ten sposób język w swojej specyficznej materialności ostatecznie jawi się jako Inny, a cały „językowy karnawał” staje się słyszalnym znakiem *alterity*.

Jako rodzima użytkowniczka języka niemieckiego Raphaela Bar-dutzky napisała swoją sztukę we współpracy z Aleksandrą Lukoszek, która była odpowiedzialna za tłumaczenia na język polski. Tymczasem coraz wyraźniej do głosu dochodzi pokolenie polskich (post)emigrantów i emigrantek, takich jak Martin Piekarczyk czy Dagmara Kraus, którzy tworzą literaturę wielo- lub transjęzyczną. W dziedzinie dramatu należy w szczególności wspomnieć o Ewie Benbenek²¹, która w 2021 roku otrzymała Nagrodę Dramaturgiczną Mülheim za swoją debiutancką sztukę *Bękart tragedii*²² (Tragödienbastard) i została wybrana Młodą Dramatopisarką Roku w ankiecie krytyków miesięcznika „Theater heute”.

W *Bękartie tragedii* – podobnie jak w *Rybaku Frycu* – język, a właściwie jego utrata zajmuje centralne miejsce w mikrokosmosie dramatycznym. Benbenek rekonstruuje fragmentarycznie historię swojej rodziny w trzech pokoleniach, używając językowej mieszanki niemieckiego, polskiego i angielskiego. Z tego multilingualnego kolażu wyłania się portret imigranckiego dziecka, które pod presją niemieckiego systemu oświaty traci zdolność płynnego posługiwania się językiem ojczystym. Utrata języka powoduje zachwianie własnej tożsamości i prowadzi ostatecznie do wybuchu „wściekłości językowej”, a w konsekwencji do wyzwalającej autokreacji jako „bogini”:

C: Tak, ta historia, tak autentycznie migrancka, jest dobra,
to się w tej chwili dobrze sprzedaje, ta historia,
aż w końcu słysząc brzdęk brzdęk brzdęk brzdęk w naszych
kasach fiskalnych
Ale w tej historii musi być jak najmniej,
Chór: jak najmniej
Jak najmniej tego wysokiego niemieckiego,
bo inaczej ludzie mogliby pomyśleć

²¹ Ewa (właściwie Ewelina) Benbenek, urodzona w 1985 roku w Kamiennej Górze, pod koniec lat 80. wyemigrowała ze swoimi rodzicami do RFN.

²² Sztuka została przetłumaczona na język polski przez Artura Kozucha w ramach projektu *Kobiety teksty dla teatru*, zorganizowanego w 2022 r. przez działającą przy Akademii Sztuk Teatralnych im. Wyspiańskiego Pracownię Dramaturgiczną i Dom Norymberski w Krakowie przy współpracy z Instytutem Goethego. O czytaniu performatywnym sztuki autorstwa Benbenek por. Hanna Książniakiewicz, „Konstelacja herstorii”, *Dialog*, 1.07.2022, dostęp 12.11.2024, <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/konstelacja-herstorii>.

że nie jesteś migrantem,
że nie jesteś już migrantem,
A: ponieważ już na niego nie wyglądasz,
B: więc musisz być ostrożna,
C: musisz być ostrożna,
A: więc musisz nauczyć się jak najwięcej języka,
B: ze starego języka,
C: z języka rodziców,
A: języka migrantów,
B: więc musisz zawrzeć jak najwięcej swojej biografii,
C: która musi być biografią dziecka migranta,
A: która musi się tam znaleźć,
B: żeby była migracyjna,
Chór: aby była autentycznie migracyjna. [...]
stałam się boginią
nie jestem sama²³.

Motyw utraty języka ojczystego oraz związanego z nią buntu jest konstytutywny również dla drugiej sztuki Benbenek, o wymownym tytule *Juices*²⁴. Tekst ten rozpisany jest na trzy oznaczone pierwszymi literami alfabetu głosy oraz chór i składa się z wymyślnych etiud, w których – podobnie jak w sztuce Bardutzky – istotną rolę odgrywa zarówno materialność języka, jak i refleksje o jego naturze, a także roli społecznej, w tym funkcji, jaką pełni przy tworzeniu stereotypów:

B: i mówią
A: no ale jak mamy zlokalizować ten język
C: który jest nam zupełnie obcy
B: no dobra, słyszymy, mówią, słyszymy, że to coś takiego ze wschodu, ale skąd dokładnie, jak niby mamy to usłyszeć?
A: i mówią
B: no, podaj nam przynajmniej jakieś przykładowe słowo, jakieś słynne słowo z tego języka [...]

²³ Ewe Benbenek, *Tragödienbastard*, niepublikowany maszynopis (Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2021), 46–51. Cytat w moim tłumaczeniu.

²⁴ Ewe Benbenek, *Juices*, niepublikowany maszynopis (Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2023). Oznaczone sygnaturą J cytaty w moim tłumaczeniu odsyłają do tego egzemplarza.

A: bo każdy język ma przecież takie słowo, po którym każdy się zorientuje, skąd on pochodzi [...], na przykład słowo takie jak

B: dokument zezwalający na pobyt [Aufenthaltsgenehmigungsscheide]

A: i myślisz sobie, okay, jakieś słowo, jakieś słowo, jakieś słowo, jakieś słowne słowo, więc mówisz, mówisz

Chór: kurwa (J, 32–33)

Sztuka *Juices*, podobnie jak *Bękart tragedii*, jest utworem bardzo osobistym. Ewe Benbenek przywołuje w nim momenty swojego trudnego migranckiego dzieciństwa, na przykład godziny spędzane z matką w czasie sprzątanego przez nią ogromnych przestrzeni biurowych oraz trwające do dziś problemy dotyczące komunikacji w języku polskim („bo nie mówię przecież w jej języku / czy też nie mówię poprawnie” J, 34). Jednocześnie sztuka stawia uniwersalne pytania na temat wyzysku migrantek i migrantów, pytania o godziwe warunki pracy i uczciwe wynagrodzenie. Nadto Benbenek, snując refleksje na temat migranckiej tożsamości, rekonstruuje historię RFN od momentu zerwania z narodowosocjalistyczną przeszłością, poprzez plan Marshalla z jego „soczystym zastrzykiem money” (J, 79), werbowaniem gasterbeiterów i jego zaprzestaniem w 1973 roku, aż po rozszerzenie Unii Europejskiej w 2004 roku o kraje wschodnioeuropejskie, które stało się legalizacją „wykorzystywania taniej siły roboczej” (J, 82). Dodatkowo powojenna historia Niemiec sprzęgnięta zostaje niejako postkolonialnie z czasami Cesarstwa Niemieckiego, gdy „Polski nie było na mapie” (J, 84), które zostają zdemaskowane jako początek „historii gasterbeiterów” (J, 83). Świadomość faktu, że „historia europejska nie równa się historii europejskiej” (J, 85), że *de facto* istnieją dwie różne Europy, prowadzi do pytania o sens tzw. solidarności związanej z ideami UE. Poczucie niesprawiedliwości generuje na końcu sztuki bunt, wyrażający się kumulacją płynów ustrojowych: „łez”, „potu”, „zimnych potów” (J, 97). Te cieleśne, skądinąd tytułowe „soki” stają się niejako nawozem i odżywką, przyczynkiem do wzmocnienia ciała, a w konsekwencji skoku w górę, będącego metaforycznym znakiem oburzenia i dezaprobaty istniejącego *status quo*.

Proces zbliżania się narodów w ramach Unii Europejskiej niewątpliwie przekłada się na współczesną dramaturgię, o czym dobitnie świadczą polskie wątki obecne w niemieckojęzycznych tekstach dla teatru. Autorki

przedstawionych tu tekstów wykorzystują scenę jako przestrzeń estetyczno-performatywną w różnoraki sposób. Oscylując między estetyką postdramatyczną i technikami diegetycznymi, między tradycją i eksperymentem, zajmują się jednocześnie aktualnymi społecznymi problemami. Choć nie oferują gotowych rozwiązań, stawiają istotne pytania, skłaniając do głębszej refleksji – również na temat roli języka w coraz bardziej multilingualnej rzeczywistości. Tym samym tworzą teatr *stricte* polityczny, teatr jako „miejsce, z którego można zadawać pytania, miejsce przeciwko oczywistości” (E, 79) – jak głosi ostatnie zdanie w sztuce Claudii Grehn. Teatr ten jest wyraźnie teatrem autorskim, przywracającym piszącym nie tylko należne im miejsce w procesie tworzenia widowiska teatralnego, lecz także pozwalającym czerpać z ich własnych – siłą rzeczy – multikulturowych biografii.

Bibliografia:

- Bardutzky, Raphaela. *Fischer Fritz* [niepublikowany maszynopis]. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 2021.
- Benbenek, Ewe. *Juices* [niepublikowany maszynopis]. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2021.
- Benbenek, Ewe. *Tragödienbastard* [niepublikowany maszynopis]. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2023.
- Grehn, Claudia. *Ernte* [niepublikowany maszynopis]. Berlin: Verlag der Autoren, 2010.
- Koschwitz, Andrea. „Jenseits des Offiziellen. Claudia Grehns «Ernte»”. *Theater heute*, Jahrbuch 2010.
- Księżniakiewicz, Hanna. „Kontelacja herstorii”. *Dialog*, 1.07.2022. Dostęp 12.11.2024. <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/konstelacja-herstorii>.
- Orłowski, Hubert. *„Polnische Wirthschaft”: nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*. Olsztyn: Borussia, 1998.
- Pelka, Artur. „«...do Warszawy lepiej nie...» – Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych”. W: *Teatr – literatura – media. Polsko-niemieckie oddziaływania w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pelka, 134–147. Łódź: Primum Verbum, 2014.

Summary

Female Gastarbeiters, Bastards and Goddesses. Polish Motifs in Current German Theatre Texts

The process of national rapprochement within the European Union undoubtedly translates into contemporary dramaturgy, as is evident from the Polish themes present in German-language theatre texts. This article analyses these themes in the theatre texts of three female authors (C. Grehn, R. Bardutzky, E. Benbenek), showing how differently they use the stage as an aesthetic-performative space. Oscillating between post-dramatic aesthetics and diegetic techniques, between tradition and experiment, they simultaneously address current social and political issues. Particular attention has been paid to the linguistic layer of the analysed plays, both the materiality of their language and their metalinguistic value.