

JADWIGA GRACLA

DRAMATURGIA DANIŁA CHARMSA
NA WSPÓŁCZESNYCH NIEMIECKICH SCENACH
REKONESANS BADAWCZY

Literatura rosyjska, w tym również dramaturgia, zawsze budziła duże zainteresowanie na Zachodzie. Zdanie to, jakkolwiek noszące cechy banału, oddaje rzeczywisty nastrój i jest obiektywnym, pozbawionym przesady i emfazy, stwierdzeniem. Owo zainteresowanie i, co za tym idzie, również popularność dramaturgii rosyjskiej, nie ogranicza się, co ciekawe, jedynie do najbardziej znanych nazwisk, czy też tworzonych w zaciszu uniwersyteckich gabinetów opracowań, przeznaczonych głównie dla specjalistów danej dziedziny. Nikogo nie zdziwi obecność sztuk Antona Czechowa na deskach niemieckich teatrów (można śmiało przyjąć, jego sztuki ma w repertuarze każdy z niemieckich teatrów¹), fakt ten przyjmowany jest jako naturalny i oczywisty, podobnie rzecz ma się z przekładami genialnej prozy Lwa Tołstoja², Fiodora Dostojewskiego³, czy też Michaiła

Dr JADWIGA GRACLA – starszy wykładowca, Katedra Białorutenistyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, e-mail: j.gracla@uw.edu.pl

¹ Zob. np. programy teatrów, <http://www.thalia-theater.de/de/programm/repertoire/die-moewe/> (data dostępu: 15.09.2014), <http://www.deutschestheater.de/home/krankenzimmer/> (data dostępu: 15.09.2014), <http://www.deutschestheater.de/home/kirschgarten/> (data dostępu: 15.09.2014), http://www.theaterbremen.de/de_DE/spielplan/der-kirschgarten.952103 (data dostępu: 15.09.2014), <http://www.theater-narrenschiff.de/index.php?id=308> (data dostępu: 15.09.2014). Ponieważ zamierzeniem niniejszego szkicu nie jest prezentacja frekwencyjności dzieł Czechowa na scenach niemieckich, przywołane tu przykłady są z konieczności jedynie małą częścią współczesnego repertuaru niemieckich teatrów. Ilustrują one jednak zainteresowanie i obecność dramatów Czechowa na wielu scenach niemieckich.

² Zob. np. pełne wydanie dzieł Tołstoja opracowane przez Eberharda Dieckmanna i Gerharda Dudka: L. TOLSTOJ, *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Berlin 1964-1978.

³ Niezwykle ciekawe w tym kontekście jest wydanie dzieł Dostojewskiego w 37 tomach na nośniku elektronicznym: *Sämtliche Werke*. 37 Bände auf einem USB-Stick inkl. Tagebücher. anker-eBooks, 2011 (digitale Ausgabe).

Bułhakowa⁴. To raczej ich brak stanowiłby pewnego rodzaju ewenement. Obecność w świadomości niemieckojęzycznego odbiorcy tekstów zaliczonych do kanonu arcydzieł literatury światowej dowodzi przynależności literatury rosyjskiej do dziedzictwa europejskiego.

Zupełnie inaczej rzecz ma się z tymi utworami, które nie są do końca rozpoznane (jak na przykład teksty rosyjskiego modernizmu czy lat 30.), bądź też mogą być uznane za zbyt skomplikowane w warstwie stylistyczno-konstrukcyjnej, by można je przełożyć na język obcy. Opatrzony przymiotnikami „nieprzekładalny”, „zbyt trudny dla nierosyjskiego odbiorcy”, w najlepszym wypadku „hermetyczny”, istnieją jedynie jako wzmianki w encyklopediach i podręcznikach historii literatury. Rzecz staje się jeszcze trudniejsza, jeżeli teksty te powstały w określonej sytuacji społeczno-politycznej i jako takie wydają się zupełnie nie przystawać do czasów obecnych i współczesnych realiów, stając się poniekąd martwym *signum temporis*.

Wszystkie te zastrzeżenia i obawy można odnieść do dramaturgii Daniła Charmsa, obecnie poznawanego również w Rosji⁵, zaś na Zachodzie znanego i badanego (a także wystawianego) znacznie wcześniej niż oficjalnie w ojczyźnie, dramaturga i poetę, założyciela grupy Oberiu. Przyznać należy, że przebłysk potencjalnej popularności, niestety nie w pełni zrealizowanej, pojawił się również w Polsce w latach 90. XX wieku, kiedy to wystawiano spektakle powstające na motywach jego sztuk (z *Elżbietą Bam* na czele⁶). Jednak popularność, a szczególnie jej rozkwit właśnie w tym okresie, prócz niewątpliwej wartości artystycznej prezentowanych utworów, miał też inny, bardziej polityczny podtekst, wynikający z przemian politycznych zachodzących w Polsce. I, co stwierdzić należy z żalem, owo zainteresowanie nie trwało długo – ostatnie próby realizacji scenicznych jego

⁴ *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Hrsg. von Ralf Schröder, Berlin 1994.

⁵ Bibliografię tekstów poświęconych twórczości Charmsa można znaleźć na stronie: <http://www.d-harms.ru/>. Teksty rosyjskie pojawiają się w latach 90. XX wieku. W tym kontekście na uwagę zasługuje publikacja, która ukazała się znacznie wcześniej: B. MÜLLER, *Die Technik des Absurden im Werk von Daniil Charms*, [w:] TENZE, *Absurde Literatur in Russland: Entstehung und Entwicklung*, München 1978. Na uwagę zasługuje również publikacja pochodząca z 2013 roku: *Freunde des Unsinn: Daniil Charms in Werken zeitgenössischer deutscher Künstler (Przyjaciele absurdu. Daniil Charms w oczach i utworach sobie współczesnych pisarzy niemieckich – tłum. J.G.)*, wybór U. Damm, Berlin 2013. Jest ona świadectwem obecności twórczości oberiuty w świadomości twórców pierwszej połowy XX wieku.

⁶ Pamiętać przy tym należy że polska prapremiera *Elżbiety Bam* odbyła się 20 I 1968 roku na scenie teatru STS. Zob: Z. FEDECKI, *Pośmiertne współautorstwo*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 190, (14.08.), tekst znajduje się na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/143240,druk.html> (data dostępu: 13.09.2014). Było to jednak zjawisko odosobnione. Renesans zainteresowania Charmsem zauważalny był dopiero w latach 90.

sztuk pochodzą z końca lat 90. (*Sen pogodnego karalucha* Łukasza Czuja⁷). Dopiero w 2013 roku (a więc po dłuższej przerwie) teatr Rawa zrealizował sztukę na motywach m.in. *Elżbiety Bam*⁸. Dlatego też porównując częstotliwość wystawień utworów Charmsa w Polsce i w Niemczech stwierdzić należy, że ostatnie piętnastolecie to zdecydowany wzrost zainteresowania tym dramaturgiem w Niemczech i jednoczesny jego spadek w Polsce.

Oczywiście, jak wspominaliśmy na początku niniejszych uwag, o obecności w powszechnej świadomości danego pisarza nie decydują akademickie dysputy. One mogą wypełnić lukę, o której z żalem mówił w swoim *Teatrze współczesnym* Juliusz Bab⁹, stwierdzając, oczywiście z racji powodów politycznych, że nie dysponuje ani tekstami, ani tym bardziej wiedzą o spektaklach powstających w Rosji Radzieckiej. Ów brak wiedzy był dla teatru europejskiego dotkliwy ze względu na rolę, jaką teatr rosyjski odegrał w procesie Wielkiej Reformy Teatru. Dodać jednak należy, że mimo tej jego roli, po śmierci Meyerholda (uznanej za symboliczny koniec Reformy w Rosji), teatr radziecki przez wiele lat pozostał skostniałym i podporządkowanym ideologii tworem.

Pojawienie się opracowań naukowych może stać się impulsem dla przybliżania danego tematu – czyli twórczości określonego autora. Taka sytuacja miała miejsce w niemieckim literaturoznawstwie w odniesieniu do Daniła Charmsa. W ostatnim czasie powstały w Niemczech teksty przedstawiające jego sylwetkę i twórczość, m.in. prace: Thomasa Groba: *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*¹⁰, Gudrun Lehmann: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*¹¹, czy też Lisanne Sauerwald: *Mystisch-hermetische Aspekte im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*¹². Nie bez znaczenia dla zainteresowania powszechnego odbiorcy, ale również twórców spektakli, pozostają wydania przybliżające zarówno sylwetkę, jak i twórczość pisarza,

⁷ *Sen pogodnego karalucha* powstał w 1999 roku. Opis spektaklu dostępny jest na stronie: http://www.czuj.republika.pl/spektakle_zrealizowane.html (data dostępu: 14.09.2014).

⁸ Opis spektaklu wraz z wybranymi fragmentami recenzji znajduje się na stronie: <http://teatr.rwa.pl/recenzje/kabaret-ponurego-zartu/elzbieta-bam-czyli-interdyscyplinary-kabaret-ponurego-zartu> (data dostępu: 11.09.2014).

⁹ J. BAB, *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1953, s. 263.

¹⁰ *Niedzielnina dziecinność Daniła Charmsa. Literacki paradygmat rosyjskiego modernizmu*, tłum. tytułu – J.G., Bern u. a. 1994.

¹¹ *Upadki i zniknięcie. Daniil Charms. Życie i dzieło*, tłum. tytułu – J.G., Arco Wissenschaft Sonderband, Arco, Wuppertal u. a. 2010

¹² *Mityczne aspekty twórczego myślenia rosyjskich poetów absurdu*, tłum. tytułu – J.G., Ergon, Würzburg 2010.

ukazujące się w formie „multimediów”. Przykładem takiego opracowania są wydane w 2014 roku *Berichte aus den Tiefen der russischen Literatur*¹³. Dodatkowym, ale niezwykle znaczącym elementem, sprzyjającym rozpoznawaniu Charmsa na zachód od Łaby było powstanie w 1996 roku filmu w reżyserii Michaela Kreihsla *Charms Zwischenfaelle*¹⁴, którego scenariusz oparto na biografii i prozie rosyjskiego oberiuty. Wspomnieć tu wypada, że była to już druga próba zmierzenia się z twórczością Charmsa, bowiem wcześniej, w 1983 roku na festiwalu w Berlinie w Künstlerhaus Bethanien po raz pierwszy została wystawiona *Elżbieta Bam*, zaś nieco później zrealizowano spektakl będący montażem sztuk i prozy autora w berlińskim Zan Pollo Theater¹⁵. Na podkreślenie zasługuje jednak inny fakt: film Kreihsla nie jest jedynym, ale pierwszym na gruncie niemieckojęzycznym dziełem powstałym na motywach tekstów pisarza-oberiuty. W 2011 roku pojawił się film *Die alte Frau* w reżyserii Ariany Mayer¹⁶. Ten z konieczności krótki i wybiórczy, noszący cechy wyliczania, przegląd obecności utworów Charmsa w świadomości niemieckiego odbiorcy, jest naszym zdaniem niezbędnym wprowadzeniem i jednocześnie usprawiedliwieniem, a raczej wyjaśnieniem popularności dramaturgii autora *Elżbiety Bam* we współczesnych niemieckich teatrach.

W ostatnim piętnastolecu na ich scenach dramaturgia Charmsa gościła niejednokrotnie i, co może wydać się zaskakujące, szczególnie w kontekście porównań z polskim repertuarem teatralnym, nie były to wystawienia bodaj najsłynniejszej sztuki – czyli właśnie *Elżbiety Bam*. Na scenach teatrów pojawiły się za to spektakle oparte na wybranych fragmentach tekstów Charmsa (jak chociażby spektakl *Wirlt* z 2009 roku, zrealizowany m.in. w Berlinie¹⁷), a także

¹³ *Głosy z głębin literatury rosyjskiej*, tłum. tytułu – J.G., Auswahl: W. Kaminer. Regie: Wolf-D. Frück, 2014.

¹⁴ Informacje na temat tego filmu znaleźć można na stronie: <http://www.kino.de/kinofilm/charms-zwischenfaelle/39688> (data dostępu: 15.09.2014).

¹⁵ Relację z tych wystawień odnaleźć można w pracy Swetlany Lukanitschewej: TAZ, *Verfemte Autoren. Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakow, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre*, Tübingen 2003, s. 129. Już sam tytuł pracy wskazuje na nieobecność wymienionych pisarzy w powszechnej świadomości. Przywołanie spektaklu z 1983 roku w rozważaniach na temat najnowszych wystawień dramaturgii Charmsa w Niemczech ma na celu pokazanie możliwie najszerszej panoramy recepcji oberiuty za zachodnią granicą i jednocześnie zwrócenie uwagi na widoczny w ostatnich latach wzrost zainteresowania jego twórczością, w tym również mało znanymi tekstami.

¹⁶ Informacje na temat tego filmu można znaleźć na stronie: <http://www.filmstarts.de/kritiken/206441.html> (data dostępu: 15.09.2014).

¹⁷ Informacje na temat spektaklu, jak również jego fragment, dostępne są na stronie: <http://www.wirtl.de> (data dostępu: 15.09.2014).

odkrywające praktycznie zapomniane teksty dramaturgiczne: *Cyrk Szardam* (który pojawił się na deskach niemieckich scen niejednokrotnie) i *Adam i Ewa* (wystawiony jako spektakl dyplomowy przez studentów ze Stuttgartu¹⁸). Właśnie dwa ostatnie staną się tu przedmiotem bardziej wnikliwych uwag.

Szczególnie drugi z wymienionych tytułów może budzić zrozumiałe zdziwienie lub niedowierzanie. Tekst „mini-dramatu” Charmsa, którym dysponuje reżyser (i odbiorca) to niespełna strona formatu A4¹⁹. Przypomina więc raczej szkic rzucony na papier, niż, oczywiście na pierwszy rzut oka, pełnowymiarową, zamkniętą kompozycyjnie i zgodną z tradycyjnymi wyznacznikami dramaturgii sztukę. Jest jednak zamkniętą i pełną strukturą. Podobnie spektakl, który tworzą stuttgarscy artyści, jest pełną, zamkniętą historią.

W tekście Charmsa bohaterowie postanawiają odejść od swoich tradycyjnych imion i nazwisk, zrezygnować z nich na rzecz imion biblijnych: Adam i Ewa. I jest to jedyna w pełni wyeksplikowana informacja. W utworze brakuje dokładnych wskazówek dotyczących czasu i przestrzeni. Wydaje się, że jest on próbą powrotu do najbardziej pierwotnych instynktów i stanów, próbą osiągnięcia wewnętrznego spokoju, wyzwolenia się z krępujących wielowiekowych więzów konwencji i zasad, ograniczeń i nakazów, próbą odnalezienia w sobie chęci poznania i jednocześnie absolutnego szczęścia w krainie, w której ono istnieje lub też stworzenia takiej przestrzeni, kreowanej w tekście przez barwny wiatr. Każdy, kto podjąłby się zadania przeniesienia tej sztuki na scenę, stanąłby przed tym dylematem, z którym zmierzyć się musieli realizatorzy stuttgardzkiego spektaklu: jak pokazać głębię owych pytań na scenie, dysponując jedynie szczątkowym zapisem słów występujących postaci i jednocześnie podporządkować się wymogom tworzenia widowiska teatralnego? Niewątpliwie musiało się tu również pojawić pytanie o to, czy przy konstruowaniu spektaklu korzystać z wcześniejszych schematów dotyczących wystawień Charmsa (czyli sposobu budowania dekoracji charakterystycznych dla teatru absurdu²⁰). Twórcy omawianego spektaklu – grupa studentów ze Stuttgartu – wybrali drogę trudniejszą, i, co należy przyznać, dość ryzykowną na pierwszy rzut oka: odrzucenie tradycji i schematów. Podstawą scenografii spektaklu jest ściana stworzona z wiszących koszul, halek, bluzek i innych fragmentów odzieży, spiętych ze sobą w taki

¹⁸ Fragment tego spektaklu, powstałego w 2004 roku, dostępny jest na stronie: http://www.youtube.com/watch?v=MiiA47li_BI (data dostępu: 15.09.2014).

¹⁹ Tekst jest dostępny np. na stronie: <http://www.harms.ouc.ru/adam-i-eva-vodevil-v-chetyreh-chastah.html> (data dostępu: 01.09.2014).

²⁰ Szerzej na ten temat zob. np.: M. ESSLIN, *Absurd Drame*, Penguin 1965.

sposób, by pozostawić szpary, przez które z kolei wynurzać się będą głowy postaci i ich ręce. Obraz pojawiający się przed oczami widza jest więc z jednej strony szokujący, z drugiej jednak chwyt wynurzających się głów z przykrywającej scenę materii jest znawcy teatru nieobcy: tak zbudował scenografię swojego *Hamleta* Craig w Moskwie (do tych wzorów jednak teatr absurdu raczej nie nawiązywał). Tu jednak wynurzające się z czeluści głowy mogą zostać uznane nie tyle za symbol podporządkowania (jak ma to miejsce w przypadku moskiewskiego spektaklu), ile za znak rodzącego się istnienia, wyłaniania się z czeluści, lub też, jako że głowy pokryte są nieprzezroczystym, ściśle przylegającym materiałem, za świadectwo prób wyrwania się z krępujących więzów i zerwania zasłon, ukrywających przed oczami człowieka to, co najbardziej istotne. Dlatego też tak przywiązana do konwensów bohaterka w momencie, w którym staje się Ewą (mówi: jestem Ewa) przechodzi przemianę: z damy-kokietki staje się dziewczynką: niewinną, naiwną, szczęśliwą, uwolnioną od ciężaru doświadczeń wielu pokoleń, powracającą do źródła istnienia. Na scenie owa metamorfoza została pokazana poprzez zmianę fryzury na chyba najbardziej charakterystyczną dla małych dziewczynek – włosy bohaterki zostają zaplecione w dwa warkoczki, zaś ona sama zmienia tembr głosu na bardziej dziecięcy. Twórcom spektaklu udało się więc wypełnić miejsca w tekście Charmsa niedopowiedziane, ale przecież znaczące, nie burząc przy tym idei tekstu, lecz umiejętnie ją eksponując w procesie transpozycji *testo specttacolare* na scenę. I przyznać należy, że wybór właśnie takiej konwencji i takiej dekoracji powoduje, że widz otrzymuje kompletny i jednocześnie niezmienny względem literackiego pierwowzoru przekaz. Pojawia się on nie tylko dzięki wykorzystaniu ściany, z której wyłaniają się głowy i ręce, ale również poprzez wspomniane już zamaskowanie owych głów i zmianę fryzury i głosu. Całość wywołuje u odbiorcy wrażenie rodzenia się nowej istoty, która potrafi odrzucić to, co konwencjonalne, a właśnie w ramach owej konwencji zakryte przez strój i charakteryzację. Tak pojmowana dekoracja staje się znakiem ograniczenia, co dodatkowo podkreśla pierwotny zamysł sztuki. Uniwersalne przesłanie utworu Charmsa: próba powrotu do stanu pierwotnego – bezpieczeństwa i szczęścia, dzięki takiej właśnie dekoracji zostało wyeksponowane. Spektakl ze Stuttgartu jest więc nie tylko wierny przesłaniu tekstu, ale również nabiera walorów uniwersalnych, poprzez ograniczenie do minimum warstwy słownej (co również jest zgodne z ideą tekstu) i jednocześnie jej uzupełnienie wizualnymi środkami przekazu. Jedynym elementem nawiązującym do kręgu kulturowego, do którego tekst należy, jest tu pojawiająca się w momencie

dążenia do przemiany i jej zapowiedzi melodia znana z filmu *Spaleni słońcem – To ostatnia niedziela*. (choć w gruncie rzeczy nie jest to melodia rosyjska)

Równie interesujące są dwie powstałe w ostatnich latach realizacje sceniczne *Cyrku Szardam*. W obydwu wypadkach (spektakl kolońskiego teatru z 2008 roku, nominowanego do nagrody w kategorii teatru dla dzieci²¹, i bawarskiego teatru Knuth z roku 2013²²) centrum sceny stanowi konstrukcja przypominająca formę teatru kukiełkowego, ze sceną i zamykającymi ją ramami. Taka budowa scenografii jest bliska zamysłowi Charmsa z dwóch przyczyn. Jedną z nich jest oczywiście: sztuka dramaturga-oberiuty, napisana w 1935 roku, została przeznaczona dla teatru kukiełkowego i takim właśnie opatrzona podtytułem. Dla niniejszych rozważań znacznie istotniejsza jest druga z przyczyn. W tekście Charmsa pojawia się rzeczywiście akwarium jako element przestrzeni sceny, w który zmieni się dotychczasowa „realna” przestrzeń teatru. Chwył ten został wykorzystany w obydwu realizacjach, bowiem w nich również scena teatrzyku kukiełkowego (swoisty teatr w teatrze) zmienia się w miarę postępowania akcji utworu właśnie w akwarium²³. Zabieg taki jest w pełni uzasadniony – zarówno przez założenia obecne *expressis verbis* w tekście, jak i konwencję teatralną. Przed oczami widza, w teatrze właśnie, wszystko jest możliwe, wszystko może się zdarzyć – scena (a raczej przestrzeń, która została na niej stworzona) może zamienić się w akwarium. Obydwie realizacje opierają się na chwytach znanych teatrowi kukiełkowemu (pojawiają się postacie – kukielki i obok nich aktorzy), co powoduje swoiste przemieszanie porządków, zamierzone jednak przez autora. Dzięki temu obydwie realizacje nie tracą niczego w stosunku do tekstu – są barwne, miejscami żartobliwe i zaskakujące. Są one więc niewątpliwie wiernymi i udanymi realizacjami scenicznymi utworu Charmsa.

Niemieckie widowiska powstają równoległe z rosyjskimi. Czy można więc uznać, że autor w swoim przesłaniu jest również rozumiany na Zachodzie? Czy, mimo narzucających się częstokroć prób osadzenia jego twórczości w konkretnej sytuacji polityczno-społecznej, zawiera ona uniwersalne przesłanie? Pytanie to

²¹ Realizacji dokonał zespół Swietłany Fourer. Wypada tu wspomnieć, że artystka jest niezwykle aktywną popularyzatorką twórczości Charmsa w Niemczech. Dowodem tego może być zrealizowany na podstawie dokumentów, zapisów wspomnień, spektakl zatytułowany: *Życie Daniila Charmsa*, przedstawiający sylwetkę twórcy w 33 scenach.

²² Informacje na temat tego spektaklu pochodzą ze strony: www.theater-knuth.de (data dostępu: 15.09.2014)

²³ Zabieg ten można zaobserwować w prezentowanych na stronach internetowych fragmentach spektakli: zob. <http://www.youtube.com/watch?v=x8rBAe8WGMM> (data dostępu: 15.09.2014), <http://www.youtube.com/watch?v=mYH2e0JAfjg> (data dostępu: 15.09.2014).

jedynie w pierwszej chwili może brzmieć nieco naiwnie – należy bowiem ciągle pamiętać o tym, że mamy do czynienia z pisarzem, którego teksty, oględnie rzecz ujmując, nie należą do najłatwiej przekładalnych, również ze względu na obecne w nich eksperymenty językowe. Wydaje się jednak, że można na nie odpowiedzieć twierdząco, jednocześnie podkreślając, że właśnie w wypadku teatru dla dzieci obecność Charmsa na niemieckiej scenie jest znakiem pozytywnie rojującym na przyszłość. Zainteresowanie we współczesnych Niemczech twórczością oberiuty wskazuje na jej uniwersalny charakter, co burzy mit nieprzekładalności tekstu. Nie dotyczy to tylko sztuki *Elżbieta Bam*. Powstanie spektakli dla dzieci jest również dobrą prognozą dla kolejnych przedstawień.

Powstałe niespełna pięć lat temu wystawienie *WIRLT* (wir+Welt) – *Życie w oparach absurdu* (tłum. tytułu – J.G.) jest właśnie świadectwem niewyczerpanego zainteresowania Charmsem za zachodnią granicą. Spektakl ten, jak wspomniano, został oparty na fragmentach tekstów autora i jest pełnym absurdu dialogiem dwóch postaci: „kogoś” i „nikogo”. Utrzymane w ciemnych barwach dekoracje, częściowo płaskie, wycięte z papieru, oddają nie tylko typowy dla absurdu anturaż, ale również jego idee, wskazując na niepewność codziennego doświadczenia i eksponując (odzwierciedlającą się w budowie scenografii) jego potencjalną nieprawdziwość. Twórcy tego spektaklu uchwycili nie tylko idee zawarte w tekstach dramaturga, ale również udało im się oddać atmosferę jego dzieł. Takie skonstruowanie widowiska jest tym bardziej cenne, że podkreśla przez to uniwersalne przesłanie twórczości oberiuty – podkreślające niepewność ludzkiego istnienia, jego nieustanne szamotanie się w świecie, który jest dla niego zagrożeniem, koszmarem i rajem, uwalnia ono jednocześnie samego Charmsa od przekleństwa jego współczesności, przenosi doświadczenia bohaterów na płaszczyznę uniwersalną, co jest niewątpliwie właściwym kluczem interpretacyjnym.

Wydaje się więc, że w niemieckich wystawieniach dramaturgii Charmsa został uchwycony ów najbardziej dla autora – dramaturga-oberiuty, typowy, a jednocześnie najbardziej nowatorski element: teatru absurdu – niepewność prawdziwości wszystkiego, co ukazuje się oczom widza, odbiorcy. Doświadczenie to, przerażające i jednocześnie wyzwajające pokłady siły, nieobce jest wszak każdemu człowiekowi. W spektaklach opartych na sztukach Charmsa przekaz ten został wzmocniony przez tak charakterystyczne dla teatru absurdu chwytły: maskę, teatralność (kukiełka i aktor obok siebie), zestawienie obok siebie dwóch postaci: „kogoś” i „nikogo”. Spektakl ten świadczyć może o zaakceptowaniu Charmsa

jako dramaturga absurdu, wpisującego się w długą już tradycję tego rodzaju dramatu w obszarze niemieckojęzycznym²⁴.

Cykliczne pojawianie się realizacji scenicznych utworów Charmsa, istnienie filmów, a także przybliżanie jego sylwetki i twórczości w przekładach i opracowaniach pozwala twierdzić, że zainteresowanie twórczością oberiuty nie jest jedynie modą, ale czymś więcej: znakiem autentycznej chęci poznania i przybliżenia spuścizny autora odbiorcy z innego kręgu kulturowego, jednak targanego tymi samymi wątpliwościami i przeżywającego te same rozterki.

BIBLIOGRAFIA

- ESSLIN E., *Absurd Drame*, Penguin 1965
GROB T., *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern–Berlin–Frankfurt am Main 1994
HILDESHEIMER W., *Über das absurde Theater. Eine Rede*, Suhrkamp 1985.
KAMINER W., *Berichte aus den Tiefen der russischen Literatur*, Random Verlag 2010.
LEHMANN G., *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal 2010.
LUKANITSCHewa S., *Verfemte Autoren. Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakow, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre*, Tübingen 2003, s. 129.
MÜLLER B., *Die Technik des Absurden im Werk von Daniil Charms*, [w:] TENZE, *Absurde Literatur in Russland: Entstehung und Entwicklung*, München 1978
SAUERWALD L., *Mystisch-hermetische Aspekte im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*, Wuerzburg 2010

DRAMATURGIA DANIŁA CHARMSA NA WSPÓŁCZESNYCH NIEMIECKICH SCENACH REKONESANS BADAWCZY

Streszczenie

Niniejszy artykuł przedstawia historię wystawień sztuk Daniła Charmsa we współczesnych Niemczech. Autorka artykułu zwraca uwagę na zainteresowanie zarówno badaczy, jak i widzów twórczością Charmsa. Wskazuje poszczególne spektakle, które powstały w ostatnich latach: od *Elżbiety Bam* do spektaklu teatru WIRLT. Dramaturgia Charmsa w Niemczech cieszy się dużą popularnością i jest ciągle obiektem zainte-

²⁴ By wymienić chociażby takich dramaturgów jak: Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Wolfgang Hildesheimer, szerzej zob: W. HILDESHEIMER, *Über das absurde Theater. Eine Rede*, Suhrkamp 1985.

resowania twórców teatralnych. Zdaniem autorki spektakle powstające na jej podstawie oddają ducha i ideały tekstów oberiuty.

Słowa kluczowe: Charms; spektakl; teatr niemiecki; absurd.

DRAMATURGY OF DANIIL CHARMS
ON CONTEMPORARY GERMAN SCENES
RECONNAISSANCE RESEARCH

S u m m a r y

This Article present the story of performances of dramas Daniil Charms in modern Germany. Author of the article draws attention to the interest of researchers and spectators Charms works. It indicates the particular performances created in the last time: Elizabeth Bam and the play WIRTL. The dramaturgy of Charms is very popular in Germany and it is the object of interest of theater artists. According to the author the performances they show the spirit and ideas of the text of Charms.

Key words: Charms; performance; German theater; absurd.

ДРАМАТУРГИЯ ДАНИИЛА ХАРМСА
В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ
ПЕРВЫЕ СВЕДЕНИЯ

Р е з ю м е

Настоящая статья является попыткой представить сценические постановки пьес Данила Хармса, возникшие в современной Германии. Автор статьи обращает внимание на существующий в Германии интерес к творчеству Хармса так среди исследователей, как и зрителей. Автор упоминает спектакли возникшие в последнее время: Елисавету Бам и новейший спектакль WIRTL. По мнению автора эти спектакли отражают ценности литературного подлинника.

Ключевые слова: Хармс; постановка; немецкий театр; абсурд.