

Monodramat jako metadramat: Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe Petera Hacksa

Daria Šemberová

Uniwersytet Karola w Pradze

ORCID: 0000-0002-4888-4576

Abstract

Monodrama as metadrama: Charlotte by Peter Hacks

The monodrama *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* is a multidimensional literary experiment in the post-war German playwriting history. Written in 1974, the play was first published by the East German publishing house Aufbau (1976), and to this day, it remains the most recognizable literary work of Peter Hacks, who was born in Breslau (1928-2003). The drama belongs to the middle phase of the work of an author, who, along with Heiner Müller, is considered one of GDR's greatest playwrights. Hacks confronted the figure and work of Goethe many times in both his literary texts and essays on the poetics of drama. *Ein Gespräch in Hause Stein...* had its theater premiere in 1976 in Staatsschauspiel Dresden and since then has been played on over 200 stages of the German-speaking region and in more than twenty other countries. The Polish premiere of the play, translated by Zbigniew Krawczykowski, took place in 1978 at the Ateneum Theater in Warsaw, where it was directed by Aleksandra Ślaska. A year later, the Czechoslovak premiere took place on the

Daria Šemberová, mgr; doktorantka w Instytucie Germanistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze; autorka rozprawy doktorskiej poświęconej twórczości dramatopisarskiej Petera Hacksa i Heinera Müllera (promotor: Prof. Dr. Manfred Weinberg) oraz publikacji z zakresu germanistyki i slawistyki: <http://147.231.80.157/Author/Home?author=%C5%A0emberov%C3%A1%2C+Daria>; absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Uniwersytetu Karola w Pradze; lektorka języków obcych na Uniwersytecie Brandenburskim w Cottbus; członkini Czeskiego Stowarzyszenia Germanistów oraz Heiner-Müller-Gesellschaft w Berlinie; stypendystka DAAD oraz uniwersytetu w Konstancji; krąg jej zainteresowań naukowych obejmuje literaturę i teatr NRD, germanoslawistykę, transkulturowość oraz teorię i praktykę przekładu literackiego.

daria.semberova@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

Prague stage Divadlo on Vinohradech with Iva Janžurova starring as Charlotte.

The play's plot takes place in October 1786 at the home of Charlotte von Stein and her husband, Josias. Divided into five acts, the drama maintains the Aristotelian principle of three unities. Alongside these classical tragedy similarities, Hacks uses Brecht's technique of distancing (V-Effekt), which modifies the theatre's basic aesthetic assumptions. The paper aims to analyze the modifications in the structure of Hacks's dramatic text, taking into account the postulate of socialist classics and the literary typology of metadrama (Vieweg-Marks 1989). The analysis is intended to answer the question suggested in the title: namely, how Peter Hacks's play presents and dramatizes the love of Charlotte von Stein and Johann Wolfgang von Goethe almost 200 years later. As such, this paper is a continuation of the latest research on *Ein Gespräch im Hause Stein...* conducted in the tradition of German and Czech German Studies.

Keywords: Peter Hacks, J.W. Goethe, Charlotte von Stein, monodrama, metadrama

Wprowadzenie

W połowie listopada 1976 roku władze NRD pozbawiły koncertującego wówczas w Kolonii Wolfa Biermanna wschodnioniemieckiego obywatelstwa. W odpowiedzi na jego ekspatriację trzynastu ludzi pióra, ze Stephanem Hermlinem, Heinerem Müllerem i Christą Wolf na czele, podpisało skierowany do rządu list otwarty, w którym apelowano o rehabilitację artysty. Peter Hacks nie udzielił wówczas Biermannowi swojego poparcia, a akt dokonany przez kolegów literatów potępił jako zagrażający socjalizmowi romantyczny zamach stanu (Weber 2018: 340). Niepodpisanie petycji w obronie Biermanna nie byłoby niczym szczególnym, gdyby nie fakt, że niespełna trzy tygodnie później Hacks opublikował na łamach tygodnika „Weltbühne“ esej zatytułowany *Neues von Biermann*, w którym wyraźnie zdystansował się od dysydenta, zarzucając mu rewizjonizm i dążenia kontrrewolucyjne. Hacks nie poprzestał jedynie na krytyce Biermanna i zaatakował również noblistę Heinricha Bölla, który udzielił wygnanemu z ojczyzny artyście schronienia. Tekst wywołał lawinę krytyki po obu stronach niemieckiej granicy, a zachodnie media porównały wówczas Hacksa do Knuta Hamsuna, który w 1935 roku usprawiedliwiał uwięzienie w obozie koncentracyjnym Carla von Ossietzky'ego (Weber 2018: 345). Oburzenie, jakie wywołał esej Hacksa, odbiło się również na recepcji jego twórczości dramatopisarskiej. Monachijski teatr Kammerspiele, który był pierwszą sceną Petera Hacksa jeszcze przed jego dobrowolną przeprowadzką z Republiki Federalnej do Berlina Wschodniego, zdjął z afisza komedię *Jarmark w Plundersweilern* oraz wstrzymał prace nad adaptacją *Rozmowy w domu państwa Stein...* Dalej współpracy ze wschodnioniemieckim autorem odmówiło również wydawnictwo Rowohlt Verlag. Sztuki Hacksa były wprawdzie nadal grane na niemieckich scenach teatralnych aż do lat osiemdziesiątych, ale afera wokół Wolfa Biermanna była momentem przełomowym w karierze dramatopisa-

rza, który stopniowo zaczął opuszczać główny nurt niemieckiego pola literackiego. Zapoczątkowana w 1976 roku infamia trwa do dzisiaj i jej efektem jest fakt, że trzydzieści lat po upadku Muru Berlińskiego żadna tamtejsza scena teatralna nie posiada w swoim repertuarze sztuk najbardziej kiedyś uznawanego wschodnioniemieckiego dramaturga. Dla porównania: w roku 2019 odbyły się w Berlinie aż cztery premiery na podstawie dramatów Heinera Müllera (*Macbeth* w Berliner Ensemble, *Germania* w Volksbühne, *Przesiedlona, albo życie na wsi* oraz *Filoktet* w Deutsches Theater). Zanim jednak Wolf Biermann został pozbawiony wschodnioniemieckiego obywatelstwa, a Peter Hacks napisał esej, który był początkiem zmięczenia jego kariery, powstał dramat, który zyskał w Niemczech miano najczęściej granej sztuki teatralnej drugiej połowy XX wieku (Weber 2018: 348) oraz przyniósł Hacksowi znaczący sukces międzynarodowy.

Geneza dramatu

Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe została napisana w roku 1974, a następnie opublikowana przez wschodnioniemieckie wydawnictwo Aufbau dwa lata później. Prapremiera monodramatu odbyła się 20 marca 1976 w Staatsschauspiel Dresden, zaś reżyserowana była przez Klause Dietera Kirsta (Hacks 2010: 119). Akcja sztuki o jednym z najsłynniejszych trójkątów miłosnych w historii literatury rozgrywa się w październiku 1786 roku w domu pani i pana Stein. Hacks osiłą swojego dramatu uczynił niewralgiczny element biografii niemieckiego poety, rysownika, badacza natury i ministra. Goethe przebywał na weimarskim dworze nieprzerwanie od 1775 roku do 1786 roku, kiedy to późnym latem wyjechał nagle w tajemniczą podróż, która do dzisiaj uznawana jest za początek tak zwanej klasyki weimarskiej, jednej z najkrótszych epok w historii literatury niemieckiej. Poeta opuścił Karlowe Wary 3 września 1786 roku i mijając na swojej drodze Weronę, Wenecję, Ferrarę oraz Bolonię 29 października dotarł do Rzymu (Hacks 2010: 120). W pierwszym liście do Charlotte von Stein napisanym jeszcze 1 września w Karlsbadzie Goethe zapewnia ukochaną o swoim uczuciu oraz wspomina wspólną podróż do Schneeberg w Rudawach, jednocześnie zastrzegając, że nie potrafi żyć w bliskości swojej przyjaciółki: „Poza tym nie lubię mieszkać blisko ciebie i wolę raczej pozostać w samotności świata, w którą teraz odchodzę [*Sonst mag ich nicht in deiner Nähe wohnen und ich will lieber in der Einsamkeit der Welt bleiben, in die ich jetzt hinausgehe*]” (Goethe 1976: 195).

Analiza

Akcja dramatu Petera Hacksa rozgrywa się w ciągu jednego październikowego dnia w salonie Charlotte, damy dworu księżnej Anny Amalii i jej małżonka, wielkiego koniuszego weimarskiego, Josiasa von Stein. Pomimo że nazwa ta nie pojawia się w didaskaliach, miejscem akcji jest najprawdopodobniej położony w południowej Turynгии około trzydziestu pięciu kilometrów od miasta Weimar zamek Kochberg, rezydencja rodziny Stein, którą Goethe w ciągu swojej ponad dziesięcioletniej przyjaźni z panią domu wielokrotnie odwiedzał¹. Dramat Hacksa jest próbą psychoanalizy charakteru głównej bohaterki i jej relacji z poetą, z którą odbiorca konfrontowany jest w trakcie pięcioaktowego monologu Charlotte. Sztukę rozpoczynają jej słowa: „Dobrze Stein, jestem gotowa Pana wysłuchać [*Gut, Stein, ich bin bereit, Sie anzuhören*]” (Hacks 2010: 7), sugerujące zaproszenie do dialogu, do którego w dramacie jednak nie dochodzi. Punktem wyjścia dla monologu protagonistki są domniemane zarzuty jej męża oraz weimarskiego dworu dotyczące relacji z poetą. W pierwszym akcie Charlotte komentuje swój związek z młodym preromantykiem, któremu – według jej własnych słów – przez lata służyła jako nauczycielka dworskiej etykiety i którego traktowała jak własnego wychowanka. Na dowód tego cytuje fragmenty adresowanych do niego listów, w których krytykuje mało salonowe zachowanie i pozostawiający wiele do życzenia styl życia poety. Kobieta broni się w ten sposób przed atakiem zarówno ze strony małżeńskiego, jak i dworskiego systemu władzy, którym jest jednoznacznie podporządkowana (Grubner 2016: 228). Podczas lektury trzeciego listu bohaterka podejmuje temat miłości, którą uważa za wymysł artystów. Pierwszy akt wieńczy jej słowa, że pocie nie można wierzyć, kiedy ten pisze o miłości. W drugim akcie monolog pani Stein koncentruje się na zapewnieniach, że to Goethe był w niej zakochany, a nie ona w nim. Mówi o nim z dezaprobatą, starając się zliczyć wszystkie jego możliwe wady i przewinienia (mizoginię, egoizm, brak charakteru). Drugi akt, w którym Charlotte w końcu wyznaje swojemu mężowi, że jej związek z Goethem był miłością, stanowi pełną sprzeczności kontynuację pierwszego aktu. W ostatnich słowach bohaterka stwierdza: „Tak, to była miłość, Jozjaszu, najczystsza, najszlachetniejsza, najbardziej oddana miłość. Ale z nas dwojga tym, który kochał, byłam tylko i wyłącznie ja [*Ja, es war Liebe, Josias, reinste, edelste, hingebendste Liebe. Aber derjenige von uns beiden, der geliebt hat, war ausschließlichermaßen ich*]” (Hacks 2010: 32). W trzecim akcie pani Stein opisuje historię znajomości z Goethem. Nadal go krytykuje, tym razem

¹ Pierwsza wizyta Goethego na Kochbergu datowana jest na 6 grudnia 1775 roku, zaś ostatnia na 5 września 1788 roku (Ondrákova & Munzar 2016: 32).

za kawalerski styl życia oraz ambicje polityczne, i równocześnie daje mężowi do zrozumienia, że miłość do niej jest dla poety źródłem natchnienia oraz siłą napędową całej jego twórczości. Charlotte przyrównuje siebie samą do artykułu piśmienniczego, który jest nieodzowną częścią wyposażenia gabinetu pisarza – bez niej Goethe nie stworzyłby dramatów *Torquato Tasso* oraz *Ifigenia w Taurydzie*. Trzeci akt stanowi, zgodnie z teorią dramatu Gustava Freytaga, punkt kulminacyjny (Freytag 2003), w którym dźwięk trąbki pocztowej sygnalizuje nadejście poczty. To skłania panią Stein do ostatecznego wyznania:

Chcę mówić swobodnie, Jozjaszu. Założmy, że Goethe byłby na tyle natrętny, aby narzucać mi się ze swoim listem, w którym błagałby mnie o wybaczenie: nie wybaczylabym mu. Niech sobie Pan i cały Weimar myślą o mnie, co chcą, minęło dziesięć lat i dziesięć lat wystarczy. Mam dosyć tej wiecznej pracy, tej męki jednostronnej sympatii, w której cała udręka przypada w udziale kochającej, a cała rozkosz kochanemu. Nikt nie może mieć mi tego za złe. To nie do przyjęcia i dawno zapomniane. Nadchodzi Seidel. Ach tak, wysłał sługę, aby odebrał pocztę. Jeżeli Seidel ma list, nie mógł go przynieść dorożkarz. Ukochany, ja to wiedziałam. Nie możesz uciec przede mną. Nie możesz (Hacks 2010: 48)².

W czwartym akcie dochodzi do zmiany konfiguracji przestrzennej: siedzący do tej pory w fotelu pan Stein kładzie się na szezlong. Pani Stein po chwili nieobecności wraca zaś do salonu z przesyłką z Rzymu, która oprócz listu zawiera gipsowy odlew przedstawiający Heraklesa Farnezyjskiego. Charlotte pozostawia list nieotwarty i zaczyna odsłaniać przed mężem historię jednej nocy, kiedy Goethe odwiedził ją w zamku Kochberg. Po kilku przeżyczeniach protagonistka w końcu wyznaje: „Chcę powiedzieć, że ten niemiecki geniusz w nocy na 10 października roku osiemdziesiątego uczynił mnie niewymownie szczęśliwą... niewymownie szczęśliwą... [*Ich will sagen, dieser Genius der Deutschen hat mich in der Nacht zum zehnten Oktober achtzig unaussprechlich beglückert... unaussprechlich beglückert...*]” (Hacks 2010: 55). Po tych słowach Charlotte niechcący zrzuca na ziemię gipsową podobiznę

² Przekład własny za: „Ich will frei herausprechen, Josias. Gesetzt, Goethe hätte die Aufdringlichkeit besessen und mich mit einem Schreiben belästigt, worin er mich um Verzeihung anbettelt: ich hätte ihm nicht verzeihen. Wie immer Ihr Urteil und das Weimars über mich ausgefallen wäre, zehn Jahre sind um, und zehn Jahre sind genug. Ich habe diese ewige Arbeit satt, diese Quälerei einer einseitigen Neigung, wo alle Plage der Liebenden zufällt und aller Genuß dem Geliebten. Das kann mir keiner verübeln. Das ist unzumutbar und längst vergessen. Da kommt Seidel. Ach so, er hat die Sendung vom Diener in Empfang nehmen lassen. Da Seidel den Brief hat, konnte ihn der Postkutscher nicht bringen. Nein Geliebter, ich wußt es. Du kannst nicht meine Arme, meinen Busen nicht fliehn. Nicht fliehn”.

Heraklesa, która ulega zniszczeniu. Jest to zapowiedź nieuchronnej katastrofy mającej nastąpić w akcie piątym, w którym pani Stein opisuje mężowi sposoby, jakimi Goethe próbował wzbudzić jej zazdrość. Czytelnik dowiadyuje się, że poeta znajduje upodobanie w kontaktach z przedstawicielkami niższych grup społecznych, do których Charlotte zalicza służące i aktorki, w tym śpiewaczkę i kompozytorkę Coronę Schröter, którą Goethe zaangażował do roli tytułowej w scenicznej adaptacji *Ifigenii w Taurydzie*. Wkrótce potem wychodzi na jaw, że owej pamiętnej nocy 10 października 1780 r. tak naprawdę do niczego między kochankami nie doszło, ponieważ Goethe okazał się impotentem. Charlotte podejrzewa jednak – jest nawet wręcz pewna – że list od poety zawiera propozycję małżeństwa. W związku z tym zaczyna snuć plany o wspólnej przyszłości poprzedzonej nieuchronnym rozwodem z panem Steinem:

Uczyliłam z Goethego tego, kim jest. Męża stanu, zdolnego do pełnienia funkcji publicznej, osobowość, której – pomimo, że rzadko go czytają – nikt się nie sprzeciwi, i w końcu mężczyznę, który – pomimo, że kobiety muszą mu być obojętne – ma za sobą dziesięć lat spełnionej miłości. Jestem jego żoną. *Otwiera list*. Kto mógłby mnie zatrzymać przed ostatnim krokiem, aby upaść i z Charlotte von Stein stać się Charlotte von Goethe? (Hacks 2010: 63)³.

Okazuje się, że tym kimś jest sam poeta, który w liście nie zwraca się do protagonistki z propozycją małżeństwa, a jedynie pisze o pięknej pogodzie we Włoszech. Tym samym nadzieje na wspólną przyszłość zostają bezpowrotnie rozwiane, a pani Stein kończy dramat apostrofą: „O mój Boże, dla czego wszystko jest dla nas wszystkich zbyt ciężkie? [*O mein Gott, warum ist nur alles für uns alle so sehr viel zu schwer?*]” (Hacks 2010: 64). Położenie bohaterki jest wynikiem błędu, który Arystoteles określił w *Poetyce* mianem „hamartia”. Charlotte wyciągnęła zbyt pochopne wnioski dotyczące natury listu Goethego, co doprowadziło ją do fałszywej oceny własnej sytuacji i stało się przyczyną katastrofy.

Dynamika pięciu aktów oraz stopniowe i fragmentaryczne odsłanianie różnych, często sprzecznych, aspektów historii miłosnej Charlotte Stein i Johanna Wolfganga Goethego sytuują sztukę Hacksa w obrębie dramatu analitycznego (Rüdiger 2007: 50). W pierwszym akcie protagonistka stylizuje

³ Przekład własny za: „Ich habe Goethe zu dem gemacht, was er ist. Zu einem Staatsbediensteten, der eine öffentliche Stellung auszufüllen weiß, zu einem Kopfe, dem, wengleich er selten gelesen ist, keiner gern widerspricht, und nicht zuletzt zu einem Mann, der, ungeachtet ihm die Frauen fremd bleiben müssen, auf zehn Jahre erfüllter Liebe zurückblickt. Ich bin seine Frau. *Sie öffnet den Brief*. Wer will mich aufhalten, wenn ich nun den letzten Schritt tue, um von der Charlotte von Stein zur Charlotte von Goethe herabzusteigen?”

się na salonową nauczycielkę i przewodniczkę po weimarskim dworze, w akcie drugim opowiada o miłości Goethego do niej, w kolejnym zaś o swojej miłości do poety. Akt czwarty oscyluje pomiędzy wyznaniem miłości a poczuciem wyższości damy dworu nad swoim podopiecznym. W akcie piątym natomiast obserwujemy chwilowy tryumf bohaterki, przekonanej o rychłym ponownym zamążpójściu, który po otwarciu nadesłanego już w trzecim akcie listu przeobraża się w katastrofę (Grubner 2016: 232). Charakterystyka Goethego jako kochanka jest w dramacie równie niespójna i pełna sprzeczności, jak sama narracja pani Stein. W kulminacyjnym trzecim akcie poeta przedstawiony jest jako człowiek kochający siebie samego do tego stopnia, że uniemożliwia mu to obdarzenie miłością drugiego człowieka. W akcie czwartym protagonistka najpierw prezentuje Goethego jako mężczyznę darzącego ją płomiennym uczuciem, aby zaraz potem zdegradować go jako impotentą, niezdolnego uwolnić się ze szponów miłości pani Stein. Niemożność seksualnego zaspokojenia kobiety staje się dla Charlotte gwarancją stałości związku, gdzie to ona dominuje nad poetą, którego może strofować, wychowywać i – według własnego mniemania – inspirować w dalszej twórczości. Tak przedstawiony związek dwojga ludzi przypomina momentami miłosną walkę, w której linia frontu jest w ciągłym ruchu, a relacje partnerów są bezwzględną rywalizacją o władzę i dominację. W tym kontekście ostatnie, skierowane do Boga, słowa pani Stein brzmią niczym skarga intrygantki, która ponosi sromotną klęskę.

W osiemnastym wieku termin monodramat konkurował z innymi określeniami gatunkowymi, takimi jak „duodramat” oraz „triodramat”, które odnosiły się jedynie do liczby osób występujących na scenie i nie modyfikowały samej istoty monodramatu. Nawet jeżeli *dramatis personae* nie ograniczały się do jednej postaci, to i tak dominującym elementem struktury dramatycznej pozostawał monolog jednego bohatera (Demmer 1982: 8). W monologu postać dramatyczna snuje refleksje dotyczące własnej osoby, co pozwala zaprezentować się jej poza rolą, skonstruowaną w scenach dialogowych. Postać staje się w monologu podmiotem dramatycznym, który dokonuje obiektywizacji samego siebie. Podmiot jest zatem równocześnie przedmiotem swoich własnych procesów myślowych. Z jednej strony dystans, zaś z drugiej strony wysoka refleksyjność umożliwiają w monologu spotkanie podmiotu dramatycznego ze sobą samym (Demmer 1982: 11).

Rozmowę w domu państwa Stein... można więc teoretycznie nazwać duodramatem, ponieważ na scenie występują dwie osoby, to znaczy pani oraz pan Stein. Sytuację dialogu sugerują również sam tytuł sztuki oraz akty mowy Charlotte, która wielokrotnie zwraca się bezpośrednio do swojego męża, nazywając go Josiasem, swoim małżonkiem lub Steinem. Również sam Hacks w jednym z esejów podkreśla ambiwalentną kompozycję

swojego tekstu: „Forma sztuki odznacza się wielką prostotą: jest to sztuka dwuosobowa, która w gruncie rzeczy jest sztuką jednoosobową, a znów ta jest w gruncie rzeczy sztuką dwuosobową. Tego rodzaju konstrukcja wynika z reguły dramaturgicznych monodramu” (Hacks 1978).

W tłumaczeniu autorstwa Zbigniewa Krawczykowskiego pada określenie „monodram”, aczkolwiek w niemieckim oryginale eseju Hacks posługuje się terminem „Monodrama”, który można przetłumaczyć na język polski zarówno jako monodram, jak również jako monodramat. W odniesieniu do kreacji pani Stein autorka niniejszego artykułu woli użyć tego drugiego, które nie wyklucza obecności innych postaci dramatycznych i tym samym historycznie nawiązuje do wspomnianej formy duodramatu. W zacytowanym fragmencie Hacks sugeruje, że specyfika sztuki polega na podwójnej konstrukcji duodramatycznej: monolog pani Stein wygłoszony przed jej mężem jest prefiguracją skomplikowanej relacji z Goethem, zaprezentowanej w ramach wspomnień bohaterki oraz fragmentów listów. *Rozmowa w domu państwa Stein...* z pewnością nie jest dramatem *stricto* epistolarnym, ale korespondencja między kochankami stanowi niezwykle istotny element kompozycyjny monodramatu, w którym Hacks pod wieloma względami nawiązuje do twórczości Goethego.

Sybille Demmer słusznie zauważa, że wybrany przez Hacksa gatunek potęguje ambiwalentny charakter sztuki, która aktualizuje i jednocześnie podaje w wątpliwość formę monodramatu (Demmer 1982: 177). Josias von Stein jest w tekście figurą zmarginalizowaną, z której ust nie pada ani jedno słowo. Co więcej, w didaskaliach autor zaznacza, że pan domu pali fajkę i jest wypchaną kukłą, co uniemożliwia mu komunikację werbalną. Josias jest jednak tylko pozornie postacią błądzą i banalną, ponieważ w gruncie rzeczy to on jest adresatem monologu żony, która wielokrotnie podkreśla, że prowadzi z nim dialog, a nawet komentuje jego rzekome pytania i perswazje, które w tekście jednak nie padają. Wyjątkowość monologu Charlotte polega na tym, że obecny cały czas na scenie pan Stein jest – *nomen omen* – niemy i skamieniały (słowo „Stein” oznacza w języku niemieckim „kamień”), a nieobecny Goethe sprawia wrażenie pełnowymiarowego rozmówcy protagonistki (Demmer 1982: 188). Demmer podsumowuje, że jej zdaniem tematem dramatu Hacksa jest wielość i różnorodność kształtów, jakie postać, ewentualnie podmiot dramatyczny, może nabierać w trakcie jednej sztuki (Demmer 1982: 194). Wniosek ów nie ogranicza się jedynie do fabuły i swoim zasięgiem obejmuje również dramat jako odrębny rodzaj literacki.

W monografii *Einführung in die Dramenanalyse* Franziska Schößler definiuje metadramat jako typ dramatu, który odrzuca nie tylko spójną i logiczną fabułę, ale również prezentację jakichkolwiek wydarzeń. Mianem ograniczonej formy metateatru autorka nazywa typowy dla komedii reflek-

syjny motyw „Spiel im Spiel”, czyli teatru w teatrze (Schößler 2012: 73). Jako przykłady dwudziestowiecznych metadramatów podaje *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* Luigiiego Pirandella oraz *Publiczność zwymyślana* Petera Handkego (Schößler 2012: 75). Definicja Schößler nie opisuje jednak wyczerpująco skomplikowanego i wielowymiarowego konceptu metadramatu, w którym motyw teatru w teatrze jest tylko jednym z wielu możliwych rozwiązań (Schmitz 2015: 14). Do powyższych uwag na temat *Rozmowy w domu państwa Stein...* znacznie lepiej pasuje sformułowany przez amerykańskiego dramaturga Lionela Abla termin „metateatr”, zgodnie z którym postać dramatyczna dysponuje na tyle wysokim stopniem samoświadomości, że pozwala jej to powoływać do życia inne postaci sceniczne (Vieweg-Marks 1989: 8). Abel już na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku stwierdził, że metateatr zastąpił tragedię (Abel 1963: 72), ale z perspektywy filologicznej rozsądniej byłoby chyba postulować, że to metadramat zastąpił tragedię. Według Karin Vieweg-Marks, która pod koniec lat osiemdziesiątych wypracowała własną typologię metadramatu, gatunek ten obejmuje wiele różnorodnych zjawisk decydujących o wysokiej samoświadomości tekstu (Vieweg-Marks 1989: 18). Podsumowując, metadramat jest zawsze dramatem o dramacie. Vieweg-Marks rozróżnia w swojej monografii sześć typów metadramatu:

- (1). metadramat tematyczny, który oddaje głos aktorom, reżyserom, krytykom oraz widzom i który odzwierciedla teatr jako instytucję (klasycznym przykładem metadramatu tematycznego w historii literatury polskiej są *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego);
- (2). metadramat fikcyjny, który potęguje fikcję literacką, kiedy w pierwszej płaszczyźnie fikcyjnej zostaje na zasadach dramatu w dramacie wpleciona płaszczyzna druga (na przykład *Margarete in Aix* Petera Hacksa);
- (3). metadramat epicki, który dzięki takim elementom jak prolog, epilog bądź wystąpienie chóru komentuje fikcję literacką i próbuje nawiązać kontakt z czytelnikiem lub publicznością;
- (4). metadramat dyskursywny, który obejmuje całą gamę środków językowych, przede wszystkim w wewnętrznym systemie komunikacyjnym, które świadczą o samoświadomości tekstu dramatycznego (na przykład w *Czekając na Godota* Samuela Becketta postaci komentują brak miejsca we wnętrzu teatru – tego typu uwagi mogą implikować treści o znaczeniu poetologicznym);
- (5). metadramat figuralny, który poprzez dwoistość lub wielość tożsamości oraz poprzez przebieranie, udawanie lub granie kogoś innego, skupia się na refleksji roli dramatycznej;

(6). metadramat adaptacyjny, który cytuje fikcję i na zasadzie transtekstualności nawiązuje do innych dzieł dramatycznych (na przykład *Hamlet Maszyna* oraz *Filoktet* Heintera Müllera oraz *Pokój* Petera Hacksa).

Konkluzje

Jeden tekst dramatyczny może zawierać elementy różnych wspomnianych typów i dlatego określając *Rozmowę w domu państwa Stein...* metadramatem, nie należy ograniczać się do jednego konkretnego rozwiązania gatunkowego. Sztukę Petera Hacksa można nazwać metadramatem adaptacyjnym z tym zastrzeżeniem, że w tekście wykorzystane zostały nie fragmenty innych dramatów, ale urywki autentycznych listów Johanna Wolfganga Goethego z jego podróży włoskiej, które zachowały się po dziś dzień, oraz listów Charlotte von Stein do poety, które zostały przez autorkę zniszczone i są jedynie stylizacją Hacksa. Ponadto *Rozmowa w domu państwa Stein...* zasługuje z pewnością na miano metadramatu figuralnego, w którym Charlotte przybiera rolę żony swojego męża, damy dworu, nauczycielki i powiernicy Goethego, a w końcu jego kochanki i potencjalnej przyszłej żony, aby przez wielość ról móc odnieść się do samej siebie. Na koniec można mówić również o metadramacie dyskursywnym, w którym repliki bohaterki, skierowane do jej męża, stawiają pod znakiem zapytania samą strukturę dialogicznie zbudowanego tekstu dramatycznego i zwracają uwagę czytelnika na dramatyczne walory i ograniczenia monologu teatralnego.

Źródła cytowań

- BERNHARDT, RÜDIGER (2007), *Erläuterungen zu Peter Hacks: Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*, Hollfeld: Bange Verlag.
- DEMME, SYBILLE (1982), *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, Köln und Wien: Böhlau Verlag.
- FREYTAG, GUSTAV (2003), *Die Technik des Dramas*, Berlin: Autorenhaus Verlag.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG (1976), *Tagebuch der italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors*. Herausgegeben und erläutert von Christoph Michel. Erste Auflage, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, s. 195.
- GRUBNER, BERNADETTE (2016), *Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks*, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- HACKS, PETER (2010), *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hg. von Ralf Klausnitzer, Berlin: Aurora Verlag, ss. 5-64.
- HACKS, PETER (1978), *Można by zapytać...*, przekł. Zbigniew Krawczykowski, w: *Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe*. Program teatralny. Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie.
- ONDRÁKOVÁ, JANA, JIŘÍ, MUNZAR (2016), *Peter Hacks v kontextu moderního německého dramatu a jeho hra „Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi“*, Hradec Králové: Gaudeamus.
- SCHAUER, HANS, FRIEDRICH, WILHELM, WODTKE (1965), 'Monodrama', w: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Tom 2. Berlin, ss. 415-418.
- SCHMITZ, STEFANIE (2015), *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, Tübingen: Narr Francke Attempto.
- SCHÖSSLER, FRANZISKA (2012), *Einführung in die Dramenanalyse*. Unter Mitarbeit von Christine Bährund Nico Theisen, Stuttgart: Metzler.
- VIEWEG-MARKS, KARIN (1989), *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a.M.u.a.: Verlag Peter Lang.
- WEBER, RONALD (2018), *Peter Hacks. Leben und Werk*, Berlin: Eulenspiegel Verlag.