

Przemysław Chojnowski

ORCID 0000-0003-3096-6562

Uniwersytet Wiedeński

Uwalnianie się od prymatu pamięci albo osvajanie obcości. Tożsamościowe transformacje w *Hamlecie gliwickim* Piotra (Petera) Lachmanna¹

Twórczość dramatyczna Lachmanna obejmuje w pierwszej kolejności scenariusze spektakli wystawianych od połowy lat 80. ubiegłego wieku przez eksperymentalny Videoteatr „Poza”. Lista własnych utworów scenicznych polsko-niemieckiego dramaturga powiększa się z każdym rokiem i liczy już dwadzieścia tytułów². Wśród nich odnajdziemy kilka adaptacji, jak na przykład *Powieść dla Hollywoodu według prozy Hanny Krall* lub *Żyd wieczny tułacz*, którego scenariusz oparto na opowiadaniu Aleksandra Wata. Do dramatów Lachmanna należą również utwory napisane po roku 2000 – *Hagiograf. Sztuka oparta na prawdziwym zdarzeniu*, groteskowy i prześmiewczy pamflet *Paradoks bliźniąt czyli Dziady smoleńskie* lub satyra *Disney-Polo. Sztuka w jedenastu odśłonach plus jedno Intermezzo*. Wszystkie trzy czekają na przyjęcie do teatralnego repertuaru³. Najnowszą sztuką Lachmanna jest *Koniec półświni. Rewitalizacja*. (Jej premiera odbyła się 27 października 2022 roku w Warszawie). Utwór, bazujący na tekście Helmuta Kajzara, stanowi upamiętnienie refermatora teatru XX wieku, zaprzyjaźnionego z polsko-niemieckim dramaturgiem.

Jedynym opublikowanym, a zarazem najgłośniejszym dziełem dramatycznym polsko-niemieckiego twórcy jest *Hamlet gliwicki. Próba albo Dotyk przez szybę* (Messel 2008). Sztuka – wystawiona po raz pierwszy w Gliwicach i Warszawie jesienią 2006 roku – została entuzjastycznie przyjęta, co znalazło swój rezonans

¹ Niniejsza rozprawa jest fragmentem książki *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe*, Muzeum w Gliwicach i TAIWPN Universitas, Kraków 2020.

² Pełny wykaz sztuk podano na stronie: <http://culture.pl/pl/tworca/piotr-peter-lachmann> i <http://videoteatrpoza.pl/> (dostęp: 10.11.2022). Wymieniona liczba nie uwzględnia spektakli, które odbyły się w ramach Sceny Poezji Videoteatru „Poza”.

³ Wymienione teksty otrzymałem od autora na przełomie lipca i sierpnia 2015 roku.

w prasie⁴ i zainicjowało serię wywiadów z Lachmannem⁵, który sam uznał *Hamleta gliwickiego* za swój największy sukces (sceniczny)⁶. Dramat istnieje także w angielskiej wersji językowej. Przekład ukazał się w 2016 roku w tłumaczeniu Anety Mancewicz i Bryce Lease⁷. Umożliwił to projekt brytyjskich teatrologów *Translating Theatre: 'Foreignisation' on Stage*⁸, w ramach którego fragmenty sztuki *Gliwice Hamlet. Rehearsal or Touch through the Pane* były wystawione w Londynie w reżyserii Arne Pohlmeiera⁹. W dramacie zaintrygowała go zarówno nieliniowa narracja odróżniająca sztukę Lachmanna od teatru brytyjskiego, jak i problem „utruty tożsamości”, migracji i wykorzenia, które dokonuje się nie na skutek wyjazdu, lecz jako konsekwencja pozostania w miejscu urodzenia¹⁰.

Hamlet gliwicki bierze swój początek od groteskowego wiersza, napisanego w języku niemieckim z myślą o słuchowisku, o losie pewnego sportowca. Jego literackim prototypem okazał się zaginiony w śniegach Stalingradu żołnierz Wehrmachtu i pierwszoligowy piłkarz Ewald Lachmann. Utwór *Hamlet spukt in Brieg / Hamlet straszy w Brzegu czyli przemiana mego ojca w sanki* – zaopatrzonej w odpowiedni komentarz – powstał w Warszawie w lutym 1993 roku „z okazji” pięćdziesiątej rocznicy batalii stalingradzkiej. Liryk Lachmanna, nazywany w odautorskiej głosie poezją postkonkretną, nawiązuje w swojej formie do dźwiękonaśladowczej poetyki wierszy (*Lautgedichte*) Ernsta Jandla. Od strony graficznej układ słów przedstawia postać zjeżdżającą na sankach. *Hamlet spukt in Brieg* składa się głównie z rzeczowników złożonych (*Komposita*), których pojedyncze elementy zmieniają się miejscami

⁴ Zob. K. Karwat, *W jednej skórze Piotr i Peter*, „Gazeta Wyborcza” (Katowice) 13 grudnia 2006 (artykuł zamieszczono w wirtualnej „Encyklopedii Teatru Polskiego”, <http://www.encyklopediateatru.pl> [dostęp: 07.04.2017]); R. Pawłowski, *Hamlet z Heimat*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna) 2007, nr 101; H. Wach-Malicka, *Hamlet gliwicki*, „Dziennik Zachodni” 2007, nr 3, s. 19; A. Matynia, *Lustra innego czasu*, „Art & Business” 2007, nr 3, s. 72–73; M. Zawadka, *Polsko-niemiecka katharsis przepoczwazania*, „Didaskalia” 2008, nr 84, s. 107–109.

⁵ Zob. J. Cieślak, *Trzeba odbudować europejski mit Warszawy*, rozmowa J. Cieślaka z Piotrem Lachmannem, „Rzeczpospolita” 17–18 marca 2007, s. A13 (PlusMinus); H. Wach-Malicka, *W Polsce jestem Polakiem, w Niemczech Niemcem*, rozmowa z Peterem Piotrem Lachmannem, „Dziennik Zachodni” 2007, nr 3, s. 19; M. Zawadka, *Przepoczwazania*, z Piotrem Lachmannem rozmawia M. Zawadka, „Didaskalia” 2008, nr 84, s. 110–111.

⁶ Autor nawiązuje do tego w jednym z pierwszych listów skierowanych do piszącego te słowa: „Najważniejszy mój tekst to *Hamlet gliwicki*, podstawa spektaklu, który doczekał się niezwykle pochlebnych opinii (nowa *Umarła klasa* Kantora) [...]”. List elektroniczny z 2 września 2007 roku.

⁷ P.P. Lachmann, *Gliwice Hamlet. Rehearsal or Touch through the Pane*, red. M. Laera, przeł. B. Lease, A. Mancewicz, Bologna 2016.

⁸ Informacje na temat projektu znajdują się na stronie: <http://www.translatingtheatre.com/the-project.html> (dostęp: 17.10.2016).

⁹ Londyńska premiera sztuki odbyła się 8 lipca 2016 roku w Gate Theatre Notting Hill. Fragmenty dramatu były wystawione także 30 kwietnia 2017 roku w Victoria & Albert Museum w Londynie. Zob. <http://www.translatingtheatre.com/events/> (dostęp: 10.11.2022).

¹⁰ Zob. list Arne Pohlmeiera do Piotra Lachmanna z 13 lipca 2016 roku. Wgląd do korespondencji otrzymałem za pośrednictwem adresata.

w obrębie kolejnych wyrazów. Powstałe w ten sposób neologizmy zmieniają swoje znaczenia, a jednocześnie pełnią funkcję onomatopei, w których przebrzmiewa słowo *Schlacht* („bitwa”) i jego pochodne (np. *Schlachtung*) oraz nazwisko Lachmanna zamienionego w sanki (*Schlitten*). Ten groteskowy motyw nie jest zupełnie oderwany od rzeczywistości, gdyż autor wiersza podejmuje go w nawiązaniu do faktu opisanego przez Józefa Czapskiego w książce *Na nieludzkiej ziemi* (Paryż 1949), która w przekładzie Petera Lachmanna ukazała się w RFN w 1967 roku¹¹. Z obserwacji polskiego oficera w sowieckiej Rosji wynika, że w okolicach Stalingradu dzieci używały zamrożonych ciał niemieckich żołnierzy jako sanek do zjeżdżania po śniegu. Oto fragment dźwiękonaśladowczego wiersza *Hamlet spukt in Brieg*:

[...]
 MANNLACHTSCHLITTEN
 LACHTSCHLITTENMANN
 SCHLITTENLACHTMANN

 SCHLILACHT
 SCHLITTLACHTENMANN
 SCHLITTLACHTMANN
 [...]¹²

Przywołany powyżej liryk był prezentowany w połączeniu ze specjalnymi efektami dźwiękowymi imitującymi rosyjski kulig oraz włączonym do całości fragmentem audycji multipleksowej (*Weihnachtsringsendung*) Radia Rzeszy (*Großdeutscher Rundfunk*), wyemitowanej na żywo z budynku rozgłośni Deutscher Rundfunk w Berlinie w Wigilię Bożego Narodzenia 1942 roku. Audycję, będącą – jak na owe czasy – niebываłym ideologicznym i technologicznym osiągnięciem, przygotowano z myślą o walczących na wszystkich frontach niemieckich żołnierzach, także tych w Stalingradzie, oraz ich rodzinach przebywających na terenie Niemiec. Przedstawiony przez Lachmanna materiał dźwiękowy stał się swoistym świeckim oratorium, zaprezentowanym na spotkaniu *Begegnung mit der deutschen Radiokunst* zorganizowanym przez warszawski Instytut Goethego. Sesja, skupiająca polskich i niemieckich radiowców, odbyła w Brzegu w Zamku Piastów Śląskich w dniach 4–7 marca 1993 roku. To ona stała się impulsem do wykreowania postaci gliwickiego Hamleta, który stara się „wywołać” ducha zmarłego ojca.

Historie i historie

Swoistą zapowiedzią dramatu – zdradzającą „motywy i motywacje”, które skłoniły Lachmanna do napisania *Hamleta gliwickiego* – stanowi artykuł opublikowany w miesięczniku „Śląsk”¹³. Prapremiera spektaklu odbyła się 17 września 2006 roku

¹¹ J. Czapski, *Unmenschliche Erde*, przeł. W. Gromek [pseudonim Petera Lachmanna], wstęp M. Sperber, Köln–Berlin 1967.

¹² Odczytano na podstawie maszynopisu otrzymanego od autora w lipcu 2016 roku.

¹³ Piotr (Peter) Lachmann, *Motywy i motywacje*, „Śląsk” 2005, nr 3, s. 22–23.

w ruinach Teatru Miejskiego w Gliwicach, a premiera 3 i 4 listopada w Warszawie w Pałacu Szustra. Dwa lata później sztukę wydano w postaci książkowej w niemieckim Messel w Bibliotece Zarysu oraz opublikowano – wraz z dokumentacją fotograficzną z gliwickiej prapremiery i fotografiami miasta Gleiwitz – w *Roczniku Muzeum w Gliwicach* (t. XXI, 2009, s. 465–500)¹⁴.

Dzieło dramatyczne Lachmanna jest swoistą parodią *Hamleta* Williama Szekspira i choć podejmuje traumatyczne wątki, stanowi tekst na wskroś ludyczny. U polsko-niemieckiego twórcy toposy szekspirowskiego pierwowzoru przeplatają się z epizodami jego własnej biografii oraz zdarzeniami z historii jego rodzinnego miasta – Gliwic. Figura Hamleta funkcjonuje tu jak maska, jak uniwersalny archetyp, za którym stoi autor (Hamlet gliwicki)¹⁵. Lachmann swoją sztukę nazywa palimpsestem, co wyjaśnia w następujący sposób:

Na cierpliwej skórze *Hamleta* zapisanej tak gęsto przez Szekspira, dopisuję własne sprawy i jeszcze dodatkowo wplatom w nie parę tekstów autorów mi szczególnie bliskich [Tadeusza Różewicza i Helmuta Kajzara]. [...] Określenie „tragiczna trupa ze stolicy”, które znamy z *Hamleta* w jakiś sposób można również odnieść do naszego teatru, który przyjeżdża [...] do Gliwic, miasta, które niegdyś nie tylko nazywało się Gleiwitz, ale które w mojej pamięci żyje jako [...] relikw i fetysz. To może pamięć o dwóch miastach, które są jednym i tym samym miastem, kazała mi sięgnąć po tę sztukę o prymacie pamięci i jej despotyzmie. W *Hamlecie* jest zdumiewające zdanie, które wypowiada sobowtór Hamleta, Laertes brat Ofelii. „Jest nauka w tym szaleństwie: pamięć i myśl chodzą w parze”. [...] Najwyraźniej pamięć chadza osobnymi krętymi ścieżkami i na tym polega dylemat, dramat, tragedia *Hamleta*¹⁶.

O związkach *Hamleta gliwickiego* z jego z klasycznym pierwowzorem piszą szerzej Aneta Mancewicz¹⁷ oraz Monika Sosnowska¹⁸. Warto podkreślić, że dramat Lachmanna jest rozrachunkiem z własną niemieckością, dotyka indywidualnego poczucia krzywdy (dramatycznych losów najbliższych członków rodziny), ale też poczucia (kolektywnej) winy Niemców (zbrodnie popełniane w *Auschwitz*) oraz powikłanej tożsamości tytułowego bohatera. Kluczem, który ją otwiera i odsłania jej tajemnicę, jest pamięć. Dlatego utwór stanowi rozliczenie z pamięcią, jest jej wywołaniem, osławianiem i kreacją, a tym samym próbą ustosunkowania się wobec utrwalonych w niej mrocznych doświadczeń okołowojeńnych. Bohater dramatu,

¹⁴ Dramat opublikowany w *Roczniku* wydaje się pierwotnym wariantem tekstu różniącym się od wersji książkowej przede wszystkim innym zapisem obcojęzycznych wtrąceń (brak kursywy).

¹⁵ Zob. A. Mancewicz, „Remember thee?": *Post-War Memory and Guilt in Peter Piotr Lachmann's Performance Hamlet from Gliwice*, „Shakespeare Seminar”, Ausgabe 7, Post(Moder-nist) Responses to Shakespeare, Deutsche Skakespeare-Gesellschaft 2009, s. 11–20.

¹⁶ P. Lachmann, *Motywy...*, dz. cyt., s. 22–23.

¹⁷ A. Mancewicz, „Remember thee?": ..., dz. cyt., s. 11–20.

¹⁸ M. Sosnowska, „Reflecting upon *Hamlet of Gliwice. The Rehearsal or the Touch Through the Screen*”, „Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance” 2010, vol. 6/7.

Peter / Hamlet gliwicki, stara się dookreślić swoją złożoną relację zarówno wobec matki, jak i nieobecnego ojca, znanego mu tylko z rodzinnych relacji, fotografii i mglistych wspomnień – wobec rodziców, którzy w oczach syna w różny sposób stali się ofiarami działań *Führera*. Utwór jest mocno osadzony w biografii pisarza, gdyż większość wątków dramatu stanowi materiał bezpośrednio zaczerpnięty z rodzinnej historii Lachmannów. Dotyczy to między innymi Gliwic, będących głównym miejscem akcji, oraz rozlicznych wydarzeń wynikających z pozostania w rodzinnym mieście w 1945 roku¹⁹.

W prześmiewczym dramacie wyartykułowanie traumatycznych przeżyć za pośrednictwem czytelnych aluzji – dotyczących między innymi gwałcenia niemieckich kobiet, w tym matki bohatera, lub świadczenia przez nią wymuszonych usług seksualnych tureckiemu oficerowi SS, a później wojskowym zwycięskich armii, czy też przypadków nekrofilii u czerwoarmistów, czego świadkiem był dziesięcioletni chłopiec – wiąże się z „obroną” przed nieznośnym, destrukcyjnym ciężarem zapamiętanej przeszłości. Służą temu w tekście (auto-)parodia i groteskowość konstruowane przez sytuacyjny (tragi-)komizm, kolokwialny, a miejscami także wulgarny styl, liczne gry słowne, tworzone także przez połączenie leksemów z odmiennymi systemów językowych. Mamy wówczas do czynienia z interlingwalnymi konstrukcjami hybrydycznymi²⁰. Stąd język dramatu cechuje hybrydyczność. W *Hamlecie gliwickim* użyto wielu obcojęzycznych – głównie niemieckich – wtrąceń, często stanowiących translację wcześniej pojawiających się polskich słów. Heinrich F. Plett określa ten typ intertekstów jako addytywne²¹. To zbieganie się ze sobą znaków, należących do dwóch odmiennych językowych kontekstów, jest podwójnym kodowaniem tekstu²² lub wskazaniem na zmianę kodu. Użycie intertekstów prowadzi do ukształtowania się heterogenicznych struktur, czego rezultatem jest powstanie nowych znaczeń²³. Intersemiotyczna przestrzeń tekstu staje się wówczas miejscem interferencji obcych znaków, ich asymilacji, transpozycji i transformacji²⁴.

Stosując różną grafie liter, sam autor sygnalizuje obecność innojęzycznych wtrąceń. Dlatego w *Hamlecie gliwickim* mamy do czynienia z niemieckimi wyrazami i frazami pisanymi kursywą lub wersalikiem i kursywą. Z punktu widzenia polsko-niemieckiego pisarza ich obecność oraz sygnalizująca je grafia stanowią

¹⁹ O przyczynie nie „do końca” zrealizowanej akcji wysiedlenia rodziny Lachmannów z Gliwic dowiadujemy się między innymi z eseju: P. Lachmann, *Jak (nie) zostałem wypędzony*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2004, nr 68, s. 55–59.

²⁰ Mowa o nich także – w kontekście wielojęzycznej poezji rosyjskich futurystów – w T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 48–65.

²¹ Por. H.F. Plett, *Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik*, [w:] *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, red. U. Broich, M. Pfister, Tübingen 1985, s. 78–97.

²² Zob. R. Lachmann, *Płaszczyny pojęcia intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 211; R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main 1990, s. 59.

²³ Zob. A. Woldan, *Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur*, Wien 1998, s. 56.

²⁴ Zob. R. Lachmann, *Płaszczyny pojęcia intertekstualności*, dz. cyt., s. 211.

za każdym razem przywoływanie pierwszego języka (*Muttersprache*), który przez pierwsze dziesięć lat dzieciństwa był dla Lachmanna jedynym werbalnym kodem porozumiewania się. Warto w tym miejscu przypomnieć, że polszczyzna pisarza – choć opanowana w mowie i piśmie do perfekcji – jest traktowana przez niego jako język obcy (narzucony i wyuczony później)²⁵. Obecność „zapożyczeń”, ich wielość i pochodzenie pokazują, że bilingwizm tekstu jest normą. Użycie obcojęzycznych wtrąceń nie jest incydentalne, gdyż implikuje nowe sensy i treści, przez co tworzy oddzielną warstwę znaczeń.

Wymienione wyżej językowe cechy dramatu często wspierają ludyczność wypowiedzi. Dzięki silnemu ładunkowi komizmu Hamlet gliwicki dystansuje się wobec przywoływanych po latach własnych wspomnień, wobec opowieści nazywanych prześmiewczo przez matkę, niemiecką Gertrudę, „historiami-histeriami”.

Bohaterami sztuki są syn i matka, a dokładnie ich wcielenia, których medium jest „on i ona”, czyli odgrywające ich role postaci. W trakcie inscenizacji pojawia się także niemy duch ojca widoczny na ekranach Videoteatru „Poza” w mundurze żołnierza Wehrmachtu. Co do wypowiedzianych przez niego kwestii, wyłącza go w pewnym sensie duch matki. Bohaterowie nieustannie dyskutują ze sobą o wojennej i powojennej przeszłości, o przemilczanych i wypieranych wcześniej zajściach i zdarzeniach. Spierając się o sens pamięci, którą nazywają „puszką Pandory”, nie kwestionują prawdziwości przywoływanych wydarzeń.

Hamlet gliwicki jest określany seanssem „przywoływania zmarłych”, a jego bohaterowie są porównywani – w analogii do Teatru Śmierci Tadeusza Kantora – do dybuków, czyli duchów ludzi umarłych wcielających się w żywych²⁶. *Dramatis personae* są półżywe i półmartwe i spotykają się na pograniczu świata żywych i umarłych – są jednostkami liminalnymi, które poruszają się ponad granicami czasu i przestrzeni.

Matka i syn mają diametralnie różny stosunek do wojennych wydarzeń i w odmienny sposób rozumieją historię, która stała się ich udziałem. Dlatego pamięć staje się przyczyną napięć i konfliktów. Dla matki zagłębianie się w traumatycznej przeszłości jest chorobliwym schorzeniem wynikającym z patologii. Według Gertrudy jedynym lekarstwem na doskwierającą dolegliwość syna jest zapominanie. Matka uważa go za histeryka, „mnemopatę” i „znakomana” szukającego reliktyw na śmietniku historii. Jego wspomnienia są dla niej odpadkami, które się „zaśmierdziały” – to omamy i przywidzenia.

Zupełnie inaczej myśli Peter, nazywany też synem marnotrawnym, do czego nawiązuje cytowany w dramacie fragment Różewiczowskiego wiersza o tym samym tytule. Dla bohatera przeszłość jest wciąż obecna i trwa dalej, gdyż „to, co minęło, nie przestaje być”. W jego rozumieniu historia już nie istnieje, bowiem nie ma jednej

²⁵ Por. P. Lachmann, *Granice pogranicza*, „Borussia” 1998, nr 16, s. 7.

²⁶ Zob. J. Fischer, „Żyję w dwóch światach, myślę w dwóch językach”. *Posłowie dramatu*, [w:] Peter (Piotr) Lachmann, *Hamlet gliwicki. Próba albo dotyk przez szybkość*, Messel, s. 38–39. Na temat analogii pomiędzy teatrem Lachmanna i Kantora zob. także: A. Matynia, *Lustra innego czasu*, „Art & Busines” 2007, nr 3, s. 72–73.

„globalnej” narracji historycznej. Pozostały jednak historie poszczególnych (żyjących i umarłych) ludzi, którzy szczerze wypełniają jego świat. Pamięć o nich stała się obsesją bohatera, z której ten nie potrafi się wyzwolić:

ON: Ja boję się samego siebie. Bo wy wszyscy jesteście we mnie. Obojętne czy żywi, czy zmarli. Jesteście moją klatką. Trzymacie mnie pod kluczem.

Hamlet gliwicki, s. 26

Dla bohatera dokuczliwa pamięć pełni funkcję jedyne moralnego kryterium. Obsesja na jej punkcie czyni z niej „moralnego despotę”, gdyż wspomnienia o najbliższych członkach rodziny są przyczyną panicznego strachu przed samym sobą. Co więcej, niosą poczucie bycia przez nich uwięzionym. Dzieje się tak, ponieważ spór pomiędzy Peterem (Hamletem gliwickim) a Gertrudą toczy się nie tylko o rozumienie traumatycznych wydarzeń wojennych, na których przebieg żadne z nich nie miało wpływu, lecz dotyczy także podejmowanych przez matkę decyzji – niezrozumiałego dla syna pozostania w Gliwicach i wysłania go do polskiej szkoły. Najdokuczliwszym, niewyjaśnionym problemem okazuje się jednak osoba zaginionego ojca. Panujący konflikt wokół pamięci doskonale ilustruje następujący dialog:

ONA: [...] Świat istnieje tak długo dzięki temu, że szybko zapomina. Pękłby od nadmiaru pamięci, gdyby wszystko zachował. [...]

Zapominanie jest zbawieniem.

Pamięć to choroba. A ty jesteś mnemopatą. Jak Hamlet.

ON: Ja mnemopatą? Pamięć to moja jedyna moralność!

ONA: Jesteś chory na pamięć. Mamy XXI wiek. Wszystkie twoje dylematy zostały tam, w XX, który wraz z poprzednimi ucieka w jakiś ciemny kanał, do którego zaglądamy już tylko spece od historii.

ON: Historia. Nie ma już historii. Ale zostały nasze historie.

ONA: Twoje historie. Twoje historie, synu.

Hamlet gliwicki, s. 26 [podkr. P.Ch.]

Kluczowa kwestia dramatu krąży wokół frontowych losów ojca – „mocnego piłkarza i słabego poety”, „którego wpędził do grobu *Führer*” (s. 9). Odnośnie do zaginięcia dawnego sportowca wysnuwane są różne wizje. Żona, która czytała listy z frontu, wyobraża sobie męża jako zmasakrowany strzęp człowieka – „kadłubek / cały w bandażach / ze zdartą skórą / świerzb i brud / i trupi jad” (s. 32). Syn widzi tatę zamienionego w sanki, na których zimą zjeżdżają rosyjskie dzieci z okrzykami „*Urra! Urra!*”. Bohaterowie – pełni wątpliwości i obaw – nie wiedzą jednak, co w życiu ojca wydarzyło się, zanim umarł. Stąd rodzi się pytanie: czy żołnierz Wehrmachtu, który „dał się omamić”, stał się ofiarą nazistów i „ugotował [w kotle] wraz z całą szóstą armią” – inaczej niż uśmiercony ojciec w *Hamlecie* Szekspira – sam nie został mordercą? W powojennych Niemczech zadawanie takich pytań nie było możliwe, gdyż nie istniała przestrzeń dla jakiegokolwiek pamięci, a niechlubna

przeszłość ojców-żołnierzy stanowiła temat tabu. Historycy mówią w tym miejscu o zmoiwie milczenia²⁷ lub ucieczce od pamięci.

Bohater dramatu Lachmanna – zapytany o ducha ojca, który już dawno „ulotnił się wraz z ciałem” – w jasny sposób tłumaczy fakt kolektywnego wymazywania i wypierania, a nawet zakazu pamięci. Ironiczna odpowiedź Hamleta gliwickiego wyjaśnia skierowany pod jego adresem zarzut matki, że pozwolił oddalić się duchowi ojca (s. 12), a tym samym nie zachował go w pamięci (s. 35):

ON: To nie moja wina.
Duchy ojców nie miały wtedy żadnych szans na ukazanie się w Niemczech.
Ani w tych, ani w tamtych. To mieli wspólne. Twarde tabu,
twardsze od marki i muru.

ONA: Ale tu? Tu przecież już nie było Niemiec. Tu mógłby spróbować szczęścia.

ON: Ale też nic. Nic. Ani cienia ducha.

Hamlet gliwicki, s. 12

Dramat Lachmanna cechuje czasowa nielinearność i swoista „fragmentaryczność” – urywkowość przywoływanych epizodów, co świadczy o estetyce wycinkowości. Te liczne ślady („zewewnętrzne warstwy”) pewnych wydarzeń sprawiają, że sam dramat przedstawia swoisty palimpsest pamięci w rozumieniu Paula Ricœura²⁸. W strukturze dzieła powstałego przy zastosowaniu literackiej techniki kolażu widoczne są liczne cytaty. Poszczególne części utworu mają zapis wersowy lub ciągły (dominują w nim kwestie pisane wierszem), co sprawia, że mamy do czynienia z poematem scenicznym. Funkcjonują w nim „jawne” cytaty pochodzące z różnych utworów literackich. Obok wspomnianego fragmentu wiersza *Syn marnotrawny* Różewicza trafiamy na wyimek z *Obory* Helmuta Kajzara lub pojedyncze kwestie z *Hamleta* Wiliama Szekspira w przekładzie Stanisława Barańczaka. W sztuce obecne są także cytaty z liryków Adama Asnyka i Heinricha Heinego. W dramacie pojawiają się też słowa niemieckiego szlagieru z czasu wojny autorstwa Willy’ego Dehmela *In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine*²⁹. To wszystko sprawia, że utwór Lachmanna ma charakter kolażu zbudowanego z fragmentów tekstów scenicznych i liryków pochodzących z różnych okresów twórczości. W *Hamlecie gliwickim* występują trzy zasadnicze wyznaczniki tekstowego znoszenia granic (tekstowej liminalności): zmiana kodu językowego, literacka technika kolażu oraz estetyka epizodyczności, której towarzyszą groteska, ironia i ludyczność.

²⁷ Por. A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Poznań 2011. Zob. też: P. Dybicz, *Czy Niemcy rozliczyli się z przeszłości? – rozmowa z prof. Anną Wolff-Powęską*, „Przeгляд” z 4 września 2011, <https://www.tygodnikprzeгляд.pl/czy-niemcy-rozliczyli-sie-przeslosci/> (dostęp: 10.11.2022).

²⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Morgański, Kraków 2006.

²⁹ W trakcie inscenizacji sztuki utwór był puszczany z taśmy w wykonaniu Mariki Roek.

Ramowa sytuacja przedstawiona w dramacie – rozmowa zmarłej matki z synem, który odsłania kolejne „warstwy” swojej pamięci – stanowi zwielokrotnione zajście liminalne. Ich spotkanie rozgrywa się w konwencji próby teatralnej, przez co w sztuce Lachmanna mamy do czynienia z charakterystycznym dla Szekspirowskiej dramaturgii chwytem teatru w teatrze. Zetknięcie się bohaterów odbywa się na styku światów, w czasoprzestrzennej luce, w przestrzeni pomiędzy snem i jawą – tam, gdzie żywi mogą spotykać umarłych. Komunikacja między Gertrudą i Peterem jest możliwa dzięki łączącej ich niewidzialnej sieci „sięgającej najdalszych zakamarków kosmosu”. Rodzinne spotkanie zamienia się wówczas w swoisty seans przywoływania często bolesnych wspomnień i obrazów z dzieciństwa, ale także wywoływania ducha ojca – żołnierza-telegrafisty zaginionego na froncie.

Głównym miejscem akcji są Gliwice, w obrębie których bohaterowie zmieniają swoją lokalizację. Decydują o niej przywoływane w danej chwili reminiscencje. W ten sposób syn i matka trafiają do gliwickiego Teatru w Ruinach (niegdyś *Stadttheater*), do katolickiej świątyni pw. Wszystkich Świętych lub dawnego mieszkania Lachmannów (obecnie część Hotelu Diament). Bohaterowie poruszają się ponad linearnym czasem i przenoszą do okresu dzieciństwa dziesięcio- i jedenastoletniego chłopca. Medium, jakim jest teatr, zamienia się wówczas w swoisty wehikuł, który żywemu Peterowi i umarłej Gertrudzie umożliwia czasoprzestrzenne przejścia i dlatego spełnia funkcję liminalną. U Lachmanna – podobnie jak u Kantora – teatr jest miejscem, przez które postacie umarłych przechodzą z krainy cieni do naszego świata³⁰. W tym sensie liminalność jest kontekstem, figurą eschatologiczną, motorem a zarazem osią całej sztuki.

W *Hamlecie gliwickim* pojawiają się istotne motywy z biografii pisarza (w dużej mierze obecne też w jego liryce i prozie). Nierzadko są to sytuacje i wydarzenia inicjujące metamorfozy bohatera – złożoną przemianę w Piotra, który „schował Petera pod skórą i pod językiem” (s. 11). W ten sposób polszczyzna stała się dla niego formą kamuflażu, w którym nie chodzi o zlanie się z tłem, lecz maskowanie się w obcym sobie środowisku językowym. Bohater znalazł się w nim, gdyż został zmuszony do pójścia do polskiej szkoły.

W myśl polityki pamięci uprawianej przez ideologię komunistyczną obszary takie jak Górny Śląsk lub Pomorze – uznane przed wojną przez Zygmunta Wojciechowskiego i poznańską endecję za „ziemie macierzyste” – po wojnie stały się „Ziemiemi Odzyskanymi”. Nowy mit założycielski opierał się na powrocie Polski na przastare tereny piastowskie. Stąd ich polonizacja stała się „repolonizacją” prowadzoną w oparciu o „polityczne rytuały, pomniki, literaturę, sztukę, nazewnictwo i nauczanie szkolne”³¹. W świetle komunistycznej ideologii, legitymizującej przejęcie wschodnich prowincji Trzeciej Rzeszy, „zgermanizowani” autochtoni, tacy

³⁰ Zob. J. Fischer, „*Żyję w dwóch światach...*”, dz. cyt., s. 38–39.

³¹ R. Traba, R. Żytyniec, *Ziemie Odzyskane / utracony Heimat. Ludzkie dramaty i koniunktury polityczne*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci: wspólne / oddzielne*, red. R. Traba, H.H. Hahn, t. 1, Warszawa 2015, s. 671 [podkr. P.Ch.].

jak Lachmann, podlegali odniemczeniu i stanowili żywy dowód prasłowiańskości Górnego Śląska. Dlatego Peter błyskawicznie wyuczył się narzuconej mowy, która, pełniąc funkcję maski, zaczęła w nim kształtować nową podmiotowość.

Jego k a m u f l a ż – nazywany w esejach mimikrą³² – był traktowany jako przystosowanie ochronne. W świecie zwierząt polega ono na upodabnianiu się osobników bezbronnych do gatunków silniejszych przez przybranie ich kształtu, barwy lub zachowania. Roger Caillois, badając procesy adaptacyjne zachodzące wśród owadów, które upodabiają się do swojego środowiska, stwierdził, iż bycie mimikrą związane jest nie tyle z instynktem przetrwania, ile ze zjawiskiem rezygnacji. Jednostka, upodabiając się do otoczenia, które uwodzi i przyciąga, sama staje się przestrzenią i zostaje przez nią wchłonięta, co w efekcie prowadzi do d e p e r s o n a l i z a c j i i r o z p a d u³³.

W wypadku Lachmanna kamuflaż zachodził dwukierunkowo: na z e w n ą t r z przez ukrywanie w nowym języku swojej niemieckiej tożsamości oraz do w e w n ą t r z przez skrywanie pod nim pamięci (wspomnień) utrwalonej w pierwszym języku, bo, jak stwierdza sam autor: „Skryłem się pod nowym językiem, by nie »podpaść«, a równocześnie ukrywałem pod nowym pamięć starego. Bez jakiegokolwiek kultu. Czysto funkcjonalnie”³⁴.

Peter staje się Piotrem

W *Hamlecie gliwickim* metamorfoza bohatera rozpoczyna się od epizodu powtórnego chrztu, podczas którego Peter-protestant staje się katolikiem (s. 10 i 11). Z biografii pisarza wiemy, że ceremonia kościelna odbyła się w jedenastym roku jego życia, a nie w dziesiątym, co sugeruje analizowany tekst. W dramacie drugi chrzest przedstawiono groteskowo i karykaturalnie, co już na wstępie uwypukla przykład łacińskich słów pochodzących z przedsoborowego modlitewnika, przeciągle wymawianych przez niemieckiego kapłana:

ON: [...]

Ksiądz był Niemcem, wymawiał łacinę inaczej niż polscy księża.

Mówił: *Zursum corda*

Nie: *Sursum corda*

Mówił: *Dooooooooominus vooooooooobiscum.*

Nie: *Dominus vobiscum.*

Od razu się wiedziało, że to niemiecki ksiądz. Szybko zniknął z kościoła.

Dla bohatera, wyczulonego na wszelkie różnice fonetyczne, odmienna wymowa staje się znakiem rozpoznawczym danej osoby. Dlatego niemieccy księża

³² Por. P. Lachmann, *Granice pogranicza*, dz. cyt., s. 10.

³³ R. Caillois, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, „October” 1 December 1984, vol. 31, przeł. J. Shepley, s. 30.

³⁴ Por. P. Lachmann, *Granice pogranicza*, dz. cyt., s. 8.

natychmiast zdradzają się specyficzną artykulacją przy wypowiedaniu liturgicznych zwrotów, podczas gdy polscy kapłani, używając tych samych łacińskich słów, irtującą swoją wymową niemieckie uszy, na co naprowadza nas także esej Lachmanna³⁵. Dalsza część dialogu syna z matką jest swoistą relacją z powtórnego chrztu Petera:

ONA: Miał 10 lat, ale grał niemowlaka. Chciał sprostać roli. Kiedy ksiądz dał mu z góry znak, żeby podszedł do niego, zamienił się w szkraba i na czworakach czołgał się na najwyższy stopień ołtarza.

ON: *Ja, ja, ich komme*. Byłem przeciwny całej tej komedii – wiedziałem przecież, że już raz zostałem ochrzczony w kościele św. Barbary, wtedy ewangelickim. *Doppelt hält besser* mówiły kobiety. To wszystko było śmieszne, ale nikt się nie śmiał. Bo to była uroczysta ceremonia. I konspiracyjna. Kościół był pod obserwacją służby bezpieczeństwa, która rozprawiała się wtedy z elementami narodowego podziemia i... niemieckimi antyfaszystami. Tak. Wiercie mi. To były bardzo nieprzyjemne czasy.

ONA: Ale Piotr wyszedł z nich cało.

ON: Bo zrzucił skórę Petera. A raczej schował Petera pod skórą i pod językiem.

Hamlet gliwicki, s. 10–11.

Błyskawiczna konwersja młodego protestanta na katolika – w oczach bohatera – tylko z zewnątrz, od strony formalnej, miała charakter ponownych „duchowych narodzin”. Groteskowość w ukazaniu całego zdarzenia (wejście w rolę szkraba i wspinanie się na czworakach po stopniach do ołtarza) uwypukla zamach na osobowość chłopca, zbuntowanego i niezgadającego się na kolejny chrzest. Peter wy czuwa jego nieautentyczność, jak również śmieszność sytuacji, w której się znalazł, choć, jak wspomina: „nikt się [z niej] nie śmiał”. Bohater wie o tym, że wcześniej przyjął sakrament włączający go do wspólnoty wierzących w ewangelickiej świątyni św. Barbary. W dramacie epizod powtórnego chrztu inicjuje uczestniczenie bohatera w następnych wymuszonych na nim sytuacjach, co zapowiada jego kolejne ewolucje.

W okresie „rozrachunku z niemieckimi antyfaszystami” – nazywanym w retoryce Ministerstwa Ziemi Odzyskanych „tępieniem przejawów i pozostałości ideologii hitlerowskiej i germanizacyjnej”³⁶ – nie wystarczała zmiana wyznania. Aby pozostać niezauważonym, konieczne było „zrzucenie skóry” – przeobrażenie się Petera w Piotra, czego rzeczywistym aktem stało się pójście do nowej szkoły. Jej ideologicznym celem była sławizacja śląskich autochtonów. Placówka oświatowa, wrogo nastawiona do wszystkiego, co niemieckie, traktowała rdzennych mieszkańców zgodnie z prowadzoną polityką pamięci „Ziemi Odzyskanych” jako dowód pra-

³⁵ Tamże, s. 10.

³⁶ Zob. P. Kacprzak, *Polityka władz polskich wobec ludności niemieckiej w okresie funkcjonowania Ministerstwa Ziemi Odzyskanych*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2010, t. LXII, z. 2, s. 232.

słowiańskości Górnego Śląska. W propagandzie PPR rugowanie Niemców połączono z mitem Ziemi Odzyskanych³⁷. Dla bohatera, który nie chce sobie wmówić, że jest zgermanizowanym reliktem polskości, pamięć o szkole stanowi dodatkowy zbiór negatywnych wspomnień związanych z wymuszoną zmianą języka i maskowania się, co stało się głównym mechanizmem przemiany Petera w Piotra (na płaszczyźnie mowy sygnalizuje to kontaminacja języka polskiego i niemieckiego):

ONA: Posłałam cię do tej szkoły
o to masz do mnie żal.

ON: Zmienił mi się język
przestawił mózg
na inne świata widzenie
straciłem w niej
rozum
nie straciłem
den Verstand
verstehst du mich nicht Mutti
czy mnie nie rozumiesz?

Hamlet gliwicki, s. 34 [podkr. P.Ch.]

Dwujęzycznym chwytem, którym posłużono się w cytowanym fragmencie, jest gra frazeologizmami: „stracić rozum” (którą w tym przypadku można też traktować jako kalkę z niemieckiego) i zwrotu-hybrydy „nie stracić *den Verstand*”. Bohater, chcąc opisać swój stan, posługuje się logiką sprzecznych komunikatów, celowo wprowadzoną opozycją (na pozór) wykluczających się wyrażen, które są zapisem liminalnych doświadczeń. Jak podaje *Inny słownik języka polskiego* „mówimy, że ktoś stracił [lub postradał] rozum, jeśli zachorował psychicznie lub sprawia takie wrażenie, np. stracił zdolność właściwej oceny spraw”³⁸. W przywołanej frazie chodzi właśnie o taką utratę wcześniej nabytej umiejętności. Bohater żali się na to, że „zmienił mu się język / przestawił mózg”, przez co przekształciło się także jego postrzeganie świata. Mowa wyuczona naprędce i pod presją – jak stwierdza Lachmann – spowodowała

rodzaj implozji zamkniętego kręgu, zamkniętego pejzażu. [...] zepchnięcie pierwszego [języka] do rodzinnego podziemia, ograniczenie go do funkcji komunikacji najbardziej potocznej, czasem wyłącznie fatycznej, – gdy się nie chciało albo, gdy nie wypadało wymieniać za wiele słów, by nie zakłócać trudnego procesu błyskawicznej adaptacji do nowego, obcego, oferowanego jako praojczystny – spowodowała istotną zmianę współrzędnych mojego pozornie nie zmienionego świata³⁹.

³⁷ Zob. W. Borodziej, *Wstęp*, [w:] *Niemcy w Polsce...*, t. 1: *Władze i instytucje centralne. Województwo olsztyńskie*, red. W. Borodziej, C. Kraft, Warszawa 2000, s. 56.

³⁸ *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. II, Warszawa 2000, s. 504.

³⁹ Zob. P. Lachmann, *Granice pogrnicza*, dz. cyt., s. 7.

Peter w polskiej szkole „stracił rozum” – postradał zmysły, czyli zmienił swój poprzedni „niemiecki” ogląd spraw, swój dawny i do tej pory niekwestionowany sposób postrzegania i doświadczania siebie i zewnętrznego świata. Tym samym nabrał nowej podmiotowości, co dokonało się za sprawą narzuconego mu języka, którego należało wyuczyć się w ekspresywnym tempie na poziomie czwartej klasy szkoły podstawowej. Zauważmy przy tym, że niemieckie *Verstand* oznacza umiejętność rozumienia, formułowania pojęć, wyciągania wniosków, oceny i myślenia, co wiąże się z określonym systemem wartości i przekonań. W tym sensie gra frazeologicznymi „stracił rozum / nie stracił *den Verstand*” sugeruje, że wypowiadająca je osoba była bliska psychicznego załamania i popadnięcia w obłąd, lecz wbrew temu zachowała dawny (niemiecki) sposób doświadczania i oglądu zjawisk. Stała się kimś innym (Polakiem), ale gdzieś w środku pozostała sobą (Niemcem). To nachylenie ku niemieckości wyrażane na płaszczyźnie werbalnej można też określić jako kognitywny prymat pierwszego języka, czyli uprzednie zdefiniowanie pewnych treści w niemieckim. Potwierdzeniem tego jest dodatkowe użycie biernika w hybrydycznym zwrocie „nie stracić *den Verstand*”. W języku polskim posłużenie się w zdaniu zaprzeczeniem wymagałoby zastosowania formy dopełniacza (*des Verstandes*).

Wypowiedź bohatera zamyka pytanie skierowane do matki, czy aby dobrze rozumie to, co przydarzyło się Peterowi. Pełne żalu zapytanie syna jest sformułowane w języku niemieckim, a następnie „powtórzone” po polsku „*verstehst du mich nicht Mutti / czy mnie nie rozumiesz?*”. Znaczące jest tutaj użycie a zarazem „nietłumaczenie” niemieckiego rzeczownika *Mutti* [mamusia] w funkcji polskiego wołacza, także w zwrotach: „Pamiętasz *Mutti*” lub *Ich könnte kotzen, Mutti!* (s. 22). Zastosowanie niemieckiej formy adresatywnej – typowej dla języka niemieckiego dziecka – może być traktowane jako odniesienie do monolingwalnego okresu dzieciństwa albo do ustalonego kodu językowego (zarezerwowanych zwrotów), którymi Lachmann posługiwał się wyłącznie ze swoją matką. Wyraz „*Mutti*”, „mama”, „*mu*”, „*мама*” itp. to z reguły pierwsze i najważniejsze słowo wypowiedziane przez dziecko już kilka lub kilkanaście miesięcy po urodzeniu. Wydaje się więc, że w dramacie mamy do czynienia z wyraźnym przywoływaniem pierwotnego językowego kodu (pamięci) niemieckiego dziecka.

W *Hamlecie gliwickim* także motyw ojca jest sposobnością do mówienia o transformacji świadomościowej – spowodowanej przez język – oraz pozostawionych przez nią śladach w psychice chłopca. Kilkuletni syn nie mógł go trwale zapamiętać. Dlatego Peter znał ojca jedynie z fotografii i wspomnień matki, w tym z osobistych planów, które Ewald snuł w związku z przyszłością syna. W *Hamlecie gliwickim* matka przywołuje momenty, w których chłopiec przez sen zwraca się do nieobecnego na jawie taty. Epizod obrazuje proces przechodzenia w drugi język:

ONA: [...] nie chciałam cię zbudzić niech śpi
niech śni o swoim Ojcu *Vati* czasem
słyszałam jak mówisz przez sen
Vati a potem coraz częściej
mówiłeś *Tato*

do żołnierza *Wehrmachtu*
 mówiłeś Tato i stąd ta twoja
 choroba to rozdwojenie
double bind

Hamlet gliwicki, s. 33 [podkr. P.Ch.]

Nie ulega wątpliwości, że zmiany tożsamościowo-językowe obejmują także podświadomość człowieka, czego przejawem są niekontrolowane przez ludzką świadomość marzenia senne. W swoim wcześniej napisanym tekście, w którym po raz pierwszy pojawia się figura gliwickiego Hamleta, *Hamlet spukt in Brieg / Hamlet straszy w Brzegu czyli przemiana mego ojca w sanki* Lachmann wykorzystuje brzmieniową bliskość rosyjskiego słowa *сын* [sen] i niemieckiego *Sohn* [syn]. Przykłady mówienia we śnie w dwóch językach podaje także Eva Hoffman (Nowy Jork 1989)⁴⁰. W przywołanym wyżej fragmencie dramatu Lachmanna wypowiedziane przez sen niemieckie słowo „*Vati*”, a następnie polskie „Tato” wskazuje na stopniowy proces zmiany kodu językowego, który zasadza się głęboko w świadomości dziecka. Polszczyzna w jego umyśle wydaje się dominować i obejmować obszary zarezerwowane wcześniej wyłącznie dla pierwszego języka. Chodzi tu o sferę zażytych intymnych relacji, odnajdujących swoje odbicie w mowie. Jest bowiem pewne, że Peter nigdy nie zwracał się do swojego ojca w języku polskim, gdy ten był jeszcze w domu. Przed pójściem do polskiej szkoły jesienią 1945 roku było to niemożliwe, gdyż chłopiec dotąd nie posługiwał się polszczyzną. W cytowanym fragmencie sytuacja staje się jeszcze bardziej zadziwiająca, ponieważ syn-Niemiec zwraca się do swojego ojca – żołnierza *Wehrmachtu* – po polsku. W ten sposób językowa pamięć o tacie zmienia swój kod i zakorzenia się w polszczyźnie. Efekt świadomościowej transformacji syna jest odbierany przez matkę jako zaburzenie psychiczne – *double bind*, polegające na otrzymywaniu od bliskiej osoby sprzecznych komunikatów⁴¹.

Przytoczone powyżej epizody ukazują modelowe „zlanie się” w niemieckim chłopcu dwóch językowych i mentalnych żywiołów, a tym samym obrazują genezę rozdwojonej względnie „zwielokrotnionej” tożsamości Petera. W *Hamlecie gliwickim* matka antycypuje ją, opowiadając o swoim synu z okresu, w którym Gliwice były jeszcze niemieckim miastem. Epizod przeglądania się chłopca w kilkuczęściowym lustrze – toaletce rodziców – i dostrzeżenie w nim swoich trzech odbić jest swobodną zapowiedzią przyjmowania przez bohatera różnych identyfikacji i wkraczania w przestrzeń wieloznaczności:

⁴⁰ Autorka opisuje sny, w których mówi po polsku i po angielsku, co świadczy o tym, że obie mowy stały się językami jej wnętrza (psychiki i świadomości), przez co stała się osobą językowo zintegrowaną. Marzenia senne w obu językach pojawiają się w momentach podejmowania ważnych decyzji życiowych, a zatem decydujących o dalszych losach bohaterki. Języki aktywizują się na przykład w chwilach wyboru przyszłego zawodu lub decyzji o zamążpójściu z tym a nie innym mężczyzną. Zob. P. Chojnowski, *Zur Identität eines zweisprachigen Autors*, [w:] *Kulturelle Identitäten im Wandel – Grenzgängertum als literarisches Phänomen*, red. M. Czarnecka, Ch. Ebert, Berlin 2006, s. 171–181.

⁴¹ K. Termińska, *Rodzina i Ty. Fenomenologia wiązania*, Gdańsk 2008.

ONA: W mieszkaniu na Wilhelmstrasse, gdy nie była jeszcze ulicą Zwycięstwa, w sypialni rodziców stała taka toaletka w stylu art deco z jednym dużym lustrem i węższymi lustrami po bokach. Gdy Peter był sam, przeglądał się w tym lustrze-tryptyku i nie mógł się nadziwić, że można istnieć w trzech różnych postaciach. I że każda jego strona jest inna i że tożsamość to jest taka mocno dwuznaczna, a nawet trójznaczna sprawa. To go ubawiło, ale i przeraziło i postanowił to wypróbować w realu.

Hamlet gliwicki, s. 11 [podkr. P.Ch.]

Wraz z upływem czasu wchodzenie w różne role i przyjmowanie odmiennych identyfikacji staje się rzeczywistym doświadczeniem Petera. W taki sposób bohater staje się podmiotem złożonym, „zbudowanym” z ambiwalentnych doświadczeń i odmiennych optyk, które nałożyły się na siebie nawzajem w jednej osobie, będącej i Niemcem, i Polakiem. W tym sensie zasadne jest mówienie o bohaterze także w kategoriach palimpsestu, co w *Hamlecie gliwickim* sugeruje związek występujący pomiędzy wieloznaczną toponimią miasta a konfrontacją z drugim językiem, dokonującą się w klimacie wymuszenia i transformacji. Przyspieszonemu opanowywaniu nowego języka towarzyszy przeobrażenie się najbliższego otoczenia – niemieckie Gleiwitz zamienia się w polskie Gliwice. Ze sfery publicznej znikają niemieckie napisy i są zastępowane polskimi. Usuwane są wszelkie ślady kultury niemieckiej. Peter doświadcza tej metamorfozy i ulega przemianie miasta, które od tej pory postrzega jako palimpsest. Dzieje się tak, ponieważ w jego pamięci pod „nowymi” Gliwicami rozpościera się „stare” Gleiwitz.

W *Hamlecie gliwickim* bohater powraca pamięcią do pierwszych lat po wojnie, gdy jako ministrant ulicami miasta niósł krzyż w kondukcje żałobnym pierwszego polskiego prezydenta Gliwic, „który dokonał [ich] bolesnej acz[kolwiek] koniecznej metamorfozy”. Zmierzając na cmentarz, chłopiec dostrzega polskie szyldy i napisy zakładów, instytucji, praktyk lekarskich. Ma jednak w pamięci ich wcześniejsze, widoczne tu jeszcze niedawno niemieckie nazwy:

ON: [...]

Miasto-Palimpsest.

Pod każdym napisem ukryty inny napis.

Gliwice-Gleiwitz.

Dentysta-Zahnarzt.

Trumny-Särge.

I tak dalej – *und so weiter*.

Kondukt szedł wolno przez całe miasto,

aż na Cmentarz Centralny, *Zentralfriedhof*.

Hamlet gliwicki, s. 15

W powidokach pamięci Petera niemieckie szyldy i napisy utrwaliły się na tyle dobrze, że wciąż „prześwitują” pomimo tego, iż są zamalowane lub zatynkowane i zastąpione nowymi. W jego postrzeganiu miasta napisy nałożyły się na siebie i stworzyły warstwy, wskutek czego powstały dwujęzyczne pojęcia. Wyrażają to

poszczególne zbitki wyrazowe, powstałe przez kontaminację różnojęzycznych leksemów: „Gliwice-Gleiwitz”, „Dentysta-Zahnarzt”, „Trumny-Särge”. Stąd mamy tu do czynienia z grupą polsko-niemieckich hybryd słowotwórczych. Dwujęzyczna toponimia miast(a) Gleiwitz/Gliwice stanowi dla bohatera dramatu podwójną przestrzeń sensów i znaczeń, co więcej, ucieleśnia podwójną czasoprzestrzeń, stapiającą się teraz w jedno.

Użycie słów-hybryd można też rozpatrywać w perspektywie interpretacyjnej stosowanej przez austriackiego badacza pamięci Moritza Csáky’ego. W swojej analizie środkowoeuropejskich miast uczony wskazuje na występującą w nich wielość przestrzeni-komunikatów. Zespoły miejskiego krajobrazu naznaczone są śladami heterogenicznych elementów bądź kodów, swoistą „wielojęzycznością”, rozumianą w dosłownym i przenośnym sensie⁴². Świadczy ona o hybrydycznej polifonii miasta-palimpsestu, przedstawionego również w utworze Lachmanna. Pojęcie „ślady” w terminologii Csáky’ego pojawia się jako synonim pojedynczych równoważnych warstw miejskiego palimpsestu⁴³. Warto dodać, że w trakcie nagrywania scen do *Hamleta gliwickiego* Lachmann odkrył na tyłach gmachu gliwickiego Teatru Miejskiego (*Stadttheater*) – obecnego Teatru w Ruinach, gdzie odbyła się prapremiera sztuki – wyblakły niemiecki napis „*Eingang zur Kasse*” [wejście do kasy], który stał się centralnym punktem jednej ze scen wideo-inscenizacji.

Występowanie w *Hamlecie gliwickim* hybryd słowotwórczych uzmysławia, że problem palimpsestu przyjmuje w tym miejscu charakter lingwistyczno-topograficzny. Wynika to z założenia, że sfera miasta i żywioł mowy występują ze sobą w pewnej korelacji – istnieją między nimi swoiste podobieństwo i przenikanie, biorące swój początek w ich dwujęzycznej wieloznaczności. Dzieje się tak, bo wczesna polisemia poznawanego naprędce języka uwyrażnia się także w nowej topografii Gliwic i „nakłada się” na niemiecką pamięć wczesnego dzieciństwa. To stąd bierze swój początek nakładanie się na siebie komunikatów wizualnych, lingwistycznych i akustycznych, ale także tych pozostałych, nazywanych tutaj kognitywnymi. Swoje wrażenia z wczesnego etapu immersji w nowy język wyjaśnia autor w następujący sposób:

Wszystko [...] było słuchowym, wizualnym, językowym palimpsestem. Napisy, nazwy, znaczenia, sensory i sensualne jakości. Język był ambiwalentny jak topografia, pełen apokryfów, tabu, znaków zakazu, pułapek, sprzężeń zwrotnych. Sama świadomość prezentowała się sobie jako palimpsest, kłopotliwy, wręcz zagadkowy⁴⁴.

W topograficznym modelu pamięci pierwotnej mowy – związanej z poznawczością, władzą nazywania i pierwszymi emocjami⁴⁵ – niemieckie określenia mają

⁴² M. Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien 2010, s. 203–208.

⁴³ Tamże, s. 96–99.

⁴⁴ Zob. P. Lachmann, *Granice pogranicza*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁵ M. Dąbrowski, *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 251–252.

też funkcje dystynktywne, jak np. sama nazwa „Gleiwitz”. Używając jej, autor przenosi czytelnika do okresu swojego dzieciństwa, do czasów Trzeciej Rzeszy.

ON: Ale najpierw było inne lądowanie. Przyjechali do *Gleiwitz* włoscy akrobaci, którzy na srebrnych motocyklach przejechali z wieży budynku „czerwonej chemii” *Maschinbauschule* w stronę Placu Krakowskiego *Krakauer Platz* po takiej cienkiej srebrnej stalowej linii.

Hamlet gliwicki, s. 27

W przytoczonym fragmencie za polskimi (dzisiejszymi nazwami budynku i placu) pojawiają się ich pierwotne niemieckie określenia (pisane kursywą): „*Maschinbauschule*” (właściwie *Maschinenbauschule*) oraz „*Krakauer Platz*”. Dla odbiorcy, niezaznajomionego z losami górnośląskiego miasta sprzed 1945 roku, wszystkie brzmią obco. Pierwsza nazwa została „przetłumaczona” niedosłownie jako „czerwona chemia”. Dla dzisiejszych gliwiczian stanowi ona potoczną nazwę jednego z budynków Politechniki Śląskiej i pochodzi od czerwonej cegły, z której zbudowano obiekt. To w nim w latach 50. ubiegłego wieku Lachmann studiował chemię. Drugie określenie jest dosłownym tłumaczeniem bądź przytoczeniem pierwotnej niemieckiej nazwy placu, która wskazuje na geograficzną bliskość Krakowa. Autor tym samym podaje nowe i stare nazwy centralnych punktów Gliwic, które zna z „niemieckiego” okresu dzieciństwa, jak również z czasów po kapitulacji Rzeszy. Nazwy te funkcjonują w tekście równorzędnie. Niemieckie określenia są tu „bliższe prawdy”, gdyż wizyta włoskich akrobatów odbyła się przecież w niemieckim Gleiwitz, gdy ulice, place i budynki nosiły wcześniejsze nazwy. Używanie dawnych określeń może być także traktowane jako przywoływanie ówczesnych realiów i rekonstruowanie pamięci dziecka. Umieszczenie ich za polskimi nazwami możemy odczytywać jako przejście z terażniejszości do minionego okresu dzieciństwa. Błędna nazwa „*Maschinbauschule*” zamiast „*Maschinenbauschule*” wynika z faktu, że to słowo w tej formie przesiąkło do pamięci kilkuletniego chłopca, gdyż w Gleiwitz właśnie tak nazywano tamtejszą „Szkołę Budowy Maszyn”⁴⁶.

W dramacie przywoływane są też dwa inne miejsca, których podwójne nazwy odwzorowują kreowany topograficzny palimpsest pamięci. Pierwsze z nich to kościół, w którym Peter-ewangelik przez chrzest stał się katolikiem. Bohater wspomina to wydarzenie, wskazując na świątynię, jakby stał przed nią lub w jej środku albo pokazywał jej lokalizację na planie miasta: „Ceremonia odbyła się konspiracyjnie, tu, w kościele Wszystkich Świętych *ALLERHEILIGENKIRCHE*” (s. 10). Pamięć dziecka ożywa także wtedy, gdy mowa o rodzinnym domu, „mieszkaniu na Wilhelmstrasse, gdy nie była jeszcze ulicą Zwycięstwa” (s. 11).

Innym punktem topograficznym jest gliwicka autostrada – miejsce nocnych treningów bohatera – która w tekście jest elementem groteski, mającej na celu wywołanie efektu tragikomicznego. W języku polskim „autostrada” (w przeciwieństwie do swojego niemieckiego ekwiwalentu *Autobahn*) otrzymała przydawkę

⁴⁶ Ten fakt zweryfikowałem w rozmowie z Piotrem Lachmannem 12 listopada 2011 roku.

„hitlerowska”, co podkreśla osobę jej „pomysłodawcy” i okres historyczny, w którym ją zbudowano:

ON: Ja sportowiec który [...] biegł po tej hitlerowskiej autostradzie *AUTOBAHN* pod cmentarzem w nocy bo wtedy można było bez świadków ćwiczyć mięśnie i hartować ducha

Hamlet gliwicki, s. 16

Przyjrzyjmy się semantyce „powstałej” w wyniku użycia polsko-niemieckiej pary pojęć. Wyrażenia „hitlerowska autostrada” jest w polszczyźnie nacechowane negatywnie za sprawą przydawki odnoszącej się do nazistowskiego dyktatora, zaś niemiecki rzeczownik *AUTOBAHN* jest neutralnym określeniem trasy szybkiego ruchu. Jednak dla Niemców pamiętających z autopsji czasy Trzeciej Rzeszy rzeczownik *Autobahn* może stanowić synonim prosperity gospodarczej rządzonego przez nazistów kraju. Jest więc kojarzony pozytywnie! Stąd mamy tu do czynienia przede wszystkim z wypowiedzeniem i zderzeniem się różnych „ładunków” emocjonalnych, odnoszących się do tego samego przedmiotu, powiązanego w obu językach różnymi polami konotacji. Przy zestawieniu obu pojęć dochodzi więc do naświetlenia tego samego desygnatu z dwóch odmiennych myślowych perspektyw, do konfrontacji pozytywnych i negatywnych ładunków, będących w polszczyźnie wynikiem bezpośredniego odniesienia do nazistowskiego dyktatora. Istotne jest przy tym, że oba słowa są wypowiedzane w sztuce przez jedną i tę samą osobę – tytułowego Hamleta gliwickiego, w którym skupiły się dwa różne oglądy rzeczywistości – niemiecki i polski. Ironiczne odczytanie tej samej pary pojęć w kontekście całego tekstu pozwala stwierdzić, że jest ona prześmiewczą karykaturą czasów nazizmu i samego *Führera*, dla którego – już od początku sprawowania władzy – stworzenie w Niemczech największej na świecie sieci autostrad stało się celem propagandowym, gospodarczym i strategicznym. Pojawienie się w utworze tego wątku jest więc także wyartykułowaniem jednego z kluczowych elementów nazistowskiej propagandy, głęboko przenikającej niemiecką codzienność z wczesnego okresu dzieciństwa Lachmanna.

Przemiana Petera w Piotra, którą w dramacie inicjuje powtórny chrzest, dokonuje się przez wymuszoną zmianę języka i lingwistyczny kamuflaż. Wskutek tego następuje przesunięcie granic świat(o)poglądu bohatera i wykształcenie się jego nowej podmiotowości. Zlanie się w nim różnych językowych i mentalnych żywiołów wyraża w utworze hybrydyzacja języka. To dlatego punkt ciężkości rozważań przesuwa się na użyte w dramacie rozwiązania językowo-artystyczne, ich wielojęzyczność i wieloznaczność. W utworze bilingwalnego autora zestawienie obok siebie dwóch strumieni mowy (ich odmiennych pojęć i językowych światów) w naturalny sposób wywołuje napięcia, ale nade wszystko stanowi próbę wyrażenia obiektywnej prawdy przez ukazanie „podwojonego” – niemieckiego i polskiego oglądu rzeczywistości. Mroczne wspomnienia Hamleta gliwickiego – utrwalone w dwóch różnych kodach językowych – wypełniają przestrzeń jego jednostkowej pamięci.

Traumatyczna pamięć

Gleiwitz było pierwszym dużym miastem niemieckiego Górnego Śląska zajęтым przez czerwonarmistów, którzy na gliwiczanych wzięli krwawy odwet za niemieckie zbrodnie na Wschodzie. Na porządku dziennym były akty gwałtów, rozstrzelania i plądrowanie domostw i mieszkań, trwające przez pierwsze tygodnie sowieckiej okupacji. Spustoszenie, jakie przyniosły wydarzenia gliwickie, stało się dla Lachmanna zmierzchem „normalnego” świata znanego z dzieciństwa. Po katastrofie nic nie było już takie jak przedtem. Okres dzieciństwa – zapamiętany przez pisarza jako idylliczny i trwający do jesieni/zimy 1944 roku – poprzedzał jego przyspieszone wchodzenie w dorosłość.

Zauważmy, że świadkami bezlitosnego odwetu sowieckich żołnierzy na cywilach były dzieci. Pierwsze kontakty gliwiczanych z czerwonarmistami cechują morderstwa i gwałcenie kobiet – często samotnych matek, których mężowie, tak jak Ewald Lachmann, polegli lub zaginęli na froncie. To kobiety – „pozostawione same sobie [będące na początku] pod urokiem / jaki rzucił na nie Führer” (s. 13) – stawały się anonimowymi ofiarami wojennej zawieruchy. Działo się tak, bo

ON: [...]

Riebiata nie stroniła nawet

 Od starszych roczników.

 Babuszki znalazły się w polu rażenia,

 a zdarzały się też,

 i to wcale nierzadkie przypadki, że

 złakomili się

 na zimną pieczeń.

Hamlet gliwicki, s. 13

W *Hamlecie Gliwickim* los Gertrudy jest symptomatyczny dla wszystkich niemieckich kobiet. Matka Petera stara się wytłumaczyć synowi swoje postępowanie i decyzje – „zdrady małżeńskie” i nadużywanie alkoholu. „Rozpustnica z musu” przyjmuje rozlicznych „kochanków”, na początku tureckiego oficera SS, grożącemu jej wysłaniem do Auschwitz, a potem wieloetniczny zbiór „ojczymów”, do których należą:

ON: [...]

 najpierw ten Turek

 potem Rosjan rój

 z wielu rodzajów broni

 piechota pancerni polityczni

 szeregowi kaprale oficerowie

 polski podporucznik i chyba też paru

 oficerów służb specjalnych

 jednego wspominam dobrze

samyj nastajaszczyj sowieckij major

 [...]

Hamlet gliwicki, s. 18–19

Bohaterowie dramatu – matka i syn – dyskutują o traumatyzujących przeżyciach i doświadczeniach. W ich prześmiewczych reminiscencjach, które przyjmują postać groteski a nawet absurdu, dochodzi też do głosu bolesna świadomość niemieckich zbrodni dokonywanych w Auschwitz geograficznie sąsiadującym z Gliwicami. Nawiązuje do tego szokująca karykatura dziecięcych zabaw.

ON: A w nierealu bawiliśmy się z małą Uschi w krematorium i w gwałceniu.
VERGEWALTIGUNG.

ONA: I w krematorium.

ON: Zielone mydło. Mówiliśmy, że w Auschwitz jest taka wielka tajna fabryka bladezielonego szorstkiego mydła.

ON: *KEINE SEIFENBLASEN.*

Hamlet gliwicki, s. 11

Zabawy Petera z małą Uschi – „narzeczoną” z dzieciństwa – są nazywane zarówno po polsku, jak i po niemiecku. Skarykaturowany motyw dziecięcych „igraшек” odsyła do przeżyć, które, nie mieszcząc się w psychice dziecka, kaleczą ją i stygmatyzują. Wykorzystanie motywu „niewinnych” zabaw można odczytać jako jednoczesne wyartykułowanie i skonfrontowanie niemieckich zbrodni z tymi popełnionymi na Niemczech.

Fakt niemieckiej traumy podkreśla rzeczownik „*VERGEWALTIGUNG*”. Nawiązaniem do zbrodni popełnianych wcześniej przez Niemców są dziecięce zabawy w krematorium. Absurdalnej zabawie w umieranie towarzyszy myśl o bańkach mydlanych. Niestety nie da się ich zrobić z szorstkiego mydła produkowanego w tajnej fabryce w Auschwitz. Sygnalizuje to wyraz ubolewania bohatera sformułowany w języku niemieckim: „*KEINE SEIFENBLASEN*”. Jednocześnie tę samą frazę można też odczytać w sensie figuratywnym. Wówczas stanowi ona potwierdzenie, że poczyniona aluzja – do masowej likwidacji ludzi cyklonem B – nie jest bynajmniej wyssana z palca. Kwestię wypowiedzaną przez Petera można by sparafrazować słowami: „To nie bujda / fikcja, ale czysta prawda”.

W przytoczonym fragmencie niemieckie rzeczowniki „*VERGEWALTIGUNG*” i „*SEIFENBLASEN*” stawiają wyraźne akcenty: trauma bohatera obejmuje bolesne osobiste doświadczenia, ale i poczucie winy wynikające ze zła i zbrodni ludobójstwa popełnianych przez samych Niemców, których symbolem stał się obóz zagłady Auschwitz-Birkenau. Tym samym mamy tu do czynienia z konfrontacją obrazu Niemców-ofiar i Niemców-katów. Warto wspomnieć o historycznym związku łączącym Gliwicz z Auschwitz: to w tym miejscu Górnego Śląska mieściło się w czasie wojny pierwsze krematorium, a potem aż cztery filie obozu koncentracyjnego, stanowiące źródło taniej siły roboczej⁴⁷.

⁴⁷ Chodzi o tzw. podobozy KL Auschwitz: <http://auschwitz.org/historia/podobozy> (dostęp: 10.11.2022).

Nie bez znaczenia jest umiejscowienie w sztuce niemieckich intertekstów. W dramacie Lachmanna często kończą one wypowiedzianą frazę, pełniąc funkcję potwierdzenia tego, co zostało już powiedziane po polsku. Wskutek tego odnosi się wrażenie, jakby mówiła tu jeszcze jedna (w kolejności trzecia) osoba, jakby decydująca była siła niemieckiej aprobaty. Wówczas wtrącenia pojawiają się jako autonomiczne i jednojęzyczne wypowiedzi bohaterów (tak jak w przypadku mającej dwa znaczenia frazy „KEINE SEIFENBLASEN”), gdyż nie są one „tłumaczone” na język polski. Powoduje to intensyfikację efektu obcości.

Następnym konfliktem pamięci w dramacie Lachmanna jest problem wysiedleń niemieckiej ludności, będących następstwem zmian granic w Europie Środkowo-wschodniej w 1945 roku. W *Hamlecie gliwickim* – podobnie jak i w swoich esejach – pisarz „rozlicza się” z dosadnym w swej wymowie pojęciem „Vertreibung” [wypędzenie], niosącym w języku niemieckim silny negatywny ładunek emocjonalny. Wynika to z faktu, że słowo to, wyrażając autentyczne odczucia Niemców wysiedlanych z dawnych wschodnich prowincji Rzeszy, odsłania głęboką warstwę psychospołeczną związaną z rezygnacją i niezdolnością do oporu i protestu⁴⁸. Dodajmy, że niemieckie „Vertreibung” w uszach Polaków przez dziesięciolecia brzmiało jak oskarżenie⁴⁹.

W dramacie matka powstrzymuje syna od wypowiedzenia „trefnego słowa”, które stało się synonimem ucieczki przed Armią Czerwoną i późniejszych „niezawinionych” ofiar i strat poniesionych przez setki tysięcy wysiedlonych Niemców⁵⁰, w tym rodzinę Lachmannów, która musiała opuścić swoje mieszkanie i zostawić zgromadzone w niej sprzęty. Temat ucieczki przed zbliżającym się frontem i przymusowego wysiedlenia, będącego konsekwencją pozostania w rodzinnym mieście, ilustruje poniższa rozmowa:

ON: [...] w tym hotelu mieszkaliśmy, kiedy to nie był jeszcze hotel i zanim nas stąd...

ONA: Co stąd!? Nie waż się wypowiedzieć tego trefnego słowa. Nas to nie dotyczy.

ON: Ja je wypowiem! Wypowiem. Nie przeszkodzisz mi. Bo to przez ciebie. Wyłącznie przez ciebie. Mówiłem: wyjedźmy wreszcie. Wszyscy uciekali, których było na to stać. Czy nas nie było na to stać?

ONA: Nic nie wiesz. [...] Chciałeś zastąpić ojca. Hamlecek gliwicki!

ON: Ty już miałaś swojego opiekuna. I dlatego... i dlatego nas stąd... *JAWOHL! VERTRIEBEN!* Szkoda, że nie *ABGETRIEBEN*. [...]

Hamlet gliwicki, s. 14 [podkr. P.Ch.]

Rozpętany spór dotyczy kwestii ucieczki z Gleiwitz, gdy była ona jeszcze możliwa, oraz konsekwencji pozostania w mieście po wkroczeniu Amii Czerwonej. Ostra wymiana zdań ogniskuje się na niemieckim imiesłowie „*VERTRIEBEN*” [wypędzony].

⁴⁸ W. Borodziej, A. Hajnicz, *Raport końcowy*, [w:] *Kompleks wypędzenia*, red. W. Borodziej, A. Hajnicz, 1998, s. 374.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ E. Hahn, H.H. Hahn, *Die Vertreibung im deutschen Erinnern. Legenden, Mythos, Geschichte*, Paderborn 2010.

Kluczowa wypowiedź, w której pada to słowo, jest zdaniem-hybrydą. Imiesłów „*vertrieben*” pełni funkcję orzeczenia i zastępuje w zdaniu nieosobową formę polskiego czasownika „wypędzono”: „nas stąd [...] *vertrieben*”. Należy nadmienić, że w tekście nie pojawia się polski odpowiednik użytego pojęcia, co jeszcze bardziej podkreśla wymowę niemieckiego intertekstu i każe mu funkcjonować w polu niemieckich znaczeń. Mamy tu także do czynienia z wprowadzoną grą słów „*vertrieben*” i „*abgetrieben*” [w znaczeniu: spędzać (płód)]. Oba czasowniki należą do jednej rodziny wyrazów utworzonych od słowa *treiben* i są nacechowane negatywnie. Partykuła „*JAWOHL*” nadaje wypowiedzi szorstkości, wzmacnia komunikat i daje do zrozumienia, że nie można zakwestionować tego, co już powiedziano.

Niemieckie interteksty nierzadko demaskują wcześniej kamuflowaną pamięć i służą docieraniu do jej językowych źródeł i głębokich warstw. Niejako pośredniczą w „dotykaniu” czułych miejsc, mówieniu bez ogródek, a także potwierdzaniu, że to, co wypowiedziano w „języku obcym” (po polsku), jest prawdą. Niemieckie zapożyczenia to także element celowo wprowadzanej obcości, a zarazem wspomnianej już ludyczności całego utworu (taką funkcję pełnią często pozostałe innojęzyczne wtrącenia użyte w tekście – rosyjskie, łacińskie, angielskie – co jest szczególnie widoczne w trakcie inscenizacji *Hamleta gliwickiego*). Obcość niemieckich wtrąceń jest tym intensywniejsza, im większy jest lingwistyczny i mentalny dystans odbiorcy do języka niemieckiego i samej niemieckości. Niemczyzna jest też istotnym elementem stylizacji bohatera.

Grupa przywoływanym w sztuce realiów i niemieckich intertekstów może być traktowana jako odniesienie do pierwszych monolingwalnych lat życia Lachmanna. Można postrzegać je także w kontekście nakładania się na nie późniejszych doświadczeń i wspomnień (różnic) utrwalonych w drugim języku (palimpsest). Mamy wówczas do czynienia przede wszystkim z przetworzoną pamięcią dziecka, konfrontowaną z pamięcią zbiorową i indywidualną dorosłego już człowieka (widoczną np. w prześmiewczych odwołaniach do *Führera* i sowieckiego dyktatora Józefa Stalina). W takiej „kontaminacji” pamięci ujawnia się przeciwstawna symbolika charakteryzująca jednostki liminalne, która pozwala stwierdzić, że bohater dramatu jednocześnie jest dzieckiem i dorosłym, jest młody i stary. Pewną osobliwość stanowi przy tym motyw wielkich radzieckich latarek. W logice dziesięcioletniego chłopca posiadanie ich przez sowieckich żołnierzy zadecydowało o pokonaniu „niezwycięzonych” Niemiec:

ON: [...]

Dostałem od ojczyma-majora do potrzymania

jego wielką latarkę

mogłem się przyjrzeć planowi podboju Europy i świata

jeden nasz wódz wielki *Führer*

żył jeszcze choć

w ostatnich podrygach w swoim bunkrze w Berlinie

a drugi już próbował tej samej sztuczki

„capcarap” świata

[...]

Takie latarki mógł wymyślić tylko
niezrównany mózg Stalina
i dzięki tak wielkim latarkom
zwyctyzył wielkiego *Führera*
[...]

Hamlet gliwicki, s. 19–20

Bolesna konfrontacja bycia pomiędzy kłopotliwą przeszłością a rugującą pamięć terażniejszością nagle kończy się, gdyż w scenie zamykającej dramat bohater wychyla się ku rzeczywistości „poza”. Zakończenie jest aluzją do zniesienia wszelkich ograniczeń metalingwistycznych. Odwołuje się ona do czasoprzestrzeni, w której nie istnieje podział na żywych i umarłych, a wszelkie egzystencjalne zawiłości ustępują. W tym miejscu bohater w zaskakujący sposób – po raz pierwszy i ostatni – zwraca się do ducha matki w języku polskim. Przy pożegnaniu Gertruda wyraża pragnienie pozostania z synem w kontakcie i wyjaśnia mu, jak wyglądają zaświaty. Przekonuje, że języki nie są tam już „obce” i wszystko staje się jasne i zrozumiałe – także teksty napisane w odmiennej mowie. Dlatego matka-Niemka może czytać polskie wiersze swojego syna.

Znamienne jest to, że w dialogu nie użyto obcojęzycznych intertekstów, gdyż wszystko „dzieje się” wyłącznie w żywiole jednej mowy. W inscenizacji końcowej sceny następuje konfrontacja żywego aktora, grającego syna, z wideo-widmem matki. Tymczasem dramat przenosi odbiorcę do rzeczywistości, która panowała przed biblijną Wieżą Babel – do pełnego harmonii świata jednej nacji, jednej mowy i jednego pisma. Rozpościerając wizję lingwistycznego życia po śmierci, w którym znikają też poczucie winy, trauma i wszelkie dylematy tożsamościowe, polsko-niemiecki dramaturg zamyka swoje dzieło:

ONA: Bądź ze mną w kontakcie. To nasza niewidzialna sieć, bez komputerów. Sięga najdalszych zakamarków kosmosu. „Podział na żywych i umarłych nie jest podziałem logicznym” – sam to napisałeś.

ON: Czytałaś moje wiersze? Przecież ich nie rozumiesz. Języka nie rozumiesz.

ONA: Tu nie ma już obcych języków i nie ma trudności ze zrozumieniem pisma. Tu panuje wieczna jasność i przezroczystość. Przekonasz się.

ON: Nie wierzę Ci, Mam o. Sama jesteś złudzeniem, czystym przywidzeniem.

ONA: Ja przywidzeniem?

Dotknij mnie.

Dotknij przez szybę.

Hamlet gliwicki, s. 35–36 [podkr. – P.Ch.]

Szyba – podobnie jak zabrudzone okno w Kantorowskiej *Umarłej klasie*, dzięki któremu można odkryć się żywiołu, jakim jest indywidualna pamięć – sugeruje możliwość przejścia, podróży, przekraczania granic czasu i przestrzeni, zanurzenia się w tajemniczej głębinie samego siebie. W ten sposób tytułowy motyw dramatu

pełni funkcję liminalną, a wspomnienia, które stały się elementem ludzkiego doświadczenia, funkcjonują na równych prawach, jak realne wydarzenia codziennego życia. Dotyk przez szybę jest spotkaniem syna ze zmarłą matką, która w chaosie ostatnich miesięcy wojny, w momencie wywrócenia wszelkich porządków moralnych walczy o przeżycie swoje i własnych dzieci⁵¹. Decyzją pozostania w Gleiwitz sprawia, że niemiecki chłopiec staje się także Polakiem.

Zmagania z pamięcią nierzadko umiejscawiają bohatera w przestrzeni pomiędzy: wojenną traumą Niemców a popełnianymi przez nich zbrodniami (zestawienie gwałtów i krematoriów), pomiędzy odczytywaniem rzeczywistości z „neutralnej” perspektywy Niemca a wyczuloną na niemieckość optykę Polaka (zestawienie pojęcia *Autobahn* i „hitlerowskiej autostrady”). To „uwewnętrznienie” stanu POMIĘDZY jest najbardziej widoczne w palimpsestowym postrzeganiu topografii rodzinnego miasta – niemieckiego Gleiwitz, które „ukryło się” pod polskimi Gliwicami. W ten sposób bohater skupia w sobie ambiwalentne, „nieprzystające” do siebie doświadczenia i odmienne powidoki pamięci oraz naświetla rzeczywistość z odmiennych lingwistycznych perspektyw.

W osobliwy sposób wskazują na to przypadek Gleiwitz, jak również – użyta w opisie górnośląskiego miasta i innych miejscach dramatu – hybrydyzacja języka. Dają one wyraz złożonemu „wielowarstwowemu” charakterowi świadomości i pamięci Hamleta gliwickiego. Przypomnijmy za klasykiem badań nad relacją historii i pamięci, Pierre’em Norą, że zapamiętywanie i sposób rozumienia swojej przeszłości jest najważniejszym składnikiem tożsamości człowieka; w tym sensie pamięć staje się poniekąd jej synonimem⁵². W *Hamlecie gliwickim*, który sam w sobie przedstawia swoisty palimpsest pamięci (Ricoeur), mamy też do czynienia z kreacją palimpsestowej pamięci bohatera (ofiary, świadka oraz beneficjenta nowego porządku), która „utrwałała się” w dwóch odmiennych językach. Figura palimpsestu wskazuje przy tym na niemożność zatarcia i zniszczenia (uciążliwej, często bolesnej i traumatycznej) pamięci. Palimpsestowość w znaczeniu fragmentaryczności cechuje poetykę sztuki Lachmanna, jej estetykę epizodyczności. Kategoria palimpsestu znajduje też swoje zastosowanie w odniesieniu do dialogiczności i intertekstualności literackiego kolażu⁵³, którego pierwszym odwołaniem jest Szekspirowski *Hamlet*.

W dramacie demaskowane i ośmieszane są procesy „wymazywania” (wypierania) pamięci. Sztuka ukazuje jednocześnie zjawisko przechodzenia w przestrzeń drugiej mowy i „zapisywania” (utrwalania) doświadczeń w kodzie „obcego” języka.

⁵¹ Zob. J. Fischer, „*Żyję w dwóch światach...*”, dz. cyt., s. 38–39.

⁵² P. Nora, *Epoka upamiętniania*, [w:] *Rewanż pamięci*, red. J. Żakowski, wstęp L. Kieres, Warszawa 2002, s. 65.

⁵³ O kategorii palimpsestu jako formie intertekstualności pisze Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014. Wśród polskich badaczy tą kategorią posługuje się m.in. P. Kowalski, *O jednorożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007, s. 47–49.

To on konstituuje nową podmiotowość bohatera i złożoną wielopłaszczyznowość jego jaźni.

Kolejność przedstawionych w sztuce epizodów odbiega od konwencjonalnego rozumienia chronologii. Dramat charakteryzują brak liniowego przebiegu zdarzeń i zakotwiczenie ich w płynnej liminalnej czasoprzestrzeni. Zapewne ma to związek z faktem, że ludzka świadomość (psychika) nie zna (ograniczającej) kategorii czasu, co jeszcze bardziej uwidacznia analogię sytuacji przejścia – uwolnienie jednostki od wszelkich porządków, hierarchii i dotychczasowych ograniczeń.

Cechujące bohatera podwójna optyka, dualizm odczuwania i doświadczania rzeczywistości są wynikiem niemal modelowego „złania się” w Peterze dwóch języków, odmiennych sposobów myślenia, postaw i światopoglądów. Proces stopniowej kumulacji i „przetwarzania” kolejnych, fragmentarycznie zachowanych wspomnień daje początek nowej jakości, która, wykraczając poza swoje części składowe, nie jest ich sumą⁵⁴.

Lachmann używa niemieckojęzycznych intertekstów i nie „tłumaczy” ich na język polski (także nie podaje ich polskich ekwiwalentów w przypisach) zwłaszcza wówczas, gdy wyrażają one drażliwe punkty jego pamięci i dotyczą twardego jądra jego niemieckiej świadomości, jego niemieckiego „ja”. Do takich haseł zaliczam słowa takie jak: „*Vertreibung*” [wypędzenie] oraz jego pochodne, „*Vergewaltigung*” [gwałt] lub „*Seifenblasen*” [bańki mydlane]. To ostatnie można odczytać jako synonim czy metaforę ludobójstwa, wynikającą z udanych niemieckich prób prof. Rudolfa Spannera na polu produkcji mydła z ludzkiego tłuszczu. Imiesłów „*vertrieben*” [wypędzeni] nie posiada w dramacie polskiego odpowiednika, gdyż w swojej warstwie emocjonalnej pozostaje bezpośrednio nieprzetłumaczalny i należy do grupy leksemów, które – jak zauważa Leo Spitzer – mogą być tylko „przepisane”⁵⁵. Z dużym prawdopodobieństwem można orzec, iż rzecz ma się podobnie w odniesieniu do pozostałych nietłumaczonych wyrazów, które w *Hamlecie gliwickim* przywołują i określają niezbywalne „niemieckie doświadczenia”. Utrwalone w pierwszym języku nierzadko stoją w opozycji do polskiego „ja” bohatera. Dlatego są „niewyraźalne”, nieuchwytnie w innym systemie pojęciowym, przez co nie podlegają transferowi znaczeń.

Użycie intertekstów, odsyłających odbiorcę do zasobu znaków innej mowy, określa i niuansuje mroczne i powikłane ślady pamięci. Uwalnianie się od jej prymatu jest ostatecznie rozrachunkiem z efektem obcości, okiełznaniem i oswojeniem go.

Bibliografia (wybór)

Borodziej W., Hajnicz A., *Raport końcowy*, [w:] *Kompleks wypędzenia*, red. W. Borodziej, A. Hajnicz, 1998, s. 373–429.

⁵⁴ A. Zalewska, *Palimpsest*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 318–322.

⁵⁵ L. Spitzer, „*Wielojęzyczność*” jako środek stylistyczny i wyraz wyobraźni fonetycznej, [w:] *Studia stylistyczne*, red. M.R. Mayenowa, R. Handke, przeł. R. Handke, Warszawa 1972, s. 236–267.

- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 48–65.
- Caillois R., *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, „October” 1 December 1984, vol. 31, przeł. J. Shepley, s. 17–32.
- Chojnowski P., *Zur Identität eines zweisprachigen Autors*, [w:] *Kulturelle Identitäten im Wandel – Grenzgängertum als literarisches Phänomen*, red. M. Czarnecka, Ch. Ebert, Berlin 2006, s. 171–181.
- Csáky M., *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien 2010, s. 203–208.
- Czapski J., *Unmenschliche Erde*, przeł. W. Gromek [pseudonim P. Lachmanna], wstęp M. Sperber, Köln–Berlin 1967.
- Dąbrowski M., *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 251–252.
- Fischer J., „*Żyję w dwóch światach, myślę w dwóch językach*”. *Posłowie dramatu*, [w:] Peter (Piotr) Lachmann, *Hamlet gliwicki. Próba albo dotyk przez szybę*, Messel 2008.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Kacprzak P., *Polityka władz polskich wobec ludności niemieckiej w okresie funkcjonowania Ministerstwa Ziem Odzyskanych*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2010, t. LXII, z. 2, s. 215–235.
- Kowalski P., *O jednorozcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007, s. 47–49.
- Lachmann P., *Jak (nie) zostałem wypędzony*, „Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki” 2004, nr 68, s. 55–59.
- Lachmann P., *Motywy i motywacje*, „Śląsk” 2005, nr 3, s. 22–23.
- Lachmann R., *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main 1990.
- Lachmann R., *Płaszczyny pojęcia intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 209–215.
- Mancewicz A., *“Remember thee?”: Post-War Memory and Guilt in Peter Piotr Lachmann’s Performance Hamlet from Gliwice*, “Shakespeare Seminar”, Ausgabe 7, Post(Modernist) Responses to Shakespeare, Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 2009, s. 11–20.
- Nora P., *Epoka upamiętniania*, [w:] *Rewanż pamięci*, red. J. Żakowski, wstęp L. Kieres, Warszawa 2002, s. 59–68.
- Plett H.F., *Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik*, [w:] *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, red. U. Broich, M. Pfister, Tübingen 1985, s. 78–97.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Morgański, Kraków 2006.
- Sosnowska M., *“Reflecting upon ‘Hamlet of Gliwice. The Rehearsal or the Touch Through the Screen’*, „Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance” 2010, vol. 6/7, s. 125–134.
- Spitzer L., *“Wielojęzyczność” jako środek stylistyczny i wyraz wyobraźni fonetycznej*, [w:] *Studia stylistyczne*, red. M.R. Mayenowa, R. Handke, przeł. R. Handke, Warszawa 1972, s. 236–267.
- Woldan A., *Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur*, Wien 1998.

Wolff-Powęska A., *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Poznań 2011.

Zalewska A., *Palimpsest*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 318–322.

Freeing oneself from the primacy of memory or taming strangeness. Identity transformations in Peter (Piotr) Lachmann's *Gliwice Hamlet. Rehearsal or Touch through the Pane*

Abstract

This paper is an analysis of *Hamlet gliwicki* [eng. *Gliwice Hamlet*] (Messel 2008) by the Polish-German writer Peter Lachmann (b. 1935). The article presents the genesis of the drama inspired by the fate of a Wehrmacht soldier lost during the Battle of Stalingrad in January 1942. This is the writer's father Ewald Lachmann. In addition to the parodic means used in the play, the intertextual links between *Gliwice Hamlet* and William Shakespeare's *Hamlet* are discussed, as well as the topoi of Shakespearean tragedy interwoven with episodes from Lachmann's biography and events from the history of Gliwice. The figure of Hamlet takes on the role of a mask and functions as a universal archetype behind which the play's creator himself hides. The bilingualism of Peter – the play's protagonist – and the overlapping of two identities, Polish and German, are examined in terms of a palimpsest. The analysis shows that Lachmann's drama is characterised by the lack of a linear course of events and their anchoring in a fluid, liminal space-time. The protagonist's identity transformations are accompanied by the transformation of his immediate environment, as the German city of Gleiwitz turns into the Polish city of Gliwice.

Słowa kluczowe: Peter (Piotr) Lachmann, liminalność, pamięć, bilingwizm, palimpsest, obcość, tożsamość

Keywords: Peter (Piotr) Lachmann, liminality, memory, bilingualism, palimpsest, alienation / strangeness, identity