

Paulina PIASECKA

Relacje międzyludzkie w dramacie Herberta Bergera *Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda. Perspektywa analizy transakcyjnej*¹

Summary

The article presents the use of transactional analysis as a research method to interpret a dramatic text. The author's objective was to describe the relationships between the characters and to explain the reasons for their behavior using transactional analysis. The drama of an Austrian playwright Herbert Berger *When a little bird falls out of the nest* was used to show, how useful TA can be in literary studies. A psychological game identified in the text was analyzed with regard to its constitutive elements.

W niniejszym artykule podjęta zostanie próba przeprowadzenia diagnozy i opisu struktury osobowości oraz – w szczególności – relacji międzyludzkich przy zastosowaniu nieznaney dotąd w dramatologii metody analizy transakcyjnej (AT), od wielu lat z powodzeniem wykorzystywanej m.in. w praktyce psychologicznej, edukacyjnej czy marketingowej. AT niejako genetycznie związana jest z komunikacją, zasadniczo ten obszar stanowi podstawę dociekań badawczych. Do wysnucia tego wniosku uprawnia opatrzenie przez twórcę koncepcji, Erica Berne'a, terminu analiza przymiotnikiem transakcyjna, a transakcja to przecież „podstawowa jednostka komunikacji społecznej w relacjach interpersonalnych, przejawiająca się dowolną wymianą werbalną i/lub niewerbalną między dwoma osobami lub większą liczbą osób” (zob. hasło: *transakcja*, Jagieła, 2012, s. 230). Warto w tym miejscu zauważyć, że wykorzystanie AT jako narzędzia badawczego do analizy tekstów literackich może być przydatne nie tylko na poziomie akademickim, w pracy naukowej, ale także podczas lekcji języka pol-

¹ Serdeczne podziękowania składam dr Annie Pierzchale – za cenne wskazówki, okazaną pomoc i naukową inspirację zawartą w publikacji *Pasywność w szkole. Diagnoza zjawiska z punktu widzenia analizy transakcyjnej*, Częstochowa 2012.

skiego, zwłaszcza w szkołach średnich. Praktyka taka mogłoby wytyczyć nowy obszar oddziaływania teorii, sytuując ją w przestrzeni edukacyjnej na innych niż dotychczas prawach.

Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda to jeden z niewielu utworów Herberta Bergera wydanych w języku polskim. Autorem tłumaczenia jest Marek Ostrowski, który wraz z Krzysztofem Grabczakiem podjął się translacji części dorobku dramatycznego austriackiego twórcy, zamieszczając go w zbiorze zatytułowanym *Dziesięć sztuk scenicznych*. Omawiany tekst to krótka jednoaktówka, wpisująca się w kategorię utworów teatralnych w sposób bezpośredni odtwarzających rzeczywistość, stanowiących niejako zwierciadło codzienności, opatrzonych nazwą Volksstück. Jak zaznacza Marek Ostrowski, powołując się we wstępie do *Dziesięciu sztuk scenicznych* na Friedricha Dürnmatta: „«Volksstück» był pisany często przez aktorów na potrzeby sceny. Pisali go tacy aktorzy, jak Kurz, Prehauser, Schikanader, czy literaci – Hafner, Hemsler, Kringsteiner. Aktor wie, czego chce publiczność i kieruje się jej potrzebami. [...] Dürnmatt widzi analogię między sztukami autorów starożytnych a «Volksstück»” (Ostrowski, 2010, s. 10; Dürnmatt, 1985, s. 29). Elementem wskazującym na owe powiązanie jest kategoria zwierciadła – widz „przegląda się” w sztuce, dostrzegając w karykaturalnie przerysowanych osobowościach bohaterów – nieobce i jemu – ułomności ludzkiej natury. Symptomatyczne jest także występowanie – widoczne i u Bergera – podstawowych części struktury dramatycznej, z wyraźnie zarysowanym punktem kulminacyjnym.

Akcja utworu rozgrywa się w Wiedniu lat 60. Bezdzienna para w starszym wieku – Hermann i Resi – poszukuje, nie po raz pierwszy, lokatora, na którego czeka już przygotowany od dawna pokój dziecienny. Po żmudnych i bezowocnych poszukiwaniach przygarniają wreszcie zbuntowanego młodzieńca z Grazu, Wolfiego Auera. Hermann zainteresował się Wolfim podczas fety z okazji wizyty królowej Elżbiety II w Wiedniu, kiedy to młodzian ostentacyjnie nazwał całe wydarzenie cyrkiem, wzbudzając tym samym wrogość zgromadzonego tłumu. To właśnie owa butność sprawiła, że wiedeńczyk dostrzegł w Auerze doskonały materiał na lokatora:

HERMANN: No i patrzę, że się robi zamieszanie, naturalnie zaraz się włączyłem [...].

[...]

HERMANN: Pomimo iż byłem zdenerwowany, zachowałem zimną krew, pomyślałem sobie, że **to na pewno ten** [...] [podkr. P.P.] (II, 110)².

Para zamierza ochronić zbuntowaną jednostkę, przedsięwzięcie to zdaje się mieć charakter misyjny, co w następujących słowach podkreśla Resi: „Mówię ci, skarbie, spełniamy dobry uczynek, zajmując się nim, bo mógłby źle skończyć” (II, 110). W ostatniej scenie jednoaktówki zdanie o podobnym wydźwięku wy-

² Berger, 2010, s. 100. Podana w nawiasie okrągłym cyfra rzymska oznacza numer sceny, arabska zaś numer strony. Prawidłowość ta będzie miała zastosowanie dla wszystkich cytowań dramatu.

głasza Hermann: „Nie robimy niczego dla samego użycia” (IV, 122). Wiedźniczcy nie domagają się więc żadnej odpłatności za wynajęcie pokoju, w pakiecie oferują także wikt i absolutną uległość wobec przyzwyczajzeń i zachcianek młodzieńca.

Warto w tym miejscu podkreślić, że pierwowzorem postaci Wolfiego Auera jest austriacki dramaturg Wolfgang Bauer, którego dzieła wpisywały się w teatr absurdu, autor głośnej sztuki *Magic Afternoon* z 1968 roku, postulujący konieczność zrewolucjonizowania świata i rewizji postaw wobec niego (Ostrowski, 2010, s. 14–15). Marek Ostrowski tak opisuje Bauerowską optykę oraz stosunek do niej Herberta Bergera:

Sztuki Bauera *Magic Afternoon* z roku 1968 oraz *Change* z roku 1969 to dramaty okresu rewolty studenckiej, będące odzwierciedleniem haseł nowej lewicy i teorii Marcuse’a. Stawiają one pod znakiem zapytania dotychczasowy model kultury, obalając jedne tabu obyczajowe po drugim. Jednoaktowe utwory Bergera z przełomu lat 60. podejmują dyskusję na temat nowego modelu społeczno-kulturowego proponowanego przez ruchy kontestacyjne (Ostrowski, 2010, s. 15).

W sztuce *Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda* polemika z nowym łaodem społeczno-kulturalnym, będącym u schyłku lat 60. w natarciu, jest istotnie silnie uwypuklona, to ona – pod płaszczem groteski i absurdalności poczynań pary bohaterów – podporządkowuje sobie przestrzeń dramatyczną. Omawiany utwór, bez zbędnego moralizatorstwa, w sposób demoniczny egzemplifikuje konflikt pokoleniowy, nie bez kozery bowiem antagonistami są podstarzała para i młody buntownik. Stereotypowo ukazane postaci, w zasadzie niezindywidualizowane, a realizujące określone typy, wchodzą w pokoleniową interakcję zakończoną w sposób nieprawdopodobny, bo oto Hermann i Resi, utuczywszy Wolfiego, w ostatniej scenie delektują się daniami przyrządzonymi z... młodego lokatora. Nie przeszkadza im nawet zmieniony skutek kompulsywnego palenia smaku mięsa, rozkoszują się chwilą, szczęśliwi, że udało im się „ocalić” Auera. Misja została zatem zakończona pomyślnie.

Postacie dramatu są silnie stypizowane i przejawiają działania stereotypowe, analiza struktury ich osobowości nie może być więc celem ostatecznym wywoodu, lecz stanie się przyczynkiem do głębszego zbadania relacji, w jakich znajdują się, w jakie każdorazowo podczas aktu komunikowania się z otoczeniem wchodzi bohaterowie. W perspektywie płaszczyzną interpretacji będzie tu zatem pole interakcji, tj. sfera wzajemnej komunikacji bohaterów, bo to ona stanowi w tym wypadku nośnik znaczenia utworu.

Analizę, a więc opis stanów osobowości, w jakich funkcjonują postacie utworu, rozpocynam od Resi, bo to ona inicjuje transakcyjną wymianę. Słowa, które wypowiada, skierowane są do Hermanna, którego zaciekawiona biegiem wypadków kobieta wita, zwracając się doń następująco:

RESI: Skarbeńku, już jesteś!? – Znowu nic? [...] Od trzech tygodni chodzisz jak błędny.
– A może się boisz? (I, 103).

Wypowiedź ta wskazuje, że bohaterka znajduje się w stanie Ja-Rodziec, a świadczy o tym użycie zdrobnienia (w tekście pojawia się ono wielokrotnie). Wydaje się, że jest to Rodziec Opiekunczy, jednak szczegółowe przyjrzenie się kolejnym kwestiom wypowiedzianym przez Resi skłania raczej do przyjęcia twierdzenia, że mamy tu do czynienia ze stanem Ja-Rodziec Krytyczny (kobieta jest – jak sama podkreśla – rozczarowana brakiem rezultatu poszukiwań lokatora prowadzonych przez partnera). Wspomniane postawy Rodzicielskie przenikają się jednak w scenie pierwszej tak intensywnie, że nie sposób wyznaczyć czytelnej granicy pomiędzy nimi. Resi bowiem raz wytyka Hermannowi błędy w obranej przez niego logice postępowania (przykładowo, zarzuca mu ograniczenie miejsca poszukiwań do budynku Dworca Zachodniego), by za moment niczym opiekunczą matka zapytać: „Czy chcesz kawy?”, „Napijesz się kawy?”, „Smakowało ci?” (I, 103, 104).

W akcie drugim postawa Resi względem Hermanna jest podobna, i tu bohaterka operuje wspomnianym wyżej zdrobnieniem, z troską pytając partnera, gdzie zniknął podczas przejazdu królowej Elżbiety II przez Wiedeń, który to przejazd oboje z bliska obserwowali. Pojawienie się Hermanna zwiastuje brzemiennej w skutkach przemianę w postawie bohaterki, bo oto mężczyzna przeprowadza długo wyczekiwanego gościa – zbuntowanego młodzieńca, Wolfiego Auera, który będzie nowym lokatorem w mieszkaniu pary. Jego wkroczenie na scenę radykalnie – aczkolwiek krótkotrwanie – odmienia Resi, dojrzała kobieta zaczyna zachowywać się niczym rozszczebiotane dziecko, kiedy niepohamowany wybuch radości sprawia, że zrywa się na równe nogi (II, 107) i z okrzykiem na ustach wesoło podskakuje. Mamy tu więc do czynienia z Dzieckiem Naturalnym, spontanicznym, nieskrepowanie wyrażającym przeżywanym w danym momencie emocje (Berne, 2012, s. 19; Rogoll, 2010, s. 16–21). Reakcja ta pokazuje, jak doniosłe znaczenie w życiu Resi odgrywa pojawienie się lokatora. Wydaje się, że esencją jej bytowania jest opiekowanie się „młodymi ptaszkami”, takimi jak Wolfi, które ledwo wyfrunęły (choć w kontekście późniejszych wydarzeń lepiej pewnie byłoby powiedzieć za Resi – wypadły; I, 106) z gniazd. Do takowej interpretacji uprawniają dalsze kwestie wypowiedziane przez kobietę oraz jej zachowanie względem młodzieńca, którego powitawszy, kobieta zaczyna osaczać swą matczyną nadgorliwością, znów przejawiając cechy Rodzica Opiekunczego (Pankowska, 2010, s. 41–44). Dowodem na to jest przykładowo uprzątnięcie pozostawionej w salonie przez skądinąd dorosłego przecież chłopaka podróżnej torby. Resi najpierw wynosi ją do przedpokoju, by wkrótce zanieść do pokoju przeznaczanego dla lokatora. Nie byłoby w jej działaniu nic niezwykłego, gdyby nie fakt, że Wolfi razem z nią udaje się do wyznaczonej dla siebie izby, kierowany dobrym obyczajem powinien więc odciążyć kobietę, nie robi tego jednak. Na brak dżentelmeńskiej reakcji wpływają dwa czynniki: po pierw-

sze, młodzieniec programowo sprzeciwia się utartym konwenansom, zwalcza ogólnie przyjęte normy obyczajowe, zaprzeczając tym samym „staremu” porządkowi; po drugie, dba jedynie o swoją wygodę i zaspokojenie potrzeb. Oddanie inicjatywy kobiecie, brak reakcji w sytuacji, kiedy ta zabiera torbę, jasno wskazuje na wygodnictwo, ale i – wbrew postawie buntowniczej – uległość względem silnego i zdecydowanego Rodzica Opiekuńczego Resi, a ta w swojej nadopiekuńczości dopiero się rozochaca, jej działanie zaczyna nabierać rumieńców. Proponuje więc Wolfiemu i Hermannowi – którego także traktuje jak dziecko – podwieczorek oraz przynosi drinki z kostkami lodu.

Całkowita aprobata dla przybysza na chwilę ustępuje, gdy ten zaczyna prezentować własne opinie na temat otaczającej go rzeczywistości, sprowokowany pytaniem kobiety dotyczącym jego wrażeń ze spotkania z królową Elżbietą II. W pytaniu Resi zawiera oczekiwaną odpowiedź, mówi: „Pięknie było. Widział pan?” (II, 108). Nie otrzymuje jednak odpowiedzi zgodnej z intencją pytania, tj. potwierdzającej wyjątkowość wydarzenia. Młodzian odpowiada pytaniem: „Ach, ten cały cyrk?” (II, 108), po czym zapala papierosa. Kobieta jest w wyraźnym szoku, do głosu zaczyna dochodzić jej Rodzic Krytyczny, który przejawia się zarówno w gestach, jak i słowach – początkowo, zszokowana zachowaniem młodzieńca, zamiera w bezruchu, by tuż po chwili wygłosić reprimendę: „I do tego pali! To niezdrowe! Jak ci młodzi ludzie rujną sobie zdrowie, i do tego ten dym papierosowy...” (II, 108). Resi spuszcza nieco z tonu, gdy Wolfi grozi odejściem, wzburzona wychodzi do kuchni, gdzie ma nadzieję znaleźć popielniczkę. Po chwili przynosi ją i z impetem stawia przed chłopakiem, serwując także dosadny komentarz: „Żadnego szacunku, żadnego poważania dla czegokolwiek” (II, 109). Auer odbiera jej zachowanie jako atak na swą – niczym nieograniczoną – wolność, stwierdza wymownie, iż od początku wiedział, że perspektywa wspólnego zamieszkania będzie niemożliwa. To drugie „upomnienie” ze strony gościa radykalnie odmienia Resi, która zauważa, że krytyką nic nie wskóra, a jej zabiegi mające na celu zatrzymanie go spełzną na niczym. Zmienia więc taktykę, przestaje być żandarmem (zob. hasło: *Rodzic Kontrolujący*, Jagieła, 2012, s. 180) – Rodzic Krytyczny ustępuje miejsca Rodzicowi Opiekuńczemu. Dalsze trwanie w stanie Rodzica Krytycznego spowodowałoby zapewne zerwanie łańcucha transakcji, a zatem koniec komunikacji. Ewidentnie ciągłość transakcji może zachodzić w przypadku Resi i Wolfiego jedynie wówczas, gdy kobieta komunikuje się ze stanu Ja-Rodzic Opiekuńczy, a reakcja młodzieńca następuje ze stanu Ja-Dziecko Przystosowane. Przejawy Rodzica Opiekuńczego w zachowaniu Resi temperują wybuchy Dziecka Zbuntowanego (Pankowska, 2010, s. 42–44) Wolfiego, usypiają jego czujność, sprawiają, że kontakt w ogóle jest możliwy. Karność – co po wielokroć akcentuje chłopak – spowodowałaby jego odejście. Warto podkreślić, że opisywana relacja nie jest jednoznaczna i płaska, gdyż intencja kobiety nie ogranicza się do zapewnienia Auerowi funk-

cjonowania bezpiecznego, wygodnego, wychodzącego naprzeciw wolnościowym zapędom i wszelkim ujawniającym się potrzebom. Jest to jedynie pewien pozór.

Jeśli zaś chodzi o postawę Hermanna w relacji z Wolfim, to jest ona podobna do tej, jaką reprezentuje Resi. Mężczyzna także ulega zachciankom chłopaka (przyzwala na palenie; popędza nawet swą towarzyszkę, by ta podała chłopakowi popielniczkę), obchodzi się z nim delikatnie (np. głaszcząc po głowie; II, 111). Wiedeńczycy mają do wykonania określony plan, dlatego też starają się postępować tak, by swój cel osiągnąć. To on jest motorem napędzającym wszelkie ich działania, w rzeczywistości podporządkowują się więc nie Wolfiemu, lecz celowi, który przed sobą postawili. To on każe im tolerować obecność przypadkowych kochanek chłopaka, jego brak higieny, długie włosy, butne zachowanie czy niecenzuralne zwroty, jak choćby w tej wymianie zdań:

HERMANN: To nie jest burdel.

WOLFI: Mój pokój czy nie? Do mojego pokoju mogę zapraszać, kogo chcę, a może nie? Bo jak nie, to pójdę sobie.

RESI: Chyba nie będziecie się kłócić. – Ale powinniście przynajmniej nam ją przedstawić.

WOLFI: Pierdol się. Jak gdyby o to chodziło, to ona już raczej nie wróci (III, 115).

W kontaktach Wolfiego z Hermannem i Resi widzimy wielokrotną eksplozję stanu Ja-Dziecko Zbuntowane, „w którym dana osoba buntuje się przeciw obowiązującym regułom, nie chcąc się im podporządkować” (zob. hasło: *Dziecko Zbuntowane*, Jagieła, 2012, s. 63). Młodzieniec na każdym kroku podkreśla swą niesubordynację wobec zasad obyczajowych czy moralnych wyznawanych przez parę. Najdobitniej zostaje to wyrażone w chwili, kiedy chłopak otrzymuje od Hermanna – zgodnie z wcześniejszym życzeniem – maszynę do pisania, którą nazywa „starym złomem”. Na swój sposób docenia jednak jej wartość, sugerując, że to ona uczyni zeń wizjonera, genialnego artystę. Za jej pomocą Wolfi zamierza przełać na papier jestestwo Hermanna i Resi. Widać tu dość wyraźnie, że specyficzna relacja, w jakiej pozostają bohaterowie, nie nosi znamion żadnej więzi emocjonalnej, jest raczej prostym układem, wymianą dóbr. Wolfi realizuje się jako rewolucjonista, para zaś jako rodzice. Wydaje się, że koszt owej transakcji ponoszą jedynie Hermann i Resi, to oni bowiem tracą godność i pieniądze. Próżno w nich jednak szukać wątpliwości co do podjętego sposobu postępowania w relacji z Wolfgangiem, bez protestów przyjmują kolejne obelgi, ataki agresji, obsceniczne zachowanie. Godzą się na nie w imię wyższego celu, ratują przecież „ptaszka wypadłego z gniazda”...

Opryskliwość, z jaką chłopak odnosi się do chcącego spełnić jego oczekiwania Hermanna, stanowi dopiero preludium do wybryków znacznie większego kalibru. Wolfi, w przyływie siły i poczucia dominacji nad parą wiedeńczyków, nazywa się cesarzem, rozkazuje im wielbić swego pana:

WOLFI: Jestem cesarzem WOLFGANGIEM, barany! Wiwatować!

HERMANN I RESI: (*jedno przez drugie*) Niech żyje! – Niech żyje! – Niech żyje! – Niech żyje!

WOLFI: Heil! To ja – führer Adolf!

HERMANN I RESI: (*chórem*) Heil! Heil! Heil! (III, 116).

Konwencja, w jakiej zaczynają poruszać się bohaterowie, sprawia wrażenie niewinnej zabawy, swoistej umowy stron dotyczącej specyficzniej pojętej strukturalizacji czasu. Opisana wyżej sytuacja zdaje się nosić znamiona zrytualizowania, wzajemna komunikacja jest bezproduktywna – jak zasadniczo niemal w całym utworze (wyjątkowe pod tym względem są nieliczne sytuacje, w których bohaterowie zmierzają do pozyskania informacji na swój temat – przykładowo, rozmowa nt. pochodzenia Wolfiego czy o postępach w poszukiwaniu lokatora) – układa się bowiem w sekwencję mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych zachowań czy wypowiedzi (por. Berne, 2011, s. 42; Berne, 2012, s. 10–12; Rogoll, 2010, s. 51–55; zob. hasła: *rytuał* i *strukturalizacja czasu*, Jagieła, 2012, s. 187, 216). Jarosław Jagieła, charakteryzując rytuały, pisze, że „inicjowane są najczęściej przez Rodzica” (Jagieła, 2012, s. 187). Tendencja ta jest obserwowalna w omawianym przypadku, Wolfi góruje nad Hermannem i Resi, podporządkowuje ich sobie, uaktywniając swojego Rodzica Krytycznego w jego najbardziej negatywnych przejawach, które „wiążą się z dominowaniem nad inną osobą, wyrażaniem nadmiernego krytycyzmu opartego na uprzedzeniach, z poniżaniem i umniejszaniem wartości partnera [...]” (Pankowska, 2010, s. 42).

Chłopak pogwałcił już niemal wszystkie prymarne zasady, jakie zostały przez ogół społeczeństwa uznane za paradygmat postępowania: w sposób haniebny traktuje kobietę, nie ma krzty szacunku dla osób starszych od siebie, przełamuje wreszcie seksualne tabu, zmuszając Hermanna i Resi do publicznego zbliżenia, odzierając ich tym samym z resztek godności:

RESI: Zlituj się, Wolfi, Wolfi, litości.

[...]

RESI: (*zasłania twarz rękoma*) Koniec ze mną. Umieram, umieram...

HERMANN: Ona po prostu nie ma tak obrzydliwych fantazji jak ty.

WOLFI: Nie przeszkadzaj mi, muszę zawrócić, z powrotem, do wnętrza twojej Resi... (*Grzebie w meblu i wyciąga kilka powieści o tematyce medycznej, wybiera jedną z nich, wchodzi na stół*).

WOLFI: Nie bój się, Resi, odnajdę twoje ulubione miejsce! [...] Obnaż swoją tęsknotę. (*Popycha Hermanna bliżej Resi*) [...].

RESI: Ja mam...

WOLFI: Precz z ubraniem! [...] Musisz to przeżyć, rozkazuję ci.

HERMANN: On ci rozkazuje, Resi. (*Resi zdejmuję sukienkę*).

WOLFI: Dalej. Gdzie jest tęsknota?!

HERMANN: Jeżeli ty masz rzeczywiście władzę, chłopcze!

WOLFI: Naturalnie! [...] – Dalej! (*Placząc bezgłośnie, Resi zdejmuje halkę*). Dalej, dalej, dalej... (III, 117–118)

Scena ta jest kulminacją amoralnych poczynań Auera wobec domowników. W kolejnej odsłonie Wolfgang znów przeistacza się w potulnego chłopca, widzimy go zasiadającego przed ekranem telewizora w towarzystwie opiekuńczych Hermanna i Resi. Kobieta co chwilę wkłada chłopcu do ust kolejne ciasteczko, ten protestuje wreszcie, wskazując, że wystarczająco już utył. Resi przypomina mu wydarzenia z poprzedniego dnia, kiedy to lokator tak haniebnie obszedł się z gospodarzami, wspomina też o późniejszej jego reakcji na całe zdarzenie. Okazuje się, że chłopak po całkowitym upodleniu swoich dobroczyńców mocno się zawstydził, a w jego oczach pojawiły się łzy skruchy. Kobieta, przywołując owe zdarzenia, w istocie napomina i przestrzega Wolfiego przed podobnymi „wyskokami”, jednocześnie uświadamia mu jego właściwą pozycję w tym swoistym trójkącie. Znamienna jest tutaj mowa ciała Resi, która w trakcie rozmowy wyłącza telewizor, po czym kładzie ręce na biodrach i snuje swój wywód; jest to niewątpliwie gest wskazujący na dominację:

To spokojny gest, lecz jakże waleczny. Kiedy podczas ostrej konfrontacji jeden z uczestników położy swoje ręce na biodrach, będzie to oznaczało syndrom walki. Chęć rywalizacji, aby udowodnić innym, że jest się najlepszym. Taka poza również oznacza siłę, determinację, a jednocześnie ukazuje osoby, które są pewne siebie (Michnikowski [online]; zob. Leathers, 2007).

Auer doskonale odczytuje przekaz słów i gestów rozmówczyni, czego dowodem jest następujące zdanie: „Wydawało mi się, że mam władzę” (IV, 120). Dostrzega zatem, że jego sprzeciw i buntowniczy sposób bycia na nic się zdadzą, wydaje się, iż ma świadomość dziwacznej zależności³, w jaką – mimo woli – został wplątany. O dziwo, nie protestuje, grożąc – jak dotąd – wyprowadzką od wiedeńczyków, sprawia wrażenie wyczerpanego dotychczasowym podejściem, które okazało się nieefektywne, bo w gruncie rzeczy od samego początku to nie on był stroną decyzyjną – wbrew wcześniejszemu poczuciu, wzmacnianemu przez reakcje pary (jak choćby te, o których była mowa przy opisie punktu kulminacyjnego jednoaktówki).

Zarówno Resi, jak i Hermann prowadzą z nowym lokatorem swoistą grę. Świadomie usypiają czujność swego gościa, by móc doprowadzić założony plan do „szczęśliwego” końca. Puenta jest zaskakująca:

³ Relacja Wolfiego z Hermannem i Resi nosi znamiona symbiozy (por. Rogoll, 2010, s. 75–77). Para nie posiada dzieci, ma zatem poczucie braku, które pragnie zaspokoić, fundując sobie lokatora. Ten z kolei, jako buntownik i oportunist, łamie obowiązujące społecznie normy i obyczaje, co wpływa na decyzję o wyprowadzce z domu, w którym owych zapędów realizować nie może. Z jednej strony, brakuje mu kogoś, kto troszczyłby się o niego, z drugiej zaś potrzebuje uległości domowników wobec swoich wybuchów. Obie strony relacji ofiarowują sobie wzajemnie zaspokojenie potrzeb w nich drzemiących, niejako „wyczuwają się”, trwają w wypracowanym układzie do momentu finalizacji początkowych – niemal do końca nieujawnionych – zamierzeń Hermanna i Resi.

RESI: Groszek w maśle, karotki, pieczarki, brukselka, odrobina ryżu. A teraz... (*Ona podnosi pokrywę miski na środku stołu*)

HERMANN: (*mlaska ze znanstwem*) Według domowej receptury –

RESI: Z wody, z maselkiem i pietruszką... (*Resi nakłada sobie*)

HERMANN: Prost, Resi! (*Trącają się, piją, potem jedzą*) Przysięgam, to nawet Wolfiemu by smakowało... (*Resi tak głośno się śmieje, że się krztusi*)

RESI: Pochoruję się przez twoje poczucie humoru! (*Znowu jedzą*) Tak, tak, ten Wolfi – wiesz, wszystko mogłabym mu wybaczyć, ale nie to, że tyle palił...

HERMANN: No nie, mnie to nie przeszkadza.

RESI: Przeszkadzać to może nie tyle, nie przeszkadza mi. Trochę jednak zmienia smak (V, 122).

Rozwiązanie akcji należy odczytywać nie tylko jako groteskowe zakończenie przykrótkiej farsy, kluczem jest tutaj zapis metaforyczny. Autor w sposób dosadny i zaskakujący dla czytelnika – ale i jednego z bohaterów – rozprawia się z pewnymi modelami zachowań czy ideologiami, pokazuje, jakie zagrożenia czekają na jednostki zatwardziałe w oportunizmie, zapamiętałe w buncie, a jednocześnie wygodne, przez co nieświadomie eksponujące swe słabe punkty. Dramat stanowi studium międzyludzkich interakcji i jest doskonałą ilustracją gier psychologicznych wypełniających płaszczyznę komunikacyjną. Perspektywa analizy transakcyjnej umożliwia rozszyfrowanie i prezentację działania mechanizmów warunkujących zachowanie bohaterów sztuki, które niejednokrotnie wydaje się pozbawione sensu, nierzeczywiste, nieadekwatne, bo przecież coś musi kierować parą starszych ludzi, która – zupełnie dobrowolnie – we własnym domu pozwala na odarcie ich z człowieczeństwa w imię widzimisię (z którym przecież tak Hermann, jak i Resi nie utożsamiają się) młodego buntownika.

Eric Berne, charakteryzując grę psychologiczną, wyprowadza wzór, wedle którego każda forma strukturalizacji czasu posiadająca takie elementy, jak: fortel (F), haczyk (H), reakcja (R), przełącznik (P), slogan (S), konsternacja (K) i zapłata (Z) – stanowi przykład gry. Wzór ten przybiera następującą formę graficzną (Berne, 2011, s. 44):

$$F + H = R \rightarrow P \rightarrow S \rightarrow K \rightarrow Z$$

Fortel oznacza jakiś ukryty zamiar, utajoną intencję agensa, który inicjuje wymianę transakcyjną, haczyk to słaby punkt respondenta, reakcja to z kolei jego odpowiedź na tę swoistą „przynętę”, przełącznik to zamian ról zachodząca pomiędzy graczami, sloganem jest zaś cyklicznie powracające hasło, konsternacja oznacza odkrycie fortelu i wywołanie emocji wynikających ze zmiany ról, zapłata to wreszcie ostateczne uwolnienie uczuć wywołanych przez grę i zorientowanie się w sytuacji (Berne, 2011, s. 43; Pankowska, 2010, s. 54–55; zob. hasło: *gra*, Jagiela, 2012, s. 77–81).

Przedstawiony schemat gry psychologicznej niewątpliwie można odnaleźć w utworze *Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda*. Fortelem będzie tutaj pacyfikacja jednostki społecznie zbuntowanej, negującej dotychczasowy ład (Wolfi) – przez agensa (w tej roli występują tu razem Hermann i Resi) uznany za właściwy. Haczykiem jest słabość Wolfiego polegająca na nieznanym życiu, naiwności, braku czujności, a co najważniejsze – będąca efektem skrzyżowania wygodnictwa i potrzeby opieki z zaślepiącą negacją zastanej rzeczywistości. Chłopak daje się złapać na uległość i opiekuńczość wiedeńczyków, którzy – w oficjalnym obiegu myśli – deklarują absolutną tolerancję dla wszelkich jego działań; młodzian zostaje więc ich lokatorem. Auer wie, że może żądać wszystkiego, w zamian nie dając niczego, z jego perspektywy wejście w relację z Hermannem i Resi na zasadach braku jakiegokolwiek odpowiedzialności jest czystym zyskiem. Takie podejście okazało się jednak zgubne. W ciągu transakcji zachodzącym pomiędzy wyróżnionymi graczami przełącznikiem jest moment tuż po punkcie kulminacyjnym, kiedy to dochodzi do ostatecznej dewaluacji wartości pary jako jednostek ludzkich, chwilę po tym – jak dowiadujemy się z relacji Resi – Wolfgang wstydi się i płacze, „że starą kobietę tak poniżył i upodlił” (IV, 120). Dochodzi tutaj do wyraźnej zamiany ról, która wywołuje konsternację. Sloganem, stale przewijającym się na kartach utworu, jest hasło: „robimy wszystko dla twojego dobra”, padające głównie z ust kobiety.

W kolejnej odsłonie, kiedy para zaczyna podkreślać swą dominację (gest położenia rąk na biodrach przez Resi oraz zdecydowana reakcja Hermanna na pytanie młodzieńca o to, co w kuchni robi kobieta), widzimy już zagubionego i niepewnego Auera, pozbawionego złudzenia władzy – w zasadzie już tutaj można mówić o zapłacie. Ostateczną zaś jej formą, pieczętującą przebieg całej gry, jest z kolei śmierć Wolfiego, zarówno cielesna, jak i ideowa. Wiedeńczycy natomiast mają poczucie spełnionej powinności, jak sami podkreślają – „nie dla samego użycia” (V, 122). Hermann i Resi osiągają absolutną satysfakcję z eks-terminacji chłopaka, z którego przyrządzili wykwinną kolację, jakiej nie powstydziliby się „najwytworniejsi ludzie”. Wydaje się, że ich celem nie było tylko zwabienie, utuczenie i wreszcie zjedzenie „młodego ptaszka”, chcieli oni raczej okiełznać – w stopniu zupełnym, czego dowodem jest konsumpcja „nie dla użycia” – młodzieńczą niefrasobliwość, a być może i uchronić ją niejako przed samą sobą wbrew jej zgubnym pragnieniom. Z drugiej znów strony, można w zachowaniu pary doszukać się działalności skoncentrowanej na unicestwieniu bezwartościowej i w gruncie rzeczy bezideowej koncepcji degradacji rzeczywistości, pozbawionej planu naprawczego.

Zaprezentowane zależności zachodzące pomiędzy bohaterami utworu *Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda* odwołują w dość czytelny sposób do, nierozdzielnie związanej z koncepcją gier psychologicznych, teorii Trójkąta Dramatycznego S. Karpmana (Berne, 2011, s. 223–224). Zarówno w postawie i zachowaniu Resi, jak i Hermanna odnaleźć można pierwiastki Ratownika, które

szczególnie intensywnie objawiają się w poczynaniach kobiety (tak wobec męża, jak i gościa). Dba więc ona o zaspokojenie wszelkich potrzeb Wolfiego, przyjmuje młodzieńca pod swój dach, karmi go, nosi jego walizki itd. Względem Hermanna zachowuje się podobnie, z ogromnym zaangażowaniem troszczy się o swego towarzysza. Nie od samego początku jednak Resi jest Ratownikiem, pierwotnie postawa kobiety bliższa jest raczej Prześladowcy, co można łączyć z „wyskokami” jej Rodzica Krytycznego w początkowych partiach dramatu. Dość szybko orientuje się ona, że taktyka owa nie przynosi rezultatów, a może stać się zagrożeniem dla doprowadzenia całej sytuacji do upragnionego celu (zatrzymanie gościa w domu i związane z tym konsekwencje). Usypia więc czujność chłopaka, wchodząc w rolę Ratownika, którą w zasadzie od samego początku utrzymuje Hermann. Resi w ten sposób niejako emocjonalnie uzależnia od siebie Auera, inicjując tym samym swoistą psychologiczną grę (zob. zagadnienia *pułapka* i *szantaż emocjonalny*, Jagieła, 2004, s. 63–72). Wraz z rozwojem akcji jej postawa ewoluuje, kobieta wychodzi z roli Ratownika, stając się Ofiarą, co najdobitniej obrazuje wymuszone przez Wolfiego fizyczne zbliżenie jego dotychczasowych wybawców. Podobnie rzecz ma się z Hermannem, tu i on zostaje wtłoczony w rolę Ofiary, choć raczej bardziej na poziomie społecznym. Symetrycznie Auer z Ofiary staje się Prześladowcą. Nie trwa to jednak długo, bo wyrzuty sumienia chłopaka okazują się katalizatorem do ostatecznej zamiany ról – para wchodzi w rolę Prześladowcy, który dokonuje eksterminacji Ofiary. Co ważne, tak na poziomie społecznym, jak i psychologicznym, a zatem Wolfi znikają i materialnie (jako istota fizyczna), i duchowo (jako reprezentacja określonego sposobu myślenia o rzeczywistości i – po Heideggerowsku – bycia-w-świecie). Na koniec istotne jest także to, że społeczna rola Ratownika, w jakiej funkcjonują Hermann i Resi, jest pewnym kamuflażem, na poziomie psychologicznym oboje z założenia są bowiem Prześladowcami, cel ich działania jest z góry określony i to jemu podporządkowane są kolejne zmiany ról. Przy czym z całą stanowczością podkreślić należy, że niektóre sytuacje zrównują role na obu płaszczyznach – jawnej i ukrytej, przykładem niech będzie Resi, która w momencie pastwienia się nad nią przez Auera jest Ofiarą zarówno na poziomie społecznym, jak i psychologicznym (zob. hasła: *Ofiara*, *Prześladowca*, *Ratownik*, Jagieła, 2011, s. 246, 252, 253; Jagieła 2004, s. 124 i nn.).

Podsumowując, ujęcie relacji zachodzących pomiędzy postaciami dramatu, w którym stronami reaktywnymi są Hermann i Resi oraz Wolfi, przez pryzmat analizy transakcyjnej umożliwiło objaśnienie zachowań poszczególnych bohaterów oraz mechanizmów kształtujących konkretne działania, co daje pełniejszy obraz charakteryzowanych interakcji. AT dała podstawę do wykazania konsekwencji z pozoru pozbawionych sensu zachowań i reakcji na nie. Pozwoliła także dookreślić, na czym polega schematyczność postaci, jak została skonstruowana, dzięki zastosowanej metodzie dowiadujemy się bowiem, że schematyzm zachowania

wań warunkowany jest funkcjonowaniem ograniczonym dominacją jednego ze stanów osobowości (Pankowska, 2010, s. 47).

Bibliografia

- Berger H., (2000), *Dziesięć sztuk scenicznych*, przeł. K. Grabczak, M. Oskowski, Kraków.
- Berne E. (2012), *W co grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich*, Warszawa.
- Berne E. (2011), *Dzień dobry... i co dalej?*, Poznań.
- Dürenmatt F. (1985), *Theater. Essays und reden*, Zürich.
- Jagiela J. (2004), *Gry psychologiczne w szkole*, Kielce.
- Jagiela J. (2011), *Leksykon pojęć i terminów analizy transakcyjnej*, [w:] J. Jagiela (red.), *Analiza transakcyjna w edukacji*, Częstochowa.
- Jagiela J. (2012), *Słownik analizy transakcyjnej*, Częstochowa.
- Leathers D.G. (2007), *Komunikacja niewerbalna*, Warszawa.
- Michnikowski D., hasło: *ręce na biodrach*, <http://mbrokers.pl/psychologia/mowa-niewerbalna/jezyk-rak/rece-na-biodrach> [stan z: 25.08.2013].
- Ostrowski M. (2000), *Drobnomieszczanina portret własny*, [w:] H. Berger, *Dziesięć sztuk scenicznych*, przeł. K. Grabczak, M. Ostrowski, Kraków.
- Pankowska D. (2010), *Nauczyciel w perspektywie analizy transakcyjnej*, Lublin.
- Rogoll R. (2010), *Aby być sobą. Wprowadzenie do analizy transakcyjnej*, Warszawa.