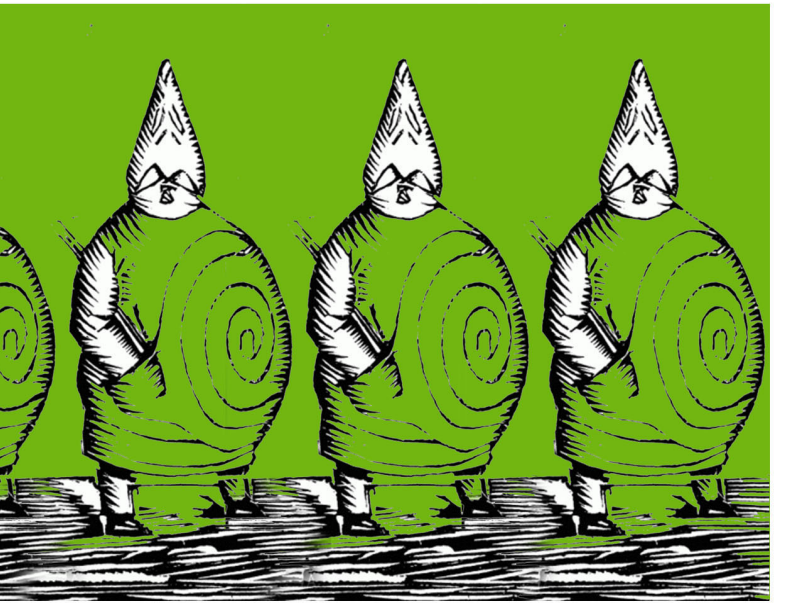

Hans-Peter Bayerdörfer

Szkice o teatrze

Hans-Peter Bayerdörfer

Szkice o teatrze

pod redakcją Małgorzaty Leyko

Primum Verbum
Łódź 2014

REDAKCJA NAUKOWA
Małgorzata Leyko

RECENZENT
Agnieszka Izdebska

OTWARTE! ŁÓDZKIE STUDIA INTERKULTUROWE
seria pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki
tom 3

ISBN 978-83-62157-82-2

Łódź 2014

Wydanie książki zostało sfinansowane przez Polsko-Niemiecką Fundację na Rzecz Nauki w ramach projektu „SCENA czyli MOST. Teatr i dramat jako czynnik polsko-niemieckiego transferu kulturowego po roku 1989".

Die Herausgabe des Bandes wurde im Rahmen des Projekts „BÜHNE ALS BRÜCKE. Theater und Drama als Faktoren des deutsch-polnischen Kulturtransfers nach 1989" vorbereitet und aus Mitteln der Deutsch-Polnischen Wissenschaftsstiftung finanziert.

Wydawnictwo PRIMUM VERBUM
ul. Gdańska 112, 90-508 Łódź
e-mail: wydawnictwo@primumverbum.pl
www.primumverbum.pl

Spis treści

Wstęp 5

Rozdział I: Wpływ Maurice'a Maeterlincka na rozwój teorii teatru 12

Rozdział II: „Uderzając głową w kulisę**".** Teoretyczno-historyczny komentarz do teatralnych zapisków Alfreda Jarry'ego 33

Rozdział III: Fantazje. Richard Wagner w teorii teatralnej od Mallarmégo do Meyerholda 48

Rozdział IV: Dramaturgia ekspresjonizmu 75

Rozdział V: Doktryna Monroe'a w teatrze? W poszukiwaniu estetyki teatru Alfreda Döblina 93

Rozdział VI: *Spiritus movens* modernizmu? Udział środowiska żydowskiego w rozwoju teatru niemieckiego w latach 1848–1933 113

Rozdział VII: Żydowska tożsamość — problem awangardy teatralnej w Niemczech i Austrii w okresie międzywojennym 136

Rozdział VIII: *Avant propos*: historia teatru w cieniu Shoah 146

Wstęp

W niniejszej książce przedstawiony został skromny wybór prac historycznoteatralnych Profesora Hansa-Petera Bayerdörfera, niemieckiego literaturoznawcy i historyka teatru, który od wielu lat utrzymuje bliskie kontakty z polskim środowiskiem teatrologicznym i germanistycznym. Regularna współpraca z Katedrą Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego rozpoczęła się w roku 1986, później włączyła się w nią także Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii Uniwersytetu Łódzkiego, kierowana przez prof. Joannę Jabłkowską. Ale Profesora łączyły również zainteresowania naukowe i osobiste kontakty z prof. Lechem Sokołem z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, z prof. Małgorzatą Sugierą z Uniwersytetu Jagiellońskiego, z germanistami i teatrologami z gdańskiego i toruńskiego środowiska uniwersyteckiego. Hans-Peter Bayerdörfer uczestniczył w wielu konferencjach naukowych, publikacjach i projektach badawczych prowadzonych w Polsce, ale z drugiej strony — sam również inicjował w Niemczech szereg sympozjów naukowych i publikacji poświęconych polsko-niemieckiej wymianie teatralnej, angażował się w promocję polskiego teatru we własnym kraju, a także inspirował badaczy młodszego pokolenia do podejmowania badań nad naszym teatrem i dramatem. Jemu także wielu polskich badaczy zawdzięcza możliwość prowadzenia badań w ośrodku monachijskim, dostęp do publikacji i materiałów, który jeszcze przed ćwierćwieczem nie był tak łatwy jak dziś, w dobie mediów elektronicznych. Hans-Peter Bayerdörfer wielokrotnie organizował publiczne dyskusje i spotkania z twórcami, na których prezentowano najważniejsze osiągnięcia polskiego teatru. Jako wykładowca akademicki do programu studiów teatrologicznych wprowadzał zagadnienia dotyczące polskiego dramatu i teatru. Jest autorem wielu publikacji poświęconych Witoldowi Gombrowiczowi, Sławomirowi Mrożkowi czy Tadeuszowi Kantorowi.

W czerwcu 1996 Profesor Bayerdörfer zorganizował w Thurnau (Niemcy) pierwszą międzynarodową konferencję poświęconą badaniom relacji między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1945 roku. Dwa lata później ukazała

się publikacja materiałów konferencyjnych pt. *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg* pod redakcją Hansa-Petera Bayerdörfera, przy współpracy Małgorzaty Leyko oraz Małgorzaty Sugiery (Tübingen 1998)[1]. Kolejna konferencja z tego cyklu została zorganizowana w Krakowie w 2000 roku, a jej podsumowaniem był wydany pod redakcją Małgorzaty Sugiery tom *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Kontakte nach 1945* (Kraków 2000)[2]. Odnotować tu należy także udział Profesora w konferencji *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, której dorobek ukazał się w imponującym tomie pod tym samym tytułem, pod redakcją Jana Ciechowicza (Gdańsk 2004)[3]. Kolejną fazą wspólnych badań było pojawienie się problematyki współczesnego dramatu polskiego w kontekście dramatu Europy Środkowej w ramach konferencji, a następnie zbiorowej publikacji materiałów pod redakcją Hansa-Petera Bayerdörfera: *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas* (Tübingen 2007)[4]. Natomiast problem łączący się z obecnością teatru polskiego w Niemczech po roku 1989 omawiał Profesor na cyklicznej konferencji towarzystwa Thalia Germanica, której dorobek naukowy został wydany w tomie redagowanym przez Artura Pełkę i Karolinę Prykowską-Michalak: *Migrationen/Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen* (Łódź/Tübingen 2007)[5]. W roku 2009 Hans-Peter Bayerdörfer na zaproszenie Jarosława Suchana, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, wziął udział w konferencji *Polak, Żyd, artysta*[6], która towarzyszyła wyjątkowej wystawie zorganizowanej w łódzkim Muzeum Sztuki. Ostatnio, w latach 2011–2013, Profesor współpracował z Katedrą Dramatu i Teatru UŁ oraz Katedrą Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii UŁ w ramach międzynarodowego

[1] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Prinzen, Prinzessinen, Mannequins — Polnisches Teater in der Bundesrepublik Deutschland seit Beginn der siebziger Jahre*, [w:] *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1998, s. 13–45.

[2] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Polnische „Kreaturen" für deutsche Zuschauer? Worons Theater in Berlin*, [w:] *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Kontakte nach 1945*, red. Małgorzata Sugiera, Kraków 2000, s. 211–226.

[3] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Programy budowli teatralnych końca XVIII wieku a teatr na Targu Węglowym*, [w:] *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, red. Jan Ciechowicz, Gdańsk 2004, s. 17–46.

[4] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung*, [w:] *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 2007, s. 1–14.

[5] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Deutsche Gastspiele auf Bühnen in Polen seit 1989. Unvorgreifliche Gesichtspunkte und Beobachtungen*, [w:] *Migrationen/Standortwechseln. Deutsches Theater in Polen*, red. Artur Pełka, Karolina Prykowska-Michalak, Łódź/Tübingen 2007, s. 128–140.

[6] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Żydowska tożsamość — problem awangardy teatralnej w Niemczech i Austrii w okresie międzywojennym*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan, współpraca naukowa: Karolina Szymaniak, Łódź 2010, s. 129–141.

projektu: *SCENA, czyli MOST. Teatr i dramat jako czynniki polsko-niemieckiego transferu kulturowego po roku 1989*, finansowanego przez Polsko-Niemiecką Fundację na Rzecz Nauki. Uczestniczył wówczas w konferencji *TEATR — LITERATURA — MEDIA. Polsko-niemiecki transfer kultury po 1989* oraz w publikacjach przygotowanych w ramach tego projektu (Łódź 2013)[7]. Wspomniane wyżej wydarzenia naukowe to tylko kamienie milowe naszej wspólnej drogi, na której znalazły się także liczne wykłady gościnne, seminaria, wizyty badawcze (zwłaszcza polskich badaczy w Niemczech), stypendia i mniejsze projekty naukowe wspierane przez Profesora. Niech polskie wydanie wyboru artykułów Hansa-Petera Bayerdörfera, obejmujące problematykę, która nie była dotychczas prezentowana w ramach naszej współpracy, będzie symbolicznym podziękowaniem za wszystkie spotkania — zawsze owocne, inspirujące i przyjacielskie.

***

Profesor Hans-Peter Bayerdörfer w roku 1957 rozpoczął studia na Eberhard Karls Universität w Tybindze, które kontynuował we Freie Universität w Berlinie, a następnie w Nowym Jorku. W 1963 roku zdał egzamin państwowy, a rok później egzamin magisterski. Promocję doktorską uzyskał w roku 1967 na Uniwersytecie w Tybindze, gdzie następnie pracował jako adiunkt. Stopień doktora habilitowanego otrzymał w roku 1974 i od tego czasu do 1986 roku pracował jako profesor w Katedrze Nowej Literatury Niemieckiej w Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule w Akwizgranie. W latach 1986–2005 kierował Instytutem Teatrologicznym w Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium. Od 2005 roku jako *profesor emeritus* prowadzi tam seminarium doktoranckie oraz wykłada na uniwersytetach w Korei i Japonii.

Zainteresowania naukowe Hansa-Petera Bayerdörfera koncentrują się wokół historii teatru krajów niemieckojęzycznych od XVIII wieku, a szczególnie ważne wydają się Jego prace dotyczące dziejów doktryn teatralnych od Oświecenia do końca XIX wieku, a także badania nad rozwojem form teatralnych na przełomie XIX i XX wieku oraz od okresu Republiki Weimarskiej aż po rok 1945. W tej dziedzinie osobny nurt stanowią żydowsko-niemieckie kontakty kulturalne i teatralne od czasów Lessinga. Poddając obserwacji zjawiska i procesy ważne w dziejach scen niemieckich, Profesor Bayerdörfer

[7] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Polscy reżyserzy w monachijskim Nationaltheater. Europejskie opery w kontekście transferu inscenizacji*, [w:] *TEATR — LITERATURA — MEDIA. Polsko-niemiecki transfer kultury po* 1989, red. Artur Pełka, Małgorzata Leyko, Łódź 2013, s. 71–95.

postrzega je zawsze w perspektywie trans- i interkulturowej, badając wpływy i zależności z zakresu estetyki teatru, które można dostrzec na scenach europejskich — zarówno francuskich, włoskich, jak i rosyjskich czy polskich. Z tego zakresu opublikował ponad sto pięćdziesiąt tekstów naukowych. Był jednym z redaktorów serii wydawniczej *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, w ramach której w wydawnictwie Niemeyer ukazały się w latach 1988–2009 pięćdziesiąt cztery tomy. Wśród najważniejszych projektów badawczych, których Profesor Bayerdörfer był kierownikiem, wymienić należy przede wszystkim dwa tematy finansowane ze środków Deutsche Forschung Gesellschaft: *Znaczenie i osiągnięcia kultury żydowskiej w historii teatru krajów niemieckojęzycznych od czasów Oświecenia* oraz *Kulturowe inscenizacje obcości w XIX wieku* w ramach szerszego projektu *Żydzi — Turcy — Poganie. Obcość na scenach dramatycznych w Niemczech w XIX wieku*. We współpracy z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu w Tel Awiwie realizował projekt *Twórcy żydowscy a powstanie nowoczesnego niemieckiego teatru w latach 1880–1933*, natomiast kontakty ze środowiskiem germanistycznym uniwersytetu tokijskiego były inspiracją do stworzenia międzynarodowej grupy badawczej *Teatr i dramat jako nośniki komizmu. Studia porównawcze między teatrem japońskim i teatrem niemieckim*. Wszystkie te prace naukowe zostały udokumentowane licznymi publikacjami, które ukazały się pod redakcją lub przy współudziale Hansa-Petera Bayerdörfera; spośród kilkudziesięciu tomów wymieńmy tu tylko kilka najważniejszych:

– *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, red. Hans-Peter Bayerdörfer, Jens Malte Fischer (Tübingen 2008);

– *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, red. Hans-Peter Bayerdörfer, Bettina Dietz, Frank Heidemann, Paul Hempel (Berlin 2007);

– *EXOTICA: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, red. Hans-Peter Bayerdörfer, Eckhart Hellmuth (Münster 2003);

– *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich,* red. von Hans-Peter Bayerdörfer, Stanca Scholz-Cionca (München 2005);

– *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, red. Hans-Peter Bayerdörfer (Tübingen 2002);

– *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, red. Claudia Jeschke, Hans-Peter Bayerdörfer (Berlin 2000);

– *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft,* red. Hans-Peter Bayerdörfer (Tübingen 1999);

– *Theatralia Judaica (I). Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, red. Hans-Peter Bayerdörfer (Tübingen 1992);

– *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, red. Hans-Peter Bayerdörfer (Tübingen 1996);

– *Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur — die Assimilations-Kontroverse*, red. Walter Röll, Hans-Peter Bayerdörfer (Göttingen 1985);

– *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, red. Gunter E. Grimm, Hans-Peter Bayerdörfer (Königstein/Ts. 1985);

– *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925),* red. Hans Otto Horch, Georg-Michael Schulz, Hans-Peter Bayerdörfer (Neumünster 1983).

Kryterium doboru tekstów, które zamieszczone zostały w niniejszym tomie, wyznaczają dwa kręgi zagadnień, dotychczas nieobecne w wystąpieniach Profesora Hansa-Petera Bayerdörfera na naszych wspólnych konferencjach, a stanowiące bardzo istotny nurt w Jego badaniach. Wydaje się także, że szkice te w istotny sposób poszerzą polskie badania i wyznaczą nowe perspektywy w postrzeganiu zjawisk teatralnych z przełomu XIX i XX wieku. Pierwsza grupa tekstów koncentruje się wokół przemian w estetyce teatru i działań reformatorskich, które przekraczały granice narodowe i przepływały falami nowatorskich działań obejmujących sceny europejskie. Doskonale widać tutaj komparatystyczne podejście Autora, który nie traktuje omawianych koncepcji jako zjawisk izolowanych, lecz zawsze widzi je w dyskusji z innymi teoriami, tropi ewoluowanie awangardowych idei i odnajduje je w formie przetworzonej, dojrzałej, przepisanej na praktykę sceniczną. Blok ten otwiera szkic *Wpływ Maurice'a Maeterlincka na rozwój teorii teatru*, który ukazuje teorię teatru symbolistycznego jako teorię uniwersalną, odnoszącą się do teatru w ogóle, a nie jedynie przeciwstawioną wcześniejszym estetykom europejskim, zaś jej wpływ dostrzegalny jest w tendencji do abstrakcji, rozwijanej między innymi przez Wassily'ego Kandinsky'ego czy Arnolda Schönberga, w coraz silniejszej obecności w przestrzeni sceny form nieożywionych i sztucznych figur, z Craigowską

nadmarionetą włącznie, wreszcie w stylizowanej grze aktorskiej, dostrzegalnej na przykład u Wsiewołoda Meyerholda w okresie „teatru umownego". Z kolei artykuł *„Uderzając głową w kulisę". Teoretyczno-historyczny komentarz do teatralnych zapisków Alfreda Jarry'ego* — korespondujący z poprzednim tekstem — wskazuje główne różnice pomiędzy koncepcjami symbolistów i poglądami autora *Ubu Króla*, które widoczne są w sposobie pojmowania groteski, funkcji masek i sztucznych figur, scenografii i uniwersalnego gestu aktora, które miały być zapowiedzią teatru abstrakcyjnego. Reminiscencje poglądów Jarry'ego wskazuje Hans-Peter Bayerdörfer w twórczości Michela de Ghelderode, Wsiewołoda Meyerholda, a także w dramacie Stanisława Ignacego Witkiewicza. W kolejnym tekście podobny zakres zjawisk — od Mallarmégo do Meyerholda — poddany jest oglądowi z zupełnie innej perspektywy, którą wyznaczają rozważania o teatrze — tytułowe *Fantazje* — Richarda Wagnera. Recepcja jego idei dotyczących dzieła scenicznego przedstawiona została w trzech fazach: w latach 1885–1890 wiąże się ona przede wszystkim z nazwiskiem Stéphane'a Mallarmégo, okres 1895–1900 stoi pod znakiem reformy Adolphe'a Appii, zaś lata 1905–1915 to wpływy Edwarda Gordona Craiga; ponad tymi podziałami czasowymi istotna pozostaje refleksja Wsiewołoda Meyerholda nad wagnerowskim dziedzictwem. Konfrontacja z koncepcją Wagnera to zarazem podjęcie dyskursu z tradycją Meiningeńską, techniką sceny naturalistycznej oraz estetyką spod znaku Otto Brahma i Konstantego Stanisławskiego. Blok ten dopełniają rozważania o *Dramaturgii ekspresjonistycznej*, w których radykalne dążenia młodego pokolenia autorów skonfrontowane zostały z przemianami w zakresie kształtowania przestrzeni scenicznej i kodów wykonawczych, jakie wymusił nowy typ dramatu. Przemiany zachodzące na scenie w okresie ekspresjonistycznej dekady zostały zilustrowane przykładami rozwiązań inscenizacyjnych i odwołaniami do poszczególnych tekstów.

Poniekąd przejściem do następnej części książki jest studium o meandrach estetyki teatralnej Alfreda Döblina, pisarza i krytyka teatralnego, którego poglądy między 1910 a 1924 przeszły od głoszenia „śmierci poety" do apologii „teatru poezji". Przywołanie tu Döblina jest zarazem zapowiedzią kolejnych trzech artykułów, które dotyczą udziału twórców i krytyków pochodzenia żydowskiego w niemieckim życiu teatralnym. W polskiej literaturze teatrologicznej problemy te nie były dotychczas szerzej omawiane, natomiast szkice Hansa-Petera Bayerdörfera nie tylko pokazują, jak duże rozmiary przybrało to

zjawisko, ale także uświadamiają, z jakimi obciążeniami wiązało się w okresie powojennym przywracanie scenie niemieckiej dawnego i wprowadzanie nowego repertuaru wpisującego się nieuchronnie w historyczno-polityczny dyskurs niemiecko-żydowski. „*Spiritus movens" modernizmu* to obejmująca okres od połowy XIX wieku do czasów narodowego socjalizmu próba odtworzenia drogi twórców żydowskich na sceny niemieckie. Dokonując analizy tego długotrwałego procesu, Autor stawia tezę, że „estetyczną orientację [tych twórców] określa głównie podejście literackie, i to nie tylko z powodu tysiącletniej tradycji literackiej Żydów, ale dlatego, że modernistyczna debata tożsamościowa XIX wieku przebiega zasadniczo pod egidą prymatu pojęcia literatury". Pytanie o przejawy tożsamości żydowskiej w sztuce awangardowej jest przedmiotem następnego tekstu, który wprawdzie był już publikowany w języku polskim[8], wydaje się jednak, że stanowi on niezbędne przejście do ery powojennej, która jest szeroko zaprezentowana w artykule końcowym *Avant propos: historia teatru w cieniu Shoah*. W studium tym Hans-Peter Bayerdörfer podejmuje wnikliwą analizę sytuacji politycznej w powojennych Niemczech — Zachodnich i Wschodnich — aby pokazać, z jakimi blokadami musieli się liczyć twórcy teatralni w kolejnych powojennych dekadach. „Przedstawienie narodowego socjalizmu — pisze Autor — zarówno jako systemu, jak i całej konstelacji figuracyjnej, przedstawienie masowego aspektu Zagłady, jak również poszczególnych ofiar, wszelkie problemy wynikające z opozycji dramatycznej postaci ofiary i sprawcy, wszelkie dylematy jawiące się z punktu widzenia możliwego i niemożliwego do przewidzenia oddziaływania na publiczność, włącznie z tym, że wśród niej znajdzie się i sam sprawca, wszystkie te trudności stają się widoczne w żmudnym procesie historycznym i pozostawiają ślady w historii teatru". Istotnym czynnikiem w tym procesie było także powstanie narodowego teatru izraelskiego, który stał się instytucją tożsamościowej identyfikacji izraelskiej i żydowskiej, co dla twórców w krajach niemieckojęzycznych musiało stanowić ważny punkt orientacyjny. Rozważania przedstawione w tym artykule dotyczą powojennego piętna, jakie widoczne jest w teatrze niemieckojęzycznym przez następne dziesięciolecia, ale zarazem pokazują one teatr jako instytucję odzwierciedlającą aurę polityczną i nastroje społeczne w trudnej konfrontacji z Shoah.

Małgorzata Leyko

[8] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Żydowska tożsamość — problem awangardy teatralnej w Niemczech i Austrii w okresie międzywojennym*, *op. cit.*

Rozdział I

Wpływ Maurice'a Maeterlincka na rozwój teorii teatru

I

W roku 1881, w nawiązaniu do ważnego programu literackiego, nie mniej istotne wymagania stawiano teatrowi, aktorom, a także widzom: „Wiem, że aby się tym delektować — chodziło tu o nowy dramat — trzeba lubić przyglądać się, jak aktorzy przeżywają sztukę, a nie — jak ją grają. Na tym właśnie polega nowa formuła"[1]. Niespełna dziesięć lat później, kiedy pierwsze europejskie sceny eksperymentalne dopiero przystępowały do realizacji idei Émile'a Zoli, zawartej w książce *Naturalizm w teatrze*, pojawiła się inna, przeciwna koncepcja, która także dotyczyła zależności dramatu i sceny: „wystawienie arcydzieła przy pomocy pierwiastków przypadkowych i ludzkich jest czymś w sobie antynomicznym. Każde arcydzieło — chodziło tu o najważniejsze dzieła dramaturgii światowej — jest symbolem, a symbol nie znosi czynnej obecności człowieka"[2]. Nieco później Maurice Maeterlinck w swoim manifeście *Teatr androidów* wyraził to bardziej kategorycznie: „nieobecność człowieka wydaje mi się nieodzowną"[3].

Z historycznoliterackiego punktu widzenia to połączenie przeciwieństw i antytetycznych kierunków nie jest aż tak zaskakujące, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Obserwując sytuację w obszarze kultury niemieckojęzycznej, można zauważyć, że oba prądy są sobie bliskie pod względem czasowym: oddziaływanie *Naturalizmu w teatrze* Zoli można dostrzec właściwie

[1] É m i l e Z o l a , *Naturalizm w teatrze*, przeł. H a l i n a K o w z a n , „Dialog" 2001, nr 7, s. 96.

[2] M a u r i c e M a e t e r l i n c k , *Menus Propos. Le théâtre*, „La Jeune Belgique" 1890, IX, s. 331. Cytat w przekładzie Zenona Przesmyckiego za: Z e n o n P r z e s m y c k i (M i r i a m) , *Maurycy Maeterlinck*, [w:] i d e m , *Wybór pism krytycznych*, oprac. E w a K o r z e n i e w s k a , t. 1, Kraków 1967, s. 301.

[3] *Ibidem*.

dopiero po roku 1889 dzięki teatrowi Freie Bühne Otto Brahma; ale już rok później Hermann Bahr ogłosił śmierć naturalizmu, zaś debata wokół dramaturgii Maeterlincka wówczas dopiero się rozpoczęła. Objęła ona najpierw jego wczesne teksty teoretyczne, a od połowy lat dziewięćdziesiątych XIX wieku wzbogacona została o nowe zagadnienia, które pojawiły się w eseju *Tragizm codzienności*. Natomiast z perspektywy historycznoteatralnej występuje jeszcze inny, czasowo przesunięty zbieg okoliczności, który dotyczy zasadniczo odmiennego zasięgu oddziaływania, właściwego obu przywołanym tu nowym formułom. Formuła Zoli stała się wytyczną dla teatru André Antoine'a, Otto Brahma i innych, a potem także dla teatru Konstantego Stanisławskiego; w sformułowanym przez niego później „systemie" nauczania aktorstwa 'życie' i 'przeżycie' zyskało przewagę nad 'wcielaniem się', *vivre* (życie) nad *jouer* (grą). Jednak w czasie, gdy nowy styl gry aktorskiej dokonuje przełomu w teatrze europejskim, a teatr Stanisławskiego osiąga swój szczytowy poziom, a więc w latach 1899–1904, na które przypadają przedstawienia dramatów Antoniego Czechowa, pod egidą teatru Stanisławskiego podjęta zostaje próba ustosunkowania się do pojęcia symbolizm w teatrze. Studio przy Moskiewskim Teatrze Artystycznym powierza on Wsiewołodowi Meyerholdowi, który w 1902 rozpoczyna próby *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka, kwestionując tym samym podstawowe zasady sceny pudełkowej, rampy i naśladowczego stylu gry. Jest to zarazem zapowiedź całkowitej reformy teatru, która w następnych dekadach umożliwiła daleko idącą przemianę teatru europejskiego, obejmującą jego podstawy i główne założenia.

Powody tak odmiennego oddziaływania obydwu formuł — naturalizmu z roku 1881 i symbolizmu z roku 1890 — można wyjaśnić historycznie. Postulaty Zoli, przy ich całym radykalizmie, stanowiły jedynie kulminację kierunków znajdujących się już w fazie rozkwitu: realizm sceniczny i historyzm sceniczny były kierunkami, które uznać można za zapowiedź naturalizmu, bez potrzeby zmian w ich założeniach podstawowych. Natomiast symbolizm — w odniesieniu do teatru — oraz formuła Maeterlincka wyrosły z dyskusji nad tym, czy w ogóle możliwe jest przedstawienie prawdziwej poezji dramatycznej na scenie, czy też raczej powinna ona pozostać w postaci książki. Symbolizm odsyłał do modeli teatralnych, takich jak teatr marionetek, teatr lalek czy „Théâtre de Fantoches", które w XIX wieku zostały wyłączone z obszaru teatru artystycznego albo zepchnięte na pozaartystyczne obrzeża, w sferę teatru dla dzieci albo teatru jarmarcznego.

Może dziwić fakt, że Maeterlinck, mistyk o marginalnym dzisiaj znaczeniu — którego dawniejsza sława nie trwała dłużej niż dekadę — mógł zapoczątkować przemiany o tak wielkim zasięgu. Przywołując nazwisko Maeterlincka — z perspektywy recepcji jego dzieła — podejmowano dyskusję o zasięgu europejskim nad zjawiskami, które we Francji w późnych latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku stały się przedmiotem gruntownych rozważań, zainicjowanych między innymi przez symbolistów, chcących uwolnić się od miana dekadentów. Wczesne sztuki Maeterlincka, przede wszystkim zaś jego teoria dramatu, stanowią rdzeń refleksji symbolistów na temat sztuki scenicznej, którą poprzedziły wnikliwe tezy estetycznoteatralne Stéphane'a Mallarmégo. Od razu można wskazać dwa dalsze kręgi zagadnień. Z punktu widzenia historii teatru szczególne znaczenie ma fakt, że w poszukiwaniu modelu teatru symbolistyczna teoria teatru, w oparciu o własną definicję poezji i z niechęci wobec współczesnego teatru dramatycznego, zorientowana była przede wszystkim na teatr muzyczny, a mianowicie na jego najbardziej aktualną postać, czyli Wagnerowski dramat muzyczny. Symboliści francuscy — łącznie z Mallarmém — byli „wagnerzystami", a ich organem stało się czasopismo „Revue Wagnérienne". Tym samym odwoływali się oni do dzieła artystycznego, w którym właśnie pod koniec stulecia ujawnia się i staje przedmiotem dyskusji teoretycznej dysproporcja między wymogami dramatu muzycznego a jego realistyczno-historyzującą inscenizacją. Teoria Adolphe'a Appii pokrywała się w wielu zasadniczych aspektach z teorią symbolistyczną, przede wszystkim jeśli chodzi o Wagnerowski postulat syntezy sztuk, któremu przyznano priorytetowy charakter w obrębie rozważań nad formą teatru. Kolejny horyzont refleksji symbolistów wyznacza zasada współuczestnictwa widza. Postulowanej przez Maeterlincka relacji uczestnictwa między widzami a sceną nie można było osiągnąć ani w tradycyjnym teatrze, ani też w nowoczesnym teatrze naturalistycznym, dla którego Zola żądał *quasi*-naukowej postawy widza-obserwatora. Pod tym względem bliższe wydaje się podobieństwo poglądów Maeterlincka do wyobrażeń Friedricha Nietzschego, który myślał o ekstatycznym udziale widza w dionizyjsko-apollińskiej akcji tragedii. Postulat współdziałania widza w przebiegu akcji na scenie wysunął wcześniej — na zupełnie innej płaszczyźnie i z odmiennymi konsekwencjami, w bardziej uduchowionej i zarazem intelektualnej formie — Mallarmé. Porównał on stosunek między sceną a amfiteatrem, między aktorem a widzem, do eucharystycznej komunii i w ten sposób — w sensie czysto metaforycznym, a nie religijnym — uznał mszę za prototyp ceremonii (*prototype de cérémonials*). Ekstaza

i ceremonia uzyskały w ten sposób status alternatywny wobec rozważanego dotychczas stosunku sceny i widowni. Należy zwrócić w tym kontekście uwagę na zasadniczą krytyczną i sceptyczną postawę symbolistycznej teorii literatury i sztuki wobec języka, która wywarła olbrzymi wpływ na poglądy na dramat i teatr. Przekonanie — wspólne dla estetyki Mallarmégo i symbolistów — wedle którego artyzm form językowych możliwy jest do osiągnięcia tylko i wyłącznie w sferze liryki, miał nieuniknione konsekwencje dla teatru. W Niemczech twórcy skupieni w George-Kreis (Krąg Stefana George) wyciągnęli stąd wnioski i całkowicie zdystansowali się wobec teatru. Natomiast zwolennicy sceny opowiadali się za twórczością niewerbalną, jak na przykład Mallarmé, który uznał taniec i ruch za podstawowe elementy teatru. Radykalna interpretacja dramaturgii Maeterlincka implikuje podobne wnioski. Tutaj należy szukać źródeł fascynacji, jaką budził on u awangardowych artystów teatru, z Wsiewołodem Meyerholdem i Maxem Reinhardtem włącznie. Szukając potwierdzenia w twórczości Reinhardta, należałoby przypomnieć imponującą rozmachem inscenizację pantomimy *Das Mirakel* (Cud) z 1911 roku. Scenariusz według dramatu Maeterlincka *Siostra Beatryks* napisał jeden z uczniów George'a, Karl Vollmoeller, a Reinhardt wykorzystał w swojej inscenizacji wszelkie dostępne mu środki uniwersalnej sztuki, ignorując zasady sceny pudełkowej i realistycznego naśladownictwa. Abstrahując od treściowej miałkości tego przedstawienia, stanowi ono poniekąd historyczny punkt końcowy symbolistycznego teatru, w którym manifestują się zarówno jego pierwotne impulsy, jak i teatromania nasilająca się około przełomu stuleci.

Inaczej natomiast wyglądał dalszy rozwój teorii teatru zainspirowanej przez symbolizm. W przeciwieństwie do naturalizmu wszelkie kwestie poruszone przez symbolistów zwracały bezpośrednio uwagę na uniwersalne, podstawowe problemy teatru w ogóle, a nie tylko teatru, jaki ukształtował się w Europie od połowy XVIII wieku. Przede wszystkim centralne miejsce zajmuje pytanie o istotę teatru, przy czym modelowi teatru dramatycznego przeciwstawiony został model teatru opartego na ruchu i przestrzeni. W ten sposób zdefiniowane zostały na nowo podstawy estetyki teatru, zorientowanej przede wszystkim na przestrzeń, ruch oraz światło, połączone pojęciem syntezy, która nie obejmuje obowiązującego dotychczas prymatu tekstu dramatu albo partytury. Ponadto na nowo zdefiniowany został stosunek między widzem a sceną, przy czym pojęcie uczestnictwa w ekstremalnych wariantach ekstazy i ceremonii, względnie w dialektycznych formach pośrednich, wyparło wyobrażenie opierające się na identyfikacji albo roli świadka. Ostatecznie prowadzi to do

nowego określenia teorii gry aktorskiej, działania na scenie, w którym początkowe zrównanie *vivre* z *jouer* zostaje zniesione i poddane rewizji.

Aby dalsze rozważania nie zatraciły przejrzystości, w następnej części ograniczę się do przedstawienia teorii Maeterlincka, szkicując ją najpierw w pierwotnej postaci jako teorię dramatu, aby później przedstawić jej konsekwencje dla teorii teatru i ostatecznie porównać ją z koncepcjami innych teoretyków.

II

Dramaturgia Maeterlincka opiera się na przekonaniu, że ludzka egzystencja zdeterminowana jest przez siły pozaludzkie. Autor utożsamia je z doświadczalnymi w sferze duchowej siłami kosmicznymi; ich empiryczna namacalność konkretyzuje się we wczesnych utworach Maeterlincka pod pojęciem śmierci, później zaś miłości i śmierci. Wczesne dzieła tego autora (z lat 1888–1893/1894) przenika atmosfera śmierci, poddanie się nieuchronnej konieczności, przeczucie zbliżającej się śmierci, która niczym nieproszony gość, czyli *Intruz*, wkrada się w życie. Dramaturgia tych utworów jest dramaturgią czekania, dlatego też można mówić o swego rodzaju linii rozwojowej pomiędzy utworami Maeterlincka a strukturą zasygnalizowaną w tytule dramatu *Czekając na Godota*. Właściwym tematem sztuk Maeterlincka są przeczucia i przygnębienie postaci, niepewność, strach, daremne próby ratunku. W mniejszym stopniu uczucia te komunikowane są w płaszczyźnie językowej, objawiają się raczej w sferze niewerbalnej, za pomocą środków przestrzenno-scenicznych budujących atmosferę dramatu. W *Ślepcach* mroczny las, symbolizujący trwogę i zagubienie, położony jest na wyspie otoczonej przez morze, a tym samym w kosmicznej izolacji i próżni. Skromny pokój, dający łudzące poczucie bezpieczeństwa, staje się scenerią przybycia ‘intruza’, które zwiastują zatrważające szmery i ruchy dochodzące z zewnątrz. Przygnębiające zamkowe apartamenty, podziemne jeziora, leśne polany i źródła bijące z wnętrza ziemi kreują posępny krajobraz miłości i śmierci w dramacie *Pelleas i Melisanda*. Postacie działające w tego typu przestrzeni zatracają w dużej mierze cechy indywidualne, są pozbawionymi imion typami, marionetkami losu i śmierci. Interpretacja sceniczna tej dramaturgii wymaga ponurej, hieratycznej odświętności albo form nierzeczywistych, przypominających grę cieni i wykazujących symptomy deformacji.

W swoich rozważaniach na temat teorii dramatu, przede wszystkim w eseju *Tragizm codzienności* — w którym Maeterlinck opisał nie tyle trywialność codziennego doświadczenia, ile codzienny tragizm ludzkiego życia i umierania — uznał on tradycyjną dramaturgię tragedii, sprowadzającą się do *le tragique des grandes aventures* („tragizmu wielkich czynów”[4]), za wyjałowioną, przestarzałą i nieistotną. Podobnie ocenił także tradycyjną strukturę dialogową konfliktu tragicznego, jego kulminację i rozstrzygnięcie w konsekwentnie umotywowanej scenie finałowej. Prawdziwy, istotny tragizm człowieka rozgrywa się w ciszy, w akcie duchowej konfrontacji jednostki z przeznaczeniem, w przeczuciu kapitulacji wobec miłości i śmierci, w poszukiwaniu sensu bytu. Głos duszy, który należy uczynić słyszalnym, nie wyraża się w samej mowie, lecz wyczuwalny jest tylko poprzez jej ton, pauzy i niuanse artykulacji. Jest to nowy rodzaj dramaturgii mowy, która opiera się na *dialogue du second degré*, a zatem na mowie drugiego stopnia, ukrytej ‘pod’ wypowiadanymi wyrazami i zdaniami. W dramacie pozbawionym akcji, w dramacie czekania i powoli budzącej się świadomości, tematem nie jest już konflikt pomiędzy antagonistą i protagonistą, lecz *la situation de l’homme dans l’univers* („miejsce człowieka we wszechświecie”[5]). Tego typu dramaturgia, której konsekwencje przedstawione będą poniżej, oznacza radykalne zerwanie z tradycyjną dramaturgią akcji i konfliktu, zarówno w jej odmianie tragicznej, jak i komicznej. Postulowany przez Maeterlincka *théâtre statique* (teatr statyczny) stanowi pierwszy przykład antyarystotelesowskiej dramaturgii w epoce modernizmu, bardziej radykalny od wielu późniejszych, odrzuca bowiem kategorię akcji, stanowiącą podstawę arystotelesowskiej definicji dramatu. Maeterlinck uważał zresztą, że najważniejsze założenia teatru statycznego urzeczywistnione zostały jeszcze przed Arystotelesem, a mianowicie w tragediach Ajschylosa.

III

Konsekwencje dla teorii teatru są bezsprzeczne, po pierwsze dla sceny, która na własnych prawach staje się nośnikiem znaczenia; po drugie dla realizacji scenicznej, która wymaga udziału autonomicznego aktora, przeciwstawiającego się jako artysta hegemonii tekstu literackiego. *Drame statique* Maeterlincka może być przedstawiony tylko za pomocą stworzonej na scenie

[4] Maurice Maeterlinck, *Tragizm codzienności*, przeł. Janusz Kortas, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, t. 2, *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. Eleonora Udalska, Warszawa 1993, s. 231.

[5] *Ibidem*, s. 233.

przestrzennej fikcji, za pomocą artystycznego krajobrazu symbolicznego, nadającego tekstowi i fabule ów 'kosmiczny wymiar', którego same w sobie nie posiadają. Podobna zasada dotyczy sposobu przedstawiania postaci: konwencjonalny aktor, dążący do całkowitego wcielenia się w rolę, nie jest w stanie sprostać nowemu zadaniu, ponieważ przypadkowe i indywidualne elementy jego kreacji przysłaniają uniwersalny, symboliczny wymiar postaci. Dotychczasowe atuty aktora, jego zdolność do połączenia w jedność swej indywidualności z tym, co w roli ogólne, niszczy nową warstwę sensów i symboli.

Uwagi Maeterlincka na temat organizacji sceny — na przykład w *Ślepcach*, *Śmierci Tintagilesa* czy w *Pelleasie i Melisandzie* — ukazują w bezpośredni i wyrazisty sposób, jak symboliści w ogóle wyobrażali sobie rolę dekoracji teatralnej, a co krytycy teatralni, tacy jak Maurice Quillard oraz Camille Mauclair, sprowadzili do formuły *prétexte au rêve* (pretekst, by marzyć). Scena nie powinna jedynie ilustrować tego, co sugeruje czy wręcz wyraża tekst dramatu, nie służy bowiem jego materializacji. Powinna stać się raczej samoistnym impulsem, stymulatorem fantazji. Scena działa *per analogiam*, nie powinna więc dublować dramatu. Estetyka scenografii sprowadza się do prostej, fundamentalnej zasady, pozbawionej jakichkolwiek mimetycznych ambicji: „Dekoracja powinna być prostą zdobną fikcją, która uzupełnia iluzję za sprawą analogii między barwami i liniami a dramatem. Najczęściej wystarczy kilka ruchomych draperii umieszczonych w głębi sceny"[6]. W wypowiedzi tej naszkicowany został nie tylko nowy ideał sceny jako pejzażu duszy, który powstaje z niemimetycznych linii i barw dzięki prostemu udrapowaniu kotar. Inaczej mówiąc: jest to wyrażona w sposób abstrakcyjny kompozycja przestrzeni, która poprzez barwy i formy daje impuls do medytacji. Scenę tego typu nazywano później „sceną Maeterlincka" albo „sceną z draperiami"; chodzi tu o pierwszy w nowym stuleciu rodzaj sceny, która w sposób obiektywny nie była iluzjonistyczna. Określenie „scena stylowa" (Stilbühne[7]) jest w tym przypadku zbyt jednostronnie, gdyż eksponuje pierwiastek estetyzmu kosztem funkcjonalności i estetyki. W dziejach reformy teatru scena Maeterlincka zapoczątkowała tendencję do abstrakcji, która doprowadziła w przeciągu dwóch kolejnych dziesięcioleci do powstania radykalnych barwno-ruchowych kompozycji

[6] Pierre Quillard, *De l'Inutilité absolue de la mise en scène exacte*, „La Revue d'Art dramatique" 01.05.1891, cyt. za: Jacques Robichez, *Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les débuts deL'Œuvre*, Paris 1957, s. 188 (przeł. Piotr Olkusz).

[7] Określenie „scena stylowa" zostało wprowadzone przez Georga Fuchsa w odniesieniu do typu dekoracji stosowanych na płytkiej scenie reliefowej w jego Künstlertheater w Monachium. Por. Georg Fuchs, *Scena przyszłości*, przeł. Małgorzata Leyko, Gdańsk 2004 [przyp. red.].

Wassily'ego Kandinsky'ego (*Der gelbe Klang* — Żółty dźwięk) lub barwno-ruchowo-dźwiękowych wczesnych kompozycji Arnolda Schönberga (*Die glückliche Hand* — Szczęśliwa ręka), świadomie odwołujących się do koncepcji Maeterlincka. Pod hasłem *prétexte au rêve* kształtowały się zarazem kolejne programy dramaturgiczne i estetyczne następnych dekad, przy czym różnice między powstającymi wariantami zależały od tego, czy '*rêve*' (marzenie, sen) pojmowano jako wewnętrzne, wizjonersko-ekstatyczne przeżycie, czy też jako manifestację nieświadomości w sensie psychologicznym. Koncepcja Maeterlincka dopuszcza oba te znaczenia, czego dowodzi jego wypowiedź z 1890 roku: „Bo słowo jest jedynie szczytem wielkiej góry, który staje na chwilę przed naszymi oczami, niczym nietrwała wyspa na cichym oceanie naszej tożsamości"[8]. Zarówno dla Maeterlincka, jak i innych artystów z jego kręgu, działających do 1920 roku, granica między wizjonersko-duchową i psychologiczną wykładnią marzenia jest płynna.

Zaledwie dziesięć lat po sformułowaniu przez Maeterlincka tej proroczej wizji nową koncepcję sceny rozwinął Hugo von Hofmannsthal, który połączył aspekty wizualno-estetyczne i wizyjne pod hasłem „scena jako obraz senny" (*Die Bühne als Traumbild*, 1905). Hofmannstahl czerpał tu także z powstałej nieco wcześniej idei „gry snów" Augusta Strindberga. Kompleksowa dramaturgiczno-sceniczna koncepcja Strindberga, pomyślana jako alternatywa wobec tradycyjnego dramatu akcji, wywarła ogromny wpływ na teatr przełomu XIX i XX wieku. W dziejach dramatu stosowane wymiennie określenia dramaturgia „ja" (Ich-Dramatik) i dramat stacyjny stanowią dalsze akcenty, odnoszące się do treściowej zawartości nowego dramatu. Z punktu widzenia historii teatru wart podkreślenia jest fakt, że dla realizacji swoich sztuk kameralnych i wpisanej w nie „gry snów" Strindberg wspólnie z Gustavem Falkiem otworzył w Sztokholmie własną scenę eksperymentalną — Teatr Intymny, który wzorował się na „scenie z draperiami". Jeszcze raz, dziesięć lat później, koncepcja „gry snów" przyczyniła się do rozkwitu dramatu ekspresjonistycznego, czyli następstwa wizji scenicznych, dla których teatr od sezonu 1916/1917 stosował adekwatną, sugestywną i pozbawioną dotychczasowych ograniczeń przestrzeń sceniczną[9]. Jeśli wziąć pod uwagę przedstawioną tu linię rozwojową, to nowa scena przestrzenna zawdzięczała swój kształt inspiracjom płynącym

[8] Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886–1896*, ed. Stefan Gross, Labor, Collection Archives du futur, Bruxelles 1985, s. 90 (przeł. Piotr Olkusz).

[9] Kolejnym historycznym wariantem jest definicja sceny i przestrzeni zaproponowana przez surrealizm, która wywodzi się wprawdzie bezpośrednio od futuryzmu (i dadaizmu), ale wiele zawdzięcza symbolistycznej estetyce groteski.

z symbolizmu. Jednocześnie duży wpływ wywarły na nią idee Appii, skądinąd w znamienny sposób pokrewne koncepcjom symbolistów, mimo że wyprowadzone zostały one z dzieł i pism Richarda Wagnera. Na pewne podobieństwa zwrócono już wcześniej uwagę.

Refleksje Maeterlincka, wyjaśniające ideę obrazów wizyjnych i prowadzące bezpośrednio od teorii dramatu do rozszerzonej teorii teatru, zawarte są we wspomnianym już eseju *Teatr androidów*, opublikowanym w czasopiśmie „La Jeune Belgique" w 1890 roku. Według Maeterlincka scena — zgodnie ze swoją istotą i powszechnym mniemaniem — jest „świątynią marzenia", a także — ponieważ chce być sztuką — „maską prowizoryczną, pod którą intryguje nas Nieznane bez oblicza", czyli nasze własne wnętrze ze swoimi metafizycznymi przeczuciami i swoją nieświadomą dynamiką. Teatr współczesny — uważa Maeterlinck — nie ujawnia tego, co istotne, ponieważ usiłuje za wszelką cenę upodobnić akcję na scenie do życia, do rzeczywistości, niemal zrównując je ze sobą. A przecież sztuka „wydaje się zawsze jak gdyby wykrętem, nie mówi nigdy otwarcie, twarzą w twarz"[10] — twierdził Maeterlinck, formułując zarazem chyba najbardziej uniwersalną estetyczną zasadę symbolizmu. Brzmi to jak echo wypowiedzi Mallarmégo, który w odniesieniu do poezji lirycznej i używając metafory snu, konstatował: „*Nazwać* jakiś przedmiot to tyle, co zniszczyć trzy czwarte radości, którą może dać poemat, i która wiąże się z powolnym odgadywaniem: *zasugerować* — oto marzenie"[11]. Niezależnie od tego, czy maksymę tę interpretuje się w kontekście estetyki dzieła czy estetyki odbioru, dla teorii teatru posiada ona jednoznaczne konsekwencje: teatr aluzji i przemilczeń, teatr sugestii i animacji wzbrania się przed nazwaniem wprost tego, co niewymowne, a co stanowi jego istotę. Nie nazywając wprost, stymuluje on wyobraźnię, inteligencję i refleksję widza oraz umożliwia ten rodzaj przyjemności, który wynika z samodzielnego i aktywnego obcowania ze sztuką.

Przeszkodą w realizacji tego celu była realna obecność na scenie człowieka w osobie indywidualnego „egoistycznego aktora". Realność jego fizycznej postaci, jak również jego indywidualna, psychiczna obecność zakłócają grę aluzji i sugestii. Argumenty te odpowiadają przytoczonej wyżej uwadze o nieprzystawalności symbolu i ludzkiej obecności. Maeterlinck rozwinął swoją myśl w następujący sposób:

[10] Maurice Maeterlinck, *Menus Propos. Le théâtre*, *op. cit*. Cytat w przekładzie Zenona Przesmyckiego, *op. cit*., s. 299.

[11] Stéphane Mallarmé, *Sur l'Evolution littéraire (Enquête de Jules Huret)*, [w:] idem, *Œuvres Complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1945, s. 869 (przeł. Piotr Olkusz).

> Być może, iż trzeba by zupełnie usunąć ze sceny istotę żyjącą. Nie zaprzeczam, że przez to wrócilibyśmy do sztuki jakichś wieków prastarych, których maski tragików greckich ostatnimi snadź były śladami. Może kiedyś użyta zostanie w tym zakresie rzeźba, co do której ludzie poczynają dziwne sobie stawiać pytania? Albo też może istota ludzka zastąpić się da przez cień, odbicie, rzucone na ekran formy symboliczne lub jakąś istotę, mającą wszelkie pozory życia, ale bez życia[12].

Zarówno w teatralnych eksperymentach, jak i w rozważaniach teoretycznych kolejnych lat zwrócono się ku możliwości wprowadzenia na scenę „androidów" jako postaci reprezentujących człowieka. Maska jako prapojęcie dla tego, co teatralne, pojawiła się w tytule najważniejszego międzynarodowego czasopisma teatralnego nowego stulecia[13], formy rzeźbiarskie wzorowane na płaskorzeźbie stały się modelem dla sceny reliefowej, *plastique animée* (ożywiona plastyka) w sensie symbolicznym stworzyły figuratywny odpowiednik dla światłoprzestrzeni Adolphe'a Appii, zaś gra cieni, zainspirowana głównie przez kulturę azjatycką, uzyskała znowu popularność w eksperymentalnym teatrze cieni. Kwintesencją symbolistycznej teorii teatru pozostała jednak marioneta, która jako model realizujący estetyczne postulaty wobec postaci i gry scenicznej przeciwstawiona została człowiekowi, jego bezpośredniości i nieprzewidywalności. Znaczenie modelu marionety wzrasta — czy to w sensie dosłownym, czy przenośnym — o ile uwzględni się zawarte w nim odstępstwo czy wręcz deformację reprezentowanej przezeń postaci ludzkiej. Maeterlinck zasygnalizował ten problem, nie dając jednoznacznej odpowiedzi:

> Zdaje się również, że każda istota, mająca pozory życia, a bez życia, odwołuje się do jakichś potęg nadzmysłowych [...]. Czy groza, jaką tchną te istoty, podobne nam, lecz najwidoczniej obdarzone duszą martwą, nie pochodzi stąd, iż są one absolutnie pozbawione wszelkiej tajemniczości? że nie owiewa ich wieczność? [...] Być może, przestraszają nas gesty i słowa istoty podobnej do nas, ponieważ wiemy, że gesty te i słowa, przez jakiś wyjątek potworny, nie znajdują nigdzie oddźwięku i nie są znakiem widomym żadnej wieczności? A może dlatego, że istoty te nie mogą umrzeć?[14]

[12] Maurice Maeterlinck, *Menus Propos. Le théâtre*, *op. cit*. Cytat w przekładzie Zenona Przesmyckiego, *op. cit*., s. 301.

[13] Chodzi tu o pismo „The Mask" wydawane przez Edwarda Gordona Craiga [przyp. red.].

[14] Maurice Maeterlinck, *Menus Propos. Le théâtre*, *op. cit*. Cytat w przekładzie Zenona Przesmyckiego, *op. cit*., s. 302.

Wraz z pojęciem „monstrualnego wymiaru" pojawia się w teorii androidów pierwiastek okropieństwa, makabryczności i deformacji, który stanowi istotę estetyki groteski. Założenia nowoczesnego teatru groteski sformułowane zostały już w ramach symbolistycznej teorii teatru. Niespełna kilka lat po manifeście Maeterlincka doszło w teorii androidów — także *expressis verbis* — do odwrotu od symbolicznej wzniosłości na rzecz symbolicznej groteski, *du sublime au ridicule*, co świadczy o sile oddziaływania symbolistycznego teatru w ciągu minionego stulecia.

Nietrudno odnaleźć elementy groteski już we wczesnych utworach Maeterlincka. Królowa-Śmierć w *Śmierci Tintagilesa* „nie jest piękna i [...] jest olbrzymia"[15]; w *Ślepcach* i *Księżniczce Malenie* przesiąknięta atmosferą śmierci sceneria znajduje odpowiednik nie tylko w ludzkich przeczuciach, ale także w zachowaniu zwierząt, a w finałowej scenie *Księżniczki Maleny* pogrążony w obłędzie król, nie zważając na trzy trupy, prosi o sałatę na śniadanie. Ważniejszy od takich rozproszonych pojedynczych motywów jest fakt, że w wywiadzie z Jules'em Huretem Maeterlinck sformułował programową definicję groteski, którą poparł odpowiednim przykładem. Groteska ma przedstawiać ludzi w zwykłych okolicznościach, ale ma to czynić w taki sposób, „żeby wskutek nieznacznego przesunięcia codziennej perspektywy wyraźnie zarysowały się ich związki z nieznanym"[16]. Dalej następuje opowieść o chciwym, bezdusznym wieśniaku, który skąpił posiłków własnemu ojcu i który musiał potem dzielić się jedzeniem z przyrośniętą do własnej twarzy ropuchą. Duchowa deformacja uwidacznia się jako deformacja cielesna, ciało ludzkie zostaje zwierzęco zeszpecone[17].

To, co Maeterlinck wskazał tutaj jako przykład, niebawem stało się zasadą funkcjonowania sceny. Powinna ona ukazywać się oczom publiczności zaraz po podniesieniu kurtyny „niczym zwierciadło z opowiadań Pani Leprince de Beaumont: gdy przegląda się w nim niegodziwiec, to wydaje mu się, że ma rogi byka i ciało smoka"[18]. Przypowieść Maeterlincka i dramaturgia groteski

[15] Maurice Maeterlinck, *Śmierć Tintagilesa*, przeł. Stanisław Brzozowski, [w:] idem, *Dramaty wybrane*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 1994, s. 125.

[16] Maurice Maeterlinck, *II. Interview*, [w:] Jules Huret, *Enquête sur l'Evolution littéraire*, Paris 1891, s. 116–129.

[17] *Ibidem*, s. 89–90.

[18] Maurice Maeterlinck, *Questions de théâtre*, cyt. za: Aurélie Gendrat, *Ubu roi*, Bréal, Paris 1999, s. 80 (przeł. Piotr Olkusz). Motyw przemienienia człowieka w potwora pojawia się, między innymi, w bajce *Le Prince Chéri*. Fragmenty utworów Jeanne Marie Leprince de Beaumont, którą nazywano w Polsce *panią Boną*, ukazały się u nas pod tytułem *Czarodziejskie baśnie* w 1879 roku [przyp. tłum.].

Alfreda Jarry'ego stanowią teoretyczne refleksy przyszłej debaty na temat monstrualności, którą zainaugurował Joris Karl Huysmans. W symbolistycznym teatrze grozy elementy groteski spowodowały przesunięcie akcentów z przerażenia na komiczną potworność. W pozostałych kwestiach estetyka sceniczna opierała się na przesłankach Maeterlincka: żądano symbolicznej, abstrakcyjnej scenografii, a postaci typu Ubu miały wzorować się na teatrze marionetek. Jarry nie wahał się zaliczyć do tego samego nurtu teatru Maeterlincka, którego porównał z wielkim poetą elżbietańskim, własną „równie zwariowaną komedią" oraz komedią Christiana Dietricha Grabbego *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie): „Jesteśmy pewni, że uczestniczymy w narodzinach teatru, ponieważ po raz pierwszy zaistniał we Francji [...] TEATR ABSTRAKCYJNY"[19]. *Drame statique* (dramat statyczny) i groteska stanowią dwa nurty dramaturgii symbolistycznej, których nowatorska siła zreformowała teatr pod każdym względem. Główny kierunek tej reformy można określić jako proces abstrakcji, który oddalił teatr od bezpośredniego naśladownictwa życia i przywiódł go do punktu, w którym na nowo musiał zdefiniować swoją teatralność. Godny uwagi jest fakt, że oba nowe gatunki zostały po raz pierwszy poddane próbie scenicznej w tym samym teatrze — Théâtre de l'Œuvre.

IV

W teorii Edwarda Gordona Craiga odnaleźć można syntezę symbolistycznych idei. Z jednej strony ma ona szereg odniesień do praktyki scenicznej, z drugiej zaś dostrzec w niej można gruntowną rewizję dziejów teatru pod kątem wyglądu sceny i technik aktorskich. Jest to widoczne już w głównych aspektach teorii Craiga, jego definicji symbolu i syntezy scenicznej, a także w jego poglądach na temat funkcji aktora. Punktem wyjścia są tutaj wczesne pisma Craiga zebrane w tomie *O sztuce teatru* (1912), opublikowane w niemal dekadę od chwili powstania.

Teoria teatru Craiga w dyskusjach naukowych często nie jest włączana w nurt symbolizmu. Przyczyną tego jest zbyt wąskie traktowanie pojęcia symbolizm, stosowanego zazwyczaj w odniesieniu do niewielkiego grona francuskich artystów, manifestujących za jego pomocą swą samoświadomość, albo też w odniesieniu do Maeterlincka jako dramatopisarza oraz jego następców.

[19] Jarry Alfred, *Ansichten über das Theater*, przeł. Brigitte Weidmann, Verlag der Arche 1970, s. 22–23.

Sam Craig użył jednak tego określenia w wyraźnie pozytywnym sensie, a w eseju *Symbolizm* (1910) dystansował się wobec krytyków, którzy traktując teraźniejszość jako czas realny, określali symbolizm jako kierunek nieaktualny i traktowali go jako przejaw dekadencji. Przeciwstawiając się tym zarzutom, Craig wysunął argument, że życie człowieka w wymiarze uniwersalnym jest określone przez symbole. Powoływał się na Carlyle'a i dowodził, że symbolizm „tkwi nie tylko w korzeniach sztuki, lecz także w korzeniach wszelkiego życia, które jedynie dzięki symbolom staje się dla nas możliwe; używamy ich nieustannie"[20]. Przytoczone przez Craiga przykłady symboli na różnych poziomach obejmują systemy pisma, przejawy życia społecznego i politycznego, w tym także symbole władzy, jak korona i berło, wreszcie dzieła sztuki jako przejaw spotęgowanego symbolizmu, jak również wszelkiego rodzaju kulty, o czym świadczą choćby symbole nagrobne. Ludzka egzystencja, kultura i komunikacja funkcjonują w oparciu o systemy symboli. Sztuka jest częścią kultury, w której za pomocą artystycznych symboli przedstawione zostają te dziedziny i warstwy życia duchowego, które zazwyczaj opierają się konkretyzacji. Oprócz tego sztuka ukazuje i zarazem uświadamia kreatywność człowieka w zakresie tworzenia symboli. Sztuka służy ich wyrażaniu i jakkolwiek obejmuje różne systemy, doprowadza do ich syntezy.

Analogicznie do tego ogólnego pojęcia symbolu postulat syntezy dostrzec można także w odniesieniu do sztuki. Pojęcie syntezy wskazuje przede wszystkim na — czysto formalne — pokrewieństwo z koncepcją Richarda Wagnera. Istnieją jednak liczne powinowactwa także między Craigiem i Adolphem Appią, które wykraczają poza czysto formalne analogie. Ostatecznie jednak na wyobrażeniu Craiga silnie zaważył model artysty malarza i autonomicznego artysty teatru. Chociaż jeden z pierwszych esejów Craiga — *Artystom teatru przyszłości* — powtarzał tytuł reformatorskiego artykułu Wagnera z 1850 roku, to od samego początku widać było, że Craigowska synteza sztuk wyrosła z innych przesłanek niż Wagnerowskie *Gesammtkunstwerk* i bliższa była wyobrażeniom francuskich symbolistów. Centralny problem koncepcji Cariga stanowi stosunek między przestrzenią i ruchem, a nie między słowem i dźwiękiem. Artystą teatru przyszłości nie jest według Craiga kompozytor-poeta, twórca dramatu muzycznego, lecz reżyser działający głównie w sferze optyczno-wizualnej i przekształcający teksty, zarówno czysto literackie, jak i muzyczno-literackie w integralne elementy dzieła sztuki teatru. W przyszłości

[20] Edward Gordon Craig, *Symbolizm*, [w:] idem, *O sztuce teatru*, przeł. Maria Skibniewska, wstęp i noty: Zygmunt Hübner, Warszawa 1985, s. 241.

teatr nie będzie potrzebował podstawy w postaci dramatu albo dramatu muzycznego, lecz w sposób nieskrępowany, po części polegający na improwizacji, będzie realizował swoje własne zasady estetyczne. Zanim stanie się to możliwe, Craig jako pierwsze i najważniejsze zadanie reżysera wskazywał kształtowanie sceny, to znaczy „stworzenie miejsca zharmonizowanego z zamysłem poety”[21]. Już samo znalezienie odpowiedniej przestrzeni jest jądrem estetyki teatru. Jako równoprawny z nią pojawia się ruch. Wzajemne przyporządkowanie przestrzeni i ruchu konstytuuje wizualny kosmos teatru i z tego względu reżyser stał się „najważniejszą osobistością w całym świecie teatru”[22]. Odpowiedzialny jest on za całościową koncepcję dzieła teatralnego i rozporządza zasadami, które pozwalają mu na podporządkowanie składających się na nie sztuk nadrzędnym prawom sceny. Zgodnie z tym, Craig żądał od artysty, zarówno od aktora, jak i od reżysera, żeby jego emocje były „zawsze surowo kontrolowane przez intelekt”[23]. Ta ogólna zasada estetyczna pokazuje, w jaki sposób symbolistyczne podstawy teorii aktorstwa zostały w koncepcji Craiga zuniwersalizowane. Największe zagrożenie dla dzieła scenicznego stanowił jego zdaniem aktor, który budował swoją rolę z bezpośrednich przeżyć i uczuć. Podobnie jak Maeterlinck, także Craig krytykował subiektywność i emocjonalną bezpośredniość tradycyjnego aktorstwa. Oczekiwał czegoś zupełnie innego:

> Doskonałym aktorem będzie ten, którego umysł potrafi znaleźć i uwidocznić dla nas doskonałe symbole tego wszystkiego, co zawiera jego natura. Nie będzie on w roli Otella biegał po scenie tam i sam przewracając oczyma i zaciskając pięści, aby dać nam do zrozumienia, że szaleje z zazdrości; każe swemu intelektowi sięgnąć w głąb i zbadać, co się tam kryje, potem zaś przenieść się w inne sfery, w sfery wyobraźni, i tam ukształtować pewne symbole, aby nie przedstawiając samych namiętności w ich nagiej postaci, jasno mimo to mówić nam o nich[24].

Nowoczesny aktor nie byłby w stanie spełnić tych postulatów, jeżeli *vivre* (życie) w znaczeniu nadanym mu przez Stanisławskiego miałoby dla niego absolutny prymat względem *jouer* (gra). Wizja dialektycznej kreacji roli, znoszącej wszelką bezpośredniość i realizującej się w sferze symbolicznej, ukształtowanej przez artystyczną wyobraźnię, była dla Craiga tak fundamentalna i zarazem tak daleka od teatralnej praktyki, że nie oczekiwał on realizacji swojej

[21] Edward Gordon Craig, *Artystom teatru przyszłości*, [w:] idem, *O sztuce teatru*, s. 52.
[22] *Ibidem*, s. 50.
[23] *Ibidem*, s. 45.
[24] *Ibidem*.

koncepcji przez współczesnych aktorów. Stąd wynika radykalizm sformułowań pojawiających się w eseju *Aktor i nadmarioneta*, w którym Craig — podobnie jak niegdyś Maeterlinck — odrzucił egoistycznego aktora-człowieka i zastąpił go przez model marionety jako reprezentanta pierwiastka ludzkiego na scenie: „Aktor musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie nieożywiona figura — nadmarioneta, jak będziemy ją nazywać, dopóki nie zyska sobie lepszego imienia”[25].

Idee Craiga stanowią systematyczną, teatralno-teoretyczną kontynuację postulatów wysuniętych przez Maeterlincka w ramach jego teorii ‘teatru androidów’. Istotą teorii aktorstwa Craiga stała się nowa, uniwersalna semantyka ruchów i gestów, motywująca go do badań o charakterze historycznoteatralnym. W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, jak i gdzie odnaleźć można punkt wyjścia dla uniwersalnego, estetycznego systemu ruchu i ekspresji, Craig docierał do coraz odleglejszych kontekstów w historii teatru. Jednym z nich była *commedia dell’arte*. Brał tu pod uwagę i badał pod kątem realizacji na scenie zarówno wzniośle hieratyczne, jak i groteskowo-deformacyjne aspekty problematyki ruchu. Zasadniczą rolę we wszystkich tych poczynaniach odgrywał symbolizm, o czym świadczyła już jego krytyka naturalistycznego ruchu i gestyki, które upowszechniły się pod wpływem Théâtre Libre. Craig pisał: „Tendencja do naturalności nie ma nic wspólnego ze sztuką, jest wstrętna na scenie, tak samo jak wstrętna jest sztuczność w codziennym życiu”[26]. Inspiracja symbolizmu zaznaczyła się także *expressis verbis* w jego afirmatywnej definicji nadmarionety. W przeciwieństwie do emotywno-ekshibicjonistycznej gry tradycyjnego aktora, ruchy nadmarionety stanowią finezyjną, analityczną, estetycznie nacechowaną „sztukę objawiania i przesłaniania”[27]. Właśnie w tej równoczesności tkwi istotna różnica estetyczna wobec tradycyjnego teatru, ponieważ symbolistyczna estetyka proponowała aluzje i niuanse zamiast bezpośredniej, jednoznacznej, a tym samym zafałszowującej i upraszczającej wypowiedzi: „Czyż nie wolno oczekiwać z nadzieją tego dnia, który zwróci nam znowu figurę, czyli symboliczny twór wykonany ręką biegłego artysty, abyśmy odzyskali pojęcie tej «szlachetnej sztuczności», o której mówi starożytny pisarz?”[28]. Tego typu postać stanowiła warunek konieczny dla zaistnienia nowego teatru, którego horyzonty wyznaczyła porównawcza formuła ‘nad’:

[25] Edward Gordon Craig, *Aktor i nadmarioneta*, [w:] idem, *O sztuce teatru*, s. 93.
[26] Edward Gordon Craig, *Artystom teatru przyszłości*, *op. cit.*, s. 61.
[27] Edward Gordon Craig, *Aktor i nadmarioneta*, *op. cit.*, s. 94.
[28] *Ibidem*.

> Bo tytuł artysty oznacza właśnie człowieka, który więcej niż inni dostrzega i umie wyrazić więcej, niż zobaczył. Wśród nich zaś nienajpośledniejszym artystą był mistrz ceremonii, twórca wizji, kapłan, którego obowiązek polegał na celebrowaniu obrzędów ku czci przewodniego ducha — ducha Ruchu[29].

Craig całe życie poświęcił poszukiwaniom tego właśnie 'ducha Ruchu'. Jednak od początku było dla niego oczywiste, że marionetka nie jest i nie może być jedynym modelem owego ideału. Postulat nadmarionety nie oznaczał ponadto w żadnym razie wyparcia aktora-człowieka ze sceny, jak przypuszczał Aleksander Tairow, a tym bardziej dehumanizacji sceny. Craig był raczej świadomy, że „nowy symboliczny język gestów" jako istota nowej formy gry może mieć w ruchach i gestach marionety tylko modelowy odpowiednik, nie zaś bezpośredni wzór. Co więcej, za pomocą modelu marionety niemożliwe było *de facto* spełnienie jednego z najważniejszych postulatów estetyki ruchu wskazanych w koncepcji Craiga. „W rzeczywistości jedyną rzeczą, która nie może być osiągnięta za pomocą lalek, jest płynny rytm naturalnego ruchu, który jednocześnie był traktowany przez Craiga jako podstawa jego nowej formy sztuki"[30].

Najważniejszym elementem modelu marionety był jej nad- albo pozaludzki, a w każdym razie ponadindywidualny status. Pod względem historycznym i mitologicznym Craig wywodził marionetkę od bóstwa, przy czym status ten wydawał mu się osiągalny także w dzisiejszych czasach. Jako przykład w pierwszym numerze czasopisma „The Mask", w artykule *Note on Masks*, powoływał się na wrażenia Anatola France'a wyniesione z przedstawienia w paryskim teatrze lalek Signoreta:

> Te marionety przypominają egipskie hieroglify, a więc coś tajemniczego i czystego; gdy przedstawiają sztuki Shakespeare'a lub Arystofanesa, wydaje mi się, że oglądam wizję poety odsłanianą przez święte znaki na ścianach świątyni[31].

Charakterystyczne jest tutaj określenie statusu scenicznego za pomocą pojęć *wizja*, *świątynia* i *hieroglify*, ponieważ Craig nawiązuje w ten sposób bezpośrednio do koncepcji teatralnych symbolizmu, szczególnie do refleksji

[29] *Ibidem*, s. 95.

[30] Christopher Innes, *Edward Gordon Craig,* Cambridge (University Press) 1983, s. 126 (przeł. Dariusz Leśnikowski).

[31] Edward Gordon Craig, *Note on Masks*, „The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre", Volume one 1908–1909, reprinted New York 1967, s. 9–10, cyt. za: Christopher Innes, *op. cit*., s. 126 (przeł. Dariusz Leśnikowski).

Mallarmégo na temat *prototype de cérémonials* i jego znaczenia dla estetyki teatralnej. Jako paralelę pomiędzy koncepcjami Craiga i Mallarmégo można także wskazać fakt, iż użyta przez Craiga metafora hieroglifu zakłada konieczność stworzenia swego rodzaju estetycznego systemu znaków teatralnych. Decydujące znaczenie posiada w tym kontekście metaforyczny sens marionety, ściśle biorąc, moment abstrakcji zawarty w procesie metaforyzacji. Myśl tę sprecyzował Christopher Innes:

> To, co według niego [Craiga] szczególnie wyróżnia lalkę, to jej szlachetna sztuczność w portretowaniu raczej abstrakcyjnych stanów emocjonalnych niż przedstawianiu żywych emocji; jej symboliczny charakter, dzięki któremu prezentuje naturę człowieka w sposób ogólny czy gatunkowy raczej niż w kategoriach cech indywidualnych; i jej podporządkowanie wymogom estetycznym dramatu[32].

W ten sposób problem ruchu w węższym znaczeniu nie został rozwiązany. Craig zmuszony był porzucić dotychczasowy krąg swoich inspiracji, co także łączyło go z estetyką symbolizmu, aczkolwiek w inny sposób. Chodzi tu o pewien rodzaj tańca, jednak nie o balet klasyczny, lecz o nowy *modern dance* i jego dalszy rozwój. Organizując swoją teorię teatru wokół centralnej kategorii tańca, Craig — podobnie jak uczynił to już Mallarmé — analizował zależności pomiędzy estetyką ruchu a estetyką przestrzeni. Tutaj manifestują się zarazem jego związki z Appią, którego późniejsza estetyka ruchu, zaprezentowana po raz pierwszy w *Séconde Préface* do *La Musique et la Mise-en-Scène* (1918), czerpała inspirację z estetyki ruchu i rytmu Emila Jacques'a-Dalcroze'a. W ten sposób jeden z podstawowych estetycznych problemów w teorii teatru symbolistycznego znalazł wykładnię na wszystkich płaszczyznach reformatorskiego ruchu odnowy sceny.

V

Także Wsiewołod Meyerhold, którego teorię zainspirowały idee symbolizmu, połączył w radykalny sposób teorię z teatralnym eksperymentem. Jego początki stoją pod znakiem buntu przeciwko Moskiewskiemu Teatrowi Artystycznemu, przeciwko jego psychologiczno-realistycznym założeniom, naturalistycznemu perfekcjonizmowi, a także przeciwko sposobowi interpretacji

[32] *Ibidem*, s. 125–126 (przeł. D a r i u s z L e ś n i k o w s k i).

dramatów Antoniego Czechowa przez Konstantego Stanisławskiego. W tym okresie Meyerhold wyciągnął już uniwersalne wnioski z symbolistycznych przesłanek Maeterlincka i domagał się „teatru umownego" (*uslovnyj teatr*), w którym tradycyjne elementy stylizowanej gry aktorskiej powinny być przystosowane do estetycznych wymogów statycznego teatru i w ten sposób winny zyskać nowy profil estetyczny. Hasło *dialogue du second degré*, pojmowane przez Meyerholda jako dialog wewnętrzny, stało się punktem wyjścia dla dalszych rozważań na temat kształtu sceny i zasady syntezy. Przy okazji eksperymentalnej inscenizacji sztuki Maeterlincka *Śmierć Tintagilesa* w Studio przy MCHAT reżyser wyjaśniał: „Praca nad [...] [*Śmiercią Tintagilesa*] nauczyła nas rozmieszczać postaci na scenie według zasady płaskorzeźby (układ reliefowy) i fresku, wypowiadać dialog wewnętrzny za pomocą muzyki ruchu plastycznego [...]"[33]. W koncepcji Meyerholda bezpośredni oddźwięk znalazły malarskie osiągnięcia symbolistów co do kompozycji sceny, jak również sugestie Maeterlicka dotyczące rzeźby. Tym samym ujawnił się główny cel reformy teatru Meyerholda, jakim było stworzenie nowego estetycznego systemu przestrzenno-ruchowego. Kolejne wykorzystane przez Meyerholda elementy teorii tragedii Maeterlincka to *théâtre statique* (teatr statyczny) oraz *la situation de 1'homme dans l'univers* (miejsce człowieka we wszechświecie[34]). Tę (podstawową) sytuację człowieka można wyrazić scenicznie przez statyczną technikę, „dla której ruch jest muzyką plastyczną, zewnętrznym rysunkiem przeżycia wewnętrznego (ruch jako ilustracja). Dlatego właśnie technika teatru statycznego operuje gestem powściągliwym, oszczędnymi ruchami, które są jej bliższe od gestu w potocznym rozumieniu"[35]. Owa wymowna konkluzja, wynikająca z przemyśleń na temat stanowiska Maeterlincka, doprowadziła Meyerholda bezpośrednio do drugiego ważnego źródła inspiracji dla symbolistycznej teorii teatru, czyli do Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*: „Richard Wagner wypowiada dialog wewnętrzny przy pomocy orkiestry"[36], zauważył Meyerhold, dokonując wnikliwego i ważkiego porównania. Wtajemniczona w zdarzenia sceniczne, epicka orkiestra Wagnerowska, stojąca ponad postaciami i zdarzeniami scenicznymi, przybliża je publiczności, stając się odpowiednikiem symbolistycznego niesłyszalnego dialogu drugiego stopnia. Pojęcie teatru umownego

[33] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d , *W związku z historią i techniką teatru*, [w:] i d e m , *Przed rewolucją*, przeł. A n d r z e j D r a w i c z i J e r z y K o e n i g , wstęp i wybór: J e r z y K o e n i g , Warszawa 1988, s. 22.

[34] M a u r i c e M a e t e r l i n c k , *Tragizm codzienności*, *op. cit.*, s. 233.

[35] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d , *W związku z historią i techniką teatru*, *op. cit.*, s. 39.

[36] *Ibidem*, s. 51.

oparte było na teorii „rzeźbiarskiego wyrazu cielesnego", przy czym wyraz rozumiany jako ekspresja ciała objawia się jako rytm o proweniencji muzycznej, dzięki czemu estetyka ruchu jest nadrzędna wobec przesłanek językowo-dramatycznych. W tym sensie teatr umowny był teatrem prawdziwie symbolistycznym, opartym na modelu dzieła sztuk połączonych, uwzględniającym ekspresję ruchu.

Tą drogą Meyerhold szedł konsekwentnie także później, w czasie pracy w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, gdzie dogłębnie zajmował się Wagnerem. W głośnej inscenizacji *Tristana i Isoldy* urzeczywistnił zasadnicze punkty swojej estetyki przestrzeni i ruchu, pozostając jednocześnie pod silnym wpływem koncepcji Appii.

Dalszą ewolucję w tym kierunku zapewniła mu współpraca z Aleksandrem Błokiem, który w swojej poezji i dramatach również zmierzył się z ideami symbolizmu. Obaj artyści dotarli do tego punktu, który osiągnięty został również przez następców Maeterlincka w Théâtre de l'Œuvre. W inscenizacji *Budy jarmarcznej* Błoka podjęto próbę przeniesienia teatralnego programu symbolistów w świat jarmarku. W wyniku tej transformacji *théâtre statique* jawił się jako trawestacja, którą sam Meyerhold — w pozytywnym znaczeniu — nazwał „kabotynizmem", czyli komediancką szmirą. W wydanym później eseju *Buda jarmarczna*[37], traktującym o historycznych i teoretycznych uwarunkowaniach scenicznego eksperymentu i będącym jego częścią, Meyerhold podał przykłady z historii teatru, ukazujące dialektykę wzniosłości i groteski. Już w średniowiecznych misteriach występował kabotyn, szmirowaty komediant, który swobodnie przechodził od misterium do wulgarnej groteski, od wzniosłości do śmiechu, czym w szerszym kontekście historycznym na gruncie teorii kultury i teatru zajmował się Michaił Bachtin.

Także to nagłe przechodzenie od wzniosłości do groteski wywoływane było przez czynnik nieliteracki, a mianowicie przez ruch. Za sprawą ruchu i gestu dokonywała się zmiana sceny z wzniosłej w groteskowo-komiczną, a bezpośrednie działanie użytych z przesadą środków niewerbalnych miało się przeciwstawiać teatrowi słowa i dialogu.

> Pantomima zamyka usta retorowi, który powinien przenieść się z teatru na katedrę. Żongler udowadnia, że sztuka aktorstwa potrafi przekazywać myśli za pomocą gestu i ruchu ciała, nie tylko w tańcu, ale poprzez każde działanie sceniczne. Żongler musi mieć maskę, musi mieć pstry,

[37] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d, *Buda jarmarczna*, [w:] *Teatr umowny*, *op. cit.*, s. 148–178.

> uszyty z różnobarwnych gałganów kostium, dużo świecidełek, barwnych piór i dzwoneczków, dzięki którym teatr staje się barwnym i głośnym widowiskiem[38].

Odtąd teatr jarmarczny, teatr lalek, szczególnie zaś *commedia dell'arte* stały się podstawowymi historycznymi formami teatru, do których odwoływał się w swojej teorii Meyerhold. Późniejsze koncepcje ruchu rosyjskiej reformy teatru, biomechanika Meyerholda i 'teatr wyzwolony' Tairowa, słusznie nazywane były „symbolizmem motorycznym". Decydującą terminologiczną kulminację nowej koncepcji teatru stanowi pojęcie groteski, które Meyerhold definiował jako stylistyczną heterogeniczność, a jej korzenie odnalazł w epoce manieryzmu: „Groteska nie dzieli zjawisk życia na *tylko* niskie albo *tylko* wysokie. Groteska łączy ze sobą przeciwieństwa, podkreśla świadomie ostrość sprzeczności, *operując jedynie oryginalnością własnej* metody"[39]. W wyniku eksperymentu, polegającego na przeniesieniu mistycznych postaci Maeterlincka do Théâtre de la Foire (teatru jarmarcznego) i nadaniu im cech karykatury, powstała nowa definicja dzieła sztuk połączonych, która zespoliła obydwa bieguny symbolistycznej koncepcji teatru: tragedię statyczną i wyzwoloną groteskę.

> Fantastyka operująca oryginalnością własną, optymizmem w tym, co komiczne i w tym, co tragiczne; tragikomizm w tym, co związane z życiem; dążenie ku umownemu nieprawdopodobieństwu, ku tajemnym aluzjom, zamianom i przemianom; oczyszczenie romantyzmu z elementów sentymentalizmu i słabości; dysonans wprowadzony do piękna harmonijnego; i przezwyciężenie codzienności[40].

W ten sposób jeszcze raz powróciliśmy do *tragique quotidien* Maeterlincka, ale jego sens uległ już przemianie. Codzienność przeniesiona została w sferę, w której wykorzystać mogła własne popularne tradycje i postaci teatralne, nie rezygnując przy tym z dreszczu grozy, typowego dla *drame statique*. Nadal obowiązuje jednak zasada, wedle której symbol nie toleruje obecności postaci ludzkiej. Na scenie pojawiają się groteskowe i burleskowe figury, które zastąpiły postać ludzką, cyrkowcy i akrobaci cechujący się wysokim stopniem profesjonalizmu i własną estetyką. Należą do nich Arlekin i Kolombina, Hanswurst i Kasperl, klown i żongler, akrobata i wędrowny artysta.

[38] *Ibidem*, s. 155.
[39] *Ibidem*, s. 173.
[40] *Ibidem*, s. 177.

Wciąż jednak rozpoznawalna pozostaje w nich postać stworzona przez Maeterlincka na początku symbolizmu; w *Budzie jarmarcznej* Błoka i Meyerholda dozwolone są, niczym w teatrze marionetek, postaci zmieniające swoją tożsamość, w tym przypadku chodzi o zwykłą sztuczkę, która odbywa się przy udziale Mme La Mort i jest łącznikiem między teoretycznymi i historycznymi aspektami obydwu koncepcji:

> Jak spod ziemi wyrasta Pierrot i powoli idzie przez całą scenę, wyciągając ręce do Śmierci. W miarę, jak się zbliża, jej rysy zaczynają ożywać. [...] Srebrna kosa niknie w ścielącej się porannej mgle. Na tle zorzy, w niszy okna, stoi z cichym uśmiechem na spokojnej twarzy piękna dziewczyna — Kolombina. W tym momencie, gdy Pierrot podchodzi [...] między nim a Kolombiną wysuwa się tryumfująco głowa Autora.

Ten totalnie teatralizowany teatr celebruje tutaj swoją autonomię, aranżując samounicestwienie: „Autor chce połączyć ręce Kolombiny i Pierrota. Ale nagle wszystkie dekoracje zwijają się i ulatują w górę. Maski rozbiegają się”[41].

Przełożyła Magdalena Mayerweissflog

[41] Aleksander Błok, *Buda jarmarczna*, przeł. Jerzy Zagórski, [w:] idem, *Utwory dramatyczne*, Kraków–Wrocław 1985, s. 17.

Rozdział II

„Uderzając głową w kulisę". Teoretyczno-historyczny komentarz do teatralnych zapisków Alfreda Jarry'ego

Ruch „nagłego wycofania", który prowadzi do „uderzenia głową w kulisę"[1], posłużył Alfredowi Jarry do wyjaśnienia jego poglądów na zdarzenie teatralne. Poprzez ten ruch marionetka okazuje zdziwienie, wyraża swoje zaskoczenie. Jarry widzi w tym zachowaniu „przykład uniwersalnego gestu" i przeciwstawia go konwencjonalnej gestyce mimetycznej, panującej w teatrze. Historycznoteatralne znaczenie rozważań Jarry'ego, który jako „awangardysta" przypisywany był dotychczas do szeroko pojętego nurtu całkowitego oderwania się od dotychczasowych wartości na przełomie XIX i XX wieku, można wyraźnie pokazać właśnie dzięki paradygmatowi „gestu uniwersalnego".

Podobnie jak teoretycy teatru z kręgu symbolizmu, także Jarry'emu odwołanie się do teatru marionetek służyło do zanegowania ówczesnego stylu gry aktorskiej i krytyki człowieka na scenie w ogóle. Z tych samych źródeł wynika jego pochwała maski, a ściślej mówiąc, jego obrona „homogeniczności matowych masek" oraz „łagodnie zarysowanych sylwetek"[2]. Chodzi tu o sam akt ruchu, gdyż emocja nie jest wyrażana przez bezpośrednią ekspresję, lecz w sposób symboliczno-plakatowy. Tym samym Jarry podjął fundamentalne zagadnienie języka gestyczno-ruchowego w teatrze, który był już tematem estetycznych rozważań symbolistów. Z tym problemem mierzyć się musieli wszyscy późniejsi teoretycy teatru, którzy w praktyce scenicznej nie akceptowali mimetycznych zasad ruchu. Alfred Jarry zabrał zatem głos w debacie

[1] Alfred Jarry, *Oeuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrive*, Paris 1972, s. 409. Por. przekład polski cytowanych tu fragmentów wg: Alfred Jarry, *O zbędności teatru w teatrze*, przeł. Jan Gondowicz, „Dialog" 2001, nr 7, s. 80–83 [przyp. red.].

[2] Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, s. 413.

koncentrującej się wokół Théâtre de l'Œuvre, prowadzonej od dziesięciu lat przez wiodących symbolistów, wśród których byli Camille Mauclair i Pierre Quillard. Dla rozważań na ten temat Maurice Maeterlinck znalazł określenie „teatr androidów".

Różnica między poglądami Jarry'ego i symbolistów jest niewielka, ale znamienna i dotyczy sfery groteski, do której odsyła używane początkowo przez Jarry'ego pojęcie „tragikomizmu", za pomocą którego próbował on wyjaśnić zasadę oddziaływania maski:

> Przez wszystkie te szczegóły przejawia się ekspresja zasadnicza i w wielu scenach najpiękniejsza jest niewzruszoność którejś z masek, miotającej słowa zabawne lub poważne. Porównać to można tylko z nieograniczoną formą szkieletu skrytego w ciałach zwierząt, w czym od niepamiętnych czasów dostrzegano wartość tragikomiczną[3].

W modelu teatru Jarry'ego występuje w pewnym sensie groteskowa wersja symbolicznych, naznaczonych piętnem śmierci postaci Maeterlincka[4]. Przy okazji prapremiery sztuki *Ubu Król, czyli Polacy* Jarry wyjaśnił, że maski nie mają nic wspólnego z „zabawną sztuką", lecz „ich komizm powinien być przede wszystkim makabrycznym komizmem angielskiego klauna lub komizmem tańca umarłych"[5].

Podstawowa różnica w zaproponowanych przez Jarry'ego modelach marionetki i maski staje się wyraźna, jeśli odnieść je do człowieka jako wykonawcy. Wypowiadając się na temat *Ubu Króla*, Jarry zapewniał, że najchętniej zawiesiłby aktorów na sznurkach, „choć byłoby to co najmniej absurdalne, a jednocześnie — w każdym razie dla nas — bardzo skomplikowane"[6]. W istocie jednak chodziło o coś bardziej ogólnego, a mianowicie o stworzenie efektu „kartonowej twarzy aktora — efektu możliwego do uzyskania jedynie przez tych aktorów, którzy mieliby wystarczająco dużo talentu, aby odważyć się na zrezygnowanie z własnej osobowości"[7]. Krytykując zindywidualizowanego aktora, który — wysuwając swą osobowość na pierwszy plan — ignorował wymowę dramatu i roli, Jarry powtórzył krytyczne zarzuty Maeterlincka

[3] Alfred Jarry, *O zbędności teatru w teatrze*, s. 83.

[4] Dalsze impulsy dla swojej koncepcji groteski odnajduje Jarry w komedii Christiana Dietricha Grabbego *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie), czym dowodzi swoich kompetencji w dziedzinie historii literatury i dramatu. Komedia ta powstała w późnym okresie romantyzmu lub postromantyzmu, który wywarł znaczny wpływ na estetykę symbolizmu.

[5] Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, s. 416.

[6] *Ibidem*, s. 400.

[7] *Ibidem*, s. 403.

i Stéphane'a Mallarmégo kierowane pod adresem współczesnego im teatru. Jarry przyłączył się tym samym do polemiki z naturalizmem, którą zaognił w 1892 roku Camille Mauclair, postulując taki rodzaj psychologizmu na scenie, który sprawiłby: „że artysta nie będzie już czuł się skrępowany chwilowym prawdopodobieństwem — narzuconym mu przez czas, otoczenie i pozostałe postaci"[8].

Analogiczne spostrzeżenia poczynić można w odniesieniu do scenograficznych pomysłów Jarry'ego. Miejsce akcji *Ubu Króla*, czyli kraj *Nulle-Part*, to *Nigdzie* nazwane Polską, ale znajdować mogłoby się wszędzie, zostaje przedstawione za pomocą scenografii, „z drzewami, co zapuszczają swoje korzenie w łóżkach, z białym śniegiem, co prószy z błękitnego nieba"[9]. Zamiast iluzji scenicznej, wspomaganej technikami mimetycznymi, odnajdujemy świadomie wybrany znak. Szczypta prowokacji o zabarwieniu surrealistycznym godzi w oczekiwania widza względem rzeczywistości oraz względem teatru. Podobnie jak w estetyce symbolistycznej, chodziło tu także o to,

> [...] żeby stworzyć analogię pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu i jednocześnie umożliwić odwołania do jakiegoś bliżej nieokreślonego, wyższego poziomu rzeczywistości. Dzięki temu *signifié* konstytuuje się każdorazowo w ramach horyzontu recepcji poszczególnego widza, któremu — na równi z poetą — przyznana została zdolność do intuicyjnego uchwycenia pierwotnej jedności obrazu i znaku[10].

Jarry sprecyzował swoje wyobrażenia na temat symbolicznego charakteru i oddziaływania scenografii, komentując *Ubu Króla* przy innej okazji: „Próbowaliśmy dekoracji heraldycznej, czyli wyznaczającej ujednolicony i zgodny ton barwny całej sceny lub aktu, z postaciami sunącymi w zgodzie z harmonią barwną po tarczy herbowej"[11]. Pojęcie heraldyki pochodzi z tych samych zasobów, do jakich należały wszelkiego rodzaju pisma ezoteryczne, od

[8] Camille Mauclair, *Notes sur un essai de dramaturgie symbolique* (1892). Cyt. za: Beatrix Vedder, *Das symbolische Theater Maurice Maeterlincks* (Bonner Romanistische Arbeiten 2), Frankfurt a. M.–Ber –Las Vegas 1978, s. 21.

[9] Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, s. 401.

[10] Beatrix Vedder, *op. cit.*, s. 25. Quillard mówi w tym kontekście o prostej analogii pomiędzy barwami i liniami scenografii z jednej strony, a fikcyjnością postaci z drugiej strony, przy czym bardzo dosadnie nakreśla płynące stąd decydujące konsekwencje dla estetyki recepcji: „Widz zatraci się w zamiarze poety, by dojrzeć oczyma duszy przerażające bądź urocze kształty, by dojrzeć krainy ułudy, do których nikt poza nim samym nie będzie mógł wkroczyć". Cyt. za: Beatrix Vedder, *op. cit.*, s. 21. Przyszłościowy charakter relacji między sceną i publicznością oddaje określenie „théâtre multiple" lub „théâtre à plusieurs degrés". Por. *ibidem*, s. 22.

[11] Alfred Jarry, *O zbędności teatru w teatrze*, s. 81.

kabały po alchemię, z których korzystało pokolenie symbolistów w poszukiwaniu nowych interpretacji znanych już treści i symboli[12]. W swoim czasie popularne odwołania Jarry'ego do herbarzy zawierały jednocześnie ważne stylistyczne sugestie dla scenografii. Scena w ujęciu Jarry'ego była wysoce stylizowanym i abstrakcyjnym obrazem, na tle którego poruszać się miały wycyzelowane postaci przypominające heraldyczne figury, co z kolei umożliwić miało równoczesne konstytuowanie się wielorakich sensów[13].

Zmiana miejsca akcji u Jarry'ego dokonywała się przy tym przy użyciu odpowiedniej tablicy z napisem, co oznaczało negację tradycyjnego, iluzjonistycznego pojęcia scenografii. Według Jarry'ego zarówno tradycyjna, realistyczna, jak i ówczesna naturalistyczna scenografia stanowiły estetycznie nieuzasadnioną, pozbawioną racji bytu hybrydę: „Dekoracja — to hybryda: nie jest ani naturalna, ani sztuczna. Gdyby zbliżyła się do natury, stanowiłaby zbyteczną kopię…"[14].

Jarry uważał tradycyjne iluzjonistyczne dekoracje i mimetyczny styl gry za główne przeszkody na drodze do estetycznej odnowy teatru. Owa podwójna awersja korelowała z podstawowymi przesłankami symbolistycznej teorii teatru. Odrzuciła mimetyczne metody rzekomego odtwarzania rzeczywistości zmysłowej i postulowała zamiast tego sugerowanie znaczeń za pomocą symboli, które dokonać powinno się przy aktywnym, twórczym współudziale widza. Na scenie dyskretnych aluzji i enigmatycznych napomknień 'banalna realność' żywego aktora stanowiła *eo ipso* zaburzenie. Maeterlinck sformułował swoje poglądy na ten temat w następujący sposób: „Każde arcydzieło jest symbolem, a symbol nie znosi czynnej obecności człowieka. [...] nieobecność człowieka wydaje mi się nieodzowna"[15].

---

[12] Por. Ilse Pollack, *Pataphysik, Symbolismus und Anarchismus bei Jarry*, (Junge Wiener Romanistik 6). Wiedeń–Kolonia–Graz 1984, s. 72; Keith Beaumont, *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*, Leicester University Press 1984, s. 67 i nast. W twórczości Jarry'ego należałony zwrócić uwagę na heraldyczne motywy w drugim akcie dramatu *César Antechrist*.

[13] Także w tym przypadku wyraźne są analogie między Jarrym a Maeterlinckiem. Analizując dramaty Materlincka, Guy Doneux opisuje oddziaływanie postaci na scenie w następujący sposób: „[...] to one, postaci, wyłuskują obrazy i symbole. Elementy tej osobistej symboliki biorą ze scenografii, a raczej wydobywają z siebie, ożywiając dzięki tej symbolicznej spowiedzi całą scenografię", Guy Doneux, *Maurice Maeterlinck. Une poésie — Une sagesse — Un homme*, Bruxelles 1961, s. 80.

[14] Alfred Jarry, *O zbędności teatru w teatrze*, s. 80.

[15] Maurice Maeterlinck, *Menus Propos — le théâtre*, „La Jeune Belgique" 1890, nr 9, s. 331–336. Cytowany fragment wg: Zenon Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck*, [w:] idem, *Wybór pism* krytycznych, t. 1, Kraków 1967, s. 300. O zależnościach refleksji Jarry'ego od symbolizmu por.: Ilse Pollack, *op. cit.*, s. 108 i nast.; Henri Béhar, *Jarry Dramaturge*, Paryż 1980.

Powołując się w tym kontekście na maski w teatrze greckim, a także na rzeźby i inne figury zastępujące postać aktora, Maeterlinck pyta także:

> Może kiedyś użyta zostanie w tym zakresie rzeźba, co do której ludzie poczynają dziwne sobie stawiać pytania? Albo może też istota ludzka zastąpić się da przez cień, odbicie, rzucone na ekran formy symboliczne lub jakąś istotę mającą wszelkie pozory życia, ale bez życia[16].

Pytania te mają związek ze spekulacjami dotyczącymi odbioru, które obejmują — także w przypadku Maeterlincka — problem ekspresji i ruchu. Obcowanie z pozbawionymi życia, podobnymi do człowieka postaciami wywołuje dziwne odczucia, podobne do tych, jakie rodzą się choćby podczas wizyty w gabinecie figur woskowych. Powszechne domniemanie, że każda podobna do człowieka, ale nieożywiona istota, posiada jakieś niejasne powiązania z demonicznymi, metafizycznymi mocami, rodzi kolejne pytania:

> Czy groza, jaką tchną te istoty, podobne nam, lecz najwidoczniej obdarzone duszą martwą, nie pochodzi stąd, iż są one absolutnie pozbawione wszelkiej tajemniczości? że nie owiewa ich wieczność? Czy groza ta nie ma źródła właśnie w braku grozy [...]?[17]

W ten sposób w estetyce Maeterlincka, opartej na kategorii wieczności i wzniosłości, zasygnalizowany został problem monstrualności i deformacji ludzkiej postaci, zapowiadający koncepcję Jarry'ego. Dążenie Jarry'ego do pozbawienia postaci ludzkiej na scenie jej bezpośredniej realności i nadanie jej znamion artefaktu poprzez użycie maski i marionetkowego ruchu potraktować należy jako pokrewne z symbolistyczną teorią Maeterlincka. Uniwersalne wnioski Jarry'ego wykroczyły jednak zdecydowanie poza postulaty Maeterlincka i stanowiły zapowiedź nowego stulecia w historii doktryn teatralnych. Zdaniem Jarry'ego reforma scenografii oraz postaci scenicznej, łącznie z jej gestyką i ruchem[18], umożliwiłaby stworzenie pierwszego we Francji „teatru ABSTRAKCYJNEGO"[19], który dorównałby rangą teatrowi elżbietańskiemu.

[16] Zenon Przesmycki, *op. cit.*, s. 301.

[17] *Ibidem*, s. 302.

[18] Jarry wychodzi z założenia, że maski i marionetki posiadają ograniczony repertuar ruchów mimicznych, o czym świadczą jego spostrzeżenia na temat „głównych pozycji" głowy. Por. Alfred Jarry, *O zbędności teatru w teatrze*, s. 82.

[19] Przekład terminu wg: Małgorzata Sugiera, *Potomkowie Króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*, Kraków 2011, s. 20.

Propozycje Jarry'ego stanowiły niejako preludium do wczesnej teorii Edwarda Gordona Craiga. Rozważania na temat marionety, figury woskowej, maski itp., uzyskały zasadniczy teoretyczny horyzont w Craigowskiej wizji nadmarionety jako „symbolicznego tworu" *par excellence*. Podobnie jak estetyka ruchu, „geste universel" Jarry'ego wyprzedził *in nuce* uniwersalną semantykę ruchu i gestu Craiga.

Druga innowacja Jarry'ego względem „teatru androidów" Maeterlincka polega na tym, że wydobył on i postawił w centrum zainteresowania aspekt, który w teorii Maeterlincka występuje co najwyżej w postaci zalążkowej. Sztuczna figura w swoim abstrakcyjnym polu działania musi posiadać nieodzowne momenty deformacji, żeby odróżnić się od naturalnej postaci ludzkiej. Deformacja zaś otwiera horyzonty groteski. Odkrycie tej sfery i pierwsze systematyczne refleksje w ramach estetyki na ten temat zawdzięczamy twórcom związanym z symbolizmem. Jednym z pierwszych dyskutowanych pojęć była monstrualność. Jarry użył tego sformułowania w artykule *Les Monstres* z 1895 roku, które zapożyczył z eseju *Le Monstre* Jorisa-Karla Huysmansa z 1889[20]. W komentarzu do *Ubu Króla* Jarry wykorzystał to odkrycie jako perspektywę recepcyjną dla własnej estetyki teatralnej:

> Chciałem, aby po podniesieniu kurtyny scena była dla publiczności czymś na kształt zwierciadła z baśni Madame Leprince de Beaumont. W tym zwierciadle źli widzieliby swoje odbicia z rogami byka i ciałem smoka, zależnie od wielkości swoich wad [...][21].

[20] Por. Joris-Karl Huysmans, *Oeuvres complètes*, t. 10, Paris 1928–1934, s. 119–138. Carola Giedion-Welcker wykazała odpowiednie związki w swojej biografii Jarry'ego, por. Carola Giedion-Welcker, *Alfred Jarry. Eine Monographie*, Zurich 1960, s. 27 i nast. Podkreślić należy, że Huysmans powołuje się na rzeźbiarski wystrój gotyckiej katedry, a także na „obrazowy język monstrualności" u Hieronima Boscha. Jego podstawowa teza, wedle której uniwersalna symbolika demonizmu zaniknęła u schyłku późnego średniowiecza i dlatego nie jest dziś zrozumiała, znajduje źródła tego zjawiska w stopniowym bagatelizowaniu monstrualności jako 'burleski' lub 'komizmu'. Cytowane powyżej twierdzenie Jarry'ego o poważnym makabrycznym komizmie *Ubu*, za pomocą którego stara się on zapobiec skojarzeniom z „zabawną sztuką", zainspirowane mogło zostać przez tezy Huysmansa. Próby Jarry'ego zmierzające do uchwycenia pojęcia groteski opierają się z jednej strony na tradycyjnych przesłankach, z drugiej strony są owocem szczególnego upodobania do *coincidentia oppositorum*. (por. Keith Beaumont, *op. cit.*, s. 62). „Zwykło się nazywać monstra niespodziewanym połączeniem wykluczających się elementów: tak byłoby z centaurem, [...] Tymczasem w moim ujęciu monstrum to oryginalne i niezniszczalne piękno." (Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, s. 29). O późniejszych zainteresowaniach Jarry'ego formami groteski por.: Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, s. 101 i nast.; s. 110 i nast.

[21] Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, s. 416. Zamiast cytować bajkę pani Leprince de Beaumont, Jarry mógł powołać się na opowiadanie Maeterlincka, który wplótł ją do wywiadu z Huretem jako przykład bezpośredniego symbolicznego działania przekazanego w ludowej legendzie. Jest to historia o egoistycznym wieśniaku, który nie chce dzielić się posiłkami ze swoim ojcem. Po jakimś czasie spostrzega on, że przyrosła mu do twarzy ogromna ropucha, która odtąd będzie z nim dzielić wszystkie posiłki. Por. Maurice Maeterlinck, *Prosa und kritische Schriften*, Hrsg. von Stefan Gross, Bad Wörishofen 1983, s. 89 i nast.

II

Tylko mały krok dzieli wspomniany przez Jarry'ego makabryczny komizm 'tańca śmierci' od „spazmatycznego tańca" w zakończeniu wczesnego szkicu dramatycznego Michela de Ghelderode pod tytułem *Dziwny jeździec*[22]. Wskazówki dotyczące wykonania tego tańca na scenie pozwalają rozpoznać symbolistyczne korzenie utworu: wykonawcy powinni zachowywać się „niczym sztuczne marionetki", zgodnie z koncepcją Jarry'ego powinny mieć „otwarte usta" i „zaciśnięte dłonie"[23]. Szalone marionetki Ghelderodego, doświadczając totalnej deformacji, przypominają Króla Ubu i jego pobratymców. Starcy w sztuce są „w nieprawdopodobnych łachach, dychawiczni, siąkający, kaszlący, wspierający się na kulach"[24]. Ghelderode, który wzorował się na Brueghlu i Jacques'u Callocie, sprowadził sensualny wymiar barw i wyziewów owych ludzkich postaci do formuły: „rozpadająca się […] społeczność"[25]. Równie łatwo rozpoznawalne są bezpośrednie związki z Maeterlinckiem, manifestujące się przede wszystkim w tematyce śmierci, jak również w podjęciu podobnych motywów *intruza*. Na innego rodzaju związki, to znaczy sposób opisu postaci, zwrócił uwagę sam Ghelderode, następująco charakteryzując postaci w swoim pierwszym utworze: „młoda, blada dziewczyna, jak u prerafaelitów: z nieco za dużą głową. Melisanda chora na gruźlicę"[26].

Dziwny jeździec nie jest jedynym tytułem mówiącym utworu Ghelderodego. Poczynając od pierwszego dramatu *La Mort regarde à la Fenêtre* (Śmierć spogląda przez okno) aż po *Wędrówkę Mistrza Kościeja*[27], rozpoznawalna była w jego twórczości oryginalna formuła teatralna, powstała w wyniku zespolenia symbolistycznych koncepcji teatralnych Maeterlincka i Jarry'ego. Sceneria sztuk Ghelderodego łączy wyblakły ceremoniał sakralnych przestrzeni, które nabierają charakteru więzienia, z prymitywnością otwartej sceny teatru jarmarcznego. Można tu wręcz mówić o swego rodzaju 'scenie na scenie'. Dekoracja to połączenie jaskrawej krzykliwości karnawału z wyświechtanym ceremoniałem konduktu pogrzebowego. Postacie są dotknięte fizyczną deformacją

[22] Michel de Ghelderode, *Dziwny jeździec*, [w:] idem, *Teatr. Utwory dramatyczne*, wybór, wstęp i przekład: Zbigniew Stolarek, Warszawa 1971, s. 465.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*, s. 451.

[25] *Ibidem*.

[26] Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, „Théâtre populaire", mai-juin 1954, s. 7 i nast.

[27] Michel de Ghelderode, *Dziwny jeździec*, s. 147–242. W Polsce sztuka ta grana była także pod tytułami: *Farsa o śmierci – czyli wędrówki mistrza Kościeja* i *Ballada o wielkiej makabrze* [przyp. tłum.].

i kalectwem, a ich ruchy przybierają charakter raz przerażający, raz komiczny, wywołując przez to efekty groteskowe. Niedoskonałość stworzenia zostaje świadomie skompensowana przez wyrafinowaną organizację artystyczną. Fizyczna deformacja staje się wartością w wymiarze teatralnym. Owe kluczowe założenia estetyczne dotyczące postaci pozostały niezmienne w twórczości Ghelderodego, pomimo wielu różnych przeobrażeń. Szczególnie wyraźnie widać to w późnym utworze *Szkoła błaznów*, gdzie Ghelderode już w tytule przywołał swój program teatralny. Akcja sztuki toczy się w opuszczonym klasztorze, w „sali gotyckiej, którą w głębi i z bardzo wysoka rozwidnia rozeta witraża, gdzie światło dogorywa, schwytane w pułapkę”[28]. W miejscu, w którym stał kiedyś ołtarz albo tron biskupi, ukazuje się teraz „buda jarmarcznego teatru z jaskrawoczerwoną fasadą oraz kurtyną z czarnych, żałobnych opon ołzawionych srebrem”[29]. Owo wizualno-przestrzenne wrażenie uzupełnia obraz statku szaleńców oraz katafalk. Błazny wstępują na scenę, poruszając się w takt „groteskowej procesji”, czemu towarzyszą „pokłony i liczne pocieszne gesty”. Ich sylwetki oscylują pomiędzy fizycznym defektem a jego teatralną apoteozą:

> [...] nie ma takiego, który by nie miał widocznych niedomagań: kuternogi, garbusy, ofiary wszelkich puchlin, nie mówiąc już o pogłębionej szminką szpetocie twarz: odrażające ludzkie wyskrobki, których widok budzi raczej lęk niźli wesołość[30].

W pierwszej scenie zarówno w didaskaliach, jak i w tekście głównym padają kolejne pojęcia-klucze, takie jak „męczące widowisko tego baletu kalek”, „parodia człowieka, jaką jesteście” oraz „monstra — i to wszelkiego rodzaju”[31]. W teatrze Ghelderodego ujawnia się jednocześnie to, co u Maeterlincka i Jarry’ego wydaje się poniekąd występować rozdzielnie. A przecież powtórzyła się tu tylko ta sama synteza zwrotna, która dokonała się m.in. w niemieckim preekspresjonizmie u Oskara Kokoschki między *Mordercą, nadzieją kobiet* a *Sphinx und Strohmann* (Sfinks i figurant). Z tym samym zjawiskiem mamy do czynienia w *Budzie jarmarcznej* Aleksandra Błoka i Wsiewołoda Meyerholda, gdzie z parodii Maeterlincka powstał wyzwolony teatr jarmarczny. Jak zauważył Michel Autrand, zastąpienie pierwiastka cielesnego podobieństwa do zwierzęcia z jednej, a marionetkowego z drugiej strony przez demonstracyjną mon-

[28] Michel de Ghelderode, *Szkoła błaznów*, [w:] idem, *Teatr*, s. 639.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*, s. 641.
[31] *Ibidem*, s. 642, 643.

strualność nie oznacza zwyczajnego regresu do stanu przed- albo pozaludzkiego. Chodzi tu raczej o eskalację napięcia na poziomie treści, zarówno w wymiarze moralnym, jak i estetycznym: „przyrost i zwyżka, ale tego, co okrutne i złe”[32]. W swojej analizie *La Mise en Spectacle du corps déchu dans le théâtre de Ghelderode* Autrand stwierdził, że w twórczości Ghelderodego mamy do czynienia z kontynuacją wszelkich dotychczasowych symbolistycznych programów teatralnych. Połączenie obrzędu stypy i karnawału, jakie zaistniało choćby w *Pannie Jair*[33], można zinterpretować, z jednej strony, jako realizację postulatów symbolistów, przede wszystkim Mallarmégo, którzy chcieli zbliżyć teatr do rytuału, z drugiej strony jako „grotesque procession”, jako rytuał w sensie teatralnym, który znosi za pomocą deformacji jego pierwotne cechy i neguje wszelkie pseudoreligijne albo bezpośrednio metafizyczne treści. Przywołać tu należy także teorie z zakresu historii kultury, które sytuują teoretyczne projekty Craiga i Meyerholda w kontekście związków między ‘sacrum’ a ‘theatrum’ w historii średniowiecza. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu także o kompleksowych tezach Michaiła Bachtina.

Stanowisko Ghelderodego było radykalnie nowoczesne, ponieważ nie akceptował on żadnych innych możliwości wyrazu poza zasadą deformacji. Charakteryzując postaci swojej pierwszej sztuki, Ghelderode zauważył, że rozróżnienie między wnętrzem i formą zewnętrzną ludzkiej natury jest niemożliwe: chciał „postaci, w której nie byłoby rozdźwięku między moralnością a fizycznością”[34]. Idea ‘Ubu’ zwyciężyła. Ekscesywna i zdeformowana cielesność stała się symptomem „rozpadającej się społeczności”, i to zarówno w sensie moralno-duchowym, jak i ideologicznym. Symptomem owej fizycznej, fizjologicznej deformacji stało się zarazem jej unieważnienie, czyli śmierć. Materialny trup to jej symbol, a makabryczna zabawa ze zwłokami to jej dramaturgiczna zasada. Wedle Autranda wywodzi się stąd podstawowa reguła dotycząca formy dramatycznego obrazowania:

> Fizjologiczna nędza człowieka jest nawet nie tyle widoczna, ile wręcz ostentacyjna: jest dumnie i triumfalnie eksponowana. Chodzi o prawdziwą ostensję, prawie o ostentację, której nieuchronnym znakiem staje się danse macabre[35].

[32] Michel Autrand, *La mise en spectacle du corps déchu dans le théâtre de Ghelderode*, [w:] *Michel de Ghelderode. Dramaturge et conteur*, ed. Raymond Troussen (Actes des Colloque de Bruxelles, 22–23 octobre 1982), Bruxelles 1983, s. 28.

[33] Michel de Ghelderode, *Panna Jair*, [w:] idem, *Teatr*, s. 299–380.

[34] Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d’Ostende*, s. 8.

[35] Michel Autrand, *op. cit.*, s. 31.

Dzięki temu można szczegółowo wykazać, jaką formę przybrał w teatrze Ghelderodego „gest uniwersalny" Jarry'ego. Autrand wskazał na mnożące się w dramatach somatyczne defekty oraz na radykalizację symbolizowanej w ten sposób potworności i śmieszności, zwracając jednocześnie uwagę na to, że „zniszczone ciała [...] są niemal zawsze ciałami w ruchu, którego jedynym celem jest prowadzenie do wzrostu, pogorszenia i zaakcentowania tych cech, które wcześniej były jednie zasygnalizowane"[36].

W swoich wskazówkach dotyczących ruchu na scenie Ghelderode wykorzystał cały arsenał znamiennych zwrotów: „spazmatyczny taniec" i „balet chorowitych" to metafory odnoszące się bezpośrednio do teatru, „rytm groteskowej procesji" odsyła do tematyki religijnej, natomiast „menu dziwacznych gestów" i mimika o charakterze grymasu mają znaczenie uniwersalne. 'Sztuczna figura' symbolizmu i marionetka Jarry'ego przyjęły najwyraźniej znów naturalną, ludzką, aczkolwiek anormalną, zdeformowaną postać. Wrażenie to jest jednak mylne. Na przykładzie wybranych głównych postaci w dramatach Ghelderodego można wykazać, jak fizyczna deformacja podniesiona została do rangi estetycznej maksymy. Zaobserwować można to poczynając od Czatownika w *Dziwnym jeźdźcu*, przez Krakenbusa w *Przepychach piekielnych* i Halewyna w *Sire Halewyn*, aż do Szaleja w *Szkole błaznów*: „Ghelderode stawia na scenie inscenizatora strachu"[37]. W osobie Szaleja pojawił się na scenie awangardowy estetyk groteskowego teatru ruchu: „będąc wciąż procesem fizjologicznym, rozkład zaczyna przynależeć do świata postaci: rozkład jest odpowiedzią na jakieś pragnienie, jest odgrywany przez tę postać, która zdaje się w ten sposób posłuszna porządkowi wyższemu"[38].

Ów porządek stał się uniwersalną dewizą teatru Ghelderodego, a „prawdziwą ostensją, prawie ostentacją"[39] jego wyznacznikiem formalnym. Wedle Autranda, formuła ta oznacza syntezę ruchu marionetki, która poruszając się wedle ścisłych reguł, redukuje emocję do jej zewnętrznych przejawów, a jednocześnie — „uderzając z całej siły głową o kulisę" — demonstruje jej teatralność.

III

Koncepcja 'uniwersalnego gestu' i marionetki Jarry'ego wykazuje pokrewieństwo z teorią Meyerholda zawartą w eseju *Buda jarmarczna*, gdzie można

[36] *Ibidem*, s. 32.
[37] Michel Autrand, *op. cit.*, s. 28.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*, s. 31.

dostrzec odwrót Meyerholda tak w praktyce, jak i w teorii, od symbolizmu pojętego wyłącznie w kategoriach wzniosłości. W ramach polemiki z Konstantym Stanisławskim, który rzekomo chciałby, „żeby jego lalka [czyli aktor] była podobna do człowieka, miała jego rysy i właściwości", Meyerhold oddał głos innemu dyrektorowi teatru, wedle którego upodobnienie lalki do żywego człowieka umniejsza jej atrakcyjność: „Odniósł nawet wrażenie, że kukiełka broni się całą swą istotą przed tak barbarzyńskim zabiegiem"[40]. Rosyjski teoretyk teatru ponownie skorzystał z zaplecza ideowego symbolizmu, formułując przekonanie, wedle którego pojawienie się na scenie realnego człowieka zamiast sztucznej figury prowadzi do zatracenia jej specyfiki jako wytworu „przedziwnego świata fantazji". Reminiscencje z Jarry'ego zamanifestowały się u Meyerholda:

> Nie wolno mu rezygnować z kukiełki, która stworzyła w jego teatrze własny, zaczarowany świat i ma tak wyrazisty, posłuszny jakiejś wyjątkowej, niepojętej zasadzie technicznej gest, a także wykonuje kanciaste ruchy o szczególnym wyrazie plastycznym. Umie się również poruszać, jak żaden człowiek na świecie[41].

Refleksja ta zasugerowała radykalizację „uniwersalnego gestu" jako uniwersalnego wymiaru teatru, w którym słowa „są jedynie deserem na kanwie ruchu"[42]. Zarysowała się w niej, co więcej, uniwersalna perspektywa nowej estetyki ruchu, ponieważ Meyerhold porównał plastyczność ruchu lalki z właśnie formującym się kubizmem, *explicite* z „rytmiczną umownością rzeźby w drzewie"[43].

Choć wypowiedzi te stanowiły już zapowiedź późniejszej uniwersalnej estetyki ruchu Meyerholda, były jeszcze silnie związane z teoriami formującymi się około roku 1890. Tak u Meyerholda, jak i u Jarry'ego marionetka reprezentująca postulat 'sztucznej figury' na scenie traktowana była wymiennie z maską (albo „silhouette"). Lalka i maska posiadały dla obu teoretyków podwójne oblicze, ponieważ ich deformacyjne podobieństwo do ludzkiej postaci umożliwiało interpretację zarówno w sensie wzniosłości, jak dziwaczności i monstrualności. Meyerhold wykorzystał też odkrycie symbolisty Huysmana, który zakwalifikował figurę świętego i maszkary w gotyckiej katedrze jako dwa bie-

[40] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d , *Buda jarmarczna*, [w:] idem, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór Jerzy Koenig, przeł. Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig, Warszawa 1988, s. 160.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*, s. 154.

[43] *Ibidem*, por. przypis na s. 160.

gunowe przejawy tej samej estetycznej idei. Meyerhold odnalazł porównywalny fenomen w historii teatru w osobie 'cabotina', będącego krewnym mimów, histrionów i 'joculatores', którzy odegrali doniosłą rolę w historii misteriów.

'Sublime' (wzniosłość) i 'ridicule' (śmieszność) to zjawiska występujące w historii teatru równocześnie i nie można traktować ich jako etapów historycznego rozwoju. Symbolem owej równoczesności stała się u Meyerholda buda jarmarczna, a jej kwintesencją są z kolei maski, postaci z *commedia dell'-arte*. Arlekin jest nie tylko przebiegłym służącym i figlarzem, ale także „wszechpotężnym magiem, czarodziejem i czarnoksiężnikiem [...], uosobieniem sił infernalnych"[44]. To właśnie maska wraz z jej kunsztownie wypracowanym językiem gestu i ruchu umożliwiła aktorowi wyrażenie owych skrajnych przeciwieństw. W ten sposób innowacyjny pierwiastek dramaturgii w stylu *Króla Ubu* awansował do rangi teatralnego modelu *par excellence*, co pociągnęło za sobą konsekwencje natury teoretycznej: „Teatr maski był zawsze budą jarmarczną, zaś idea sztuki aktorskiej, opartej na elementach maski, gestu i ruchu, jest na trwałe związana z ideą budy jarmarcznej. Reformatorzy teatru współczesnego marzą o odrodzeniu teatru budy jarmarcznej"[45]. Nie dziwi więc, że w epilogu swojego eseju Meyerhold sprowadził postulowany model teatru i gry aktorskiej do pojęcia groteski. Objaśnił je zarówno w kategoriach historyczno-estetycznych w kontekście manieryzmu, jak i w kategoriach historyczno-teatralnych. Meyerhold zrelatywizował uproszczone definicje typu 'trywialny gatunek komiczny' albo „działanie na zasadzie kontrastu", a spróbował zamiast tego na nowo określić uniwersalny wymiar pojęcia groteski, które obejmuje komizm i tragizm, rzeczywistość i nadrzeczywistość, jak też poszukiwanie tego, co niepojęte, przez symbolistów: „Groteska, szukając wyrazu dla nadnaturalności, tworzy syntezę zjawisk, które są ekstraktem przeciwieństw, pokazuje obrazy fenomenalne, każe widzowi odgadywać tajemnice zjawisk niepoznawalnych"[46].

Konsekwencją takiej definicji było — tak jak w przypadku Jarry'ego — fundamentalne odrzucenie zasady harmonii w teorii teatru, a zarazem rezygnacja z jedności między przedstawiającym i przedstawianym, między aktorem i rolą, między treścią psychiczną i fizycznym wyrazem w ramach estetyki gry aktorskiej.

[44] *Ibidem*, s. 163.
[45] *Ibidem*, s. 167.
[46] *Ibidem*, s. 174.

> Sztuka groteski oparta jest na walce treści i formy. Próbuje ona podporządkować psychologizm zadaniom dekoracyjnym. Dlatego w teatrach, w których pojawiła się groteska, tak dużą rolę odgrywała dekoracja w najszerszym znaczeniu tego słowa (teatr japoński). Wartości dekoracyjne miała nie tylko przestrzeń sceniczna, architektura sceny i całego teatru, ale także mimika, ruchy, gesty i pozy aktorów. Dzięki tej „dekoracyjności" wszystko stawało się bardziej wyraziste[47].

Na potwierdzenie swoich tez o „obcości znanego" i ukrytych pod osłoną dziwaczności „tajemniczych aluzjach" Meyerhold cytował E. T. A. Hoffmanna i Jacques'a Callota. W ten sposób w jego wywodach pojawiła się pierwotnie romantyczna przesłanka, leżąca również u podstaw koncepcji Jarry'ego, wedle której widz powinien rozpoznać własne lustrzane odbicie w przedstawionych na scenie monstrach. Podstawowe założenia estetyki ruchu Meyerholda, zapożyczone od Jarry'ego, pozostały niezmienione, pomimo zmiany jego polityczno-teatralnej orientacji po roku 1917. Koncepcja biomechaniki otworzyła wprawdzie zupełnie nowe perspektywy, ale wytyczne dotyczące stylu pozostały niezmienne. Zaobserwować można to szczególnie wyraźnie w polemice Meyerholda z innymi nowymi koncepcjami ruchu. W swojej recenzji *Notatek reżysera* Aleksandra Tairowa Meyerhold zarzucił rywalowi, że jego estetyka ruchu sprowadza się do wypaczonej estetyki baletu i że użyte przez niego pojęcie akrobatyki nie znalazło zupełnie zastosowania w praktyce. Zespołowi Teatru Kameralnego Tairowa Meyerhold zarzucił brak zorganizowanych przejść pomiędzy „dynamicznymi ruchami dużego formatu, pomiędzy biegiem i skokami a stabilnym chodem Delsarte'a". Na próżno szukał u Tairowa preferowanych przez siebie działań, a mianowicie „ruchów ekwilibrystów i ekscentryków". Meyerhold uzasadnił swoje roszczenia i krytykę nieomal mimochodem w parentezie, konfrontując ponownie pojęcie groteski ze spektrum pojęć gatunkowych tradycyjnego pokroju, co znów przywodzi na myśl Jarry'ego, gdy uważa, że groteska stała się naturą teatru nie tylko w aspekcie komicznym czy tragicznym, ale teatru w ogóle.

IV

Historyczna analiza komentarzy teatralnych Jarry'ego pokazuje, że nie stanowią one bynajmniej pojedynczego, odosobnionego zjawiska w historii

[47] *Ibidem*, s. 177.

doktryn teatralnych, nie są związane jedynie z fenomenem *Ubu*. Nie są też w żadnym wypadku objawem awangardy jako takiej. Są one ewidentnie zakorzenione w estetyce symbolizmu, przy czym podjęte wątki uzyskały nową, bardziej radykalną formę. Dzięki Jarry'emu problematyka, której centrum stanowił „gest uniwersalny", stała się przedmiotem rozważań w nowym stuleciu. Teatr groteski Ghelderodego, w którym zdegradowana cielesność stała się podstawowym wyznacznikiem estetyki deformacji jako jedynej możliwości ukazania świata, to niejako podstawowy model XX wiecznego europejskiego teatru groteski w ogóle. Nie stracił on na aktualności w wyniku konfrontacji z teatrem absurdu i z neogroteskowym teatrem okresu powojennego i dopiero recepcja myśli Antonina Artauda nadała mu nowy wymiar. Podjęcie idei Jarry'ego przez Meyerholda doprowadziło do swego rodzaju uniwersalizacji estetyki groteski przy uwzględnieniu kubistycznych, a później także konstruktywistycznych elementów. Pomimo wszelkich programowych różnic, początkowe zainteresowanie Meyerholda historią teatru i jego późniejsza teoria ruchu jawią się pod wieloma względami jako konsekwentna całość.

Warto porównać opisane eksperymenty z teatralną koncepcją Stanisława Ignacego Witkiewicza zawartą w Teorii Czystej Formy, gdzie ponownie poddany został pod dyskusję problem uniwersalnego języka ekspresji i gestów. Pojęcie deformacji uzyskało u Witkiewicza pod wpływem kubizmu zdecydowanie formalny charakter, szczególnie dzięki recepcji malarstwa Pabla Picassa. Natomiast tematyczne elementy estetyki groteski uległy neutralizacji. Idee Jarry'ego wywarły bardziej bezpośredni wpływ na twórczość dramatyczną Witkiewicza. W późnym dramacie *Szewcy* postać Prokuratora („twarz szeroka zrobiona jakby z czerwonego salcesonu, w którym tkwią inkrustowane, błękitne jak guziki od majtek oczy"[48]) wykazuje powinowactwo z Królem Ubu. Postać Gnębona Puczymory przypomina „potworną fokę", a jego twarz z ogromnymi „wąsami 'ślachcickimi' jak wiechcie" i ze „strasznymi, wywalonymi" oczyma „musi być maską — tego żywy człowiek dać nie może"[49]. Reminiscencje stylu Jarry'ego uwidaczniają się w didaskaliach. W opisie scenografii do drugiego aktu — „Więzienie. Sala przymusowej bezrobotności..." — pojawia się tablica użyta w tej samej funkcji co w *Ubu* Jarry'ego. „*... za katedrą dla prokuratora drzwi, nad nią witraż, przedstawiający «błogosławieństwo pracy zarobkowej» — może być zupełnie niezrozumiała kubistyczna bzdura — wyjaśnia*

[48] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*, [w:] idem, *Dramaty*, t. 2, Warszawa 1972, s. 510.

[49] *Ibidem*, s. 579, 581.

ją widzom powyższa nazwa, wypisana ogromnymi literami"[50]. Dzięki Witkiewiczowi idee Jarry'ego, które po dziś dzień są źródłem inspiracji dla europejskiego teatru, pojawiły się także w teatrze polskim.

Przełożyła Magdalena Meyerweissflog
Fragmenty cytowane w języku francuskim przełożył Piotr Olkusz

[50] *Ibidem*, s. 537.

Rozdział III

Fantazje. Richard Wagner w teorii teatralnej od Mallarmégo do Meyerholda

I

W listopadzie 1903 roku w redagowanym przez Christiana Morgensterna czasopiśmie Maxa Reinhardta „Das Theater" ukazała się relacja z monachijskiego wydarzenia teatralnego pióra Michaela Georga Conrada. Wpisująca się w nurt naturalizmu początkowa twórczość Conrada nie przeszkadzała mu bynajmniej w żarliwym uwielbianiu Richarda Wagnera. Ta krótka, polemiczna recenzja nosi tytuł *Lichtzauber* (Magia światła):

> Przed nami ogromna scenografia [...]. Rozpoznaje się natychmiast Norymbergę, Pegnitz [...]. Jaka czarodziejska moc pozwoliła poecie-kompozytorowi przenieść ten wycinek niemieckiej przeszłości w teraźniejszość nowoczesnej sztuki teatralnej! Niesłychane to wskrzeszenie ze zmarłych i przywrócenie mu ducha! Reżyser ze sztabem malarzy, krawców [...] nie pozostał w niczym dłużny poecie-kompozytorowi. Tyleż krytykowana praktyka Meiningeńczyków została uszlachetniona i podniesiona do rangi zdumiewającej sztuki iluzji. Wsztystko tu z poetyckim rozmachem, nastrojowo-intymne, w soczystych tonach, o jędrnych formach, autentycznie 'w duchu i ciele' czasu[1].

Ten sugestywny opis, powstały trzydzieści lat po utworzeniu II Rzeszy i dwadzieścia lat po śmierci Wagnera, ilustruje najwyraźniej nieprzerwaną aktualność staroniemieckich marzeń kompozytora. Bez wątpienia dużą rolę odegrała pod tym względem szczególnie niefortunna, nacjonalistycznie zabarwiona

[1] „*Das Theater*". *Redigiert von Christian Morgenstern. Berlin. Bruno Cässirer 1903–1905* (faksymile z komentarzem), Hrsg. von Leonhard M. Fiedler, Edwin Froböse, Emsdetten 1981, t. 1, z. 3 (listopad 1903), s. 34.

historia recepcji *Śpiewaków norymberskich*[2]. Innym powodem jest specyficzny autentyzm miejsca opisanych wydarzeń, który bierze się stąd, że bardzo ceniona przez samego Wagnera prapremiera dramatu w Monachium w 1868 roku posłużyła jako bezpośredni wzór dla inscenizacji w Bayreuth w 1888 roku[3]. Jednak początkowa fascynacja Conrada ustępuje miejsca niemiłemu zaskoczeniu:

> Kurtyna podnosi się w górę, rozpoczyna się przedstawienie, widz patrzy jak urzeczony: oto wirtuoz świetlnej magii zabiera się do pracy i popatrz, błogosławiona elektryczność wysysa na naszych oczach soczystość barw, jędrność form. Wszystko, człowiek i miasto, i krajobraz, niebo i ziemia rozpływają się w lśniącej, migoczącej, falującej kąpieli świetlnej. Nie ma śladu po niemieckim autentyzmie i artystycznej prostocie, nie jesteśmy już na frankońskiej ziemi, w Norymberdze z jej przyjemnym, stonowanym światłem, znajdujemy się w tropikalnej atmosferze wszechmocnego równikowego słońca, ulegamy świetlnej magii feerii.
>
> Dobrzy, starzy 'śpiewacy' Norymberscy zakrywają rękami oczy: za dużo światła, za dużo światła! [...] Pytanie: kto wybawi naszą poważną, oddającą rzeczywistość sztukę od tej powodzi elektrycznego światła?

Pouczający to lament, niemiecki autentyzm i elektryczność stoją najwyraźniej na stopie wojennej. Bohaterowie Wagnera bronią się jak mogą przed oślepiającym światłem, którym umierający Johann Wolfgang Goethe nie mógł się wystarczająco nacieszyć. „Poważna sztuka oddająca rzeczywistość" na starofrankońskiej ziemi potrzebuje widocznie mroku[4].

Czy w ten sposób całościowo i trafnie przedstawiona została aktualna reakcja teatru niemieckiego na wyzwania zawarte w dziełach Wagnera? Można odnieść takie wrażenie, przeglądając trzy roczniki czasopisma Morgensterna, nie biorąc przy tym pod uwagę eseju Hugo Hofmannsthala *Die Bühne als Traumbild* (Scena jako marzenie), który odnosi się do Augusta

[2] Kulminacją wczesnej recepcji tego dramatu muzycznego było wystąpienie generała Ericha Ludendorffa w Bayreuth w 1924 roku i wspólne odśpiewanie hymnu narodowego po trzecim akcie. Skłoniło to Siegfrieda Wagnera do opublikowania apelu o zaniechanie takich praktyk. Por. opis tego zdarzenia: Joachim Kaiser, *Wagner — kein deutsches Verhängnis*, [w:] *Bayreuth 1876–1976. Hundert Jahre Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1976, s. 37; Oswald Georg Bauer, *Utopie als Aufgabe. Aus der hundertjährigen Geschichte der Bayreuther Festspiele*, *ibidem*, s. 20.

[3] Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, München 1976, s. 25.

[4] O „ustępstwach na rzecz bezdusznej mody" por.: Friedrich Klose, *Bayreuth*, Regensburg 1925. Autor krytykuje innowacje dokonane we wznowieniu inscenizacji *Parsifala* z 1882 roku: „Najbardziej kłuje w oczy [sic!] przykład 'kiczu' w scenie wielkopiątkowej przez użycie świateł reflektora. — Bayreuth powinno było zaniechać eksperymentów negujących naturalność właśnie w inscenizacji *Parsifala*, której scenografia powstała wskutek bezpośredniego przeżycia natury. Jest to fatalna pomyłka wołająca o pomstę do nieba...". Cyt. za: *Bayreuther Festspiele 1977. Rückblick und Vorschau*, Bayreuth 1977.

Strindberga, a nie do Wagnera. Max Reinhardt zwraca uwagę swojemu wydawcy Morgensternowi na „jeszcze nieprzetłumaczonego francuskiego teoretyka teatru, Adolphe'a Appię", który został niezrozumiany i odrzucony. Taki sam los spotkał również starania Edwarda Gordona Craiga o odnowę sceny[5]. I kiedy Otto Julius Bierbaum w pozytywnym świetle przedstawi wystylizowaną prostotę wystroju scenicznego świeżo wystawionego w Wiedniu *Tristana i Izoldy* w inscenizacji Alfreda Rollera (opracowanie muzyczne Gustava Mahlera, 1903) i przeciwstawi ją konserwatyzmowi typowemu dla Monachium i Bayreuth, nie zamieści jakichkowiek wzmianek ani o Appii, ani o innych międzynarodowych przykładach polemiki z Wagnerem[6].

Znamienna 'równoczesność' w recepcji Wagnera ujawnia się w roku 1905. Wagner stał się już wtedy w kulturze niemieckiej znaczącym przedstawicielem teatru wielkich inscenizacji wykazujących tendencje nacjonalistyczne[7]. Po utworzeniu II Rzeszy dawne nacjonalistyczne ambicje celebrowane są *post festum* przy pomocy dzieł Wagnera. Do tych celów zaadaptowany został nawet cykl *Pierścień Nibelunga*, który Wagner zaplanował jako odświętne widowisko dla narodu niemieckiego. Dzieje się tak, mimo że mniej więcej w latach 1870 –1871 tetralogia ta odróżnia się znacznie od licznie ukazujących się dramatów, nawiązujących do historii Hohenzollernów czy Barbarossy, operujących systemem alegorii dotyczących Prus i Germanii oraz zawierających bezpośrednią apologię władcy. Legenda o Nibelungach wykorzystana została w ideologii epoki wilhelmińskiej jako symbol „misji książąt niemieckich [...] polegającej na objęciu władzy nad plemionami niemieckimi, a potem na ich czele nad wszystkimi narodami na ziemi"[8]. Tradycja inscenizacji wagnerowskich ma już w tym okresie sprecyzowany charakter, teatralna forma jego dzieł jest skanonizowana; nawet wybuchające od czasu do czasu spory między starymi wagnerzystami z Bayreuth a — bardzo umiarkowanymi — nowymi entuzjastami zmienia ją tylko w nieznaczny sposób.

Natomiast w innych regionach, przede wszystkim poza Niemcami, Wagner staje się przyczyną fermentu tak w obrębie krytycznej teorii teatru, jak i w teatrze eksperymentalnym, bowiem łączy je to, że na równi rozprawiają się z formami tradycyjnego teatru reprezentacyjnego i komercyjnego. Na przełomie

[5] „*Das Theater*", t. 2, s. 9–10, 58–60.

[6] „*Das Theater*", t. 1, s. 60–62.

[7] „Era Cosimy ma rewelacyjny image. Spotyka się tu elita Rzeszy, międzynarodowa arystokracja, znakomitości ze świata sztuki i nauki", Oswald Georg Bauer, *Utopie als Aufgabe*, s. 15.

[8] Clara Steinitz, *Vorwort zur Ausgabe der Doeplerschen Figurinen*, cyt. za: Oswald Georg Bauer, *Utopie als Aufgabe*, s. 13.

XIX i XX wieku teorię teatru Wagnera trzeba — parafrazując i metaforycznie rozszerzając pointę Friedricha Nietzschego — zlokalizować w kontekście paryskim[9]. Swoją długotrwałą aktualność jako awangardzista zawdzięcza Wagner przede wszystkim międzynarodowemu symbolizmowi[10], którego teoria teatru konkretyzuje i precyzuje się pierwotnie w odniesieniu do jego dzieła. Najpóźniej od roku 1890 symbolizm prezentuje się już jako samodzielna siła i jako skrajne przeciwieństwo teatru w rozumieniu Jerzego von Meiningena i Konstantego Stanisławskiego, a tym samym jako motor reformy teatru w najbliższych dziesięcioleciach. Nie chodzi tu bynajmniej tylko o odnowę teatru muzycznego lub tylko o problemy reżyserii dzieł Wagnera, lecz o podstawowe zagadnienia teatru i dramatu w ogóle, a zatem o kwestie, których znaczenie ujawniło się właśnie w związku z recepcją dzieł Wagnera: „Naturalizm z jednej i Wagneryzm z drugiej strony przekreśliły bezwarunkowo stare granice [sztuki dramatycznej]"[11].

Teoretycy teatru powołują się na najważniejsze teatralno-teoretyczne maksymy Wagnera, co ciekawe, po części na te, które Wagner sformułował, ale których nie zdołał wypróbować w Bayreuth. Biorąc pod uwagę pisma z ostatnich lat, w szczególności *O aktorach i śpiewakach*[12] oraz *Brief über die Schauspielerei an einen Schauspieler* (List na temat aktorstwa do pewnego aktora), nasuwa się spostrzeżenie, że w centrum debat stoją właśnie te Wagnerowskie impulsy o utopijnym charakterze, które nie zostały przez niego zrealizowane[13]. Najważniejsze problemy estetyki teatralnej, dyskutowane przez teoretyków

[9] Dieter Borchmeyer, *Nietzsche contra Wagner. Versuch einer Revision*, [w:] *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezption im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1984. Wyjątek, który potwierdza reguły recepcji stanowi w Niemczech teoria i praktyka teatralna Georga Fuchsa.

[10] Interpretacja Wagnera w innych sferach nie jest mniej ważna. Joachim Kaiser zauważa słusznie, że gdyby interpretacja George'a Bernarda Shawa zdobyła w Niemczech odpowiedni rezonans, byłaby w stanie zapobiec „zarówno nazistowskiemu i hitlerowskiemu, jak i [...] demokratyczno-antywagnerowskiemu nieporozumieniu". Joachim Kaiser, *Wagner*, s. 37.

[11] Adolphe Appia, „La Revue", Paris, 1 VI 1904, cyt. za: *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht. Eine Ausstellung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia*, Hrsg. von Denis Bablet, Marie-Louise Bablet, Zurich 1982, s. 42.

[12] Richard Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, [w:] idem, *Dramaturgia opery*, wybór i oprac. wydania niemieckiego Egon Voss, przeł. Marek Kasprzyk, wstęp Krzysztof Kozłowski, oprac. wyd. pol. Anna Igielska i Krzysztof Kozłowski, Gdańsk 2009, s. 77–166.

[13] Niezadowolenie Wagnera z powodu możliwości inscenizacyjnych teatru w ostatnich latach jego życia potwierdza 'depresja', którą przeżywał po wystawieniu w Bayreuth w 1876 roku *Pierścienia*. Wagner dotkliwie uświadamiał sobie rozdźwięk pomiędzy jego własną koncepcją mitu — „dalekiego od wszelkiej historycznej konkretyzacji, dalekiego od wszelkiego historycznego ornamentu i kostiumu" (Oswald Georg Bauer, *Utopie als Aufgabe*, s. 10–11) a meiningeńskim stylem dekoracji Carla Emila Doeplera i scenografii Maxa Brücknera. Pojedyncze wyszukane efekty, przypominające raczej sztukę czarodziejską i feerię, nie były w stanie zatuszować tego wrażenia. „Przyczyny rozdźwięku pomiędzy intencją dramaturgiczną a sceniczną realizacją nie zostają jednak poddane analizie". (Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, s. 8). Wielokrotnie cytowane uwagi Wagnera na temat „niewidzialnej sceny", poczynione w związku

symbolizmu w związku Wagnerowskimi impulsami dogłębnie i bez względu na radykalizm wynikających stąd konsekwencji, korespondują bezpośrednio z pytaniami, które zarysowały się w recenzji Michaela Georga Conrada.

1. Pod hasłem „poważnej sztuki oddającej rzeczywistość" kryje się Wagnerowskie dzieło zrealizowane na scenie w stylu Meinigeńczyków. W dramacie muzycznym ujawnił się podwójny kryzys, kryzys zasady *mimesis* w dramaturgii oraz kryzys dążenia do osiągnięcia iluzji na scenie. Postępowość w muzyce i anachronizm na scenie, mityczna totalność i historyczna fragmentaryczność, poeta-kompozytor Wagner i teatralny kompromis w Bayreuth — to sprzeczności nie do pogodzenia. Pada znowu pytanie, która ze sztuk powinna objąć prowadzenie w syntezie dzieła teatralnego zamiast muzyki — skoro także w Bayreuth, w okresie działalności Wagnera i Cosimy absolutne pierwszeństwo, nawet wobec muzyki, przyznane zostało akcji i zdarzeniom na scenie[14]. Propozycje dotyczące tańca albo formy wizualnej jako centrum teatralnej syntezy nie są zadowalające, o ile wymieniają tylko jedną fundamentalną zasadę na inną; główni teoretycy przełomu XIX i XX wieku nie zadowolili się tak prostymi rozwiązaniami. Kluczowe pytania dotyczą kwestii, jak stworzyć ciągłość i jedność przedstawienia, jeżeli pojęcie akcji oparte na zasadzie *mimesis* oraz pojęcie iluzji zdefiniowane w oparciu o zasadę odzwierciedlania rzeczywistości okazują się niewystarczające i zostają odrzucone, ponieważ wynikający z mitycznej tematyki postulat teatru totalnego, nie odpowiada już definicji τελεία καὶ ὅλη πράξις (skończone i całkowite działanie).

2. Irytacja Conrada wywołana „powodzią światła" pokazuje, że dzięki nowej technice światło przestaje spełniać swoją dotychczasową statyczną rolę, przestaje wspomagać optyczną iluzję. Tym samym zmieniają się podstawy relacji między mową, muzyką i dźwiękiem z jednej, a przestrzenią, ciałem i barwą z drugiej strony. Światło, którego barwy i kierunki wprawione zostały w podwójnym sensie w ruch, dynamizuje ze swej strony wszystko, co dotyczy przestrzeni i nie dopuszcza tu do jakiejkolwiek apriorycznej statyczności, która pojęta mogłaby zostać jako obraz lub odbicie rzeczywistości. Stosunek pomiędzy sceną i literaturą, teatralnością i tekstem lub też tekstem muzycznym, jaki

z planowaną inscenizacją *Parsifala*, nie postulują bynajmniej „redukcji wszystkich teatralnych środków na korzyść muzyki, lecz doskonałą (tzn. nieosiągalną) iluzję sceniczną" (Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, s. 16). Pomijając niezadowolenie Wagnera z powodu ograniczonych możliwości teatru tego czasu, informacji na temat jego utopijnych wyobrażeń, które nie zostały zrealizowane w Bayreuth, dostarczają także jego pisma teatralne, powstałe w ostatnim dziesięcioleciu jego życia. Materiały te dostępne są w: Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee — Dichtung — Wirkung*, Stuttgart 1982.

[14] Hans Mayer, *Von der Oper zum Drama und zurück*, [w:] *Bayreuth 1876–1976*, s. 32.

zasugerowany został w nieco inny sposób także przez rozwój baletu, oczekuje nowej definicji.

3. „Zdumiewająca sztuka iluzji", o której mówi Conrad, traci najwyraźniej w oczach widzów na sugestywności i wiarygodności wskutek nowych efektów świetlnych. W ten sposób przedmiotem dyskusji staje się także stosunek między publicznością i sceną. Bierna pozycja świadka, do jakiej sprowadzała się dotąd rola publiczności, przestaje być niepodważalnym aksjomatem. Odnosi się to również do tego typu stosunku między sceną i widownią, który zainicjowany został w nowym teatrze w Bayreuth w warunkach teatralnego święta, festiwalu. Idea ta przedstawiała także dla Wagnera jedynie rodzaj 'prowizorium', była tylko wstępem, a nie obowiązującym modelem przyszłego zreformowanego teatru.

4. Zarysowując w tym miejscu najdalsze perspektywy reformy, trzeba zwrócić uwagę na fakt, że 'dzieło sztuki przyszłości' wymaga 'publiczności przyszłości', która będzie w stanie odpowiednio je odebrać i zrozumieć. Owa utopijna przesłanka w teorii Wagnera, którego idea *Gesamtkunswerk* (dzieła sztuk połączonych) redukowana bywa przeważnie do aspektów dotyczących estetyki albo technicznych uwarunkowań sztuki, wyłania się przy każdej poważnej podejmowanej przez symbolistów próbie innowacji. Wzburzenie i protesty wzbudza przede wszystkim estetyczny, ale także społeczny wymiar praktyk panujących w Bayreuth. Polemiki za każdym razem wywołuje podjęcie, modyfikacja i nowe ujęcie idei widowiska-święta, która ulega historycznej redukcji do mieszczańsko-reprezentacyjnej imprezy artystycznej, co gorsza, bywa wykorzystywana do celów nacjonalistycznych, a nawet szowinistycznych. Pojawiają się propozycje, jak przywrócić owej idei jej pierwotny uniwesalny wymiar. Ostatecznie chodzi też o to, czy wolność wyobraźni i inwencji twórczej ogranicza się do sfery estetycznej lub czy wymaga ona i obejmuje również wolność w wymiarze społecznym.

Wszystkie wymienione kwestie są podejmowane przez teoryków symbolizmu, wytyczających dzięki polemice z Wagnerem perspektywy dla rozwoju teatru[15]. Proces ten można podzielić na trzy historyczne fazy, dla których pod-

[15] Tragiczne aspekty wyłaniają się także w węższym zakresie historii reżyserii dzieł Wagnera. Przyznać trzeba, że „era 'nowego Bayreuth' [przedstawia] najważniejszą fazę w historii interpretacji i inscenizacji dzieł Wagnera". O s w a l d G e o r g B a u e r , *Utopie als Aufgabe*, s. 20; Z punktu widzenia historii teatru jest to era teorii teatru, której najważniejsze impulsy pochodzą od samego Wagnera. Por. J ü r g e n K ü h n e i , *Über Wieland Wagner*, [w:] *Richard Wagner 1883–1983*, s. 491. Uwagi Wielanda Wagnera, dystansującego się w stosunku do Appii i Craiga, i odsyłającego zamiast tego do niemieckiego ekspresjonizmu, wymagają historycznego sprostowania, gdyż stylistyczne rozwiązania niemieckiego ekspresjonizmu opierają się właśnie na osiągnięciach wymienionych wyżej teoretyków teatru.

stawą wyodrębnienia są daty i nazwiska: lata 1885–1890 związane są ze Stéphanem Mallarmé, okres 1895–1900 z Adolphem Appią oraz 1905–1915 z Edwardem Gordonem Craigem. We wszystkich trzech fazach zaznacza się również wpływ Wsiewołoda Meyerholda. W pierwszej fazie naturalizm sceniczny i jego specyficzna zasada iluzji jeszcze nie przyjęły się na europejskich scenach. W drugim okresie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji z realizmem Meiningeńczyków i naturalizmem, który opanował wszystkie progresywne sceny. Trzeci okres stoi pod znakiem reformatorskich rozważań, stanowiących reakcję na upowszechnienie się na scenach nie tylko stylu Meinińczyków, ale także estetyki spod znaku Otto Brahma czy Konstantego Stanisławskiego, co krytykowane jest przez wielu jako jednostronne i pozbawione przyszłości[16].

II

Starania Mallarmégo o „zupełnie nowy teatr" podyktowane są od początku doświadczeniem, z jaką siłą gra aktora — choćby nawet gwiazdy Folies Bergères — potrafi porwać i oczarować tłumy[17]. Jego 'marzenia' o połączeniu tego rodzaju szerokiego oddziaływania z nowym, wysoce intelektualnym wyobrażeniem o sztuce, o wzajemnym zbliżeniu kreatywności mas i uduchowionej artystycznej kreacji, zyskują kontury i programową kulminację dzięki konfrontacji z Wagnerem. Idee Mallarmégo trafiają niejako w utopijną istotę „dzieła sztuki przyszłości", to znaczy przekonanie, że pierwszym i najważniejszym

[16] Horyzonty wszczętej tu debaty rozszerzyła Marianne Kesting, por.: M a r i a n n e K e s t i n g , *Wagner und das epische Theater*, [w:] *'Die Meistersinger von Nürnberg'. Programmheft Bayreuther Festspiele 1975*, Bayreuth 1975, s. 74–84. Wskazała ona na przesadnie paradoksalne sformułowanie Theodora W. Adorno, jakoby w przypadku *Pierścienia*, tak jak w przypadku całego późnego dzieła Wagnera, można było mówić „o teatrze epickim" (aktualność Wagnera). *Pointa* dotyczy ogólnego problemu teatru XX wieku, natomiast podtytuł eseju Marianne Kesting uzupełnia go o dalsze aspekty: „*Über ästhetische Gemeinsamkeiten zwischen Wagner, Meyerhold und Brecht*". Należałoby się zastanowić nad tym, czy w (przeprowadzonym na podstawie marksistowskiej orientacji) porównaniu pomiędzy „nieokiełznanym antywagnerzystą Brechtem" (Adorno) i „zdecydowanym wagnerzystą" Wsiewołodem Meyerholdem (Kesting) przeważają podobieństwa czy różnice. Niezależnie od pozytywnego czy negatywnego wpływu Wagnera na obu reżyserów, należałoby — moim zdaniem — wziąć pod uwagę fakt, że dokonania Meyerholda polegają na konsekwentnej teatralizacji, podczas gdy intencje Brechta — pomimo przeciwnie brzmiących zapewnienień w pismach — oznaczają wręcz powrót do literackich wzorców teatru. Z tego powodu pozycja Brechta nie będzie uwzględniana w dalszych rozważaniach. Por. M a r i a n n e K e s t i n g , *Gesamtkunstwerk und Totaltheater. Über Richard Wagner und Wsiewolod Meyerhold*, [w:] e a d e m , *Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1965, s. 139–l49; e a d e m , *Brecht und der Symbolismus. Verleugnete Zusammenhänge*, [w:] e a d e m , *Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste*, München 1970, s. 223–248.

[17] List Mallarmégo do Mrs. Whitman z 28 V 1877, cyt. za: H a s k e l l M . B l o c k , *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit 1963, s. 50.

celem nowego dzieła sztuki jest wykształcenie nowej wspólnoty. Zaznaczyć trzeba, że w tekście *Rêverie d'un poète français* (Zaduma francuskiego poety) Mallarmé nie jest tak zaprzysięgłym wagnerzystą, jak pozostali autorzy artykułów w „Revue Wagnerienne". Wagner nie stanowi dla niego realnej alternatywy wobec istniejącego teatru, ponieważ jego teoria teatru implikuje dystans[18]. Traktuje on Wagnera raczej jako epokowe źródło inspiracji, wskazujące i pobudzające do marzeń o utopijnych możliwościach nowego teatru.

Krytyka współczesnego teatru, włącznie z dającymi się już przewidzieć jego naturalistycznymi wariantami, jest bezkompromisowa. Według Mallarmégo Wagner wznosi się ponad teatr,

> który można określić jako chylący się ku upadkowi; z grubego tworzywa ciosana jest jego fikcja; wszak narzuca się ona wprost i znienacka, nakazując wierzyć w egzystencję postaci i przygody, po prostu wierzyć, i tyle. Jak gdyby owa wymagana od widza wiara nie stanowiła właśnie wypadkowej, efektu współdziałania wszystkich sztuk na scenie, który widz powinien sam z siebie rozpoznać...[19].

Fikcja i iluzja są zdecydowanie odrzucone, 'sztuka iluzji' Conrada nie posiada dla Mallarmégo żadnego uroku. Zdaniem Mallarmégo, nowoczesny człowiek pożegnał się wprawdzie z wyobraźnią jako jednym z podstawowych elementów kształtujących codzienne życie, ale zarazem w wyrafinowany sposób pozwala obsługiwać się przez artystów i dostarczać sobie najpospolitszych iluzji w formie gotowej do konsumpcji. Nie ma to nic wspólnego ze sztuką.

[18] Por. Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York 1973. Autor zwrócił uwagę na to, że polemiki toczone z Wagnerem na łamach „Revue Wagnerienne" służą w gruncie rzeczy własnej orientacji autorów, m.in. Mallarmégo, w dziedzinie estetyki oraz teorii sztuki i teatru. Sceptyczne wnioski, wedle których wywody Mallarmégo przedstawiają się „jako lakoniczny, bardzo poetycki, symbolistyczny tekst prozatorski, w którego ezoterycznej mgławicy interpretatorzy sądzili rozpoznać kontury teorii 'absolutnego teatru' Mallarmégo (nie Wagnera)" (*ibidem*, s. 76), nie są uzasadnione w świetle dzisiejszych badań. Równie mało przekonująca jest kwalifikacja *Rêverie*... jako tekstu „mistycznego", a nie „racjonalnego". Podobnie jednostronne okazuje się ujęcie w ramach starszych badań na temat Mallarmégo, por.: Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, t. 1–2, Wrocław 1931–1932, t. 1, s. 217 i nast.; Kurt Waiß, *Mallarmé*, München 1952, s. 320 i nast. Ustalenia te zostały obalone przez nowsze badania, przede wszystkim w następujących pracach: Michael Zimmermann, *Richard Wagner — Träumerei eines französischen Dichters*, Berlin 1982; Dieter Steland, *Dialektische Gedanken in Stéphane Mallarmés 'Divagations'*, München 1965 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, t. 7).

[19] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*, Paris 1945, s. 542. — Przekład niemiecki wg: Michael Zimmermann, *Richard Wagner*, s. 49. Z powodu kompleksowości tekstów Mallarmégo dłuższe pasaże przytaczane będą na podstawie tłumaczeń niemieckich podanych w: Michael Zimmermann, *Richard Wagner*, *op. cit.*; Dieter Steland, *Dialektische Gedanken*, *op. cit.*, które zostały sporządzone na podstawie wnikliwych analiz filologicznych.

To, że Mallarmé w ogóle dopuszcza możliwość alternatywy względem taniej iluzji na „realistycznej i reprezentatywnej scenie" swoich czasów[20], wynika z kontaktu z dziełem Wagnera. Zainteresowanie Mallarmégo, jak i pozostałych współpracowników „Revue", zdeterminowane jest przez wypowiedzi Charles'a Baudelaire'a na temat Wagnerowskiej syntezy sztuk jako ogarniającej wszystko *correspondance*, na temat jego odwołań do form teatru antycznego i do mitologii, a także na temat utkanej przy pomocy motywów przewodnich sieci symboli. Mallarmé wyciąga jednak dalej idące konsekwencje. Muzyka oferuje utopii teatru nowy wymiar: stanowi ona „to nowe źródło tworzenia wyobrażeń"[21].

Autor *Rêverie…* pojmuje wraz z Wagnerem „orkiestrę jako ogniwo łączące publiczność ze sceną", tym samym jako „narzędzie pośredniczące w doświadczeniu samej idei gry scenicznej". Poniższe zdania poświadczają jego stanowisko: „tu niezmiernie wpływowa orkiestra, tam dramatyczny mim, tu matczyne łono idealnego dramatu, tam jego ze wszech stron wznosząca się dźwięczna manifestacja"[22]. Także dla niego muzyka zyskała tak fundamentalną sugestywność, w tak bezpośredni sposób oddziałuje zarówno na publiczność, jak i na scenę, że wystarczy, aby aktor odpowiednio gestykulował, aby został zrozumiany. Konsekwencje, jakie wyciąga Mallarmé, kierują się naturalnie przeciwko Wagnerowi. Postać na scenie nie potrzebuje w jego ujęciu ani indywidualnych rysów, ani wintegrowanej w przebieg zdarzeń *Vorgeschichte*, ponieważ „jako określona jednostka zostałaby ona odseparowana i przeciwstawiona publiczności". Dzięki muzyce postać na scenie jest z założenia „alegoryczną figurą, konstytuującą się w wyobraźni publiczności, która rozpoznaje w niej w ten sposób samą siebie"[23].

Formułując owe postulaty, Mallarmé zarzuca poecie-kompozytorowi, że zbyt mocno wzorował się na starym, greckim modelu dramaturgii akcji, w związku z czym jego koncepcja wskazuje tylko drogę, ale nie należy jeszcze do teatru przyszłości. Wobec sformułowanych w ten sposób założeń staje się samo przez się zrozumiałe, że Mallarmé znacznie wyżej cenił uduchowioną fabułę *Tristana* niż opartą na perypetii i katastrofie dramaturgię *Pierścienia*. Oczywiste staje się zarazem, że zasada iluzji scenicznej, która w Bayreuth nie została przez Wagnera w najmniejszym stopniu ograniczona, ale wręcz umocniona, traci na znaczeniu w przypadku Mallarmégo. Przestrzeń sceniczna nie jest już mime-

[20] Haskell M. Block, *Mallarmé*, s. 51.
[21] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, s. 542.
[22] Richard Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, s. 129.
[23] Michael Zimmermann, *Richard Wagner*, s. 166.

tyczno-iluzjonistyczną przestrzenią reprezentacji, przedstawiającą rzeczywiste miejsca, lecz wizualną sferą zarezerwowaną dla aluzji i dla eterycznych jednostek sensu, pojawiających się na parę sekund dzięki językowym, gestycznym i tanecznym działaniom, które oddają prawdziwe znaczenie spektaklu. Scenerią tworząca formalną ramę dla '*constellations*' jest wysoce uduchowiona. Odpowiada temu także pojęcie mitu, które wyklucza niemal całkowicie fabułę dramatyczną. Mityczny bohater „stwarza wielorakość naszych sposów istnienia"[24]. Mallarmé zilustrował te aspekty w recenzji z przedstawienia *Hamleta* w Paryżu. Utwór ten jest dla niego kwintesencją dramatu w ogóle, jeżeli s t a w a n i e s i ę , r o z w ó j jako taki pojmuje się jako jego temat. Dramat ten posiada również wzorcowego bohatera, bowiem wszystkie postacie, Laertes, Ofelia, Poloniusz i inne, przedstawiają refleksy i aspekty umysłowej i duchowej kompleksowości tytułowego bohatera. Forma prezentacji scenicznej, która wyraziłaby istotę owej „sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu", musiałaby w grze i akcji usunąć na dalszy plan wszystko, co powierzchowne, żeby ukazać przez to jej głęboką, czysto duchową naturę.

W tym kontekście staje się czytelny sens zarzutów Mallarmégo wobec Wagnera, który jako muzyk uzurpował sobie prawo bycia poetą. Zastrzeżenia te nie sprowadzają się jedynie do prymitywnego sporu o pierwszeństwo wśród sztuk, lecz kierują uwagę na podstawową kwestię reteatralizacji teatru: „Warto zauważyć, że Mallarmé — bardziej niż którykolwiek z jego poprzedników — świadomy był aliterackich tendencji w teorii Wagnera"[25]. Mallarmé rozpoznał najwyraźniej bardzo przenikliwie sens wypowiedzi Wagnera, który porównał swój dramat muzyczny do teatru antycznego i doszedł do wniosku, „że dzieło poety dramatycznego polegało bardziej na osiągnięciach choreografa i chorega niż na jego czysto poetyckiej sile fikcji"[26]. W istocie Wagner sformułował już w tym miejscu teoretyczne postulaty, które wypróbowane zostaną w ramach nowoczesnych eksperymentów na etapie rozwoju teatru od Craiga do Meyerholda. Mallarmé podziela pod tym względem poglądy Wagnera, bo przecież i dla niego istotę teatralnej akcji stanowi raczej taniec i pantomina, niż dramat literacki oparty na słowie. Potraktować można je jako przejawy dramatycznej akcji pozbawionej cech indywidualnych, dzięki czemu — zwłaszcza w formach choreograficznych — bezpośrednie tematyczne uwarunkowania muszą tracić na znaczeniu na korzyść czystego znaczenia. Jeśli Mallarmé przeciwstawia

[24] S t é p h a n e M a l l a r m é , *Oeuvres Complètes*, s. 545.
[25] H a s k e l l M . B l o c k , *Mallarmé*, s. 62.
[26] R i c h a r d W a g n e r , *O aktorach i śpiewakach*, s. 146.

mimo to kategorie literackojęzykowe Wagnerowskiemu kryterium teatralności, to czyni to z tego powodu, że według twórcy dramatów muzycznych wszystko, co zdarza się na scenie, uzyskuje sens dzięki całkowicie fikcyjnej postrzegalności, podczas gdy dla Mallarmégo sens ten unaocznia się dopiero dzięki uchyleniu fikcji przy pomocy abstrakcji. Postępowy programowy dezyderat Mallarmégo, wedle którego intelektualna refleksja powinna pozbawić znaczenia wszystkie konkretne zdarzenia na scenie i wyabstrahować ich czysty sens, wykracza daleko poza tezy Wagnera. Wagner sformułował jeszcze w 1872 roku swój podstawowy aksjomat: „Jeśli przyjrzeć się dokładnie, sztuka przestaje być sztuką w chwili, gdy przekracza granice naszej refleksyjnej świadomości”[27]. Mallarmé pojmuje natomiast świadomość refleksyjną jako podstawę wszelkiej artystycznej, a zatem i teatralnej manifestacji.

Ze względu na ten zobowiązujący charakter estetyczno-intelektualnych postulatów, które potraktować można jako zobowiązanie także wobec publiczności, Mallarmé wybiera sakralne na swój sposób metafory, takie jak ‘inicjacja’ i ‘czary’, co nie jest bynajmniej równoznaczne z resakralizacją ani pseudosakralizacją teatru[28]. Na tym polega właśnie różnica między Mallarmém a większością niemieckich neoromantyków, jak również współtwórców „Revue Wagnerienne”, którzy dążyli do bezpośredniego zbliżenia sztuki i religii[29]. Intelektualno-refleksyjny sens produkcji artystycznej, jak i ceremonialny charakter uczestnictwa publiczności w akcji scenicznej zaznacza się w teoretycznych rozważaniach Mallarmégo w *Catholicisme* w ten sposób, że konfrontuje on Wagnerowski model teatru z modelem liturgii[30]. Porównanie obu modeli daje wyobrażenie o idealnej relacji między publicznością i sceną. Rytualizacja teatru nie oznacza powrotu do archaicznej religijności. Zgodnie z filozofią religii swoich czasów Mallarmé pojmuje przeistoczenie, gwarantujące obecność boskości w liturgii, nie jako realne zdarzenie, lecz jako akt komplementarny

[27] *Ibidem*, s. 81. — O ile w estetyce Wagnera, a szczególnie w tym piśmie, odgrywa rolę kategoria ‘rozwagi’, to pojęta jest ona jako proces twórczy genialnego artysty, a nie — jak u Mallarmégo — jako jedność pomiędzy procesem produkcji i recepcji. ‘Rozwaga’ to atrybut, który wynosi umiejętności autora dramatycznego ponad zdolności aktora do wczuwania się, samowyrzeczenia się i przedstawiania: „Poprzez zdolność do samowyrzeczenia na korzyść obrazu czystej wyobraźni poeta jest pierwotnie spokrewniony z mimem, podczas gdy przez zdolność do najczystszej rozwagi staje się jego mistrzem” (s. 152).

[28] „Użyte przez Mallarmégo pojęcie ‘un idéalisme’ [...] nie implikuje pozycji metafizycznych, lecz wyraża jego metodyczną świadomość semiotycznego charakteru tworzywa jego sztuki”, por. M i c h a e l Z i m m e r m a n n , *Richard Wagner*, s. 21.

[29] Por. np.: J o h a n n e s S c h l a f , *Zurück zur Frühromantik*, „Die Schaubühne” 1906, nr 8, s. 212; nr 9, s. 241–245, przedruk w: *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende. 1890–1910*, Hrsg. v o n E r i c h R u p r e c h t , Dieter Bänsch, Stuttgart 1970, s. 145 i nast.

[30] Por. także recenzje Stéphane’a Mallarmégo zebrane w *Crayonné au théâtre*, które zostały ponownie opublikowane w *Divagations*.

w stosunku do wyznania wiary przez wiernych[31]. W ten sposób pojęta i skojarzona z dramatem muzycznym liturgia staje się uosobieniem święta w ogóle. Świętem jest także nowy teatr w sensie twórczego rytuału wspólnoty. Utopia nowego teatru związana jest nierozerwalnie z utopią nowego społeczeństwa — jak bardzo zatem oddala się Mallarmé od formalistycznej koncepcji *l'art pour 1'art* i innych elitarnych koncepcji sztuki. Zamiast religijnego uniwersalizmu i jako odpowiedź na utratę sensu ludzkiej rzeczywistości proponuje on totalność określoną w kategoriach społecznych i estetycznych. Oddziaływanie muzyki zastosowanej przez Wagnera w dramacie muzycznym polega na „wzajemnym przenikaniu się sceny i widowni". Objawienie się Boga jako uosobienia mitu dokonuje się w tym momencie, w którym niesiona przez muzykę, twórcza, artystyczna ekspresja aktora napotyka na dorównującą jej pod każdym względem twórczą, estetyczną zdolność postrzegania widza[32]. Myśl tę wyraził Mallarmé już w *Rêverie*... — „'Bóg' jest wytworem sił, których publiczność użycza scenie [...], jesteśmy [...] nieustannie bohaterem"[33]. W dialektycznym stosunku między sceną a widownią bardzo wiele zależy od tego, czy aktor, jak wszystkie konkretne, realnie istniejące elementy sceny, całkowicie zniknie, a pozwoli wystąpić na pierwszy plan znaczeniom i symbolom, do jakich odsyła akcja. Analogiczne usunięcie własnej osoby na dalszy plan zachodzi w przypadku kapłana celebrującego przeistoczenie. Teatralne dzieło sztuki przyszłości powinno przypominać raczej liturgię w sensie „prototype de cérémonials" niż dramat antyczny z jego rozwojem akcji. Teatr ten nie będzie ukazywał bohaterów, znanych już publiczności z podań i z tradycji, którzy doświadczać będą reprezentacji na scenie tak, jak greccy bohaterowie, lecz herosów wyłaniających się z tła i prezentujących właśnie ów duchowy wymiar przedstawienia, który ujawnia się na chwilę przy współudziale publiczności. Zadanie autora teatralnego polega jednak ciągle jeszcze na starej, orfickiej wykładni świata. Dąży on zarazem do tego, żeby „urzeczywistnić wrodzoną inklinację [człowieka] do harmonii i rytmu, żeby w ten sposób uprościć świat, uczynić go wszechświatem — a człowieka pojednać z sobą samym, uczynić go Bogiem". Zadanie to nie pozwala naturalnie rozwiązać się na stałe, „ale tylko jako chwilowy przebłysk w ramach święta" teatru[34].

[31] Dieter Steland, *Dialektische Gedanken*, s. 38.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*.
[34] Michael Zimmermann, *Richard Wagner*, s. 37.

Dlatego też utopijnym atrybutem tego święta jest wyzwolona i wyzwalająca kreatywność, tak w estetycznym, jak i w społecznym wymiarze. Opisując świętującą wspólnotę, Mallarmé posługuje się ponownie tradycyjnymi symbolami, pochodzącymi tym razem z zakresu narodowej i kulturowej reprezentacji, które pojmować trzeba oczywiście tak samo metaforycznie, jak religijne symbole odwołujące się do ceremonii i rytuału. „Ojczyzna", „honor" i „pokój" stanowią kategorie charakteryzujące wspólnotę w sytuacji święta. Już sama kolejność atrybutów powinna wyeliminować nieporozumienia na tle nacjonalistycznym, bo przecież nie chodzi Mallarmému o to, żeby narodową francuską sztukę przeciwstawić na przykład niemieckiej, reprezentowanej przez Wagnera. Dieter Steland wykazał, że użyte pojęcia stanowią nie merytoryczne, lecz formalne szyfry, które określają sposób oddziaływania nowego teatru w wymiarze społecznym. Oferują one w obrębie sztuki kategorię ojczyzny analogiczną względem politycznie rozumianej „patrie", a także nowy typ „honneur" na zasadzie analogii wobec 'narodowego honoru', który służyć ma za podstawę identifikacji jednostki z ogółem, i wreszcie kategorię „paix" jako gwarancję pokoju i sensu[35].

Ani estetyczne, ani społeczne postulaty teatralnej utopii Mallarmégo nie zostały zrealizowane w praktyce; wchłonięte zostały ostatecznie przez inne osiągnięcia sztuki europejskiej, między innymi dramat symbolistyczny. Kompleksowość projektu Mallarmégo przekraczała możliwości jego realizacji. Pojedyncze momenty powracają jednak ciągle w teoriach teatru zainspirowanych przez symbolizm. Ponieważ pozwalają one zrealizować się tylko częściowo i tylko na drodze eksperymentu, wyznaczają nadal utopijne perspektywy, które ponownie kwestionują i relatywizują wszystkie osiągnięte już pozycje. W ten sposób różnorodne utopijne koncepcje muszą ciągle od nowa ustosunkowywać się do koncepcji Wagnera, dzięki czemu unika on przedwczesnych sztywnych ustaleń i uogólnień.

III

Propozycje reform Adolphe'a Appii określić można jako syntezę dwóch teatralnych modeli, które Wagner w swojej teorii rozróżnia i odgranicza. Idealny teatr dramatyczny w ujęciu Wagnera rozgrywa się na otoczonej przez publiczność scenie szekspirowskiej. Jest to typ teatru, który zdaje się całkowicie

[35] Dieter Steland, *Dialektische Gedanken*, s. 44–46.

na obrazowe i językowe środki ekspresji aktora i obywa się bez dodatkowych technik iluzjonistycznych. W teatrze muzycznym Wagnera dźwięki muzyki jednocześnie odgradzają i łączą publiczność ze sceną, przy czym widownia usytuowana jest naprzeciwko sceny pudełkowej, gdzie akcja toczy się niejako na płaszczyźnie i stwarza wrażenie malowniczej iluzji. Wprowadzone przez Appię pojęcie *Wort-Ton-Drama* (dramat słowno-muzyczny) sygnalizuje połączenie obu modeli[36]. Punktem wyjścia dla Appii jest nadany przez Wagnera fundamentalny, estetyczny cel przedstawienia teatralnego: teatr to sztuka, która łączy przejawy geniuszu, występujące zasadniczo rozdzielnie w czasie i przestrzeni[37]. Appia z kolei jest dogłębnie przekonany, że podyktowana przez muzykę struktura czasowa dramatu muzycznego jest z gruntu sprzeczna z rzeczywistą strukturą czasową i z tokiem akcji. W przeciwieństwie do realnego ruchu, mimiki, gestyki i wyrazu ciała organizacja czasowa dramatu muzycznego jest abstrakcyjna. Inscenizacja dramatu muzycznego wymaga stworzenia gruntownie odmiennych propozycji dotyczących ruchu i ekspresji, jak również odmiennych, odbiegających od wzorców mimetyczno-iluzjonistycznych relacji przestrzennych. Nowoczesna reżyseria dramatu słowno-muzycznego nie powinna pod żadnym względem dążyć do iluzji.

Z tego powodu Appia dotkliwie reaguje na sprzeczności występujące u Wagnera, wyczulony jest na napięcie między muzyczno-językowym tekstem głównym a zawierającym wskazówki sceniczne tekstem pobocznym, między muzycznymi a scenicznymi środkami wyrazu:

> Te pierwsze rozwinęły się bez napotykania jakichkolwiek przeszkód, podczas gdy te drugie zostały zmuszone do stagnacji. W dziele sztuki, w którym niepodzielnie powinna panować harmonia, ów rodzaj niedoskonałości okazuje się bardzo poważny i nieubłaganie determinuje określony rodzaj intymnego przesunięcia w obrębie naszego sposobu postrzegania, mącąc naszą ocenę także w odniesieniu do innych dzieł nowoczesnej sztuki[38].

[36] Dieter Borchmeyer trafnie skonstatował, że obie teatralne koncepcje Wagnera „stanowią możliwie największe przeciwieństwo nowoczesnej sceny kulisowej, z którą Wagner nie potrafił jeszcze zerwać w Bayreuth, pomimo odważnych, przyszłościowych planów dotyczących architektonicznej postaci teatru dramatycznego". Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, s. 56. Połączenie obu koncepcji potęguje ich poniekąd postępowe elementy i tworzy w ten sposób podstawowe przesłanki nowoczesnego teatru.

[37] Por. Richard Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, s. 98–99.

[38] Adolphe Appia, *La Musique et la mise an scène*, „Schweizer Theater-Jahrbuch XXVIII/XXIX der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1962/1963", Hrsg. von Edmund Stadler, Bern 1963, s. XV.

Reżyseria ma zobowiązania tylko względem głównego tekstu dzieła, natomiast wobec didaskaliów jest ona estetycznie równoprawna: „Sztuka inscenizacji to sztuka przełożenia na kategorie przestrzenne tego, co dramatopisarz przełożyć może jedynie na kategorie czasowe”[39]. Dosyć niefortunnie zatytułowany przez Appię postulat ‘nowej iluzji’ to artystyczna organizacja przestrzeni scenicznej oraz ekspresji aktorskiej oparta na dwóch kategoriach, przy czym ciało i ruch aktora stanowią źródło przekazu. Użycie tych kategorii przez Appię pozwala usytuować go ponownie w orbicie oddziaływania Wagnera, który również uważał aktora za medium czasu i przestrzeni na scenie i dlatego używał terminów takich jak „werbalny” czy muzyczny oraz „plastyczny przekaz”[40]. W centrum koncepcji Appii stoi postulat ‘sztucznej’, artystycznej, zgodnej z charakterem muzyki mowy ciała, którego ruchy i gestyka konsekwentnie odróżniają się od wszelkich naturalnych form wyrazu. Przestrzeń i światło powinny być zorganizowane w taki sposób, żeby wydobyły plastykę i dynamikę działań aktora, żeby umożliwiły mu wizualne oddziaływanie i niezbędną ekspresję. *De facto* oznacza to przeniesienie na scenę dramatu muzycznego zasad przewidzianych przez Wagnera dla teatru dramatycznego, rozgrywającego się na scenie szekspirowskiej, a zarazem radykalne wykluczenie malowanej, reliefowej, malowniczej i opartej na kategorii dystansu scenografii, jaką Wagner zaplanował dla swoich sztuk.

Do najważniejszych osiągnięć Appii — które dzieli on z Edwardem Gordonem Craigiem — należy odkrycie dynamiki i szczególnej symboliki światła. Odkrycie to umożliwia całkowitą rezygnację z wszelkich form iluzjonistycznego malarstwa scenicznego oraz przyjęcie zasady przestrzennej organizacji sceny. Jako estetyczna przesłanka definiuje ona rytmiczną strukturę przestrzeni

[39] Adolphe Appia, *Acteur, espace, lumière, peinture*, [w:] *Théâtre populaire*, Paris 1954. Cyt. za: *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller – Raum — Licht*, s. 59. — Mocno spóźniony wpływ idei Appii na inscenizacje w Bayreuth ilustrują kontrowersje wokół wysiłków Siegfrieda Wagnera w celu wymiany starych dekoracji do *Pierścienia* z 1928 roku, co było równoznaczne „z przekształceniem sceny kulisowej w funkcjonalną scenę przestrzenną” (Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, s. 10 i nast.), co prowadziło jednak do nowych stylistycznych niezgodności między „malarskimi i plastycznymi dekoracjami”. Hans Pfitzner protestował, jak wiadomo, przeciwko tej inicjatywie, przy czym jego słowa stanowią prawie dosłowne odwrócenie sformułowań Appii: „Opis miejsca i wydarzeń na początku pierwszego aktu *Walkirii* jest tak samo wiecznie obowiązujący, jak nuty i słowa poezji... Nie można zrobić nic lepszego niż ich dokładnie przestrzegać. Każde odstępstwo oznacza zmianę na gorsze, oszustwo, głupotę, bluźnierstwo...”, Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929, s. 322. Zasadnicze konsekwencje zgodne z zamysłem Appii wyciągnął dopiero Emil Preetorius, który zalicza do określonej z góry struktury czasowej dzieła Wagnera „przede wszystkim, a właściwie tylko plastykę w wąskim, właściwym tego słowa znaczeniu”, a nie „to, co określić należy jako wizję obrazu”. Emil Preetorius, *Brief an Daniela Thode*, sierpień 1933; cyt. za: Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, s. 11.

[40] Richard Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, s. 104.

scenicznej, włącznie z podłogą, przy czym światło i cień służą tworzeniu znaczeń i modelowaniu przestrzeni. Zobowiązuje ona zarazem do pełnego wykorzystania możliwości ruchu jako pierwiastka konstytuującego i gwarantującego efektywność plastyczno-przestrzennego ukształtowania sceny[41]. Podstawowym zadaniem reżyserii staje się zatem koordynacja światła, ruchu i dźwięku, co oznacza, że abstrakcyjna, estetyczna spekulacja podniesiona zostaje do rangi decydującego pierwiastka kreacji scenicznej. Muzyka Wagnera, która prowadzi do najdalszych granic tradycyjnych systemów tonalnych, zawodzi Appię równie daleko jeśli chodzi o innowacyjność, co manifestuje się w przestrzennym wymiarze jego projektów inscenizacyjnych. Sam Appia potwierdził pokrewieństwo obu koncepcji. Nawiązując do wielokrotnie cytowanych słów Wagnera: „Gdzie inne sztuki mówią: to o z n a c z a , muzyka mówi: to j e s t ! ", Appia dodaje: „Kiedy formy i barwy próbują dawać czemuś wyraz, światło mówi: j e s t e m ; formy i barwy istnieją tylko dzięki mnie"[42]. Appia podkreśla w tym kontekście apolliński wydźwięk swojej estetyki. Restytucja pierwiastka apollińskiego w koncepcji Wagnera wskazuje z kolei na centralne problemy reżyserii, które dyskutowane były ciągle na nowo od czasów symbolizmu: przezwyciężenie statyczności przez artystycznie zorganizowaną stylistykę ruchu i wyrazu aktora. Problem ten krystalizuje się później u Appii w pojęciu rytmu, przy czym próbuje on systematycznie zbadać i rozwiązać ten dylemat, odwołując się do pomysłów Emila Jacques'a-Dalcroze'a[43]: „Zadaniem obecnej chwili jest zjednoczenie ruchów przenoszonych na nasz organizm przez rytm — ruchów stanowiących prawdziwą naturę muzyki wysłanej

[41] W przeciwieństwie do teatru dramatycznego, gdzie impulsy Appii upowszechniły się już wraz z początkiem działalności Maxa Reinhardta, idee Appii i Craiga zyskują pełny rezonans dopiero w projektach 'nowego Bayreuth'. Sławna wypowiedź Wielanda Wagnera oddaje problem recepcji nowego użycia światła i obrazu, który przywołany został na początku tego tekstu słowami Michaela Georga Conrada. Opinia jego odnosi się bezpośrednio do reform Appii, chociaż nazwisko to nie pada w tym kontekście, ale zostaje najprawdopodobniej świadomie przemilczane: „Jeden jedyny czysto techniczny wynalazek, odkrycie światła elektrycznego, w szczególności zaś reflektora, oznacza dla teatru niesłychanie rewolucyjny przewrót, który jest w stanie przekształcić możliwości i wymogi sceny, a w ten sposób może nawet inwencję dramatopisarza. [...] Wystawiając *Parsifala* w roku 1882 Wagner miał do dyspozycji wyłącznie oświetlenie gazowe. W jego ociężałym, mało zmiennym, ale ciepłym blasku powstawały wrażenia żyjące we wspomnieniach wszystkich tych, którzy opowiadają o tym cudzie: tajemniczy półmrok [...]. Dużo silniejszy promień światła elektrycznego wyrwałby bezlitośnie słynną zmienną dekorację [Paula] Joukowsky'ego z jej mrocznego misterium. Stalibyśmy nagle tylko przed kawałkiem pomalowanego płótna, które wzbudziłoby w nas co najwyżej zainteresowanie dla historycznego detalu. Ten rodzaj sztuki scenografii nie wydawałby nam się już naprawdę wiarygodny". Cyt. za: H a n s M a y e r , *Von der Oper zum Drama*, s. 29.

[42] A d o l p h e A p p i a , *La vie musicale*, Lausanne 1908, cyt. za: *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller — Raum — Licht*, s. 22.

[43] Na temat Emila Jaques'a-Dalcroze'a i innych nowych zjawisk zainspirowanych przez Wagnera w dziedzinie tańca i baletu por.: S i b y l l e D a h m s , *Der Einfluß von Richard Wagners Werk und Kunsttheorie auf Tanz und Ballett*, [w:] *Richard Wagner 1883–1983*, s. 145 i nast.

w przestrzeń — z plastycznymi formami zaistniałymi dzięki światłu, które stanowią w naszych oczach prawdziwą naturę światła”[44].

W gruncie rzeczy radykalna rezygnacja z iluzji i *mimesis* prowadzi w przypadku Appii do tych samych wniosków, do jakich doszedł już Mallarmé: rampa jako instytucja oddzielająca widownię od sceny i wspomagająca iluzję sceniczną może wreszcie zostać zlikwidowana. Homogeniczna przestrzeń dla aktora i widza ma swój odpowiednik w uniwersalnej idei rezonansu pomiędzy muzyką i światłem; pierwszą próbę w tym kierunku przedstawia eksperymentalna architektura teatru w drezdeńskim Hellerau. Nowa koncepcja przestrzenna zyskuje pełny sens dopiero wraz z ukształtowaniem nowego stosunku do publiczności. Ostatecznie Appia przywraca idei widowiska jej pierwotny, społeczno-utopijny wymiar, który zatraciła w Bayreuth. W drugiej przedmowie do *La Musique et la mise en scène* w 1918 roku Appia pisze:

> Termin p r z e d s t a w i e n i e stanie się powoli anachronizmem, a nawet nonsensen. Chcielibyśmy działać w sposób zgodny. Sztuka dramatyczna jutra będzie a k t e m s p o ł e c z n y m, do którego każdy wniesie swój wkład. I kto wie, może po tym przejściowym okresie uda nam się stworzyć wielkie święta, w których uczystniczył będzie cały lud, w których każdy wyrazi swoje emocje, smutki i radości, w których nikt nie zadowoli się postawą pasywnego widza. Wówczas zatriumfuje autor dramatyczny![45]

Znaczenie Appii w historii teatru nie ogranicza się jedynie do reżyserii dzieł Wagnera. Przejawia się ono między innymi w tym, że jego główne idee, jak również wiele jego konkretnych, wypracowanych w ramach systematycznej konfrontacji z dziełem Wagnera rozwiązań, znajduje odpowiednik w ramach reformatorskich poszukiwań Edwarda Gordona Craiga. Wiadomo, że Craig interesował się wprawdzie od początku teoretycznymi pismami Wagnera, lecz konsekwentnie odrzucał, a nawet zwalczał jego teatr muzyczny, przeciwstawiając mu swój własny, uniwersalnie pojęty teatr. Z tego powodu koncepcja Craiga wolna jest od dominacji pierwiastka muzycznego, mimo że dość wcześnie eksperymentował on z formami teatru muzycznego XVIII wieku, reprezentowanymi przez Georga Friedricha Händla i Henry Purcella. Dzięki temu Craig obywa się również bez naturalnej ludzkiej postaci na scenie, która w teorii Appii posiada tak duże znaczenie w wyniku recepcji Wagnera. Odnoszące się do

[44] A d o l p h e A p p i a, *La vie musicale*, Lausanne 1908, cyt. za: *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller — Raum — Licht*, s. 53.

[45] A d o l p h e A p p i a, *La Musique et la mise an scène*. *Seconde Préface*, s. XIII.

teatru muzycznego idee Appii uzyskują uniwersalny wymiar w koncepcji Craiga, która zakrojona jest dużo szerzej pod względem praktyki, teorii i historii teatru. Uhonorowanie zasług Craiga wykracza poza ramy tego wystąpienia, dlatego ograniczyć muszę się do krótkiego przedstawienia odosobnionego, ale reprezentatywnego przypadku w historii teatru, który ilustruje sytuację z przełomu wieków. Kiedy Craig inscenizował *Rycerzy północy* Henrika Ibsena w latach 1903–1904, zaprojektował dla drugiego i trzeciego aktu scenografię, która z dzisiejszego punktu widzenia przypomina pomysły stosowane przez Appię i 'nowe' Bayreuth. Co więcej, można wykazać, że bezpośrednim źródłem inspiracji dla Craiga była inscenizacja *Parsifala* w Bayreuth wraz z jej stojącym na środku sceny ponadwymiarowym okrągłym stołem przeznaczonym dla rycerzy Graala. Owa kluczowa dla całej inscenizacji idea scenograficzna ulega u Craiga naturalnie zasadniczej przemianie: podczas kiedy w Bayreuth ogólne wrażenie sceniczne podyktowane jest jeszcze przez historyzm architektury i realizm szczegółu, w inscenizacji Craiga panuje radykalna abstrakcja, kierująca uwagę na centralny symbol, którego oddziaływanie wzmocnione jest przez nieokreślone pod względem koloru, ale wytwarzające intensywną atmosferę tło, a także przez zaakcentowanie linii pionowych[46]. W związku z tą inscenizacją, która dotyczy przecież Ibsena, Arthur Symons pisał w 1906 roku:

> Nie wiem, czy nie pozyskałby on [Craig] dla tej nowej formy inscenizacji wszystkich tych, którzy wolą słuchać Wagnera podczas koncertu. Ukazałby on nam nęcące, duchowe symbole tego surowego, barbarzyńskiego, germańskiego świata. Usunąłby rampę sprzed tych niemieckich śpiewających olbrzymów i rzucił z góry upiorne światło na ich kaptury i obszerne szaty. Myślę, że po raz pierwszy powołałby on do życia na scenie atmosferę muzyki[47].

Analogiczne spostrzeżenia na temat stosunku między reformą Craiga a projektami Wagnera wywołała wystawa, zainicjowana i zorganizowana w dużej mierze przez hrabiego Harry'ego Kesslera. W przedmowie do katalogu wystawy napisał on o Craigu:

> Rozpoznał on jasno, jakie wymagania stawia oczekiwana z powszechnym utęsknieniem czysta sztuka teatru i zrealizował je, jak się wydaje, we własnej osobie. Z inicjatywy Craiga *Gesamtkunstwerk*, które Wagner wykon-

[46] Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Köln–Berlin 1965 (Collection Theater, t. 5), s. 81 i nast.

[47] Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, London 1906, s. 359, cyt. za: Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, s. 82.

> cypował, wychodząc od muzyki i malarstwa, doczeka się może już jutro odnowy przy pomocy malarstwa, tańca i ruchu[48].

Kessler określa tym samym bardzo precyzyjnie pozycję, która przysługuje Wagnerowi w teorii teatru przełomu XIX i XX wieku. Z nazwiskiem Wagnera związana jest problematyka oraz przewidywalny albo przynajmniej teoretycznie założony rozwój zjawiska, które upowszechniło się w XX wieku jako autonomiczny teatr reżysera. Craig z kolei odpowiedzialny jest za uniwersalizujące przeobrażenie idei Wagnera w podstawy teorii nowoczesnego teatru. Pod tym względem Craig uzupełnia osiągnięcia Appii, przy czym działa on jednocześnie pod wpływem i w opozycji do Wagnera. Dowodem tego jest osobliwy przypadek *Rycerzy północy*. Podsumowując można by stwierdzić, że w przypadku inscenizacji sztuki Ibsena Craig zastosował wagnerowską scenografię w stylu Appii, która na scenie wagnerowskiej zaistnieje dopiero okrągłe pięćdziesiąt lat później, podczas gdy w teatrze dramatycznym stanowi ona już od roku 1905 punkt wyjścia i kwintesencję nowoczesnego teatru reżysera i jego późniejszych metamorfoz, współtworząc w ten sposób historię teatru.

IV

Decydujący i bezpośredni wpływ na zapatrywania Wsiewołoda Meyerholda, jako teoretyka i reżysera teatralnego, wywarły oba podstawowe nurty rozwoju teatru wskazane już przez Appię, czyli naturalizm i wagneryzm, przy czym ten ostatni traktować trzeba w ścisłym powiązaniu z symbolizmem. Punktem wyjścia dla konkretnych projektów inscenizacyjnych Meyerholda, na przykład Wagnerowskiego *Tristana*, jest z jednej strony odrzucenie naturalistycznej iluzji scenicznej, zrealizowanej w wysoce wysublimowanej formie przez teatr Stanisławskiego, zaś z drugiej strony jego dotychczasowe doświadczenia z dramaturgią symbolistyczną, które obejmują pojęte w ten sposób dzieła Antona Czechowa. Eksperymentalne inscenizacje Meyerholda zwracają się ku 'dramatowi statycznemu' Maurice'a Maeterlincka (m.in. *Śmierć Tintagilesa*, *Peleas i Melisanda* i *Siostra Beatrix*), a także ku dziełom Aleksandra Błoka i Leonida Andrejewa. Meyerhold wykorzystał impulsy płynące ze sceny stylowej, w szczególności z wypracowanej przez Georga Fucha w monachijskim

[48] Harry Kessler, *Edward Gordon Craig's Entwürfe für Theater-Dekorationen und Kostüme*, [w:] *Katalog über verschiedene Entwürfe für Scenen und Kostüme für das Theater und einige Zeichnungen englischer Land-Scenen von Edward Gordon Craig*, Berlin 1904, cyt. za: Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, s. 95.

Künstlertheater sceny reliefowej[49], wypróbował 'ikoniczne' techniki kształtowania maski i postaci oraz nowe, odwołujące się do wzorców rytmicznych sposoby reżyserii ruchu, stosował oprócz tego projekty kostiumów i scenografii powstałe w oparciu o abstrakcyjne schematy kolorystyczne i rozwiązania konstruktywistyczne. Znamienne jest, że jego interpretacja dramatu muzycznego Wagnera posługuje się rozszerzonymi kategoriami Maeterlinka, co odbywa się nie bez odwołań do samego kompozytora. W rezultacie Meyerhold odczytuje idee Wagnera przez pryzmat symbolistycznego teatru dramatycznego. U podstaw takiego rozumienia leży reprezentatywne dla symbolizmu wyobrażenie o 'dialogue du second degré', o niewypowiedzianym dialogu drugiego stopnia, odpowiadającym 'stanowi duszy', który nie pozwala się w żaden sposób bezpośrednio przedstawić ani też wyrazić przy pomocy pojęć na płaszczyźnie językowej.

> Richard Wagner wypowiada dialog wewnętrzny przy pomocy orkiestry. Wykonana przez śpiewaka fraza muzyczna wydaje mu się zbyt słaba, aby mogła wyrazić wewnętrzne przeżycia bohaterów. Wagner korzysta z pomocy orkiestry. Sądzi, że tylko orkiestra jest w stanie wyrazić to, co nie może być do końca wypowiedziane słowami, jest w stanie ukazać widzowi Tajemnicę w pełnym kształcie. [...] słowo (śpiewane albo mówione) nie potrafi oddać dialogu wewnętrznego. [...] Trzeba szukać nowych środków dla wyrażenia tego, co nie może być do końca dopowiedziane przy pomocy słów, dla przekazania tego, co jest ukryte. U Wagnera przeżycia wewnętrzne „wypowiada" orkiestra, u mnie tę rolę pełni plastycznie skomponowany r u c h s c e n i c z n y [50].

Wypowiedź ta stawia z jednej strony na tym samym poziomie dramat muzyczny i symbolistyczne ujęcie teatru i języka, i formułuje zarazem wytyczne dotyczące reżyserii obu form scenicznych. Z powyższego cytatu wynika również wyraźnie, że nowy program oznacza całkowity odwrót od zasady iluzji scenicznej. Jej miejsce zajmuje nowe pojęcie uniwersalnej stylizacji teatralnej, które obejmuje wszystkie ważne dla teatru dziedziny estetyki: „Technika umowna walczy z zasadami iluzyjności", wyjaśnia lapidarne stwierdzenie[51].

[49] Meyerhold dokonuje szczegółowego porównania między technicznymi i stylistycznymi możliwościami sceny Georga Fuchsa a proscenium w Bayreuth. W s i e w o ł o d M e y e r h o l d, *W związku z inscenizacją „Tristana i Izoldy" w Teatrze Maryjskim 30 października 1909 roku*, przeł. J e r z y K o e n i g, [w:] i d e m, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór J e r z y K o e n i g, przeł. A n d r z e j D r a w i c z i J e r z y K o e n i g, noty: A l e k s a n d e r F e w r a l s k i, Warszawa 1988, s. 76–80.

[50] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d, *W związku z historią i techniką teatru*, przeł. J e r z y K o e n i g, [w:] i d e m, *Przed rewolucją*, s. 51–52.

[51] *Ibidem*, s. 62.

Horyzonty późniejszych rozważań w tym zakresie wyznacza interpretacja greckiego antyku przez Nietzschego. Rytualno-dynamiczny sens nowego teatru objawia się poprzez *katharsis*, co oznacza, że „ze statycznego obrzędu ofiarnego powstała sztuka dionizyjska: dramat chóralny”[52]. Efekt taki zakłada uczestnictwo widza w spektaklu. Właściwy głęboki sens ‘dialogue du second degré’, wyrażony u Wagnera przy pomocy orkiestry i motywicznej struktury muzyki, powinien zrealizować się samoistnie w wyobraźni widza. Scena może wspierać i stymulować widza, nie może jednak zastąpić indywidualnego aktu imaginacji. Naśladowanie rzeczywistości na scenie, czyli *mimesis* i realizm sceniczny, nie tylko przeciwdziałają, ale wręcz pozbawiają wyobraźnię widza racji bytu:

> Metoda teatru umownego wprowadza wreszcie postać czwartego t w ó r c y , obok autora, reżysera i aktora — mianowicie w i d z a . Teatr umowny operuje inscenizacją, która zmusza widza do t w ó r c z e g o u z u p e ł n i a n i a w wyobraźni tego, co zostało pokazane aluzyjnie na scenie[53].

Refleksje Meyerholda, wysnute w 1909 roku w związku z inscenizacją *Tristana*, zawierają konkretne wnioski. Ubolewa on nad faktem, że ówczesny śpiewak operowy koncentruje się najczęściej zbyt mocno nie na partyturze, ale na libretcie, a tym samym replikuje mimetyczne struktury akcji. Dlatego też gra on znacznie gorzej niż wykonawca muzycznej pantominy, bowiem w tym przypadku wymagania gatunku nie pozwalają na redukcję do zasady prawdopodobieństwa i naśladownictwa. Intensywne studium tez Wagnera zawartych w *Dziele sztuki przyszłości* prowadzi w przypadku Meyerholda do konsekwencji, które wykazują bezpośredni związek z rozwiązaniami Appii: „muzyka znajduje się w dysharmonii z prawdziwością gestów odruchowych, wziętych z życia codziennego”[54]. Powinowactwo z Appią objawia się oprócz tego w postulacie rytmicznej organizacji spektaklu, stanowiącej podstawową dewizę reżyserii. „Istota rytmu scenicznego jest zaprzeczeniem istoty rzeczywistego życia codziennego”[55]. W ten sposób Meyerhold zderza się z podstawowym problemem wszelkiej nowoczesnej antyiluzjonistycznej reżyserii, jakim jest konieczność wypracowania języka ruchu opartego na zasadach czysto arty-

[52] *Ibidem*, s. 56–59.

[53] *Ibidem*, s. 61. — Realizm sceniczny w przypadku teatru muzycznego Wagnera oznaczałby dla Meyerholda „‘tautologię’, która ograniczałaby zainspirowaną przez muzykę wyobraźnię widzów”, por. M a r i a n n e K e s t i n g , *Wagner und das epische Theater*, s. 80.

[54] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d , *W związku z inscenizacją „Tristana i Izoldy”*, s. 65.

[55] *Ibidem*, s. 70.

stycznych. Problematyka ta leży u podstaw dalszej działalności Meyerholda. Jego pomysły opuszczają ciasne ramy dramatu muzycznego i szukają uniwesalnych możliwości realizacji. Rytmiczny, ekspresyjny, plastyczny ruch staje się dla niego fundamentem teatru w ogóle. Koncepcja ta nie uległa wpływom tak zwanego Teatralnego Października i wytycza późniejsze zarysy systemu biomechaniki. Dążenia Meyerholda, podobnie jak Craiga, odznaczają się tym, że poszukuje on wzorców w nieiluzjonistycznych historycznych formach sceny i gry, i to zarówno w wymiarze europejskim, jak pozaeuropejskim. W związku z reformą dramatu muzycznego odsyła on do japońskiego teatru Nõ, co znamienne jest dla jego własnej, kształtującej się w tych latach definicji stylizacji i ruchu:

> Tam, gdzie słowo traci swoją siłę wyrazu, zaczyna się język tańca. W starojapońskim teatrze Nõ, w którym wystawiano sztuki podobne do naszych oper, aktor musiał być jednocześnie tancerzem[56].

W tej perspektywie można dopiero zrozumieć, dlaczego Meyerhold zapragnął zrealizować w inscenizacji *Tristana* atmosferę bajki i fantastyki. Mimo że projekt scenografii wykonał Gruzin Aleksander K. Szerwaszydze, scena nie stała się bynajmniej ilustracją postsymbolistycznej, mniej lub bardziej folklorystycznie zabarwionej fantastyki. Pojęcie fantastyki rozumieć należy jako metodę integracji publiczności w proces twórczy. Reżyser *Tristana* odpowiedzialny jest za „zapewnienie przedstawieniu takiego tonu, żeby nie zgubił się element bajkowy sztuki, żeby widz został przeniesiony w atmosferę tamtego środowiska"[57]. Fantastyka w ujęciu Meyerholda wykracza daleko poza naiwno-trywialne wyobrażenia romantyków, kultywowane w owym czasie przez neoromantyzm, i skłania się ku temu rodzajowi bajkowej fantastyki, którą powiązać należy zarówno w przypadku Richarda Wagnera, jak i Wsiewołoda Meyerholda z nazwiskiem ich wspólnego ulubionego autora — E.T.A. Hoffmanna.

Reformatorska działalność Meyerholda w okresie I wojny światowej podejmuje kolejne centralne aspekty koncepcji Wagnera. Obok idei Craiga znanych w całej Europie, Maxa Reinhardta w Niemczech i Charlesa Dullina we Francji, Meyerhold należy bez wątpienia do szerokiego międzynarodowego nurtu reformatorskiego, dążącego do przemiany „statycznego teatru symbolistycznego" w „teatr ruchu"[58]. Jedną z jego metod było wskrzeszenie komedii *dell'arte* oraz pokrewnych jej gatunków w historii teatru. Podkreślić należy, że

[56] *Ibidem*, s. 71.
[57] *Ibidem*, s. 84.
[58] Marianne Kesting, *Wagner und das epische Theater*, s. 82.

pod tym względem Meyerhold najbardziej konsekwentnie spożytkował Wagnerowskie idee, szczególnie zaś te, które Wagner sam uznał za niemożliwie do zrealizowania, albo których nie zdążył zrealizować. Dieter Borchmeyer bardzo trafnie zauważył, jak duże znaczenie dla rozprawy *O aktorach i śpiewakach*, a tym samym dla całej późnej teorii Wagnera, posiada opisane przez niego spotkanie z lalkarzem i jego uliczną publicznością[59]. Wagner miał wrażenie, że ma przed oczami „kolebkę niemieckiego teatru" i „magiczny geniusz najautentyczniejszego ze wszystkich spektakli", a oprócz tego — można by powiedzieć zamiennie — rodzaj *Gesamtkunstwerk*, w którym zaistniała nie tylko pełna estetyczna synteza *qua persona principalis*, lecz także prawdziwe i wieloaspektowe relacje z publicznością: „Tu improwizator był poetą, dyrektorem teatru i artystą dramatycznym w jednym, a wysłużone lalki ożywały na mych oczach mocą jego czarów z autentycznością niespożytych i wiecznych ludowych charakterów"[60].

Zdumiewające, jak niedaleko od takich wrażeń i stwierdzeń do Meyerholda. Od inscenizacji dramatu *Buda jarmarczna* Aleksandra Błoka w 1906 roku, będącego próbą transfiguracji symbolistycznej gry sensów w sferę arlekinady i popularnego teatru objazdowego, teatr jarmarczny stał się bez mała emblematyczny dla eksperymentalnej działalności Meyerholda. Teoretyczne pisma z tego okresu, ukazujące się pod hoffmannowskim pseudonimem 'Doctor Dapertutto', zebrane zostały pod wspólnym tytułem *Buda jarmarczna*. Zainteresowanie teatrem muzycznym w związku z inscenizacją *Tristana i Izoldy* Wagnera zyskuje zatem już wcześniej przeciwwagę w postaci zupełnie odmiennych teoretycznych i historycznych modeli teatru, które nie są wcale tak nie-wagnerowskie lub też anty-wagnerowskie, jak wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Podobieństwa między Meyerholdem i Wagnerem sięgają znacznie głębiej. Wyraźne staje się to choćby w trakcie lektury *Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler* Wagnera z 1872 roku:

> Ćwiczcie improwizację scen i całych sztuk. W improwizacji tkwi bezsprzecznie fundament i esencja wszelkich mimicznych zdolności, wszelkiego prawdziwego aktorskiego talentu. Dramaturg, który nigdy nie wyobraził sobie, jaką siłę ujawniłoby jego dzieło, gdyby zobaczyć mógł je zaimprowizowane, nie poczuł nigdy w sobie prawdziwego powołania do dramatycznej poezji. Genialny Gozzi uznał wręcz za niemożliwie dyktowanie postaciom swych sztuk tekstów prozą, a jeszcze mniej wierszem, i zadowalał

[59] Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, s. 55, 63.
[60] Richard Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, s. 107.

> się podawaniem tylko treści scen. Jeśli posunięcia takie oznaczają powrót do początków sztuki dramatycznej, to są to właśnie początki prawdziwej sztuki, do których ciągle trzeba powracać na dalszych etapach rozwoju, żeby fundamenty sztuki nie rozwiały się w jałowym artyzmie[61].

Motto szkoły teatralnej Meyerholda w Petersburgu w pierwszych latach wojny mogłoby brzmieć z wagnerowska „narodziny" albo odrodzenie „sztuki z ducha improwizacji"[62]. Perfekcyjne opanowanie improwizacji staje się jednym z najważniejszych przedmiotów obowiązkowych. W ramach zajęć wykonywane są ćwiczenia odwołujące się do komedii *dell'arte*, które cechują się wysoce zaawansowaną stylizacją ruchu i perfekcją wykonania. Czasopismo wydawane przez placówkę Meyerholda nosi ponadto tytuł zapożyczony od Gozziego: „Miłość do Trzech Pomarańczy". Fantazje Wagnera doczekały się kontynuacji w teorii i urzeczywistnienia w teatralnej praktyce.

Historyczny moment, obiecujący realizację najistotniejszych, społeczno-utopijnych elementów Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk*, nadchodzi rok po rewolucji październikowej. Trafnie zwrócono w niedawnej debacie na temat Wagnera uwagę na pozycję poety-kompozytora „jako mentora lewicy" oraz na jego wpływ na pojęcie kultury w ramach ruchu socjalistycznego. Anatol Łunaczarski zlecił w 1918 roku nowy nakład pisma „Sztuka i Rewolucja" i opatrzył je przedmową, „w której przedstawił autora jako autorytet dla kulturalnego przełomu w ramach rewolucji"[63]. W tym samym roku Łunaczarski zaproponował Meyerholdowi i Włodzimierzowi Majakowskiemu realizację uroczystego przedstawienia dla uczczenia rocznicy rewolucji październikowej. Wskutek tej inicjatywy powstał plan nowego, totalnego *Gesamtkunstwerk*, w którym istotną rolę odgrywa nie tylko utopijny wymiar uczestnictwa publiczności w spektaklu, któremu sprzyjają nowe społeczno-polityczne warunki, ale również element improwizacji. Stare uroczyste 'misterium sceniczne' z Bayreuth, jak również jego symbolistyczne transfiguracje, jak synestezyjne misterium Aleksandra Skriabina, zostają zastąpione przez nowe „misterium". Znane już możliwości syntezy elementów scenicznych wraz z ich aspiracjami wyrażania uniwesalnego sensu uzupełnione zostają o dalsze aspekty, przede

[61] Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, t. 9, Leipzig bd., s. 262 i nast.

[62] Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagnerss*, s. 42. — O historycznych źródłach zainteresowania Wagnera Gozzim i komedią dell'arte, związanych z niemieckim romantyzmem, jak również o granicach improwizacji u Wagnera, por. *ibidem*, s. 56–63.

[63] Frank Trommler, *Wagner, der Mentor der Linken*, „Titel. Das Magazin der Bücher" 1983, t. 1, z. 1, s. 26.

wszystkim o autonomiczną grę i ruch aktora, oparte na doświadczeniach z komedią *dell'arte* i pokrewnymi jej formami. Idea widowiska-święta została wzbogacona o elementy teatru komicznego oraz jarmarcznego i przemieniła się w *misterium buffo*. Publiczność została zwolniona z przymusu statycznego przyglądania się akcji, umożliwiono jej towarzyszenie grze i otoczenie sceny ze wszystkich stron, zgodnie z utopijną koncepcją Wagnera, marzącego o wskrzeszeniu sceny szekspirowskiej[64]. W wyznaczonych momentach publiczność zyskała możliwość aktywnego udziału we wspólnym śpiewie. Pierwiastek improwizacji uwzględniony został w zaleceniach Majakowskiego, który zachęcał wykonawców do modyfikowania i rozszerzania tekstu scenariusza w zależności od aktualnych potrzeb i rzeczywistych okoliczności gry. Zakamuflowane wagnerowskie aspekty tego imponującego eksperymentu, realizującego społeczną utopię teatru, potwierdza dodatkowo fakt, że Meyerhold snuł plany inscenizacji opery *Rienzi* Wagnera, przewidywanej rok później. Nieznana jest ani planowana forma realizacji tego przedsięwzięcia, ani też powody, dla których zostało ono zaniechane we wczesnym stadium koncepcyjnym. Utopijny wymiar 'syntezy sztuk' nadal zajmował wyobraźnię Meyerholda. Kiedy dziesięć lat później ponura sylwetka Stalina rzuciła cień na każdy akt artystycznej działalności, Meyerhold jeszcze raz odwołał się do Wagnera. Cytując teatralne idee Wagnera, przeciwstawiał się ograniczeniu wolności twórczej w teatrze wskutek funkcjonalizacji i kontroli:

> Plany snute kiedyś przez Wagnera, który stworzyć chciał teatr autonomiczny, teatr, który wprowadzałby na scenę nie tylko słowo, ale także muzykę, światło, 'czar' sztuk plastycznych oraz rytmiczne ruchy, wydawały się wówczas w najwyższym stopniu utopijne. Dziś wiemy, że właśnie tak trzeba robić przedstawienia: wszystkie środki, którymi dysponują inne sztuki, muszą zostać zużytkowane, by w organicznym sprzężeniu oddziaływać na publiczność[65].

V

Porównując rezultaty, do jakich doszli trzej teoretycy w konfrontacji z ideami i dziełem Richarda Wagnera, zauważyć można, że znaleźli oni analo-

[64] M a r i a n n e K e s t i n g , *Brecht und der Symbolismus*, s. 247.

[65] W s i e w o ł o d M e y e r h o l d , *Die Rekonstruktion des Theaters. 1929–1936*, [w:] i d e m , *Schriften*, t. 2, Berlin (Ost) 1979, s. 187. — Jeszcze w 1936 roku, zaledwie kilka lat przed deportacją zakończoną śmiercią, pod hasłem realizmu, które zyskało w międzyczasie doktrynerski charakter, Meyerhold powołuje się w rozmowach ze swoim uczniem Aleksandrem K. Gładkowem na Wagnera i podkreśla znaczenie jego pism dla swojej własnej teatralnej działalności i dla swych starań o nowy teatr totalny. Por. M a r i a n n e K e s t i n g , *Brecht und der Symbolismus*, s. 244.

giczne rozwiązania dla postawionych problemów i że stanowią one w znacznej części główne założenia teatru XX wieku. Należąca do spuścizny po Wagnerze problematyka akcji i iluzji zostaje przez nich podjęta w taki sposób, że jej iluzjonistyczne elementy zostają zmodyfikowane albo całkiem zarzucone. Nowa teatralna kategoria jedności definiowana jest przy tym jako uzupełnienie albo jako przeciwieństwo względem ogólnie pojętej koncepcji dramatu muzycznego Wagnera. Idea sztuki Wagnera zachowuje w ten sposób aktualność i zyskuje nowe obszary teatralnego oddziaływania (można powiedzieć, że ekspanduje ona na nowe teatralne terytoria). Centralnym tematem rozważań na temat nowego dzieła sztuki teatru staje się zasadniczy stosunek pomiędzy przestrzenią i czasem. Problematyka ta przybliża systematycznie wszystkie te regiony historii teatru, które ułatwiają tworzenie i rozwój antyiluzjonistycznych form stylizacji i ruchu. Niezależnie od charakteru poszczególnych rozwiązań, stwierdzić można w ogólnym rozrachunku, że zainspirowana w tym punkcie przez Wagnera reforma teatru wykształciła w gruncie rzeczy antyliterackie koncepcje, w obrębie których tworzywo językowo-literackie jest tylko jedną z wielu warstw, najczęściej podrzędną w stosunku do pozostałych. Ogromne znaczenie ruchu odnowy teatru polega przede wszystkim na tym, że wszystkie koncepcje próbują na nowo określić relację między sceną a publicznością. Oznacza to radykalny sprzeciw wobec teatru wykształconego mieszczaństwa i wobec jego lekkostrawnego programu. Uniwersalna orientacja dzieła sztuki teatru wyklucza bierność i bezruch widza i zyskuje znaczenie dopiero dzięki jego kreatywności i wyobraźni.

Omówione koncepcje, wywodzące się z symbolizmu, uwalniają odziedziczoną po Wagnerze teorię teatru i jego dzieła od balastu, którym obciążył go mieszczański i reprezentacyjny teatr z przełomu XIX i XX wieku. Znoszą one podwójną deformację, spowodowaną z jednej strony przez konwencje tradycyjnej kultury, z drugiej zaś przez fałszywą interpretację idei narodowej tożsamości oraz koncepcji święta. Dzięki temu wyłaniają się w dziele Wagnera ponownie pierwotne impulsy, związane z okresem przedmarcowym roku 1848. Teatralna utopia zyskuje sens tylko w połączeniu z utopią w wymiarze społecznym. Przekonanie to leży u podstaw nowych koncepcji teatru totalnego. Trzej teoretycy, będący bezsprzecznie spadkobiercami Wagnera, przekazują ten spadek następnemu pokoleniu teatralnych reformatorów i praktyków. Od Mallarmégo można naszkicować linie rozwojowe z jednej strony do Paula Claudela i jego prób teatru epickego, z drugiej strony do Lugne-Poe'go, Dullina

i jego ucznia Antonina Artauda. Appia, podobnie jak Craig, wywiera wpływ na wiele nurtów w rozwoju teatru do pierwszej połowy XX wieku, co niełatwo wykazać bezpośrednio na konkretnych przykładach — a jednak nie sposób wyobrazić sobie teatru ekspresjonistycznego i jego następstw bez obu 'prekursorów'. Radykalne i uniwersalne kompozycje Meyerholda, będące zapowiedzią Teatralnego Października, znajdują oddźwięk we wszelkich eksperymentalnych próbach odnowy teatru w latach dwudziestych XX wieku. Należy przyznać, że „teoria społecznej determinacji sztuki" Wagnera jest nieaktualna z punktu widzenia dzisiejszej teorii literatury. Jednak „jej intencje są postępowe, a pojedyncze spekulacje zdumiewająco przenikliwe"[66]. W teorii teatru pomiędzy Mallarmém a Meyerholdem fantazje Wagnera zyskują niezaprzeczalnie dalekosiężne, epokowe znaczenie.

Przełożyła Magdalena Meyerweissflog

[66] Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, s. 15.

Rozdział IV

Dramaturgia ekspresjonizmu

1. Dramat i reforma teatru

Wraz z ekspresjonistyczną dekadą rozpoczyna się nowa faza w relacjach między dramaturgią i sceną. *Der tote Tag* (Umarły dzień, 1906–1907) Ernsta Barlacha (1870–1938), wczesne sztuki Oskara Kokoschki (1886–1980)[1], jednoaktówka *Odysseus* (Odyseusz, 1910) Reinharda Johannesa Sorgego (1892–1916), pierwsze dzieła Georga Kaisera (1878–1945), poczynając od *Schellenkönig* (Król karo, 1907), czy Waltera Hasenclevera (1890–1940) *Der Sohn* (Syn, 1914)[2] — wszystkie te dramaty przeznaczone są na scenę, na której przestrzeń, światło, ruch, barwa, ciało i dźwięk rządzą się własnymi, specyficznymi prawami ekspresji i odbioru. Ich rola nie sprowadza się już do ilustracji tekstu dramatu. Sztuki te wymagają sceny, która zainicjowałaby zmiany o europejskim zasięgu. Obejmują one tematykę utworów, a zarazem prowokują odnowę percepcyjnych predyspozycji widza, tym samym jego intelektualnych i sensualnych kompetencji. Dramat musi z kolei uwzględnić impulsy wychodzące od nowoczesnego teatru i wyzwolić się od zastanych stylistycznych i dramaturgicznych wzorców.

Radykalizm pokolenia ekspresjonistów był ściśle związany ze społeczno-historyczną sytuacją panującą w państwie wilhelmińskim, stanowiącym drugi okres istnienia II Rzeszy Niemieckiej. Podczas gdy starsze pokolenie potrafiło osiągnąć równowagę między narodowymi i imperialnymi interesami Rzeszy a industrializacją i rozwojem techniki na świecie, lub też próbowało złagodzić skutki tych ostatnich przez odpowiednie reformy socjalne, to młoda buntownicza generacja rozpoczęła radykalną i wielopłaszczyznową krytykę społeczeństwa,

[1] Oskar Kokoschka, *Morderca, nadzieja kobiet* (pierwsza wersja 1907), *Hiob* (1907, ukończony 1917), *Sphinx und Strohmann* (1907), *Der brennende Dornbusch* (1911) i *Orpheus und Eurydike* (1915–1918).

[2] Daty podawane przy tytułach dramatów informują o czasie ich powstania, realizacje sceniczne były niejednokrotnie znacznie późniejsze.

kultury i wszelkich wartości. Doszło wtedy do rozłamu między pokoleniami. Już na kilka lat przed I wojną światową[3], która przypieczętowała koniec dziewiętnastowiecznej Europy, można było pod pozornie nienaruszoną fasadą wyczuć i przewidzieć totalny kryzys panującego systemu społeczno-politycznego. Decydujące zmiany w dramacie tej dekady zaszły w momencie, gdy bliski koniec wojny, a wraz z nim kapitulacja, rewolucja oraz nowy ustrój Republiki Weimarskiej, otworzyły perspektywy demokratycznych warunków życia, a co za tym idzie, stworzyły szansę jego gruntownej odnowy. Wtedy nadszedł odpowiedni czas dla scenicznej realizacji dramatu ekspresjonistycznego. Zreformowany teatr zaoferował nowym sztukom odpowiednie warunki do realizacji ich założeń, przy czym innowacyjny potencjał sceny sprzyjał, a zarazem przeciwdziałał literackim aspiracjom dramatu.

2. Eksperymenty sceniczne

Niemiecki ekspresjonizm i nieco wcześniejszy symbolizm łączy nie tylko ofensywna postawa wobec naturalizmu[4], lecz także odrzucenie wszystkich poprzedzających je mimetycznych tradycji, a zatem dziewiętnastowiecznego realizmu i weryzmu historycznego. Jeżeli wspólną wykładnią rozmaitych definicji mimetyzmu jest założenie, że dzieło sztuki zrozumieć można tylko przez analogie do empirycznego, codziennego doświadczenia, rozszerzonego o poznanie historyczne, to symbolizm i ekspresjonizm stanowią jego radykalne przeciwieństwo. W dramaturgii lat 1905–1912 pojawia się w związku z tym problem rozgraniczenia między przesłankami estetyki postsymbolistycznej i preekspresjonistycznej, dotyczy on na przykład wczesnych dzieł Ernsta Barlacha. Podczas gdy symbolizm, protestując przeciwko odwzorowywaniu rzeczywistości na rzecz ukazywania esencjonalności bytu, obwieścił samoistną wartość estetycznego utworu, preekspresjonizm preferował — mniej lub bardziej konsekwentnie — bezpośrednią prowokację, a tym samym zakwestionował tradycyjne wzorce percepcji, wedle których bezpośrednim źródłem poznania jest doświadczenie zmysłowe. Wątpliwości te manifestowały się na dwóch poziomach reformatorskiej debaty, której wielorakie wątki doprowadziły do najróżniejszych wniosków. Z jednej strony, przedmiotem dyskusji stał się stosunek widza do akcji scenicznej. Stosunek ten winien zostać zdynamizowany

[3] Por. *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890–1918*, Hrsg. von York-Gotthardt Mix, München, Wien 2000, s. 555.

[4] *Ibidem*, s. 64.

i pogłębiony, miał się także przemienić z biernej obserwacji albo estetycznej przyjemności w aktywne współuczestnictwo. Z drugiej strony, rozważane były także przesłanki totalnego oddziaływania sceny na publiczność, obejmującego wszystkie poziomy sensualnej i językowej percepcji. Głównym celem stał się taki sposób organizacji 'wrażenia' i 'znaczenia' w sferze wizualnej, akustycznej i językowej spektaklu, żeby wymowa dramatu (rozumianego jako tekst literacki) nie zdominowała i nie sprowadziła na pozycje drugorzędne wszystkich innych estetycznych elementów spektaklu. Jednym z najczęściej dyskutowanych modeli całościowo pojętego dzieła teatralnego, które w pośredni i bezpośredni sposób integruje widza jako współuczestnika, stała się Wagnerowska koncepcja Gesamtkunstwerk[5] — dzieła sztuk połączonych. Reforma teatru wykluczyła zdecydowanie tradycyjną, realistyczną scenę iluzjonistyczną, to znaczy scenę pudełkową lub scenę z ramą prosceniową, nadającą dramatycznej fikcji wizualno-przestrzenną konkretyzację. Nowa ekspresjonistyczna wizja sceny wykorzystywała ekspresyjne i semantyczne możliwości przestrzeni, barwy, światła, dźwięku, ruchu, ciała, gestu itd., przy czym udział poszczególnych tworzyw w kształtowaniu przedstawienia powinien w każdym przypadku zostać wyważony na nowo. Wiele fundamentalnych eksperymentów scenicznych doprowadziło już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku do wykształcenia form scenicznych będących przeciwieństwem starej, realistycznej sceny iluzjonistycznej. Wymienić tu trzeba abstrakcyjną scenę Maurice'a Maeterlincka, jak również system dekoracji kotarowych, wykorzystany między innymi przez Augusta Strindberga w jego sztokholmskim Teatrze Intymnym. Zastąpiły one abstrakcyjnymi formami i symbolicznymi barwami wszystkie realistyczne elementy dekoracji. Wartą uwagi innowację stanowiła scena reliefowa, zrealizowana przez Georga Fuchsa[6] w Monachium, którą przez pewien czas wykorzystywał także Max Reinhardt. Umożliwiła ona stylizowaną grę aktorską w niewielkiej odległości od widza, toczącą się na tle kolorowych płaszczyzn i brył, które skomponowane były wedle zasad nowoczesnego malarstwa. Epokowe znaczenie uzyskały wreszcie nowe formy sceny otwartej, sytuujące publiczność i wykonawców we wspólnej przestrzeni. Należała do nich ukształtowana na wzór teatru antycznego centralnie usytuowana scena arenowa, która zdobyła w Niemczech popularność między innymi za sprawą Reinhardta i jego „teatru dla pięciu tysięcy" w cyrku Schumanna.

[5] *Ibidem*, s. 207.

[6] Por. G e o r g F u c h s , *Scena przyszłości*, wybór, opracowanie, przekład i wstęp: M a ł g o r z a t a L e y k o , Gdańsk 2004 [przyp. red.].

Ekspresjonistyczna dramaturgia i scena realizowały założenia reformy teatru[7], rezygnując od samego początku z mimetyczno-realistycznej syntezy doznania zmysłowego i znaczenia, poszukując artystycznych metod organizacji różnorodnych tworzyw dzieła i wynikających stąd znaczeń. Owa strategia estetyczna stanowiła dla widza — ze względu na jej subiektywny wydźwięk — niemałą prowokację. Źródłem irytacji była w pierwszym rzędzie ekspresja i abstrakcja — nie bez przyczyny pokolenie ekspresjonistów uważało *Abstraktion und Einfühlung* (Abstrakcja i wczuwanie się) Wilhelma Worringera[8] za najważniejsze dzieło epoki w dziedzinie estetyki. Estetyczna irytacja w sferze językowej, wizualnej i muzycznej oraz artystyczna organizacja były sobie wzajemnie przyporządkowywane i prowadziły do różnych rozwiązań, na skutek których relacje między dramatem i sceną definiowane był ciągle na nowo. Uwagi sceniczne Kokoschki, dotyczące scenografii do *Mordercy, nadziei kobiet* posiadają jednoznaczną wymowę: „Czarna ziemia spiętrza się u stóp wieży, tak że wszystkie stojące na niej postaci wydają się podobne do reliefu”[9]. W podobny sposób Hanns Johst (1890–1978) scharakteryzował miejsce akcji w swojej sztuce *Stunde der Sterbenden* (Godzina umierających, 1914): „Ciemność, deszczowa noc po bitwie”[10]. Hermann Kasack (1896–1966) skomponował dla swojego *Vorspiel der Landschaft* (Preludium do krajobrazu, 1919) scenariusz, w którym najważniejszą rolę odgrywały światło i przestrzeń. Dramat ten stanowił prolog do tragicznej sztuki *Abrechnung* (Rozrachunek): „Ulicę

[7] Debata na temat reformy teatru została wyczerpująco udokumentowana w antologii: Paul Pörtner, *Experiment Theater. Chronik und Dokumente*, Zurich 1960, a także w nowszych wyborach i opracowaniach: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg 1986; Manfred Brauneck, *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1988; Christopher Balme, *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg l988. W języku polskim dostępna jest antologia tekstów programowych ekspresjonistów niemieckich, por.: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, wybór i opracowanie: Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, wstęp: Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009.

[8] Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908. Pojęcie ‘ekspresjonizm’ używane było początkowo na określenie malarstwa Vincenta van Gogha czy Paula Gauguina (Julien-Auguste Hervé, 1901). Od 1905 roku — w związku z wystąpieniami takich artystów, jak Ernst Ludwig Kirchner czy Karl Schmitt-Rottluff — zaczęło ono oznaczać odcięcie się od malarstwa impresjonistycznego, uważanego za akademickie. Miejsce wizualnej impresji zastąpić miała indywidualna perspektywa artysty-ekspresjonisty.

[9] Oskar Kokoschka, *Morderca, nadzieja* kobiet, przeł. Mateusz Żurawski, „Dialog” 2012, nr 12, s. 136.

[10] Hanns Johst, *Die Stunde der Sterbenden*, [w:] *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, Hrsg. von Horst Denkler, Stuttgart 1996, s. 138. Na podstawie tego wydania cytowane są w niemieckim oryginale następujące dramaty: Wassily Kandinsky, *Der gelbe Klang*; Hermann Kasack, *Vorspiel der Landschaft*; Friedrich Koffka, *Kain*. O ile nie podano autora polskiego przekładu i miejsca publikacji, cytaty przytaczane są w przkładzie tłumaczki artykułu [przyp. red.].

ogarnia noc. Cienie ludzi przechodzą drogą. Z niebieskiej głębi wyłania się człowiek, rosnący niesłychanie w kierunku widnokręgu”[11]. Wizja radykalnie nowoczesnej scenografii[12], przedstawiona przez Kaisera w „szkicu do dramatu” pod tytułem *Die Erneuerung* (Odnowa, 1917), dostosowana została *expressis verbis* do uniwersalnej wymowy utworu: „Zniesione zostaje odosobnienie w zamkniętej, ograniczonej przestrzeni: o wszystkim, co się wydarza, zostaje powiadomiony cały kosmos”[13].

Wymienione przykłady ilustrują nie tylko związki z nową estetyką, ale również obfitość i różnorodność sztuk czysto eksperymentalnych w dekadzie dramatu ekspresjonistycznego. Do autorów eksplorujących — czasem przy pomocy jednej jedynej, czasami zgoła przypadkowej sztuki — kolejne odmiany pośrednie między literaturą i sceną należą m.in. Gottfried Benn (1886–1956), którego jednoaktówka *Ithaka* (Itaka, 1914) stanowi dramaturgiczny odpowiednik jego cyklu nowel *Rönne*, Friedrich Koffka (1888–1951), twórca dramaturgicznego studium na motywach starotestamentowych *Kain* (1917), a także Ivan Goll (1891–1950), który w jednoaktówce *Der Ungestorbene* (Ten, który nie umarł, 1918) badał możliwości zastosowania groteski w teatrze ekspresjonistycznym[14]. Najbardziej radykalną serię sztuk eksperymentalnych stworzył August Stramm (1874–1915). Nadmienić trzeba, że Stramm rozpoczął swoją twórczość od wzorowanej na utworach Maurice’a Maeterlincka sztuki *Sancta Susanna* (Święta Zuzanna, 1914) oraz od postnaturalistycznego studium obyczajowego *Rudimentär* (Szczątkowy, 1914). Uwieńczeniem jego dorobku były miniatury dramatyczne, w których ekstremalnej redukcji dialogu towarzyszyła intensyfikacja niewerbalnej, ekspresyjnej gry ciała[15]. Scenariusze Wassily’ego Kandinsky’ego (1866–1944) zatytułowane *Der gelbe Klang* (Żółty dźwięk) i *Der grüne Klang* (Zielony dźwięk) były dziełami eksperymentalnymi o nieco innym charakterze, ale o porównywalnym poziomie abstrakcji. Były to projekty teatralne, których autor niemal zupełnie rezygnował z użycia słowa w teatrze na rzecz współdziałania przestrzeni, światła i barw. Postaci ludzkie,

[11] Hanns Johst, *Die Stunde der Sterbenden*, s. 136.

[12] Już pięć lat wcześniej, w pierwszej odsłonie dramatu *Der Bettler*, Sorge przewidywał scenę symultaniczną, która pozwalała pokazać jednocześnie różne grupy ludzi, reprezentujące nowoczesne społeczeństwo, w różnych częściach sceny, pomimo że nie mają one ze sobą powiązań na poziomie akcji. Reinhard Johannes Sorge, *Werke*, Hrsg. von Hans Gert Rotzer, Nürnberg 1962–1967, t. 2, s. 13–93.

[13] Georg Kaiser, *Werke*, Hrsg. von Walther Huder, Berlin 1971–1972, t. 6, s. 710.

[14] Gottfried Benn, *Ithaka*, [w:] idem, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Hrsg. von Dieter Wellershoff, t. 2, *Prosa und Szenen*, Wiesbaden 1959, s. 293–303; Friedrich Koffka, *Goll,* [w:] *Einakter und kleine Dramen*, *op. cit*.

[15] August Stramm, *Erwachen; Kräfte; Geschehen,* [w:] idem, *Das Werk*, Hrsg. von René Radrizzani, Wiesbaden 1963.

lub o kształtach zbliżonych do człowieka, występowały w eksperymentalnych przedstawieniach Kandinsky'ego sporadycznie, na scenie wypowiadane były tylko nieliczne, zagadkowe lub aforystyczne wersy[16]. W ten sposób powstał wykluczający słowo projekt teatru wizualno-akustycznego, który zrealizowany został na scenie dopiero pięćdziesiąt lat później (1976)[17].

Podobny radykalizm pod względem rozwiązań formalnych cechował poczynania Arnolda Schönberga (1874–1951), którego jednoaktówka *Die Erwartung* (Oczekiwanie, 1909) stanowiła z kolei psychologiczny wariant dramatu w stylu maeterlinckowskim. Inny eksperymentalny dramat muzyczny Schönberga, *Die glückliche Hand* (Szczęśliwa ręka, 1910–1913), był utworem badającym granice językowej ekspresji[18]. Korelacja pomiędzy muzycznymi i wizualno-scenicznymi elementami osiągnęła tu taki poziom abstrakcji, że głównym tematem stała się sekwencja muzycznych i świetlnych efektów, znanych pod nazwą *Lichtsturm* (burza światła), które długo stanowiły niedościgłe ekstremum akcji scenicznej bez udziału aktora.

3. Kryzys i utopia

Prowokacyjność ekspresjonistycznych dramatów na poziomie treści w niczym nie ustępowała formalnej innowacyjności opisanych wyżej eksperymentów. Ekspresjonizm żądał przezwyciężenia starej, mieszczańskiej wizji człowieka i społeczeństwa oraz zastąpienia jej przez ideę 'nowego człowieka' w duchu Friedricha Nietzschego (1844–1900)[19], co doprowadziło do synkretyzmu wzorców etycznych i obyczajowych. Pochodziły one z różnych kontekstów i zwracały się przeciw wyobcowaniu i mechanizacji, przeciw rozbestwieniu ludzkiej natury w wyniku wojny, jak również przeciwko kapitalizmowi i władzy państwowej. Reprezentatywnym przykładem ideowego synkretyzmu, a zarazem pseudosakralnego charakteru, jaki cechował ówczesny kult Nietzschego, jest poemat Sorgego *Der Antichrist* (Antychryst, 1911): „Nazywacie go Antychrystem? / Nietzschego? / Zmartwychwstałym, / Tym, który zstąpił / Nazywam

[16] *Einakter und kleine Dramen*, *op. cit.*

[17] Światowa prapremiera *Der gelbe Klang* Wassily'ego Kandinsky'ego odbyła się w 1976 w teatrze Champs-Élysées. Reżyserował znany w Niemczech i w USA reżyser i scenograf Jacques Polieri.

[18] Arnold Schönberg, *Erwartung*, monodram, Wiedeń 1917 oraz *Die glückliche Hand*, dramat z muzyką, Wiedeń 1917. Por. Evelyn Deutsch-Schreiner, *O naczelnych dzikusach i innych eksplozjach. Austriacki wkład w awangardę teatralną lat 1908–1934*, przeł. Inez Okulska, [w:] *Felix Austria — dekonstrukcja mitu. Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Karolina Prykowska-Michalak, Kraków 2012, s. 17–20 [przyp. red.].

[19] *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus, op. cit.*, s. 192.

go. / O święty, święty ból, / Który Zmartwychwstały / cierpiał z powodu Ukrzyżowanego. [...] O święty, święty czyn, / Którym Zmartwychwstały / Wznowił / Dziedzictwo Ukrzyżowanego! / Czyż obaj nie marzyli o raju?"[20]

W ten sposób interpretować należy również sparafrazowany przez Kurta Pinthusa (1886–1975) wagnerowski tytuł jego antologii liryki *Menschheitsdämmerung* (Zmierzch ludzkości, 1920)[21]. Aby zapobiec realnemu samounicestwieniu ludzkości, powinna być zlikwidowana zasada państwa narodowego[22], która prowadzi do bezwzględnej walki, natomiast winno się dokonać metaforyczne samounicestwienie ludzkości, wiodące do jej odnowy. Dzięki tej doktrynie wytłumaczyć można nie tylko radykalizm i werbalną porywczość ekspresjonistycznej rewolty, ale też bezkompromisowość ataków słownych, wyrażonych w dialogach lub w monologowych przemówieniach oskarżycielskich, skierowanych przeciwko postaciom dramatu. Idea ta wyjaśnia również drastyczność i szokującą krzykliwość motywów destrukcji i upadku. Uniwersalna krytyka cywilizacji[23] objęła szkołę, uniwersytet, kościół jako instytucję oświatową i religijną, prasę oraz przemysł związany z kulturą i rozrywką. W panoramie wielkomiejsko-eleganckich niszczycielskich sił w *Von morgens bis mitternachts* (Od poranka do północy, 1912) Kaisera nie brakuje też masowo uprawianego sportu, domu publicznego, a także przytułku Armii Zbawienia. Przemysł, nauka i nowoczesna technologia ukazane są w *Gas I* (Gaz I, 1917–1918) i *Gas II* (Gaz II, 1918) Kaisera jako źródło kumulacji władzy, zniszczenia i autodestrukcji. Atakom podlegał nie tyle pojedynczy kapitalista albo określona klasa, lecz aglomerat złożony z nauki, techniki i kapitału. Dlatego to właśnie syn miliardera i potomek starej klasy panującej reprezentuje tutaj utopijną wizję odnowy, natomiast tak technokraci, jak i robotnicy zachowują tradycyjnie służalczy stosunek wobec zwierzchności.

Ekspresjonizm rozpoczął nie tylko globalną krytykę władzy i społeczeństwa, ale także gruntowną krytykę moralności. Zwróciła się ona szczególnie dobitnie przeciwko autorytetowi ojca jako głowy rodziny. Najczęstszym motywem w dramatach stało się ojcobójstwo[24], pojęte nie w kontekście psychologii

[20] Reinhard Johannes Sorge, *Der Antichrist*, [w:] idem, *Werke*, t. 1, s. 328.

[21] *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Hrsg. von Kurt Pinthus, Berlin 1920.

[22] Na tym polega jedna z fundamentalnych różnic w stosunku do włoskiego futuryzmu, który propaguje ideologię narodowej przynależności, włącznie z utworzeniem państwa faszystowskiego. Ponadto w ślad za Marinettim, który nazwał wojnę jedyną „higieną" dla ludzkości, futuryści we Włoszech stosują metaforę wojny w pozytywnym sensie.

[23] *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus*, *op. cit*., s. 315.

[24] *Ibidem*, s. 320.

głębi, lecz w kontekście historii społeczeństwa i kultury. Wyzwalający jednostkowy czyn reprezentował globalne wyzwolenie, co ukazał choćby Walter Hasenclever w dramacie *Der Sohn*. Metaforyka podjętego w tym utworze motywu nabiera szczególnego znaczenia w momencie, w którym syn decyduje się zlikwidować system patriarchalny uosabiany przez ojca i wymierza przeciw niemu rewolwer; wtedy ojciec „spontanicznie" umiera śmiercią naturalną[25]. Ów nieoczekiwany zwrot akcji toruje drogę utopijnemu entuzjazmowi. Jeśli wystarczająco usilnie dąży się do zmian, dokonują się one bez udziału — zbędnego wówczas — niszczycielskiego aktu przemocy. Motyw ten utrzymał się w różnych wariantach aż do chwili powstania dramatu *Vatermord* (Ojcobójstwo, 1922) Arnolta Bronnena (1895–1959)[26].

Kolejnym wiodącym motywem, obok powszechnie znanych zagrożeń, były także niebezpieczeństwa o ograniczonym zasięgu. Należał do nich nowoczesny krajobraz miejsko-przemysłowy wraz ze środkami transportu i komunikacji, który jawił się jako kwintesencja 'bezwartościowego życia'. Nowoczesny wielkomiejski świat rozrywki, napędzany przez przemysł rozrywkowy, począwszy od prasy aż po film, stawał się odpowiednikiem wynaturzenia[27]. Doprowadziło to w efekcie do tego, że kluczową pozycję w dramaturgii osiągnęła tematyka nacjonalizmu jako powszechnej religii zastępczej, krytykująca epokę technicyzacji i uprzemysłowienia. Antywojenny dramat Reinharda Goeringa (1887–1936) *Seeschlacht* (Bitwa morska, 1917) pokazuje historię okrętu podwodnego, która stała się przykładem tego, w jaki sposób technicyzacja prowadzić może do całkowitej zagłady. W *Die Maschinenstürmer* (Niszczyciele maszyny, 1922) Ernsta Tollera (1883–1939) maszyna, wskutek określonych uwarunkowań procesu produkcji, stała się symbolem władzy ludzi nad ludźmi[28], w podobny sposób wątek ten przedstawiony został już w dramacie Tollera *Człowiek — Masa* (*Masse Mensch*, 1920)[29].

Zrozumiałe jest więc, że wobec przewagi destrukcyjnych sił nie odnajdujemy w tej dramaturgii zwycięstwa ani żadnych pozytywnych objawów. Toller dostrzegał wprawdzie utopijne cele rewolucji, zmierzające do pokoju i wolności

[25] Walter Hasenclever, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Dieter Breuer, Mainz 1990, t. 2.1 – *Stücke bis 1924*.

[26] Arnolt Bronnen, *Vatermord*, [w:] idem, *Werke: Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung*, Hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Klagenfurt 1989, t. 1, s. 205–271.

[27] *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus*, *op. cit*., s. 422.

[28] Reinhard Goering, *Seeschlacht*, [w:] idem, *Prosa Dramen Verse*, München 1961, s. 269–318; Ernst Toller, *Gesammelte Werke*, Hrsg. von John M. Spalek, Wolfgang Frühwald, t. 2 — *Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis 1918–1924*, München 1983 (1978).

[29] Ernst Toller, *Człowiek-Masa*, przeł. Małgorzata Leyko (przekład niepublikowany).

(*Die Wandlung* — Przemiana), ale pokazywał też ofiarę i klęskę jednostki, która przegrywa w nierównej walce (*Człowiek-Masa*). Kaiser wahał się każdorazowo pomiędzy utopijnie pozytywnym i destrukcyjnie negatywnym finałem. Widoczne jest to między innymi w zestawieniu *Gas* i *Die Bürger von Calais* (Mieszczanie z Calais, 1912–1913). Podczas gdy w dramacie *Nebeneinander* (Obok siebie, 1923) Kaiser zarysował wizję uniwersalnego nihilizmu, to w *Hölle Weg Erde* (Piekło, droga, ziemia, 1919) ukazał jednak spekulatywną szansę wybawienia. Nasuwa się więc pytanie, na jakiej podstawie możliwe jest wprowadzenie w dramacie ekspresjonistycznym pozytywnych rozwiązań?

4. Wizja i odnowa

Wskazówki mogące pomóc zrozumieć twórców ekspresjonistycznych przynosi tekst programowej rozprawy Kasimira Edschmida (1890–1966), opublikowanej (niemal *post factum* w 1918) w czasopiśmie literackim „Neue Rundschau". Dotyka ona istoty problemu: „Przestrzeń twórcza ekspresjonistycznego artysty to wizja. On nie widzi, lecz patrzy [...]. On nie odtwarza, lecz tworzy"[30]. Rekapitulacja wizji, które odwołują się nie bez przyczyny do metaforyki religijnej i mistycznej, stała się metaforycznym szyfrem dla formy dramatu. Obraz świata, który sprawiał wrażenie zdeterminowanego i nieprzeniknionego, został wizjonersko rozszyfrowany i zdynamizowany. Proces ten przebiegał — według Pinthusa — od wewnątrz na zewnątrz: „Rzeczywistość nie jest poza nami, lecz w nas. Duch i jego działanie w postaci urzeczywistniającej się idei są rzeczywistą rzeczywistością"[31].

Likwidacja starego porządku nie miała charakteru mimetycznego i nie dokonywała się poprzez realistyczny akt zniszczenia, lecz polegała raczej na rozprzężeniu dotychczasowych struktur. Do najważniejszych formalnych zasad kreacji artystycznej należy perspektywiczne zniekształcenie przestrzeni i przedmiotów, rezygnacja z syntaktycznych i semantycznych zasad organizacji języka oraz deformacja ludzkiej postaci i zachowania, która osiąga wymiary groteski. Nie pozostało to naturalnie bez znaczenia dla starszych tradycji dramaturgicznych, którym przeciwstawione zostały alternatywne modele. Pro-

[30] Kasimir Edschmid, *Expressionismus in der Dichtung,* „Die Neue Rundschau" 1918 (29), t.1, s. 359–374; Przedruk w: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Hrsg. von Thomas Anz, Michael Stark, Stuttgart 1982, s. 46.

[31] Kurt Pinthus, *Rede für die Zukunft*, [w:] *Die Erhebung*, Hrsg. von Alfred Wolfenstein (1919); cytat za: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* t. 2.2 – *1848–1918*, Hrsg. von Viktor Žmegač, s. 430.

klamacja nowego, z nadzieją i z utęsknieniem oczekiwanego świata, zrealizowana została na opak, przez rewitalizację starych stylistycznych zasad języka mistycznego, zarówno na zasadzie *via negationis*, jak i *via eminentiae*[32]. Obok negacji starego językowego świata, wskazującej automatycznie na możliwość istnienia nowego, znajdujemy w dramatach ekspresjonistycznych technikę wywyższenia, funkcjonującą na zasadzie potęgującego uwypuklenia. Elipsy, anakoluty i stylistyczne pęknięcia wskazują, z jednej strony, na językową dezorganizację, neologizmy i hiperbole, a z drugiej strony stanowią środki językowej kreacji, które prowadzą często do nadwyrężenia stylu. Obraca się on w ciągłych superlatywach albo posługuje się 'odważną metaforą', która — negując samą siebie — próbuje jeszcze raz osiągnąć sferę tego, co niewysłowione. Motywy ekspresjonistycznej dramaturgii zdradzają skłonność do kumulacji mitycznych i religijnych obrazów i treści, pochodzących z różnych epok, religii i kultur. Językowo-motywicznej strategii dramatów odpowiada konsekwentna symbolizacja przestrzeni, kierunków, barw i ruchu na scenie, dokonująca się znów na drodze synkretycznego łączenia i nawarstwiania istniejących już technik. Owa podwójna taktyka wywarła szczególny wpływ na obraz człowieka w dramacie i na scenie. Zniesienie wszystkich ograniczających i krępujących tradycji, reguł i wzorów interpretacji implikuje wyzwolenie ciała jako ludzkiego prapoczątku. To z kolei pociągnęło za sobą rehabilitację popędu, która doprowadziła do uniewinnienia motywu kazirodztwa, a także do afirmacji bezpośredniego wyrażania potrzeb i doznań. Popularna stała się — nie tylko w dramacie Fritza Unruha (1885–1970) *Ein Geschlecht* (Ród, 1917) — symbolika nowych narodzin lub reinkarnacji oraz metafora porodu, łona i macierzyństwa. Stanowiły one przeciwieństwo forsowanej wcześniej problematyki ojca — ojcobójstwa, autorytetu i podporządkowania: „Łono matki, ciało, tak straszliwie przeklęte / dotąd źródło najgłębszej odrazy, / Ty zostać masz sercem wszechświata / i z Twojej rozkoszy powstanie ród, / który wspanialej będzie władać niż wy [scl. żołnierze]!"[33].

[32] Filozofia i teologia klasyczna posługują się trzema sposobami poznania Boga: 1. droga *orzekania* (*via affirmationis seu causalitatis*), 2. droga *zaprzeczenia* (*via negationis vel remotionis*), polegająca na odsunięciu od pojęcia Boga wszelkich niedoskonałości właściwych stworzeniom i na dodaniu przymiotu nieskończoności do wszystkich przymiotów pozytywnych (*nieskończenie sprawiedliwy, nieskończenie miłosierny, nieskończenie niezmienny, niezgłębiony*) oraz 3. droga *przewyższania* (*via eminentiae vel excellentiae*), przyznająca Bogu wszelkie doskonałości w stopniu najwyższym (*najmądrzejszy, najsprawiedliwszy, wszechmocny*) [przyp. tłum.].

[33] Fritz von Unruh, *Ein Geschlecht. Eine Tragödie,* [w:] idem, *Sämtliche Werke*, t. 3 – *Dramen II*, Hrsg. von Hanns Martin Elster, Berlin 1973, s. 46.

Także w doczesnej metaforyce odrodzenia świata ciało ludzkie jako uosobienie rozkoszy i życia traktowane było przez dramatopisarzy jako główne źródło przewartościowań. Wieloraki oddźwięk w ekspresjonistycznej dramaturgii znalazła bez wątpienia mowa Zaratustry *O wzgardzicielach ciała* (Nietzsche, *Von den Verächtern des Leibes*). Wykluczyć należy jednak czysto witalistyczną interpretację owych tendencji, stosowniejsze byłoby raczej podejście idealistyczne w myśl filozofii Jeana Jacques'a Rousseau[34]. Ekspresjonistyczne ciało należy do sfery ludzkiej niedoskonałości, nie jest to piękne, atletyczne ciało. Już w *Die Wandlung* Tollera i w *Bürger von Calais* Kaisera ciało pojawiło się w stanie wyniszczonym i zdeformowanym wskutek obrażeń wojennych i kalectwa.

5. Posłannictwo i niemoc

Płynące stąd konsekwencje dla dramaturgii dają się już przewidzieć. *Dramatis personae* ekspresjonistycznego dramatu nie są na ogół indywidualnościami w sensie psychologicznym, lecz reprezentantami idei lub określonych zachowań. Dlatego też scharakteryzowane zostają często nie przy pomocy imion, lecz swego rodzaju etykiet: Poeta, Ojciec czy Dziewczyna to *dramatis personae* w dramacie *Der Bettler* Sorgego. Pojedyncze postaci reprezentujące wymienione wyżej typy są często skonfrontowane z postaciami zbiorowymi, ich chóralne wypowiedzi i działania nabierają znamion kolektywu. Postacie tworzące taką grupę nie należą jednak do kolektywu w sensie społecznym, lecz spełniają określoną funkcję, pojawiając się najczęściej jako egzemplifikacja pewnych zachowań albo mentalnych powinowactw, jak na przykład Czytający Gazetę, Lotnicy, Kokoty, czy — w abstrakcyjnym sensie — Trzej Uczestnicy Rozmowy we Dwoje, albo też Figury Żółte i Figury Błękitne w *Gas* Kaisera.

Pomimo formalizacji *dramatis personae*, akcja posiada z reguły linearny przebieg, a kompozycja dramatów wykazuje schematyczny charakter. Jednostka stojąca w centrum jest ukazywana najpierw w konwencjonalnych powiązaniach i zależnościach, dopóki w wyniku graniczącej z szokiem konfrontacji nie zacznie podawać w wątpliwość wszystkich dotychczasowych więzi i doświadczeń życiowych. Podtytuł dramatu *Der Bettler* Sorgego — *Eine dramatische Sendung*, czyli dramatyczne przesłanie, ujawnia ideową strukturę, leżącą u podstaw schematycznego rozwoju akcji. Wybijająca się postać — w tym

[34] Z tego powodu wykluczyć trzeba z reguły rasistowskie konteksty w ramach motywu ciała, choć liczne metafory krwi i życia prowadzą na pierwszy rzut oka w tym kierunku.

przypadku Outcast, określony jako żebrak, który zostanie wieszczem i poetą — nie przyjmuje z reguły ani pozycji przywódcy, któremu przysługuje ślepe posłuszeństwo, ani roli nadludzkiego herosa, lecz uosabia doświadczenia potencjalnie dostępne wszystkim. Zmodernizowana postać protagonisty zachowuje łączność z kolektywem, bo podziela jego cierpienie i dezorientację — przezwycięża je dzięki refleksji i utopijnej orientacji. Protagonista, określany także jako najwyższy, jest jednocześnie najniższym, także w sensie społeczno-historycznym, o ile jest on na przykład przedstawicielem mniejszości etnicznej występującej wobec większości, jak choćby niemiecki Żyd Friedrich w *Die Wandlung* Tollera. Reprezentuje on szokujące doświadczenia pokolenia I wojny światowej, w wyniku której unieważnione zostały wszystkie dotychczasowe normy zachowania i moralności i która doprowadziła do totalnej dezorientacji. Przyczynił się do niej również osławiony spis Żydów służących w armii niemieckiej, sporządzony w 1917 roku przez pruski sztab generalny. W wyniku tego posunięcia pozornie stabilny status żydowskich patriotów w obrębie społeczeństwa niemieckiego pozbawiony został wszelkich podstaw.

Pomimo wprowadzonych licznych uogólnień w strukturze postaci i akcji dramaturgia ekspresjonistyczna nie posiadała jednolitej formy o normatywnym charakterze. Specyficzny eklektyzm starszych stylistyk łączy się z eksperymentalnym nowatorstwem. Ze względu na nieprzebraną różnorodność form i koncepcji trudne jest wyodrębnienie i zakwalifikowanie poszczególnych zjawisk do określonych typów. Do najważniejszych wyznaczników dramaturgii ekspresjonistycznej należy jej intelektualna i idealistyczna orientacja, która znajduje wyraz w tak zwanej *Ideendramaturgie* (dramaturgii idei). Tu konflikty i debaty rozgrywają się przede wszystkim w sferze intelektualnej. Do tego typu dramaturgii zaliczyć można utwór Kaisera *Die Bürger von Calais*, wykorzystujący historyczny materiał i zamkniętą formę. Tuż przed wybuchem wojny Kaiser porusza zasadniczą kwestię, dotyczącą postawy wobec świata, którym rządzi siła i egoizm, a „nowy człowiek", dążący do osiągnięcia humanitarnego ustroju społecznego na drodze pokojowej, ma do wyboru tylko jedno wyjście, czyli poświęcenie siebie.

Po pierwszych latach doświadczeń wojennych tematyka wojny i pokoju w dramacie przyjęła bardziej radykalną formę. Jako *exemplum eximium* posłużyć może utwór *Seeschlacht* Goeringa. Dramatyczne eksplozje na progu katastrofy zmuszają siedmiu marynarzy do założenia masek przeciwgazowych, a tym samym do ostatecznego zatracenia indywidualnych rysów twarzy. Dramat

o otwartej formie ukazuje w finale problem, bez widoków na jakiekolwiek rozwiązanie: „Bitwa trwa, dalej, słyszysz? [...] Dobrze strzelałem, co? Umiałbym też się dobrze zbuntować! Co? Ale łatwiej nam się strzelało? Co? Jakoś łatwiej nam to przyszło?”[35].

Dramatyczny konflikt, ideologiczne napięcie i sceniczna wizualizacja korelują ze sobą nie tylko pod względem treści, ale także stylu. Konflikt ideologiczny zderza się z elementarnymi kontrastami w sferze przestrzeni, barwy i światła. Charakterystyczny dla *Verkündigungsdrama* (dramat objawienia)[36] jest proklamacyjny i ekspresyjny styl wypowiedzi, a także szokująca i spektakularna oprawa sceniczna.

Łatwiejsza do uchwycenia jest typologia *Stationendrama* (dramat stacyjny), zwanego także *Ich-Drama* (dramat jaźni lub dramat „ja”) albo *subjektives Drama* (dramat subiektywny). Owe trzy pojęcia odwołują się do różnych aspektów dramatycznej konstrukcji, której centrum stanowi pojedyncze, czasem odosobnione „ja” głównej postaci dramatu. Dramaturgia ta odróżnia się w ten sposób zasadniczo od starszych modeli, opierających się na przeciwwadze sił pomiędzy protagonistą i antagonistą. Pojęcie stacji, które wyprowadza dramaturgię jaźni od formy dramatów Augusta Strindberga, ma religijne źródła i odwołuje się do stacji Drogi Krzyżowej Chrystusa. Dramat *Do Damaszku* Strindberga to historia cierpienia wprowadzająca możliwość przełomu albo przemiany. Pojęcie dramatu stacyjnego stało się popularne właśnie w tym znaczeniu, niezależnym od bezpośrednich religijnych konotacji. Wskazuje ono na proces rozwoju, którego treścią jest przemiana świadomości, zachodząca na podobieństwo religijnego nawrócenia. Proces ten prowadzi od starego do nowego świata, od starego do nowego człowieka. Każda stacja ilustruje przy tym pewien określony stan doświadczenia i świadomości, który ujawnia swoją faktyczną wymowę dopiero w kontekście całości. Mimo to pojedyncze stacje nie stanowią etapów w rozwoju akcji, lecz są z sobą powiązane przez nadrzędny motyw przemiany świadomości, co manifestuje się przeważnie poprzez symbole i aluzje wewnątrz scen, a tylko w znikomym stopniu na poziomie fabuły albo psychologii postaci. Stacje przedstawiające poszukiwanie dramatycznego „ja” oferują przy tym w różnej mierze sposobność do prezentacji ‘przeciw-świata’, innego świata. Początkowo jest to przeważnie środowisko drobnomieszczańskiej rodziny, później zaś anonimowa, wielkomiejska sceneria,

[35] Reinhard Goering, *Prosa Dramen Verse*, *op. cit.,* s. 318.

[36] Eberhart Lämmert, *Das expressionistische Verkündigungsdrama*, [w:] *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart,* Hrsg. von Manfred Brauneck, Bamberg 1972, s. 21–35.

na tle której rozgrywa się męczarnia kasjera w *Von morgens bis mitternachts* Kaisera, która osiąga tragiczny finał w samobójstwie kasjera w pozie Ukrzyżowanego.

Typologiczną klarowność wykazuje sztuka Tollera *Die Wandlung*, której dramaturgiczny zamysł wyrażony został już w tytule. W utworze Tollera przemianę świadomości wspierają alegoryczne i groteskowe sceny o symbolicznym znaczeniu i ogromnej sugestywności. Już na wstępie pojawiają się alegorie w „koszarach śmierci": „śmierć na wojnie" i „śmierć w czasie pokoju", dziwacznie groteskowe szkielety tańczą „między zasiekami", a inwalidzi wojenni paradują w szpitalu polowym[37].

Kolejne warianty dramaturgii przemiany to dramat Johsta poświęcony Grabbemu pt. *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* (Samotny. Upadek człowieka, 1917), w którym oprócz tytułowego bohatera występują tylko dwie kolektywne figury — jego przyjaciele oraz jego wrogowie. Do tego typu twórczości należy też dramat Ludwiga Rubinera (1881–1920) *Die Gewaltlosen* (Wolni od gwałtu, 1919), a także *Die Verführung* (Pokusa, 1913) Paula Kornfelda (1889–1942)[38]. Wymienione wyżej warianty 'dramatu przemiany' modyfikuje ostatecznie Barlach w dramatach *Der arme Vetter* (Biedny kuzyn, 1917), *Die echten Sedemunds* (Prawdziwi Sedemundowie, 1919) i *Der blaue Boll* (Siny Boll, l925–1926)[39]. Podobnie jak u Tollera i Kaisera, także w dramaturgii Barlacha występują *quasi*-metafizyczne postaci, na przykład pani Venus[40] albo „autentyczny diabeł"[41], który — zamawiając u szewca but — zostawia całą swoją nogę wraz z koślawą stopą. Religijnie pogłębione ujęcie przemiany w „nowego człowieka" u Barlacha ukazuje zupełnie inne aspekty tego zjawiska, które widoczne są także w jego rysunkach i rzeźbach.

6. Antybohaterowie

Przypadek szczególny, wykazujący tylko po części powiązania z głównym nurtem dramaturgii ekspresjonistycznej, stanowią komedie Carla Sternheima (1878–1942). Ich preekspresjonistyczne korzenie mają związek z głoszoną przez Sternheima krytyką wilhelminizmu. Już około 1908 roku Sternheim

[37] Ernst Toller, *Die Wandlung*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, prolog, scena IV i VI.

[38] Por. wydania dramatów Ludwiga Rubinera i Paula Kornfelda w antologii: *Zeit und Theater*, Hrsg. von Günther Rühle, t. 1–2, Berlin 1980 (1973).

[39] Ernst Barlach, *Dramen*, Hrsg. von Helmar Harald Fischer, München 1987–1988.

[40] Ernst Barlach, *Der arme Vetter*, [w:] idem, *Dramen*, scena VI.

[41] Ernst Barlach, *Der blaue Boll*, [w:] idem, *Dramen*, scena I.

podjął próbę odnowy komedii typu molierowskiego, przystosowując ją do współczesnych warunków społecznych. W ten sposób — poczynając od *Die Hose* (Spodnie, 1911) i *Snoba*[42] (*Der Snob*, 1912) — powstała seria sztuk, która dosyć szybko przekształciła się w zwarty cykl[43]. Jego głównym bohaterem był „tytaniczny filister" o znamiennym nazwisku Maske (Maska), który uosabiał pragmatyczne dążenie do władzy w celu zabezpieczenia swojej pozycji[44]. Przemysłowo-kapitalistyczne uwarunkowania społeczeństwa wilhelmińskiego umożliwiły temu drobnomieszczańskiemu arywiście imponującą karierę, gdyż w przeciągu zaledwie trzech pokoleń Maske awansuje z podrzędnego kancelisty na przemysłowego potentata obracającego się w kręgach najbardziej wpływowej, burżuazyjno-arystokratycznej elity finansowej. Trylogię o karierowiczu Maske zamyka opublikowany rok przed I wojną światową dramat *1913*, a uzupełnia ją parafraza Molierowskiego *Skąpca* — *Die Kassette* (Kasetka, 1911) oraz komedia *Bürger Schippel* (Obywatel Schippel, 1911), ukazująca efektywność pragmatycznego prawa siły na poziomie proletariackim. W okresie powojennym do cyklu poświęconego Maske dołączony został dramat *Das Fossil* (Relikt przeszłości, 1922), który pokazywał, jak agresywny i egoistyczny bohater, realizując własne dążenia i aspiracje, przetrwał wojnę i rewolucję. Sternheim połączył sześć tematycznie powiązanych z sobą dramatów wspólnym tytułem *Das bürgerliche Heldenleben* (Bohaterskie życie mieszczańskie). Cykl ten stanowi przykład radykalnej krytyki przedwojennego społeczeństwa oraz pokolenia lat dwudziestych. Sternheim spotkał się jednak z zarzutem, jakoby pragmatyczna taktyka przeżycia i przemocy jawiła się ostatecznie w pozytywnym świetle, ponieważ okazuje się jedyną efektywną zasadą. Zarzut ten nie podważa natomiast faktu, że dzięki radykalnej krytyce wilhelminizmu tego odnowiciela krytycznej komedii można zaliczyć pod względem merytorycznym do dramaturgii ekspresjonistycznej, mimo że nie proponuje on w swoich dziełach żadnej ideowej czy utopijnej alternatywy. Jednoznaczny i zarazem prawdziwie demaskatorski finał mieszczańskiego 'bohaterstwa' kreuje natomiast już po upływie ekspresjonistycznej dekady Ivan Goll w komedii *Methusalem* (Matuzalem, 1922). Główny bohater przedstawiony zostaje w podtytule w całej swej śmieszności i wewnętrznym wyjałowieniu jako „wieczny filister". Komedia Golla demaskuje bohatera przy pomocy groteskowej

[42] Carl Sternheim, *Snob*, przeł. Grzegorz Sinko, „Dialog" 1968, nr 7.

[43] Carl Sternheim, *Gesamtwerk*, Hrsg. von Wilhelm Emrich, Neuwied 1963–1976. Wnikliwą analizę sztuk Sternheima w kontekście dramaturgii ekspresjonistycznej por.: Silvio Vietta, *Das expressionistische Drama*, „Der Deutschunterricht" 1990, z. 2, s. 48.

[44] *Ibidem*, s. 49.

stylizacji, jaką zastosował już Kokoschka w swojej grotesce *Sphinx und Strohmann* (Sfinks i figurant, 1907). Goll stosuje presurrealistyczne techniki, takie jak rozszczepienie postaci na kilka autonomicznych psychologicznych jednostek, które jako takie pojawiają się na scenie. Oprócz tego dramatopisarz modyfikuje futurystyczne projekty postaci syntetycznych, kontaminując ciało ludzkie z częściami maszyn: „Feliks jest nowoczesnym człowiekiem cyfrowym. Zamiast ust ma miedzianą tubę [...], zamiast czoła i kapelusza maszynę do pisania”[45]. Komedia Golla, do której kostiumy zaprojektował George Grosz, stanowi epilog i zarazem podsumowanie dekady ekspresjonizmu.

7. Ekspresjonizm na scenie

Dramaturgia ekspresjonistyczna pociągnęła za sobą reformę teatru, który — pomijając pojedyncze przedstawienia — wykreował adekwatną dla niej formę sceniczną. Przemiany w teatrze zaszły po doświadczeniach drugiego roku toczącej się I wojny światowej — w wyniku realnej wizji katastrofy. Teatry w dużych miastach posiadały w tym czasie ewidentną przewagę wobec stolicy Rzeszy, w której sztuki ekspresjonistycznych dramatopisarzy wystawiane były początkowo tylko dzięki zaangażowaniu patronującego im towarzystwa wspierającego nowoczesną poezję pod nazwą *Das junge Deutschland* (Młode Niemcy), zainicjowanego i wspieranego przez Maxa Reinhardta. Sam Reinhardt otworzył serię przedstawień zrealizowanych pod egidą *Das junge Deutschland*, inscenizując prapremierę dramatu Sorgego *Der Bettler* w 1917 roku.

Dramat ekspresjonistyczny wystawiany był także na scenie Albert Theater w Dreźnie, gdzie w 1917 roku zrealizowane zostały sztuki Kokoschki *Morderca, nadzieje kobiet* i *Sphinx*, w Deutsches Landestheater w Pradze, w którym odbyła się w 1916 roku prapremiera sztuki *Der Sohn* Hasenclevera, później po ten repertuar sięgnęły również sceny w Mannheim i we Frankfurcie nad Menem, gdzie wystawiano dzieła Hasenclevera i Kornfelda, a także Kaisera. Kolejne ośrodki ekspresjonistycznego teatru to Kammerspiele w Hamburgu i w Monachium.

Wraz z końcem wojny i wybuchem rewolucji ekspresjonistyczna estetyka sceniczna upowszechniła się także w stolicy Niemiec. Nowemu dyrektorowi Preußisches Schauspielhaus, Leopoldowi Jessnerowi (1878–1945), udało się

[45] Ivan Goll, *Methusalem*, Hrsg. von Reinhold Grimm, Viktor Žmegač, Berlin 1966.

nadać byłej scenie dworskiej nowy, republikański i zarazem awangardowy charakter. Podsumowując w roku 1929 dziesięciolecie swojej działalności w Berlinie, Jessner wypowiedział estetyczną maksymę, która wskazywała na jego związki z pokoleniem ekspresjonistów i jednocześnie określała dalszy rozwój relacji między teatrem i dramatem w XX wieku: „Nazbyt często zapomina się o tym, że scena — tak jak poezja — rządzi się własnymi, elementarnymi prawami”[46]. Według Jessnera ‘idea’ dzieła — zgodnie z wyobrażeniami ekspresjonistów — musi znaleźć wyraz w koncepcji scenicznej zanim dramatyczny tekst poddany zostanie przestrzenno-barwno-ruchowej wizualizacji. ‘Wiodący teatr Republiki’, który dzięki Jessnerowi stał się zarazem ‘teatrem dla Republiki’, był zatem od samego początku zdeklarowanym autorskim teatrem reżysera.

Estetykę reformatorskiego teatru Jessnera należy zaliczyć do nurtu ekspresjonistycznego, mimo że sam Jessner nie uważał siebie za ekspresjonistę[47]. Reżyserzy nowego pokolenia realizowali zatem na scenie idee leżące u podstaw ekspresjonistycznej dramaturgii. Typowe dla ekspresjonistycznej reżyserii były prowokacyjne, nowatorskie koncepcje przestrzeni i ruchu. Scena przedstawiała ogromne, niezmierzone przestrzenie, bywało też, że granice przestrzeni zatracały się w nieskończoności albo też reprezentowała ona symboliczny porządek, jak na przykład przemianę ‘starego’ w ‘nowe’. Opisując inscenizację dramatu *Der Bettler* Sorgego w ramach *Das Junge Deutschland*, Heinz Herald — kierownik literacki teatrów Reinhardta — w następujący sposób scharakteryzował te uwarunkowania: „Gra toczy się na pustej scenie, nie jest ona niczym zakryta, nie zmniejsza jej i nie ogranicza żadna konstrukcja. Światło wyrywa z wielkiej czarnej przestrzeni [...] pewną część: to miejsce gry. Albo jakiś człowiek stoi samotnie, niczym plama światła na czarnym tle [...] wszystko przemyka; z ciemności do światła, ze światła w ciemność”[48]. Zmieniła się także gra aktorska — wszystkie realistyczne, historyczne i psychologizujące metody kreacji

[46] Leopold Jessner, *Ist die Regie als eine reproduktive oder produktive Kunst aufzufassen?*, [w:] idem, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Hrsg. von Hugon Fetting, Berlin 1979, s. 172.

[47] Leopold Jessner nie uważał się za ekspresjonistę, jednak zrealizował w praktyce scenicznej w radykalnym wymiarze i z purystycznym rygoryzmem założenia reformy teatralnej, odpowiadające postulatom ekspresjonistów w dramacie. O znaczeniu Jessnera dla teatru Republiki Weimarskiej por.: Günther Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt/M. 1976, s. 47–82.

[48] Cyt. za: Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen 1993, s. 310. Jako epokowe inscenizacje ekspresjonistycznego teatru należy wymienić także: Walter Hasenclever, *Der Sohn*, reż. Richard Weichert, Hof- und Nationaltheater, Mannheim 1918; Ernst Toller, *Die Wandlung*, reż. Karl-Heinz Martin, Die Tribüne, Berlin 1919 iFriedrich Schiller, *Wilhelm Tell,* reż. Leopold Jessner, Schauspielhaus, Berlin 1919. Por. *ibidem*, s. 308–319.

roli ustąpiły miejsca ekspresyjnej stylizacji, obejmującej tak ruch i gestykę, jak i mowę oraz artykulację, przy czym te ostatnie sprowadzone zostały do poziomu podstawowych wzorców fonetycznych i akustycznych, a tym samym były całkowicie oderwane od mowy potocznej[49].

Późniejsze koncepcje teatralne — zainspirowane w dużej mierze przez rosyjski Październik Teatralny — kontynuowały i rozwijały impulsy przedwojennej reformy. Teatr umowny i bliski mu teatr wyzwolony[50] zaproponowały w praktyce scenicznej rozwiązania wyprzedzające wyzwolony język i dramaturgię ekspresjonizmu. Dynamizm i inwencja twórcza owych teatralnych koncepcji przetrwały krytyczny przełom, wywołany przez inflację 1923 roku. Ów historyczny kryzys położył natomiast kres recepcji ekspresjonistycznego dramatu na scenie. Ustąpił on miejsca nowemu teatrowi i nowej dramaturgii, które znów poddawane były odnowie i energicznej adaptacji do aktualnych warunków.

Przełożyła Magdalena Meyerweissflog

[49] Por. opracowania ogólne dotyczące teatru ekspresjonistycznego: Paul Schultes, *Expressionistische Regie*, dysertacja, Kolonia 1981; Verena Zimmermann, *Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus*, dysertacja, Aachen 1987. Informacje na temat scenografii znaleźć można w: Michaela Giesing, *Dekomposition und Illusion. Expressionistische Bühnenbilder*, „Der Deutschunterricht" 1990, z. 2, s. 18–37.

[50] „Teatr wyzwolony" to idea Aleksandra Tairowa, który pojmował teatr jako syntezę sztuk. W jego inscenizacjach główną rolę odgrywały stylizowane ruchy i melorecytacja, aktorów nazywał „instrumentami muzycznymi" [przyp. tłum.].

Rozdział V

Doktryna Monroe'a w teatrze? W poszukiwaniu estetyki teatru Alfreda Döblina

I

W roku 1910, w zakończeniu miażdżącej krytyki sztuki Georga Engela *Der scharfe Junker* (Srogi junkier), Alfred Döblin udziela konkretnej rady:

> Mówiłem już sto razy, szanowni państwo aktorzy: śmiercią aktorstwa jest 'poeta'; uduście poetów, wyemancypujcie się spod władzy literatury. Uczcie się z improwizacji dzisiejszej i dawnej Japonii. Tym pomożecie sobie, także nam, a najbardziej literaturze[1].

Rada wprost z serca Mefistofelesa Johanna Wolfganga Goethego, kwitującego lakonicznie podobny akt demonstracji siły bakałarza: „Sam czart nie mógłby tu nic dodać!"[2]. W przypadku Döblina jest to wyrazem postawy futurystycznej[3]; ten zabieg stylistyczny będzie się powtarzał na przestrzeni XX wieku, pojawiając się w wielu awangardowych wariantach jako dewiza zagłady i deklaracja śmierci poety. Mimo to diaboliczna rada Döblina, z punktu widzenia merytorycznego, jest sformułowaniem zawierającym najwięcej informacji na temat jego podejścia do estetyki teatralnej z lat współpracy z pismem „Der Sturm", albowiem nie zadowala się jedynie negacją i emfazą. Po pierwsze: 'śmierć poety' i literatury stwarza przestrzeń dla teatru, a tym samym Döblin włącza się do dyskusji wokół wielkiej kontrowersji owych czasów — temat, który już między rokiem 1900 a 1920 zyskuje wymiary determinujące

[1] Alfred Döblin, *Berliner Theater*, [w:] idem, *Kleine Schriften*, t. 1, Freiburg i. Br. 1985, s. 90; „Der Sturm", 1910–1911, z. 36, szp. 287 i nast.

[2] Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedii część druga*, wers 6790.

[3] Pewną paralelę w uogólnionej formie można znaleźć u Döblina w omówieniu malarstwa futurystycznego, pochodzącym z roku 1912, por.: Alfred Döblin, *Das Alpha der Futuristen: ecrasez l'infame, nämlich der Zuschauer*, cyt. za: Alfred Döblin, *Kleine Schriften*, t. 1, s. 113.

później całe stulecie. Po drugie: Döblin jako alternatywę wskazuje model teatru pochodzący z tradycji pozaeuropejskiej, który rzekomo nie jest związany narzuconą formą słowną, lecz jego podstawą jest improwizacja. Również w ten sposób Döblin ingeruje w aktualny kontekst teorii teatru; poczynając od wczesnych studiów Edwarda Gordona Craiga po późniejszą teorię teatru przedstawioną w *Wartości mosiądzu* Bertolta Brechta, teatr Wschodniej Azji zostaje mianowany w nich patronem reform.

A po trzecie, co do zalecenia improwizacji, to — abstrahując od późnych pism Richarda Wagnera[4] — liczne inspiracje można odnaleźć w dziełach Wsiewołoda Meyerholda i modelach teatru powstających po roku 1906, w futurystycznych programach formułowanych około 1909–1910 i powracających w bardzo spontanicznie zaostrzonej formie we wszystkich koncepcjach teatru o nastawieniu dadaistyczno-surrealistycznym.

Zatem ta rada coś w sobie ma. Sam Döblin był na wskroś świadom zasięgu jej oddziaływania, jak pokazuje to później między innymi jego recenzja sztuki Augusta Strindberga *Gra snów* w inscenizacji Maxa Reinhardta z roku 1921. Döblin wyraźnie broni czarodzieja teatru — wskazując na prowadzoną przez lata debatę na temat teatralizacji — przed stawianym mu zarzutem, że pod wizualnym przepychem pogrzebał dramat Strindberga. „Nie wiem o co chodzi. Od lat bowiem czyni się starania, by teatr przywrócić teatrowi"[5]. Oba cytaty — z lat 1910 i 1921 — potwierdzają, że w przypadku zajętego przez krytyka stanowiska mamy do czynienia z myślą przewodnią całej twórczości Döblina, obejmującej krytykę teatru i dramatu. W badaniach temat ten, jak do tej pory, poruszano jedynie z uwzględnieniem niektórych aspektów. O wczesnych przyczynkach w „Der Sturm" i recenzjach teatralnych z lat 1921–1924 pisał Manfred Beyer, produkcją dramatyczną zajmowali się Ernst Ribbat, Erich Kleinschmidt i Joris Duytschaever[6]. Natomiast celem niniejszego tekstu jest przedstawienie sposobu pojmowania teatru przez Döblina i jego ewolucja do lat 1923–1924[7].

[4] Należałoby tu wymienić przede wszystkim pisma Richarda Wagnera *Über Schauspieler und Sänger* (1872) i *Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler* (1872).

[5] Alfred Döblin, *Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921–1924*, Freiburg i. Br. 1976, s. 33 (dalej: *Berichte und Kritiken*).

[6] Manfred Beyer, *Über Döblins Theaterberichte*, [w:] Alfred Döblin, *Berichte und Kritiken*, s. 5–14; Ernst Ribbat, *Die Ehe*, *Lehrstück ohne Lehre*, „Zeitschrift für Deutsche Philologie" 1972, nr 91, s. 540–557; Joris Duytschaever, *‚Lydia und Mäxchen' als Theaterparodie*, „Text und Kontext" 1973; Erich Kleinschmidt, *Der Dramatiker Alfred Döblin*, [w:] Alfred Döblin, *Drama Hörspiel Film*, Freiburg i. Br. 1983, s. 579–669.

[7] Inne podstawowe kwestie, którymi można i trzeba by było się zająć w związku z estetyką teatru Döblina, to z jednej strony ocena stosunku do estetyki awangardowej i postulatów szerokiej kultury masowej względnie popularnej, a z drugiej strony — stosunek zaangażowania, agitacji i własnych praw, jakimi rządzi się twórczość artystyczna.

II

Futurystyczne zaangażowanie Döblina z czasów przedwojennych obejmuje szereg ogólnych przesłanek, mających zasadnicze znaczenie dla kształtowania się jego wizji estetyki teatru. Radykalne jest, po pierwsze, odrzucenie wszystkich istniejących zasad współczesnego mu teatru, w szczególności kultu klasyków i mieszczańskiej konsumpcji dóbr rozrywki. Do tego dochodzi, po drugie, odrzucenie tradycyjnych zasad dramaturgicznych. Podobnie jak dzieje się to w stosunku do epiki, gdzie Döblin zarzuca podstawową formę relacjonowania, także w przypadku dramatu odrzuca na pozór naturalną formę podstawową rozwoju akcji, opierającą się na dialogach i koncentrującą wokół konfliktu, włącznie z jej konwencjonalną psychologią. Wykluczony zostaje tym samym, po trzecie, także psychologiczny paradygmat utożsamiania się, którego strukturalnym odpowiednikiem w dramacie jest konstytuująca całość nieobecność dramaturga lub postaci go reprezentującej. We wszystkich tych przesłankach łatwo dają się rozpoznać stanowiska, jakie można znaleźć w pismach Döblina, począwszy od programowych wypowiedzi w *Gespräche mit Kalypso* aż po artykuły z okresu tuż przed rozpoczęciem I wojny światowej. Do specyfiki teatru bardziej zbliżają się dalsze postulaty. W zgodzie z futurystycznym żądaniem 'teatru przedmiotów' i estetyki teatralnego szoku, jakie reprezentują Filippo Tommaso Marinetti i Ernesto Prampolini[8], Döblin — by wymienić tu czwarty punkt widzenia — wydaje się mieć na uwadze nowy stosunek zachodzący między mówiącym aktorem a przestrzennymi, przedmiotowymi, wizualnymi i akustycznymi zależnościami sceny[9]. Döblin wyciąga z tego konsekwencje dramaturgiczne; w każdym razie, po piąte, dysponuje gotowymi alternatywami do wymienionych przesłanek, nie tylko w formie teatru japońskiego, ale także antycznego, w którym widzi, przywołując *Narodziny tragedii z ducha muzyki* Friedricha Nietzschego, dominację elementu liryczno-muzycznego, przede wszystkim chóru, w opozycji do tych wszystkich elementów, które wynikają z dialogu i akcji[10].

[8] Döblin także w swojej wczesnej fazie nie podzielał radykalizmu, z jakim najpierw Marinetti, a później Prampolini postulowali prymat elementów przestrzennie architektonicznych i proksemiczno-rytmicznych. Wydaje się zatem, że mimo wszelkich podobieństw także i tu należałoby stwierdzić różnicę między 'futuryzmem' a 'döblinizmem' w rozumieniu listu Döblina do Marinettiego.

[9] Poza intencją parodystyczną w *Lydia und Mäxchen*, dotykającą gatunku nowej sztuki rycerskiej w stylu dramatów pałacowych Maeterlincka (por. Erich Kleinschmidt, *op. cit.*, s. 687), rebelia rekwizytów przeciw postaciom powinna być rozumiana także w sensie zasadniczym, jako rebelia sceny, teatru przeciw dramaturgii literackiej i jej autorom. Sam Döblin retrospektywnie (4 V 1923) pisał: „W całkiem świeżej jednoaktówce uformowałem wspaniałą scenerię, zwracającą się przeciwko poecie." (*Berichte und Kritiken*, s. 176).

[10] Por. A l f r e d D ö b l i n , *Das Recht auf Rhetorik* (4 VI 1909), i d e m , *Kleine Schriften*, t. 1, s. 62 i nast.; postulat „tematyki wolnej od akcji' *expressis verbis* pojawia się ponownie w: A l f r e d D ö b l i n , *Bemerkungen zum Roman* (1917), [w:] i d e m , *Aufsätze zur Literatur*, Freiburg i. Br. 1963, s. 19–23.

Wynika stąd, jak w przypadku poetyki powieści, tak i w przypadku estetyki dramatu i teatru, zalecenie wskazujące mieszanie gatunków, stojące w sprzeczności z wyobrażeniami charakterystycznymi dla czasu, który determinują jeszcze tradycyjne pojęcia Gustava Freytaga. Dalej Döblin powołuje się na pantomimę jako na specyficznie teatralną sztukę przedstawiania i możliwości wyrazu aktora, a w tym punkcie jego propozycję można powiązać także z koncepcjami teatru Craiga. W tym kontekście formułuje on zatem swoje futurystyczne *credo*, przekazując je w formie dalekosiężnych maksym estetycznych:

> Ten linearny wyraz [scl. ruch pantomimiczny] jest artystycznie najlepszy, ponieważ jest najoszczędniejszy, a równocześnie najbardziej skoncentrowany; ponieważ odpowiada zasadniczemu przesłaniu sztuki: redukcji do formy rzeczowej. Nadmiar jest śmiercią sztuki [...][11].

W tym miejscu Döblin — będąc pod wrażeniem nauki Ernsta Macha „o ekonomii sił" — dociera do swojego kolejnego zalecenia już w roku 1910: „Niech się państwo nauczą od kina [sic!] skrótu i zwięzłości, dramaturgii"[12]. W końcu — także to jest zasadniczym, a nie tylko marginalnym punktem widzenia — Döblin flirtuje z teatralnym półświatkiem, z blaskiem i świetnością zabawy, z rewią i kabaretem, z tym wszystkim, czego 'oficjalna kultura teatru' z perspektywy estetyki nie traktuje poważnie. I znów odpowiada to wyobrażeniom futurystycznym, gdy przypomnimy sobie, że *Teatr Rozmaitości. Manifest Futurystyczny* (1913) Marinettiego ukazał się przed *Futurystycznym Teatrem Syntetycznym* (1915)[13]. Wywody Döblina w tym kontekście rzeczywiście wzbudzają zainteresowanie — a zamieszczam je już w tym miejscu, aby omówić ukryte różnice w stosunku do futuryzmu. Zachwyt rewią i jej gwiazdą Fritzi Massary, którą Döblin zalicza — z aluzją do hołdu złożonego Heinrichowi Mannowi — „całkowicie do wesołych bogiń", zostaje uzasadniony w taki sposób, że momenty *show* schodzą na plan dalszy, a podkreśla się intensywność przekazu artystycznego *divy*:

> Najgłębsza moc twórcza przekazu nadaje tym banalnym słowom życie, losy odmieniają się z szaloną prędkością od najdzikszej występności aż po

[11] Na temat pantomimy por.: Alfred Döblin, *Pantomime*, [w:] idem, *Kleine Schriften*, t. 1, s. 104.

[12] Alfred Döblin, *Antikritisches*, [w:] idem, *Kleine Schriften*, t. 1, s. 88.

[13] Por. Filippo Tommaso Marinetti, *Teatr Rozmaitości*; *Futurystyczny Teatr Syntetyczny*, przeł. Tomasz Kireńczuk, [w:] Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Kraków 2008, s. 283–299 [przyp. red.].

elementarny przełom uczucia. Straszliwiej i dziwniej niż mogłem to usłyszeć nawet u Yvette [scl. Guilbert][14].

Najwyraźniej także w odniesieniu do 'stref marginalnych' świata teatru Döblin podtrzymuje postulat pełnej siły wyrazu artystycznego w odniesieniu do naturalnej postaci ludzkiej i nie wykazuje orientacji skupiającej się na, w tym miejscu możliwej do pomyślenia, estetyce 'sztucznej postaci'; w każdym razie artykuł zapowiedziany w jednym z listów do Efraima Frischa z dnia 7 lipca 1919 *Über die Wiedergeburt des Theaters und Dramas aus dem Clown* (O ponownych narodzinach teatru z ducha klauna), który miał stanowić rozwinięcie teorii aktorstwa, najwyraźniej nie powstał[15].

III

Mimo tego — antycypującego — ograniczenia, Döblin w roku 1921, zabierając się za swoje pierwsze sprawozdanie teatralne dla gazety „Prager Tageblatt", ma niejaką przewagę nad swoimi kolegami krytykami z Berlina, co ułatwia mu ocenę nowego teatru. Recenzenci bowiem przeważnie nadal nie rezygnują z modelu — według opinii Döblina — „ordynarnej dramaturgii konfliktu"[16], uwzględniając poza tym kryptofreytagowskie przesłanki w odniesieniu do struktury dramatu i motywacji przyczynowej, aż po *liason des scénes* i powszechnie obowiązującą psychologię[17]. Döblin w żadnym wypadku nie podziela też sceptycyzmu całej falangi uczniów Ericha Schmidta, do której należą Alfred Kerr, Monty Jacobs, Arthur Eloesser, Paul Fechter, Emil Faktor, Max Osborn, skierowanego przeciw moralnie względnie społecznie zorientowanej funkcji dramaturgii i odpowiedniej interpretacji pojęcia *katharsis*[18]. 'Odmienna' struktura i moralny lub polityczny zamiar oddziaływania dla Döblina zalicza się do najistotniejszych kryteriów pozytywnych. Jeśli natomiast chodzi o istotę, o pojęcie teatru, to i tu nie brakuje ironii, gdy pisze, że

[14] Alfred Döblin, *Strandkinder*, [w:] idem, *Kleine Schriften*, t. 1, s. 73. — Późniejszą ocenę Fritzi Massary por. poniżej.

[15] Alfred Döblin, *Briefe*, Freiburg i. Br. 1970, s. 107 i nast. Por. także: Erich Kleinschmidt, *Der Dramatiker Alfred Döblin*, s. 591.

[16] *Berichte und Kritiken*, s. 192 (3 VII 1923).

[17] Irmgard Pflüger, *Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der Zwanziger Jahre*, Frankfurt/M. — Bern 1981 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, t. 376), s. 45 i nast.; s. 176 i nast. — Także Günther Rühle podkreśla fakt, że większość krytyków berlińskich rekrutuje się z germanistyki, a nie z obszaru praktyki teatralnej i konstatuje, „że większa część krytyków niewystarczająco szybko przystosowała się do zmiany kryteriów" (por.: Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik*, Frankfurt/M. 1967, s. 40).

[18] Irmgard Pflüger, *Theaterkritik in der Weimarer Republik*, s. 173, 183 i nast.

zajmuje się postulatem modernistycznego teatru reżyserskiego i że stwierdził występowanie sytuacji nadającej nowe impulsy w stosunku do dramatu literackiego, do autora dramatu. Pada zatem najwyraźniej niewartościujące, jednak wysoce lapidarne stwierdzenie: „Sztuka reżyserii należy do bytu”[19].

Już w pierwszym omówieniu przedstawień wyraźnie zaznaczają się punkty widzenia wymienione powyżej. Döblin prezentuje wyczerpującą opinię o sztuce Ernsta Tollera *Człowiek-Masa*[20], wystawionej na scenie Volksbühne. Broni tej sztuki przed atakami zarzucającymi jej braki w formie dramatycznej. Prosty ciąg obrazów zostaje uznany za zasadny, tak samo, jak w przypadku innej sztuki Tollera *Verwandlung*. Negatywnie ocenia natomiast sposób przedstawienia postaci abstrakcyjnych. Ponieważ chodzi o „figurki myślowe, manekiny dla idei”[21], przedstawienie może zyskiwać swe oddziaływanie jedynie czerpiąc impulsy z reżyserii Jürgena Fehlinga, która wyrównuje braki sztuki. Do myślenia daje jednak fakt, że wrażeniu, jakie wywiera sztuka Tollera, Döblin przeciwstawia i wyżej ocenia inne przedstawienie — *Wielkanoc* Augusta Strindberga w inscenizacji Karla-Heinza Martina, którą wypełniają ‘uduchowione’, ’rozgrzewające’ postaci[22]. Końcowa ocena znów wzbudza zainteresowanie — szczególnie ze względu na przekład sztuki Strindberga autorstwa Emila Scheringa, którego jakość językowa już w latach dwudziestych była kwestią sporną:

> Sztuka pasyjna w trzech aktach. Wspaniałe słowa, a wśród nich wzbogacające doznania. Wydarzenia i słowa skierowane do ludzi i dlatego prowadzące ku widzom, słuchaczom[23].

Jak widać, chodzi o kryteria czysto literackie, które w tym momencie, w stosunku do innych wypowiedzi, dowodzą jeśli nie sprzeczności, to pewnej ukrytej niezgodności.

Dlatego też trzeba się dokładniej przyjrzeć, jakie formy ‘wysoko steatralizowanego teatru’ wyobraża sobie Döblin i jak wypadają jego opinie na ten temat. Przy czym, gdy uświadomimy sobie, że koncepcje teatralizacji współokreślają europejski, a — co za tym idzie — także berliński krajobraz teatralny już od co najmniej piętnastu lat, to nie dziwi fakt, że na początku lat dwudziestych

[19] *Berichte und Kritiken*, s. 18 (24 XI 1921).
[20] Ernst Toller, *Człowiek-Masa*, przeł. Małgorzata Leyko (przekład niepublikowany).
[21] *Berichte und Kritiken*, s. 20 (24 XI 1921).
[22] *Ibidem*, s. 20 i nast. (24 XI 1921).
[23] *Ibidem*, s. 21 (24 XI 1921).

różne fazy i formy uwidoczniają się równocześnie i polemizują z sobą, ścierając się w walce między innymi o szyfr ekspresjonizmu. A jednocześnie wahadło szybko wychyla się w przeciwną stronę. Podczas gdy ekspresjonizm stanowi początkowo kwintesencję pojęcia rewolucji teatralnej, skierowanej między innymi także przeciwko Reinhardtowi, to jednak niebawem traci aktualność proces przewartościowania, piętnowany jako anachronizm i przeżytek, który należy przezwyciężyć, odzwierciedlający się także w recenzjach teatralnych Döblina. Dowodzą one jednak, jak bardzo jest on wrażliwy na zaistniały stan rzeczy. Doświadczenie reżyserii z 'premedytacją' unaoczniło mu, ku własnemu zdziwieniu, jak zmienny i łatwy do manipulacji jest tekst dramatu w rękach nowej reżyserii. Zaakceptował wprawdzie uzasadnienia teoretyczne, lecz określił je w lekko ironiczny sposób: „Doktryna Monroe'a[24] w teatrze [...]: aktor aktorowi, teatr teatrowi"[25].

Döblin widzi steatralizowany teatr w wielorakiej postaci: przede wszystkim w scenie arenowej Reinhardta w wielkim Schauspielhaus; w pierwszej scenie symultanicznej Berlina, oferującej wspaniałe możliwości wystawiania dzieł scenicznych w teatrach Carla Meinharda i Rudolfa Bernauera; w postaci teatru wyzwolonego Aleksandra Tairowa, na co zwrócił uwagę przy okazji występów gościnnych; w końcu w różnorakich formach teatralnego ekspresjonizmu, na przykład w inscenizacjach Jürgena Fehlinga i Karla-Heinza Martina, ale także ich następców, poczynając od Leopolda Jessnera aż po Erwina Piscatora. Döblin jest jak najbardziej świadom także skrajnie radykalnych nowości tych lat; klasyfikuje je jako pokłosie dadaizmu i konstruktywizmu, powstałe na bazie nowych osiągnięć technicznych[26]. O ile w kręgu jego zainteresowania pojawiają się także koncepcje prowadzące do Bauhausu, o tyle jednak pod względem merytorycznym nie kształtują one ani jego perspektyw, ani sposobu określania kryteriów.

Döblin zna 'przypadek Reinhardta', który po rewolucji wywołanej berlińską dyrekcją Leopolda Jessnera spowodował polaryzację życia teatralnego i krytyki teatralnej[27]. Zaraz na początku swojej działalności sprawozdawczej,

[24] Doktryna Monroe'a to określenie odnoszące się do zasad polityki zagranicznej Stanów Zjednoczonych przedstawionych Kongresowi w 1823 przez prezydenta Jamesa Monroe, a sprowadzających się do hasła „Ameryka Amerykanom" [przyp. red.].

[25] *Berichte und Kritiken*, s. 33 (20 XII 1921).

[26] *Ibidem*, s. 242 (30 III 1924).

[27] Döblin jest w pełni świadom, że duży sektor berlińskiego życia teatralnego nie liczy się z opiniami i stałymi atakami berlińskiej krytyki teatralnej, na przykład odnoszące przez dłuższy czas spore sukcesy sceny Fritza Rottera. Jednak w ocenie tego zjawiska Döblin nie różni się od pozostałych krytyków berlińskich. Por. także G ü n t h e r R ü h l e , *Theater für die Republik*, s. 37.

20 grudnia 1921, identyfikuje Reinhardta z hasłem „teatru aliterackiego", którego podstawę ma stanowić aktorstwo i wskazuje na prawdziwie artystyczną syntezę literatury i sztuki scenicznej: „Wytwór wyobraźni Reinhardta, sztuka reżyserii, prawdziwa sztuka, prawdziwa teatralność, spełniona i wyegzekwowana wobec tekstu literackiego"[28]. Gdy Döblin dodaje, że w międzyczasie Reinhardt przejął to i owo od tych — jak mówi — 'typizujących reżyserów młodszego pokolenia', to sytuacja z roku 1921 jest opisana dość trafnie.

Później Döblinowi rzadko już udaje się powrócić do ferowania tak wyważonych wyroków. Wraz ze swymi kolegami-krytykami podziela stereotypowe poglądy, że Reinhardt całkowicie stawia na komercję i *show*, powierzchowność i efekt; idzie nawet dalej: „technicy sceny zawsze noszą w herbie świętego Reinhardta" — pisze w roku 1923, aby dać do zrozumienia, że teatr Reinhardtowski spełnia się w zasadzie dzięki technice scenicznej[29]. Już w roku 1922 ponowne odkrycie „kinetyki i optyki jako sił oddziałujących scenicznie" u Reinhardta przypisywane jest działaniu kina, a cały przekaz wizualno-akustyczny podsumowany hasłem „pantomima", która wprawdzie działa wspaniale, ale bez tego „symbolicznie głębokiego tła" brak jej substancji. „*Ergo*: aktor, jak za czasów Ajschylosa i Sofoklesa, podąża za dramaturgiem"[30]. A zatem ocena Maxa Reinhardta dzięki tej ponownie zyskanej alternatywie pozostaje niezmienna. Wielka inscenizacja *Orfeusza w piekle* Jacquesa Offenbacha jest wprawdzie w szczegółach chwalona, jeśli chodzi o grę aktorską czy też kuplety trafnie sformułowane w odniesieniu do bieżących wydarzeń, ale jako całość jest deprecjonowana i określona jako „obraz Makarta". Z kolei przedstawienie *Kota w butach* Ludwiga Tiecka w Volksbühne przy Bülow-Platz porównywane jest z pogardzanym już przez samego autora teatrem rozrywki: „Śp. Tieck naśmiewa się z tego całego robienia teatru. Szczególnie z publiczności"[31]. Kwestia gatunków widowiskowych prezentowanych w teatrze Reinhardta — obok operetek i musicali — w koncepcji teatru masowego Reinhardta nie znajduje u Döblina żadnego echa. W określeniu Großes Haus Reinhardta jako „sceny operetkowej"[32] pobrzmiewa u niego nuta negatywnej oceny, podobnie jak u licznych krytyków tego czasu.

[28] *Berichte und Kritiken*, s. 33 (20 XII 1921).
[29] *Ibidem*, s. 170 (11 IV 1923).
[30] *Ibidem*, s. 51 i nast. (14 II 1922).
[31] *Ibidem*, s. 40 i nast. (8 I 1922).
[32] *Ibidem*, s. 178 i nast. (6 V 1923).

Poza tym, jeśli zdamy sobie jasno sprawę z tego, że teatr Reinhardta nie odrzucał zasady *mimesis*, nawet w swojej najbardziej twórczej i pełnej fantazji formie, a także nigdy nie podważał czy wręcz nie niszczył swych literackich podstaw, to można abstrahować od tego, jak konserwatywne są w zasadzie poglądy Döblina na teatr. Podsumowanie, które formułuje w odniesieniu do Reinhardta, ma jednak daleko większy zasięg:

> Za starych czasów elżbietańskich aktorzy byli samodzielni, improwizacja i elementy teatralno-dramatyczne stanowiły solidny szkielet. Potem nadeszła era literatury. Proces cofania się w rozwoju jest widoczny w całej pełni. Obecnie bitwa prowadzona jest przez dwie strony: przez silnych aktorów i przez techników sceny[33].

Z perspektywy takich kryteriów oceniane są także inne, jeśli chodzi o podejście, dalece radykalniejsze formy teatralizacji. Usamodzielnienie się gry aktorskiej szybko jednak ukazuje się w absolutnie negatywnym świetle, natomiast technika sceny — jakkolwiek termin ten brzmi dość redukcjonistycznie wobec odnowy form scenicznych, scenografii, oświetlenia, czy też powstania nowych relacji z publicznością — jest nadal oceniana pozytywnie, jednak rzeczywiście przy uwzględnieniu bardzo specyficznych kryteriów, które dalej zostaną wyjaśnione dokładniej.

IV

Równie redukcjonistyczny przebieg ma ocena teatru reżyserskiego w przypadku eksperymentów prowadzonych przez Carla Meinharda i Rudolfa Bernauera, pracujących w teatrze przy König-Grätzer Strasse na czterodzielnej scenie symultanicznej. W styczniu roku 1923, pod tytułem *Kubismus auf der Bühne* (Kubizm na scenie), Döblin omawia intencje reżyserów przy okazji scenicznej adaptacji części poświęconej Savonaroli z powieści Arthura de Gobineau *Odrodzenie*. Chodzi tu o próbę stworzenia ‘dzieła reżyserskiego’ z wykorzystaniem tekstu nieprzeznaczonego dla sceny, przez co miała się demonstrować nowa świadomość teatralna. Döblin wyraźnie docenia efekt artystyczny w zakresie obrazu i przestrzeni, a swoją syntetyczną refleksję, merytorycznie trafną, sprowadza do „myśli Richarda Wagnera o dziele sztuk połączonych”. Wprowadza dalsze odniesienia do symbolistycznej i postsymbolistycznej nowoczesnej

[33] *Ibidem*, s. 170 (11 IV 1923).

sztuki teatralnej, na przykład rosyjskiego kabaretu emigracyjnego Błękitny Ptak. Kubistyczna forma, ekspresyjne kolory, stylizowany ruch i gesty zdefiniowane w postaci swoistej partytury — to według słusznego osądu Döblina elementy reżyserii, które skłaniają go do podsumowującej *pointy* o zasadniczym znaczeniu: „Wydarzenia zachodzące na scenie to optyczno-kinetyczne procesy i wymagają odpowiednio wyspecjalizowanych artystów”[34].

Kilka miesięcy później Döblin poświęca swoją uwagę także dwuczęściowej aranżacji opowiadań E. T. A. Hoffmanna pod tytułem *Narożne okno*, granej na tej samej scenie. I tym razem ekskurs krytyka poświęcony historii teatru urasta do obszernego opracowania. Döblin konfrontuje tradycję sceny sięgającą od francuskiego klasycyzmu po Ibsenowski dramat społeczny, którą pod hasłem „jedność przestrzeni” porównuje ze sceną szekspirowską, z pozycją „narratora dramatycznego”. Z punktu widzenia historii teatru rozwój nowej sceny symultanicznej przewyższa dokonania Williama Shakespeare’a dzięki „widowiskowej sztuce narracyjnej”, która zrewolucjonizuje scenę: „jedność miejsca obowiązuje tylko scenę prowincjonalną”[35]. Powody entuzjazmu Döblina widać w jednym ze sformułowań spod znaku nietzscheańskiej ‘nad-superlatywy’ i naśladujących Yvana Golla, wydającego właśnie swoje „nad-dramaty”. Nowa scena symultaniczna jest dla Döblina „nad-kinem”, wydarzeniem przewyższającym czarno-białe wrażenia ekranu „barwną rzeczywistością”. Dzięki temu wyraźna staje się dla niego alternatywa: to nie teatr „pokonał” literaturę, lecz kino. Okrzykiem „Zwycięstwo techniki!”[36], przeniesionym na obszar epiki, Döblin przerzuca most do sztuki filmowej, która stanowi dla niego paradygmat nowoczesnej narracji. Specyficznie teatralny problem, antyiluzjonizm, który jest zasadą każdej sceny symultanicznej, w obliczu skojarzenia z kinem usuwa się z pola widzenia. Tym samym z dalszych rozważań Döblina znika problematyka teatru iluzjonistycznego i jego przezwyciężenia, co stanowi wyraźny deficyt jego krytyki teatralnej, choć wcześniej pod pseudonimem Linke Poot zajmował się tym tematem i piętnował scenę iluzjonistyczną jako przestarzałą[37].

W odniesieniu do nowej sztuki scenicznej, inspirowanej fantastyką przestrzeni, obrazu i ruchu, którą Döblin sprowadza do pojęcia ‘kubizm’, wydaje się, iż w następnym okresie dostrzega w niej raczej ewidentną niekonsekwencję

[34] *Ibidem*, s. 143 (3 I 1923).
[35] *Ibidem*, s. 171 (14 XI 1923).
[36] *Ibidem*.
[37] Alfred Döblin, *Linke Poot*, Freiburg i. Br. 1972.

niż linię konsekwentnego rozwoju. Gdy Berthold Viertel — wraz ze swoim zespołem aktorskim „Die Truppe" — jesienią 1923 roku otwiera nowy sezon teatralny konstruktywistyczno-kubistyczną inscenizacją *Kupca weneckiego*, Döblin przypomina koncepcje przestrzenne i optyczne z wcześniejszych przedstawień Bernauera. W porównaniu z nimi zauważa brak odpowiedniej reżyserii ruchu, która określiłaby „rozpętany, a raczej spętany" przebieg zdarzeń scenicznych[38]. Pod tym względem trzeba skonstatować przełom: aktorzy szekspirowscy grają w kubistycznej przestrzeni uzbrojeni przez Reinhardta. Ale to właśnie pomaga inscenizacji; „dzięki zespołowi grającemu czysto i delikatnie" i dzięki Fritzowi Kortnerowi udaje się „wspaniałe przedstawienie". Intensywność gry aktorskiej ratuje to, czego w osądzie Döblina zabrakło ogólnej koncepcji.

Dlatego też nie dziwi fakt, że gdy podstawowe zasady estetyczne tego, co Döblin przedstawił jako 'kubizm' i 'odnowa dzieła sztuk połączonych', zostają zrealizowane ze wszystkimi możliwymi konsekwencjami wynikającymi stąd dla sceny i gry aktorskiej, to w przeważającej części pojawiają się oceny negatywne. Spektakl gościnny moskiewskiego Teatru Kameralnego Aleksandra Tairowa wzbudził gwałtowny sprzeciw — przede wszystkim płynący z dobrze uzasadnionego rozczarowania faktem, że w przedstawieniu praktycznie nie można odnaleźć merytorycznych odniesień do rewolucji i jej skutków. Gniewne oburzenie wzbudził także repertuar (Oscara Wilde'a *Salome*, Jeana Racine'a *Fedra* i operetka Charles'a Lecocqa *Die Zwillingsschwestern*), w którym Döblin rozpoznaje powrót mieszczańskiej dekadencji, a po tym pierwszym wartościującym stwierdzeniu następuje całościowy osąd: „Bez wątpienia wyraźnie widać rozpętanie[39] [sceny] i spętanie [sztuki]". Döblin wymienia w szczegółach 'kubistyczną aranżację przestrzeni', którą postrzega jako podporządkowaną ludzkim postaciom, i przesadnie wystylizowaną reżyserię ruchu, którą odczuwa także jako „zbliżoną do obrazu", co podsumowuje następująco: „Perspektywa teatru skupia się całkiem na obrazach"[40]. Ale całość wydaje mu się przerysowaną realizacją zasady, która prowadzi do martwoty teatru lalek, do pantomimy. O ile przed dziesięciu laty Döblin przywoływał podobne zasady,

[38] *Berichte und Kritiken*, s. 207 (19 IX 1923).

[39] W języku niemieckim koncepcję teatru Aleksandra Tairowa, znaną w Polsce jako „teatr wyzwolony", określa się terminem „entfesseltes Theater", co dosłownie oznacza „teatr rozpętany", „teatr wyzwolony z pęt" [przyp. red.].

[40] *Berichte und Kritiken*, s. 172 (21 IV 1923). Pewną rolę odgrywa także i to, że obraz Rosji w wyobrażeniu Döblina charakteryzują tacy autorzy, jak Fiodor Dostojewski, i trudno mu powiązać z tym *Salome* czy *Fedrę*, które wydają mu się „pozerstwem". Stereotypy w odniesieniu do kultur narodowych i ich charakterystycznych form wyrazu, czy też głównych sztuk, dają się odnaleźć także w innych recenzjach teatralnych.

polecając teatr japoński i sztuczność jako przykład opozycji wobec złudnej naturalności, o tyle teraz w formie stwierdzenia *ex cathedra* formułuje zasadę przeciwną:

> [...] każdy ruch postaci kieruje się czymś, co chcę przeżywać duszą (osobliwa myśl) i co z jakiejś duszy wypływa [...]. Wszystko, co optyczne i przestrzenne, jest jakąś mroczną złudą. Oko jest ślepe. Tylko w bogatym, rzekłbym obfitym, wyrafinowanym rozwinięciu strony duchowej znajduje uzasadnienie to, co jest tak rozległe[41].

Nie dziwi w tym sprzeciwie fakt, że zasada Tairowa podporządkowująca ludzkiej cielesności przestrzenność ruchu i ekspresję zostaje błędnie zrozumiana; zasada Tairowa jest w rzeczy samej zasadą aktora, nie przestrzeni, ale jej istota estetyczna zostaje adekwatnie określona przez to, że aktor objawia swoją sztukę poprzez swoje ciało[42]. Jeszcze bardziej zadziwiające w opinii Döblina jest bezpośrednie przywołanie 'poruszenia duszy', gdyż określenie „dusza" wydaje się dziwić nawet jego samego. A przecież wcale nie tak dawno pisał o „notacji procesów", zaś interpretację psychologiczną i bezpośrednie przeżywanie, rozumiane jako odczuwanie duchowego porozumienia, przypisywał przestarzałej dziewiętnastowiecznej ideologii. Mimo wszelkich deklarowanych związków z modernizmem, wyrażanych w minionych latach, Döblin oczekuje na scenie aktora Konstantego Stanisławskiego, jednak z braku jakiejkolwiek innej alternatywy, zadowala się aktorem Reinhardta, w tym przypadku preferując go przed wszystkimi innymi modernistycznymi koncepcjami sztuki aktorskiej.

Charakterystyczne jest, że od tego momentu w recenzjach Döblina jako negatywna metafora konsekwentnie pojawia się pojęcie 'teatru wyzwolonego [z pęt]'; w tym sensie pisze w recenzji dramatu Hermanna Essiga *Überteufel* (Nad-diabeł): „Jest to rzeczywiście 'teatr rozpętany'; nie ma tu pęt kultury"[43].

V

W obliczu tak silnego odrzucenia zrozumiałe jest, że Döblin okazuje więcej sympatii reżyserii, jaka jest reprezentowana przez niemieckich ekspresjonistów,

[41] *Berichte und Kritiken*, s. 173 (21 IV 1923).

[42] Por. Aleksander Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, wstęp i noty: Jerzy Koenig, przeł. Janina Ludawska, Warszawa 1978 [przyp. red.].

[43] *Berichte und Kritiken*, s. 210 (2 X 1923).

przede wszystkim Jürgenowi Fehlingowi i Karl-Heinzowi Martinowi. Z jednej strony przesłanką wydaje się to, że teatralizacja w odniesieniu do dominacji przestrzeni i ruchu jest tu mniej radykalna, a z drugiej strony, że związek z wzorcami literackimi, przede wszystkim z partiami liryczno-patetycznymi, zostaje zachowany i dzięki reżyserii, w przeciwieństwie do wszystkich 'realizmów', akcentowany za pomocą nowych środków. Także Leopoldowi Jessnerowi, który był skrajnym przeciwieństwem Reinhardta i człowiekiem pierwszych chwil Republiki, który sam nie chciał być zaliczany do ekspresjonizmu, Döblin dotrzymuje wierności tak długo, jak długo jego teatr ma w sobie moment prowokacji — ten moment, który krytykowi wydaje się charakterystyczny dla całego ekspresjonizmu w ogóle. W ten sposób może on zakwestionować przedwczesne starzenie się ekspresjonizmu, które przypisują mu liczni obserwatorzy berlińskiej sceny teatralnej:

> Jednak kiedyś w końcu wszyscy się dowiedzą, że w każdym razie nie wszystko, z tego tak zwanego 'ekspresjonizmu', ostatecznie nie całkiem jeszcze umarło — [...]. A wbrew wszystkim mięczakom, przesłodzonym obłudą hipokrytom i idyllikom możemy być pewni jego nieśmiertelności, jego teraźniejszej obecności i przyszłości[44].

Siła merytorycznego wyzwania, a tym samym zakładana zaciętość konfrontacji z rzeczywistością — to właśnie rozumie Döblin pod pojęciem 'ekspresjonizm', zresztą jest to definicja, dzięki której w późniejszych latach (1923 –1924), gdy rozbrzmiewa już wołanie o nowy realizm, nowy naturalizm, nową rzeczowość (Neue Sachlichkeit), już bez przeszkód może się posłużyć pojęciem naturalizm, które potem zostanie zastąpione przez realność[45]. Nigdy jednak nie oznacza to naturalizmu rozumianego jako odzwierciedlenie rzeczywistości, gdyż Döblin pozostanie na stanowisku, jakie sformułował już w pismach programowych w okresie przed pierwszą wojną światową.

Wczesne inscenizacje dramatów Friedricha Schillera autorstwa Leopolda Jessnera (*Sprzysiężenie Fieska* i *Don Carlosa*, gdyż *Wilhelma Tella* z roku 1919 Döblin znał tylko ze słyszenia) spotykają się raczej z dość wstrzemięźliwą akceptacją. Z jednej strony krytykowany jest redukcjonizm Jessnera, jego skłonność

[44] *Ibidem*, s. 42 (19 I 1922).

[45] Posłużenie się terminologią 'neo-naturalistyczną' w przedstawionym wyżej rozumieniu można odnaleźć m.in. w recenzjach przedstawień Bertolta Brechta *Werble w nocy* (*ibidem*, s. 138, 24 XII 1922), komedii Paula Kornfelda *Palme* (*ibidem*, s. 239 i nast., 21 III 1924) lub Arnolta Bronnena *Anarchie in Sillean* (*ibidem*, s. 244, 11 IV 1924).

do abstrakcji, ponieważ rezygnuje on z tych „pięknych, kwitnących, żywych, cielesnych spraw drugorzędnych", z drugiej strony akceptowany, ponieważ „uwzględnia wyobraźnię" i ją pobudza[46]. Kwintesencją pojęcia 'inscenizacja' stają się dla Döblina, jak również dla wielu innych, słynne schody Jessnera. Mimo pojedynczych uwag na temat odpowiedniego oddziaływania obrazów, silniej akcentuje się momenty techniczne niż estetykę przestrzeni. Niemniej każda inscenizacja Jessnera jest poddawana szczegółowemu badaniu pod kątem technicznego zastosowania schodów na scenie. Wszelkie inne specyficzne właściwości stylu inscenizacji Jessnera w porównaniu z tym faktem schodzą ewidentnie na plan dalszy. Symbolika barw i światła, ustawienie postaci na scenie, komponowanie grup na schodach, sygnalizowane w każdym przypadku wewnętrzne napięcia, wzajemne powiązania itd., ustanawianie hierarchii postaci uzyskiwane dzięki ustawianiu ich wyżej lub niżej, ze zmieniającym się w trakcie gry znaczeniem, reżyseria dynamicznego sposobu mówienia, sięgająca od patetyczności po eksplozję, gestykulacyjna i mimiczna ekscentryczność, do tego niesamowite tempo gry — wszystkie te momenty nie zasługują na wzmiankę albo wspominane są jedynie mimochodem[47]. Jedno wszakże zapisywane jest na konto Jessnera i zdefiniowane jako centralny punkt jego reżyserii: „On [Jessner] często jest bliski ascetycznego braku obrazu. Sprawą zasadniczą jest dla niego wyraźne eksponowanie poezji"[48].

W gruncie rzeczy to samo można powiedzieć w odniesieniu do obu reżyserów, którzy spotykają się z niemal całkowitą akceptację Döblina, a których najczęściej omawiał w doniesieniach dla „Prager Tageblatt", czyli Jürgena Fehlinga i Karla-Heinza Martina. Właściwe osiągnięcia reżyserskie pozostają jednak na ogół poza zasięgiem artykułu. Regułą stają się stwierdzenia ogólne, jedynie w przypadku wystawienia przez Fehlinga *Obywatela Schippela* Carla Sternheima odnajdujemy dokładniejszy opis, dodany jako komentarz charakteryzujący metodę reżyserii: „wspaniała groteska wydobywająca na jaw wszystko to, co skrycie kołtuńskie"[49]. Ponadto wyraźnie widać, że Döblin omawia dużo więcej inscenizacji obu wymienionych reżyserów, zwłaszcza gdy są to wystawienia klasyków lub klasyków modernizmu, a nie sztuki nowoczesne. Dzieła Gerharta Hauptmanna, wśród nich *Dzwon zatopiony* i *Hanusia*, spotykają się z pełnym zrozumieniem ze strony recenzentów, ale to samo

[46] *Berichte und Kritiken*, s. 18 i nast. (24 XI 1921).

[47] Podsumowanie dokonań reżyserskich Leopolda Jessnera por.: G ü n t h e r R ü h l e , *Theater für die Republik*, s. 211.

[48] *Berichte und Kritiken*, s. 173 (26 III 1922); podstawę stanowi tu porównanie Jessnera i Tairowa.

[49] *Ibidem*, s. 158 (7 III 1923).

dotyczy także wspomnianej już sztuki Strindberga *Wielkanoc*. Ogólnie widać, że istotne kryteria pochodzą od 'klasycznych' autorów przełomu wieków, nadal i niezmiennie przede wszystkim od Ibsena. Już w grudniu 1921 roku, z okazji głośniej inscenizacji ostatniej sztuki Norwega *Gdy wstaniemy z martwych*, Döblin formułuje maksymę wyznaczającą kierunek dalszego rozwoju: „By na powrót odnaleźć perspektywiczne punkty odniesienia, niechaj wszyscy słuchają Ibsena"[50]. Głosząc to wezwanie, zakłada, uprzedzając fakty, niezwykły renesans Ibsena w latach dwudziestych, który jest charakterystyczny dla 'śmierci' dramaturgii dekady ekspresjonistycznej, ale także Strindberga w czasach Republiki. To zorientowanie się na historyczne formy dramatu i teatru sprzed przełomu futurystycznego i ekspresjonistycznego, obejmujące także teorię i estetykę teatru, powoduje ostrość sformułowań, które najpierw dają się wyczuć jako ukryte tendencje. Symptomatyczna jest pewna wypowiedź, w świetle której Karl-Heinz Martin staje się biegunem przeciwnym, antypodą wobec wszelkich roszczeń sceny do samodzielności, a tym samym przeciwnikiem 'doktryny Monroe'a w teatrze':

> Aktorzy i reżyserzy jako krytycy i obserwatorzy teatru nie ograniczają mnie tak bardzo, jak ograniczają moich kolegów. Pomoc w uwolnieniu sił drzemiących w sztuce, w odnalezieniu strumieni myśli i uczuć dzieła oraz poprowadzenie ich dalej, to najważniejsze zadanie 'krytyczne'. Teatr jest terenem poetów, nie aktorów. [...] Martin jest wspaniale pojmującym i tworzącym reżyserem, energicznym pomocnikiem poetów i sługą samego dzieła[51].

Tym samym temu tradycyjnemu kryterium 'wierności dziełu' przywraca się pełnię wcześniejszych praw. Nie ma wątpliwości, że i w tych zdaniach należy uwzględnić obecną jeszcze dynamikę dekady ekspresjonistycznej, inaczej bowiem cała sprawa zostałaby zbytnio zbagatelizowana. Jednak trudno nie dostrzec, że powierzchowność tego sformułowania sugeruje mnogość tradycji. Niemniej wyraźnie widać zerwanie z wyobrażeniem dzieła scenicznego wyzwalającego się z więzów literackich lub dramatu przynajmniej równorzędnego wobec innych środków artystycznych.

Ta skłonność do powrotu do wzorców literackich i związanych z nimi systemów wartości dochodzi do głosu także w przypadku owego spektakularnego wydarzenia teatralnego w Berlinie w roku 1924, jakim był multimedialny

[50] *Ibidem*, s. 29 (16 XII 1921).
[51] *Ibidem*, s. 136 i nast. (19 XII 1922).

spektakl Erwina Piscatora zrealizowany według scenariusza Alfonsa Paqueta *Fahnen* (Sztandary), wystawiony na scenie Volksbühne. W przeciwieństwie do Pisactora, dla Döblina decydujące znaczenie ma horyzont literacki. Mimo iż tekst scenariusza oddany był Piscatorowi bez jakichkolwiek zastrzeżeń, to — chcąc wzmocnić swoje stanowisko w sprawie 'teatru epickiego' — powołał się on później na recenzję Döblina[52]. Bez wątpienia Döblin właśnie w tej sprawie znacznie wyprzedza swoich kolegów krytyków: akceptuje strukturę epicką, tendencję polityczną, projekcje, i dużo więcej, nad czym inne konserwatywne umysły łamały sobie głowy. Jednak znamienne jest to, że nazwisko Piscatora pojawia się jedynie w przypisach i na końcu całego omówienia. W sumie zarówno zasługi, jak i słabości przedstawienia przypisywane są Alfonsowi Paquetowi. Jako „powieść dramatyczna" — bo tak brzmi podtytuł Paqueta — sztuka należy do „formy pośredniej między opowiadaniem a dramatem", której Döblin przepowiada wielką przyszłość. Uznaje ją za szczególnie przydatną, jeśli chodzi o sztuki tendencyjne, według niego jedynie słuszną formę teatralną, w której sam autor wypowiada się na temat zachowania się postaci, zamiast w sposób neutralny tylko pokazywać je na scenie. Sytuacja przejściowa w sferze gatunków wzbudza wręcz jego szczególną sympatię, a w przypadku tego „dramatu powieściowego" krytyk powołuje się na Ajschylosa, który jest „podglebiem dramatu", a wcześniej na kino, „opowiadanie dramatyczne w obrazach"[53] — zastosowanie znajdują tu zatem motywy znane już z wczesnych lat działalności Döblina. Także wszelkie inne subtelności techniczne przedstawienia, pojmowane w sensie epickim, zostają ujęte jako zdecydowanie literackie: pojawienie się prologu w formie postaci, projekcje obrazów, „otwartość, rubaszna ludowość całości". Również słabości, które zauważa recenzent, przedstawiane są w kontekście literackim: dramaty powieściowe Paqueta, jak pisze, są ubogie pod względem przekazu, ale podobnie jak „dogmatyczność wypowiedzi" nie należały one *a priori* do nowego gatunku mieszanego. Uznanie znajduje także skuteczność estetycznego oddziaływania. Döblin pisze: „tu jedno uczucie zabiega o uczucie innych"[54]; wprawdzie odpowiada to zasadniczej intencji Piscatora, dotyczącej teatru agitacyjnego, ale przez Döblina rozumiane jest we wcześniejszym znaczeniu 'dostrajania się', jak to trzy lata wcześniej

[52] W związku z polemiką między Brechtem a Piscatorem i powołaniem się ich obu na Döblina, jak również, co do odzwierciedlenia tej problematyki w eseju Döblina *Der Bau des epischen Werks* z roku 1929 por.: Erich Kleinschmidt, *Der Dramatiker Alfred Döblin*, s. 619 i nast.

[53] *Berichte und Kritiken*, s. 251 (5 VI 1924).

[54] *Ibidem*.

sformułował w przypadku sztuki Strindberga *Wielkanoc*: „Strindberg pracuje z prawdziwym materiałem wybuchowym: nie z dynamitem i prochem, lecz z uczuciem”[55]. Osiągnięcie Piscatora jako reżysera zostaje przy tym zredukowane do ‘wielkości ramowej’. Chwalone są elementy scenografii, za którą odpowiedzialny jest malarz Edward Suhr, oraz technika umożliwiająca szybką zmianę scen w przedstawieniu. Ale ani jedno słowo nie pada na temat projektu teatru totalnego w wydaniu Piscatora, zdecydowanie teatralnej syntezy wszystkich scenicznych, językowych, akustycznych, wizualnych środków wyrazu, prób stworzenia zasadniczo innej relacji między sceną a publicznością. Wspaniała dynamika sceny, która właśnie u Piscatora czyni z tekstu element podporządkowany całości teatralnego oddziaływania, przez Döblina zostaje sprowadzona do formuły: „bardzo zgrabna oprawa sztuki”[56]. Tym samym problem, w jaki sposób rozwijał się stosunek między sceną a dramaturgią w teatrze niemieckim po 1916–1917, patrząc także z perspektywy międzynarodowej, na przykład Teatralnego Października, zostaje w dużym stopniu wyeliminowany. Dokładniej mówiąc, ograniczył się on do kwestii wewnątrzliterackiej, do kwestii „terenu pośredniego między dramatem a powieścią”. Decydującym dla tego „pomiędzy” jest ponownie wyobrażenie tego, co epickie, odnoszące się do zapożyczeń z filmu, projekcji tekstu i obrazu, a z drugiej strony wprowadzenie postaci narratora, która jako taka jest zamysłem czysto literackim. Na tyle, na ile Döblin ma udział w przygotowaniu i realizacji koncepcji teatru epickiego, działa po stronie literackiej. Późniejszy projekt sztuki *Die Ehe* (Małżeństwo), przetwarzającej doświadczenia teatru Piscatora — choć pomyślanej dla Piscatora — może być wszystkim, tylko nie projektem totalnego teatru multimedialnego. Zbliża się znacznie bardziej do literackiej sztuki edukacyjnej, która w pewnym sensie pod względem formalnym bliska jest sztukom Brechta z wczesnych lat trzydziestych. Podstawę stanowi tradycyjna ciągłość tekstu z dodanymi śródtytułami, projekcjami na ekranach i postaci moderatora o literackim rodowodzie. Na teatr wyzwolony [z pęt] nakłada się pęta literackie. Uwolniony potencjał aktorski, czy to zgodnie z wyobrażeniem Reinhardta, czy też Tairowa, ale także aliteracka teatralność sztucznych postaci, od mimów po klaunów, może zostać na scenie lub będzie z niej wygnana — ostatnie słowo należy do poety.

[55] *Ibidem*, s. 20 (24 XI 1921).
[56] *Ibidem*, s. 250 (5 VI 1924).

VI

Podsumowanie poglądów prezentowanych przed rokiem 1924 pozwala na stwierdzenie ewidentnego cofnięcia, widocznego w estetyce teatralnej Döblina w porównaniu z jego entuzjazmem z lat 1912–1914. Podczas gdy jego teoria literacka, w szczególności odnosząca się do dzieła epickiego, zmierza ku nowym, wyznaczającym przyszłość stanowiskom, to teoria teatru przeżywa regres i zawsze jest przeciwstawiana estetyce 'teatru wyzwolonego', to znaczy aliterackiej i antyliterackiej koncepcji teatru. Döblin w zasadzie pozostaje w zgodzie z rozwojem teatru i krytyki teatralnej na początku lat dwudziestych w Niemczech, tym samym jednak stoi w opozycji wobec teatru w Związku Radzieckim, a częściowo także we Francji. Co do szczegółów można odnotować szereg punktów widzenia. W przeciwieństwie do wcześniejszych deklaracji programowych, Döblin chce w teatrze jedności postaci i jej wyrazu, a co za tym idzie — także jedności aktora i roli. Redukcja postaci na scenie do tego jedynie, co funkcjonalne, budzi jego sprzeciw. Nawet w zalążkach nie da się wskazać jakiejś teorii gry aktorskiej, wychodzącej od koncepcji sztucznej figury, która miałaby zastąpić postać ludzką. Punktami orientacyjnymi dla koncepcji gry aktorskiej stają się najprędzej Stanisławski w swoim wczesnym okresie oraz Max Reinhardt z okresu przed I wojną światową.

W odniesieniu do koncepcji przestrzeni i gry scenicznej Döblin jest jak najbardziej świadom najnowszego ujęcia tego problemu, utożsamiając go z ideą dzieła sztuk połączonych, nie uwzględnia przy tym jednak najnowszych kierunków, na przykład w duchu Edwarda Gordona Craiga, Wsiewołoda Meyerholda czy Wassily'ego Kandinsky'ego. W recenzjach teatralnych nie bierze pod uwagę zdecydowanie antyiluzjonistycznych ujęć dzieła scenicznego, jak również całościowego zajęcia się problemem iluzji. Tym samym nie podejmuje zasadniczych refleksji na temat nowych relacji między sceną a publicznością, o ile nie jest ona determinowana aktualnymi treściami politycznymi. Kwestia nowej sztuki scenicznej w wielu miejscach jest trafnie ujmowana z punktu widzenia aspektu technicznego i z uwzględnieniem perspektywy przyszłościowej, aczkolwiek odnośne nowości powiązane są z filmem, co tym samym usuwa z pola widzenia właściwy problem przestrzeni sceny. Pojęciem nośnym u Döblina jest wyobrażenie tego, co epickie, a relacja epiki do filmu pojawia się zamiast wcześniejszej ciągłości narracji, podobnie jak w teorii powieści; tak samo jego ujęcie sceny i teatru, przy czym zaskakujące jest tu zakładanie *bez-*

pośredniego związku między analogiczną do kinowej prezentacją sceniczną a publicznością. Niezależnie od tego, jak uzasadnione i zabarwione są wyobrażenia teatru totalnego, o którym dyskutuje się w latach dwudziestych XX wieku, niezależnie od rodzaju przesłanek ideologicznych i obszarów wpływów, u Döblina raczej się on nie pojawia. Mimo to jego kryteria oceny mają znaczenie dla przyszłości, nawet jeśli jego perspektywa ogranicza się do problemów genologii dramatu. W tym właśnie zakresie widać pojawiające się właściwe zasługi, ponieważ przyczynki te dostarczają bardzo istotnych perspektyw w zakresie tworzenia się dramatu epickiego, uprzedzając debatę na początku lat trzydziestych. Przy czym jednak chodzi tu zawsze o koncepcje literackie; podstawą i ramami, w których mieszczą się wszystkie wyobrażenia, pozostaje warstwa językowo-literacka, ciągłość słowa mówionego. Transparenty na scenie wskazujące przebieg narracji czy też hasła agitacyjne, reżyser objaśniający lub nakreślający odpowiednią problematykę, projekcja obrazów — są to elementy występujące w koncepcji dydaktycznej dramatu epickiego. Przy ich pomocy 'teatr wyzwolony', a tym samym spontaniczność aktora, ale także prawdziwie teatralna dyspozycja reżyserii, zostają na powrót powiązane z jednością i całością projektu literackiego, jaka występowała wcześniej[57].

Tę rewizję poglądów na teatr z początków współpracy z „Der Sturm" Döblin sygnalizował już przed recenzją Paqueta czy Piscatora; stanowi ona w zasadzie motyw wiodący całej twórczości, obejmującej recenzje teatralne z lat 1921–1924. Widać to wyraźnie w momencie powitania nowo założonej w roku 1924 grupy „Das dramatische Theater" w Berlinie, gdy krytyk cytuje z jej programu: „Ma zewrzeć 'szeregi tych, którzy niezłomnie wierzą w to, że teatr należy do poezji'. Taki teatr niechaj będzie pochwalony, lepiej: jego wola, o ile ją dobrze rozumiem. 'Teatr poezji', a nie teatr aktorów i reżyserii; zawsze za tym byłem"[58]. Gdyby miało się przyjąć do wiadomości to niefrasobliwe odwołanie z niejaką niewiarą, to Döblin dodaje, najwyraźniej nieświadomie, ale jeśli chodzi o styl wypowiedzi, tym dobitniejszą wskazówkę. Znów chodzi o 'szatańską radę', w której podejrzewa wszystkich aktorów o gwiazdorską pozę, a reżyserię o fałsz:

[57] W analizie sztuki *Die Ehe* Erich Kleinschmidt wyraźnie wskazał na to, że Döblin znów zawłaszcza wiodącą rolę autora w stosunku do teatru, por. E r i c h K l e i n s c h m i d t , *Der Dramatiker Alfred Döblin*, s. 624.

[58] *Berichte und Kritiken*, s. 248 (25 V 1924).

Tak jest dobrze. Dobrze, jak najlepsza gra, to zrozumiałe samo przez się; za to się płaci. Gwiazdorzy i fałszywi udawacze muszą być ścięci[59].

Przekłożyła Jadwiga Gawłowska

[59] *Ibidem.*

Rozdział VI

Spiritus movens modernizmu? Udział środowiska żydowskiego w rozwoju teatru niemieckiego w latach 1848–1933

I

W 1848 — pamiętnym roku rewolucji — w liberalnym czasopiśmie „Die Grenzboten" ukazuje się esej Juliana Schmidta pod tytułem *Theater-Juden*. Jednak pod tym hasłem nie rozważa się udziału niemieckich Żydów we współczesnym teatrze, lecz artykuł dotyczy sposobu przedstawiania postaci żydowskich na scenach. Bada się to zjawisko z perspektywy osiągniętego wówczas przez Żydów poziomu wykształcenia, który pozwala im na uczestnictwo w ogólnym życiu kulturalnym. Jest to teza, w której można rozpoznać pobrzmiewające echa starego warunku stawianego temu środowisku w epoce Oświecenia, mówiącego o „poprawie Żydów". Ów udział w życiu publicznym miał być możliwy dzięki osiągnięciu statusu określonej warstwy społecznej. Interesujący jest fakt, że ta partycypacja określana jest raczej nie w odniesieniu do sceny, lecz w stosunku do literatury. „W naszej dotychczasowej literaturze duża część pionierów, a w międzyczasie i najzręczniejszych piór, rekrutowała się spośród Żydów" — pisał autor tego artykułu. Nieco później, po przywołaniu Heinricha Heinego i Ludwiga Börne'a, Schmidt wskazuje na Benjamina d'Israeliego, brytyjskiego premiera, który wyraził opinię, że „koryfeuszy nauki, sztuki i polityki [należy] szukać wśród Żydów"[1]. Mimo interesującego hasła w tytule, bilans eseju dotyczący spraw teatru jest więc w pewnym sensie negatywny: wydaje się, że właściwie nie da się odnotować istotnej aktywności niemieckich Żydów na scenach, zarówno z punktu widzenia zawodowego, jak

[1] Julian Schmidt, *Theater-Juden*, „Die Grenzboten" 1848, t. 4 (Jg. 7), s. 15–25.

i artystycznego, dlatego też nie odgrywa ona praktycznie żadnej roli argumentacyjnej. Pięćdziesiąt lat później nie można już było przeoczyć aktywnego i twórczego oddziaływania niemieckich Żydów we wszystkich obszarach życia teatralnego[2]. Z istotnych powodów wolno *a priori* sformułować tezę, że między innymi dzięki ich współdziałaniu teatr niemiecki znalazł się w tej fazie swojej historii, w której stał się współtwórcą międzynarodowej awangardy. Tym samym, posiadając silne centrum w Berlinie, teatr osiągnął taką pozycję w ogólnym rozwoju kultury niemieckiej, dzięki której przetrwał upadek drugiego Cesarstwa i łatwo mógł się przeformułować w „teatr Republiki"[3]. Ten szeroki zakres oddziaływania teatralnego niemieckich artystów pochodzenia żydowskiego ułatwił później narodowym socjalistom odwoływanie się do konkretnych przykładów, gdy chcieli potwierdzić swoją tezę, głoszącą, iż „od przełomu wieków mamy teatr niemiecki narodu żydowskiego"[4]. Jednak sformułowanie to oczywiście dokonuje manipulacji faktami, gdyż — szczególnie w dziedzinie teatru — do końca lat dwudziestych świadomość żydowskich artystów wydaje się skupiać praktycznie bez ograniczeń na identyfikacji z niemiecką (narodową) kulturą teatralną. Dowód na to mógłby stanowić list Maxa Reinhardta pisany już z emigracji, a skierowany do rządu narodowo-socjalistycznego, w którym własność swoich teatrów w Berlinie przekazuje Reinhardt narodowi niemieckiemu i — z bardzo stonowanym akcentem rozgoryczenia — wyraża zadowolenie z faktu, że swoje najważniejsze dokonania artystyczne poświęcił teatrowi niemieckiemu[5].

Jeśli chcielibyśmy dokładniej przyjrzeć się zaistniałej sytuacji historycznej, a przede wszystkim zbadać znaczenie przytoczonych na początku głównych faktów dotyczących rewolucji z roku 1848 i przełomu wieków, to wychodzi na

[2] Zasługującego na uwagę przeglądu wybitnych artystów teatralnych żydowskiego pochodzenia i ich innowacyjnego znaczenia w historii teatru niemieckiego dokonał Klaus Siebenhaar, por. Klaus Siebenhaar, *„... daß der Schaubühne künstlerischer und geistiger Neuwert entquelle". Juden auf dem deutschen Theater*, [w:] *Juden als Träger bürgerlicher Kultur in Deutschland*, Hrsg. von Julius Schoeps (Studien zur Geistesgeschichte, T. 11), Stuttgart–Bonn 1989, s. 91–107; Walter Tetzlaff, *2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts*, Lindhorst 1982; Siegmund Kaznelson, *Juden im deutschen Kulturbereich*, Berlin 1959; *Biographisches Handbuch der deutschssprachigen Emigration*, Hrsg. von Werner Röhr, Herbert A. Strauß, t. 1–3, München 1980–1983; Joseph Walk, *Kurzbiographien zur Geschichte deutscher Juden 1918–1945*, München–New York–London–Paris 1988.

[3] Opracowanie dziejów teatru w latach dwudziestych XX wieku z perspektywy „teatru Republiki" zawdzięczamy Güntherowi Rühle, por.: Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917–1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt/M. 1967.

[4] Hans Severus Ziegler, *Wende und Weg*, Weimar 1937, s. 75 i nast. Cyt. za: *Theater und Film im Dritten Reich*, Hrsg. von Joseph Wulf, Rowohlt 1966, s. 256.

[5] Por. Max Reinhardt, *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Hrsg. von Hugo Fetting, Berlin 1989, s. 274–277.

jaw szereg problemów. Najpierw trzeba byłoby przeanalizować, czy od przełomu wieków rzeczywiście w całym publicznym sektorze teatru — na scenach, jak również w prasie teatralnej, w agencjach teatralnych, jak i w wydawnictwach — daje się odnotować wyraźniejszy udział niemieckich Żydów niż w okresie poprzednim, a także, na ile to możliwe, jak wyglądał ten udział w porównaniu z twórcami innego pochodzenia niż żydowskie. W każdym razie na to pytanie nie ma prostej odpowiedzi w sensie ilościowym. Gdyby jednak dało się taki stan rzeczy potwierdzić, to trzeba byłoby zapytać dalej o istotne powody wystąpienia owego szczególnego wzrostu. Wreszcie, a na pewno nie na ostatnim miejscu, należałoby uwzględnić fakt, że teatr nie składa się tylko z producentów, ale także z odbiorców, to znaczy należałoby zapytać, czy publiczność żydowska jawi się tu jako szczególna wielkość, czy odgrywa szczególną rolę w innowacyjnym rozwoju teatru, a zatem, czy wywiera odpowiednio silny wpływ. Taką tezę sformułował także między innymi Arnold Zweig, wskazując na procentowo wyższy udział Żydów w prowadzeniu mieszczańskiego stylu życia i odniósł się do kolejnych, uwarunkowanych historycznie kryteriów otwierania się tego środowiska na wszelkie nowości[6]. Badania naukowe w zakresie wspomnianych zagadnień napotykają na trudności natury zarówno zasadniczej, jak i pragmatycznej. Po pierwsze, kreatywności i innowacyjności w obszarze artystycznym nie da się określić ani w sposób ilościowy, ani też pod względem oddziaływania, to znaczy wpływu na odbiorców. Co więcej, aby uwidocznić indywidualną kreatywność i ocenić jej znaczenie historyczne, zadanie takie wymagałoby dokonania wielostronnych porównań. W taki sam sposób należałoby postępować i dalej, jeśli chodzi o oddziaływanie historyczne w odniesieniu do publiczności. Jeśli przy tym z obu kierunków pojawią się szczególne trudności pragmatyczne, wynikające z niedostępności danych, to dzieje się tak również z zasadniczego powodu, jakim jest natura przedstawienia teatralnego. W odróżnieniu od form literackich, czy też sztuk wizualnych, nie istnieje ono nigdy w jednoznacznej, niezależnej od czasu formie, lecz spełnia się jako wydarzenie w taki sposób, że jego charakter można zbadać dopiero z perspektywy całego spektrum niezależnych od siebie dokumentów i świadectw.

[6] Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, Berlin 1928, s. 94 i nast. Tekst Zweiga można pod wieloma względami uznać za pierwszą gruntowną prezentację tematu, czego nie da się jednak powiedzieć o kolejnym tekście, wprawdzie bogatym w informacje, ale zasadniczo jednak zabarwionym ideologią nazistowską, por. Elisabeth Frenzel, *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*, München 1942.

Trudności piętrzą się dalej, gdy chce się dokładniej przyjrzeć także publiczności. Wprawdzie istnieją przekazy dotyczące szczególnego zachowania się publiczności żydowskiej, jak na przykład z późnego okresu dyrekcji Augusta Wilhelma Ifflanda w Berlinie — z głośnym skandalem teatralnym wokół Karla Borromäusa Sessasa, autora antysemickiej parodii *Unser Verkehr*[7], z powodu której doszło do interwencji pruskiego ministra Karla Augusta von Hardenberga. Ale wszystkie tego typu wzmianki, pojawiające się także w późniejszych dziesięcioleciach, odnoszące się do „publiczności izraelickiej", zanim zostaną przywołane, muszą być zweryfikowane, gdyż często posiadają antysemickie podteksty. Dotyczy to także odwrotnych relacji, gdy na przykład Arnold Zweig twierdzi, że „Żydzi jako publiczność [stanowią] dziś element o podstawowym znaczeniu, bez którego nie da się mówić o nowoczesnym teatrze niemieckim"[8]. Choć tezę tę uznać można za przekonującą, to jednak jej weryfikacja nastręczałaby ogromnych trudności. Dlatego pytanie o rolę Żydów jako *spiritus movens* w całym niemieckim teatrze trzeba przeformułować merytorycznie, a mianowicie w sposób pozwalający na powiązanie zasadniczych zależności w przebiegu żydowskiej akulturacji od XVIII wieku, od momentu przypuszczalnej gotowości na przyjęcie innowacji w dziedzinie teatru. Zakładana hipoteza, że Żydom pod względem poprawy ich ogólnego położenia bardziej musiało zależeć na dokonaniu całkowitej zmiany niż na utrzymaniu dotychczasowych warunków, jest wprawdzie przekonująca, ale szczególnie w odniesieniu do teatru rodzi nowe pytania, gdyż teatr w Niemczech stał się tak dalece sprawą „kultury narodowej", że identyfikacja z nim *de facto* zakładała równocześnie „wynarodowienie", jak postulowali to oświeceniowi teoretycy państwa. Jedna z myśli przewodnich — poniżej rozwijana z metodycznego punktu widzenia — wynika tu z czynnika, jakim jest wykształcenie. Jak powszechnie wiadomo, od czasu funkcjonalnego sformułowania Heinricha

[7] Karl Borromäus Sessa, *Unser Verkehr* [Die Judenschule] (1813).

[8] Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, *op. cit.*, s. 96. — Ilościowe metody historycznego badania publiczności mogą być wprawdzie brane pod uwagę, jak na przykład ewaluacja list członków stowarzyszeń teatralnych, stowarzyszeń mecenatów, przede wszystkim jednak wykazy abonentów. Natomiast konkretnych wniosków na temat sektora teatralnego i historycznej roli jako *spiritus movens* można spodziewać się jedynie pod pewnymi warunkami, gdyż — jak wiadomo — do doświadczeń sfery teatralnej należy fakt, że abonenci, jeśli chodzi o kwestie innowacyjności, są raczej inercyjną grupą publiczności. Jest to czynnik, który pojawia się również wówczas, gdy do zakładania stowarzyszeń czy teatrów dochodzi pod znakiem odnowy. — W ramach niniejszego studium nie można niestety dokładniej zająć się kwestiami związanymi z publicznością. Można jedynie wskazać tu na opracowanie przedstawiające zależności na przykładzie regionalnie i historycznie przejrzystym, por.: Arno Paul, *Die Formierung des jüdischen Theaterpublikums in Berlin im späten 18. Jahrhundert. Eine quellenkritische Skizze. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, [w:] *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte*, Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, (Theatron 7), Tübingen 1992, s. 64–84.

Heinego jest ono najważniejszym *entrébillet* na drodze do akulturacji i trzeba je ujmować, rozpatrując w jak najściślejszym związku z integracją materialną i zawodową. Ponieważ z drugiej strony idea teatru narodowego w Niemczech w XIX wieku, także z powodu ciągłego oddziaływania oświeceniowych postulatów edukacyjnych i wychowawczych, coraz bardziej profiluje teatr jako instytucję edukacyjną, to przekształcenie jej w teatr narodowy i drogę wiodącą ku humanizmowi postrzega się idealistycznie jako całość, a co za tym idzie, teatr edukacyjny stanowi tym samym najistotniejszy środek przekazu. Czynnik akulturacji, jakim jest „edukacja" i profil teatru narodowego, wykształconego jako forma teatru edukacyjnego, przede wszystkim od roku 1848, tworzy obszar cech wspólnych, oferując w ten sposób niemieckim Żydom także dostęp do teatru.

Wprawdzie należałby zastanowić się, w jakim sensie, przy zaistnieniu specyficznych przesłanek charakterystycznych dla niemieckich Żydów, „edukacja" wykazuje konkretną strukturę, mającą znaczenie także w odniesieniu do atrakcyjności teatru, przede wszystkim dlatego, że żydowska historia kultury traktuje sztukę teatru jedynie jako wartość marginalną[9]. Jeśli w odniesieniu do tego tematu spróbuje się posłuchać głosów żydowskich, to należałoby przytoczyć stanowiska reprezentatywne dla obu biegunów. „Religię, literaturę — i jako bazę dla nich obu — język" Achad Haam określił mianem „potrójnej więzi narodowej", będącej gwarantem tożsamości diaspory żydowskiej; natomiast w krytycznej diagnozie dołączonej do owego stwierdzenia autor konstatuje: „religia stała się bezsilna, język ulega zapomnieniu, literatura cierpi porzucona"[10]. Tym samym rezultat stuletniego rozwoju niemieckich Żydów został przedstawiony w ujęciu negatywnym i polemicznym. Takiemu obrazowi zaistniałemu po stronie niemieckich Żydów jak najbardziej odpowiada opis stanu faktycznego, choć widać też akcenty wartościujące, głównie przeciwstawne, jak dzieje się to na przykład w przypadku wydarzeń z roku 1879, kiedy obchodzono stulecie wydania *Natana mędrca* Gottholda Ephraima Lessinga, a jednocześnie sto pięćdziesiątą rocznicę podwójnych urodzin: Lessinga i Mosesa Mendelssohna. W odniesieniu do języka, w publikacji jubileuszowej historyczną rangę, porównywalną z tłumaczeniem *Biblii* przez Martina

[9] Tradycyjne zwyczajowe sztuki poświęcone świętu Purim nigdy nie zmieniły swego charakteru związanego ściśle z samym świętem oraz formą przedstawienia amatorskiego i nie przekształciły się w inną teatralną formę organizacyjną, a teatr żydowski formujący się od lat siedemdziesiątych na Wschodzie zawdzięcza swe powstanie impulsowi europejskiego (żydowskiego) Oświecenia i przykładowi różnorodnej europejskiej kultury teatralnej.

[10] A c h a d H a a m , *Ein Sprachenstreit*, [w:] i d e m , *Am Scheideweg*, t. 2, Berlin 1916, s. 156 i 158.

Lutra, nadaje się tłumaczeniu *Pięcioksięgu* pióra Mendelssohna, które utorowało drogę niemieckim Żydom z „plątaniny chaosu wielości języków" ku wysoko rozwiniętemu „niemieckiemu językowi ojczystemu, otwierając tym samym drogę także do niemieckiego życia narodowego i kulturalnego"; dzięki tłumaczeniu psalmów, Mendelssohn przyspieszył odpowiednią edukację literacką, „*katharsis* gustu, edukację estetyczną swych współwyznawców"[11]. W sumie jednak wynika z tego sąd na wskroś zróżnicowany, posiadający dwa główne akcenty:

> Nigdzie do ogólnego skarbu narodowego Żydzi nie wnieśli tak wiele duchowego kapitału, ale i odwrotnie też, z żadnej kultury narodowej nie zyskali tak dużo strawy duchowej, a nauka Żydów nigdzie nie doznała tak wielkiego rozkwitu i nie wydała tak wielu owoców, jak w Niemczech[12].

Jednak nie znaczy to, że zarzucono świadomość żydowskiej odrębności, a w przypadku uznawania wysokiej rangi nauki i literatury ujawnia się cecha wspólna, aczkolwiek w kwestiach zasadniczych zgodna z oceną Achada Haama — akcent zasługujący mimo wszystko na uwagę, występujący w przypadku księgi pamiątkowej, której część poświęcona jest dramatowi. Decydującym czynnikiem jest tu bowiem najwyraźniej literatura, w której jako w pojęciu nadrzędnym zawiera się dramaturgia, a fenomen teatru jako taki nie pojawia się w ogóle. Taki rodzaj wartościowania charakteryzuje także debaty pojawiające się w żydowskim środowisku literackim w Niemczech, które wykształciło się około roku 1800, a jego organem opiniotwórczym stało się czasopismo „Allgemeine Zeitung des Judentums", założone w 1837 roku. Z dekady na dekadę kontynuowane jest „poszukiwanie żydowskiej literatury epickiej", a później „poszukiwanie powieści żydowskiej", co utrzymuje się aż do przełomu wieków[13]. W każdym z tych przypadków idzie o specyficznie literackie kwestie wyrazu i formy niemiecko-żydowskiej wspólnoty kulturowej, czy to traktowanej syntetycznie, czy też w odniesieniu do problematyki wzajemnego odgraniczania się i odrębnego profilowania. W każdym razie, w odniesieniu do

[11] A. Goldschmidt, *Moses Mendelssohn als Übersetzer und Exeget*, [w:] *Lessing-Mendelssohn Gedenkbuch. Zur 150-jähriger Geburtsfeier von Gotthold Ephraim Lessing und Moses Mendelssohn sowie zur Säcularfeier von Lessing's „Nathan"*, Hrsg. von Deutsch-Israelitischen Gemeindebunde, Leipzig 1879, s. 110, 123.

[12] Arnold Bodek, *Moses Mendelssohn als deutscher Nationalschriftsteller*, [w:] *Gedenkbuch*, *op. cit.*, s. 172.

[13] Por. Hans Otto Horch, *Auf der Suche nach der jüdischen Erzählliteratur. Die Literaturkritik der „Allgemeinen Zeitung des Judentums" (1837–1922)*, Frankfurt/M–Bern–New York 1985; Itta Shedletzky, *Literaturdisskussion und Belletristik in den jüdischen Zeitschriften in Deutschland 1837–1918* (Diss. Jerusalem 1986).

teatru do końca XIX wieku nie daje się odnotować żadnej podobnej debaty. Natomiast w osiemdziesięciu rocznikach „Allgemeine Zeitung des Judentums" można wprawdzie znaleźć liczne omówienia współczesnych dramatów, jednak nigdy nie są to wypowiedzi dotyczące przedstawień, szczegółów scenografii, czy też samej sceny. W tym czasopiśmie nadal nie poświęca się uwagi żydowskim osobowościom teatralnym z przełomu wieków — za wyjątkiem dwa razy wspomnianego Maxa Reinhardta. Tym samym wskazano tu istotny czynnik, zasadniczy dla stosunku niemieckich Żydów do teatru niemieckiego: estetyczną orientację określa głównie podejście literackie, i to nie tylko z powodu tysiącletniej tradycji literackiej Żydów, ale dlatego, że modernistyczna debata tożsamościowa XIX wieku przebiega zasadniczo pod egidą prymatu pojęcia literatury.

II

Taki stan rzeczy wyraźnie odzwierciedla się już w recenzji *Theater-Juden*, by raz jeszcze nawiązać do roku 1848. „Najzręczniejsze pióra" żydowskiego pochodzenia, których niebagatelne osiągnięcia dokonane na niwie literatury niemieckiej doczekały się wreszcie wyraźnego odnotowania zasług, to — poza Heinem i Börnem — August Lewald, Moritz Gottlieb Saphir, Karl Beck, Leopold Kompert, a w roku rewolucji także tacy przywódcy, jak Johann Jacoby czy Moritz Hartmann, nie wspominając już o Bertholdzie Auerbachu, który od lat czterdziestych po osiemdziesiąte uosabiał liberalizm publicystyczny, niczym unią personalną połączony z działalnością literacką. Niemiecki literat żydowskiego pochodzenia to fenomen głęboko osadzony w sferze literatury, dysponujący szerokim oddziaływaniem i wpływem — zaistniał zatem już odpowiedni dyskurs, któremu jednak nie brak także akcentów antyżydowskich.

Natomiast w dziedzinie teatru w tym okresie w odniesieniu do niemieckich Żydów absolutnie nie daje się odnotować porównywalnego stanu rzeczy. Abstrahując od jednego przedsiębiorcy teatralnego żydowskiego pochodzenia, jakim jest Karl Friedrich Cerf, założyciel miejskiego Königsstädtisches Theater w Berlinie, lub od jednej żydowskiej aktorki, która stała się sławna pod imieniem Rachel, udział niemieckich Żydów w teatrze do połowy stulecia wydaje się pozostawać zjawiskiem peryferyjnym[14]. W dekadach następujących po

[14] Dokładniej rzecz ujmując, należałoby wymienić na przykład Michaela Beera i jego tragedię emancypacyjną opartą na kanwie tematyki indyjskiej pt. *Paria*, Salomona Hermanna Mosenthala i jego wielokrotnie graną tragedię *Debora*, jak również O. F. Berga i jego liczne sztuki wystawiane na wiedeńskiej scenie

wydarzeniu marcowym ten stan rzeczy praktycznie nie ulega większym zmianom. Wprawdzie w osobie działającego w Berliner Vorstadttheater Davida Kalischa pojawił się kierownik sceny o konkretnym profilu i autor fars otwierający sceny dla tematów i typów żydowskich, opartych na nowej podstawie, utrzymanych w duchu liberalizmu z roku 1848 roku. Ale tylko nieliczni aktorzy żydowscy osiągnęli renomę ponadregionalną, jak na przykład Bogumil Dawison z Drezna, a później Adolf Sonnenthal w Wiedniu. Kolejni kierownicy teatrów i dramatopisarze zyskują określony profil, jak na przykład uznani dzięki autorstwu fars Oskar Blumenthal i Gustav Kadelburg[15]. W porównywalnym zakresie teatralnej działalności wydawniczej odnotować trzeba znaczenie wydawnictwa Felixa i Eduarda Blocha, które posiadało duże udziały w rynku księgarskim. Trzeba jednak powiedzieć, że — abstrahując być może od Kalischa — tożsamość żydowska lub w ogóle przynależność do społeczności żydowskiej nie budzi u współczesnych jakiegokolwiek zainteresowania tymi zagadnieniami. Takie powiązania praktycznie nie występują też w zakresie merytorycznym. Nie daje się także odnotować innowacyjnych dokonań w sektorze teatru w sensie artystycznym, gdyż twórczość dramatyczna wymienionych autorów utrzymuje się w konwencjonalnych ramach. Niemiec żydowskiego pochodzenia działający na niwie teatralnej uosabia ogólną akulturację w taki sposób, że i w tym przypadku nie daje się stwierdzić wyraźnie innego, demonstrowanego na zewnątrz, szczególnego stanowiska w stosunku do teatru[16].

III

Dekada od roku 1880 po rok 1890 wyznacza, w odniesieniu do działalności niemieckich Żydów w teatrze, próg pokoleniowy o istotnym znaczeniu. Patrząc na lata młodości, rozwój kariery i formację zawodową, chodzi o tych twórców teatralnych, którzy żyli między rokiem 1848 a 1870 — w tej jedynej prawdziwie „liberalnej epoce" w historii współżycia niemiecko-żydowskiego,

Wiener Vorstadttheater, Oskara Justiniusa natomiast na porównywalnych scenach berlińskich. — Z punktu widzenia historii teatru interesujący przyczynek do losów niemieckiego teatru edukacyjnego stanowi twórczość dramaturga i dziennikarza Antona Eduarda Wollheima de Fonseki, którego przedstawienie drugiej części Goethego *Fausta* przez całe dekady, począwszy od roku 1854, wywiera duży wpływ na historię rozwoju kanonu dzieła Goethego.

[15] Do ich następców, twórców — wprawdzie o wiele bardziej literackiej — dramaturgii użytkowej należy także zaliczyć takich dramaturgów, jak Max Nordau i Theodor Herzl.

[16] Arnold Zweig, zainspirowany przez Maxa Hermanna i jego teorie z zakresu wiedzy o teatrze, w odniesieniu do tego problemu rozróżnia między „sztukami teatralnymi" a „dramaturgią" poetycką, por. Arnold Zweig, *Juden auf dem deutschen Theater*, *op. cit.*, s. 71 i nast.

jak retrospektywnie skonstatował to Julius Bab w roku 1938. W porównaniu do tego okresu formujący się w czasach Cesarstwa Niemieckiego antysemicki ruch polityczny oznacza zdecydowany krok w tył, stając się wyzwaniem do krytyki całego systemu. Także w węższym znaczeniu kulturalnym nie spełniły się nadzieje na jakościowy postęp, wiązane z powstaniem Rzeszy w roku 1870, a co za tym idzie, także nadzieje na wzrost aktywności w niemiecko-żydowskich stosunkach kulturalnych. Ponadto teatr mieszczański — po stopniowym wycofaniu się z funkcji kierowniczych przedstawicieli poprzedniej generacji — wykazał pewną gotowość na godzenie się z ograniczeniami w obszarze swojej teatralno-edukacyjnej autonomii, ustępując pod wieloma względami na rzecz nowej Rzeszy i pełnienia funkcji reprezentacyjnej. Dla nowego pokolenia młodych entuzjastów teatru i ich działalności zawodowej doświadczenie sprzed epoki wilhelmińskich Niemiec zbiega się z postawą krytyczną, determinowaną różnymi czynnikami. Z perspektywy historii teatru zbiega się to także z owym krytycznym dziedzictwem, które niemiecki teatr edukacyjny utrzymał od okresu założycielskiego w XVIII wieku jako „cechę niezbywalną", dzięki której może być rozumiany — ujmując to słowami Günthera Rühle — jako „arena krytyki":

> Zasada ta jest tak silna i żywa, że zaczyna ponownie działać w teatrze mieszczańskim zawsze wówczas, gdy wśród dominującego społeczeństwa mieszczańskiego wytwarzają się nowe struktury zbliżone do władzy lub innego podobnego do niej systemu, gdy społeczne skostnienie, regulacje państwowe zagrażają zasadzie otwartości, samokontroli i krytycznej samoregulacji...[17].

W dekadach następujących po roku 1880 zasada ta realizuje się przy intensywnym współudziale młodszego pokolenia niemieckich Żydów. Następuje silna inspiracja i stymulacja przede wszystkim na skutek międzynarodowego rozwoju literatury i sztuki po roku 1870, przede wszystkim we Francji, gdzie progresję literacką — postulowaną przede wszystkim przez Emila Zolę w programowej *Le Roman expérimental* — wraz z postulatami głoszącymi „naturalisme au théâtre" przenosi się także na scenę. Fakt, że postulaty Zoli dotyczące teorii teatru mogły się równocześnie opierać na zdobyczach realizmu mieszczańskiego, ułatwia przejście tych tendencji na obszar Niemiec. Jednak przełom

[17] Günther Rühle, *Die fortschrittliche Revision. Die Bühne als Schauplatz der Kritik*, [w:] idem, *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*, t. 2, Frankfurt/M. 1982, s. 42.

w estetyce teatru, w którym znaczący udział mają żydowscy intelektualiści, ma — ogólnie rzecz biorąc — radykalny przebieg, nawet jeśli odbywa się on w dwóch etapach — najpierw w fazie, którą można określić jako premodernizm o ograniczonym zasięgu, kiedy od roku 1883 w Berlinie powstaje szereg teatrów wyróżniających się wyraźnie na tle innych. Działalność tych licznych, krótkotrwałych i komercyjnych przedsięwzięć możliwa była, z jednej strony, dzięki deklarowanej strukturze towarzystw, w której pojawiają się artyści i przedsiębiorcy występujący w unii personalnej, z drugiej strony dzięki programowi założycielskiemu o profilu zdecydowanie artystyczno-literackim. *Exemplum eximium* stanowi tu Deutsches Theater, założony w 1883 pod egidą pięciu towarzystw z inicjatywy Adolfa L'Arronge'a. Do osób odpowiedzialnych za działalność artystyczną należeli tu Ludwig Barnay i Siegwart Friedmann, obaj pochodzenia żydowskiego. Fakt, że nowy teatr cieszył się intensywnym wsparciem ze strony Karla Frenzela, najbardziej wpływowego krytyka teatralnego czasopisma „Deutsche Rundschau", a więc organu, w imieniu którego podpisywał się niemiecki literat i publicysta pochodzenia żydowskiego Julius Rodenberg, otwiera tym samym erę, w której innowacja teatralna łączy w sobie podzieloną dotychczas kooperacyjno-krytyczną odpowiedzialność za scenę i prasę. Program Deutsches Theater nie głosi w tym okresie niczego innego niż tylko sceniczne odnowienie klasycznej niemieckiej tradycji dramatu, odpowiednio dopasowanego do nowych kierunków scenicznych — historyzmu i realizmu, którym w dużej mierze trupa księcia Jerzego von Meiningen zawdzięcza swoją sławę, jaką zdobyła podczas niemieckich i europejskich *tournée*. Ten europejski komponent realizmu historycznego[18] jest wprowadzany przez Meiningeńczyków, wykazujących różny poziom kompetencji artystycznej. Podczas gdy za obszar sceny i scenografię odpowiedzialny jest sam książę, to za dramaturgię i reżyserię słowa mówionego odpowiada jego współpracownik pochodzenia żydowskiego, Ludwig Chronegk[19]. Jest to rola, która nie pozwala Chronegkowi wyjść z cienia księcia do tego stopnia, że jego dokonania z punktu widzenia historii teatru po dzień dzisiejszy pozostają nadal tylko częściowo zauważone i uznane.

[18] Porównywalne tendencje historyczne i realistyczne dają się zaobserwować w całej Europie; Książę Georg II von Meiningen zapoznał się z nimi m.in. u Charlesa Keana w londyńskim Princess Theatre, przebywając tam pod koniec lat pięćdziesiątych XIX wieku.

[19] Ta zdecydowanie wyższa ocena działalności księcia ujawnia się jeszcze w najnowszej ocenie trupy Meiningeńczyków: „Istotny wkład miał z pewnością książę [...], a wynikał on [...] z zainteresowania relacjami między [...] postacią ludzką i przestrzenią, w której się ona porusza" [przeł. D a r i u s z L e ś n i k o w s k i]. J o h n O s b o r n e , *The Meiningen Court Theatre 1866–1890*, New York 1988, s. 60.

W kolejnych pięciu latach scenie Deutsches Theater rzeczywiście udaje się doprowadzić do istotnego ożywienia artystycznego w zakresie wystawiania klasyków, teatr pod względem estetyki zyskuje wiodącą rolę wśród scen berlińskich. Później dochodzi do powstania kolejnych teatrów: Oskar Blumenthal, jako cieszący się już renomą autor teatralny, zakłada w roku 1888 Lessing-Theater, a tym samym drugą nowoczesną scenę prywatną o nieprzerwanie istotnym znaczeniu dla historii teatru, sięgającym aż po lata dwudzieste XX wieku; Ludwig Barnay, wywodzący się spośród członków Deutsches Theater, otwiera w roku 1892 Berliner Theater, a w końcu Raphael Löwenfeld w roku 1894 tworzy Schiller-Theater.

Wraz z powstaniem tych scen wszelki postęp estetyczny i teatralny zostaje przeniesiony z obszaru teatru państwowego, a tym samym klasycznej instancji niemieckiego mieszczańskiego teatru edukacyjnego, do sektora prywatnego — instytucji, w których kierownictwo artystyczne, jak również kwestie ekonomiczne, znajdują się w tych samych rękach. Niemieccy kierownicy pochodzenia żydowskiego, działający w Berlinie w teatrach prywatnych, szczycących się ambitnymi aspiracjami, nadają ton aż po schyłek Republiki Weimarskiej[20]. W odniesieniu do profilu artystycznego i historii społecznej scen rzeczywiście można odnotować kolejny krok w rozwoju wyznaczony sezonem 1889/1890.

Rozpoczęta wraz z powstaniem Deutsches Theater faza pośrednia i przejściowa w jednym decydującym punkcie nie dotrzymuje kroku międzynarodowej scenie literatury i sztuki: żywiołowa i kontrowersyjna debata wokół nowych skandynawskich dramaturgów, Bjørnsterne Bjørnsona i Henrika Ibsena oraz francuskiej teorii teatru spod znaku Zoli, nie znajduje na tej scenie odzwierciedlenia. Powstałe w 1889 roku towarzystwo literackie Freie Bühne wykazuje gotowość do stawienia czoła tym wyzwaniom i podejmuje inspirację płynącą ze strony Théâtre Libre, założonego w Paryżu przez André Antoine'a w roku 1887, do stworzenia niezależnego związku scen na rzecz przeforsowania międzynarodowej moderny, przejmując tym samym rolę *spiritus movens*. Jego wiodący działacz i inspirator, Otto Brahm, reprezentuje niemieckich

[20] Późniejszą historię berlińskich scen prywatnych o istotnym znaczeniu artystycznym cechuje nazwisko Maxa Reinhardta, ale tak samo Victora Barnowsky'ego czy też Rudolfa Bernauera i Carla Meinharda. Czysto skomercjalizowany teatralny przemysł rozrywkowy, jaki reprezentują sceny braci Rotter w Berlinie z lat dwudziestych XX wieku, z punktu widzenia rozwoju trzeba byłoby rzeczywiście zaliczyć do linii komercyjnych operetek i scen komediowych (teatrów krotochwili) z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Por. Henning Rischbieter, *Theater als Kunst und Geschäft. Über jüdische Theaterregisseure und Theaterdirektoren in Berlin 1894–1933,* [w:] *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte*, *op. cit.*, s. 205–217.

Żydów młodszego pokolenia. Jako krytyk literacki i germanista z tytułem doktora, wywodzący się ze szkoły Wilhelma Scherera, charakteryzuje się profilem literackim uwzględniającym najnowsze kierunki. Czynnikiem determinującym jest teraz zdecydowane zerwanie z tradycją, z punktu widzenia historii teatru odwaga do wywoływania szoku i skandalu, to znaczy także do podjęcia próby nadania nowego kierunku relacjom między publicznością a przedstawieniem teatralnym. Z niemieckiego teatru edukacyjnego wyłania się apostazja — secesyjne stowarzyszenie teatralne dystansujące się początkowo wobec swych własnych założeń. Tak zwaną Radę Dziesięciu, decydujące gremium stowarzyszenia Freie Bühne, można rozumieć jako instytucję „nadzoru literackiego”[21]: siedmiu z dziesięciu członków jest krytykami literackimi i literatami, do tego dochodzi jeden agent teatralny, jeden adwokat i jeden wydawca. Połowa Rady Dziesięciu reprezentuje niemieckich Żydów: Maximilian Harden, Theodor Wolff, Otto Brahm, wszyscy działający jako dziennikarze i krytycy, do tego dochodzi Julius Stettenheim jako wolny pisarz, jak również Samuel Fischer jako wydawca. Gdy później, w ciągu jednego roku, z Rady Dziesięciu wystąpią Harden, Stockhausen, Wolff oraz bracia Julius i Heinrich Hardt, w skład gremium kierowniczego wejdzie, oprócz Gerharta Hauptmanna, także Ludwig Fulda i Fritz Mauthner, dwóch kolejnych niemieckich literatów pochodzenia żydowskiego.

Abstrahując od literackiego profilu towarzystwa, znamienna jest tu także współpraca wydawcy Samuela Fischera, gdyż z perspektywy modernistycznej przejmuje on funkcję, którą w dawnym teatrze pełniło wydawnictwo teatralne Blochów. Dzięki współpracy takich sił postępowych, obejmujących teraz swym działaniem trzy obszary: scenę, krytykę i wydawnictwa, do końca lat dwudziestych XX wieku krąg krytyków skupionych wokół Freie Bühne pozostaje gremium zachowującym największe wpływy, starającym się stale krzyżować plany i odpierać wszelkie próby uzyskania wpływów na teatr, czy to partyjnych, politycznych, czy też ideologicznych, zarówno ze strony ekstremalnej prawicy, jak i lewicy.

W ciągu niecałych czterech lat, to znaczy do sezonu 1893/1894, stowarzyszenie Freie Bühne przeforsowało program międzynarodowego dramatu modernistycznego w niemieckim teatrze. Tę decydującą fazę charakteryzuje rola niemieckich literatów pochodzenia żydowskiego, działających jako *spiritus*

[21] Helmut Schanze, *Theater — Politik — Literatur. Zur Gründungskonstellation der „Freien Bühne” zu Berlin1889*, [w:] *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Karl-Otto Conrady, Helmut Schanze, Tübingen 1978, s. 275–291.

movens w Deutsches Theater w Berlinie, wykraczając przy tym nawet poza Radę Dziesięciu: stabilizuje się berliński krąg literatów naturalizmu, skupiający się wokół Leo Berga i Georga Hirschfelda (Związek „Durch"), dzięki tłumaczom Juliusowi Eliasowi i Ernstowi Rosmerowi (ps. Elsa Bernstein) awangarda skandynawska dostaje się na sceny niemieckie i do kręgu czytelniczego, zyskując odpowiednią oprawę językową, a dzięki działaniom Georga Brandesa (ps. Morris Cohn) powstaje zarówno literackie, jak i literaturoznawcze powiązanie z całą europejską moderną. Rola *spiritus movens*, jaka przypadła towarzystwu Freie Bühne i wymienionym scenom, prowadzi do tego, że program Deutsches Theater przekształca się, dostosowując do kryteriów międzynarodowej literatury nowoczesnej zarówno repertuar, jak i styl gry aktorskiej oraz scenografię. Przy tym scena ta jest wyraźnie podporządkowana postulatom literackim, które uwzględniają wymienieni dyrektorzy i artyści teatralni. To więcej niż zdecydowanie sformułowana *pointa*, gdy historyk Deutsches Theater Alfred Dreyfuss nazywa Ottona Brahma „przywódcą teatru literackiego"[22]. Także Arnold Zweig bardzo podobnie charakteryzuje profil artystyczny Brahma, przytaczając własne bezpośrednie doświadczenie z późniejszej działalności. Podejmuje tutaj znamienną próbę podwójnego porównania. Brahm, z jednej strony, „będąc dyrektorem teatru, [pozostanie] na zawsze pisarzem, krytykiem, literatem", a z drugiej strony, jest „najczystszą formą Żyda w osobie dyrektora teatru, czego — jak do tej pory — mogliśmy nie dostrzec"[23].

Niezależnie od tego, czy w szczegółach można zgodzić się z tymi ostrymi sformułowaniami — opinie te są słuszne o tyle, że pierwsza epokowa eksplozja krytycznych sił innowacyjnych niemieckich Żydów w ramach niemieckiej sceny odbywa się na drodze przekazu literackiego. Pod wpływem literackiego modernizmu i wynikających stąd tez dla teatru zyskują oni zdecydowany profil, który pozwala im stać się *spiritus movens*. W okrągłe pięćdziesiąt lat od momentu ustabilizowania się niemieckiej literatury pochodzenia żydowskiego, na drodze tej, wkraczając tryumfalnie na scenę, pojawia się artysta niemiecki pochodzenia żydowskiego, w tym samym okresie zdobywając także profesjonalną, zbliżoną do sceny, modernistyczną krytykę teatralną. Do Brahma dołączają w kolejnych latach tacy dyrektorzy teatrów i reżyserzy o profilu literackim i dramaturgicznym, jak Siegfried Lautenburg w Berlinie, Georg Altmann w Hanowerze, później Gustav Lindemann w Düsseldorfie, Josef Jarno w Wiedniu,

[22] Alfred Dreyfuss, *Deutsches Theater Berlin Schumannstr. 13a*, Berlin 1983, s. 115.
[23] Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, *op. cit.*, s. 47.

Viktor Barnowsky także w Berlinie oraz wielu innych. Właściwie zbyteczne jest tu wymienianie wszystkich znanych nazwisk krytyków teatralnych, działających zarówno regionalnie, jak i ponadregionalnie: nie tylko dlatego, że berlińskie pokolenie Siegfrieda Jacobsohna, Monty'ego Jacobsa, Artura Eloessera, Emila Faktora aż po Juliusa Baba i Alfreda Kerra prezentuje taki poziom, zarówno intelektualny, jak i profesjonalny, jakiego do tej pory nigdy nie odnotowano. Gwarantuje to także zasadniczą różnorodność opinii, którą w tym przypadku należy uznać za wyznacznik powstałej w ten sposób modelowej formy demokratycznej polemiki i kreowania opinii w sferze kultury. Pod jednym względem wszyscy ci krytycy są do siebie podobni: w przeważającej mierze są literaturoznawcami z wykształcenia i dlatego też przez całe życie wychodzą od zdecydowanie literackich kryteriów budowania przekazu i wartościowania[24]. A więc już teraz powstały warunki, które w późniejszym rozwoju teatru będą wyraźnie widoczne w przypadku Maxa Reinhardta.

IV

Drugą fazę albo — inaczej mówiąc — drugi sposób przejawiania się europejskiego modernizmu w teatrze od roku 1900 określają antyliterackie koncepcje teatru i sposobu gry. Oddziałują tu radykalne impulsy symbolizmu francuskiego i rosyjskiego, które do tej pory były jedynie czynnikami ukrytymi i koncepcyjnymi. Są one powiązane z zasadniczą kwestią całości artystycznego dzieła teatralnego — zarówno opierają się na dramacie muzycznym Richarda Wagnera, jak i go odrzucają, zawierają podstawowe kwestie z dzieła Friedricha Nietzschego traktującego o tragedii, przy czym w pierwszej linii jako sens teatru dyskutuje się dionizyjskie przeżycie samozatraty, po drugie cielesność prezentacji, z tańcem ekstatycznym jako punktem kulminacyjnym. Zainteresowanie teatrem zmienia swoje oblicze: w jego centrum pojawia się przestrzeń i światło oraz ich symbolika, działanie i znaczenie kolorów, gest i ruch, taniec i stylistyka ruchu itd., a wreszcie nowy rodzaj relacji między sceną a publicznością, mający na celu bezpośredniość kontaktu. W efekcie jako zasadnicze kryterium teatru całkowicie odrzuca się słowo, tekst i dramat literacki. Radykalizacja hipotez i eksperymentów w okresie kolejnej dekady prowadzi do futuryzmu, do początków teatralnego ekspresjonizmu w Niemczech, do suprematyzmu i konstruktywizmu w Rosji. Jeszcze silniej niż w pierwszej fazie

[24] Irmgard Pflüger, *Theaterkritik in der Weimarer Republik*, Frankfurt/M. 1981, s. 13, 129.

modernizmu teatralnego zaznacza się znaczenie internacjonalizacji myśli teatralnej, przy czym jako teoretyka i eksperymentatora pochodzenia żydowskiego należałoby wymienić Wsiewołoda Meyerholda, który od roku 1902, pod znakiem symbolizmu Maurice'a Maeterlincka i twórczości Wagnera, rozstaje się ze swoim nauczycielem Konstantym Stanisławskim i — wraz z równymi sobie klasą Edwardem Gordonem Craigiem czy też Adolphem Appią — samodzielnie kontynuuje i eksperymentalnie wypróbowuje wszystkie międzynarodowe impulsy innowacyjne. W historii teatru krajów obszaru niemieckojęzycznego z tą drugą fazą teatralizacji wiąże się przede wszystkim nazwisko Maxa Reinhardta. Oddziaływanie w całej Europie zawdzięcza on nie tyle zajmowaniu się ogólnymi kwestiami teoretycznymi estetyki bądź estetyką sceny, ile działalności reżyserskiej, która swym uniwersalnym przekazem obejmuje wszystkie wielkie dzieła europejskiego „teatru świata". We wszystkich obszarach bez wyjątku Reinhardt osiągnął wybitny poziom sztuki scenicznej, prowadzący do nowej syntezy sztuk mających swój udział w przedstawieniu scenicznym, których centralnym punktem są indywidualne osiągnięcia aktora, będące tym samym miarodajnym kryterium oceny. Nowatorskie znaczenie reżyserii Reinhardta należałoby odnieść do wcześniejszych impulsów teatralnego modernizmu. Doprowadzonej do perfekcji zasadzie mimesis w ramach realistycznej i naturalistycznej estetyki scenicznej — z punktami szczytowymi w teatrach Antoine'a, Brahma i wczesnego Stanisławskiego — przeciwstawia on szerzej ujętą kreatywną wyobraźnię, imaginację jako zasadę budowania zmysłowości przedstawienia, wykorzystując przy tym wszystkie możliwości teatralnego kształtowania przekazu. Jednak nie pojawia się tu ani zdecydowany, ani też choćby jedynie rozpoznawalny akcent antyliteracki, tzn. skierowany przeciw dramatowi literackiemu — w tym sensie Reinhardt nie bierze bezpośredniego udziału w międzynarodowym ruchu eksperymentalnym owych czasów. Fakt, że współcześni obserwatorzy teatru takowego nie dostrzegli, z punktu widzenia historii teatru doprowadził do utrzymującej się do dnia dzisiejszego błędnej oceny dokonań Reinhardta. Zaskoczonej i zafascynowanej niemieckiej krytyce teatralnej, posiadającej wykształcenie literackie, która nie może oprzeć się teatralnemu czarowi Reinhardta i która — całkiem słusznie — stale to podkreśla, umykają jednak istotne literackie powiązania teatru Reinhardta. Jego optyczna i teatralna obfitość, przy wszelkim bogactwie obrazu, ruchu, koloru i gry światła, pozostaje nadal funkcjonalnie związana z tekstem dzieła dramatycznego, i to tak silnie, że nie istnieje jeden styl Reinhardtowski,

lecz jest ich tak wiele, jak wiele inscenizowanych przez niego dzieł dramatycznych. Wprawdzie Reinhardt jako pierwszy reżyser w Niemczech przyznaje twórcom sztuk wizualnych prawo do zadomowienia się na scenach — równolegle z Gustavem Mahlerem w Wiedniu. W tym kontekście otwiera istotne możliwości działania także dla twórców scenicznych i dekoratorów żydowskiego pochodzenia, jak na przykład Ernsta Sterna. Ale Reinhardt pozostaje tak samo wierny — znajdując przy tym znamienną równowagę — swoim dramaturgom, wśród których można znaleźć także twórców pochodzenia żydowskiego w osobach Arthura Kahane i Felixa Hollaendera. Genialnie zrealizowana Reinhardtowska zasada totalnej realizacji zmysłowej dramatu jest ukształtowana zgodnie z duchem czasu, ale koniec końców — związana z literackim teatrem edukacyjnym. Zatem radykalizuje on prymat dramatu, idąc przy tym tak daleko, że każdej sztuce lub przynajmniej każdemu historycznemu gatunkowi literackiemu, przyznaje nie tylko odpowiadającą mu inscenizację, ale także odpowiednią do niego oprawę scenograficzną i odpowiednie miejsce gry: psychologicznemu dramatowi społecznemu, na przykład Ibsena — teatr kameralny lub intymny, antycznej tragedii — scenę z areną w formie przebudowanej przestrzeni cyrkowej, nowożytnemu moralitetowi *Każdy* lub *Teatrowi świata* — barokowe kulisy placu katedralnego w Salzburgu lub Kollegienkirche[25].

Ostrożność Maxa Reinhardta w stosunku do teatru niewerbalnego — który określa debaty i eksperymenty od Craiga po Bauhaus do połowy lat dwudziestych — wydaje się widoczna także w ostrożności niemieckich artystów teatralnych pochodzenia żydowskiego w ogóle. W eksperymentach, jakie podejmuje Wsiewołod Meyerhold w latach 1904–1906, potem w ukierunkowanych teoretycznie działaniach Wassilija Kandinsky'ego od roku 1908, a później w poszukiwaniach Lothara Schreyera, Oskara Schlemmera i László Moholya-Nagya w Bauhausie, eksperymentach z teatrem koloru, przestrzeni, kinetycznych form i efektów, zuniwersalizowanych wzorów ruchu itd., żydowscy artyści teatralni nie biorą istotnego udziału — z wyjątkiem Arnolda Schönberga, który w swoich wczesnych jednoaktówkach opracowuje równocześnie nowe koncepcje oparte na formach teatru muzycznego: o całą dekadę spóźnione w stosunku do Maeterlincka *Oczekiwanie* i sztukę inspirowaną

[25] Gdy Reinhardt w swym teatralnym dążeniu do ekspansji rezygnuje z powiązania z tekstem dramatycznym, jak dzieje się to w przypadku zrealizowanej z wielkim rozmachem pantomimy *Das Mirakel* z roku 1911, traci modernistyczną wspaniałość i powraca do zasady oprawy scenicznej rodem z fazy przedmodernistycznej, której formalna obfitość nie może mylić co do tego, że wskutek takich zabiegów dochodzi do wyraźnego zubożenia treści.

teatrem koloru Kandinsky'ego *Szczęśliwa ręka*. Ale artyści teatralni pochodzenia żydowskiego początkowo nie biorą udziału także w odnowie baletu, dokonującej się w kręgach skupionych wokół Siergieja Diagilewa. W przeciwnym nurcie tańca, który jako nowa sztuka ruchu zwraca się przeciwko baletowej retoryce ruchu i kryptoliterackim wzorcom baletu akcji, w tak zwanym tańcu wyrazistym, dopiero w latach dwudziestych pojawia się nazwisko artystki żydowskiego pochodzenia — Valeski Gert.

Dużo większa część niemieckich artystów teatralnych pochodzenia żydowskiego udziela się w bliższym lub dalszym kręgu oddziaływania koncepcji teatru Reinhardta opartego na kanwie literackiej. Całe pokolenia artystów zawdzięczają mu swoje indywidualne artystyczne wykształcenie, a dzięki temu także karierę teatralną, jak również wpływy w sferze publicznej, sięgające po wielkomiejski teatr rozrywki[26]. Ale kwintesencją ery Reinhardta stali się z całą pewnością aktorzy, których indywidualne zdolności wyrazu Reinhardt potrafił wykorzystać w optymalny sposób, obsadzając ich w konkretnych rolach dramatycznych. I podczas gdy Emanuel Reicher czy Irene Triesch na najwyższym poziomie uosabiali starszy psychologizujący styl Brahma, to aktorzy Reinhardta — Rudolf Schildkraut, Elisabeth Bergner, Max Pallenberg, czy też Kurt Bois — byli żywymi świadectwami artystycznej uniwersalności, nawet gdy później pracowali, jak Pallenberg czy Alexander Granach, w ramach zupełnie innej koncepcji teatralnej Erwina Piscatora. Kolejnym świadectwem uniwersalności Reinhardta jest udzielone przez niego w latach 1916–1919 wsparcie dla najnowszej szkoły dramatycznej w Niemczech. Reinhardt, o ile osobiście praktycznie wcale nie wykazywał fascynacji dramatem ekspresjonistycznym, o tyle skutecznie go wspierał, a mianowicie dzięki założeniu nowej sceny eksperymentalnej Junges Deutschland (Młode Niemcy) w swych berlińskich teatrach, gdzie współpracownikom, Arthurowi Kahane i Heinzowi Heraldowi, pozostawił wystawianie na scenie między innymi takich dramaturgów pochodzenia żydowskiego z młodszej generacji, jak Ernst Toller i Walter Hasenclever, których literacka dramaturgia jemu samemu pozostawała obcą przez całe życie. W ten sposób Reinhardt zalicza się do pionierów owego przełomu w historii teatru, który dokonuje się później, wywołany i niesiony przełomem politycznym, do jakiego doszło na początku nowej dekady.

[26] To właśnie sam Reinhardt nadał operetce modernistyczny, teatralnie dopracowany urok, co w latach dwudziestych XX wieku zapewniło jej poczesne miejsce w sektorze teatru. Operetka, rewia operetkowa i kabaretowa to formy teatru rozrywki, którym niemieccy specjaliści pochodzenia żydowskiego nadają innowacyjne impulsy, na przykład James Klein czy Erik Charell, którzy stworzyli ekstrawagancką elegancję artystycznej oprawy rewii lat dwudziestych w Berlinie.

V

Dotychczasowe wrażenie o roli *spiritus movens*, jaką przejmują artyści żydowskiego pochodzenia w teatrze niemieckim, potwierdza się w trzeciej fazie teatralnego modernizmu. Po okresie, w którym przyjęte zostały estetyczne i literackie programy modernistyczne oraz decydującej fazie teatralizacji, następuje faza polityzacji sceny. W Niemczech niesie ona ze sobą zasadnicze przekształcenia w teatrze edukacyjnym, które następują po odrzuceniu funkcji reprezentacyjnych nałożonych na teatr przez państwo epoki wilhelmińskiej. Celem jest „teatr dla Republiki". Jako bardzo obiecujący początek jawi się koncepcyjnie najistotniejsze osiągnięcie innowacyjne, jakie zawdzięczamy artyście teatralnemu pochodzenia żydowskiego, który też publicznie przyznaje się do swojej tożsamości niemieckiego Żyda. Leopoldowi Jessnerowi udaje się berliński modernizm teatralny, który od czasu Freie Bühne ulokował się na scenach prywatnych, *expressis verbis* uczynić programem systemu teatrów publicznych i z byłego Königliche Schauspielhaus, a obecnie Preußisches Staatstheater, uczynić wizytówkę nowego kursu. To zakorzenienie Jessnera w tradycji socjalistyczno-demokratycznej czyni z niego przedstawiciela programu teatru kultury. Jego polityczna koncepcja teatru zawiera dwa główne komponenty. Dochodzi do zerwania ścisłego związku teatru edukacyjnego z wykształconym mieszczaństwem i — zgodnie z postulowanym obecnie profilem — do objęcia jego oddziaływaniem całego narodu, pozbawiając go równocześnie odniesień do starego (monarchistycznego) państwa narodowego i otwierając szeroko na model nowej demokracji. Do rangi epokowego wydarzenia urasta postulat programowy Jessnera, aby repertuar niemieckich klasyków w radykalny sposób otworzyć na nowe dokonania, które przyczyniły się do powstania nowej Republiki. W tym celu Jessner posługuje się najbardziej postępową estetyką teatralizacji teatru, czemu służy daleko posunięta abstrakcja, burząca obraz dotychczasowej iluzji teatralnej: abstrakcyjnie pusta przestrzeń sceny nie wywołuje jakiegokolwiek wrażenia iluzji, w jej miejsce prezentując symbolikę wielkich przestrzeni. Temu sposobowi wyrazu odpowiada nowa koncepcja ruchu, zastosowana w reżyserii zarówno indywidualnej, jak i masowej. Umożliwia to poszerzenie zakresu znaczeniowego ruchu, a oprócz gestykulacji, odnosi się także do estetyki języka, zmierzającej do nadania sposobowi mówienia poszczególnych postaci radykalnie sztucznej formy zewnętrznej. Chodzi zatem w zasadzie o rodzaj reżyserii kreślącej koncepcję wychodzącą od relacji przestrzeni i ruchu oraz wytwarzanych przez nie przesłanek sensu,

odnoszących się do pozostających idealnie w centrum działających postaci. Mimo tej specyficznie steatralizowanej koncepcji, teatr Jessnera — nawet jeśli w wyraźnej opozycji wobec Reinhardta — ma podstawy literackie: przestrzenna scena i dynamika ruchu służą profilowaniu klasycznych (jak również nowoczesnych) tekstów, skupiając się na akcentowaniu momentów sensu, jakie zawiera dana sztuka w odniesieniu do nowej Republiki oraz jej zasad zarówno duchowych, jak i społecznych. *Wilhelm Tell* Friedricha Schillera, którego premiera w roku 1919 wywołała skandal, na nowo określa profil dawnego teatru królewskiego i jest zagrana jako kwintesencja rewolucji, demokratycznej myśli skierowanej przeciwko państwu Hohenzollernów i szowinizmowi. Jessner wprowadza klasykę weimarską do systemu państwa biorącego swą nazwę od Weimaru. Dzięki temu zabiegowi i całej surowości koncepcji reżyserskiej wywiedzionej z literatury, realizuje to, co równocześnie w pełnych nadziei pierwszych latach nowego radzieckiego państwa próbuje ziścić Wsiewołod Meyerhold, w swej drugiej fazie radykalnie zrywając ze wszelkimi powiązaniami literackimi i ukazując w całej pełni otwierające się możliwości uwolnionego teatru.

Ten właśnie zasadniczy przełom, dokonujący się przejściem od teatru edukacyjnego do politycznego teatru kultury, charakteryzuje nową konstelację w Republice; wszyscy późniejsi nowatorzy, włącznie z Piscatorem i Brechtem, wprowadzają rozmaite wariacje owej nowo pozyskanej wartości dramatu i sceny. Liczni artyści teatralni pochodzenia żydowskiego kontynuują do roku 1933 ów proces różnicowania form wyrazu i próbują czynić to dalej także na emigracji, przy czym znaczenia nabierają również reprezentowane przez nich odmienne stanowiska polityczne i estetyczne, jak w przypadku Paula Kornfelda, Ernsta Tollera, Heinza Jose Rehfischa, Friedricha Wolfa i Carla Zuckmayera, Bertholda Viertela i Ferdinanda Brucknera — tego ostatniego zarówno jako autora, jak i dyrektora teatru, w końcu dotyczy to też aktorów: Ernsta Deutscha, Fritza Kortnera czy Alexandra Granacha i wielu innych. Ich dokonaniom w ramach scen niemieckich o przeważnie liberalno-lewicowej orientacji artystycznej zawdzięczamy to, że teatr Republiki do końca dekady — przynajmniej do momentu zwolnienia Jessnera wskutek nacisków prawicy — pozostaje republikańskim, nie oferując politycznej prawicy praktycznie żadnej bezpośredniej bazy ideologicznej[27]. A zanim niemiecki teatr emigracyjny podejmuje

[27] Wypowiedź tę sformułowano z zastrzeżeniem możliwości pojawienia się innych wyników związanych z zakończeniem projektu badawczego realizowanego przez Henninga Rischbietera i jego pracowników na temat historii teatru niemieckiego w okresie narodowego socjalizmu. Wkrótce należy się spodziewać odnośnych publikacji w tym zakresie.

wyzwanie konfrontacji z reżimem narodowo-socjalistycznym, to jeszcze w roku 1933 Ferdinand Bruckner i jego sztuka *Rasy* oraz Friedrich Wolf z *Profesorem Mamlockiem* przyczynią się do przekształcenia politycznego Zeittheater z okresu Republiki w antyfaszystowską bojową sztukę emigracji.

VI

Abstrahując od teatru tańca i choreografii, w mniejszym stopniu także od scenografii, można stwierdzić w odniesieniu do Republiki Weimarskiej, że niemieccy artyści teatralni pochodzenia żydowskiego zapewnili sobie ustabilizowaną pozycję na wszystkich płaszczyznach, ciesząc się dużą renomą i oddziaływaniem, wykazując innowacyjne osiągnięcia, których wymiar indywidualny i globalny został wyraźnie odnotowany. Klaus Siebenhaar słusznie określił fazy rozwoju niemieckiego teatru między początkiem modernizmu a powstaniem państwa narodowo-socjalistycznego, wymieniając w podsumowaniu nazwiska Brahma, Reinhardta i Jessnera[28]. Charakterystyczne dla zaistnienia niemieckich Żydów w sferze teatru, w porównaniu z zadomowieniem się ich pół wieku wcześniej na niwie literatury niemieckiej, jest to, że dopiero teraz, w drugiej połowie Republiki Weimarskiej, podejmowana jest kwestia, która w literaturze pojawiła się już o kilka dekad wcześniej, a mianowicie: czy istnieje specyficzna żydowska sztuka aktorska lub przynajmniej specyficzny żydowski sposób gry[29]. Dopiero teraz pojawiają się także pytania o narodowość artystów żydowskich, tzn. w debacie teatralnej podnosi się obecnie kwestie, którymi w literaturze zajmowano się już przed wojną, w roku 1912, w tak zwanej debacie Goldsteina[30]. Tym samym widać zaznaczający się bardzo wyraźny zwrot ku kwestiom zasadniczym. Od czasów Adolfa Sonnenthala, którego pojawienie się zamknęło stary i otworzyło nowy rozdział w dziejach wiedeńskiego Burgtheater, publiczne znaczenie aktorów pochodzenia żydowskiego było znaczeniem instytucji, do której należeli lub koncepcji teatralnej, jaką reprezentowali. W tym sensie mówiono o Emanuelu Reicherze jako aktorze Brahma, Rudolfie Schildkraucie jako aktorze Reinhardta, Fritzu Kortnerze jako aktorze Jessnera i o Ernście Deutschu jako aktorze Junges Deutschland. Teraz stawia się pytanie o *tego* aktora żydowskiego i dołącza na przykład spekulacje

[28] Klaus Siebenhaar, *op. cit.*, s. 92–98.

[29] Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, *op. cit.*, s. 126 i nast.

[30] Moritz Goldstein (1880–1977) był niemieckim pisarzem i dziennikarzem. W 1912 opublikował w czasopiśmie „Kunstwart" artykuł *Niemiecko-żydowski parnas*, w którym wyrażał wątpienie w możliwości pełnej asymilacji i integracji Żydów w Niemczech. Tekst ten wywołał bardzo ożywioną i pełną kontrowersji debatę, angażując zarówno środowiska syjonistyczne, jak i antysemickie [przyp. red.].

formułowane w oparciu o myśli Nietzschego, zgodnie z którymi konieczność asymilacji widziana jest jako źródło wszelkich aberracji i zafałszowań — europejscy Żydzi stanowią „właściwy inkubator aktorów", a dojść do tego mogło właśnie dzięki zaistnieniu diaspory[31]. Jednak bardzo wyraźnie widać, że argumenty tego rodzaju, przede wszystkim w postaci ahistorycznej, szczególnie łatwo dają się przytaczać w kontekście antysemickim. Z drugiej strony, rozgorzała dyskusja o znamionach narodowo-żydowskich, podejmująca temat nowych doświadczeń i nowej oceny wschodnich Żydów. Arnold Zweig, któremu zawdzięczamy systematyczne opracowanie tych kwestii, już w ostatnich latach I wojny światowej wraz z Sammym Gronemannem[32] poznał to środowisko, a w latach dwudziestych oglądał przedstawienia gościnne trup teatralnych wschodnich Żydów, Akademickiego Teatru Żydowskiego z Moskwy pod kierownictwem Aleksieja Granowskiego i wczesnej Habimy, które stwarzały możliwość doświadczenia nowego teatru żydowskiego, przenoszącego estetykę Teatralnego Października do Berlina i do obszaru niemieckojęzycznego. Zjawisko to wywołało problem żydowskiego aktora i nadano mu zdecydowanie nowy akcent. Teatr żydowski z Europy Wschodniej od czasu Abrahama Goldfadena — inaczej niż w przypadku literackiego teatru edukacyjnego krajów niemieckich — posiadał prawdziwe odniesienia do kultury narodowej wschodnich Żydów, ich tradycji, rozrywki i jej źródeł duchowych. W europejskim kontekście Teatralnego Października te specyficznie własne komponenty wydają owoce w postaci modernistycznych koncepcji teatru i prowadzą ku estetyce teatru, która przyczynia się do powstania, niezależnie od dramatu literackiego i sposobu jego scenicznej prezentacji, nowych form przekazu teatralnego, opartego na ciele i ruchu, przekształcających przedstawienie w widowisko taneczno-muzyczne[33].

[31] Cyt. za: Max Dessoire, *Mimik und Bühnenkunst*, [w:] *Theaterwissenschaft im deutschsprachigem Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Hrsg. von Helmar Klier, Darmstadt 1981, s. 30.

[32] Sammy Gronemann opisał to wyczerpująco, por.: Sammy Gronemann, *Hawdalah und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916–1918* (1924) Königstein/Ts. 1984.

[33] Zweig próbuje ująć odpowiednie doświadczenia w zasadniczą tezę o stosunku Żydów do aktorstwa, wychodząc przy tym od założenia specyficznego retorycznego pojmowania języka przez Żydów: „W ten sposób dla niego [mianowicie Żyda] ciało staje się organem mowy, dłoń z palcami jeszcze jednym dodatkowym językiem, a słowna strona jego istoty spełnia się dopiero w gestykulacji [...]. (s. 23). Wyciągnięte wnioski są jednak bardzo ogólne: Żyd jest „urodzonym aktorem", teza, która dalej zostaje uzasadniona względami etniczno-historycznymi, przesłankami śródziemnomorskiego charakteru kultury żydowskiej. Abstrahując od tego, że Zweig również przejmuje argument Nietzschego „o kompensacji kompleksu niższości" w sytuacji emigracyjnej, to jego wskazanie na szczególny „retoryczny" stosunek słowa i gestu zasługuje na przeprowadzenie dalszych badań z punktu widzenia historii kultury, przede wszystkim dlatego, że dla Zweiga, dla tych właśnie tradycji wyrazu determinujący stał się najwyraźniej nowy paradygmat, mianowicie wschodni Żydzi, a tym samym to właśnie ukształtowanie europejskich cech żydowskich, od którego odcina się ruch akulturacyjny niemieckich Żydów, konfrontując się z nim w ciągłej polemice aż po lata trzydzieste. Por. Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, *op. cit.*, s. 141.

Ta rozszerzona debata ogranicza się jednak do raczej wąskiego grona twórców teatralnych, a Arnold Zweig wraz ze swoimi tezami pozostaje względnie osamotniony. Tylko pod pewnymi względami kwestie wynikające z tej nowej orientacji narodowej Żydów wpłynęły na ogólną dyskusję prowadzoną na temat teatru w Niemczech. Także gotowość artystów teatralnych pochodzenia żydowskiego do podjęcia tych nowych impulsów wydaje się w drugiej połowie lat dwudziestych niezbyt wielka i nie na tyle istotna, by wyzwolić energię innowacyjną, porównywalną z początkami działalności Jessnera w latach 1919–1920. Gdy Arnold Zweig w roku 1927 sam występuje przeciwko dydaktyczno-racjonalnemu rozumieniu teatru, jakie leży u podstaw współczesnego teatru dydaktycznego-dokumentalnego Zeittheater i zamiast tego postuluje teatr, który powoduje „zbiorowe wyładowanie namiętności", aby ich symboliczne uwolnienie wyparło je z rzeczywistości, to w fazie schyłkowej Republiki Weimarskiej podążają za nim jedynie nieliczni artyści teatralni. Fritz Kortner swemu Shylockowi z roku 1928 — w konfrontacji z reżyserem Jürgenem Fehlingiem — próbuje nadać polaryzującą siłę, która swą gwałtownością mogłaby mierzyć się z zaostrzającą się w owych latach antysemicką agitacją. A *Kaufmann von Berlin* Waltera Mehringa, o rok późniejsza modernistyczna adaptacja Shylocka, mimo klasowo-ideologicznej interpretacji Erwina Piscatora ma taki skutek, jaki na przykład miał wcześniej na myśli Zweig. Przedstawienie wywołuje ostatni wielki skandal Republiki, który prowokuje cała prasę teatralną do tego, aby kwestie dotyczące sztuki i przedstawienia widzieć w kontekście ogólnych problemów radykalizującej się wówczas sytuacji politycznej.

W sumie artyści teatralni wywodzący się spośród niemieckich Żydów przez pół wieku modernizowali niemiecki teatr, współpracując z innymi i odgrywając rolę *spiritus movens*, a wszyscy czynili to, mając na celu osiągnięcie światowego poziomu. Ich najistotniejsze osiągnięcia w kolejnych fazach modernizacji można wskazać w tych obszarach, gdzie nowe formy sceniczne były określane i uzasadniane przez estetykę teatralną o silnych podstawach literackich. Problemy, które wspólnota kulturowa niemieckich Żydów podejmowała jako szczególnie ważne, zaostrzają się wraz z kolejnymi fazami, począwszy od debaty na temat antysemityzmu w latach 1878–1880 po debaty pojawiające się w latach 1929–1930. Jednak nie są one w taki sam sposób i w równym stopniu poddawane refleksji estetycznej czy też realizowane z punktu widzenia historii teatru. Zgodnie z pojmowaniem samych siebie, jak również swoich

osiągnięć artystycznych, żydowscy artyści teatralni zadowalają się rolą *spiritus movens*, działając w obszarach przenikania się literatury i sceny[34]. Najwyraźniej w większości sami identyfikując się w taki sposób, odczuwali silniejszy związek emocjonalny z teatrem niemieckim, czując się tam jak u siebie w domu, niż *de facto* oceniali swoje położenie jako sytuację wyobcowania i wyizolowania w teatralnym getcie związku Kulturbund. Można tu na przykład wymienić Kurta Singera, *spiritus rector* i dyrektora berlińskiego Kulturbundtheater: jeszcze w późnych latach trzydziestych uznawał on za swego rodzaju dezercję, gdy jakiś członek trupy Kultrubund zdecydował się na emigrację, trwając w błędnym przekonaniu, że narodowo-socjalistyczne państwo przemocy w dalszej perspektywie będzie zainteresowane utrzymaniem teatru mniejszościowego, „niemieckiego teatru narodu żydowskiego".

Przełożyła Jadwiga Gawłowska

[34] Znamienne w tym kontekście jest stanowisko odnoszące się do inscenizacji *Fausta* Goethego (części I) z roku 1909, pióra Siegfrieda Jacobsohna: „Miłość Reinhardta jest większa do obrazu niż do słowa poetyckiego". Jeśli rozumie się zdziwienie, jakie odczuwa Jacobsohn, żarliwy zwolennik Reinhardta i jego propagator, wyrażane w recenzjach i felietonach już od początków jego działalności, to esencjonalnie literacki dostęp do teatru można by powiązać z tysiącletnią tradycją żydowską, która objawieniu słowa przypisuje radykalny zakaz obrazu. Stosunek niemieckich Żydów do teatru wyzwala, można powiedzieć, wszystkie siły innowacyjne, które niesie z sobą literacki charakter niemieckiego teatru edukacyjnego. O ile kultura żydowska ze swej strony odkryła dla teatru obszary obrazu i przestrzeni, ciała i ruchu w sposób prawdziwy i twórczy, to chodzi tu o inny krąg kultury żydowskiej, ten wschodni, a przy tym o fazę rozwoju Żydów, w której podejmują prawdziwą odnowę dzięki zrewidowaniu i przetworzeniu własnych zasobów tradycji.

Rozdział VII

Żydowska tożsamość — problem awangardy teatralnej w Niemczech i Austrii w okresie międzywojennym

Na początku lat 20. XX wieku żydowscy reżyserzy i pracownicy sceny (z praktycznie wszystkich dziedzin produkcji scenicznej) zajmowali eksponowane miejsce w branży, zarówno w teatrach prywatnych, jak i państwowych. W Berlinie, na przykład, główne kierunki rozwoju scenografii wyznaczali twórcy pochodzenia żydowskiego: koncepcję nowoczesnej scenografii eksperymentalnej, stworzoną i zrealizowaną pod koniec XIX stulecia przez Otto Brahma (Abrahamsona), kontynuował w pierwszej dekadzie wieku XX Victor Barnowsky i spółka Carl Meinhard-Rudolf Bernauer. Nowa formuła Grand Théatre, łącząca popularną rozrywkę z wysokimi standardami estetycznymi, wprowadzona na kilku scenach berlińskich, zyskała międzynarodową sławę dzięki Maxowi Reinhardtowi. Przedstawicielami najbardziej zaangażowanej sceny w Niemczech — berlińskiego Pruskiego Teatru Państwowego (Preußisches Staatstheater) — prowokującej zarówno estetycznie, jak i politycznie, byli reżyser Leopold Jessner, dramaturdzy tacy jak Ernst Toller czy Walter Hasenclever i aktorzy tacy jak Ernst Deutsch czy Fritz Kortner. Było całkowicie uzasadnione, że wielu ówczesnych niemieckich ludzi teatru i krytyków teatralnych żydowskiego pochodzenia było uważanych za zwolenników i aktywnych uczestników dokonującej się modernizacji politycznej i estetycznej (a zatem autentycznych przedstawicieli demokratycznego porządku nowej republiki). Jednak dokładnie z tego samego powodu byli oni krytykowani przez prawicę, szczególnie w latach załamania gospodarczego (czyli między 1923 a 1924 rokiem i po roku 1929), i przedstawiani jako roznosiciele zarazy modernizmu i obcy, nie-Niemcy.

Z drugiej strony, żydowscy ludzie teatru — podobnie jak ich koledzy literaci, plastycy czy muzycy — podlegali silnym tendencjom internacjonalistycznym w ruchu awangardowym[1]. Ponadto, co ważne w kontekście ich samopostrzegania jako Żydów, tradycyjne pojęcia akulturacji czy asymilacji zostały zasadniczo zakwestionowane przez ruch tak zwanego żydowskiego odrodzenia na poziomie kulturowym, politycznym i narodowym. Na polu kultury i sztuki czasopisma takie jak „Ost und West" (zał. 1901) czy „Der Jude" Martina Bubera (zał. 1916) istotnie wpływały na klimat intelektualny, podkreślając potrzebę ponownego zdefiniowania żydowskiej tożsamości w nowoczesnej Europie. Intelektualiści i artyści związani z teatrem zadawali więc podstawowe pytania dotyczące konkretnych aspektów twórczego uczestnictwa Żydów w nieżydowskiej sztuce scenicznej czy też roli żydowskiego udziału w teatrze światowym. Czy Żydzi posiadają specyficzne umiejętności predestynujące ich do bycia aktorami, tancerzami, dramatopisarzami, dramaturgami czy reżyserami teatralnymi? Czy istnieją żydowskie tradycje kulturalne mogące inspirować nowe, awangardowe estetyki sceniczne, mimo że w ramach żydowskiej kultury nie podjęto żadnych bardziej długotrwałych prób stworzenia tradycji aktorskiej i teatru artystycznego? Czy hebrajski, w tradycyjnej kulturze żydowskiej język święty, który syjoniści chcieli uczynić nowym językiem potocznym, miał szansę stać się również dynamicznym składnikiem sztuki teatru? Czy podstawowym językiem Żydów nie był jednak jidysz, od setek lat język nie tylko wartościowej literatury, lecz także teatru, wraz z żydowską emigracją rozprzestrzeniający się na Europę Zachodnią i Amerykę? Wreszcie, czy należało próbować tworzyć specyficznie żydowską kulturę teatralną, analogiczną do scen narodowych krajów europejskich poprzez żydowski teatr artystyczny, żydowski teatr ludowy czy politycznie zaangażowany teatr rozrywkowy (porównywalny z kabaretem)[2]?

Chciałbym odnieść się do powyższych kwestii w dwóch kontekstach. Po pierwsze, w kontekście reakcji niemieckich artystów teatru pochodzenia żydowskiego na gościnne występy dawane w Niemczech przez nowe grupy teatralne z Europy Wschodniej, i po drugie, w kontekście debat, jakie odbyły się

[1] Sytuację zarówno polityczną, jak i kulturalną w powojennej Europie cechowała swoista ambiwalencja. Nowe lub wskrzeszone państwa narodowe powstałe na mocy traktatu wersalskiego usilnie pragnęły zaznaczyć swą kulturową odrębność. Z drugiej strony była Rosja Sowiecka, głosząca idee wieloetniczności i wielokulturowości, choć jej polityka kulturalna budziła podejrzenia, że idee te są jedynie parawanem dla ambicji centralistycznych.

[2] Z politycznego punktu widzenia etniczna i kulturalna równość gwarantowana przez konstytucję Niemiec weimarskich i Austrii mogła stać się podstawą autonomicznego żydowskiego teatru w języku większości lub też, według mniej lub bardziej radykalnych koncepcji syjonistycznych, w języku mniejszości.

w roku 1936 podczas konferencji teatralnej Żydowskiego Związku Kulturalnego (Jüdischer Kulturbund), organizacji założonej przez władze Rzeszy dla Żydów, która, choć koncesjonowana i kontrolowana, stała się ważnym polem żydowskiej twórczości kulturalnej w latach bezpośrednio poprzedzających Zagładę.

I

Kwestia języka nie była we wczesnych latach Republiki Weimarskiej uważana za problem przez odgrywających istotną rolę w ruchu ekspresjonistycznym poetów i dramaturgów pochodzenia żydowskiego. Alfred Wolfenstein, na przykład, nie widział tu żadnych trudności:

> Pośród języków zachodnioeuropejskich niemiecki współbrzmi z istotą żydowskiego bytu w sposób wyjątkowy. Esencja żydowskości jest w stanie przetrwać i pozostać żywa w niemczyźnie, podczas gdy w językach romańskich rozpuszcza się ona i zanika [...]. [W niemczyźnie] czuje się ona naturalnie [...] niczym ryba w wodzie[3].

Pewien kłopot stanowiło żydowskie aktorstwo, głównie z powodu recepcji dzieł filologicznych Friedricha Nietzschego, którego wpływ na młode pokolenie był znaczący. Wyjaśniając wyjątkowy talent aktorski Żydów, Nietzsche użył argumentu, który — chociaż głównie historyczny — mógł być łatwo zrozumiany w sposób pejoratywny. Nietzsche wywodził ową rzekomo unikalną żydowską umiejętność aktorstwa z nieustannej potrzeby adaptacji, dostosowywania się do wymogów większości, z wyrzeczenia się siebie po to, by przeżyć. Grać znaczyło udawać oraz ukrywać własną naturę. Żydowskie aktorstwo nie miało więc szansy osiągnąć zasadniczej naturalności i stać się podstawą prawdziwej sztuki.

Z drugiej jednak strony, również w tradycyjnym pojęciu żydowskim, aktor nie należał do reprezentatywnych postaci kultury. Przez długi czas aktorstwu i teatrowi odmawiano statusu pełnoprawnych dziedzin artystycznych. Achad Ha-am[4], na przykład, wymienił jako trzy niezbędne elementy tożsamości narodowej: religię, język i literaturę. Zaś Julius Bab, najwyżej ceniony krytyk literacki i teatralny w Republice Weimarskiej, omawiając wkład niemieckich Żydów w nowoczesną sztukę sceniczną, podkreślał znaczenie dramaturgii i reżyserii, ale nie wspomniał słowem, i to w roku 1929, o aktorstwie.

[3] Alfred Wolfenstein, *Jüdisches Wesen und Dichtertum*, „Der Jude" 1922, nr 6, s. 428–440.
[4] Achad Ha-am [hebr. jeden z narodu] właśc. Aszer Ginzburg [przyp. red.].

Istotną zmianę przyniosły bliższe kontakty z nowymi żydowskimi grupami teatralnymi z Europy Wschodniej[5]. Pierwszy znaczący kontakt z żydowskim eksperymentem literackim i scenicznym miał miejsce w czasie I wojny światowej na terenie Litwy, kiedy wielu intelektualistów pochodzenia żydowskiego znalazło się wraz z wojskiem w Wilnie. Ich wsparcie dla Trupy Wileńskiej, szczególnie kiedy później próbowała ona zdobyć pozycję w Warszawie, jest powszechnie znane[6]. Entuzjastyczne relacje Sammy Gronemanna są świadectwem zachwytu nad pięknem literackiego jidysz jako języka dramatycznego, barwnym kulturowym i duchowym tłem akcji i postaci oraz nad wybitnymi osiągnięciami w dziedzinie aktorstwa i scenografii. W powojennych Niemczech Gronemann z entuzjazmem podkreślał wrażenie autentyczności wschodnioeuropejskiego teatru żydowskiego, którą krytyk uważał za jakość zasadniczo nowoczesną. Wartość artystyczna mierzona tu była profesjonalizmem i umiejętnościami aktorów, a nie zgodnością z tradycją teatralną zapisaną w kanonach i literaturze. Teatr oceniało się po tym, na ile realistycznie opisywał współczesną żydowską egzystencję i związane z nią problemy, na ile wiernie odtwarzał uwarunkowania społeczne i psychologiczne. Na tym poziomie język, aktorstwo, piosenka i scenografia współdziałały, tworząc nowoczesny rodzaj artystycznej syntezy (*Gesamtkunstwerk*).

Entuzjastyczne opinie znalazły potwierdzenie kilka lat później, kiedy Trupa Wileńska odbyła swoje pierwsze tournée po Niemczech w latach 1922–1923, teraz pod inspirowaną Stanisławskim nazwą Żydowski Teatr Artystyczny (Jüdisches Künstlertheater). Alfred Döblin, podsumowując swoje wrażenia, pisał o „specyficznie żydowskiej grze scenicznej" wyrastającej ze „specyficznie żydowskiego języka"[7]. Wiedeński krytyk Eugen Höflich omawiał kwestię współczesnej żydowskiej tożsamości w wymiarze historycznym. Będąc pod szczególnym wrażeniem gry aktorskiej, zastanawiał się, czy jest ona owocem specy-

[5] Doświadczenia Franza Kafki ze spotkania ze wschodnioeuropejską trupą Icchaka Loewy'ego w Pradze (w roku 1912) nie były znane w Niemczech ani Austrii. Dwa lata później występy trupy zostały wysoko ocenione przez Kurta Pinthusa, ale był to początkowy okres wojny, więc odzew był raczej ograniczony. Popularne teatry jidysz działające na Zachodzie (w Wiedniu i Berlinie) nie były nigdy brane pod uwagę w kontekście teatru jako dziedziny sztuki wysokiej. Uważano je za przedsięwzięcia komercyjne, niskich lotów, które to postrzeganie rzutowano również na wschodni teatr w stylu Abrahama Goldfadena (uznawanego za ojca nowoczesnego teatru jidysz), mimo jego ogromnego powodzenia i aplauzu krytyki w zachodniej Europie, Anglii, USA, później także w Argentynie.

[6] Oprócz relacji Michała Weicherta *Zur Entstehungsgeschichte des Jüdischen Theaters* i *Jacob Gordin und das Jüdische Theater*, „Der Jude", 1917/1918 i 1918/1919, Sammy Gronemann opublikował książkę *Hawdoloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916–1918*, Berlin 1924.

[7] A l f r e d D ö b l i n , *Deutsches und jüdisches Theater,* [w:] i d e m , *Ein Kerl muß eine Meinung haben,* Olten–Freiburg i. B. 1976, s. 76.

ficznie żydowskiej umiejętności artystycznej, a zarazem realistycznej ekspresji, czy też powinna być rozpatrywana jako jeden z efektów asymilacji. W konkluzji wykraczał poza tę alternatywę, stwierdzając: „Tak czy owak, mamy tu do czynienia z pięknie kwitnącą gałęzią na starym pniu tego narodu”[8].

Pod koniec lat 30. podobną debatę wywołało tournée sławnego już wtedy Moskiewskiego Państwowego Teatru Żydowskiego (GOSET) Aleksandra Granowskiego. Cechujący się wirtuozerską teatralnością styl przedstawienia kazał zastanawiać się, czy mamy tu do czynienia z wyrazem żydowskiej mentalności i kultury, czy też efektem sformalizowanych środków wyrazu sowieckiej estetyki owego czasu. Podkreślenie etnicznej odrębności zdawało się dobrze pasować do politycznej koncepcji etniczności w generalnie jednorodnym i scentralizowanym pejzażu socjalistycznego teatru lat 20.

W tym samym czasie Arnold Zweig wydał swoją ważną pracę na temat żydowskiej sztuki scenicznej. Jej punkt kulminacyjny stanowiła rewizja poglądu Nietzschego o tym, że Żydzi są urodzonymi aktorami. Istotnie, są, ale — pisał — jest to cecha związana z bliskowschodnim pochodzeniem. Żydzi porozumiewają się inaczej niż ludy Północy, bowiem język mówiony i język ciała łączą się w ich przypadku w jeden system interakcji społecznej i indywidualnej ekspresji. Cecha ta nie zaginęła w diasporze, jest bowiem dziedziczona kulturowo i była przekazywana przez stulecia za pośrednictwem tradycji. Dzisiaj może być ona w pełni wskrzeszona i wykorzystana w sztuce. Twórcze współuczestnictwo mniejszości żydowskiej, z jej śródziemnomorskim dziedzictwem, w tworzeniu narodowego teatru niemieckiego ustępuje poszukiwaniom własnego stylu narodowego. Kulminacją tego procesu jest emfatyczne „dowartościowanie” żydowskiej publiczności, które poza tym znaleźć można we współczesnej kulturze jedynie w sferze rytuału religijnego.

II

Entuzjazm Zweiga wypływał w oczywisty sposób z jego osobistych doświadczeń z teatrem żydowskim, zwłaszcza z hebrajskojęzyczną Habimą. Pierwsze tournée Habimy po Niemczech miało miejsce w roku 1925 i zebrało entuzjastyczne recenzje, więc oczekiwania wobec drugiego — planowanego na rok 1929, po przeprowadzce teatru do Palestyny — były bardzo wysokie. Trudno w tym względzie przecenić emocjonalny i mentalny wpływ mówionego

[8] Eugen Höflich, „*Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*” 1923.

języka hebrajskiego w stylizowanej, lecz nowoczesnej wersji i w połączeniu — w przypadku *Dybuka* Szymona Anskiego — z nowatorskimi rozwiązaniami scenicznymi i aktorskimi Jewgienija Wachtangowa. Mimo fundamentalnych różnic pomiędzy liberalnymi i świeckimi ugrupowaniami Żydów niemieckich i austriackich, reformowanymi grupami religijnymi oraz umiarkowanymi i radykalnymi syjonistami, wszyscy oni podzielali odczucie, że idea autentycznej formy żydowskiej kultury teatralnej została w tym przedstawieniu uwidoczniona w najbardziej przekonujący sposób[9]. Przy czym to, czego należałoby oczekiwać od przyszłej sceny narodowej o profilu podobnym do Habimy — w kontekście rozproszenia Żydów po świecie — nadal pozostawało przedmiotem kontrowersji. Wyraźnie pokazała to dyskusja poświęcona perspektywom teatru, zorganizowana w roku 1929 przez Kreis der Freunde der Habima. Wówczas to Alfred Döblin stwierdził, że narodowy teatr winien mieć szczególny polityczny charakter, pozostawiając przy tym otwartą kwestię, gdzie miałby mieć swoją siedzibę (chociaż sam opowiadał się za projektem osadniczym w Ugandzie). W tej samej dyskusji Sammy Gronemann czy Nahum Goldmann optowali za „teatrem krajowym" w Palestynie, a Martin Buber kładł nacisk na równocześnie narodową i uniwersalną funkcję przyszłej instytucji, zakładając, że żydowska w swej istocie scena winna zarazem stwarzać możliwość poznania sztuki scenicznej różnych narodów i różnych epok.

Poza tymi nadziejami i marzeniami związanymi z profilem przyszłej instytucji narodowej na uwagę zasługują kwestie historyczne, również w owym czasie dyskutowane. Rok wcześniej Bernhard Diebold wydał niewielki tomik z kolekcją ról Habimy pod tytułem *Teatr hebrajski*. Jego pełna emfazy ocena powiązana jest z fundamentalnym rozróżnieniem: dramaturgiczne i sceniczne osiągnięcia teatru hebrajskiego stanowią dlań absolutne — pozytywne — przeciwieństwo współczesnego teatru europejskiego z jego poczuciem rozpadu i anarchistycznego upadku. Jego zdaniem to istny cud, że hebrajski, język symbolizujący duchowe korzenie Europy, został wskrzeszony jako medium nowoczesnej komunikacji, nie tracąc swojej duchowej siły. Hebrajski, podkreśla Diebold, wyraża duchowość w sposób bardziej ekspresyjny niż jakikolwiek inny język europejski, a zatem teatr żydowski jest prawowitym sukcesorem

[9] Gad Kaynar dowiódł w swoim starannie udokumentowanym studium, iż w świetle analiz historycznych wystawienie *Dybuka,* będąc zlepkiem różnych elementów, z trudem zasługiwało na miano symbolu narodowego. Jednak w momencie premiery przedstawienie z różnych powodów historycznych zyskało aurę autentycznego narodowego świadectwa żydowskiej historii. Zob. G a d K a y n a r , *National Theater as Colonized Theater: The Paradox of Habima*, „Theater Journal" 1998, voI. 50, no 1.

tendencji ekspresjonistycznych wczesnych lat powojennych, które to tendencje skazane były na porażkę i zaniknęły na przestrzeni lat dwudziestych XX wieku.

Nie jest zaskakujące, że inni członkowie Kreis der Freunde der Habima również zwracali uwagę na znaczenie elementów religijnych, czy to w aspekcie biblijnym, czy estetycznym[10]. Martin Buber uważał, że istnieje wrodzona żydowska skłonność do „teatralnej ekspresji", oczywista we wczesnych „świętych pantomimach misteriów" w Ziemi Świętej, ale potem stłumiona przez ortodoksję i tradycję. Karl Wolfskehl, z kolei — poeta, uczeń-apostata Stefana George'a — wskazywał jak bardzo estetyczna synteza Habimy przywodzi na myśl esencję starożytnej kultury hebrajskiej, w której światło i kolor, język i ekspresja cielesna tworzyły łącznie duchowy przekaz o intensywności poezji. Dzięki Habimie, podkreślał Wolfskehl, ponownie doświadczamy transcendowania wymiaru estetycznego „hebrajskiego świata".

Wizjonerskie idee dyskutowane w Kreis der Freunde der Habima można wiązać z postawami intelektualnymi inteligencji żydowskiej w Niemczech, a przynajmniej tej jej niewielkiej części, która była gotowa poważnie rozważać kwestię programu żydowskiego teatru[11]. Wspólnym elementem tych idei byłaby koncepcja scenicznego *Gesamtkunstwerk* (rozumianego jako nowoczesna scena eksperymentalna czy też tak jak pojmował to Max Reinhardt) jako wyróżnika żydowskiej wizji teatru. Pozostawało jednak pytanie: w jakim języku miałyby być pisane nowe sztuki? Pod koniec dekady ruch żydowskiego odrodzenia uznał język hebrajski za unikalne dobro kulturowe wszystkich Żydów, bez względu na stopień ich religijności. Tournée Habimy dowiodło estetycznej jakości i przydatności hebrajskiego jako języka dramatu i sztuk scenicznych. Alternatywna koncepcja teatru w języku jidysz — nawet w jego najbardziej wybitnych współczesnych formach — upadła. Tradycyjna awersja wykształconych niemieckich Żydów, sympatyzujących z Haskalą, do zachodnich języków narodowych i do jidysz miała w tym swój udział: żydowskie odrodzenie oznaczało odrodzenie hebrajszczyzny, a zatem teatr żydowski w Europie i na świecie musiał być teatrem hebrajskim. Najmocniejsze poparcie dla tej idei wyraził ponownie Diebold. Jego podziw dla Habimy osiągnął kulminację w zachwytach nad dokonującą się w spektaklach tego teatru fuzją języka i gestu, traktowanych jako różne poziomy ekspresji duchowej. Pod tym względem Habima, zdaniem Diebolda, jest najwierniejszą dziedziczką europejskiego ekspresjonizmu.

[10] Na podstawie sprawozdania zamieszczonego w „Jüdische Rundschau" 1929, nr 89 (12 XI).

[11] Podobnie idee syjonistyczne spotykały się z ograniczonym zainteresowaniem wśród niemieckich Żydów, przynajmniej do lat 1932–1933.

Wzmocniła siłę żydowskiego gestu, który — z kulturowego punktu widzenia — wyrósł z rytuału religijnego, stopniowo zaczął oddziaływać na gestykulację codzienną i w końcu osiągnął nowy wymiar tego, co „niezwykłe". Habima tym sposobem wykraczała poza założenia tworzone dla niej w ramach MChAT-u, poza wszystko, co zawdzięczała Stanisławskiemu i Wachtangowowi. Nowy styl sceniczny Habimy był stylem narodowym i był zasadniczo „orientalny". Jego najgłębsze korzenie, nie wahał się stwierdzić Diebold, tkwiły w „rasie i rytuale"[12].

III

Konsekwencje tych zasadniczych zmian w żydowskim myśleniu o teatrze stały się jasne cztery lata później, kiedy władze narodowosocjalistyczne zaczęły eliminować żydowskich artystów i intelektualistów z niemieckiego teatru i zażądały, by dyrektorzy teatrów zerwali umowy z wszystkimi żydowskimi członkami zespołu. Czołowi przedstawiciele żydowskiego teatru odpowiedzieli na to koncepcją Jüdischer Kulturbund, którego tworzenie (początkowo w Berlinie, a potem w wielu innych miastach Rzeszy) odbywało się przy poparciu władz, a zarazem pod ich ścisłym nadzorem i kontrolą. Przez wiele lat ustępstwo to uzasadniano argumentem, że władze Rzeszy były poważnie zainteresowane tym, by Żydzi mieli platformę rozwijania własnej kultury teatralnej na podstawie własnej tradycji i na własną odpowiedzialność. W roku 1936 reżim zgodził się na zorganizowanie przez Kulturbund konferencji na temat stworzenia specyficznie żydowskich środków wyrazu scenicznego oraz żydowskiego narodowego repertuaru dramatów, oper oraz wszelkich innych gatunków scenicznych.

Od objęcia władzy przez nazistów główną troską środowiska żydowskiego było zapewnienie bezrobotnym ludziom teatru możliwości kontynuowania pracy, przynajmniej tymczasowo, bez względu na to, czy zamierzali emigrować, czy nie, po prostu po to, by mogli przetrwać. Z drugiej strony, istnienie sceny Kulturbundu stanowiło zachętę do kontynuacji własnych artystycznych przedsięwzięć. Angażowano więc umiejętności i ambicje, by przez niemal pięć lat pod egidą Żydowskiego Związku Kulturalnego realizować wysokiej klasy produkcje kontynuujące modernistyczne tendencje okresu weimarskiego

[12] „Rasse und Ritus" (niem). W tym samym tekście Diebold dodaje, że „myśli, gesty, język i dramat (fabuła)" są kształtowane przez pierwotny „logos jedności", jedności, której brakuje współczesnemu teatrowi europejskiemu. B e r n h a r d D i e b o l d , *Habima: hebraisches Theater*, Berlin 1928.

(zakazane przez reżim i w oficjalnych niemieckich teatrach porzucone na rzecz „prawdziwie" niemieckiej sztuki). Odnosząc się między innymi do Juliusa Baba — prominentnego członka kierownictwa Volksbühne, a także historyka dramatu i krytyka teatralnego — Herbert Freeden w swoim powojennym raporcie *Jüdisches Theater in Nazideutschland* (Żydowski teatr w nazistowskich Niemczech) potwierdzał, jak wielu artystów „akceptowało trudne i prowokacyjne awangardowe zadanie tworzenia «żydowskiego» horyzontu", próbując działać w tej ograniczonej przestrzeni, jaka jeszcze była dla nich dostępna[13]. Powracano do dyskusji nad specyfiką żydowskiego teatru w kontekście europejskiej kultury, dyskusji prowadzonych już wcześniej, często z wielką intensywnością, wśród żydowskich ludzi teatru. Materiały konferencji z roku 1936 odzwierciedlają różnorodność postaw w tym względzie, przy czym, jak wspomina Freeden, pierwszy powojenny historyk Kulturbundu, wielu członków związku — jedni bardziej zdecydowanie, inni mniej — opowiadało się za „nową drogą", mającą prowadzić od „niemiecko-żydowskiej symbiozy" ku syjonistycznemu programowi artystycznemu.

Omawiając treść propozycji programowych i dyskusji prowadzonych przez niemieckich Żydów po roku 1933, Itta Shedletzky zwraca uwagę, że mniej było w nich rozwiązań i koncepcji istotnie nowych, a więcej przeformułowań czy rewizji koncepcji już istniejących, wysuniętych w poprzednich dekadach. Potwierdziła to konferencja Kulturbundu w roku 1936, roku olimpiad w Berlinie i Garmisch-Partenkirchen, kiedy to władze narodowosocjalistyczne pragnęły zademonstrować światu swą „liberalną" postawę wobec Żydów[14]. Konferencja musiała oczywiście odbyć się w obecności oficjalnego cenzora, którym był Reichskulturverwalter Hans Hinkel. Chociaż z pewnością oznaczało to drastyczne ograniczenie wolności słowa, nie wszystkie dyskusje i wypowiedzi uczestników można uznać za płaszczenie się przed władzami. Wiele z nich odnosi się — często w zawoalowany sposób — do istotnych aspektów wewnętrznych żydowskich sporów na temat przyszłego teatru, jego orientacji i perspektyw. W otwierającym konferencję przemówieniu na temat współczesnej sztuki żydowskiej Kurt Singer, przewodniczący berlińskiego Kulturbundu, zaczął od odrzucenia dawnej koncepcji „sztuki dla sztuki". Sztuka, stwierdził, jest polem kulturowego oraz etnicznego „zaangażowania" i w Kulturbundzie

[13] Herbert Freeden, *Jüdisches Theater in Nazideutschland* [Wissenschaftliche Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 12], Tübingen 1964, s. 4.

[14] W tym czasie Żydów niemieckich pozbawiono już praktycznie wszystkich praw obywatelskich na podstawie tak zwanych ustaw norymberskich.

znajduje „niezależną wewnętrzną platformę, niepowiązaną ze środowiskiem [niemieckiego] narodu-gospodarza". W tej sytuacji, jego zdaniem, należy rozważyć przystosowanie „zachodniego rozumienia kultury w ogóle i kultury teatralnej w szczególności" do żydowskich uwarunkowań[15]. Na pierwszy rzut oka ta koncepcja „judeizacji" europejskiej kultury jest zgodna z doktryną narodowo-socjalistyczną. Podobieństwo jest jednak głównie formalne. Idea wyrasta z postulatów głoszonych co najmniej od początku wieku przez ruch odrodzenia żydowskiego. Jest to jeszcze bardziej widoczne w wypowiedzi dramaturga i reżysera Fritza Wistena, który żąda poświęcenia szczególnej uwagi nowym metodom treningu aktorskiego w celu osiągnięcia „równości stylizowanego języka, wolnego spontanicznego ruchu" oraz ekspresji cielesnej stymulowanej przez taniec i opartej na treningu sportowym[16]. Te wezwania przywodzą na myśl entuzjazm, z jakim Diebold sześć lat wcześniej powitał sztukę Habimy. Mogą jednak również przypomnieć nam jego sceptyczną — czy po prostu realistyczną uwagę — iż przyszłe żydowskie sztuki i produkcje sceniczne nie osiągną poziomu *Dybuka*, chyba że w wyjątkowych przypadkach. I rzeczywiście, stworzenie czysto żydowskiego repertuaru sztuk odpowiednio wysokiej jakości okazało się jednym z głównych wewnętrznych problemów Kulturbundu — nie licząc oczywiście rosnących utrudnień i ograniczeń nakładanych na związek przez władze.

Teatr Kulturbundu — chociaż kompletnie izolowany, nadzorowany i kontrolowany, a po roku 1936 coraz bardziej ograniczany i prześladowany — zdołał jednak przechować wiele estetycznych osiągnięć okresu międzywojennego, zrealizować sporą ilość przedstawień, a także uczestniczyć w rozwoju nowoczesnego europejskiego teatru i w intelektualnym procesie żydowskiego samookreślenia. Zespoły działające w ramach Kulturbundu nigdy nie wyparły się swoich związków z teatrem europejskim ani tego, jak wiele mu zawdzięczały, podczas gdy polityka narodowosocjalistycznych władz zmierzała do tego, by zanegować osiągnięcia okresu weimarskiego na rzecz „autentycznie" narodowej sztuki rasy panów.

Przełożył Marcin Wawrzyńczak

[15] Raport Kurta Singera podkreśla rolę tego, co rdzenne —„vom Milieu des Wirts-Volkes unabhängige [...] Innen-Existenz" – jako ideową podstawę aktywności Kulturbundu, której nie da się po prostu wyrazić jako „Judaisierung westlicber Kulturbegriffe und Kulturbedürfnisse auf dem Theater". Zob. Kurt Singer, *Die Arbeit der Jüdischen Kulturbünde — Rückschau und Vorschau*, [w:] *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*, Berlin 1992, s. 267–273.

[16] Fritz Wisten, *Das Bildungsproblem des jüdischen Schauspielers*, [w:] *Geschlossene Vorstellung*, s. 281–283.

Rozdział VIII

Avant propos: historia teatru w cieniu Shoah

I

Pierwsze sympozjum poświęcone historii teatru w Europie Środkowej, uwzględniające wkład Żydów[1], obejmowało okres po czasy międzywojenne, tzn. sięgało do lat, w których żydowscy artyści teatralni nie tylko — jak wcześniej — pojawiają się w charakterze *spiritus movens* czy też współtwórców teatru europejskiego, lecz także czasy, kiedy teatr żydowski jako taki, w perspektywie ponadregionalnej, stał się integralnym czynnikiem europejskiego systemu teatralnego. W kontekście historii teatru, w odniesieniu do okresu ponad dwóch stuleci, to znaczy od początku Oświecenia, prześledzono tu dwa zasadnicze czynniki, jakimi są *emancypacja i antysemityzm*[2]. Przy czym, w ujęciu regionalnym, zainteresowanie koncentrowało się głównie na obszarach niemieckojęzycznych, z istotnym pobocznym akcentem merytorycznym, odnoszącym się do teatru Żydów wschodnich[3] w formie, jaką wykształcił on do czasu sowieckiego Października Teatralnego wraz z jego skutkami w latach dwudziestych. Koniec tej epoki określa, z jednej strony, wynarodowienie Żydów, dokonane przez narodowych socjalistów, usuwające ich z kultury niemieckiej i austriackiej, oraz wstępną fazę Zagłady, w której żydowscy artyści

[1] Konferencja *Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah* odbyła się w maju 1991 roku w Bad Homburg przy wsparciu Werner Reimers Stiftung. Jej organizatorem i kierownikiem naukowym był Hans-Peter Bayerdörfer [przyp. red.].

[2] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *Umrisse und Probleme des Themas*, [w:] *Theatralia Judaica* [1]. *Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Hrsg. von idem, Tübingen 1992, s. 123; idem, *Spiritus movens moderny? Przyczynek Żydów do rozwoju teatru niemieckiego w latach 1848–1933* (tekst zamieszczony w niniejszym tomie), jak również Klaus Siebenhaar, *„...daß der Schaubühne künstlerischer und geistiger Neuwert entquelle". Juden auf dem deutschen Theater*, [w:] *Juden als Träger bürgerlicher Kultur in Deutschland*, Hrsg. von Julian Schoeps, Stuttgart/Bonn, s. 91 i nast.

[33] W tomie pokonferencyjnym znajduje się także pierwszy artykuł naukowy o teatrze żydowskim w Łodzi, por.: Małgorzata Leyko, *Das jüdische Theater in Lodz, Stadt dreier Nationen*, [w:] *Theatralia Judaica* [1], *op. cit.*, s. 218–228 [przyp. red.].

teatralni mogli zapewnić sobie przeżycie jedynie w teatrze żydowskim, działającym w gettach powstałych na terenach podległych władzy nazistów albo w teatrze emigracyjnym[4]. Z drugiej strony, pod koniec tego okresu widać teatralne i estetyczne wykrystalizowanie się oraz ustabilizowanie się swoistej żydowskiej tradycji teatralnej, rozwijającej się w oparciu o jidysz i język hebrajski, aż do chwili, gdy kulturalna świadomość żydowska, po stuleciach prymatu literatury, mogła artykułować się także w obrębie własnej kultury teatralnej[5]. Wspólna europejsko-żydowska kultura teatralna przetrwała ludobójstwo zgotowane przez narodowych socjalistów. To, *jak* do tego doszło i znaczenie tego faktu dla dekad powojennych, stanowi temat drugiego sympozjum[6]. Przesłanki stworzone przez Shoah i wojnę, a w szczególności niemal całkowite unicestwienie teatru wschodnich Żydów, nakłaniają do skupienia uwagi na stosunku między teatrem niemieckojęzycznym a izraelskim, postrzeganym z perspektywy historii teatru[7]. Wraz z rozwojem hebrajskiej kultury teatralnej w Palestynie i w Izraelu, jak również przyznaniem statusu teatru narodowego Habimie, żydowska sztuka teatralna z całego świata znalazła swoje centrum. Niezależnie od tego, w jakim stopniu gdzie indziej, głównie w USA i Ameryce Łacińskiej, teatr żydowski ma znaczenie jako wyraz kultury żydowskiej, i niezależnie od tego, jak pod tym względem układają się stosunki między Izraelem a Żydami z całego świata[8], dla stosunków między żydowską a niemiecką kulturą teatralną okresu powojennego teatr izraelski ma pierwszorzędne znaczenie[9]. Z drugiej strony, rozumie się samo przez się, że (z powodu

[4] Por. Heidelore Riss, *Das Theater des Jüdischen Kulturbundes. Berlin. Zum gegenwärtigen Forschungsstand*, [w:] *Theatralia Judaica* [1], *op. cit.*, s. 312.

[5] Por. Erika Fischer-Lichte, *Retheatralisierung des Theaters als Emanzipation: das „Staatliche Jüdische Theater" in Moskau 1920–1928*, [w:] *Theatralia Judaica* [1], s. 244. O stosunku religii żydowskiej i tradycyjnej kultury do teatru, który do XX wieku charakteryzuje zasadnicze odrzucenie, por. Matthias Morgenstern, *Hebräisches Theater mit israelitischen Problemen*, „Forum Modernes Theater" 1998, z. 2, s. 169 i nast.

[6] Konferencja *Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949* odbyła się w 1995 roku, a jej organizatorem i kierownikiem naukowym był Hans-Peter Bayerdörfer [przyp. red.].

[7] Kontynuację działalności teatru jidysz na kontynencie amerykańskim można w tym kontekście pominąć, gdyż jego oddziaływanie na Europę, ze względu na zanik powiązań z żydowskim Wschodem, jest już praktycznie nieistotne.

[8] W zeszycie specjalnym „The Drama Review" z roku 1980, wydanym pod tytułem *Jewish Theater*, znajduje się następująca definicja redaktora Mela Gordona: „Teatr żydowski obejmuje wszystkie typy przedstawień, w których wyraża się żydowska kultura"; to już samo w sobie szeroko zdefiniowane określenie dalej jest jeszcze mniej precyzyjne: „choć ta definicja obejmuje teatry grające w jidysz oraz w języku hebrajskim, nie wyklucza przedstawień granych w innych językach czy też prezentacji niewerbalnych".

[9] W swoim tekście *Hebräisches Theater mit israelischen Problemen*, *op. cit.* Matthias Morgenstern ukazuje obraz konfliktogennej sytuacji między ortodoksyjnymi religijnymi tradycjami a teatrem w Izraelu, sytuację, którą sam nazywa mianem „otwartej walki kulturowej", zaznaczając rysujące się jej dalsze konsekwencje: „Jednocześnie gra idzie tu jednak także o stosunek Izraela do w większości nieortodoksyjnej, lecz zorientowanej liberalnie diaspory żydowskiej". Te konfliktowe uwarunkowania, wpływające na stosunek do teatru niemieckiego, z natury rzeczy schodzą na plan dalszy.

przesłanek historycznych) to, co o narodowym socjalizmie i Holokauście dostaje się na scenę w Niemczech i Austrii, oraz wszystko, co w tym kontekście nie dostaje się tam na scenę, ma bezpośrednie znaczenie dla Izraela i Żydów na całym świecie do tego stopnia, że ten zakres tematyczny ciągle na nowo wywołując kontrowersje i oddźwięk, gwarantuje zachowanie ciągłości stosunków przez całe dekady. Obowiązuje to tak samo w odwrotnym kierunku, w odniesieniu do przeglądu własnego stanu faktycznego, którego podsumowania podejmuje się teatr w Izraelu w stosunku do narodowosocjalistycznych Niemiec, kolaboracji w krajach europejskich, 'ostatecznego rozwiązania', Shoah i jego skutków. Teatr ten, jako organ tożsamościowej identyfikacji izraelskiej i żydowskiej, w wyniku gwałtownego światowego przewrotu wynikającego z działań narodowych socjalistów, w krajach niemieckojęzycznych dla wielu twórców stanowił również milcząco przyjmowany punkt orientacyjny, jeśli nawet temat ten nie był poruszany oficjalnie i dobitnie. […]

II

W odniesieniu do niemieckiego teatru lat powojennych okazuje się, że nie inaczej niż miało to miejsce w przypadku kultury literackiej, odrodzenie dokonało się w znacznej mierze dzięki powracającym artystom teatralnym i niemieckojęzycznym dramatopisarzom pochodzenia żydowskiego. W obu częściach Niemiec, jak również w Austrii, impulsy inicjujące i oddziałujące na dalszy rozwój, przez wiele kolejnych lat są zasługą artystów żydowskich, takich jak: Fritz Wisten, Ernst Deutsch, Fritz Kortner, Kurt Horwitz, Leopold Lindtberg, Heinrich Schnitzler, Therese Giese i wielu innych. Działalność tych właśnie idealistów powrotu była często tak nieadekwatnie nisko honorowana, że o ich położeniu w ogóle nie można było mówić jako o sytuacji repatriantów powracających z honorem. Dwa bieguny takich okoliczności da się na przykład dostrzec w przypadku Ernsta Deutscha i Fritza Kortnera. Ale nawet przebieg kariery teatralnej Deutscha, którego działalność cieszyła się dużą akceptacją i bez jakichkolwiek zastrzeżeń wydawała się układać pozytywnie, wykazuje wewnętrzne sprzeczności i porażki, zaś dla samego Kortnera jego ponad dwudziestoletnia działalność w powojennych Niemczech stanowi łańcuch przeplatających się, podejmowanych wciąż na nowo inicjatyw i ponoszonych porażek.

Trudy powrotu na przykładzie jego filmu *Der Ruf* (Wołanie) szczegółowo przedstawił w swoim artykule Jens Malte Fischer[10]. Kortner w opublikowanej pośmiertnie drugiej autobiografii-suplemencie *Letzten Endes* (Ostatecznie) pisał: „Po tak wielu przeżyciach [...], po tak przygnębiającej ilości lektur o nieporozumieniu między tym, co niemieckie, a tym, co żydowskie, stoję na końcu życia i nie wiem, gdzie i jak się ruszyć". Po tym wyznaniu bezradności pojawia się uzasadniające wyjaśnienie: „Teraz dominuje we mnie los Żyda, aczkolwiek los Niemca infiltrujący mnie na wylot nie ustępuje"[11]. To świadectwo spisane w okrągłe ćwierćwiecze od zakończenia wojny jest wymownym dowodem, jak trwale i jak długo te wyprowadzające z równowagi i wciąż od nowa prowadzące do poniżenia człowieka skutki owego okresu, będące udziałem reemigrantów w powojennych Niemczech, obciążały ich egzystencję.

Zasada *longue durée* obowiązuje jednak generalnie. W każdym razie energiczne i inicjujące współdziałanie żydowskich reemigrantów przy odbudowie teatru absolutnie nie może oznaczać, że w ten sposób, w krótkim czasie dałoby się zrealizować skuteczną konfrontację z przeszłością wraz z jej całą hipoteką. Wprawdzie jako reprezentatywną cezurę dla niemieckich scen od czasu uwolnienia się spod jarzma narodowych socjalistów da się tu przytoczyć ponowne otwarcie Deutsches Theater w Berlinie z inaugurującą jego działalność inscenizacją Fritza Wistena *Natana mędrca* Gottholda Ephraima Lessinga z Paulem Wegenerem w roli tytułowej. Ale przedstawienie to jest w tym momencie, w odniesieniu do stosunków między Żydami a Niemcami, niczym więcej, jak tylko sygnałem ponownego nawiązania do historii sceny sprzed okresu panowania narodowych socjalistów, a ponadto swego rodzaju listem intencyjnym samego Deutsches Theater i jego pamfletem programowym na nową erę. Zauważalne już w tym przedstawieniu luki i zaniedbania są jako takie charakterystyczne dla historii teatru nadchodzących dekad, jak przedstawiono to w szczegółach w artykule dotyczącym recepcji *Natana*[12]. *De facto* teatr na najróżniejsze sposoby jest uwikłany w ogólny problem przezwyciężania i wypierania, a procesy te charakteryzują stosunek Niemców do Trzeciej Rzeszy przez kolejne dziesiątki lat.

[10] Por. Jens Malte Fischer, *Nach Deutschland wollen Sie gehen? Die Remigration Fritz Kortners und sein Film „Der Ruf"*, [w:] *Theatralia Judaica [II]. Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1996, s. 57–70.

[11] Fritz Kortner, *Letzten Endes*, München 1971, s. 102.

[12] Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *'Ewiger Jude' und 'Israeli' — Stationen der „Nathan"-Rezeption in der Bundesrepublik,* [w:] *Theatralia Judaica [II], op. cit.,* s. 71–99.

Niemożliwe jest tu zrekapitulowanie wielokrotnie dyskutowanych powodów tego wyparcia, podnoszonych przez Theodora W. Adorno i ponownie przez Alexandra Mitscherlicha oraz Hannah Arendt. Patrząc z perspektywy minionych pięćdziesięciu lat, tym wyraźniej widać, jak ogromne i zasadnicze skutki miało po roku 1945 mentalne powiązanie z Trzecią Rzeszą i poprzedzające je długie fazy wychowania autorytatywnego i odpowiedniej indoktrynacji politycznej. Sytuacja psychiczna, którą cechowały — z jednej strony — zarzut kolektywnej winy, a z drugiej strony — utrata zasadniczych związków znaczeniowych, klęska militarna i ideologiczna, upadek wszystkich dotychczasowych systemów wartości, wręcz zanik kolektywnych idoli, napiętnowana jest kompleksowym kryzysem poczucia tożsamości i własnej wartości.

Ucieczkę w wyparcie, „całą sieć mechanizmów, które mają na celu wyciszanie, zaprzeczanie i pomijanie nazistowskiej przeszłości Niemiec", opisywano już wielokrotnie, podobnie jak długotrwały efekt występujący w historii mentalności, polegający na tym, „że dokonywane po wojnie zaprzeczanie współudziału w Holokauście stało się narastającym, namacalnym problemem i odcisnęło głębokie, widoczne ślady na charakterze społeczeństwa niemieckiego i jego powojennej kulturze, zarówno w odniesieniu do starszych, jak i młodszych pokoleń"[13].

Dążenie do tego, aby materialnie i psychicznie przeżyć, to znaczy zapomnieć, pozostawić wszystko za sobą i zyskać niczym nieobciążoną przyszłość, to determinująca „energia społeczna"[14] niemieckich czasów powojennych, oddziałująca przez całe dekady, a dająca się zaobserwować tak samo na Zachodzie, jak i na Wschodzie oraz w Austrii. Stąd też doświadczenie historyczne pozwala wyciągnąć wyraźny wniosek, że działania zaplanowane jako krótkotrwałe i zmierzające w kierunku zmian ideologicznych, reedukacji, denazyfikacji, zaangażowania w programy antyfaszystowskie itd. prowadzą raczej do rozwiązań pozornych niż do radykalnej odnowy w takim stopniu, że w odniesieniu do wszystkich poszczególnych zabiegów służących takiemu 'przezwyciężaniu' musi zrodzić się podejrzenie, że są one „zastępczymi środkami uspokajającymi"[15], że tam, gdzie niemożliwe stają się otwarte deklaracje ideologiczne,

[13] Andreas Huyssen, *The Politics of Identification: Holocaust and West German Drama,* „New German Critique" 1980, nr 19, s. 120, 121.

[14] Por. Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Sheakspeare. Innenansichten der englischen Renaissance,* Üers. Robin Cackett, Berlin 1990. Na temat genezy i znaczenia tego pojęcia w ramach przedstawionej przez Greenblatta polityki kulturalnej por. rozdział wprowadzający *Die Zirkulation sozialer Energie.*

[15] Andreas Huyssen, *The Politics of Identification: 'Holocaust' and West German Drama, op. cit.*, s. 121.

a w szczególności deklaracje antysemityzmu, tam właśnie należy podejrzewać istnienie ukrytych, apologetycznych i ekskulpacyjnych energii.

W sumie, tak bowiem trzeba dalej podsumowywać, do sedymentów wyparcia nie można podchodzić ani prymarnie kognitywnie i ich znosić, ani traktować ich jako pierwotnie moralne. „Okazanie wstydu oznaczałoby równocześnie przyznanie się do odpowiedzialności za 'niezamierzone' barbarzyństwo", a w tym aspekcie widać kognitywnie przekazaną drogę ku całościowemu zrzuceniu winy na Hitlera i system, ukazującą odwrotną stronę procedury, w której ludzie pokolenia powojennego „odkładają spojrzenie w głąb swoich dusz na bliżej nieokreśloną przyszłość"[16].

'Zdolność do żałoby', zdolność do odczuwania winy i wstydu przy zaistnieniu tych przesłanek może zostać rozbudzona ponownie i rozwinąć się jedynie na skutek długotrwałych procesów; *de facto* chodzi o proces wykraczający daleko poza ramy pokoleniowe, którego zakończenia aż po dzień dzisiejszy nie daje się przewidzieć. W międzyczasie tworzy on podstawę i przesłankę oddziaływania teatru i literatury jako organów pamięci, ewokacji i prowokacji.

III

Wobec naszkicowanej tu sytuacji wyjściowej zrozumiały jest fakt, że także historię formułowania wskazanych problemów trafnie można przedstawić jedynie w perspektywie długoterminowej. Gdyby chciało się ją argumentować dyskursem historycznym, niezbędny stałby się przegląd najistotniejszych kontrowersji historycznych, poczynając od debaty wokół tematu winy oraz winy kolektywnej. Dalej prowadziłoby to do debaty na temat totalitaryzmu, badania przesłanek ideologicznych dyskusji antyfaszystowskich, różnych faz dyskusji wokół reparacji wojennych, jak również ich odrzucenia we wschodnich Niemczech i w Austrii oraz forsowania starań o austriacką tożsamość kulturową i narodową, aspekty, które w latach pięćdziesiątych wyznaczają drogę wyparcia, czego ślady w historii teatru prześledziła szczegółowo Evelyn Deutsch-Schreiner[17]. Do tego dochodziłoby w szerokim spektrum historii kultury oddziaływanie szkoły frankfurckiej z jej werdyktem odnośnie wszystkich dotychczasowych prób przedstawienia Zagłady, ponadto prowadząca w przeciwnym

[16] *Ibidem*, s. 121, odsyłacz do: *Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm 'Holocaust'. Eine Nation ist betroffen.* Hrsg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel, Frankfurt/M. 1979, s. 12 i nast.

[17] Por. Evelyn Deutsch-Schreiner, *Die Opfer schützen die Täter. Jüdische Figuren in der österreichischen Bühnenpraxis nach dem Holocaust*, [w:] *Theatralia Judaica [II], op. cit.,* s. 100–114.

kierunku polemika wokół banalności zła, stale stymulowana kwestia kapitalizmu i faszyzmu, krążąca później wokół faszyzmu społecznego i znaczenie, jakie zyskuje historia ideologii antysemityzmu w danych kontekstach, a w końcu — po prawniczych debatach na temat przedawnienia — zasadnicze kwestie sporu historyków o porównywalność i nieporównywalność tego, co się stało.

Wszystkie poszczególne aspekty całego tego spektrum problemów wywierają wpływ i na swój sposób kształtują obraz historii teatru i dramatu. Zasadniczo rzecz biorąc, praktycznie od początku teatr staje przed trudnym zadaniem określenia na nowo sposobu wyrażenia artystycznego tej problematyki, gdyż tradycyjne środki, włącznie z formami wypracowanymi w Republice Weimarskiej i w obrębie dramaturgii emigracyjnej, mniej lub bardziej się nie sprawdzają. Historia projektów dramatycznych w kolejnych dekadach wyraźnie ukazuje zaistniałe trudności, a historia teatru tam, gdzie na scenie zawsze pojawiają się postaci Żydów, nie jest jako taka bynajmniej mniej obciążona problemami i mniej naznaczona rozwiązaniami nieadekwatnymi do ich rangi. W żmudnym procesie historycznym coraz wyraźniej ukazuje się skala problemu, znajdując swój wyraz w literaturze dramatycznej i historii sceny. Przedstawienie narodowego socjalizmu, zarówno jako systemu, jak i całej konstelacji figuracyjnej, przedstawienie masowego aspektu Zagłady, jak również poszczególnych ofiar, wszelkie problemy wynikające z opozycji dramatycznej postaci ofiary i sprawcy, wszelkie dylematy jawiące się z punktu widzenia możliwego i niemożliwego do przewidzenia oddziaływania na publiczność, włącznie z tym, że wśród niej znajdzie się i sam sprawca, wszystkie te trudności stają się widoczne w żmudnym procesie historycznym i pozostawiają ślady w historii teatru. Ponadto problemy te powtarzają się w różnorodny sposób, pojawiając się na nowej płaszczyźnie i oddziałując jako wyzwanie dla sceny pod względem literackim i aktorskim.

W tym kontekście wypada zająć się szczegółowo istotnymi kompleksami zagadnień przez całe dekady determinującymi swym znaczeniem dyskurs prowadzony w debacie publicznej i wpływającymi na kierunki polityki zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, bowiem antysyjonizm na Wschodzie i filosemityzm na Zachodzie to przez długi czas czynniki wyznaczające kierunki mentalnej i politycznej konfrontacji z przeszłością. Oba te kierunki związane są z interesami politycznymi i odpowiadają zasadniczym konstelacjom owego czasu, to znaczy okresu zimnej wojny i konfrontacji dwóch bloków mocarstw.

Wykazują one jednak wyraźnie zróżnicowaną nośność ideową i zasięg. Podczas gdy filosemityzm reprezentuje wielostronne zjawisko różnych impulsów, antysyjonizm ma charakter ideologicznego dekretu, którego zewnętrzna siła polityczna nie wykazuje żadnych odpowiedników w duchowym i mentalnym zróżnicowaniu impulsów.

Najpierw, jeśli chodzi o Wschód, trzeba przyznać, że w radzieckiej strefie okupacyjnej ściganie na mocy prawa zbrodni dokonanych przez narodowo-socjalistycznych sprawców przeprowadzano początkowo skuteczniej i bardziej konsekwentnie niż w sektorach zachodnich, co wprawdzie nie wyklucza faktu, że później byli naziści mogli całkiem dobrze odnajdywać się w systemie NRD[18]. Wraz z powstaniem państwa sytuacja zmieniła się jednak zasadniczo, gdyż NRD „dbała o swój autoportret jako przykład dziewiczego poczęcia państwa, dzięki czemu, inaczej niż w Republice Federalnej, nie uznawano w ogóle ciągłości przeszłości państwa z Trzecią Rzeszą, a tym samym jakiejkolwiek współodpowiedzialności za jej zbrodnie”[19]. Dzięki temu na Wschodzie nie istniało, dyskutowane w wielu etapach na Zachodzie, ‘przezwyciężanie przeszłości’ albo jakikolwiek rodzaj zadośćuczynienia, które wychodziłoby poza ramy zapewnienia bytu żydowskim obywatelom, zgodnie z zasadą państwa opiekuńczego, obowiązującą na terenie NRD.

Najistotniejszym skutkiem jest jednak fakt, że do dnia dzisiejszego Zagłada w świadomości historycznej ludności Niemiec Wschodnich jest słabiej obecna niż wśród mieszkańców Niemiec Zachodnich[20]. Późniejsza tak zwana „hipoteza egzekucji” z lat sześćdziesiątych — stwierdzająca, że wszystkie koncepcje humanitarne, utopijne i społeczne, od czasu francuskiego Oświecenia do klasycznego socjalizmu w NRD, znajdują się już w stadium faktycznego urzeczywistnienia — wyklucza antysemityzm ze współczesnego rozwoju zachodzącego w świecie socjalistycznym, klasyfikując go jako fenomen należący jedynie do ostatecznie przezwyciężonej przeszłości. Z politycznego punktu widzenia poglądy te stoją w diametralnej sprzeczności wobec rzeczywistości. W latach 1951–1952 polityka NRD wraz z polityką radziecką dokonują nagłego zwrotu w stosunku do Izraela; fala antysemityzmu ze Wschodu ogarnia

[18] Por. Olaf Kappelt, *Braunbuch DDR. Nazis in der DDR*, Berlin 1961.

[19] Constantin Goschler, *Paternalismus und Verweigerung. Die DDR und die Wiedergutmachung für jüdische Verfolgte des Nationalsozialismus*, [w:] *Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2*, hrsg. von Wolfgang Benz, Frankfurt/M.–New York 1993, s. 93.

[20] Werner Weidenfeld, Felix Phillip Lutz, *Die gespaltene Nation. Das Geschichtsbewußtsein der Deutschen nach der Einheit*, „Aus Politik und Zeitgeschichte”, 1992, t. 31–32, s. 7, cyt. za: Constantin Goschler, *Paternalismus und Verweigerung*, *op. cit.*, s. 94.

także NRD, z terminologicznym i ideologicznym odniesieniem do pojęcia antysyjonizmu. Forsowany postulat ostatecznego przezwyciężenia antysemityzmu na obszarze swojego państwa, wraz z twierdzeniem, że polityka i społeczeństwo w Izraelu, określane mianem pachołków i przyczółka kapitalizmu, zasługują na stawianie im wszelkiego oporu, to droga do intensywnego wyparcia i ideologicznego usprawiedliwiania się. Postulat kulturalnej demonstracji skierowanej przeciw rasizmowi i antysemityzmowi staje się tym bardziej niewiarygodny, że na zewnątrz instrumentalizuje tradycyjną antysemicką argumentację, nadając jej jedynie nowe akcenty polityczne. Wraz z takim rozwojem sytuacji rozpoczyna się propagandowa dyskredytacja polityki Zachodu i RFN wobec Izraela, między innymi porozumienia o reparacjach wojennych, piętnowanego jako „transakcja między zachodnioniemieckimi i izraelskimi wielkimi kapitalistami”[21]. Dziesięć lat później, w kontekście polityki wobec państw arabskich z jednej strony, a nawiązaniem stosunków dyplomatycznych między Izraelem i Republiką Federalną Niemiec z drugiej strony, w NRD stwierdza się dobitnie, że „jest to błędne rzeczowo i naganne moralnie”, aby wytwór imperialistycznej władzy, jakim jest Izrael, wiązać „z jakimkolwiek uczuciem, czy też myślą o pokucie za milionowe zbrodnie” popełnione w okresie narodowego socjalizmu[22]. Tym samym wyraźnie zarysowały się już wypaczenia ideologiczne odciskające się piętnem na kolejnych dekadach, próbujące sformułować rozróżnienie między antysemityzmem a antysyjonizmem, a równocześnie w ten sposób tym wyraźniej podkreślające zasadniczą konwencję prezentowanej antyizraelskiej postawy politycznej, jak również tuszowanie wszelkich przejawów antysemityzmu w strefie wpływów wschodnich. Te przesłanki ideologiczne mają też bezpośrednie konsekwencje dla historii teatru. Postaci Żydów z klasycznej dramaturgii wbudowuje się w schemat ideologii egzekucji[23], a postaci Żydów w odniesieniu do nazistowskiej przeszłości stają się ofiarami jednymi wśród wielu; w sumie, jak stwierdza Anat Feinberg, „pokolenie pisarzy NRD straciło z oczu żydowską przeszłość”[24]. W sytuacji tej najwyraźniej nic nie uległo zmianie, także w okresie po nawiązaniu stosunków

[21] *Ibidem*, s. 106.

[22] Lothar Merthens, *Staatlich propagierter Antizionismus: Das Israelbild der DDR*, [w:] *Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2*, *op. cit.*, s. 143 i nast. Dalsze szczegóły por. w: Angelika Timm, *Israel in den Medien der DDR*, [w:] *Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2*, *op. cit.*, s. 154–173.

[23] Por. Gerhard Stadelmaier, *Die Menschlichkeit als Staatsdoktrin*, [w:] idem, *Lessing auf der Bühne. Ein Klassiker im Theateralltag (1968–1974)*, Tübingen 1980.

[24] Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*, Köln 1988. Por. zwłaszcza rozdział: *Der Jude ein Opfer unter anderen. Jüdische Figuren im Drama der DDR*.

dyplomatycznych z Izraelem w roku 1974. Stanowczo bardziej wielopłaszczyznowy wydaje się natomiast tak zwany filosemityzm na Zachodzie w formie, jaką od roku 1945 odnotowuje się tam w różnych stadiach rozwoju.

Najpierw filosemityzm wyznacza zdecydowany zwrot w historii ideologii, zastępując antysemityzm z przeszłości wyraźnym jego przeciwieństwem. Przełom ten jest dla współczesnych lat powojennych niezaprzeczalnie uzasadniony, nie powoduje jednak krytycznych pytań i dlatego też nie da się zweryfikować ani według powodów, ani z perspektywy celu. Z jednej strony, istnieje niebezpieczeństwo obciążenia zbyt daleko posuniętą tendencją do idealizacji Żydów, pozbawiającą obraz Żyda wszelkiej indywidualnej i historycznej realności, a z drugiej strony, pojawia się też niebezpieczeństwo niekontrolowanego zbliżenia. Nie wykazuje się przy tym ani jakiejkolwiek empatii, ani też nie rozważa, czy i w jaki sposób ponowne zbliżenie jest możliwe, akceptowalne dla drugiej strony i czy wyraźne pojednanie w ogóle wchodzi w grę i jest pożądane.

Powstanie RFN jako odrębnego państwa w roku 1949 oznacza politycyzację filosemityzmu. Także w Zachodnich Niemczech stosunek do Izraela w dużym stopniu określa wiodąca władza okupacyjna. W roku 1949 wysoki komisarz, John McCloy, określa stosunek do Żydów mianem „probierza nowej demokracji niemieckiej”[25]. Jak działo się to już w latach powojennych, tak i teraz, w pierwszych latach istnienia Republiki Federalnej odrzuca się wszelkie otwarte przejawy przyznawania się do antysemityzmu, ale także do postaw antyizraelskich; wprawdzie nie da się wykluczyć istnienia dalszej ciągłości podświadomego oddziaływania, widoczny jest jednak brak możliwości publicznego samopotwierdzenia, zyskania oddźwięku i prezentacji samego siebie. Poza tym Stany Zjednoczone muszą być postrzegane jako „główny promotor niemieckich świadczeń związanych z reparacjami wojennymi dla osób prześladowanych przez narodowych socjalistów”[26], a obowiązuje to w szczególności w odniesieniu do Izraela. Znaczenie polityki zagranicznej w perspektywie średnioterminowej oznacza równocześnie wiążące zobowiązanie w obszarze polityki zagranicznej. Stosunki dyplomatyczne między Izraelem a Republiką Federalną Niemiec zostają nawiązane w tym samym momencie (1965), gdy NRD w kontekście wizyty państwowej Waltera Ulbrichta w Egipcie wzywa Niemcy Zachodnie do wstrzymania wypłaty reparacji wojennych, stanowiących wsparcie Izraela w walce przeciwko arabskim ruchom wyzwoleńczym.

[25] Frank Stern, *Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Juden in der Bundesrepublik,* [w:] *Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2*, *op. cit.*, s. 48.

[26] Constantin Goschler, *Paternalismus und Verweigerung*, *op. cit.,* s. 101.

Te zasadnicze wytyczne dotyczyły także obszaru polityki wewnętrznej, a jeśli idzie o sferę publiczną i świadomość, były wręcz brzemienne w skutki. Tak zwany filosemityzm dla pierwszych dekad istnienia Republiki Federalnej Niemiec stał się sygnaturą czasu. W tej konstelacji daje się wyodrębnić najróżniejsze elementy, zarówno oportunistyczne, jak również motywy powierzchownych zachowań ludzi obracających się niczym chorągiewki na wietrze[27], jak i późniejsze nastawienia konwencjonalne, wynikające z konformizmu i dopasowania się, ale także reakcje motywowane dobrą wolą wynikającą z powodów osobistych i odniesień ideologicznych w stosunku do doświadczeń i wniosków wyciąganych w kontekście Trzeciej Rzeszy.

Filosemityzmowi lat pięćdziesiątych nie można odmówić szczególnej emfazy o nastawieniu emocjonalnym i etycznym, choć dla wielu krytyków również i w tym momencie przedstawia on już drogę eskapizmu. Zyskuje ona pierwszeństwo przed problemami historycznymi i sprawia, że ani antysemityzm, ani Trzecia Rzesza, ani Holokaust, ani własna rola i uwikłanie w wydarzenia nie zostają przepracowane. Natomiast w latach sześćdziesiątych filosemityzm jawi się jako ideologiczny szablon usprawiedliwiania samego siebie. W krytycznym rozrachunku ideologicznym, mniej więcej w tym samym czasie co prowokacyjne wykonanie roli Shylocka w roku 1969 przez Fritza Kortnera, Friedrich Torberg prezentuje podstawową tezę, mówiącą o tym, że w przypadku filosemityzmu idzie o specyficzną formę fałszywej tolerancji, która „wychodzi na dobre temu, wobec kogo obowiązuje, gdy zrezygnuje on z bycia tym, kim właściwie jest"[28].

Dlatego historyczny obszar problemów nakreśla ukierunkowanie życia publicznego na przyjazne Żydom i Izraelowi. „Z tej perspektywy problem stosunku żydowsko-niemieckiego w czterdziestopięcioletniej historii Republiki Federalnej Niemiec nie leży zasadniczo w pojawianiu się tendencji antysemickich lub też w skutecznym względnie niezbyt entuzjastycznym ich zwalczaniu, lecz w postępie i klęsce obranej po roku 1945 terapii moralnej, kulturalnej

[27] W oryginale występuje tu pojęcie „Wendehals" — określenie stosowane w języku niemieckim na zjawisko zachowania politycznego odnoszącego się jedynie do obszaru NRD, a opierającego się na metaforycznym odniesieniu do porównania z zachowaniem ptaka Wendehals — *ornit.* krętogłów [przyp. tłum.].

[28] Zgodnie z ogólną krytyką liberalizmu charakteryzującą lata sześćdziesiąte, także Torberg widzi tu mylącą pozę liberalną. Filosemita wierzy, że „nie przyjmując do wiadomości ich żydowskiego bytu, oddaje Żydom przysługę. Wprawdzie akceptuje Żyda jako Niemca, jako człowieka, nawet jako chrześcijanina, jako wszystko, tylko nie jako Żyda". Por. Friedrich Torberg, *Das Unbehagen in der Gesinnung. Die Schaubühne als Zwangsanstalt,* „Christ und Welt" 1969, nr 16, s. 11 i nast. Na temat wcześniejszej historii problemów, jakie w Niemczech wywołuje filosemityzm, por. Michael Brenner, *'Gott schütze uns vor unseren Freunden'. Zur Ambivalenz des 'Philosemitismus' im Kaiserreich*, *Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2*, *op. cit.*, s. 174–199.

i politycznej: w filosemityzmie”[29]. Ta perspektywa historyczna wyklucza jego schematyczne ujęcie „jako zwykłego przeciwieństwa antysemityzmu, jako skrystalizowanej ideologii albo jako czystego produktu ubocznego re-edukacji”[30].

Najważniejsza faza historyczna filosemityzmu osadzona jest w „kontekście nadal nieprzezwyciężonej przeszłości i nadal nieuzyskanej przyszłości”[31] i sięga od lat bezpośrednio po wojnie, przez fazę założycielską Republiki Federalnej Niemiec i negocjacje na temat reparacji wojennych, aż po debatę wokół manifestacji antysemickich z lat 1959–1961 i nawiązanie stosunków dyplomatycznych z Izraelem w roku 1965. Później, wraz z nasileniem się pozycji antyizraelskich i oświadczeń po roku 1968 oraz w latach siedemdziesiątych, dostrzec można zanikanie filosemityzmu w sferze publicznej.

W latach osiemdziesiątych w sferze publicznej proces ten postępuje dalej, co znajduje swój wyraz na scenie kulturalnej w tak zwanej aferze Rainera Wernera Fassbindera, której echa w Izraelu i w Niemczach omówili wnikliwie Leah Hadomi i Hans Otto Horch[32]. Pozostaje jeszcze dodać, że także dla okresu trwającego do końca lat sześćdziesiątych nie można wykluczyć podwójnego zagrożenia filosemityzmem, z jednej strony jest to idealizacja obrazu Żydów, która — abstrahując od innych momentów zagrożenia — dla samych zainteresowanych oznacza *de facto* dyskredytację, z drugiej strony jest to całkowity zanik rzeczywistości, jakim obciążone są próby wszelkiej idealizacji, a przy wystąpieniu odpowiednich parametrów zagrażające przeistoczeniem się w całkowite przeciwieństwo, zatem w formę dawnego antysemityzmu. Zarówno do tego okresu, jak i następnego, zalicza się całe spektrum nastawień, których w żadnym wypadku nie można objąć wspólnym określeniem ‘idealizujące przejaskrawienie’, lecz należy rozumieć jako próbę „odpowiedzi na antyhumanizm, na postulat nierówności Trzeciej Rzeszy”[33], wykazującą różne motywy o nastawieniu idealistycznym, religijnym, liberalno-demokratycznym i socjalistycznym.

Wynikającą z tego konsekwencją dla przedstawiania Żydów w teatrach Niemiec Zachodnich jest utrzymujące się przez dziesięciolecia ich idealizowanie. Nie wykazuje ono żadnego odniesienia do obrazu Żydów z lat powojennych

[29] Frank Stern, *Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus*, *op. cit.*, s. 49.
[30] *Ibidem*, s. 51.
[31] *Ibidem*, s. 52.
[32] Por. Leah Hadomi, Hans Otto Horch, *„In Deutschland mißverständlich über Juden schreiben — das heißt schlecht schreiben”: Anmerkungen zur Rezeption von R. W. Fassbinder Skandal-Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod” in Deutschland und Israel*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 115–136.
[33] Frank Stern, *Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus*, *op. cit.*, s. 53.

i rzeczywistości ich życia. Przy tym nie przemyślano wystarczająco ani kwestii ich przeżycia, ani kwestii powrotu do równowagi psychicznej i integracji społecznej, ani faktu, że wraz z powstaniem Izraela dla Żydów z całego świata powstał punkt zapalny i baza odwrotu o znaczeniu światowym. Izraelczyk, jako żydowski człowiek współczesny o nowym charakterze, nie pojawia się w teatrze przez całe dekady ani w jednym, ani w drugim obszarze ideologicznym powojennych Niemiec.

Obowiązuje to *mutatis mutandis* także w odniesieniu do sceny austriackiej, o tyle, o ile specyficzna dla Austrii droga wyparcia realizowana dzięki forsowanemu odcinaniu się od Niemiec przedstawiała lata narodowego socjalizmu, a w szerszym sensie także okres austrofaszyzmu, jako przerysowanie. Idealizacja obrazu Żyda i tu, i tam sprawia, że kreśli się role w sensie cech ogólnoludzkich, prowadząc do zaniku cech specyficznie żydowskich, jak szczegółowo przedstawia to Evelyn Deutsch-Schreiner na przykładzie wiedeńskiej sceny teatralnej pierwszych lat powojennych[34]. Proces ten jest sam w sobie mieczem obosiecznym. O ile, z jednej strony, po wszystkich tych latach ideologicznego wypaczenia przez propagandę narodowosocjalistyczną, istotne znaczenie ma odzyskanie ludzkiego oblicza dla obrazu Żyda, o tyle, z drugiej strony, uzasadnione jest podejrzenie, że filosemicka przemiana cech osobowości odbywa się równocześnie kosztem utraty cech prawdziwie żydowskich. Na tym tle utrzymująca się przez całe dekady ambiwalencja wszelkich pozytywnych obrazów Żyda oznacza, że wysiłki zmierzające ku rehumanizacji nie dają się praktycznie nigdy bezpośrednio odróżnić od nadużywania ich jako wątpliwego alibi. Taka funkcja alibi obowiązuje zarówno w odniesieniu do publiczności, która w ten sposób może sobie łatwo dać zasugerować przeniesienie się na powrót w świętą i wspaniałą przeszłość tradycji niemieckiej sprzed czasów nazistowskich, jak również w odniesieniu do samych twórców teatralnych, którzy właśnie w ten sposób próbują wymazać z pamięci swą własną przeszłość ideologiczną i zawodową. Restytucja teatru edukacyjnego oferuje możliwość repertuarowej reasekuracji, która pod znakiem ideologicznie zmieniających się przesłanek przyzwala równocześnie na nawiązanie do przednazistowskiego świata wartości, zarówno pod względem merytorycznym, jak i estetyki przekazu. W obliczu rzeczywiście dość ograniczonego repertuaru klasycznie tradycyjnych ról Żydów zaistniała tym samym swego rodzaju stereotypowość pojawiająca się we wszystkich trzech obszarach niemieckojęzycz-

[34] Por. Evelyn Deutsch-Schreiner, *Die Opfer schützen die Täter*, *op. cit.*

nych[35]. Do tego dochodzą, w zależności od możliwości, odpowiednie zasoby dramaturgii emigracyjnej o zabarwieniu antynazistowskim, jak również powoli powstająca niemieckojęzyczna dramaturgia powojenna. Dzieła międzynarodowej literatury scenicznej zajmujące się narodowym socjalizmem i Shoah cieszą się coraz szerszą recepcją. *Last but not least* dochodzą do tego skutki, jakie dla historii teatru stopniowo niosły ze sobą kontakty kulturalne między Izraelem a krajami niemieckojęzycznymi.

IV

Przedstawione do tej pory zależności pokazują, jak zasadniczo pożądane jest zróżnicowane spojrzenie na te problemy rok po roku, dekada po dekadzie, jeśli chce się zrozumieć w danym kontekście historię teatru i kontaktów teatralnych między Izraelem a krajami niemieckojęzycznymi. Różne uwarunkowania polityczne prowadzą nieuchronnie do sformułowania pytania o od początku zrozumiałą i obecną we wszelkich obszarach wewnętrzną periodyzację tego okresu.

Uczy tego spojrzenie na zarys dziejów teatru izraelskiego oraz wcześniejszą historię dramaturgii hebrajskiej[36]. Myśli przewodnie przydatne do debaty nad historią teatru dadzą się najszybciej odnaleźć, gdy weźmie się pod uwagę najpierw historię dramaturgii w tym obszarze. Jak do tej pory, najobszerniejsze przedstawienie „żydowskiego losu w niemieckim dramacie powojennym" przedstawiła Anat Feinberg w swoim artykule zatytułowanym *Wiedergutmachung im Programm*. Nawiązując do Andreasa Huyssena, badaczka wskazuje w Republice Federalnej Niemiec trzy główne fazy. Pierwszą z nich wyznacza polemika wokół hipotezy o winie kolektywnej, sięgająca końca lat pięćdziesiątych; w drugiej, obejmującej lata sześćdziesiąte, nowe krytyczne podejście do badań nad przeszłością realizuje się równocześnie w służbie krytyki teraźniejszości Republiki Federalnej Niemiec, jak również ogólnej konfrontacji z zasadami funkcjonowania zachodnich systemów społecznych; ponadto w latach

[35] Biorąc pod uwagę tradycję sprzed XX wieku, dysponujemy jedynie nielicznymi takimi rolami, przede wszystkim postaciami problematycznymi, jak postać Racheli w *Żydówce z Toledo*, ale także Uriela Acosty z tragedii Carla Gutzkowa pod tym samym tytułem i innymi bohaterami nieuwzględnianymi przez ówczesny teatr: *Kupiec wenecki*, który zarówno ze względu na skojarzenie z adaptacją nazistowską, a przede wszystkim na skutek wiedeńskiej inscenizacji Lothara Müthelsa z roku 1943 (z Wernerem Kraußem jako Shylockiem), jak również z powodu sprzeciwu gmin żydowskich, zakazany był na scenach zachodnich do połowy lat 50., a na wschodnich o dwadzieścia lat dłużej.

[36] Por. S h i m o n L e v y , *The Development of Israeli Theatre*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 27–35.

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dochodzi faza, w której porzuca się obserwowaną do tej pory, a wykazywaną przez autorów rezerwę, z jaką na scenie ukazywali żydowskie postaci, nadając im, o ile w ogóle, jedynie cień cech negatywnych. W odniesieniu do NRD, mniej więcej w tym samym czasie — do roku 1961, wskazać można okres, w którym, zgodnie z marksistowską przesłanką ekonomii i klasy, neutralizuje się los Żydów, wpisując go w ogólne ramy 'ofiar narodowego socjalizmu', jak również — w ramach debaty ideologicznej — wszelkie przejawy antysemityzmu sprowadza się do twierdzeń dotyczących walki klasowej[37]. Zgodnie z tym, w porównaniu do Zachodu, wraz z rosnącą separacją obu systemów wydaje się, że da się wyróżnić kolejny krok: pod znakiem hipotezy o ziszczającej się właśnie utopii socjalizmu, postaci żydowskie w dramaturgii wschodniej coraz bardziej zanikają. Choć wprawdzie w NRD grywa się pewne sztuki z zachodniego repertuaru teatru dokumentalnego, to dla historii dramatu nie wynikają z tego żadne trwałe skutki[38].

Feinberg dokonuje analogicznej obserwacji w odniesieniu do Austrii, gdzie — zgodnie z jej tezą — w dramaturgii coraz częściej występują postaci zastępcze, pojawiające się w miejsce postaci żydowskich. Jest to teza, którą należałoby zweryfikować przynajmniej w odniesieniu do lat osiemdziesiątych i recepcji Thomasa Bernharda[39]. W sumie jednak w Republice Federalnej Niemiec łatwiej jest wskazać historyczne etapy tego procesu niż w odniesieniu do Niemiec Wschodnich. Najpóźniej wraz z rozpadem bloku wschodniego w całej Europie od końca lat osiemdziesiątych tworzy się nowa konstelacja.

Interesujący wydaje się fakt, że także w Izraelu, z perspektywy rozwoju dramaturgii, pod pewnymi względami widać analogiczny skutek, gdy spojrzy się na rozwój wydarzeń zgodnie z biegiem historii, z jednej strony związany z powstaniem państwa izraelskiego, a z drugiej strony z prześladowaniem diaspory żydowskiej. Chaim Shoham w swoim eseju *Here and There. The Israeli Playwright and the Jewish Shadow*[40] wychodzi od zwięzłej tezy Barucha Kurzwela, „judaizm przestał być przedmiotem zainteresowania literatury izraelskiej"[41]. Wprowadzając zróżnicowanie tego ujęcia w odniesieniu do dramaturgii, Shoham wyodrębnia najpierw pierwszą fazę, w której świadomość

[37] Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, *op. cit.*, s. 74.
[38] *Ibidem*, s. 69.
[39] Analiza inscenizacji sztuki Thomasa Bernharda *Plac bohaterów* w wiedeńskim Burgtheater wraz z rzucającą na nią cień 'aferą', jak również występy gościnne w Izraelu były przewidziane w programie sympozjum, jednak referat Hildy Haider nie doszedł do skutku z powodów zdrowotnych.
[40] Chaim Shoham, *Here and There. The Israeli Playwright and the Jewish Shadow*, „Modern Hebrew Literature" 1984, vol. 10, s. 32–34.
[41] *Ibidem*, s. 32.

otwierającej widoki na przyszłość niezależności państwowej Izraela odsuwa na dalszy plan konfrontację z diasporą żydowską, jej tradycją i jej losem „duchowym, religijnym i historiozoficznym”[42]. Dopiero dekadę później, jak widać to w sztuce Ben-Ziona Tomera o znamiennym tytule *Children of the Shadow*, przeszłość zostaje na powrót przywołana do świadomości w zwięzły i dobitny sposób, co prowadzi do powstania problemu tożsamości między „dwiema dziedzinami żydowskiej egzystencji: przeszłości i teraźniejszości”. W końcu, w trzeciej fazie, dochodzi do swoistej homogenizacji: metaforycznie rzecz ujmując, dochodzi do zbliżenia ojców i synów, między innymi pod wpływem doświadczenia wojny Iom Kippur, aczkolwiek według wywodu Shohama, opartego na jednej ze sztuk Avrahama Rasa, dzieje się to pod znakiem rezygnacji[43]: „Odnajdujemy wizerunek sytuacji egzystencjalnej, która jest rzeczywistością tak ojców, jak i synów [...]. Naturalną koleją rzeczy podczas wojny synowie nieustannie zastępują swoich ojców”. Zgodnie z tym, wraz z impulsami pochodzącymi od Joshui Sobola, które dotyczą zarówno krytycznego podejmowania tematu europejskiej przeszłości Żydów, jak i nowego stosunku do sąsiedniej kultury palestyńskiej, także dla Izraela oznacza to zmiany zachodzące od końca lat osiemdziesiątych. Z dzisiejszej perspektywy Gad Kaynar prześledził ponownie izraelską historię teatru pod kątem sposobu przedstawiania w teatrze obrazu Shoah obecnego w życiu publicznym Izraela[44]. Badając stosunki teatralne między Izraelem a krajami niemieckojęzycznymi na płaszczyźnie przejmowania repertuaru wyraźnie widać, że istotniejsza wymiana zaznacza się dopiero od końca lat pięćdziesiątych. Przy tym udział sztuk izraelskich w repertuarach niemieckich scen jest wyraźnie niższy i obejmuje tylko twórczość nielicznych autorów, na przykład dramaty Kishona i Sobola od roku 1984, co wyczerpująco omawia Rainer Hartl[45]. Udział niemieckiej dramaturgii w repertuarze izraelskim można z dużym prawdopodobieństwem określić jako wyraźnie wyższy, szczególnie że już od roku 1949 Carl Zuckmayer, a później Max Frisch i autorzy emigracyjni oraz inni dramatopisarze szwajcarscy byli

[42] Tu odwołanie do utworów Moshe Shamira *He Walked in the Fields* (1947) i Nissima Aloni *Most Cruel the King* (1954). Także Shimon Levy dochodzi do wniosku, że „minęło wiele lat, zanim pisarze izraelscy odważyli się zmierzyć z tematem Holocaustu na publicznej scenie”.

[43] Por. Avraham Ras, *Not by Day and not by Night*.

[44] Por. Gad Kaynar, „*Whats Wrong With The Usual Description of The Extermination?!”: National Socialism and The Holocaust as a Self-Image Metaphor in Israeli Drama*”, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 200–216.

[45] Por. Rainer Hartl, *Israelische Dramatik im Angebot deutscher Bühnenverlage*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 47–56. Należałoby jeszcze zbadać, czy i w jakim zakresie w NRD była w ogóle grana dramaturgia pochodząca z Izraela.

grani w Izraelu, zanim — abstrahując od przejęcia klasyków i dramatów Bertolta Brechta — od lat sześćdziesiątych także teatr dokumentalny z Republiki Federalnej Niemiec znalazł tam oddźwięk, jak można wnioskować, czytając ogólny zarys tych zagadnień przedstawiony w artykule Shimona Levy'ego[46].

V

Z perspektywy historii teatru nacechowanej uwarunkowaniami zachodniej części Niemiec rzuca się w oczy, że zróżnicowane przedstawianie Zagłady i wszelkich kwestii historycznych z tym związanych ma najwyraźniej zasadniczy wpływ na tradycyjny stosunek do teatru i sposób prezentowania w nim fikcji. Energia wyparcia i przepraszania, jak również potworność zdarzeń z przeszłości wpływają na to, że właściwy teatrowi sposób fikcjonalizacji zdarzeń i wiążący się z tym postulat dosięgania prawdy nie są już wystarczającymi środkami spełnienia wymaganych kryteriów. Żeby móc skutecznie i długofalowo docierać do mentalności odbiorców, muszą zostać uruchomione inne aspekty wyzwań i sposobów uwierzytelniania. Wraz z duplikacją aspektów zasadniczy problem 'identyfikacji' nie zostaje wykluczony, lecz przeciwnie, stanowi ich integralną część; z dekady na dekadę zmienia się także jego kontekst historyczny. Dylemat lat pięćdziesiątych, pojawiający się przede wszystkim w teatrze Niemiec Zachodnich i Austrii, ma podwójny charakter. W swych staraniach zmierzających do uniknięcia restytucji idealizmu i humanizmu, jak również tej zależności politycznej, jaka istniała w stosunku do narodowego socjalizmu i jaką widać też na Wschodzie w stosunku do nowej ideologii, sceny wykazują tendencję do pewnej abstrakcji i uogólnień, które wykluczają konkretne historyczne odwołania do Zagłady[47]. Na tym tle przede wszystkim, w sensie szeroko pojmowanego humanitaryzmu, należy rozumieć prezentację klasycznych ról żydowskich, głównie Natana. Znaczenia dla historii mentalności nabiera ona jednak dopiero tam, gdzie do prezentacji klasycznego podmiotu dochodzi tak zwane historyczno-życiowe, osobiste poręczenie ze strony aktora grającego te role. Pierwowzorem tego nakładania się fikcji i realnej osobowości staje się z punktu widzenia historii recepcji Ernst Deutsch. Możliwość identyfikacji otwiera się w formie podwójnej drogi: osobistej autentyczności i ogólnego humanitarnego przesłania, nie gwarantując jednak, że

[46] Por. S h i m o n L e v y , *German Plays on Hebrew Stages*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 36–46.

[47] To idealistyczne przejaskrawienie odpowiada totalnemu „podejrzeniu ideologicznemu", jak retrospektywnie sformułował to Hans Mayer w *Zur deutschen Literatur der Zeit* (1967).

wraz z taką identyfikacją także u widza sięgnie ona tej warstwy mentalnej, na poziomie której możliwa jest ciągła i długotrwała praca mentalna. Analogiczny dylemat pojawia się w związku z nowymi koncepcjami sztuki parabolicznej, o strukturze częściowo podążającej za przykładem Brechta, podejmującymi temat antysemityzmu, na przykład u Maxa Frischa.

> Na ironię zakrawa fakt, że podczas gdy abstrakcyjność formy przypowieści umożliwiała dramaturgom zarówno atakowanie III Rzeszy, jak i krytykowanie oficjalnej kultury RFN, ta sama dramaturgia zapobiegała identyfikowaniu się widowni z historyczną specyfiką cierpienia Żydów w Trzeciej Rzeszy. Użycie formy przypowieści powstrzymywało przed opłakiwaniem ofiar, uznawanym przez Mitcherlicha za tak istotne i dlatego stanowiło przeszkodę na drodze ku skutecznemu pogodzeniu się z przeszłością[48].

Charakterystyczna dla sytuacji mentalnej lat pięćdziesiątych na Zachodzie, a w pewien sposób także na Wschodzie, jest podobna pod względem tematyki, od sezonu teatralnego 1956/1957 najczęściej grana sztuka, jaką jest *Dziennik Anny Frank*[49]. Abstrahując od aspektu historycznej reasekuracji, który w pewnym sensie da się zweryfikować na podstawie opublikowanego w tym samym czasie *Dziennika*, znaczenie dla rozpowszechnienia na scenach tego utworu ma z pewnością fakt, że fikcjonalizacja nie pochodzi od autorów niemieckich[50]. Dla historii teatru oznacza to ten sam stan faktyczny, jaki w odniesieniu do literatury skonstatował James Edward Young, który pisał o „swoistej potrzebie prawdziwych faktów" przy „równoczesnej niemożności udokumentowania tych faktów"[51].

Tę szeroko zakrojoną konfrontację z Shoah na scenach determinuje dramaturgia nazywana dramaturgią akcji i iluzji. Przez postać tytułową otwiera ona publiczności wszelkie drogi indywidualnej identyfikacji aż do punktu, który wywołał sprzeciw Adorna, gdyż według niego indywidualna identyfikacja niesie ze sobą niebezpieczeństwo, że wskutek dominacji jednostkowego przypadku dojdzie do wyparcia zdarzenia kolektywnego. Współdziałają tu dwa impulsy: indywidualna oferta identyfikacji zawarta w sztuce i dodatkowe,

[48] Andreas Huyssen, *The Politics of Identification*, *op. cit*., s. 124.

[49] Dramaturdzy Francis Goodrich i Albert Hackert; tylko w teatrach Zachodnich Niemiec odnotowano 75 inscenizacji.

[50] Warto zauważyć, że przesłanki te umożliwiają zaprezentowanie także w *Dzienniku Anny Frank* kontrowersyjnych postaci Żydów w taki sposób, aby nie budziły zgorszenia.

[51] Jak podkreśla to James Edward Young (*Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt/M. 1992, s. 29), odnosząc się do historii literatury, także historykowi teatru nie może chodzić głównie o rozróżnienie „między 'faktami' a fikcją, lecz o wytworzenie świadomości" tej, tak samo widocznej w literaturze, jak i w teatrze, „potrzeby".

wychodzące poza ramy sztuki i sceny, dokumentalne uwierzytelnienie. W tym sensie seria przedstawień potwierdza zdolność teatru do „konfrontacji z okrucieństwem w sposób racjonalny, twórczy i posiadający odpowiednią strukturę, a wręcz do przekazywania widzom doświadczenia estetycznego, nawet jeśli dzieje się to w sposób niekonwencjonalny". Zaobserwowany oddźwięk pokazuje, na ile rzeczywista recepcja różni się od werdyktów szkoły frankfurckiej[52]. Sytuacja ta potwierdza się na przykładzie innej sztuki z tego okresu, autorstwa Erwina Sylvanusa *Korczak i dzieci*, która dzięki zastosowaniu zabiegów epizujących, z formalnego punktu widzenia dramaturgii odpowiednio uwzględnia zarzuty Adorna, a mimo to, z punktu widzenia historii recepcji, znajduje uznanie dzięki swej 'historycznej reasekuracji'. Ze względu na „dążenie do historyczności"[53] antycypuje ona późniejszą sytuację na początku lat sześćdziesiątych, zaczynającą się formować między fikcją teatralną a uwierzytelnieniem dokumentalnym.

Przejście do tej epoki określa całe spektrum danych. Po pierwsze, wraz z założeniem ośrodka dokumentacyjnego w Ludwigsburgu[54] w roku 1958 rozpoczyna się „w Republice Federalnej systematyczne ściganie przez prawo odpowiedzialnych za 'ostateczne rozwiązanie' [...]"[55]. Po drugie, widać oddziaływanie procesów przeciwko Eichmannowi w Izraelu i oprawcom z Auschwitz we Frankfurcie, jak również serii „mniej spektakularnych postępowań karnych przeciwko komendantom lub wysokim funkcjonariuszom obozów zagłady", przeprowadzonych w tych samych latach[56]. Do tego dochodzi pierwsze od roku 1945 oficjalnie odnotowane pojawienie się oznak antysemityzmu widocznych w tzw. 'fali profanacji', której pastwą padły instytucje i cmentarze żydowskie w Niemczech (w latach 1958–1959, jak również 1960–1961). Równocześnie dochodzi do ostatecznego podziału Niemiec na skutek wzniesienia muru berlińskiego, a proces ten wywiera także wpływ na stosunek obu państw niemieckich do nazistowskiej przeszłości i na relacje z Izraelem[57].

[52] Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, *op. cit.*, s. 9.

[53] *Ibidem*, s. 29.

[54] Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischen Verbrechen w Ludwigsburgu [przyp. red.].

[55] Andreas Huyssen, *The Politics of Identification*, *op. cit.*, s. 128. Por. także Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, *op. cit.*, s. 22 i nast., która — powołując się na Petera Steinbacha (*Nationalsozialistische Gewaltverbrechen: Die Diskussion in der deutschen Öffentlichkeit nach 1945*, Berlin 1981) — wskazuje na zwiększającą się od roku 1955 liczbę dochodzeń i nowe opracowania materiałów dowodowych zebranych podczas procesów norymberskich.

[56] Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, *op. cit.*, s. 38.

[57] Charakterystyczny dla sytuacji niemiecko-niemieckiej jest fakt, że występowanie antysemityzmu w latach 1959–1961 wykorzystywano także politycznie, co potwierdzają informacje pochodzące z ostatnio

Patrząc z perspektywy historii teatru, nowy ruch charakteryzuje się ponownym przywróceniem teatrowi dzieł z okresu Republiki Weimarskiej. Ta polityzacja niesie z sobą gwałtowną krytykę lat pięćdziesiątych, ich ogólnego humanizmu, rozumianego obecnie jako eskapistyczny, jak również budzi pytania o przeszłość, na przykład w dramatach Martina Walsera *Eiche und Angora* i *Czarny łabędź*. Równocześnie pojawia się ogólny zarzut polityczny, że zachodnie państwo niemieckie wraz z jego wiodącymi siłami politycznymi stanowią kontynuację faszyzmu, wykazując wspólną bazę, jaką jest jego organizacja w systemie kapitalistycznym. W odniesieniu do tematyki Shoah nakreślona tu już dwoistość postępowania ulega radykalizacji, tzn. następuje równoczesność prezentacji na scenie i historycznej reasekuracji, wykazująca stosowanie procedur dokumentalnych, nawiązujących ponownie do okresu Republiki Weimarskiej. Jak różna jest przy tym metoda dokumentacji — od bezpośredniej reprodukcji materiałów procesowych w formie dialogu po przekazywanie dokumentów jako załączników do programów teatralnych — tak różne są odnośne motywy przytaczania przyczyn i tła. Sięgają one od mitologizacji zła, jak dzieje się to w przypadku sztuki Rolfa Hochhutha *Namiestnik* (akt V), aż po tezę o 'banalności zła', jak można to sformułować w nawiązaniu do Hannah Arendt, co otwiera perspektywę dla ludzi biernych, podążających za tłumem i ich biurkowej egzystencji[58], lub po zamianę ról między sprawcami a ofiarami, którą poddaje się pod dyskusję w sztuce Petera Weissa *Dochodzenie* w odniesieniu do systemu kapitalistycznego[59].

We wszystkich przypadkach aktualny pozostaje jednak problem recepcji, zaznaczający się między — z jednej strony — wymaganiami identyfikacji, a — z drugiej strony — historycznymi i politycznymi strategiami obiektywizacji teatru dokumentalnego. Pod tym względem charakterystyczne jest to, że naj-

udostępnionych akt, bowiem w tym samym czasie co proces Eichmanna tajne służby NRD przeprowadziły akcję 'Niezapominajka', w ramach której mieszkających w Republice Federalnej Niemiec skrajnych prawicowców wezwano do solidaryzowania się z Eichmannem, rozsyłając równocześnie listy z pogróżkami sformułowane w żargonie narodowych socjalistów do obywateli pochodzenia żydowskiego, przy jednoczesnym lansowaniu w niemieckiej prasie anonimowych listów protestacyjnych, wyrażających oburzenie z powodu takich pogróżek, a wystosowanych rzekomo przez byłe żydowskie ofiary obozów koncentracyjnych. Por. Stefan Meining, Michael Wolffsohn, „Süddeutsche Zeitung" z dnia 9 XII 1993.

[58] Por. Kurt Pätzold, Erika Schwarz, *'Auschwitz war für mich nur ein Bahnhof'. Franz Novak, der Transportoffizier Adolf Eichmanns*, Berlin 1994.

[59] Z punktu widzenia historii recepcji z pewnością mniejsze znaczenie miała tu globalna teza autora niż bezwzględnie precyzyjne rozpowszechnianie materiałów procesowych i pojawiającego się w nich obrazu rzeczywistości obozowej. — Więcej na temat generalnej krytyki ideologicznego dokumentaryzmu, a szcze-gólnie procedur przedstawionych w *Dochodzeniu* Weissa, w którym — jak wiadomo — wszystko, co 'żydow-skie', aż po zastąpienie słowa 'Żyd' słowem 'prześladowany', pada ofiarą podejścia ideologicznego, por. James Edward Young, *Beschreibung des Holocaust*, *op. cit*., s. 110–136, w szczególności s. 123 i nast.

częściej grana sztuka Hochhutha, *Namiestnik*, zawiera najszerszą ofertę identyfikacji z ofiarami, nawet jeśli dzieje się to w dużej mierze dzięki przekazowi, jaki realizuje chrześcijańska postać solidaryzującego się z Żydami ojca Ricardo. Z punktu widzenia zarówno dramaturgii, jak i teatru, bardziej konsekwentna procedura dokumentalna, na przykład u Petera Weissa, z perspektywy emocjonalnej wywołuje w każdym razie „szok albo odrętwienie", mając do pokonania niewątpliwy problem, że „demontaż realistycznej fasady także chroni przed emocjonalnym identyfikowaniem się publiczności, które jest nierozerwalnie związane z obecnością indywidualnie rozpoznawalnych postaci"[60]. Różnicę z punktu widzenia oddziaływania historycznego, występującą między procedurą Hochhutha a Weissa, prezentuje dokładnie obserwacja Günthera Rühle, wychodząca od wielowątkowości historii teatru w obliczu kompleksowych przesłanek mentalnych i społecznych[61]. Awangardowa technika nie może rościć sobie prawa do uniwersalności oddziaływania, ponieważ na drażliwy stosunek między potrzebami emotywnymi, poszukującymi identyfikacji a obiektywną dokumentacją daje tylko jednostronną odpowiedź. Przesłanki ideologiczne po stronie awangardy prowadzą poza tym do tego, że ogólna krytyka polityczna całkowicie przesłania specyfikę historii stosunków niemiecko-żydowskich.

> Pod koniec lat 60., kiedy niemiecki ruch studencki skłaniał się coraz bardziej ku ortodoksyjnie marksistowskiej interpretacji Trzeciej Rzeszy, *Dochodzenie* stało się częścią lewicowego dyskursu, który można uznać za kolejny sposób zaprzeczania przeszłości. To nie tak, że zaprzeczono faktom. Wręcz przeciwnie, miały być one wykorzystane, aby wyjaśnić ludności niemieckiej istotę kapitalizmu, faszyzmu i wskazać na jego nieustającą obecność wśród zachodnioniemieckiego społeczeństwa. Ale te wszystkie racjonalne wyjaśnienia i uniwersalne oskarżenia kapitalizmu cichły, gdy pojawiały się szczegóły na temat losu Żydów w Trzeciej Rzeszy[62].

Owa dominacja polityki nie oddziałuje wprawdzie w obszarze historii sceny jeszcze na tyle, by w zupełności znieść krytykę polityczną w stosunku do państwa żydowskiego, jaką artykułują przede wszystkim lewicowcy po wojnie sześciodniowej z roku 1967 — stare tabu sceny obowiązujące od czasów Kon-

[60] Andreas Huyssen, *The Politics of Identification: 'Holocaust' and West German Drama*, *op. cit.*, s. 123.

[61] Günther Rühle, *Bewegungen, Positionen, Strategien, Beobachtungen beim Betrachten der letzten Jahrzehnte des deustchen Theaters*, „Jahresheft Theater heute", 1976.

[62] Andreas Huyssen, *The Politics of Identification*, *op. cit.*, s. 133, z odwołaniem do tekstu Moishe Postonesa w zeszycie specjalnym *German and Jews* czasopisma „New German Critique" 1990, nr 19.

rada Adenauera, niedopuszczające krytycznego przedstawienia ludzi współczesnych pochodzenia żydowskiego i Izraelczyków[63].

Wydarzeniem, które później w całej pełni ukaże brak identyfikacji teatru politycznego lat sześćdziesiątych, jest oddziaływanie filmu *Holocaust* z roku 1979. Proste wyjaśnienie tego sukcesu profesjonalną strategią marketingową lub efektowną dramaturgią akcji mija się z zasadniczą kwestią historii mentalności. Jak wcześniej Peter Märthesheimer i Ivo Frenzl, także Andreas Huyssen widzi jego znaczenie w ofercie identyfikacji z ofiarami, przy czym współodczuwanie w dużym stopniu ułatwiają tu wprowadzony wątek rodzinny i asymilacja charakterów. Film daje więc psychiczne uwolnienie się oglądającego od „paraliżującego strachu, że w rzeczywistości jesteśmy w przymierzu z mordercami", aby — niczym w dramacie psychologicznym — doświadczyć sytuacji ofiar w postaci osobistego traumatycznego przeżycia[64]. Przy wszelkich wątpliwościach, jakie mogą się jeszcze pojawiać, wyraźnie widać, że oddziaływanie filmu — jak dotychczas na niespotykaną skalę — przyczyniło się do pojawienia się gotowości do podjęcia rozmowy na temat konfrontacji z przeszłością i retrospektywnych rozważań[65].

Z punktu widzenia historii teatru działanie to wywołuje nową falę wystawień *Dziennika Anny Frank*, jak również przypowieści Maxa Frischa *Andorra*[66]. Kolejnym skutkiem dla całych lat osiemdziesiątych jest jednak fakt — a w tym zaznacza się ich nowy status w porównaniu do lat siedemdziesiątych — że temat Zagłady wprowadza się do przedstawiania klasycznych ról żydowskich, a tym samym do inscenizacji tych sztuk, przy czym inscenizację *Natana* w reżyserii Clausa Peymanna, wystawioną w Bochum w roku 1981, wypada tu ocenić jako wydarzenie z pewnością najbardziej kluczowe. Do tego, jako poszlaki, dochodzą: ponowne radykalne ujęcie problemu metod dokumentacji

[63] Por. A n a t F e i n b e r g , *Wiedergutmachung im Programm*, *op. cit*., s. 58 i nast., jak również s. 55: „Wszystkie zachodnioniemieckie dramaty, [...] aż po sztuki 'fali Holokaustu', ukazują Żyda w pozytywnym świetle, jako człowieka, który nie jest wprawdzie wolny od wad, ale jest nienaganny. Zapewnia sobie sympatię widza, gdyż jest ofiarą albo bohaterem mimo woli. Wydaje się więc, że stwierdzenie kanclerza Republiki Federalnej Niemiec Adenauera z końca lat pięćdziesiątych, że Żydzi i Holokaust należą do tematów tabu nowej demokracji niemieckiej, dotyczy również nowego niemieckiego dramatu, w którym Żydów, za cichym przyzwoleniem wszystkich zainteresowanych, potraktowano w białych rękawiczkach".

[64] A n d r e a s H u y s s e n , *The Politics of Identification*, *op. cit*., s. 122.

[65] „Wyraźnie widać, że droga do kolektywnego przezwyciężenia przeszłości, do kolektywnej *katharsis*, do pracy nad smutkiem i do uczenia się z historii, prowadzi jedynie poprzez wzruszenie wszystkich widzów. Najwyraźniej identyfikacja z żydowskimi ofiarami była konieczna do tego, aby pozbawić mocy wieloletnie mechanizmy absolutnej negacji, przemilczania czy wyparcia i wynikającą z tego niemożność przeżycia smutku". Por. A n a t F e i n b e r g , *Wiedergutmachung im Programm*, *op.cit*., s. 49.

[66] W latach 1979–1983 w teatrach Republiki Federalnej Niemiec odnotowano 26 inscenizacji *Andorry* i 27 *Dziennika Anny Frank*.

i przeciwnych im ofert identyfikacji, w dramaturgii i teatrze sformułowanie na nowo problematyki ofiara–sprawca, nad którą od czasu swej improwizacji Shylocka[67] intensywnie pracował na przykład George Tabori, w końcu jednak zniesienie tego tabu krytyki i sposobu przedstawiania, który do połowy lat osiemdziesiątych obowiązywał zasadniczo w odniesieniu do prezentacji Żydów i Izraelczyków jako ludzi współczesnych.

Nowy wymiar procedury dokumentalnej prezentuje natomiast purystyczna koncepcja *Shoah* Claude'a Lanzmanna, koncentrująca się, z jednej strony, całkowicie na dokumentacji teraźniejszości, tzn. rejestrowaniu wspomnień ofiar, sprawców i świadków, jak również, z drugiej strony, na wizualnej prezentacji pustki miejsc zagłady i ich okolic. Nie ujmując nic uznanej na całym świecie etycznej i artystycznej randze *Shoah,* później, z punktu widzenia historii recepcji, wraz z filmem Stevena Spielberga *Lista Schindlera*, powtarza się ta sama konstelacja, która zaistniała między filmem *Holocaust* z roku 1979 a poprzedzającymi go dokumentalnymi dziełami scenicznymi. Jeśli chodzi o film Spielberga, to trzeba mu przyznać, z jednej strony, większą staranność historyczną niż subtelność artystyczną dzieła filmowego, a z drugiej strony, trzeba dostrzec aspirowanie do wartości dokumentu, które szczególnie w filmowym epilogu w nowatorski sposób otwiera drogę ku nowym możliwościom. Rezultaty i problematykę tej koncepcji w szczegółach przedstawia tekst Bernda Graffa[68].

Także na scenach problematyka dokumentacji i oferty identyfikacji nadal wykazuje niebezpieczne oddziaływanie. Symptomatyczna dla tego stanu rzeczy jest neodokumentalna sztuka Heinara Kipphardta *Bracia Eichmann*. Podejmuje ona bowiem próbę odnowy teatru politycznego, realizując postulat dokumentu w oparciu o protokoły przesłuchań z procesu Eichmanna, próbując równocześnie oddziaływać politycznie poprzez analogię historyczną, a przy tym uwzględniać politykę Izraela prowadzoną wobec Palestyńczyków w osobie Ariela Sharona. W inny, znacznie bardziej purystyczny sposób, na problem dokumentu i historii reaguje Miri Sharon w swoim nowym izraelskim ujęciu tematu — sztuce *Reszö*, która nawiązuje do podejmowanych wcześniej przez Joela Branda negocjacji Rudolfa Kastnera z Eichmannem. Ta nowa forma dramatyczna w procesie przejmowania jej przez teatr niemiecki napotykała jednak na blokady recepcji, co przedstawia Günther Erken[69].

[67] *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen zu Sheakspeares Shylock*. Hrsg. von Andrea Welker und Tina Berger, München 1979.

[68] Por. Bernd Graff, *Was darf die Kunst? Alles?*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, s. 239–256.

[69] Por. Günther Erken, *Ein Bärendienst für die israelisch-deutsche Verständigung?*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 188–199.

Występowanie zwiastunów odwrotnych zjawisk w odniesieniu do historii oddziaływania wyznacza recepcja sztuki Joshuy Sobola *Ghetto* — „odpowiednia sztuka dla nieodpowiedniej publiczności", jak twierdzi Henryk M. Broder[70], a także kolejnych dzieł dramatycznych tego autora. Abstrahując od faktu, że współpraca Petera Zadeka i Sobola zapowiadała fazę wzmożonej wymiany między ludźmi teatru z Izraela i Niemiec oraz Austrii, nowa sytuacja w historii teatru wyraźnie zaznacza się w tym, że sztuka zarówno w Izraelu, jak i w Niemczech wywołuje ambiwalentne reakcje ze strony krytyków. Z jednej strony istnieje podejrzenie działania ekskulpacyjnego, skutkującego odciążeniem niemieckiej świadomości historycznej, które Broder dzieli z berlińskimi kręgami artystycznymi, próbującymi początkowo nie dopuścić do wystawienia dramatu. Z drugiej strony, podnoszony w Izraelu zarzut występujących tu momentów antyizraelskich i antysemickich ukazuje ostrość wewnętrznych kontrowersji pojawiających się także tam[71].

Kontrowersyjne pozostaje poza tym to, czy typowa izraelska problematyka sztuki w ogóle może być przyjęta przez niemiecką publiczność, czy też z punktu widzenia historii recepcji straci na znaczeniu w stosunku do nowego sposobu prezentacji tematu Shoah. W każdym razie tabu dramaturgii powojennej zostaje na tyle przełamane, że krytyka sposobu zachowania się postaci z lat czterdziestych obejmuje także żydowskie postaci, Jakoba Gensa jako głównego bohatera oraz inne, które — jak na przykład Weisskopf — zbliżają się do tradycyjnych antyżydowskich stereotypów[72]. Abstrahując od tego, jeśli raczej marginalną recepcję sztuki *Bracia Eichmann* porówna się z szeroką recepcją *Ghetta,* to ponownie powstaje konstelacja znana już z wcześniejszej historii teatru. Zbliżona do musicalu forma sceniczna sztuki Sobola, poza problematyczną relacją Gensa i Kittela, oferuje szeroką paletę możliwych identyfikacji z ofiarami, którym przyporządkowane są najważniejsze role, scharak-

[70] Joshua Sobol, *Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hrsg. von Harro Schweizer, Berlin 1984. Str. 215–226.

[71] Por. cytowaną u Leah Hadomi i Hansa Otto Horcha opinię Ophry Jeshui Lyta na temat kontrowersji wokół Fassbindera i Sobola, Leah Hadomi, Hans Otto Horch, *„In Deutschland mißverständlich über Juden schreiben — das heißt schlecht schreiben", op. cit.*, s. 132.

[72] Por. zwłaszcza argumenty Anat Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, *op. cit.*, s. 59. Jeszcze większy zasięg pytanie to wykazuje w przypadku sztuki Sobola *Noc Weiningera* (*Żydowska dusza*). Matthias Morgenstern zakreśla obszar problemów: „W swej krytyce obecnej, niezbyt szczęśliwej sytuacji izraelskiej, Sobol kopie historycznie i merytorycznie tak głęboko, że niezbędne okazuje się posiadanie bardzo wprawnego oka i ucha, aby w ekscesach Otto Weiningera móc odróżnić samokrytyczny motyw współczesnego Izraelczyka od prowokacji antysemickich". Matthias Morgenstern, *Eine jüdische Seele. Joshua Sobols „Weiningers Nacht" als Spiegel moderner jüdischer Identitätskonflikte*, „Forum Modernes Theater" 1989, H. 1, s. 13–14.

teryzowane muzycznie (Chaja) lub frapujące pod względem teatralnym (Srulik z Lalką). Zależność między teatralną atrakcyjnością a skutecznością w zakresie oddziaływania psychologicznego pierwszej sztuki Sobola, cieszącej się uznaniem w Niemczech, stanowi główny punkt badań Eriki Fischer-Lichte; wyniki tej pracy *mutatis mutandis* przedstawiają także potencjał sukcesu innych dramatów, takich jak *Noc Weinigera* i *Die Palästinenserin*[73].

Fakt, że także u innych autorów odwołania dokumentalne i oferta identyfikacji nie wykluczają się wzajemnie, potwierdza twórczość dramaturgiczna George Taboriego[74], co widać m.in. w *Jubileuszu* i tzw. *Improwizacjach Shylocka*. Tabori w wielu utworach próbuje na najróżniejsze sposoby zaprezentować psychospołeczną i mentalną dyspozycję ofiar i sprawców, przedstawiając je w przyprawiającym o zawrót głowy zbliżeniu. Dzieje się to jednak w taki sposób, że poszczególne drogi i osoby dają się w efekcie końcowym ponownie bardzo dokładnie rozróżnić, jak w przypadku *Kanibali* lub *Mein Kampf*. Zasadnicze przemyślenia związane z wielowymiarową strukturą dramatów Taboriego przedstawiono w tekście Georga-Michaela Schulza, wskazując tym samym na istotny kierunek badań teatrologicznych, które do tej pory w odniesieniu do Taboriego praktycznie nie istnieją[75].

W międzyczasie także w Izraelu zaczęły pojawiać się równie złożone przedsięwzięcia, operujące z jednej strony metodą dokumentalną, włącznie z przeniesieniem miejsca przedstawienia do muzeum Holokaustu, a z drugiej strony oscylujące na granicy perspektywy ofiary i sprawcy, jak potwierdza to wydarzenie sceniczne zaprezentowane przez centrum teatralne Akko, zatytułowane *Arbeit macht frei fun Tojtland Europa*[76]. Swoiście izraelskie przesłanki tego wydarzenia przedstawiono w eseju Gada Kaynara, gdzie to przedstawienie ukazane jest w kontekście przemian w izraelskiej dramaturgii Shoah, a w refleksji Freddiego Rokema w powiązaniu z najnowszymi wydarzeniami politycznymi i kulturalnymi, budzącymi irytację w Izraelu[77].

---

[73] Por. Erika Fischer-Lichte, *Theater der Erinnerung oder Ritual*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 164–187.

[74] Por. polskie wydanie jego utworów: George Tabori, *Teatr — Sztuki*, ADiT Warszawa, bd. [przyp. red.].

[75] Por. Georg-Michael Schulze, *George Tabori und die Shoah*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 148–163.

[76] Por. zapis tego wydarzenia w filmie Andreasa Veiela *Balagan*.

[77] Por. Gad Kaynar, *„Whats Wrong..."*, *op. cit.*; Freddie Rokem, *Cultural Transformation of Evil and Pain: Some recent changes in the Isareli perception of the Holocaust*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 217–238.

Wraz z wystawieniem sztuki Sobola *Ghetto* w Berlinie po raz pierwszy pojawiło się sformułowane z wielką mocą pytanie dotyczące negatywnego przedstawiania Żydów na niemieckiej scenie. W kolejnym roku, wskutek kontrowersji wokół Fassbindera, doprowadziło to do brzemiennego w skutki skandalu. W jak niewielkim stopniu przeważająca część publiczności i recenzentów teatralnych potrafiła jednak docenić to, że sztuka podejmuje tradycyjny podwójny stereotyp Żyda jako ucieleśnienie dominującej władzy ekonomicznej i seksualnej, daje nie mniej do myślenia niż fakt, że obywatele żydowscy w Niemczech widzieli w tej aferze oznaki, jeśli nie wręcz ponownego przebudzenia się antysemityzmu, to na pewno osłabnięcia 'fali wstydu', co ponownie stwarza przyzwolenie na artykułowanie antysemityzmu[78]. Wieloletnie skutki i obciążenia wynikające z tego dla debaty między Żydami a Niemcami, Izraelem a Niemcami przedstawili Leah Hadomi i Hans Otto Horch, ujmując je z perspektywy jednej dekady[79].

Seria aktów przemocy wobec obcokrajowców, do których dochodziło od końca lat osiemdziesiątych w Niemczech, dotyczyła także antysemityzmu pojawiającego się na nowej płaszczyźnie historycznej. Dochodziło do tego w sposób bezpośredni, jak w przypadku zamachu w Lubece[80], czy też pośredni, gdy awanturująca się młodzież wykazywała tendencje neonazistowskie, zawierające elementy antysemityzmu, albo fakt, że takie cechy przypisywane jej były w mediach przez krytykę i sferę publiczną, wyciągające wnioski na podstawie historii i porównań. Tak czy inaczej powstaje błędne koło oddziaływania, którego praktycznie nie da się przełamać. Dynamika historii teatru zaznaczająca się pod wpływem tych zależności w dramaturgii współczesnej i poruszanych przez nią tematach stanowi przedmiot rozważań w artykule Elmara Bucka[81].

[78] Por. Richard Chaim Schneider, *Zwischenwelten. Ein jüdisches Leben im heutigen Deutschland*, München 1984, s. 25–59.

[79] Por. Leah Hadomi, Hans Otto Horch, *„In Deutschland mißverständlich über Juden schreiben — das heißt schlecht schreiben", op. cit.*, s. 115 i nast. Pierwszy zbiór dokumentów w zaplanowanym terminie premiery 31 X 1985 wydali sami kierownicy artystyczni: *Faßbinder ohne Ende. Eine Dokumentation anläßlich der Uraufführung von Rainer Werner Faßbinders Theaterstück „Der Müll, die Stadt und der Tod"* (Deutsche Szene, Schauspiel Frankfurt 1985, nr 1–2).

[80] W kilka dni po podpaleniu synagogi w Lubece, w tamtejszym kościele św. Piotra odbyło się przedstawienie sztuki pasyjnej Carla Einsteina *Die schlimme Botschaft*, która od roku 1922 z powodu bluźnierczych treści była zakazana wyrokiem berlińskiego sądu, znajdującego się pod politycznym wpływem prawicy. Zbiegają się tu dwie kwestie: mocno spóźniona rehabilitacja zapomnianego autora, wywodzącego się spośród żydowskich ofiar Shoah i w dosłownym tego słowa znaczeniu 'paląco aktualna' reakcja na szok.

[81] Por. Elmar Buck, *Antisemitismus und Ausländerhaß im theatralischen Diskurs*, [w:] *Theatralia Judaica [II]*, *op. cit.*, s. 137–147.

VI

Linie wyznaczające rozwój historii teatru dyskutowane na tym sympozjum wydłużyły się w międzyczasie o kolejny rok. We wszystkich obszarach wystąpiły nowe zjawiska, pozwalające uznać je za kontynuację poprzedniego rozwoju. Napięcie między sceną jako miejscem rozgrywania się fikcji i strategiami pochodzącymi spoza obszaru fikcji, służącymi uwierzytelnieniu i dokumentacji, znów okazały się produktywne i prowokacyjne w jubileuszowym roku 1995, pół wieku po wyzwoleniu spod jarzma władzy narodowego socjalizmu. Claude Lanzmann do swojego monumentalnego dokumentu *Shoah* dołączył korespondujące z nim dzieło pod tytułem *Tsahal*, poświęcone izraelskiej armii, sytuacji kraju, a przedstawiające tę kwestię z właściwą jej „kruchością i anormalnością", zgodnie z historyczną maksymą: „Teoria ataku jest bezpośrednią konsekwencją Holokaustu, a wyniesiona z tego nauka głosi: nigdy więcej nie być biernym"[82]. Skutki *Listy Schindlera*, „filmu roku 1994", który zgodnie z oficjalnymi danymi obejrzało w Niemczech 6 milionów osób, nadal właściwie nie dają się przewidzieć. Kolejny film dokumentalny poświęcony kwestii pamięci, tematycznie przypominający *Listę Schindlera*, w sposobie realizacji — nawet jeśli schematycznie — wspominający Shoah, jest autorstwa Marka Haltera i został zrealizowany ku czci „Sprawiedliwych"; kolejny film dokumentalny dotyczy Simona Wiesenthala[83]. Także na scenie pojawił się 'ciąg dalszy'. Joshua Sobol znów przedstawił sztukę dokumentalną, zatytułowaną tym razem *Schöner Toni*, która dotyczy zaniedbań niemieckiego i austriackiego wymiaru sprawiedliwości podczas ścigania nazistowskich sprawców, napisaną na podstawie autobiografii Petera Finkelgrüna[84].

Oprócz uzasadnionego oskarżenia, da się jednocześnie dostrzec trudności formalno-prawne i wszelkie niedoskonałości przeprowadzenia dowodu, ograniczające aparat ścigania w państwie prawa po upływie całych dekad od dokonanej zbrodni, doświadczenie, które na przykładzie 'Iwana Groźnego', tzn. oprawcy z Treblinki, zaobserwowano także w Izraelu. Wraz z najnowszą sztuką *Schuster und Schneider* Sobol dodaje równocześnie komentarz do swojej wcześniejszej twórczości dramaturgicznej, ujęty z perspektywy historii teatru i sztuki. Już w jednym z wywiadów, udzielonym w związku z *Schöner Toni*,

[82] Por. artykuł Josefa Joffego, „Süddeutsche Zeitung" 28 XII 1994.

[83] *Die Kunst des Erinnerns, Simon Wiesenthal*, München 1995.

[84] Peter Finkelgrün, *Haus Deutschland oder die Geschichte eines ungesühnten Mordes*, Reinbek 1994.

autor wskazał na podobieństwo do *Hamleta*, tzn. do zadania ścigania morderstwa i przyznał, że posługując się dokonaniami scenicznymi stale chce zastawiać 'sceny-pułapki na myszy' po to, aby przełamać zjawisko „wyparcia i przemilczania", i w tym właśnie aspekcie widzi szczególną misję teatru, „gdyż gromadzi on publiczność i konfrontuje ją z żywymi postaciami i procesami"[85]. W sztuce *Schuster und Schneider* występują więc żydowscy artyści teatralni, stający wobec siebie w opozycyjnych rolach oprawcy i ofiary, a wyraz artystyczny sztuki prowadzi od deklamacji monologów Hamleta poprzez aluzje do ról chasydzkich Żydów wschodnich aż po parodię Hitlera. Być może autor wzorował się tu na Taborim i na jego scenicznych fantazjach na temat Żyda jako twórcy teatralnego — na *Wariacjach Goldbergowskich*. W każdym razie nazwiska Sobola i Taboriego najwyraźniej uzmysławiają, jak bardzo stosunki między rozważanymi tutaj kulturami teatru są płynne i jaką dynamikę prezentują, podlegając różnorodnemu rozwojowi. Dzieła Sobola stanowią z pewnością jeden z najbardziej istotnych czynników wprowadzania elementu niepokoju, którego działanie ma pozytywne skutki, wpływające na stan równowagi psychicznej i tworzenie wyzwań zarówno w Izraelu, jak i Niemczech oraz w Austrii. Twórczość teatralna Taboriego, pojawiająca się od dwóch dekad niemal wyłącznie na scenach austriackich i niemieckich, ponownie przejmuje zadanie kultywowania pamięci w sposób niepowtarzalny i demonstruje powiązanie świadomości Żydów na całym świecie z wydarzeniem, za którym kryła się intencja zniszczenia owej świadomości na zawsze. Wydarzenie sceniczne Akko, które ze względu na swe przesłanki wydawało się tak bardzo izraelskie, że aż praktycznie niemożliwe do przeniesienia na inny grunt, w międzyczasie zostało pokazane już w Niemczech i w Austrii.

Ale także dla ogólnego rozwoju reżyserii i teatru pojawiły się szersze perspektywy porównawcze. W maju 1995 doszło do wiele mówiącego zbiegu wydarzeń. W Nationaltheater w Weimarze Hanan Snir z Tel Awiwu wystawił inscenizację *Kupca weneckiego* Williama Shakespeare'a jako teatr w teatrze[86]. Z okazji rocznicy wyzwolenia przeniósł akcję sztuki do kasyna SS w sąsiednim obozie koncentracyjnym Buchenwald, gdzie żydowscy więźniowie 'swoje' partie sztuki, tzn. napisane przez Shakespeare'a dla Żydów, zmuszani są grać w ramach przedstawienia teatru amatorskiego, które dla swojej rozrywki aranżuje

[85] Program przedstawienia: Joshua Sobol *Schöner Toni*, Düsseldorfer Schauspielhaus 1993/1994, s. 38.

[86] W zakresie dramaturgii współpracowali Sibylle Tröster, Avishai Milstein i Gad Kaynar jako kolejni goście z Tel Awiwu.

kierownictwo obozu[87]. Prawie równocześnie hamburska Staatsoper na zaproszenie dyrekcji New Israel Opera zaprezentowała w Tel Awiwie inscenizację oratorium Georga Friedricha Händla *Belsazar* sprzed dziesięciu lat, dla której Harry Kupfer także zaaranżował teatr w teatrze, przedstawiając w ten sposób temat niewoli babilońskiej. W obu obszarach kulturowych przedstawienia te spotkały się ze zróżnicowanym przyjęciem, sięgającym w Niemczech od bezgranicznej aprobaty po zarzut niezgodności koncepcji reżyserskiej[88]; w Izraelu rozpiętość zdań w przypadku *Belsazara* była równie duża i z jednej strony mówiono o „błyskotliwej koncepcji", z drugiej zaś o „kiczu holokaustowym"[89].

W cieniu Shoah wciąż na nowo dochodzi do punktów zwrotnych, pojawiających się zarówno w kulturze teatralnej Izraela, jak i w teatrze krajów obszaru niemieckojęzycznego. Zatem być może dobrze byłoby za jakiś czas podjąć się bilansu i ponownie przyjrzeć się stosunkom teatralnym między Izraelem a państwami niemieckojęzycznymi.

Przełożyła Jadwiga Gawłowska
Fragmenty cytatów w języku angielskim przełożył Dariusz Leśnikowski

[87] Podobną koncepcję zrealizował Achim Benning w swojej inscenizacji *Natana mędrca* Lessinga z okazji ponownego otwarcia monachijskiego Prinzregenten-Theater w roku 1988. Por. Hans-Peter Bayerdörfer, *'Ewiger Jude' und 'Israeli'*, *op. cit.*

[88] Franz Wille, *Sheakspeare oder nicht Sheakspeare? Über den 'Kaufmann von Venedig' in Weimar*, „Theater heute" 1995, nr 6, s. 18–20.

[89] Werner Burkhardt, „Süddeutsche Zeitung" 15 V 1995, s. 11.

Nota bibliograficzna

Szkice Hansa-Petera Bayerdörfera zamieszczone w niniejszym tomie ukazały się w następujących publikacjach:

Wpływ Maurice'a Maeterlincka na rozwój teorii teatru
Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie, [w:] *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Bd. 5, Hrsg. von Dieter Kafitz, Tübingen 1991, s. 121–138.

„Uderzając głową w kulisę". Teoretyczno-historyczny komentarz do teatralnych zapisków Alfreda Jarry'ego
„Der Prall des Schädels gegen die Kulisse". Theoriengeschichtliche Anmerkungen zu Alfred Jarrys Theater-Notaten, [w:] *Poetik und Geschichte. Victor Zmegac zum 60. Geburtstag*, Hrsg. von Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, s. 363–378.

Fantazje.Richard Wagner w teorii teatralnej od Mallarmégo do Meyerholda
Träume. Richard Wagner in der Theatertheorie von Mallarmé bis Meyerhold, [w:] *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, Hrsg. von Ursula Müller, Stuttgart 1984, s. 319–350.

Dramaturgia ekspresjonizmu
Dramatik des Expressionismus, [w:] *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890–1918*, Hrsg. von York-Gotthardt Mix, München–Wien 2000, s. 537–554.

Doktryna Monroe'a w teatrze? W poszukiwaniu estetyki teatru Alfreda Döblina
Monroedoktrin des Theaters ? Auf der Suche nach Alfred Döblins Theaterästhetik, [w:] *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien 1984–1985*, Bern–Frankfurt/M. 1988 („Jahrbuch für Internationale Germanistik" Reihe A, Bd. 24), s. 150–167.

***Spiritus movens* modernizmu? Udział środowiska żydowskiego w rozwoju teatru niemieckiego w latach 1848–1933**
Schrittmacher der Moderne ? Der Beitrag des Judentums zum deutschen Theater zwischen 1848 und 1933, [w:] *Deutsche Juden und die Moderne. Schriften des Historischen Kollegs*, Hrsg. von Shulamit Volkov, München 1994, s. 39–56.

Żydowska tożsamość — problem awangardy teatralnej w Niemczech i Austrii w okresie międzywojennym
pierwodruk w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan, współpraca naukowa: Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 129–141.

***Avant propos*: historia teatru w cieniu Shoah**
Avant propos: Theatergeschichte im Schatten Shoah, [w:] *Theatralia Judaica II. Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1996, s. 1–26.

Hans-Peter Bayerdörfer — niemiecki literaturoznawca i historyk teatru — uczestniczył w wielu konferencjach naukowych, publikacjach i projektach badawczych prowadzonych w Polsce, ale z drugiej strony — sam również inicjował w Niemczech szereg sympozjów naukowych i publikacji poświęconych polsko-niemieckiej wymianie teatralnej, angażował się w promocję polskiego teatru we własnym kraju, a także inspirował badaczy młodszego pokolenia do podejmowania badań nad naszym teatrem i dramatem; [...] wielokrotnie organizował publiczne dyskusje i spotkania z twórcami, na których prezentowano najważniejsze osiągnięcia polskiego teatru. Jako wykładowca uniwersytetu monachijskiego do programu studiów teatrologicznych wprowadzał zagadnienia dotyczące polskiego dramatu i teatru. [...] Niech polskie wydanie wyboru artykułów Hansa-Petera Bayerdörfera, obejmujące problematykę, która nie była dotychczas prezentowana w ramach naszej współpracy, będzie symbolicznym podziękowaniem za wszystkie spotkania — zawsze owocne, inspirujące i przyjacielskie.

ISBN 978-83-62157-82-2