

ARTYŚCI TŁUMÓW – CZARODZIEJE SCENY REŻYSERIA MAS W NIEMCZECH I AUSTRII NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Gdy w roku 1866 Jerzy II von Sachsen-Meiningen objął tron księstwa Meiningen, a tym samym przejął zwierzchnictwo nad teatrem dworskim, nikt zapewne nie podejrzewał, że ten prowincjonalny teatr w Turynii w ciągu zaledwie kilkunastu lat swojego istnienia zagra ponad 2,5 tysiąca przedstawień przed dwoma milionami widzów z niemalże całej Europy. Reformatorskie inicjatywy księcia von Meiningen, jego szerokie kompetencje i zainteresowania, a przy tym konsekwencja, z jaką budował nowy styl teatru, nie tylko pod względem artystycznym, ale i administracyjnym, pozwalają dziś mówić o nim jako o pierwszym prawdziwym reżyserze – artyście teatru, dysponującym tym, co Goethe nazwałby „kolektywną wiedzą”. Działalność Meiningerów niewątpliwie stała się jednym z najważniejszych zjawisk w historii europejskiego teatru, dając impuls szeregowi reform, przede wszystkim zaś uświadamiając przyszłym twórcom teatru, ale także i samym widzom, potencjał tkwiący w przedstawionym na scenie tłumie statystów.

Oczywiście, to nie książę von Meiningen jako pierwszy wprowadził na scenę masy statystów, choć z pewnością to on zreformował myślenie o tłumie jako jednym z równorzędnych elementów przedstawienia, rozpoczął w sposób świadomy pracę ze statystami i sformułował zasady reżyserii „tłumów”. Pierwsze inspiracje teatralne, w tym pomysł „ożywienia” na scenie mas statystów, czerpał książę Jerzy z szekspirowskich inscenizacji Charlesa Keana, które jeszcze w latach pięćdziesiątych oglądał podczas swoich podróży po Anglii, oraz weimarskich spektakli Franza von Dingelstedta. Te i inne liczne inspiracje¹ musiały być widoczne dla niektórych – bardziej doświadczonych – widzów, skoro już w roku 1882 Otto Brahm pisał:

¹ Wiele innowacji w zakresie wykorzystania kostiumu historycznego, jak również reformy teatralnej scenografii, które niejednokrotnie przypisuje się Meiningerzykom, w rzeczywistości było inspirowanych postulatami i rozwiązaniami inscenizacyjnymi Eduarda Devrienta oraz hr. Karla von Brühla (a niekiedy wręcz ich kopią). Już w roku 1825 von Brühl, dyrektor teatru królewskiego w Berlinie, spisał swoje postulaty na temat wykorzystania kostiumu historycznego, jak i właściwego budowania w teatrze realistycznej dekoracji. Również Devrient – autor

Meiningeńczycy byli szczupakiem w stawie karpi niemieckiej sztuki teatralnej – i dlatego też tam najradośniej ich witano, gdzie karpie były najmniej krzepkie, stąd tak duży sukces w Berlinie, ale już niewielki sukces w Wiedniu, gdzie Dingelstedt – Meiningeńczyk nad Meiningeńczykami, zrobił już swoją robotę².

Złośliwa krytyka Brahma nie była pozbawiona racji. Jeszcze zanim książę Jerzy zajął się reżyserią, Franz von Dingelstedt ustawiał na scenie grupy statystów, wzorując się na patetycznym malarstwie historycznym tego okresu. Dingelstedt, dla którego piękna kompozycja obrazu scenicznego miała znaczenie prymarne, w swoich spektaklach cytował wręcz dzieła mistrzów malarstwa historycznego – Karla von Piloty'ego, Adolfa von Menzla, Wilhelma von Kaulbacha – konstruując poszczególne sceny na zasadzie lustrzanego odbicia ich dzieł. Najbardziej spektakularnym osiągnięciem historycznego realizmu Dingelstedta był niewątpliwie pokazany w roku 1864 w teatrze dworskim w Weimarze cykl dramatów królewskich Shakespeare'a. Znaczenie tego wydarzenia było tym większe, że po raz pierwszy w Niemczech inscenizowano dramaty królewskie angielskiego dramatopisarza. W kilka lat później, gdy Dingelstedt objął dyrekcję Burgtheater, *Shakespeare Zyklus* został powtórzony także w Wiedniu.

Te widowiskowe stylizacje Franza von Dingelstedta nie były zresztą odosobnioną praktyką. Historyczny weryzm, będący w Niemczech w znacznej mierze wyrazem rozczarowania skutkami Wiosny Ludów, która nie doprowadziła – jak oczekiwano – do utworzenia jednolitego państwa, zmierzał do idealizowania przeszłości, przedstawiając ją w formie monumentalnego obrazu. „Po nieudanej rewolucji 1848 roku mieszczańscy rewolucjoniści przejęli we władanie nie rząd, ale teatr”³, dostrzegając w nim medium o potężnej sile społecznego oddziaływania. Realizm był stylem epoki, kształtującym także inscenizacje meiningeńskie, choć w teatrze księcia Jerzego zyskiwał wymiar wręcz historycznego despotyzmu. Przywoływana niekiedy anegdota o tym, jak po jednym ze spektakli Meiningeńczyków sam Kaulbach zwrócił się do księcia słowami: „szkoda, że jest pan tylko małym księciem, inaczej mógłby pan zostać wielkim malarzem!”⁴, zyskuje głębszy sens, gdy wiadomo, w jaki sposób książę pracował nad swoimi historycznymi „rekonstrukcjami”. Przygotowania każdej inscenizacji nie mogły bowiem obyć się bez wręcz archeologicznego śledztwa – książę nie tylko prowadził własne badania, ale również

Geschichte der deutschen Schauspielkunst – opracował reguły kostiumu historycznego na długo przed założeniem teatru w Meiningen. Por. K. F. M. P. v o n B r ü h l, *Neue Kostüme auf beiden königlichen Theatern zu Berlin, unter der General-Intendantur des Herrn Grafen zu Brühl*, H. 23, Berlin 1825; E. D e v r i e n t, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig 1848.

² *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, hrsg. Von J. Osborne, Tübingen 1980, s. 129.

³ H. S c h a n z e, *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890)*, Frankfurt am Main 1973, s. 6.

⁴ M. G r u b e, *Geschichte der Meininger*, Stuttgart–Berlin–Leipzig 1926, s. 33.

w bibliotekach i na uniwersytetach w całej Europie wyszukiwał specjalistów, przede wszystkim ekspertów od broni, mogących pomóc mu w przygotowaniu rekwizytów jak najwierniej naśladowujących historyczny obraz epoki. Książę domagał się także wskazówek od samych autorów (przed premierą *Upiorów* poprosił Ibsena o pomoc w zdobyciu wyposażenia typowego mieszczańskiego domu w Norwegii), bądź sam wyruszał w podróż, na przykład do Fotheringhay, w którym rozgrywa się akcja *Marii Stuart w Szkocji* Bjørnstjerne Bjørnsona, aby odczuć atmosferę tego miejsca, zobaczyć na własne oczy to, co w niedalekiej przyszłości miało zostać zainscenizowane na scenie jego teatru.

To skrupulatne odtwarzanie rzeczywistości, poprzedzone naukowymi studiami, budziło tym większy podziw publiczności zafascynowanej bogactwem dekoracji, rekwizytów i kostiumów, że na scenie w kostiumach tych występowało jednocześnie kilkudziesięciu, niekiedy kilkuset, wykonawców. Jak po latach wspominał Max Grube, jeden z aktorów w teatrze księcia Jerzego:

W Meiningen używano tylko najlepszego i najszlachetniejszego materiału, ciężkich płacht, prawdziwego aksamitu, najlepszego jedwabiu, dobrego futra zamiast zwykłych królików. Ciężkie, utkane według starych wzorców [...] materiały, wysmienicie nadające się do robienia kostiumów, sprowadzał książę z Lyon i Genui; niekiedy były one wykonywane specjalnie na zamówienie⁵.

Każdy z gościnnych występów Meiningerzyków – a trzeba w tym miejscu podkreślić, że ich „misjonarskie” *tournee* po Europie trwało siedemnaście lat⁶ – był więc nie lada wyzwaniem logistycznym. Jak podają niektóre źródła, dekoracje, rekwizyty i kostiumy zespołu z Meiningen zajmowały aż trzydzieści wagonów towarowych. Oczywiście rozmach, z jakim Jerzy von Meiningen kreował swój teatr, wymagał ogromnych nakładów finansowych, co z biegiem czasu, gdy teatr przekształcił się w inicjatywę prywatną, stawało się coraz bardziej uciążliwe. A mimo to książę nie rezygnował ze swoich wizji, co zresztą nietrudno zrozumieć, bowiem to właśnie przepych, z jakim urządzano ten teatr, stanowił o jego oryginalnym charakterze.

Nie bez znaczenia dla estetyki teatru księcia Jerzego pozostaje fakt, że Meiningerzy widzieli się w roli artystów reprodukujących. Ich służalczy stosunek do sztuki zyskiwał swój wyraz przede wszystkim w długim procesie

⁵ *Ibidem*, s. 62.

⁶ W latach 1874–1890 Meiningerzy odbyli osiemdziesiąt jeden podróży. Łącznie zagrali 2877 spektakli (z czego 2591 spektakli gościnnych) w 38 miastach Europy. W roku 1885 odwiedzili również Warszawę, gdzie pokazali 12 inscenizacji (przede wszystkim dramaty Shakespeare’a i Schillera), grając przed warszawską publicznością łącznie 24 razy. Por. W. Brumer, *Meiningerzy*, „Scena Polska” 1937, nr 1–4; J. Lipiński, *Gościnne występy teatru z Meiningen w świetle warszawskiej krytyki teatralnej*, [w:] *Teatry warszawskie w drugiej połowie XIX wieku. Studia do dziejów teatru w Polsce*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 220–270.

przygotowań i prób przed spektaklem, w trakcie których rodził się odrębny styl tego teatru. Próby zaczynały się zresztą dopiero wtedy, gdy na scenie stała już pełna dekoracja, a aktorzy mogli poruszać się w niej w swoich kostiumach. Jak dowodził książę von Meiningen w listach do Paula Lindaua, wykorzystanie pełnej dekoracji i kostiumów na etapie prób miało zasadnicze znaczenie dla całościowego kształtu spektaklu, było również niezbędne już przy pierwszych próbach reżyserowania scen zbiorowych. Znany z estetycznego pedantyzmu *Theaterherzog* – jak nazywali niekiedy księcia jego współpracownicy – nie wpuszczał więc na scenę aktora, jeśli nie miał na sobie pełnego kostiumu, co wynikało z głębokiego przekonania reżysera, że tylko w pełnym „rynsztunku” aktor może wczuć się w rolę. Aktor musiał przyzwycząić się do swojego kostiumu, albo raczej musiał „zżyć się” z nim, tak aby był on dla niego nie tyle kostiumem, co niejako jego naturalnym ubraniem, w którym będzie poruszał się tak swobodnie, jakby przyodziewał go każdego dnia:

W sztukach kostiumowych – pisał książę – należy podczas prób możliwie wcześniej wprowadzić broń, hełmy, zbroje i miecze, żeby manipulowanie nimi i duży ich ciężar nie sprawiały trudności aktorom w czasie przedstawienia. [...] aktorzy muszą próbować w kostiumach długo przed próbą generalną – która tylko tym różni się od premiery, że nie ma publiczności. Jeżeli kostiumy nie są jeszcze gotowe albo trzeba ich oszczędzać – grać należy w strojach prowizorycznych, ale podobnych do zaplanowanych. [...] Premiera nie może być dla artysty zaskoczeniem. Wykonawca musi mieć wcześniej okazję oswojenia się z niecodziennym strojem z przeszłości. Sposób, w jaki aktor porusza się po scenie, nie powinien sprawiać wrażenia, że nosi on jakiś „kostium” przyniesiony właśnie przez garderobianego ani wywoływać skojarzeń z balem maskowym⁷.

Stąd też zapewne wybuchy złości księcia, gdy podczas próby dowiadywał się, że aktorka nie założyła halki, przez co – w jego mniemaniu – nie mogła grać swojej postaci w sposób wiarygodny, lub gdy aktor wychodził na scenę, trzymając w ręku niezapaloną świecę, choć tekst dramatu wyraźnie wskazywał, iż dana scena rozgrywa się po zmroku.

Książę Jerzy wymagał od swoich aktorów bezgranicznego wręcz poświęcenia – próby trwały niekiedy nawet kilkanaście godzin i kończyły się późno w nocy. Dla Meiningeńczyków granie było jednak, a przynajmniej w założeniu twórcy tego teatru miało być, rodzajem misji. „Artyści są niczym – podreślał Jerzy von Meiningen – tylko sztuka ma wartość, to znaczy, tylko ten artysta zasługuje na wsparcie, który wspomaga sztukę jako taką dla pobożności ludzkości”⁸. Dlatego teatr Meiningeńczyków nie był teatrem gwiazd w tym znaczeniu, że nie tolerowano w zespole gwiazdorstwa wybijania się jednych aktorów kosztem innych. Choć, jak niekiedy twierdzili recenzenci, zdarzały

⁷ J. von Sachsen-Meiningen, *Reguły inscenizacji*, przeł. W. Dudzik, „Dialog” 1996, nr 1, s. 148–149.

⁸ A. Ark, *Geschichte des Meininger Theaters*, Meiningen 2006, s. 40.

się w Meiningen talenty aktorskie na miarę największych scen europejskich, żaden z aktorów nie mógł czuć się uprzywilejowany. Ta równość w traktowaniu aktorów była jedną z podstawowych zasad organizacji całego teatru.

Pierwszy bohater – wspominał po latach Max Grube – oraz pierwsza tragiczka, jeśli nie mieli w sztuce żadnej roli, musieli stanąć obok kompletnego nowicjusza [...]. Oczywiście na początku, co było zrozumiałe, czuli się nieswojo, ale kto był dłużej u Meiningeńczyków, rozumiał, że na tej zasadzie równości wobec artystycznego prawa opierał się cały gmach Meiningeńczyków⁹.

Jednak pomysł księcia Jerzego, aby wśród statystów ustawić zawodowego aktora, nie wynikał bynajmniej z chęci nauczania aktora pokory lub walki z jego scenicznymi ambicjami, lecz był podyktowany względami artystycznymi. Książę był przekonany o ogromnym znaczeniu i wielkiej odpowiedzialności ciężącej na aktorach „prowadzących” grupy statystów i nie krył rozgoryczenia, gdy spotykał się z brakiem zrozumienia dla roli, jaką aktorzy ci odgrywali podczas pracy nad reżyserią mas¹⁰.

Ponieważ praca z grupami niedoświadczonych statystów wymagała szczególnej staranności i wysiłku, niezbędne – zdaniem Jerzego II – było, po pierwsze: „oddzielenie ziarna od plew i możliwie szybkie wyszukanie w tej gromadzie statystów najzdolniejszych i szczególnie zdolnych”, przy czym – jak zaznaczał reżyser – „niezdary należy ustawić tam, gdzie nie robią szkody”. Po drugie, należało podzielić wszystkich statystów na małe grupy, a na przodzie ustawić „kierownika”, czyli doświadczonego aktora lub chórzystę, który „ponosi przed reżyserem odpowiedzialność za to, żeby powierzeni mu podwładni wypełniali dokładnie przydzielone zadania i na odpowiednie hasło zajmowali właściwe pozycje”¹¹. Tłum statystów stojący za plecami przewodnika grupy powtarzał jego słowa i gesty, uczył się ich na pamięć i starał się naśladować go, ale bez przesadnej dokładności. Statysta miał ustawić się na scenie tak, aby nie wyglądał jak odbicie stojącego obok niego kolegi („Każdemu statystycie trzeba zalecić zmianę pozycji, jeśli tylko zauważy, że stoi tak samo jak sąsiad”¹²), dzięki czemu kompozycja obrazu nabierała naturalności i swobody. Książę von Meiningen był przekonany o skuteczności tej metody reżyserii mas, w jednym z listów do Lindaua pisał, że daje ona „zadziwiające wyniki już przy pierwszym występie. Masy są na scenie żywe i prawdziwie współgrają ze wszystkimi i ze wszystkim – w przeciwieństwie do drewnia-

⁹ M. Grube, *op. cit.*, s. 50.

¹⁰ „Zadanie, które przypada w udziale kierownikom grup statystów, nie jest łatwe i należy ubolewać, że aktorzy uważają te funkcje za podrzędne i niegodne prawdziwych artystów. Niechętnie się na nie godzą, a jeśli już są zmuszeni, jawnie demonstrują swoją niechęć. Oczywiście cierpi na tym sztuka”. Por. J. von Sachsen-Meiningen, *op. cit.*, s. 150.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

nych, apatycznych, niemych osobników, których każdy z nas wielokrotnie oglądał w innych teatrach”¹³.

W swoich uwagach adresowanych do Paula Lindaua książę Jerzy kładzie także szczególny nacisk na ustawienie grup statystów, które – podobnie jak u Dingelstedta – powinny przypominać malarską kompozycję. „Na żadnym dobrym obrazie – twierdzi reżyser – nie zobaczy się wielu stojących obok siebie postaci w jednakowej pozycji, z ramionami skierowanymi w tę samą stronę”, dlatego należy „wystrzegać się, by głowy osób stojących obok siebie nie tworzyły jednej linii”. Aby osiągnąć pożądaną efekt, powinno się ustawiać statystów „na różnych wysokościach; w zależności od sytuacji niektórzy mogą klęczeć, inni stać, jedni powinni się pochylić, drudzy wyprostować”¹⁴. Na tym jednak nie kończą się reżyserskie strategie księcia z Meiningen. Wiele spektakularnych rozwiązań scenicznych, o których książę nie wspomina w swoich listach, odnotowała ówczesna krytyka. Uwagę recenzentów zwracało chociażby samo ustawienie dekoracji „ginących” po części w kulisach i umieszczenie pomiędzy nimi statystów – wprowadzie statyści stali przed i pomiędzy dekoracjami, ale widz miał wrażenie, że znajdują się oni również tam, gdzie nie sięga już jego wzrok i nie wiedział, że grupa składa się z ograniczonej ilości statystów. Podobnego „oszustwa” co do ilości zgromadzonych na scenie tłumów dopuścił się książę Jerzy na niewielkiej scenie Friedrich-Wilhelm-städtischen Theater w Berlinie, gdzie warunki nie pozwalały na wprowadzenie zbyt dużej liczby aktorów. Wzorując się na inscenizacji *Ryszarda II* w wykonaniu Charleasa Keana z roku 1867, Jerzy II wprowadził na scenę statystów, którzy wchodzili i schodzili ze sceny, udając za każdym razem inne postaci, co skrzętnie odnotowała ówczesna krytyka:

Rzymianie [...] przechodzili [przez scenę – M. W.] chaotycznie z przednich kulis na lewo i niezauważenie znikali za wzgórzem w kulisach po tej samej stronie. Naturalnie byli to ciągle ci sami statyści, ale ponieważ byli odwrócenii bokiem, a więc nie można było odróżnić ich twarzy, ulegało się temu złudzeniu¹⁵.

Wskazówki inscenizacyjne księcia von Meiningen, znane jako „reguły Meiningerne”, obfitują w wiele uwag mogących uchodzić dziś za banalne, jak chociażby ta, przestrzegająca aktorów przed opieraniem się o malowane dekoracje, które pod naciskiem mogą się zachwiać i popsuć efekt iluzji. Jednak bez wątpienia w połowie XIX wieku reguły te były pierwszą tak bezpośrednią próbą sformułowania zasad reżyserii masowej. Wskazówki księcia zostały zresztą spisane w połowie lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia, już po okresie wielkich podróży Meiningerów po Europie, a zatem są one

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ H. Hopfen, *Streitfragen und Erinnerungen*, Stuttgart 1876, s. 276.

podsumowaniem kilkudziesięciu lat pracy w teatrze, nie zaś niesprawdzonymi w praktyce postulatami reżysera.

Bez wątpienia za twórcę mającego największy wkład w rozwój reżyserii masowej na początku XX wieku uznać należy Maxa Reinhardta, choć oczywiście błędem byłoby traktowanie go jako spadkobiercy tradycji meiningeńskiej, tym bardziej że sam reżyser nie przyznawał się do takiej inspiracji. Poza fascynacją potencjałem tkwiącym w poruszającym się na scenie tłumie, z Meiningeńczykami łączyła Reinhardta wiara w posłannictwo artysty, jego misję niesienia ludziom radości poprzez sztukę. To idealistyczne i nieco naiwne wyobrażenie o teatrze przenoszącym widzów „w sferę czystego piękna” – jak w młodości postulował Reinhardt – uległo z czasem przewartościowaniu, ale zdaje się, że nigdy nie straciło dla reżysera na znaczeniu.

Reinhardt był przekonany, że teatr jako instytucja „moralna” powinien podejmować dialog ze wszystkimi grupami społecznymi i dążyć do ich zjednoczenia we wspólnym akcie odczuwania. Już nie widz, ale wspólnota widzów miała zasiadać w teatrze, który w rozumieniu Reinhardta miał spełniać funkcje „sceny ludowej”. Stąd też zapewne pomysł stworzenia nowego typu budynku teatralnego, mogącego pomieścić każdego wieczoru kilka tysięcy widzów, w tym również tych, dla których do tej pory teatr był nieosiągalny ze względów ekonomicznych¹⁶. Teatr dla pięciu tysięcy miał więc być teatrem otwartym dla nowej publiczności, a przy tym miał zacierać granicę nie tylko między różnymi grupami społecznymi, ale także między publicznością i aktorami. Myśli Reinhardta o *Volksfestspiele* – nowej formie inscenizacji o charakterze masowym, których celem było zawiązywanie owych społecznych więzi, towarzyszył plan utworzenia sceny narodowej. Reinhardta w dążeniach tych wspierał zresztą Georg Fuchs – teoretyk teatru, reżyser i członek Darmstädter Künstlerkolonie, jeden z autorów wydanego w roku 1917 memoriału w sprawie utworzenia Niemieckiego Teatru Narodowego. Fuchs już w roku 1901 – wraz z Peterem Behrensem – na schodach wiodących do Ernst Ludwig-Haus, jednego z budynków należących do Kolonii Artystów na Mathildenhöhe, zainscenizował monumentalne widowisko *Das Zeichen*, mające być próbą powrotu do pierwotnej formy teatru, gdy był on jeszcze rodzajem świątecznego obrzędu i kultu. Reżyser, mając nadzieję, że proponowana przez niego forma widowiska zapoczątkuje reformę teatru, planował cały cykl podobnych inscenizacji, jednak nie doszły one do skutku. Podobnie jak

¹⁶ „W dużym teatrze z okrągłą sceną można urządzić około tysiąca miejsc po jednej marce, najlepsze miejsca byłyby zdecydowanie tańsze niż w obecnych uznanych teatrach dramatycznych i operowych. Warstwy, dla których takie przedstawienia były dotychczas zbyt drogie, będą się z tego cieszyć. Ludzie różnych stanów i klas, którzy stali się sobie obcy, spotkają się w jednej przestrzeni, a aura dzieła sztuki, o ile powiedzie się jego przedstawienie, zjednoczy ich we wspólnym przeżyciu”. Por. M. Reinhardt, *O teatrze i aktorze*, przeł. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 101.

Reinhardt, również i Fuchs był przekonany o konieczności utworzenia teatru dla mas, który nie pozostawałby w „rażącej dysproporcji w stosunku do obecnego rozwoju społecznego”¹⁷. Dla swoich odświętnych widowisk, przeznaczonych dla „nowego społeczeństwa”, Fuchs stworzył nawet nowy typ sceny – scenę reliefową, ale podejmowane przez niego starania uczynienia z teatru „punktu centralnego uroczystego życia społecznego” zdawały się mieć zdecydowanie utopijny charakter.

Również Reinhardt poszukiwał dla swoich działań nowej przestrzeni. Jednak według niego, aby widz mógł współuczestniczyć w teatralnym święcie, należało przede wszystkim znieść bariery architektoniczne i w ten sposób fizycznie zbliżyć publiczność do przestrzeni gry oraz bezpośrednio zaangażować ją w odgrywane wydarzenia. Można powiedzieć, że podjęta przez Reinhardta próba zreformowania teatru zaczynała się więc od reformy przestrzeni teatralnej, stworzenia takiego modelu teatru, w którym w obecności i przy uczestnictwie kilku tysięcy widzów na nowo mogłyby zaistnieć dzieła niemieckich klasyków, dramat antyczny czy średniowieczne mirakle. Miała to być jednocześnie przestrzeń nowoczesna, tzn. spełniająca wymogi najnowszych osiągnięć techniki teatralnej, z rozbudowanym oświetleniem, przystosowana do sceny obrotowej, a nade wszystko przestrzeń w kształcie areny. Zanim udało się Reinhardtowi stworzyć taką przestrzeń, w najdoskonalszy sposób oddającą założenia estetyki jego teatru, grywał w wynajmowanych na tę okazję cyrkach, halach miejskich bądź przenosił swoje spektakle w przestrzeń miasta. W tak monumentalnej lub niekiedy wręcz nieograniczonej przestrzeni, kształtowała się jego wizja teatru dla pięciu tysięcy.

Okres, w którym Max Reinhardt realizuje swoje spektakularne inscenizacje dla masowej publiczności, bez wątpienia sprzyja tego typu eksperymentom. Początek XX wieku jest bowiem momentem krystalizowania się mas – powstają związki i stowarzyszenia, a w końcu różnego autoramentu wspólnoty duchowe. W ciągle rozrastającym się mieście, pochłaniającym już nie tysiące, ale setki tysięcy, a nawet miliony nowych przybyszów, „jednostka przestaje być samą sobą, staje się automatem, którym kieruje wola narzucona, nigdy zaś własna”¹⁸. Odbicia dynamiki tych społecznych przemian szukać można w teatrze, który bez wątpienia uznać należy za najpopularniejszą rozrywkę masową tego czasu. W roku 1914 widzowie berlińskich teatrów, rewii i kabaretów mogły pomieścić każdego wieczoru aż 100 tysięcy widzów. Coraz popularniejszą rozrywką stawał się również cyrk, tym atrakcyjniejszy, że był miejscem nie tylko występów treserów i linoskoczków, ale i sceną teatralną w dosłownym znaczeniu. Podczas gdy największe budynki teatralne

¹⁷ G. Fuchs, *Scena przyszłości*, przeł. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 135.

¹⁸ G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, przeł. B. Kaprocki, Warszawa 1986, s. 55.

mogły pomieścić blisko tysiąc widzów¹⁹, cyrk oferował widzom od 2,5 do 3 tysięcy, a niekiedy nawet – jak w przypadku Cyrku Buscha – ponad 4 tysiące miejsc. Nic dziwnego, że to właśnie arena cyrkowa otoczona dookoła kilkutyśięcną widownią stała się niejako naturalnym miejscem do zaaranżowania „teatru dla ludu” – otwartego dla większej publiczności i dostępnego dla różnych warstw społecznych.

Pomysł wykorzystania cyrku do inscenizacji spektakli dla wielotysięcznej publiczności nie był więc odkryciem Reinhardta. Do grania w cyrkach, halach miejskich czy rotundach zmuszały go ograniczenia architektoniczne budynków teatralnych, stąd też reżyser traktował te zastępcze przestrzenie jako rozwiązanie prowizoryczne. Dążenia Reinhardta do stworzenia nowego typu budynku, mogącego pomieścić tysiące widzów, ale także setki, a niekiedy tysiące statystów, idą w parze z dążeniami innych artystów, przede wszystkim architektów miejskich, podejmujących w tym samym czasie podobną próbę dostosowania przestrzeni miasta do potrzeb nowo formującego się społeczeństwa.

Reinhardt o idei teatru dla pięciu tysięcy po raz pierwszy mówił w roku 1911, choć budowę monumentalnego budynku teatralnego – Festspielhaus – planował już kilka lat wcześniej.

Wielka scena dla wielkiej sztuki o monumentalnym działaniu – zdradzał w jednym z wywiadów reżyser – Festspielhaus, budynek uwolniony od związków z codziennością; pełen światła i wzniosłości, w duchu Greków, ale stworzony z myślą nie tylko o dziełach greckich, lecz o wielkich dziełach wszystkich czasów; w postaci amfiteatru, bez kurtyny i kulis, może nawet bez dekoracji, z aktorem pośrodku, otoczonym przez widzów, oddziałującym całą swą osobowością i słowem; sama publiczność zaś byłaby wspólnotą włączoną w przebieg zdarzeń, częścią akcji²⁰.

Zanim jednak udało się Reinhardtowi uzyskać pozwolenie na przebudowę położonego w centrum Berlina Cyrku Schumana, który w osiem lat później otwarto jako Grosses Schauspielhaus, swoich najbardziej twórczych odkryć dokonał w budynku cyrku, na miejskich placach i w katedrach. To właśnie ten pierwszy okres jego pracy „okazał się bardziej twórczy i przyniósł dzieła prawdziwie nowatorskie; eksperymenty i «rozwiązania prowizoryczne» były bardziej inspirujące niż swoboda dysponowania najnowszymi urządzeniami techniki teatralnej”²¹.

W roku 1910 w budynku Cyrku Schumanna Reinhardt wystawił *Króla Edypa* w tłumaczeniu Hugo von Hofmannsthala. W centrum monumentalnej

¹⁹ Największą widownią spośród budynków teatrów, w których inscenizował Reinhardt, dysponował Deutsches Volkstheater w Wiedniu, mogący pomieścić 1900 widzów.

²⁰ M. Reinhardt, *op. cit.*, s. 67.

²¹ M. Lecko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Łódź 2002, s. 67.

przestrzeni, zabudowanej jedynie prostymi, geometrycznymi formami, reżyser umieścił głównego bohatera tragedii – lud tebański. Już w pierwszej scenie tragedii na arenie otoczonej prawie 5 tysiącami widzów pojawiał się tłum statystów, wkraczających na środek z każdej niemalże strony cyrku:

Środkiem widowni, a także z lewej i prawej strony przed sceną, wbiegał – początkowo niezauważalnie – lud tebański z coraz licześniejszymi pochodniami, kierując się ku schodom wiodącym do pałacu. Z ust do ust przekazywano wołania, śpieszne i przerażone, najpierw przyciszone, potem coraz głośniejsze. Ze wszystkich stron rozległo się lamentowanie, jęczenie i zawodzenie starców i dzieci, zlewające się w końcu w jedną skargę. Beznadziejne wołanie podjęli ludzie na schodach i szeptali jak litanie: „Edypie, pomóż nam! Królu Edypie! Pomóż nam, Edypie, Królu!” Jeden głos stał się głośniejszy i wyraźniejszy. Przed pałacem wciąż nasilał się głos gongu, który ucichł, gdy nagle z łoskotem otworzyły się drzwi pałacu, w których stanął Edyp. Wtedy scena rozbłysnęła światłem pochodni, a tłum u stóp sceny stopił się w jedną masę i kierował ku pałacowi wyciągnięte ręce²².

Chór statystów – w *Królu Edypie* wystąpiło ich aż pięciuset – pełnił w inscenizacjach Reinhardta kilka funkcji. Po pierwsze, stanowił element scenicznej kompozycji, był zarazem tłem i zbiorowym bohaterem dramatu, kierującym się własną dynamiką i przenoszącym na scenę własną ekspresję – ekspresję tłumy, ale tłumy zorientowanego na działania jednostki. Statysci pełnili funkcję estetyczną, a prócz tego ich obecność miała sterować emocjami widzów. Tym, co z pewnością stanowiło o innowacyjnym charakterze reżyserii mas w teatrze Reinhardta, było założenie, że tłum statystów ma być pośrednikiem między sceną a widownią i na niegdyś oddzieloną od aktorów sceniczną rampą publiczność ma przenosić emocje. Taką właśnie rolę statystów Reinhardt określał w sposób następujący: „Między publicznością a wykonawcami nawiązuje się kontakt, który wyzwala niedostrzegalne anonimowe wzajemne oddziaływanie. Słuchacz w znacznie większym stopniu niż dotychczas czuje się związany z wydarzeniami”²³.

U podstaw „zjednoczenia” obu stron – aktorów i widzów we wspólnym odczuwaniu, leżała – zdaniem Reinhardta – konieczność zniesienia granicy między przestrzenią gry a przestrzenią obserwacji. W teatrze Reinhardta, gdzie fizyczna granica między obiema tymi przestrzeniami nie miała prawa bytu, widz stawał się współuczestnikiem zdarzeń. „Wszystko co przekracza tę ramę, co wzmacnia i poszerza oddziaływanie teatru, co wzmacnia kontakt z publicznością – czy to w teatrze kameralnym, czy też monumentalnym – będzie przeze mnie mile widziane”²⁴. Należy przy tym zaznaczyć, że dodatkowym sposobem „czarowania” publiczności było budowanie atmosfery spektaklu za pomocą nowoczesnej techniki teatralnej. Imponujące efekty świetlne –

²² *Ibidem*, s. 91.

²³ M. Reinhardt, *op. cit.*, s. 93.

²⁴ *Ibidem*, s. 67.

regulowanie natężenia i barwy światła, obsługa wielu reflektorów w jednym czasie (co było możliwe dzięki wymyślonemu przez reżysera pulpitowi oświetleniowemu), jak i dopracowana w najmniejszych szczegółach akustyka – szept i niosące się jak echo słowa chóru lub dźwięki i szumy, pozwalały uwierzyć widzowi w iluzję tych widowisk:

Tylko jedno jest dla niego niezbywalne: wiara w siłę sugestii teatru i jego aktorów. Nie ważne w jakiej oprawie scenicznej, widz powinien ulec iluzji i zostać wciągnięty w akcję sztuki, musieć „naprawdę” w niej żyć²⁵.

Inscenizatorskie zabiegi Reinhardta były tym ciekawsze, że reżyser łączył w swoich spektaklach różne, częstokroć wykluczające się zjawiska i dyskursy – cyrk i tragedię grecką, rewię i średniowieczne misterium. Jego eksperymenty nie zawsze spotykały się z przychylnością krytyki: „Teatr należy tylko do teatru, cyrk do cyrku”²⁶ – grzmiał jeden z wiedeńskich recenzentów, a jego dezaprobata dla działań tego „cyrkowego wydrwigrosza” nie była odosobnionym przypadkiem. W przeciwieństwie do oczarowanej stylem Reinhardta publiczności, recenzenci nie szczędzili mu ostrej krytyki, a niekiedy uciekali się wręcz do złośliwej nagonki. Widowiska Reinhardta opatrywano etykietą rozrywki dla prostego ludu („Eksperymenty Maxa Reinhardta miały tutaj podobny skutek jak wszędzie indziej: naiwni widzowie [...] byli zachwyceni, uczeni, strażnicy sztuki [...] byli przeciwko”²⁷), zarzucano mu przerost formy nad treścią i traktowano jego widowiska jako artystyczne nieporozumienie („Nie można tu odczuć żadnego artystycznego wrażenia, które pozostawia życzenie, aby je pogłębić albo znów odświeżyć, można ujrzeć jedynie współczesne kuriozum...”²⁸).

Trudno wyrokować, na ile spektakle Reinhardta były zaplanowaną manipulacją, bo i takie zarzuty wysuwano pod jego adresem, ale z pewnością oddziaływanie tych widowisk na emocje publiczności było olbrzymie. Kontrowersje towarzyszyły zwłaszcza inscenizacjom podejmującym tematy religijne. Gdy w roku 1914 pokazano w Berlinie *Cud* – mirakle o zakonnicy, która oczarowana brzmieniem muzyki porzuca zakon, policja oraz władze kościelne postanowiły zbadać, czy aby spektakl nie stwarza zagrożenia niewłaściwego „duchowego oddziaływania” na publiczność. Niektóre z doniesień krytyki mogły bowiem wydawać się niepokojące, tym bardziej że urokowi widowiska ulegali również i sami duchowni:

²⁵ H. Braulich, *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin 1966, s. 123.

²⁶ Cyt. za: *Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich*, hrsg. von E. Fuhrich, U. Dembski, A. Eder, Wien 2004, s. 64.

²⁷ A. Polgar, „Die Schaubühne” [1911], Bd. 1, Nr. 22/23, s. 601.

²⁸ M. Graf, „Die Zeit”, 18 IX 1912.

Każdego wieczoru tysiące przysłuchują się i oglądają widowisko; zapowiedziano ponowne przedłużenie sezonu o osiem dni, tak wielki jest tłok. W cyrku podczas każdego spektaklu panuje absolutna cisza, nie słychać szeptaniny, ani śmiechów, na twarzach widzów różnych stanów maluje się poważny, wręcz podniosły nastrój²⁹.

W istocie inscenizacja *Cudu*, jeszcze tego samego roku pokazywana w londyńskiej Olympia-Hall, musiała porażać widza swoim rozmachem. W ogromnej przestrzeni gry, przypominającej monumentalną średniowieczną katedrę, Reinhardt zgromadził prawie dwa tysiące aktorów, z czego już sama grupa statystek grających role zakonnic stanowiła ponad sto pięćdziesiąt osób. Podczas scen masowych, przebiegających, w przeciwieństwie do scen kameralnych, w bardzo szybkim tempie, reżyser przeprowadzał statystów (grupy pielgrzymów, żołnierzy, rewolucjonistów czy myśliwych, za którymi podążała horda psów) pomiędzy widzami, formując z nich barwne orszaki. Podniosła atmosferę tego pantomimicznego widowiska tworzyły w dużej mierze efekty świetlne i akustyczne. Reinhardt za pomocą specjalnych reflektorów oświetlał poszczególne elementy scenografii, regulując przy tym natężenie światła, co więcej, zdecydował się także na podświetlenie widowni. Efekty dźwiękowe wzmocnił zaś prawdziwymi kościelnymi dzwonami.

Inscenizacja *Cudu*, pokazana wielokrotnie także podczas pobytu Reinhardta w Ameryce, budziła zdecydowanie ambiwalentne oceny. Mimo ogromnego rozmachu, jak i nakładów finansowych (ponoć inscenizacja londyńska kosztowała Reinhardta aż milion marek), reżyserowi nie udało się zdobyć uznania krytyki. Recenzenci ganili go za pustą formę widowiska, które nie było dla nich niczym więcej niż jarmarczną rozrywką, a przyczyn kasowego powodzenia dopatrywali się jedynie w skutecznej reklamie. Jeszcze w roku 1927 – kilkanaście lat po premierze – *Cud* budził tak ogromne kontrowersje, że recenzenci nie mogli powstrzymać się od złośliwości pod adresem twórcy widowiska. Jeden z wiedeńskich krytyków, oglądający spektakl w Cyrku Renz, kpił:

Cyrk jako katedra... Reinhardt... dwudziestometrowe figury [...] Reinhardt przed próbami... miejsce nabożeństwa... sześć megafonów... podłoga sceny ze szkła... *Perquet lumineux*... Reinhardt na próbach... dwanaście reflektorów... dwadzieścia neonów... Reinhardt po próbach... dzwony o wadze ponad dwóch ton... organy z ośmioma tysiącami piszczałek... sześciuset statystów... Reinhardt... projektor... nadnaturalnej wielkości posągi świętych... Reinhardt i Miss Pinchot... kilogram kadzidła... Reinhard i Lady Manners... gazeta cudów... Ameryka i cud... papież i cud... Reinhardt... cud... cud... Reinhardt... Tak to leci od tygodni, dzień w dzień, koszmarnie: nie bez przyczyny nieopodal Cyrku Renz znajdują się jarmarczne budy na Praterze ze swoimi nawoływaczami... Przybywajcie do tych „nabożnych miejsc”³⁰.

²⁹ Cyt. za: H. Braulich, *op. cit.*, s. 134.

³⁰ M. Scheyer, „Neues Wiener Tagblatt”, 9 VI 1927.

Kolejne eksperymenty Reinhardta, dążącego przez wiele lat do urzeczywistnienia swojego marzenia o budynku teatralnym „dla pięciu tysięcy”, paradoksalnie wyprowadziły go poza mury teatru, więcej nawet – poza mury budynku jako takiego. W roku 1920 Reinhardt zainaugurował Festiwal Salzburski inscenizacją *Jedermann*, którego dziewięć lat wcześniej pokazywał publiczności berlińskiej, jednak tym razem ustawił swoich aktorów nie pośrodku cyrkowej areny, lecz na placu przed katedrą. Reżyser jeszcze wiele lat później był przekonany o słuszności tego eksperymentu:

Ustawiliśmy przed katedrą zwyczajny podest i zagraliśmy na nim bez rekwizytów, w pełnym świetle dnia, bez pomocy ciemności, kiedy to można wywołać efekty świetlne i skoncentrować uwagę widza na jednym punkcie. Przypadkowość dnia, lot gołębi, wzburzona atmosfera nakładają się na naszą grę i nadają jej jedyny w swoim rodzaju, ciągle zmieniający się czar³¹.

Rezygnując z dobrodziejstw teatralnej techniki, jak i z samego budynku, przekraczał Reinhardt granicę między sztuką a życiem, rzeczywistością a ułudą. Już nie cyrkowa arena, ale całe niemalże miasto stało się sceną. Aktorzy umieszczeni na wieżach i dachach w różnych punktach miasta zwoływali widzów na Plac Katedralny. Ci z kolei – nie tylko gromadzili się przed prowizorycznie ustawionym przed katedrą podestem, ale obserwowali widowisko z balkonów i okien pobliskich domów. Reinhardt zaanektował dla swojego spektaklu fragment miasta i podobnie czynił w latach następnych, choć już nie na taką skalę, gdy również w ramach Festiwalu Salzburskiego inscenizował *Salzburger grosses Welttheater* Hofmannstahla oraz *Fausta* Goethego.

O ile u Meiningerów czy Dingelstedta wprowadzone na scenę masy statystów pełniły przede wszystkim funkcję ornamentu, o tyle u Reinhardta ten „ornament” nie stanowił już jedynie elementu malarskiej kompozycji, a był swego rodzaju przekątnikiem powstających emocji pomiędzy aktorami a publicznością. Innowacyjność myśli Reinhardta tkwiła oczywiście w sposobie budowania scen zbiorowych. Reżyser unikał powielania wciąż tych samych schematów, częstokroć dla jednej i tej samej sceny stosował różne rozwiązania, przez co jego spektakle w nowych przestrzeniach zyskiwały coraz to inny kształt.

Gdy w roku 1919 Arnold Neuweiler w swojej, dość kuriozalne z dzisiejszej perspektywy, rozprawie *Massenregie. Eine Studie über die Schauspielchöre, ihre Wirkung und ihre Behandlung* stwierdzał, że tłum w teatrze jest „równie ważny jak [...] bohater i musi być równie czysto jak on umalowany

³¹ *Festliche Spiele. Ein Gespräch mit Max Reinhardt*, [w:] E. Kerber, *Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele*, München 1935, s. 69.

i ubrany”³², teatr wkraczał już w nową erę, której bohaterem miał się stać robotnik walczący o ideologiczne oswobodzenie proletariatu. Czas masowych inscenizacji Maxa Reinhardta powoli dobiegał końca, choć reżyser dopiero co wznosił w Berlinie Grosses Schauspielhaus, mający urzeczywistnić jego marzenia o teatrze dla pięciu tysięcy, a przed salzburską katedrą inscenizował *Jedermann* okrzykniętego przez austriacką prasę „współczesnym Oberammergau”, niosącym radość i spełnienie „wszystkim wielbiącym i spragnionym piękna sercom, którym tego dnia na Placu Katedralnym wolno było śnić”³³. Także historyczne inscenizacje Meiningerów, jeszcze dwadzieścia lat wcześniej szturmem zdobywających teatry, od Londynu po Odesę, pobrzmiwały już jedynie dalekim echem.

Zapowiadana z końcem XIX wieku przez Gustave’a Le Bona „era tłumów” nabierała w połowie lat dwudziestych wieku XX nowego rozpędu. Teatr nie był już rozrywkowym przedsięwzięciem dostarczającym artystycznych przyjemności, lecz stał się środkiem politycznej agitacji, sposobem „wychowywania” mas. Teatr, o jakim marzył Reinhardt, a zatem taki, „który da ludziom radość, który wydobędzie ich z ponurej codzienności i przeniesie w sferę czystego piękna”³⁴, był już jedynie tłem dla eksperymentów teatralnej propagandy lat dwudziestych. Jakże obco musiały brzmieć słowa Reinhardta w Berlinie, w którym Erwin Piscator przygotowywał już *Revue Roter Rummel* – propagandową rewię zamówioną przez Komunistyczną Partię Niemiec tuż przed wyborami do Reichstagu. A jednak teatr Piscatora i Leopolda Jessnera, czy też podejmowane przez ich następców próby reżyserii mas, nigdy nie zaistniałyby w swoim kształcie, gdyby nie Meiningerzy z impetem wprowadzający na scenę tłumy statystów i eksperymenty Reinhardta, który przełamując ograniczenia teatralnego budynku urzeczywistnił to, co u Appii i Craiga pozostało jedynie w sferze projektów.

³² A. Neuweiler, *Massenregie. Eine Studie über die Schauspielchöre, ihre Wirkung und ihre Behandlung*, Berlin 1919, s. 19.

³³ Mex Mell, wypowiedź z 26 VIII 1928, cyt. za: *Max Mell als Theaterkritiker*, hrsg. von M. Dietrich, Wien 1985, s. 24–61.

³⁴ M. Reinhardt, *op. cit.*, s. 63.