

WIEDEŃSKI TEATR PRZEDMIEŚĆ

Utrwalone w tradycji niemieckojęzycznej nazwy *Lachtheater*, *Volks-theater*, *Theater des Publikums* odnoszą się i do swoistego przedsiębiorstwa teatralnego, i do określonej „kulturosfer”, będącej emanacją oczekiwań, preferencji, gustów, mód i upodobań żywionych po obu stronach teatralnej rampy, w ogarniającym ją uniwersum pojęć i spraw¹. Lud (naród), publiczność teatralna i społeczno-estetyczny efekt działania teatru (śmiech) – tak można by zarysować układ zmiennych, w obrębie których rozgrywała się historia wiedeńskich teatrów przedmiejskich przełomu XVIII i XIX wieku. Takie rozpoznanie wydaje się jednak niewystarczające.

Rzeczywistość społeczna i artystyczna tamtego czasu była bowiem – podobnie jak w każdym innym okresie – sprzężona z teatrem relacją wzajemnych odniesień, siecią misternych i objawiających się nieprosto powiązań. Instytucje życia publicznego i meandry historii politycznej (wystarczy przypomnieć, że opisywany przełom wieków to czas wojen napoleońskich, mocno angażujących cesarstwo Habsburgów!) nie będą co prawda zasadniczym przedmiotem tego wywodu, jednak ich znaczenie dla koniunktury finansowej teatrów i społecznej kondycji artystów, dla układu repertuaru i treści prezentowanych sztuk nie ulegają wątpliwości. Zasadniczo jednak chcę zwrócić uwagę na przełamywanie się w teatrze tamtego czasu ogólnoeuropejskich, często specyficznie w kulturze austriackiej wymodelowanych prądów literackich i artystycznych, a także stylów światopoglądowych. Do najważniejszych spośród wymienionych zjawisk należy rodząca się właśnie wówczas estetyka i filozofia wczesnego romantyzmu oraz austriacka odmiana *biedermeieru*², a także charakterystyczne dla kultury Austrii długie trwanie estetyki barokowej i związana z tym procesem, objawiająca się szerokim zasięgiem odbiorczym, swoista „barbaryzacja” literackiego i teatralnego baroku.

¹ Posługuję się określeniami używanymi dość powszechnie przez wielu autorów piszących o teatrze przedmiejskim Wiednia oraz innych formach teatru popularnego, np.: V. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, München–Wien 1984.

² Na ten temat podstawowa praca: F. Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd.1–2, Stuttgart 1971/1972. Zob. też W. Bietak, *O istocie austriackiego biedermeieru i jego literatury*, (1935), przeł. I. Sellmer, [w:] *Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006.

1. W ostatnich dekadach XVIII wieku ożywienie gospodarcze doprowadziło w Wiedniu do dwukrotnego wzrostu liczby robotników fabrycznych w czasie niespełna dziesięciu lat (1783–1790); druga faza industrializacji nastąpiła w pierwszym dziesięcioleciu XIX stulecia. Jednakże już w pierwszej fazie na wpół wiejskie przedmieścia zaczęły wypełniać się nowymi mieszkańcami – robotnikami fabrycznymi, służącymi, drobnymi rzemieślnikami i niższymi w hierarchii urzędnikami, ludźmi najczęściej „nowymi”, „nie stąd”, którzy nierzadko w sposób bolesny doświadczali własnej odrębności, przechodzącej niekiedy w poczucie obcości. Następne dziesięciolecia przyniosły nie tylko wzrost ilościowy (szacuje się, że w latach 1830–1850 stolicę monarchii zamieszkiwało ok. 340 000 ludzi), ale i postępującą zmianę struktury ludności Wiednia. O ile bowiem w dwóch pierwszych dekadach XIX stulecia tylko niewiele ponad osiem procent mieszkańców stolicy urodziło się gdzie indziej, o tyle w latach czterdziestych przybysze – głównie ze wschodniej i południowo-wschodniej części monarchii – stanowili ponad czterdzieści procent ludności miasta. Tworzyło to nową, niespotykaną wcześniej na taką skalę sytuację bezdomności znacznych grup społecznych lub – w lepszych przypadkach – wymuszało życie w przepełnionych przybyszami oberżach i przytułkach³. Dotkliwość poczucia wykorzenienia, całkowicie zrozumiałego w kategoriach psychospołecznych, łagodzonego religijną lub humanitarną konsolacją w sposób bardzo wyraźny zagości na scenach przedmiejskich teatrów.

Tymczasem, wracając do obserwacji dekad łączących XVIII i XIX stulecie, widzimy, że wraz ze zrozumiałym w czasie wojen popytem na broń i tekstylia przyszło kolejne znaczne zwiększenie zatrudnienia, jednakże tym razem towarzyszyła mu inflacja oraz, przynoszące „łatwe szczęście” lub gorycz nagłego bankructwa, wahania na giełdzie i trudne do zapisania w statystykach, aczkolwiek czytelne m. in. właśnie poprzez teatr, społeczne poczucie niepewności i pesymizmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że koniunktura gospodarcza i polityka wewnętrzna prowadzona w dwóch ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku przyczyniły się do instytucjonalizacji, poprzez osiadłość w stałym miejscu, efemerycznych i wędrownych zespołów teatralnych. Na lata osiemdziesiąte tego stulecia przypada bowiem otwarcie trzech teatrów przedmiejskich, które jeszcze wiele dziesięcioleci później uchodziły za teatralną wizytówkę Wiednia – mowa tu o Theater in der Leopoldstadt (1781), Theater in der Josephstadt (1788) i Theater an der Wien (inna nazwa: Theater auf der Wieden – 1786)⁴. Powstaniu tych, a także innych, mniej

³ Podaję za: F. J a r y - J a n e c k a, *Das Verführte, betrogene Volk... Nestroys Zweifel daran, wen's wienerisches ist*, [w:] „Weine, weine, du armes Volk”... *Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1994*, hrsg. von P. Csobadi u.a., Bd. 2, Salzburg 1995.

⁴ Powstałe w bardzo zbliżonym czasie i odwiedzane przez podobną publiczność, teatry te cechowały się pewnymi odrębnościami co do repertuaru i stylu widowisk, zob. F. R a i m u n d, *Werke in einem Band*, hrsg. von R. Goethe, Berlin–Weimar 1969.

znaczących i żyjących krócej teatrów sprzyjało też ogłoszone w roku 1776 prawo o wolności spektakli, ponownie ograniczonej w roku 1794. Na marginesie warto dodać, że kolejne ograniczenia przyniosło po kilku dziesięcioleciach nowe „prawo teatralne” z roku 1850, stanowiące m. in. o zakazie używania rekwizytów związanych z kultem religijnym, o zakazie pokazywania na scenie uniformów i innych oznak władzy państwowej, a także rygorystycznie przestrzegające zasady eliminowania z tekstów sztuk wszelkich miejsc, poprzez które państwo i jego przedstawiciele mogliby zostać ośmieszeni, choćby w sposób aluzyjny. Przestrzeganie prawa miała egzekwować specjalna policja teatralna oraz cenzor, działający nie tylko w odniesieniu do tekstów dramatów, ale obecny na premierze i każdym wznowieniu sztuki, specjalnie wyczulony na padające ze sceny dialogi, a także prezentowane w akcji scenicznej motywy i wątki. Cenzura stosowana wobec widowisk teatralnych była znacznie ostrzejsza niż cenzura książek, w tym jednak względzie cesarstwo Habsburgów prowadziło politykę podobną do innych państw europejskich.

Podkreślany przez badaczy swoisty synkretyzm kultury teatralnej Wiednia w drugiej połowie XVIII wieku przejawiał się wyraźnie poprzez wchłonięcie w ramy repertuarów, a także swoiste „przepracowanie” wątków i rozwiązań teatralnych sztuk o tak różnorodnej estetyce, jak dzieła Gottscheda, Lessinga, Goldoniego czy Molière’a, w połączeniu z wykonawczą praktyką inspirowaną przez żywotne w Austrii zespoły *dell'arte*. Ta różnorodność, obejmująca teatry wszelkiego rodzaju i poziomu (w roku 1776 cesarz podniósł Burgtheater do rangi Nationaltheater, repertuar operowy wystawiano na scenie Kärntnertheater), dotyczyła także oczywiście trzech wymienionych teatrów przedmiejskich, choć teatr „leopoldstadtzki” (tak go nazywano ówczesnie w Polsce) odznaczał się największą skłonnością do repertuaru o tematyce lokalnej, miejskiej, realizowanej w dramatycznej postaci *Lokalposse*.

Emblematyczny wręcz charakter posiadała w tej mierze wystawiona w roku 1813, po zwycięskiej bitwie pod Lipskiem, komedia Adolfa Bäuerle *Die Bürger in Wien*, która zrodziła równie emblematyczną dla wiedeńskiej publiczności postać Staberla, mieszczańskiego wesołka o swoistej godności, niekiedy grzeszącego pychą⁵. Dwa pozostałe teatry przedmiejskie proponowały repertuar mieszany, z dużym udziałem sztuk z muzyką, a nawet oper – dość przypomnieć, że Mozartowski *Czarodziejski flet* miał premierę właśnie w teatrze przedmiejskim.

Zbliżona we wszystkich trzech teatrach polityka repertuarowa, częste zmiany programu, sprzedaż biletów (do anegdoty teatralnej przeszła używana przez publiczność nazwa „Kasperl”, od imienia postaci teatralnej, na oznacze-

⁵ Volker Klotz nazywa go *Publikumsagent*, zob. *idem*, *Dramaturgie des Publikums*, München–Wien 1976, s. 40 i n.

nie monety, której równowartość stanowił bilet do teatru)⁶ pozwalały na wypracowanie środków do wystawiania sztuk „drogich”, z kosztownymi dekoracjami i strojami, poprzez prezentowanie utworów „tanich”, w rodzaju wspomnianych *Lokalpossen*. Dynamikę repertuarową najlepiej pomogą uprzytomnić dane dotyczące teatru „leopoldstadtzkiego”, wedle których w latach 1781–1860 na jego scenie zaprezentowano 28 000 przedstawień autorstwa 900 dramaturgów, co daje przeciętnie 350 przedstawień rocznie! Łatwo wywnioskować, że „nieteatralne” pozostawały najpewniej tylko wieczory Wielkiego Tygodnia oraz wyjątkowe dni żałoby lub zagrożenia. Dynamikę prac autorskich można natomiast uchwycić na podstawie umowy między dyrektorem Theater an der Wien a jednym z dramaturgów, na mocy której ten ostatni zobowiązywał się dostarczyć teatrowi w roku 1837 co najmniej osiem nowych sztuk i co najmniej pięć *Lokalpossen* ze śpiewem napisanych tak, by można było zatrudnić planowaną przez dyrektora liczbę aktorów. Czas, z którego pochodzi ta informacja, stanowił jednak tylko dość daleki odblask czasu największego rozkwitu przedmiejskich teatrów Wiednia, który przypadł na dwie ostatnie dekady XVIII wieku. Bowiem już w drugim dziesięcioleciu XIX stulecia spada liczba zatrudnionych aktorów i ten fakt jest tylko wycinkiem szerszego obrazu wskazującego, z jednej strony, na pauperyzację szeroko pojętej sfery artystycznej, a z drugiej strony, na przemianę form życia artystycznego i preferencji odbiorczych – świadczyć o tym może rozpad kapel dworskich, przemieszanie zawodowych muzyków z amatorami, rozkwit pieśni i kameralistyki, tak charakterystyczny dla romantycznej kultury muzycznej, nie tylko w Wiedniu. Powstają towarzystwa muzyczne wyrosłe z mieszczańskich zasobów finansowych i wspomagane amatorskimi siłami wykonawców, rodzi się nowa, „zdemokratyzowana” figura miłośnika sztuki, w tym także sztuki teatru.

2. Stanowisko osiemnastowiecznej filozofii i antropologii na temat „masy” (cudzyśłów wydaje się koniecznym sposobem zaznaczenia pewnej umowności tego pojęcia w odniesieniu do omawianego czasu) można zarysować jako układ nie tyle opozycyjnych, ile uzupełniających się w tej mierze przekonań Jean-Jacquesa Rousseau i Johanna Gottfrieda Herdera. Jean Starobinski, charakteryzując istotę roussofskiego napięcia między egzystencją jednostki a życiem zbiorowym, konstatuje:

Zło występuje za sprawą historii i społeczeństwa, nie naruszając istoty jednostki. Wina społeczeństwa nie jest winą człowieka istotnego, ale winą człowieka uwikłanego w związki. A zatem, jeśli oddzielić człowieka istotnego od człowieka uwikłanego w związki, jeśli oddzielić

⁶ Teatr w Leopoldstadt nazywano też często *Kasperltheater*, a to głównie za sprawą aktora Laroche’a, odtwórcy postaci komicznej, zob. E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, hrsg. von R. Kabel, Ch. Trilse, Bd.1, Berlin 1967, s. 564–567.

uspołecznienie od natury ludzkiej, to można uznać zło i historyczną przemianę za sytuację *peryferyjną* wobec fundamentalnej trwałości pierwotnej natury⁷.

W taki sposób opisana refleksja genewskiego filozofa nie pozostawiała złudzeń co do etycznego wymiaru procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych, które przyczyniając się do powstawania skupisk ludzkich i wynikających z nich relacji, budowały rzeczywistość właśnie „peryferyjną”, nieautentyczną, ale też – na szczęście – niezdolną do zniszczenia samej istoty człowieka wolnego.

Wolność i wielkość człowieka sławił też humanizm niemieckiego Oświecenia, jednakże Herder ideę samodoskonalenia człowieka splatał z przekonaniem, że idea pięknego człowieczeństwa ma w istocie sens społeczny, wspólnotowy i kulturowy zarazem. Pisał w *Myślach o filozofii dziejów* (1784–1791), że „ludzkość to jest współdziałanie jednostek, które uczyniło nas ludźmi”⁸, rozpowszechniał ideę *Gemeinschaft*, wspólnoty ludzi ożywionych ideami oświeceniowego humanizmu, wspartej na fundamentach samoświadomości, poczucia godności i uczestnictwa w tworzeniu kultury, zanurzonej w duchowym wymiarze bytu historycznego i społecznego.

Przypomnienie tej idei w kontekście problematyki „masy”, odnoszonej do rzeczywistości kultury przełomu XVIII i XIX wieku, ma znaczenie o tyle, o ile w myśli Herdera obecna była, motywowana kulturowo i antropologicznie, inspiracja dla **przekraczania** etycznego i duchowego *status quo* jednostek składających się na ową projektowaną, idealną wspólnotę; perspektywa wychodzenia z ograniczeń, jakim podlega człowiek, otwierała szansę budowania coraz to doskonalszej, stopniowo poszerzającej także swój stan liczebny zbiorowości.

Ujęcie zbiorowości ludzkiej we wskazanych kategoriach kulturowych i antropologicznych wydaje się istotnym tropem dla przybliżenia na sposób teatrologiczny postrzeganej „masy”, bowiem pomaga odsłonić kanwę, na której teatr snuł nieć refleksji nad człowiekiem jako swoistym układem tego, co wyjątkowe i powszechne, wreszcie nad jego aspiracjami do przekraczania różnorodnych ograniczeń. Realizacja tego pragnienia mogła przebiegać – jak pouczają fabuły „przedmiejskich” dramatów – i na drodze indywidualnego oddzielenia, i na szlakach wspólnotowej (by nie powiedzieć „masowej”) identyfikacji. Dlatego też tak istotne wydają się niektóre rozstrzygnięcia podawane przez filozofów poprzedniego stulecia, w których co prawda na próżno szukać odniesień do tematyki wiedeńskiego teatru przedmieść, jednak odnaleźć można niejedną inspirację pomocną w odsłonięciu fenomenu „masowości” w jej załążkowym stadium.

⁷ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzyść i przeszkoda*, przeł. J. Wojciezak, Warszawa 2000, s. 31.

⁸ J. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, wybór, oprac. i przekł. Z. Skuza, Warszawa 2000, s. 88.

Ortega y Gasset spogląda na dwudziestowiecznego „człowieka masowego” jako na wytwór cywilizacji sięgającej początków XIX wieku. Życie masowe – wywodzi hiszpański filozof – cechuje się pełnym samozadowoleniem i związanym z nim hermetyzmem myśli. Wynikająca z nich niezdolność do przekraczania własnych przekonań, idei, moralności stanowi, zdaniem Ortegi y Gasset, samo jądro kondycji człowieka masowego, którego filozof tym samym niejako wyjmuje z kontekstów czysto społecznych i przenosi w wymiar cywilizacyjny i kulturowy⁹. „Podstawową tkankę duszy człowieka masowego stanowi hermetyzm i niesforność – wywodzi autor w *Buncie mas* – bo od samego urodzenia niezdolny jest do uznawania autorytetu zewnętrznego w postaci osób lub czynów. Chciałby iść za nimi, ale nie potrafi. Chciałby słuchać, ale okazuje się, że jest głuchy”. Na ten swoisty autyzm nakłada się odwrót od powagi, ucieczka w żart i farsę („Przez starą Europę dmie wicher wszechogarniającej i nader różnorodnej farsy”), uniki, by nie spojrzeć w twarz przeznaczeniu¹⁰. Masa jako żywioł naznaczony miernotą i rozpadem „straszyła” w piśmiennictwie filozoficzno-społecznym Europy już wcześniej, w pracach Johna Stuarta Milla i Alexisa de Toqueville’a¹¹, jednak Ortega odkrył w pełni jej podstawowy symptom, czyli organiczną niezdolność do przekraczania poznawczego i etycznego horyzontu, stan permanentnego samozadowolenia, stanowiący jakiś upiorny rewers przypisywanych przez masę sobie samej dążeń emancypacyjnych.

Na pytanie, jaki mechanizm rządzi przemianą osiemnastowiecznej Herderowskiej koncepcji „człowieczeństwa” w Gassetowską „masowość” nie ma oczywiście jednej odpowiedzi, można jednak przyjąć, że nieostatni udział w tej metamorfozie przypadł zbiorowej świadomości, która straciła rozpęd ku duchowej emancypacji.

Inspirującą rolę dla myślenia o teatrze jako zjawisku prezentującym i koncentrującym różnorodnie pojmowane „masowe” aspekty rzeczywistości trzeba przyznać także esejowi Eliasa Canettiego *Masa i władza*, który wyrósł z zupełnie nowych, dwudziestowiecznych doświadczeń, dobitnie potęgujących „starą”, dziewiętnastowieczną mieszankę fascynacji i lęku żywionych wobec masy. Canetti zauważa w masie ludzkiej przeciwstawne skłonności, z których jedna polega na niechęci do opuszczania raz zakreślonego terytorium, druga natomiast objawia się w postaci struktur amorficznych, ignorujących granice i formy, rozlewających się niepowstrzymanie i bezkształtnie. Canetti posługu-

⁹ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995, s. 11: „Masę stanowią ci wszyscy, którzy nie przypisują sobie jakichś szczególnych wartości – w dobrym tego słowa znaczeniu czy w złym – lecz czują się «tacy sami jak wszyscy» i wcale nad tym nie boją, przeciwnie, znajdują zadowolenie w tym, że są tacy sami jak inni”.

¹⁰ *Ibidem*, s. 65, 106.

¹¹ Zob. J. Szacki, *Wstęp do: J. Ortega y Gasset, Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, przeł. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. XIX.

je się dla opisanie tego zjawiska metaforami kryształu i żywiołu wodnego, dobitnie obrazującymi współistnienie tendencji sprzecznych, lecz składających się na obraz całości kształtowanej przez dynamizm gwałtownego impulsu i bezruchu, motoryki oraz inercji występujących w obrębie masy pospołu¹².

Zasygnalizowane pokrótce tropy myśli pomagają spojrzeć na teatr przełomu stuleci jako miejsce inicjowania nowożytnej dysputy nad filozoficznymi i antropologicznymi wymiarami sprzężenia indywidualne-zbiorowe. Bez eliminowania wymiaru historycznego, politycznego czy socjologicznego tego sprzężenia, jednak z nachyleniem uwagi w stronę świadomości odczuwającej konflikt, pragnienie, brak itp. Dążenia emancypacyjne połączone z niechęcią do porzucania *status quo*, dynamizm sprzężony z inercją, potrzeba konfrontacji z innymi i pragnienie całkowitego z nimi utożsamienia to wspomniana już „kanwa”, na której teatr przełomu wieków tkął opowieści o swoich postaciach.

3. Wiedeński Volkstheater wydaje się może na pierwszy rzut oka organizmem odrębnym wobec ówczesnej kultury oficjalnej, dworskiej, „wysokiej”. Opozycja wysokie – niskie okazuje się więc poręcznym, choć nieco zbanalizowanym narzędziem opisu jego sposobu organizacji, repertuaru, gry aktorskiej oraz społecznego składu widowni. Istotnie, dochody z biletów jako źródło funduszy służących utrzymaniu teatru, tematyka współczesnej codzienności prezentowana w najczęściej wystawianych sztukach, plebejscy bohaterowie sztuk, żywioł satyry i parodii wobec dramaturgii „poważnej”, królującej na deskach teatrów dworskich, a także, jak pisała jedna z gazet w 1804, „na galerii ludzie znużeni pracą”¹³ – to wszystko tworzy obraz odrębności, a nawet opozycyjności wobec wysokiego modusu teatrów ówczesnego Wiednia, pozostających pod opieką dworu. Dokładniejsze spojrzenie sprawia jednak, że na ten dwubiegunowy obraz, ukształtowany wedle opozycji wysokie – niskie oraz elitarne – masowe (ewentualnie też elitarne – plebejskie) musimy nałożyć korektę, uwzględniając kilka dodatkowych aspektów.

Kwestią najistotniejszą była z pewnością labilność form i sytuacji, cechujących życie artystyczne miasta w omawianym okresie. Uznawany powszechnie za „ojca” wiedeńskich sztuk ludowych Filip Hafner w istocie dokonał połączenia wchłoniętych już przez dworski teatr Wiednia sztuk niemieckiego Oświecenia i francuskiego klasycyzmu z lokalną, często plebejską tematyką. W efekcie takiej fuzji powstały tak charakterystyczne dla przedmiejskich teatrów formy mieszane, wyposażone, na przykład, w elementy rodem z dramatów rycerskich o baśniowej ornamentyce, a przy tym parodystyczne wobec modelu świata zbudowanego w oparciu o etos rycerski. Komizm, dla

¹² E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp L. Budrecki, Warszawa 1996 (szczególnie rozdział: *Symbole masy*, s. 87–106).

¹³ „Zeitung für die elegante Welt”, cyt. za: V. Klotz, *Dramaturgie...*, s. 32.

którego parodia była jedną z dróg osiągania pożądanego efektu, przedstawia się w tym teatrze jako czynnik pierwszorzędny, który pomagał odnaleźć widzowi własną tożsamość i poczucie wartości, a przy tym oswajał go też z konwencjami pochodzącymi „nie z jego świata”, pełnił funkcję kompensacyjną i swoście edukacyjną. Sztuki „popularne” nie tylko wywoływały spazm śmiechu, służący swoistej transgresji widza, przekraczającego w ten sposób determinizm społeczno-życiowych okoliczności. Wchłaniały one także w swoją ostentacyjnie „nieliteracką” strukturę, która bardziej przypominała teatralny scenariusz niż starannie skomponowany dramat, zdobycze józeffińskiej reformy kulturalnej. Takie połączenie owocowało, na przykład, upodobaniem do dekoracji wziętych z barokowego instrumentarium cudów, a w strukturze i tematyce sztuk zaznaczyło się wykorzystywaniem schematów teodycei i poprawy (*Besserungsschema*) jako wyznaczników ludzkiego losu¹⁴. Ujmując rzecz nieco skrajnie, można więc zauważyć swoistą barbaryzację wątków tematycznych i rozwiązań inscenizacyjnych charakterystycznych dla dworskiego i szkolnego teatru barokowego, przeniesionych na teren sceny o innym adresie odbiorczym.

Zjawiskiem eksponującym bardzo intensywnie wspomnianą labilność tematów i sposobów ich teatralnego przedstawiania była muzyka, towarzysząca ogromnej większości sztuk w różnych formach i z różną intensywnością, od zwyczajowej „muzyki na wejście” o nierozpoznawalnym lub zatartym autorstwie, towarzyszącej dramatom, aż po złożone kompozycje o charakterze bliskim strukturalnie operowemu. Zasadniczo jednak w wystawianych sztukach dominowały formy pieśniowe, niekiedy też duety i partie wykonywane przez chór. Wprawne ucho (a takie, jak zapewniają twórcy i badacze mitu Wiednia jako miasta „najbardziej muzykalnego” wiedeńscy widzowie posiadali w stopniu bardzo wysokim i powszechnym) pozwalało rozpoznać w „przedmiejskiej” sztuce cytaty muzyczne z *Figara* Mozarta, *Orfeusza i Eurydyki* Glucka czy *Fidelia* Beethovena, niekiedy strawestowane lub sparodiowane. Obok uwielbienia dla Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu* pierwsze dekady XIX stulecia przyniosły w Wiedniu modę na muzykę Rossiniego, wykonawczo często bardzo trudną. Cytaty z *Cyrulika sewilskiego* odbiorca mógł napotkać w muzyce Konradina Kreutzera do dramatu Ferdinanda Raimunda *Barometermacher* (tytuł polskiej przeróbki *Fabrykant barometrów*), w sąsiedztwie licznych cytatów z ludowej muzyki Austrii. Obok takich, przykładowo podanych, przeniesień gotowych fragmentów ze znanych oper, kompozycje muzyczne przeznaczone dla przedmiejskich teatrów wchłaniały także pewne struktury, z arią koloraturową na czele. Oczywiście lekko przekształconą, opracowaną tak, by mógł jej podolać śpiewak będący przede wszystkim aktorem dramatycznym, z koloraturą tak ukształtowaną, by płynnie przecho-

¹⁴ Zob. V. Klotz, *Dramaturgie...*, s. 64 i n.

dziła w jodłowanie, charakterystyczne dla postaci, które w fabule sztuk były z reguły przybyszami do cesarskiego miasta. Z wysokiego modusu opery pochodziła też prawdopodobnie rzadko używana przez kompozytorów muzyki do przedmiejskich teatrów tonacja molowa, a także samo wykorzystanie tonacji dla charakterystyki postaci i sytuacji – do nielicznych przykładów należy muzyka Kreutzera do ostatniej sztuki Raimunda zatytułowanej *Verschwender* (tytuł polski *Marnotrawca*). Operową proveniencję miały też uwertury do sztuk scenicznych, z reguły dwuczęściowe, przynoszące dźwiękową zapowiedź obecnych w strukturze sztuki śpiewów. Sumaryczna ocena muzyki komponowanej do sztuk „przedmiejskich” podkreśla co prawda jej konwencjonalność, z reguły zaledwie „rzemieślniczą” poprawność, na którą, oprócz uzdolnień kompozytora, składał się też wzgląd na możliwości wykonawcze zespołu aktorskiego, jednakże operowy wzór przebija w tej muzyce bezustannie, od dosłownego cytatu po przejmowanie gotowych struktur, włączając się w dwustronny ruch między „ludowym” i „wysokim” w muzyce ówczesnej opery i przedmiejskiego teatru. Nie bez znaczenia dla tego przepływu były artystyczne losy kompozytorów. Sam tylko przykład muzyków komponujących do dzieł Raimunda dostarcza dowodów zarówno instytucjonalnego przemieszczania się kompozytorów, jak i uprawiania przez nich różnych gatunków i form muzycznych. Joseph Drechsler, kompozytor w operze i nauczyciel Johanna Straussa, twórca kilkunastu mszy, w latach dwudziestych XIX wieku pracował jako dyrygent i kompozytor w Josephstadttheater i Leopoldstadttheater, komponując muzykę m. in. do słynnego *Chłopa milionowego* (*Der Bauer als Milionär*) Raimunda, a wspominany już Kreutzer dzielił czas między przygotowywanie kompozycji do sztuk teatrów przedmiejskich i dyrygowanie orkiestrą w operze¹⁵.

Bez obawy popełnienia większego błędu można więc stwierdzić, że tak charakterystyczny dla dramatów „przedmiejskich” żywioł muzyczny pełnił funkcję istotnego łącznika między obszarami kultury, które skłonni bylibyśmy oddzielać, łącznika przenoszącego inspiracje i gotowe rozwiązania w obie strony społecznych i teatralnych obiegów. Wskazuje na to, na przykład, obecność rozwiązań właściwych dla wiedeńskiego singspielu w operach komicznych (francuskich) Glucka, z drugiej zaś strony, kultura operetki, mająca swoje „wysokie” aspekty.

Swoiste przesła między teatrami i obiegami publiczności stanowili też aktorzy. Najpierw jako autorzy dramatów, co stanowiło zwyczaj nader rozpowszechniony – w latach 1814–1830 spośród sztuk, które cieszyły się popularnością mierzoną liczbą ponad dziesięciu wystawień, aż dziewięćdziesiąt procent pochodziło spod pióra aktorów lub innych pracowników teatru.

¹⁵ Podaję za: G. Holz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt am Main 2002.

Jest rzeczą oczywistą, że taka dramaturgia pisana „ze środka” teatralnego doświadczenia posiadać musiała swoistą strukturę, tematykę, postaci bezpośrednio wyrastające z tego, co zwykło się określać „wyczuciem sceny”. Jeszcze istotniejszy jest jednak fakt, że niektórzy spośród aktorów-autorów przechodzili dość skomplikowaną drogę zawodową, grali w różnych teatrach i przenosili na kolejne sceny zarówno doświadczenia aktorskie, jak i upodobania repertuarowe. Najznamienitszym przykładem jest sam Raimund, aktor, dramaturg i dyrektor teatru „leopoldstadtzkiego”. Kształcony na skrzypka, wykorzystał te umiejętności muzyczne w głośniejszej sztuce Gleicha *Die Musikanten am Hohen Markt*, stając się swoistym emblematem artysty przetwarzającego wszelką okoliczność biograficzną dla celów sztuki teatru. Najpierw aktor trup wędrownych, potem występujący na przedmiejskich scenach Wiednia, obdarzony wielkimi zdolnościami imitacji, zagrał w 1813 Franciszka Moora w *Zbójcach* Friedricha Schillera, wiernie imitując deklamacją, gestem i mimiką Ferdinanda Ochsenheimera, aktora kreującego tę rolę w latach 1807–1809 w Burgtheater. Gazeta „Theaterzeitung” z 1814 roku donosiła: „Raimund jest jak echo swojego wzorca w chodzie, w nałożeniu płaszcza, ruchu ramienia”¹⁶. Tę zdolność wiernej imitacji innego aktora niejedną raz zresztą w kreacjach Raimunda podziwiano, a także ganiono, sprawa ta jednak nie zamyka się wyłącznie w kręgu wyjątkowych zdolności imitującego, lecz otwiera także perspektywę tradycyjnego modelu aktorstwa, uprawianego na scenach „oficjalnych”, kiedy to artysta przejmując rolę po swoim poprzedniku, przejmował jednocześnie jego styl gry. Imitacja była więc narzędziem zachowywania ciągłości, zasadą, dzięki której efemeryczna z natury rzeczy rola zyskiwała *sui generis* „długie trwanie”. Była także, co najbardziej może oczywiste, metodą uczenia zawodu. Raimund, kopiując grę aktora Burgtheater, nie tylko więc wnosił do przedmiejskiego teatru Schillerowski dramat, ale proponował też tradycyjny, ukształtowany w retorycznej szkole sztuki aktora model deklamacji i aktorskiego gestu¹⁷. Jednocześnie przecież Raimund w swojej grze sam niszczył ten model, występując jako aktor i dramaturg przeciwko „dobremu smakowi” (ganiła go za to drezdeńska „Abendzeitung” z 1818 roku), gdy prowadził grę z publicznością, jako aktor nadmiernie zbliżając się do parteru, a jako dramaturg tworząc liczne kontrafakture, aktualizując i zmieniając teksty przez siebie samego napisanych piosenek¹⁸. Dysponował techniczną wirtuozerią, pozwalającą mu na zagranie bardzo rozmaitych ról („pan Raimund gra wszystko”, pisali z uznaniem recenzenci), ale też żywił namiętność do bardzo osobistego „wcielania się” w rolę. Łączył

¹⁶ Cyt. za *ibidem*, s. 21.

¹⁷ Na temat różnych typów aktorstwa zob. R. Graf, *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zum Bildungsmacht*, Tübingen 1992, s. 130–155.

¹⁸ Zob. G. Holz, *op. cit.*, s. 25.

w swoim aktorstwie dwie żywotne tradycje aktorskiego fachu: deklamacyjno-retoryczną i mimiczno-improvizacyjną. Obie zaszczerpiał w „leopoldsztatdzkim” teatrze, kojarząc opozycyjną parę aktorstwa posługującego się rozłącznie „wysokim” lub „niskim” rzemiosłem w jedną całość. Na tym jednak nie kończy się bezpośrednio związana z Raimundem historia przenikania teatralnych stylów. Od końca lat dwudziestych dziewiętnastego wieku odbywa intensywne występy zagraniczne, jako aktor występujący w napisanych przez siebie „przedmiejskich” sztukach gości m. in. w Grazu, Hamburgu, Berlinie, Pradze i Monachium, na deskach różnych teatrów, także tych „oficjalnych”. Przedmiejski repertuar, wszechstronny aktor i... tak charakterystyczne dla „niskiego” charakteru teatrów Wiednia, pisane dialektem partie sztuk, przetłumaczone na literacką niemczyznę! Trudno może o bardziej dobitny przykład uświadamiający, jak dalece niejednoznaczny wymiar wiedeńskich teatrów przedmieść wyłania się z prostej estetyczno-społecznej dychotomii rozcinającej jakoby ówczesną kulturę teatralną na dwa oddzielne obszary.

4. „Unser Hanswurst war ein Salzburger”. To słowa z *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (Posłannicywo teatralne Wilhelma Meistra) Johanna Wolfganga Goethego, które znakomicie wprowadzają w sedno problematyki dotyczącej postaci komicznej przedmiejskiego teatru Wiednia, figury dla tego teatru wręcz emblematycznej¹⁹. Wywodzący się z tradycji wędrownych teatrów żartowniś i wesołek na scenie wiedeńskich teatrów przedmieść objawił się jako przybysz, mówiący wywołującym śmiech wiedeńskiej publiczności dialektem osobnik, odziany w spodnie z inicjałami „H.W.”, przyozdobiony zielonym kapeluszem i białą kryzą pod szyją. Reinhard Urbach notuje jego różne wcielenia i wskazuje na zmienność funkcji samej postaci, a także rysuje interesujący kontekst dla panujących w kulturze teatralnej tamtego czasu gustów i nastrojów. Wprowadził go na wiedeńskie sceny jeszcze na początku XVIII wieku Joseph Anton Stranitzky, i „jego” Hanswurst stał się czystym znakiem roli pośrednika między dramatem a publicznością („vermittelt zwischen dem Drama und seinem Publikum”)²⁰. Jego plebejska kondycja ulega niejako rozdwojeniu: występuje bowiem i jako z pozoru mało ważna figura zagubiona w świecie barokowej wspaniałości innych, „wysokich” postaci i dekoracji, i jako „wysłannik” oglądającej spektakl publiczności. „Hanswurst jest pozbawionym iluzji komentatorem iluzjonistycznej barokowej akcji” („Hanswurst ist illusionsloser Kommentator der illusionären hochbarocken

¹⁹ Cyt. za: L. S n o o k, *Unser Hanswurst war ein Salzburger*, [w:] *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hrsg. von P. Csobadi u.a., Salzburg 1994, s. 472. Na temat postaci zob. podstawową pracę: O. R o m e l, *Die Alt-wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

²⁰ R. U r b a c h, *Die wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Wien 1973, s. 24.

Hauptaktion”), konstatuje Urbach, zwracając uwagę na osobliwy stop swojskości-obcości tej postaci wobec oglądających ją widzów, gdyż jego strój i dialekt w jednakim stopniu dystansują go wobec świata przedstawionego, który prezentuje sztuka, jak i wobec publiczności. Wiąże się z tym faktem bardzo interesujące i znaczące przesunięcie, z miejsca zajmowanego przez postać poboczną, mało istotną w poważnej fabule, ku miejscu zajmowanemu w centrum akcji, komentowanej ironicznie bądź sarkastycznie, poddawanej deziluzji i obniżeniu jej wysokiego tonu. Hanswurst działa bowiem między książętami swojego czasu i postaciami ze starożytnej historii i mitu: Ifigenii z Taurydy zadaje pytanie o to, czy jest już zameżna, a w innej sztuce już w tytule zapowiadzana jest jego prymarna rola (Triumf rzymskiej cnoty czyli Giordanus Wielki. Z Hanswurstem, radosnym wysłannikiem miłości, unikającym śmierci, niezręcznym mordercą, przymuszonym do szpiegowania i wszystkiego, czego chce komedia). Domeną jego słownej aktywności są sentencje, przysłowia i porzekadła w rodzaju „lepiej nisko żyć niż wysoko wisieć”. W tajemniczy dla widza sposób zawsze unika śmierci, z wszelkich wyzwań losu wychodzi obronną ręką, a do tego nieustannie podważa iluzjonistyczny charakter teatru i różnicuje własne wobec niego miejsce: jako postać sztuki wraca na pole bitwy, by zebrać na nim pozostałe po walczących pieniądze, oraz oznajmia, że udaje się do Salzburga, aby tam napisać „nową komedię dla widzów”.

Tak ukształtowany Hanswurst, łączący w sobie cechy naiwnego wieśniaka i złośliwego kobolda, czystą dziecięcość z wyrafinowanym sprytem podlegał, jak już wspominałam, pewnym transformacjom, wynikającym niekiedy ze zbliżenia wobec tradycji *dell'arte* (w wątkach miłosnych komedii Prehausera), bądź z umieszczenia go w świecie przedstawionym organizowanym nade wszystko przez muzykę i taniec. Szczególnie ta druga metamorfoza wymaga objaśnienia, mowa tu bowiem o postaci stworzonej przez Johanna Josefa Felixa von Kurza, wyłączonej jak gdyby z wszelkiego społecznego i racjonalnego porządku, realizującej swój sceniczny byt poprzez śpiew i pantomimę, programowo infantylnej, a nawet scenicznie pomniejszanej poprzez kostium dziecka²¹. Już tylko na marginesie dodam, że w sposób czytelny wyrażała się przy tej okazji inspirowana nie tyle przez barokową „wspaniałość”, ile przez rokokową estetykę „małego formatu” jedna z osiemnastowiecznych wykładni dzieciństwa i dzieciectwa jako bytu niewinnego i wyrafinowanego zarazem. Postać stworzona przez Kurza znajdowała się zatem także w antynomicznym zwarciu z jakimś oficjalnym modelem kultury – w tym przypadku był to świat normy i dworskiej reguły, przełamywanej dziecięcą bezkarnością i baśniowym anturażem (linia teatralnej cudowności, w teatrze przedmiejskim osiągająca

²¹ Zob. H.-P. E c k e r, *Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person*, [w:] *Die lustige Person...*

kulminację w dramatach Raimunda, rozpoczyna się wyraźnie w sztukach Kurza, zdominowanych przez postać podlegającą baśniowym przemianom i nadnaturalnym przywilejom).

Hanswurst istnieje na scenie także w dramatach powstałych w pierwszych dekadach XIX stulecia. Nie zawsze pod tym właśnie imieniem, częściej jako różnie nazywana postać służącego, prostaczka, niekiedy skrzywdzonego przez los i „możny” świat, obdarzonego współczuciem i objawiającą się w chwilach próby stałością. To oczywiście tylko oparte na abstrahowaniu uogólnienie, które wymagałoby rozwinięcia poprzez obszerny wykład na temat swoistości austriackiego biedermeieru, tendencji w kulturze, która w sposób niesłychanie konsekwentny ogarnęła nieomal wszelkie przejawy życia artystycznego i duchowego po roku 1815. Jej wewnętrzne antynomie, z dominującą nad wszystkim ideą rezygnacji, pojmowanej nie tylko jako wycofanie zranionego podmiotu w głąb własnych myśli lub banalną codzienność, ale także jako heroiczne trwanie w punkcie znoszącym sprzeczności bytu²² znakomicie zarysowuje dramaturgia Raimunda, nietrudno jednak zauważyć, że także stworzone przez niego, niektóre spośród postaci „z Hanswurstem w tle” posiadają wymiar niepokojąco demoniczny i niejednoznaczny. Generalnie jednak rzecz można, iż powracający w sztukach początku XIX wieku do swej pierwotnej roli służącego Hanswurst jest mniej agresywny niż jego osiemnastowieczny protoplasta, częściej rezygnuje z bezustannego komentarza, więcej za to w nim pesymizmu zabarwionego melancholią.

Hanswurst – w swoich rozlicznych odmianach i wcieleniach – jest niewątpliwie dzieckiem podszyty, łączy naiwną niewinność ze sprytem, bezradność z siłą, jaką niekiedy daje intelektualne ograniczenie. Trwając na scenach przez wiele dziesięcioleci, może posłużyć jako czytelne *exemplum* przemian, dokonujących się w kulturze i myśli antropologicznej tego czasu. Można je opisać jako przejście od „dziecięcej dzikości” do „dzikiego dzieciństwa”, a więc od naturalnej dla dziecka egzystencji poza nakazami kultury do egzystencji zbuntowanej, frenetycznej, niekiedy okrutnej. W obu przypadkach jednakże obdarzonej ogromnym potencjałem krytycznym, anarchistycznym, a także utopijnym, pozwalającym oczekiwać, że szczęśliwy czas i miejsce można odnaleźć właśnie na drodze anarchizującej aktywności, rozkładającej nielubiane i zastygłe struktury życia. Tradycyjne, paternalistyczne utożsamienie dziecka i ludu, tak popularne w rozlicznych projektach i działaniach politycznych, filantropijnych, edukacyjnych etc. zostaje nadwerężone z najmniej spodziewanej strony. Nie można uniknąć pytania już nie tylko o ściśle teatralną funkcję postaci plebejskiej, występującej na deskach przedmiejskiego teatru, ale także kwestii, czy bohater ten mógł stać się bohaterem „masowym” na modłę opisanych wcześniej predylekcji człowieka masowego. W tym

²² Zob. W. Bieta, *op. cit.*

miejscu konieczne jednak będzie poszerzenie kontekstu o obserwację, jaka była rola (i dola) ludu w innych formach dramatycznych tamtego czasu.

Hannelore Schaffer w pracy analizującej postać dramatyczną „lud” (Volk) trafnie zauważa, że stara tradycja dramatyczno-teatralna, w myśl której postać plebejska znajduje właściwą dla siebie przestrzeń w świecie komedii, została skonfrontowana, poczynszy od XVIII wieku, z nową formułą istnienia zbiorowej postaci „ludu” w gatunkach poważnych. Dramaty utrzymane w typie fresków historycznych (*Wallenstein*, *Goetz*), tragedie historyczne w rodzaju *Śmierci Dantona* Heinricha von Kleista czy *Egmonta* Goethego, prezentują bowiem plebejską zbiorowość w konfrontacji z bohaterem tragicznym, z natury rzeczy „wysokim” tak w sensie społecznego pochodzenia, jak i kwalifikacji moralnych, w sposób, który prowadzi do istotnych przekształceń w obrębie gatunku. Aktywność herosa służy tu bowiem dziełu emancypacji (wyzwolenia spod obcej dominacji, poprawy statusu socjalnego itp.) zbiorowości, której samoświadomość bywa niejednolita, niekiedy zupełnie uśpiona, innym razem zróżnicowana w obrębie różnych grup i środowisk. Autorka przywoływanej pracy stwierdza wprost, że obserwując pod tym kątem dramatyczno-teatralne dzieje zbiorowości dostrzegamy, iż wskazują one na sekularyzację heroicznego idealizmu bohatera tragicznego, który, w miejsce dawnej postawy trwania wobec przeciwności, dochodzenia do kresu w imię raz obranej idei, zaczyna pełnić funkcję inicjowania nowego porządku. Przegrywając, ulega nie tylko przeważającej sile wrogiego, opresyjnego aparatu władzy – jego katastrofa jest też pochodną źle obliczonych rachub co do samoświadomości i aktywności ludowej zbiorowości. „Tragedia i tragizm nie są już dalej możliwe – konkluduje Schaffer – kiedy przywódca działa wobec ludu; ponieważ jednak lud jest niezwycięzalny, niezniszczalny i nietragiczny, musi on (bohater) być postacią aktywną. Ponadto lud wręcz zmusza bohatera do bierności, gdyż od tragicznej, aktywnej postaci nie mógłby się wyemancypować”²³. Śmierć Egmonta z dramatu Goethego, ofiarnicza, wystylizowana pasywnie, wypełnia jednak tragiczną formę. Bez ludu byłaby całkowicie naznaczona bezsensem, jednak odejście bohatera wskazuje temu ludowi drogę, a przynajmniej zarys szansy wyzwolenia.

Lud jako postać tragedii *Burzy* i *Naporu* działa więc na strukturę bohatera tragicznego nie tylko sekularyzując i temporalizując zespół przyświecających mu idei, ale wyzwała też w nim ujęcie dla postawy ofiarniczej, czy wręcz tę postawę wymusza. Chciałoby się rzec, że jest swoiście „aktywny przez pasywność” i nie mogąc – lub nie chcąc – zmienić własnego położenia, w sposób zasadniczy zmienia położenie bohatera głównego. Jest rzeczą niezwykle interesującą fakt, że „demokratyczne” w istocie cele herosa prowadzą do wyjątkowej wręcz afirmacji jego postaci. Jeszcze raz odwołam się do analiz

²³ H. Schaffer, *Dramenform und Klassenstruktur*, Stuttgart 1972, s. 52.

Hannelore Schaffer, która zauważa, że dramat z ludem jako postacią zbiorową często nadaje szczególną rolę ekspozycji, rozbudowuje ją nie tylko do znacznych rozmiarów tekstowych, ale przede wszystkim czyni polem rozległej prezentacji postaci i procesów, które mają odegrać jakąś rolę w zasadniczej akcji. Przedstawia zbiorowość poprzez chętnie stosowaną estetykę „ludowego obrazka”, ale też stwarza niezmiernie szerokie pole dla objaśnienia postaci głównej, z jej wyjątkowością i indywidualizmem (z tego też punktu widzenia *Obóz Wallensteina* może się wydawać niepomniecznie rozciągniętą pierwszą sceną dramatu)²⁴. Znana od początku istnienia teatru postać komiczna wkracza więc do tragedii końca XVIII wieku jako zbiorowość zasadniczo bierna, oczekująca na przebudzenie, choć także wewnętrznie zróżnicowana. W komedii przedmiejskiego teatru natomiast jej indywidualizm zdaje się wzmacniać – pamiętamy, do jakich działań zdolny był Hanswurst! – a jednak jest to sąd sformułowany zbyt pochopnie. Ten indywidualizm jest bowiem trzymany w ryzach przez egzemplaryczność postaci, łatwo rozpoznawalnej przez widzów jako postać z tego samego co i oni *milieu*, reprezentatywnej dla nich i do nich podobnej. Postaci skrojonej tak, by „cała” przedmiejska zbiorowość mogła przejrzeć się w niej jak w zwierciadle, a przy tym intensywnie eksponującej własną obcość i nieprzystawalność do społecznej normy. Pół biedy, gdy swymi działaniami rozsypywała oficjalny, dworsko-monarchiczny porządek, bowiem w ten sposób mogła istotnie wyrażać nastroje plebejskiej „masy”, cóż jednak począć, gdy jej anarchizujące skłonności zaczęły dotyczyć ładu ulubionego przez tych, których reprezentowała?

Wyjście w stronę „ludu tragediowego”, objawionego w dramatach i na scenie w tym samym wszak czasie, co najbardziej intensywna faza rozwoju przedmiejskiego teatru, nasuwa nowe pytania na temat „ludu komediowego”. Czym bowiem w gruncie rzeczy była spowodowana niezwykła wręcz aktywność Hanswursta i jego plebejskich następców w komediowym świecie przedmiejskiej sceny, skoro pełna identyfikacja mogła okazać się co najmniej problematyczna? Czy egzemplaryczna funkcja oznaczania „ludu” w jego zbiorowości dawała szansę przedstawienia zbiorowości namacalnej, realnej, na scenie? I, co może najważniejsze, wobec jakiej instancji (w tragedii była to „zła” władza i pragnący wyzwolenia ludu bohater) Hanswurst rozwija swoją pomysłowość i eksponuje anarchizujące działania? Zarysowanie kontekstu, w którym odpowiedź na te pytania stanie się bardziej uprawniona, wymaga odtworzenia najważniejszych konturów świata przedstawionego sztuk, wypełniających wieczory w przedmiejskich teatrach Wiednia. I jakkolwiek te dramaty, a właściwie scenariusze teatralne zyskujące pełny kształt dopiero w scenicznym widowisku, cechowała ogromna różnorodność form, spośród których wymienię tylko rodzajowe w charakterze *Lokalposse* i *Stadtposse*,

²⁴ *Ibidem*, s. 59.

burleskowe *Nach-* i *Zwischenspiele*; bliskie operze *Singspiele*, a nade wszystko rozliczne odmiany dram, z dramą czarodziejską (*Zauberdrama*) jako emblematycznym znakiem teatralnego Wiednia – to sumaryczna wizja wydaje się możliwa²⁵.

Struktura bodaj większości sztuk oparta jest na zasadzie podwójności świata przedstawionego. Sztuki o charakterze „lokalnym” (*Lokalposse*), w rodzaju popularnych *Die Bürger in Wien* Bäuerla eksponowały przede wszystkim podwójność różnych rzeczywistości społecznych, ujawnioną najczęściej za sprawą konfrontacji przybyśza wkraczającego w dobrze rozpoznany świat (włóczęga, nieproszony gość, odnaleziony członek rodziny), natomiast dramy czarodziejskie oparte były na prezentacji podwójności bytu o charakterze ontologicznym, ziemsko-niebiańskim lub realistyczno-baśniowym (tu mieści się większość sztuk Ferdinanda Raimunda). Jak widać, ta podwójność wyrasta z różnych przesłanek, jednak generowane za ich sprawą światy przedstawione mają strukturę podobną. Cechuje ją brak przejrzystości, jest nasycona efektami działania sił sprawczych, których istota jest trudna, lub nawet niemożliwa do rozpoznania. W sztukach rodzajowych siły te kryją się w ekonomicznym mechanizmie życia, pochodzą z „góry” społecznej lub z tajemniczego obszaru ludzkiej psychiki. W dramie czarodziejskiej ziemski, społecznie określony świat ludzi współlistnieje ze światem istot i zjawisk nadprzyrodzonych albo na zasadzie zamkniętego układu, w którym dominują nagłe zwroty akcji, współobecność ludzi i „zjaw” zdeterminowanych tymi samymi, niepojętymi wyrokami losu, albo w postaci bytowo równoległych sfer społecznej i nadprzyrodzonej, przy czym ta druga rzadko przyjmowała formy chrześcijańskiej transcendencji – preferowane były jej kształty baśniowe i magiczne. W tym drugim przypadku sfera „wyższa” pozostawała czynnikiem dominującym, odsłaniającym swoją moc za sprawą baśniowego wysłannika, magicznego przedmiotu lub niewytłumaczalnych zdarzeń. Nieprzenikniona dla ludzkiego świata, a jednak stale ingerująca w jego przebieg, nie poddawała się racjonalizacji ani próbom wpływu na jej decyzje, choć przebieg akcji odsłaniał zasadnicze motywy jej postanowień. Miały one na ogół charakter etycznej wykładni winy i kary, a także nagrody i pocieszenia, niekiedy nadających sztukom charakter zbliżony do moralitetu, najczęściej jednak roztaczały nad nimi klimat biedermeierowsko wystylizowanej rezygnacji i melancholii. Ich wizualnym, uteatralizowanym ekwiwalentem często była barokowa alegoria, niekiedy przybierająca formę bardziej skomplikowaną, gdy motorem akcji i przyczyną sprawczą ludzkiego losu stawały się incyden-

²⁵ W dalszym wywodzie posługuję się wynikami moich badań, przedstawionymi w: E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 17–100 (tu też interpretacje poszczególnych sztuk oraz analiza ich recepcji w Polsce).

talne, przynależne całkowicie do współczesności i pozbawione estetycznego regulatora elementy rzeczywistości, takie jak wygrany los na loterii (milion!)²⁶, przegrana w karty czy niezapłacony rachunek. Przynależąc na pozór całkowicie do „socjalnego”, empirycznie poznawalnego świata, wchodziły w obszar baśniowo-magicznej sankcji, równie nieprzeniknione i tajemnicze, jak laseczka czarnoksiężnika czy zalegoryzowana starość. I jakkolwiek cud musi mieć uzasadnienie i objawia się w swoistym trybie warunkowym, wedle reguły „wenn-dann” (jeżeli-to), to przyczyna pierwsza tych warunków pozostaje nieznana. Najbardziej na pozór odważne i fantastyczne pragnienia postaci regulowane są, nie bez związku z ową nie do końca przejrzystą „warunkowością” cudu, zasadą nieprzekraczania – „aber nicht so weit” (byle nie za daleko), nader często padało ze sceny, skutecznie powstrzymując bohaterów sztuki przed zupełnie swobodną ekspresją. Można sądzić, że szczególne napięcie, jakie musiało wytworzyć się między anarchizującym z jednej strony, a samoograniczającym, z drugiej strony rzecz biorąc, aspektem działań postaci, nadawało jej interesującą dynamikę rozciągniętą między swoistą impetycznością i skłonnościami ewazyjnymi.

Gwałtowna, niepojęta zmiana, przypadek wpisywany w działanie „czarodziejskich” wysłanników nieznanymi siłami, nieprzejrzystość świata i niejasność własnego losu oraz społecznej, a także ontologicznej kondycji – tak można byłoby nakreślić obraz świata wyłaniający się z dominującej na scenach przedmiejskich dramaturgii, choć poszczególne jej formy ciążyły bardziej albo ku eksponowaniu rodzajowej codzienności, albo ku magicznej niezwykłości, nie stroniąc przy tym od efektów komicznych czy wręcz parodystycznych. W takim świecie także relacje między ludźmi poddane są rytmowi nagłych i niespodziewanych odmian, a ich społeczna kondycja rozpada się na segmenty, które są efektem nieoczekiwanych przemieszczeń i zaburzeń. Nagłe wzbogacenia, nieodwracalne bankructwa to najbardziej czytelne znaki labilności i niepewności społecznego statusu i etycznych fundamentów życia, rozpadającego się w ramie tradycyjnej hierarchii, którą kreślą sceniczne spotkania możliwych i ubogich, oświeconych i prostaczków. Za Klotzem można te zaburzenia ująć w rytmie binarnych opozycji, ujawniających się w podstawowej dla struktury przedmiejskich sztuk sytuacji wejścia (wtargnięcia) przybyśza

²⁶ Temat nagłego wzbogacenia się i równie nagłej straty majątku należał do najbardziej popularnych tematów zarówno sztuk „społecznych”, jak i „czarodziejskich”, nie wyłączając dramatów Raimunda i Nestroya. Por. kapitalne uwagi Canettiego dotyczące jego współczesności, które całkowicie opisują też świat wyobrażeń zamkniętych w charakteryzowanych sztukach: „Skarb przerodził się w dzisiejszych czasach w milion. [...] Suma ta budzi takie zainteresowanie, gdyż dzięki zręcznym spekulacjom można ją osiągnąć nagle, jednym skokiem; marzą o niej wszyscy, których ambicją jest pieniądz. Najbardziej efektowne cechy dawnego baśniowego króla przeniesiono na milionera”. E. C a n e t t i, *op. cit.*, s. 211.

w świat ustabilizowanej społeczności²⁷. Stanowi ona katalizator oczekiwań, lęków i nadziei, rozpiętych na osiach, których bieguny stanowią osiadłość i ruchliwość, ciągłość i fragmentaryczność, bezpieczeństwo oswojonego *milieu* i anonimowość „szerokiego świata”, wewnętrzna wartość i zewnętrzny blichtr, samoregulacja małej społeczności i regulacje życia przez państwo, patriarchalny porządek rodzinny i neutralna rzeczywistość interesu, erotyczna obyczajność i „uwolniona” seksualność. Wkroczenie przybysza nie zawsze wprowadza po lewej stronie tych opozycji perturbacje, bywa i tak, że lewa strona ujętej w powyższy schemat rzeczywistości zostaje dzięki jego wejściu przywrócona. Samo pojawienie się gościa może więc zarówno konsolidować społeczność, jak i spowodować jej rozkład, a on sam zostaje przez zbiorowość wchłonięty i „udomowiony” bądź odrzucony.

5. „Już wiem, w czym rzecz. Astralny ogień kręgu słonecznego w złotej liczbie Uriona wpadł z konstelacji systemu planetarnego w uniwersum paralaksy poprzez kwadranty gwiazd stałych w elipsę ekliptyki; a zatem świat musi ulec zagładzie przez przekątną aproksymacji perpendykularnych kręgów następnej komety. Te obliczenia są jasne jak szuwaks...”

Te słowa szewca z *Lumpacyjusza* (*Lumpazivagabundus...*, 1833) Johanna Nestroya, przytoczone przez Karla Krausa w pełnym ironii i sarkazmu pod adresem współczesnej mu kultury studium z roku 1912²⁸, dobitnie charakteryzują specyfikę teatru ostatniego z wielkich „przedmiejskich” wiedeńczyków. Objawiała się ona w obrazie rzeczywistości całkowicie podporządkowanej przypadkowi. Przypadek jawi się u Nestroya jako siła najwyższa, ponad religią i magią, jest nie tylko tematem ludzkich myśli i rozmów (*Zu ebener Erde und im ersten Stock*, 1835, polski tytuł *Na parterze i na piętrze*), ale jest też podstawą dramatyczną ludzkich działań i losów. Z jednej strony jakoby „uwalnia” to bohaterów Nestroya od ciężaru wypełniania życiem jakiegokolwiek wzoru, daje pociągającą ofertę reakcji motywowanych jednorazowym impulsem, otwiera szansę dla improwizacji, ta ostatnia zaś przypomina o wolności. Nie ulega jednak kwestii, że panująca w sztukach Nestroya władza przypadku jest oczywistym zaprzeczeniem wolności; rozwijana przez dramaturga komedia przypadku okazuje się niespodziewanie bliska tragedii losu spod znaku Maximiliana Klingera, a przy okazji parodiuje ją i przedrzeźnia.

Przytoczony fragment o komecie wskazuje także na działanie przypadku w sferze języka i dyskursu – szewc, wygłaszający quasi-uczony monolog, nie tylko śmieszy, ale także poraża wywodem, który rozminie się z odpowiedzią

²⁷ V. Klotz, *Bürgerliches...*, por. rozdział: *Die Komödienformel. „Kollektiv und Störenfried”*.

²⁸ K. K r a u s, *Nestroy i potomność*, przeł. Ł. Musiał, maszynopis. Zob. też P. R e i m a n n, *Einleitung* do: J. N e s t r o y, *Werke*, hrsg. von P. Reimann, Weimar 1962, s. 19 i n.

jego rozmówcy w sferze podstawowej dla komunikacji wspólnoty sensu i języka. Ta dość mimo wszystko wyjątkowa, nawet jak na Nestroya, słowna ekwilibrystyka wprowadzała odbiorcę w całą, już powszechną w jego teatrze, sferę znaczeń i formalnych zabiegów: w miejsce dialogów i rozmowy wchodziły izolowane monologi, postaci posługują się gotowymi aforyzmami i kupletami, które powodują dalszą atrofie dialogu, nawet duety w partiach śpiewanych obrazują najczęściej – w warstwie słownej – całkowite rozminięcie intencji „rozmówców”; przypadek jako narzędzie akcji na poziomie dyskursu objawia się jako siła wywołująca destrukcję komunikacji.

Napisana w roku 1848 sztuka *Freiheit in Krähwinkel* najdobitniej może obrazuje naszkicowane wyżej właściwości scenicznego pisarstwa Nestroya, który po śmierci Raimunda stał się nowym – i jakże innym! – emblematem przedmiejskiego teatru. Bowiem także rewolucja okazuje się – podobnie jak wszystkie inne ludzkie dzieła – przypadkiem, działaniem, w którym trudno odnaleźć patos i determinację, przekrzywionym w zwierciadle sarkazmu i satyry. Krytyka rzeczywistości jest zarazem krytyką języka; niezwykle prostodusznie (a może właśnie przewrotnie?) brzmią słowa z „Oesterreichische Courier” po premierze *Freiheit in Krähwinkel* w teatrze „leopoldstadtzkim”: „W tej sztuce wyraża się wszystko, co charakterystyczne dla nowych dni”²⁹.

Jeszcze raz powraca pytanie, czy teatr wiedeńskich przedmieść był teatrem masowym? Z całą pewnością wiele dzieliło go od dwudziestowiecznych form wielkich widowisk, przeznaczonych dla tłumów i angażujących potężne aparaty wykonawcze. Na ich tle wydać się musi swoiście kameralny, niewielki i ściszony, co nieprzypadkowo podkreśla częstość używanej w tytułach sztuk przydawki „mały” („Kleinburger”, „Kleinstadt”). Może więc pytanie o socjologiczno-statystycznie mierzalną „masowość” należałoby zastąpić pytaniami o formy wyobraźni przedłożone publiczności do przyjęcia, o rodzaj intelektualnego i duchowego treningu, jaki sprawiała widzom przewijająca się bezustannie przez sceny postać teatralna „prostego człowieka”. Teatr podsuwał widowni zwierciadło, z którego wyzierała postać pozbawiona złudzeń, choć dynamiczna, samotna, choć hałaśliwa, naiwna i przy tym cyniczna. Osiemnasto-, dziewiętnastowieczne sceny wiedeńskie były więc rodzajem stacji diagnostycznej zjawiska, które w pełnej skali miało dopiero nadejść – form życia masowego ugruntowanych na bierności i samozadowoleniu. Teatr prezentował bowiem rozliczne „przekroczenia” (w duchu analiz Ortegi) podejmowane przez występujące na jego deskach postaci, ale i sygnalizował wyraźnie dosięgające je poczucie zagrożenia i apatie, choć wszystko to razem relatywizowała potężna dawka dobrodusznego lub przeciwnie – zjadliwie dojmującego śmiechu. Powróć jeszcze raz do uwag Krausa o Nestroyu,

²⁹ Cyt. za: F. Jary-Janecka, *op. cit.*, s. 52. Na temat tej sztuki zob. też: V. Klotz, *Bürgerliches...*, s. 55–63.

formułowanych w 50 lat po śmierci dramaturga, z przekonaniem, że obejmują one także całą wiedeńską teatralną „dawność”, i cały świat społeczno-mentalny, który z perspektywy roku 1912 wydawał się obdarzony niepoślednią godnością:

Obecna rzeczywistość w sposób absurdalny wyjaskrawia wszystko to, o czym mowa w satyrach sprzed półwiecza. [...] Organy naszej epoki negują wszelkie określenia sztuki jako tej, której rozumienie stanie się udziałem potomnych. Ale potomnych już nie ma, **są tylko ci, co wyrażają zadowolenie, że są, że jest teraźniejszość, która sama siebie zaopatruje w nowości i przed przyszłością nie ma żadnych tajemnic** [podkr. moje – E. N.]³⁰.

Przyjmując tę myśl jako porażająco przenikliwe rozpoznanie dwudziestowiecznej rzeczywistości społecznej i mentalnej wypada dodać, że wiedeńskie teatry przedmieść pokazały nie tyle „masę”, co „człowieka masowego” w fazie, w której dopiero zaczynał się kształtować – zadowolonego z siebie, aroganckiego, uwikłanego w pozorne relacje i pozorny kontakt z innymi. A jednocześnie ten teatr „człowiekowi masowemu” nie ułatwiał życia, wskazywał mu na nieprzejrzystą strukturę rzeczywistości, wciągał w labirynty sensów, kusił ofertą zmiany, niepokoił melancholią i nostalgią. Zrobił chyba niemało, by na drodze ku masowości, którą otworzyła historia i kultura wieku XIX, pojawiły się zapory i utrudnienia.

³⁰ K. K r a u s, *op. cit.*, s. 19.