

dzą, iż są wiecznymi straceńcami, ban-krutami. Ich *vanitas vanitatum* nie jest abstrakcyjna i idealna jak u mistyków, dlatego też wydaje się nam większa.

Ale powieść szelmowska jest jeszcze lekcją inteligencji. Jej prawda jest uwarunkowana czynnikami realnymi, konkretnymi. Pisarz nie pracuje dla potomności lub dla siebie, lecz zwraca się zawsze do publiczności, do czytelnika realnego. Otóż twórcy pikareski umieli nawiązać bezpośredni kontakt z publicznością. Po trzech wiekach opis bitwy pod Nördlingen Estebanilla González może służyć dzisiejszym powieściopisarzom za wzór. Do dzisiaj człowiek ulicy znajdzie w powieściach szelmowskich odpowiedź na swe problemy i niepokoje.

Pokazać, że przeznaczeniem człowieka jest człowiek, przerobić przeznaczenie na świadomość to misja artysty. Zanim określili ją filozofowie, maksyma ta służyła za zwierciadło i przewodnika mistrzom pikareski. Pisarze w. XX powinni się starać ich naśladować.

W „Dodatku” autor daje fragmenty prac wybitnych teoretyków i praktyków powieści.

Stefania Ciesielska Borkowska, Kraków

Otto Rommel, DIE ALT-WIENER VOLKSKOMÖDIE, Anton Schroll-Verlag, Wien 1952, 1096 S., 250 Phot.

Zmudna jest praca konserwatora, który chce z drobnych kawalków zlepić wazę antyczną tak, aby możliwie wiernie wrócić jej pierwotny kształt. A do takiej porównuje właśnie Otto Rommel swój wysiłek włożony w budowę dzieła pt. *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, nad którym pracował lat czterdzieści. Piękna szata zewnętrzna stanowi godną oprawę dla treści książki. Niezwykle dokładne i szczegółowe przypisy, wskazówki bibliograficzne i źródłowe, dokładny i bardzo przejrzysty spis treści — wszystko to umożliwia łatwe i pożyteczne korzystanie z tak dużego dzieła.

Książka nosi podtytuł: *Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum*

Tode Nestroys. Podzielona jest na dwie zasadnicze części: I. „Vom Barocken Welt-Theater mit Hanswurst Lustbarkeiten zu Kasperliade und Zauberflöte”; II. „Vom Staberl zu Valentin und Knierien”. Trzecia część obejmuje przypisy, bibliografię oraz indeksy nazwisk, tytułów itp.

W przedmowie autor precyzuje wytyczne, jakie postawił sobie we wstępie do pracy:

1. Dać możliwie wyrazisty i źródłowo wierny obraz rozwoju życia teatru ludowego w Wiedniu mniej więcej od połowy XVII wieku, kiedy to przybiera ono charakter zorganizowany i celowy;
2. ukazać, do jakich form artystycznych wykryształizowało się życie teatralne w okresie około 250 lat;
3. przedstawić, w jaki sposób synteza stylu barokowego i narodowych, ludowych tradycji dała na gruncie wiedeńskim znakomite twory starowiedeńskiej komedii ludowej.

Zamieszczone w dziele liczne i stosunkowo dokładne życiorysy ludzi teatru są konsekwentnym łańcuchem dziejów starowiedeńskiej komedii ludowej. Są one zawsze wyciągnięciem wniosków z uprzednio rozwiniętego bogatego obrazu faktów. Należą do nich zarówno wyczerpujące streszczenia przedstawień teatralnych z całą ich scenerią, jak i skonfrontowanie z opinią i reakcją współczesnych poprzez głosy krytyki, ilość przedstawień, a nawet dane dotyczące frekwencji. Rommel kreśli sylwetki aktorów będących często jednocześnie autorami, samych autorów, dyrektorów teatrów, daje historię trzech teatrów wiedeńskich, w których znalazła schronienie komedia ludowa.

Niejednokrotnie autor podaje własną teorię ogólnie przyjętych terminów, np. w rozdziale: „Wesen und Funktion des Komischen auf der Bühne”. Stwierdza tu, że nie należy generalizować pojęcia komizmu, którego istota jest różna w różnych epokach i u różnych autorów, nawet jeśli posługują się tymi samymi motywami akcji. Motywy te bowiem nie determinują istoty komizmu, ale służą tylko jego wyzwoleniu.

Komizm na scenie rozpoczyna swe życie od postaci komicznej. Autor rozróżnia „postać komiczną” — *komische Gestalt* (*stupidus*) i *Lustigmacher* (*derisor*) — komika, świadomie rozśmieszającego tym, co mówi. Ten ostatni przeobraża się w dalszym swym rozwoju w agresywnego satyryka. Rommel twierdzi, że zmiany rodzaju typów komicznych, reprezentatywnych dla danej epoki, mają swe głębokie korzenie w zmianach zachodzących w psychice danego narodu. Ewolucja pojęć i form, jakie przybierał komizm na scenie teatru ludowego w Wiedniu, jest głównym nurtem dzieła Rommela. Autor jest nie tylko historykiem teatru, ale również jego teoretykiem.

Sfera oddziaływania z jednej strony tych, mówiąc słowami autora, *Volksorganischen Voraussetzungen* na powstanie i kształtowanie się teatru, a z drugiej — wzajemne oddziaływanie sceny — to zagadnienie szczególnie interesujące Rommela. Jeśli przytacza on dokładne życiorysy aktorów — to często po to, by stwierdzić, że ich działalność teatralna była prostą konsekwencją ich postawy życiowej albo — kontrastowym, czasem tragicznym jej dopełnieniem.

I

Starowiedeńska komedia ludowa jest syntezą stylu barokowego i narodowych tradycji. Z tego względu część pracy traktująca o dramacie barokowym i związkach komizmu na scenie jest szczególnie obszerna i nieomal drobiazgowa. Jak zaznacza autor, powodem było tu również to, że jako pierwszy miał możliwość wykorzystać rozproszone dokumenty i źródła do tej epoki.

Założeniem bardzo istotnym dla autora jest udowodnienie narodowej oryginalności i niezależności starowiedeńskiej komedii ludowej. Rommel widzi korzenie komedii starowiedeńskiej w rozkwicie dramatu barokowego z poł. XVII w., i to w jego specyficznie austriackiej formie, za którą uważa: 1. operę dworu cesarskiego, 2. *ludi caesarei* jezuitów.

Dramat baroku przyjmuje formę widowiska, a wyrasta z tradycji dramatu liturgicznego. Nieodłączne od tych widowisk są świat czarów — *Zauberei* — i alegorie. Rodowód alegorii widzi Rommel w demonach i cudach z dramatu liturgicznego, a świat czarów w sensie teatralnym — w *Sacre rappresentazioni* Włochów.

Załączkiem świeckiej formy widowiska były intermedia dworskie XVI w., w których droga do czarodziejskiej fantastyki prowadziła poprzez dworskie maskarady i dramatyczny balet francuski. Już w nich pojawiły się postacie groteskowe nie powiązane z konfliktem zasadniczym. Później w operach dworskich akty zazwyczaj kończyły się tańcem, nie wynikającym z całości. Mimo wielkiej ilości oper dworskich przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że stanowią one wariancje kilku typów, wśród których przeważają motywy antyczne. Rezygnują one z wszelkiej namietności na rzecz dworskiej galanterii i czci dla wszystkiego, co umacnia autorytet panujących. Są z reguły bezkonfliktowe, a miłość jest w nich rodzajem konwenansu towarzyskiego. Ulubionym motywem takiej opery jest dobrowolna ofiara z własnego życia (*La lira di Orfeo*, autor jej, Monato, każe Orfeuszowi i Aristeowi zrezygnować z Eurydyki).

Pod koniec XVII w. opera dworska nabiera charakteru sensacyjnego w związku ze zmianą gustu publiczności. W operach dworskich pojawia się komizm epizodyczny, np. w operze Minato *Temistokles w Persji* przy końcu II aktu zamieszczony jest taniec tubylczych duchów, które płatają figle Temistoklesowi. W krotchwili tegoż autora *La pazienza di Socrate* *con due mogli* występuje osoba naiwnego Pitho („beczka”), coś w rodzaju niemieckiego Eulenspiegel. Ulubione motywy komediowe, które wprowadza opera dworska, to przebrania, *qui pro quo*, zamiany itp. Styl barokowy tych widowisk wyraża się szczególnie w ich przebogatej scenerii (*Theatralik*). Tu specjalnie sławne są insceni-

zacje Lodovico Burnacini i Giuseppe Gal-
li — Bibiena. Stwarzają oni na scenie
wizję życia książęcego w całym prze-
pachu pałaców. Ta *Theatralik* widowisk
barokowych znajduje jeszcze bardziej im-
ponujący wyraz w dramatach zakonnych
— *Ordensdrama* jezuitów.

Twórcami *Ordensdrama* są Nicolaus
Avancini (1611—1686) i Johann Baptista
Adolf (1657—1708). Avancini rezygnuje
z mistycznych uniesień na rzecz *vita
activa*. Ludzie jego utworów to typy nie
zindywidualizowane: źli i dobrzy, przy-
czym źli nie poprawiają się, a dobrzy
pozostają niezłomni. Wobec takiego ukła-
du sił praca dramaturga ogranicza się
do wypracowania momentów retardacji
i arabesków sytuacyjnych. W zasadzie zre-
szta Avancini jest nie tyle dramaturgiem
i poetą, ile *Theatraliker*.

Avancini nazywał swe utwory począt-
kowo tragediami, bo odpowiadało to jego
koncepcji świata i historii. Adolf, drugi
twórca *Ordensdrama*, oddala się od tego
zgodnie ze zmienionymi wymogami wi-
downi. Odczucie Adolfa jest bardziej li-
ryczne, ma upodobanie do historii mi-
łosnych. Rommel nazywa go „Pater Co-
micus des Ordens“. Pobożność Adolfa
jest prostolinijna, dziecinna i ona to po-
zwala mu żartować z najświętszych.
Szczególnie udają mu się sceny dziecię-
ce; wywarły one duży wpływ na ukształ-
towanie świata duszków w starowie-
deńskiej komedii *Lausbuben*. W tej
ostatniej swej fazie, jaką reprezentuje
Adolf, dramat zakonny najsilniej oddzia-
łał na starowiedeńską komedię czarów,
np. identyczny materiał tematyczny po-
siadają *Alvilda* Adolfa i *Ulvilda* Chri-
stiana Weise.

W 1588 r. teatry zakonne otrzymały ze-
zwolenie grania komicznych intermezzów
w języku narodowym. W operach dwor-
skich nie zachowały się one, oprócz wsta-
wek i piosenek. Sceny jarmarczne tak
w operze dworskiej, jak i jezuickiej
stwarzały okazję do ukazywania ko-
micznych scenek ludowych. U Avanci-
niego pojawia się postać Maguscusa, bę-
dącego figurą komiczną ludowej burleski.

Rommel twierdzi, że komika ludowa od-
działywała na teatr dworski i jezuicki,
a nie na odwrót.

II

Komedia ludowa krystalizuje się wo-
kół postaci komicznej. Postaci te poja-
wiają się już we wczesnohistorycznych
tańcach kultowych. Najstarsze typy ko-
miczne — to poczwarne, groteskowe fi-
gury przedstawiające phallusowych de-
monów w orszaku boga płodności. Podob-
nie frywolność, „sprośność“ zapustnych
uroczystości zdaniem Rommla jest wy-
tłumaczalna tylko poprzez swe pocho-
dzenie od kultu demona płodności.

Postać komiczna zmienia się stopniowo
w błazna, który poprzez swą funkcję
podkreśloną strojem stoi niejako ponad
życiem, a z tego stanowiska wolno mu
bezkarnie ganić bez narażenia się na czy-
jās obrazę. Popularność błazna osiąga
swoją szczyt na przełomie średniowiecza
i nowożytności. Istnieje wówczas cała
kultura błazeńska, towarzystwa błazeń-
skie itp. Kres temu kładzie dopiero Re-
formacja. W Renesansie istnieją już dwa
rodzaje błaznów: mądry — mówiący pod
maską błazeńską prawdę możliwym, i głupi
— niespełna rozumu. Mimo swego ro-
dowodu od mądrego błazna z XVI w.
Hanswurst odchodzi od niego. Dla Hans-
wurst nie istnieje socjalna rzeczywistość,
lecz tylko teatr — sfera kulis. Jego
wieśniactwo jest w zasadzie bardzo po-
wierzchowna. Rommel twierdzi, że nie-
miecki Hanswurst pochodzi od niemiec-
kiego Pickelhäringa i jest całkiem nie-
zależny od włoskiego Arlekina, nawet
gdy występuje w jego towarzystwie.
Pickelhäring, jako rola komiczna, przy-
był z trupą angielską bawiącą pod ko-
niec XVI w. w Niemczech. Ale typ Pik-
kelhäringa, tworzącego tradycję, nie jest
pochodzenia angielskiego. Od końca
XVI w. datuje się napływ komediantów
angielskich do Niemiec. Mieli oni takie
samo znaczenie dla teatru niemieckiego,
jak włoscy aktorzy improwizatorzy
(*Stegreifspieler*) dla teatru francuskiego.
Każdy pryncypał trupy wędrownej był

zarazem głównym komikiem i kreował swój typ o specjalnej nazwie.

Postać Pickelhäringa pojawia się dopiero z napływem aktorów niemieckich do tych trup. W drugiej połowie XVII w. spotykane są już tylko trupy niemieckie. Dotąd w teatrze niemieckim dominowała gra słowa, aktor-Diener am Worte. Trupy angielskie, grające dla cudzoziemców, doprowadzają do perfekcji grę mimiki i gestu, o czym świadczą uwagi dla aktorów zachowane w tekstach.

Rozwój teatru zawodowego w Niemczech przypada na okres ogólnego kryzysu po wojnie trzydziestoletniej. Wydaje się liczne ustawy przeciw „wędrownicom” i stawia się przeszkody w otrzymywaniu *Spielerlaubnisse*. Napływ do trup jest bardzo duży, szczególnie spośród studenterii. Znaczenie tych „band” aktorskich było olbrzymie. W XVII w. stanowiły one łączność między ludem a zromanizowanym teatrem barokowym — dworskim.

Droga do niemieckiego *Bildungstheater* prowadzi od pryncypała trupy Johanna Velten, poprzez trupę Neuberin, wiedeńczyka Elensona i Hilverdinga do ostatniego ognia — Stranitzkyego, który ukształtował już zdecydowanie starowiedeńską komedię ludową.

Ponieważ dla wędrownych aktorów sztuka ich była źródłem zarobku, przeto grali tak, aby przyciągnąć widzów. Stąd — akcje pełne napięcia, sensacji. Powstaje nowa forma dramatyczna — *Grosse Aktion*. Są to sztuki opracowane z literackich projektów dla scen wędrownych. Ich tekst jest tekstem gry, a nie deklamacji. Wiersze przerabia się na prozę — nawet sztuki Szekspira.

Oto plan sztuk granych przez trupy wędrowne: 1. *Greueltragödie* — tu dochodzi do głosu skrajny naturalizm, dziś nie do zniesienia, wówczas pożądany. 2. W drugiej poł. XVII w. *Greueltragödie* zostaje wyparta przez *commedia per avventura* ze szczęśliwym zakończeniem. Bogactwem dekoracji próbują te zespoły rywalizować z dworską operą. *Haupt- i Staatsaktion* przedstawiają na ogół ży-

cie wielmożów, stąd ich treścią są przeważnie historie miłosne, walki o tron itp. Ponieważ koniec musi być szczęśliwy, rozwiązania bywają karkołomne: umarli ożywają, okazuje się, że rywal jest bratem ukochanej...

W tych przedstawieniach pojawia się pierwsza postać komiczna — Pickelhäring. Rommel cytuje za Anną Baeske: „Pickelhäring ist kein Mensch des Alltags, sondern ein Wesen aus dem Lebensraum der Bühne... aus der Freude am Spiel“ (s. 174). Mimo więc swej rodzimej, wieśniaczej tradycji mało ma wspólnego z jakąkolwiek klasą społeczną. Jego rola waha się pomiędzy rolą Fool (głupiego) a kłowna. Komizm Pickelhäringa w ostatniej swej fazie jałowuje. Postać ta nie jest indywidualizowana, brak jej naturalnej pożywki. Jednakże jest on tylko przemijającym etapem w metamorfozie wieśniaczej postaci błazna, który odrodzi się u Stranitzkyego w Hanswurscie. Stosunkowo obszernie zajmuje się autor wykazaniem niezależności ludowego teatru niemieckiego od włoskiej *commedia dell'arte*. Pomijając już jego twierdzenie, że *commedia dell'arte* nie ma korzeni ludowych, Rommel zwraca uwagę na obcą teatrowi niemieckiemu ironię, żonglowanie słowem, stronienie od wstrząsających sensacji, co właściwe jest dla *commedia dell'arte*. Jeśli nawet Pickelhäring przejmuje nazwę Arlekina, ma to tylko znaczenie techniczne. Na wzór *commedia dell'arte* dodawano Pickelhäringowi kompana, ale zawsze pozostał solistą. Nigdy nie doszło do gry grupowej, jak w komedii włoskiej.

Potrzeba stałego teatru wciąż rośnie. W 1708 r. powstaje wreszcie budynek teatralny w Wiedniu. Dwór opanowany przez włoską operę przyznaje ten budynek komediantom włoskim. W 1710 r. udaje się niemieckim komediantom pod kierownictwem Stranitzkyego przejąć go. W 1720 Stranitzky dzięki poparciu miast otrzymuje *privilegium privatum*. Jako pryncypał indywidualizuje on swój typ komiczny, który nazywa Hanswurstem. Hanswurst ukształtował się już

przed przyjściem Stranitzkyego do Wiednia, co świadczy, że Stranitzky podejmuje już istniejącą narodową tradycję. W odróżnieniu od Pickelhäringa Hanswurst występuje w jednym typowym, ludowym kostiumie — wieśniaka salzburskiego. Sam Stranitzky miał niewiele wspólnego z wsią. Trudno też w komice Hanswurstu dopatrzeć się ściślejszego związku z ludowością. Wieśniaczość jego jest raczej fikcją artystyczną. W stroju Hanswurstu o jego niewieśniaczym pochodzeniu świadczą: pałka w rękę — leszczotka błazeńska, spodnie do kostek — znoszone już przez Zanni w *commedia dell'arte*, kryza, bogactwo kolorów, serce na piersi — znak celu na uroczystościach strzeleckich, kapelusz wprowadzie salzburski, ale właściwy też wesolkom (*Lustigmacher*). Hanswurst wykazuje też rodowe związki z *Lungaue Sau-* i *Krautschneider*, którzy mają swą tradycję w teatrze ludowym. Hanswurst nie jest jeszcze przedstawicielem ludu — zbyt mocno tkwi w tradycjach błazeńskich, ale ma już dane ku temu, aby stać się nim przez swój związek z widzem, któremu jest coraz bardziej potrzebny.

Zaczątki starowiedeńskiej komedii ludowej w przeróbkach Stranitzkyego grupują się wokół postaci Hanswurstu. Na tle zwyczajów ówczesnej komiki Hanswurst nie ma nic wspólnego z parodią, a reprezentuje raczej *naiv-natürliches*. Jego role to komediowe paralele (książę i księżniczka, Hanswurst i pokojówka). Teksty Hanswurstu cechuje swoboda w sprawach seksualnych, w mówieniu o nich. Sprośność jego uwag jest wyrazem naturalnej, żywiołowej komiki.

Ludowej komice nieobca jest groza. Jej tradycje sięgają do figlów diabłów z trupem grzesznika. I Hanswurst nie stroni od makabry. Jest w miarę infantylny, tchórzliwy i niewybredny, w miarę nastrojony filozoficznie. Jest koniecznym rezonerem między sceną a widownią. Pomiędzy konwencjonalnymi sylwetkami kawalerów i dam, prawie pozbawionych cech realnych, Hanswurst jest jedyną postacią żywą. Zawdzięcza to po

części swej filozofii życiowej, która czyni z niego zdecydowanego zwolennika „pogody i wygody“.

Śmierć Stranitzkyego przerwała tamę wpływu włoskiej *Theatralik* do Austrii. W swej ojczyźnie *commedia dell'arte* przeżyła się już, teraz święci swe triumfy w Wiedniu.

W połowie XVIII w. Egidio Rommoaldi Duni i Christoph Willibald Gluck wprowadzają nowy gatunek — operę komiczną. Oddziałuje ona silnie na wiedeńską operę i niemiecki teatr w ogóle. Wiedeń i południowe Niemcy wyprzedzają wprowadzeniem gatunku sztuki śpiewanej resztę Niemiec o całe pokolenie. Muzyka urasta do roli środka wyrazu artystycznego postaci komicznych. Początkowe arie włoskie wypiera aria niemiecka; dowodem na to jest zbiór arii *Teutsche Arien* z 1737 r.

Na okres 1728—1741 cesarską decyzją teatr Imprezy może wystawiać operetki przeplatane niemieckimi komediami. W ten sposób do niemieckiej komedii ludowej wdziera się silny element muzyki. Nowy gatunek dramatyczny nie tworzy się od razu. Wpierw stanowi to, jak mówi Kurz-Bernardon, *Lustiges Mischmasch — ambigu comique*. Teksty są teraz rozpatrywane głównie pod względem ich możliwości scenicznych. Rommel stwierdza, że była to „pierwsza epoka absolutnego teatru: wiedeńskiej sceny ludowej“. Cechą charakterystyczną staje się *Ensemble-Spiel* z wielością scen. Aktor musi być bardzo ruchliwy i posiadać dar „przemieniania się“ — *Verwandlungsfähigkeit*. Np. w burlesce *Arlequino finta statua* Hanswurst występuje w kilkunastu postaciach, m. in. jako kominarz, żebrak, astrolog itp. Urasta on do roli *Allerspielera*. Wykorzystuje w tym celu obumarłe postacie komedii dell'arte. Powstają również nowe, jak: Herr von Thunichts albo H. von Schweinpelz.

Dzięki Stranitzkemu krótkotrwała go-rączka włoskiej komedii masek była tylko leczniczą, uzdrawiającą szkołą gry.

Obok Hanswurstu pryncypał Johann Joseph Felix von Kurz kreuje nowy typ

komiczny — Bernardona. Gra zwykle role młodych wykołheńców. „Jego gra miała — mówi Rommel — w najwyższym stopniu prawdę chwili, ale nie prawdę trwania“. Bernardon ma tendencję do przesadzania, wyolbrzymiania efektów i pociąg do fantastycznej groteski. *Haupt- i Staatsaktionen* Stranitzkyego były tworem barokowym, ale powstać komiczna stała w nich jako ktoś obcy dla tego świata — na jego krawędzi. Bernardon natomiast stał w jego centrum. Był ostatnim reprezentantem barokowym uniwersalizmu. Sztuki Kurza to komedie zdarzeń. Ich sceneria to *Theatralik* barokowej burleski nie związanej z jakimkolwiek prawdopodobieństwem. Świat metafizyczny, duchy, Bóg, demony, alegorie są tak samo prawdziwe, jak istoty ziemskie. Komizm Kurza jest do końca komizmem wykpionego, pokrzywdzonego. Świat w bernardonianach przedstawiony jest jako bezwład, chaos rządzone przez nieznane siły świata, które często są złośliwe. Bernardon jest zagubiony w tym kłębowisku, rzucany jak piłka. W związku z tym nieobce mu są elementy grozy.

Ambigu comique Bernardona składa się z: komedii, pantimimy i operetki; ta ostatnia może być zastąpiona przez krótką, poważną operę. Działalność Kurza urywa się w 1758 r. Wędrowne trupy stają się pośrednikami jego dziedzictwa.

Tradycję Hanswurst kontynuuje Prehauser, który w 1725 r. został wezwany do Wiednia przez Stranitzky'ego. Jego Hanswurst lubi miłosne przekomarzania, ale nigdy nie popada w sentymentalizm i umie się pocieszyć. Świat, w którym się obraca, to barwne, wielkomiejskie życie Wiednia. Teraz kredo Hanswurst brzmi: „Świat jest pełen wiatru, kto w nim nie działa, jest jak głupi osioł wyszydzany i wyśmiewany“. Przedtem Hanswurst był tylko postacią sceniczną. Teraz gra naprawdę, choć w żadną z ról nie wchodzi się tak, jak to dziś rozumiemy. Nie chodziło bowiem o wewnętrzne, duchowe pogłębienie roli, ale o zewnętrzną mimikę i gest. Bywa teraz

szewcem, krawcem, górnikiem itp. Zawsze zachowuje swój znak szczególny — bródkę, nawet gdy gra nimfę.

Drogi Prehausera i Kurza rozchodzą się. Prehauser rezygnuje z wielopostaciowości i nie pozbawia Hanswurst'a swej osobowości, tego, co nazywa się Prehauserem. Czasem pojawiają się w jego utworach głębsze akcenty społeczne, np. w arii zadłużonego oberżysty, wygłodzonego górnika. Czuli jest nawet na upokorzenie wieśniaka: „A Bauern-Mensch fällt auch nit aber vom Baum“. Role dla Prehausera pisał Haubel i Hafner, a także korzystał on z opracowań Goldoniego. Niektóre zachowane sceny robią wrażenie wskazówek do pantimimy.

III

W II poł. XVII w. we Francji i I poł. XVIII w. w Niemczech nowe prądy racjonalistyczne przynoszą zmianę gustów estetycznych. Odbija się to najwyraźniej w dramacie. Przedtem dramat był widowiskiem. Cechą charakterystyczną stylu była wielość, uniwersalizm, w którego ramach komizm i to, co serio pełniły funkcję jednorodną. Teraz akcja przesycona jest równomiernym, niczym nie zakłóconym nastrojem. Stąd dla ożywienia jej zaistniała potrzeba tworzenia komplikacji. W przeciwieństwie do baroku racjonalizm wymaga od dramatu rozumnego naśladowania natury — „*Vernünftige Nachahmung der Natur*“. Jego wyznawcy brali świat poważnie i patrzyli nań z moralnej perspektywy. Motywy akcji pozostały te same. Różnica polegała na zadaniach, jakie miały pełnić — burleska barokowa bawiła, komedia racjonalistyczna miała pouczać, kształcić. Twórcy nowych tekstów nie byli urodzonymi komediopisarzami i stworzyli martwy teatr „dobrych tendencji“. Na tle nowych prądów rodzi się polemika o nową formę ludowej komedii, a mianowicie między *Stegreifspieler*a a zwolennikami repertuaru sztuk stałych, pisanych.

Philip Hafner (1735—1764) uważał, że komedia nie może być szkołą obyczajów, bo ludzie nie przychodzą do teatru, aby

się poprawić. Jego zdaniem zmiana winna polegać na tym, aby zamiast sztuki z nieistotną fikcją teatralną ukazać prawdziwy, komiczny kształt życia. Wystąpił po raz pierwszy z *Meğerą* w 1763 r. Oświadczył się on w niej za sztuką dramatyczną jako zamkniętą formą, ale również za teatrem żywym, przeciw literackim reformom. Jego sztuki wskazują na drogę do *Lokalstück* związanej z wiedeńską tradycją. Trzymał się z dala od sporu Hanswurst, ale opowiedział się za wiedeńską komedią ludową, dostarczeniem Prehauserowi „Snów Hanswurst”. Hafner rezygnuje z publiczności radującej się błazenadami.

Najbliżej racjonalistycznej dyspozycji psychicznej stoi mieszczańska sztuka obyczajowa. Komizm wyższego stylu wyrasta z głębokiej powagi, która nie cofa się przed konsekwencjami życia. *Die bürgerliche Dame* Hafnera wyrasta z rzeczywistości. Sztuka *Evakathel und Schnuddi* stoi na pograniczu satyry. Mimo imion z *commedia dell'arte* postacie Hafnera są wiedeńczykami dnia codziennego. Komedia ludowa nauczyła się od Hafnera pogłębiać charaktery i wykorzystywać sytuację.

Dwa teatry miejskie nie wystarczały wiedeńczykom. Świadczą o tym próby zakładania teatru na przedmieściach. Na stałe utrzymały się tylko: Leopoldstädter Theater (1781), Josephstädter (1788) i Theater an der Wieden.

W 1822 r. następuje otwarcie nowego budynku Josephstädter Theater pod kierownictwem K. F. Henslera. Program staje się wówczas bogaty i ciekawy. Tu odbywa się premiera *Oberona* Webera, *Meluzyny* Grillparzera i *Tannhäusera* Wagnera. Teatr ten nabiera większego znaczenia dla komedii ludowej, dopiero gdy aptekarz Józef Huber obejmuje dzierżawę i kierownictwo artystyczne przekazuje J. A. Gleichowi. Gdy K. Marinelli w 1781 r. otwiera teatr w Jägerzeile, który staje się teatrem komedii ludowej, komikiem jego jest już Kasperle. Kurtyna w tym teatrze przedstawia bardzo charakterystyczny i wiele znaczą-

cy obraz. Po lewej stronie Hanswurst obwieszony czarnymi kwiatami na znak żałoby — wygnania z teatru; w środku tańczą Skapin, Pierrot, Arlekin, Dottore — ze związanymi łańcuchem rękami i nogami. Po prawej — na rogatce Parnasu stoi krytyk artystyczny i ogromną różgą broni wstępu na Parnas wesółkom; z góry, w towarzystwie Thalii, na uskrzydłym wozie nadjeżdża Kasperle — na przekór krytykowi.

Imię Kasperla pojawia się po raz pierwszy w sztuce Hafnera pt. *Geplagter Odoardo*. Mocne zarysy dał tej postaci Laroche i tylko jego koncepcja Kaspra osiągnęła trwałość historyczną. Rodowód sztuki Laroche'a jest nieznan. Pozostaje on do końca wierny teatrowi Marinello. Od sezonu 1785/86 szerzy się moda na sztuki śpiewane; Kasperle utrzymuje się w nich, mimo braku odpowiednich warunków głosowych. Przeważająca ilość sztuk dla Kaspra — to burleski, w których wyraźny jest wpływ burleski improwizowanej z czasów Prehausera. Występują w nich postacie z nizin społecznych, np. kramarz, handlarz lemoniadą, grabarz, ale również lokaj, fryzjer, malarz itd. Kasper gra również często role oszukanych, jak intrygantów.

Marinelli rozbudowuje program dramata muzycznymi. Łączność z komedią ludową zachowuje przez intermezza muzyczne. Dawniej aktor musiał posiadać jednocześnie walory tancerza i śpiewaka. Powoli następuje specjalizacja. Marinelli wchodzi w kontakt z Henslerem, który po jego śmierci obejmuje kierownictwo teatru. Dzięki niemu ludowe austriackie baśnie stają się reprezentatywne dla ludowego teatru wiedeńskiego. *Donauweibchen* staje się poprzez niego postacią Wiednia — tworzy mit wiedeński.

W sztukach Henslera regułą nieomal staje się postać mieszczanina i cnotliwej dziewczyny przesładowanych przez urzędnika-lajdaka lub dworskiego pieczeniara. Przeważnie ratuje ich interwencja księcia. Utwory Henslera to najczęściej sztuki mieszczańskie lub żół-

nierskie. W żołnierskich Kasper gra trwożliwego rekruta lub zbójcę z przymusu. W mieszczańskich — *Tugendfanatismus* zmusza i Kaspra do zacności, co paraliżuje jego komizm. Stąd role Kaspra są coraz bardziej bezbarwne i coraz ich mniej.

Wiedeńską *Lokalstück* doprowadził do perfekcji Friedrich Kringsteiner (1725—1810). W jego sztukach wyczuwa się *Unterton ernster Sorge*. Pracował dla Leopoldstädter Theater. Był zdecydowanym przeciwnikiem cywilizacji miejskiej. Sztuki jego kończą się tym, że wykolejeńcy lub zmęczeni miastem odchodzą na wieś. Tu tkwi niebezpieczeństwo dla *vis comica* tych sztuk. Jedynym wyjściem staje się przejście w kierunku burleski muzycznej. Przekształcenie obyczajowej sztuki lokalnej na *komischer Sing-spiel* postawiło wychowawcze działanie komizmu ponad moralną tendencją. Motywy akcji stają się bardziej fikcyjne — *fiktiv*. Cechą charakterystyczną burleski są wesołe zakończenia, zgodne z jej przeznaczeniem dostarczenia rozrywki. Sztuki Kringsteina dają barwny obraz codziennego życia Wiednia na przełomie XVIII/XIX w. i stanowią wartościowe dokumenty dla zrozumienia nadchodzących czasów Kongresu.

IV

Okres po rewolucji francuskiej zaznacza się silnym ograniczeniem dawnej, nieomal absolutnej wolności słowa — za Józefa II. Jedyna możliwa wolność dla teatru leży teraz w sferze czarów, *Zauberrei*. Sztuka mieszczańska, która wyrosła z racjonalizmu, nie zaspokaja wszystkich pragnień i tęsknot ludzi XVIII w. W oczyma racjonalizmu — Francji — następuje zwrot do fantastyki baśniowej.

W Niemczech wychodzą zebrane przez Weimaranersa *Volksmärchen der Deutschen* i Wielanda *Dschinistan oder auserlesene Feen und Geistermärchen*, które silnie oddziaływały na wiedeński teatr ludowy. Zainteresowanie racjonalistów światem wróżek nie ma nic wspólnego z romantyczną tęsknotą. Ich całe

zainteresowanie należy do tego świata, który chcą wytłumaczyć lub poprawić. Tę nową koniunkturę chwyta w lot Hensler. Powstają filozoficzne *Geisterromanze* i *Stücke*. Ich demonizm jest racjonalizowany i uhumanitaryzowany. Człowiek nie może wiedzieć, jakie będą następstwa jego postępowania. Boskie przeznaczenia są zagadką, ale są słuszne (*Gerechtigkeit Gottes*). Problem *Theodosee* — dobrze jest, jak jest — stanowi ich istotę. Kasperle pojawia się tu epizodycznie. Właściwe swe miejsce znajduje dopiero w *romantisch-komische Volksmärchen*, gdzie jest protagonistą swego bohaterskiego pana.

Następuje nowy zwrot do scenerii barokowej. Powstają takie jej arcydzieła, jak *Zauberflöte* Schikanedera. Ta sztuka i *Geisterstücke* Henslera obroniły *Zauberspiel* przed wyjałowieniem i zbanalizowaniem. Rommel zwraca uwagę, że nie należy w blasku muzyki Mozarta zapominać o zasługach Schikanedera. Schikaneder posiadał wielką umiejętność budowania ze zwykłych, prostych motywów interesującej akcji, której teatralne napięcie niweluje wszelkie nieprawdopodobieństwa. Schikaneder zdobywa doświadczenie, że najlepszą podporą sztuki jest silnie w jej ośrodku osadzona postać, wyrosła organicznie ze środowiska. Autor ten nie stworzył oryginalnego typu komicznej postaci. Był na wskroś *Theatraliker*. Rozkoszuje się jaskrawymi motywami i sytuacjami, pisze teksty do muzyki Haydna, Glucka i Mozarta. Jego współpraca z kompozytorami była twórcza, a teksty często miały samodzielne życie.

Jednakże przyszłość ludowej komedii leżała nie w wielkich operach Schikanedera, ale w *Zauberkomödie mit Gesang*. Często są to mitologiczne karykatury, parodystyczne komedie powstałe ze starcia między mitologicznym a współczesnym. Jest to satyryczna agresja przeciw antycznym operom z repertuaru Volkstheater, a częściej przeciw antycznym baletom ze Staatstheater. W całości nie są to jeszcze parodie, lecz tylko

noszą niektóre jej rysy. Istotnym ich elementem jest barokowa sceneria.

W 80- i 90-tych latach wszystko wskazuje na to, że obok starzejącego się Kaspra powstanie nowy typ komiczny, nowe ucieleśnienie Bernardona w grze Filipa Hasenhuta.

V

W teatrze ludowym po śmierci Laroche'a dał się odczuć brak typu komicznego, Hensler wprowadza pantomimę. Gatunek ten utrzymuje się i rozwija. Hensler jako dyrektor dba o tradycję teatru ludowego. Ściąga do siebie *Die grossen Drei* — Gleicha, Bäuerlego i Meisla. Byli to najbardziej popularni pisarze teatru (*Theaterdichter*) swych czasów. Joseph Alois Gleich dał początek wolnej *Märchenspiel*. Wykazuje zainteresowanie ludową tradycją *Zauberspielu*. Charakteryzuje postaci według szablonów, ale potrafi zbudować pełną napięcia akcję. Najważniejsze w jego twórczości są komiczne *Zwischenspiele*. W jego utworach Kasper występuje w kostiumach postaci ludowych, np. młynarza, węglarza itp. Każdy z nich ma jakąś słabostkę, ale poza tym to dzielni ludzie. Poprzez nich Gleich jest na drodze do ukształtowania postaci Staberla. Piśze też parodie. Przecistawiają one codzienne, zwyczajne życie patosowi oryginałów i są charakterystycznym dokumentem ówczesnego sposobu myślenia. Właściwą sobie formę znajduje w krotkowilach wesołych *Besserungstück*. Postaci rysuje paru rzutami, sytuacje są raczej projektami, motywacja powierzchowna.

Peter Karl Meisl związany jest w głównej mierze z Leopoldstädter Theater. Charakterystyczne dla jego stosunku do tradycji jest to, że od 1801 r. nie napisał ani jednej roli dla Kaspra.

Typowy dla niego jest zbiór pt. *Mitologische Karykatury*. Są to parodie mitów, w których świat antyczny jest tylko umowną maską kryjącą stosunki współczesne. Ostatni z „wielkiej trójki“, Adolf Bäuerle, z żelaznego repertuaru Leopoldstädter Theater uznaje tylko pan-

tomimę. Rozumie ciężenie *genius loci* tego teatru ku *Drastik und Burlesk* i stara się dlań znaleźć teoretyczną podstawę. Bäuerle odwraca się od barokowej tradycji *Zauberspiel* i odnawia *Lokalstück* zaniedbaną po śmierci Kringsteina.

Od czasu rozpoczęcia wojny z Napoleonem powstaje koniunktura na patriotyczne sztuki aktualne. Piszą je Hensler, Meisl, Gleich i Bäuerle. Jednocześnie z wieścią o zwycięstwie pod Lipskiem Bäuerle wystawia sztukę *Die Bürger in Wien*. Tu pojawia się nowa postać komiczna — Staberl.

Postać Staberla ukształtowała się dzięki ścisłej współpracy Bäuerlego z aktorem Ignacym Schusterem. Schuster inspirował Staberla i zidentyfikował się z nim. Postać ta szybko się usamodzielniała. Działała na wiedeńczyków jako ucieleśnienie ducha ludu, w którym przy wtórze śmiechu rozpoznawali samych siebie. Siła Staberla leżała w tym, że dawał widzom radosne odprężenie, tak potrzebne po dramatycznej atmosferze wojny. Grał małego człowieka wielkich czasów. Wyrokował o polityce, niewiele o niej wiedząc, był wszystkiego ciekaw i wścibski; był śmieszny przez kontrast tego, czym był, z własnym mniemaniem o sobie. Schuster grał swą rolę z powagą, miną serio, z postawą pełną godności.

VI

Rommel rozróżnia pojęcie teatru i pojęcie dramatu. Teatr uważa za formę pierwotną. Według niego dramat najwyższej formy może się obyć bez sceny i znaleźć swój kształt plastyczny na wyimaginowanej scenie w duszy czytelnika. Oczywiście możliwe to jest przy istnieniu sceny w ogóle.

Sztuka aktorska w wielkim stopniu niezależna jest od literackich wartości tekstu. Sztuka niewiele znacząca może stać się ważna i sławna poprzez kształt, jaki jej nadała gra aktorska. Z tego względu życie Leopoldstädter Theater od pocz. XIX w. autor dzieli na okresy we-

dług działalności najwybitniejszych jego aktorów:

I. 1800—1816 okres aktorki Ennöckl i Raimunda; II. 1817—1830 — dzieli się na dwa odłamy: a) realistycznie charakteryzowanej komiki (Schuster, Raimund, Huber), b) gra Teresy Krones, wyróżniająca się rozpiętą szaleńczą swobodą, w której ona sama parodiuje siebie i osiąga komizm środkami groteski charakterystycznej.

Ludowi dramatopisarze przed Raimundem byli *Theatraliker* i wyczarowywali życie z perspektywy sceny. Nie tworzyli z przeżycia jak prawdziwi dramaturgowie. Produkują sztuki według szablonów i zaludniają je typowymi postaciami, a te, aby podobały się w teatrach przedmieść, musiały być pełne wiedeńskich realiów.

Na tle atmosfery Kongresu *Zauberspiel* był jedyną ucieczką, aby wyzwolić ducha w czystej grze. To kryje w sobie niebezpieczeństwo oderwania się od rzeczywistości. Jedyną możliwością staje się *verwienerte Zauberspiel*. Wielka trójka znajduje tę właściwą formę w ścisłym związku z Raimundem, dla którego przeważna część tych sztuk była pisana.

Parodia czasów pokongresowych skierowana jest przeciw duchowi zamglonej, heroiczno-sentymentalnej romantyki. Ton dowcipnej krytyki wprowadza do parodii dopiero Meisl. Jego *der lustige Fritz* stoi na skrzyżowaniu kierunków w ludowej komedii. Z syntezy lekkiej, ironicznej parodii okresu Kongresu i *Zauberspiel* powstaje szczególny gatunek parodystycznej komedii czarów. Pierwszy utwór tego rodzaju pt. *Der verwunschene Prinz* napisał Bäuerle. Sztuka ta jest parodią opery André Gretoysa *Zemire und Azor*. Sposób parodiowania miał aspekt satyryczny, oczyszczający oryginał z sentymentalizmu, obcego wiedeńskiemu teatrowi ludowemu. Bohaterów zastępują zwyczajni wiedeńczycy, a atmosfera jest żywcem wzięta ze świata zapustów. Ich treści nie należy brać serio, lecz traktować jako dokument ówczesnej rzeczywistości.

Stopniowy upadek parodystycznej komedii czarów u jej twórcy Bäuerlego ukazuje niebezpieczeństwa tego gatunku: wyjałowienie i sprowadzenie do farsy. Zażegnaje je Gleich. On dał początek nowemu gatunkowi ludowej komedii, który nazywa *Besserungstück*. Wnosi do niej głębszy pogląd na świat — nie naruszając jej istoty: lekkiej, wesołej pogody. Czar jego sztuk leży w obrazkach rodzajowych. *Kraheikeliaden* (sztuki zaścianka) Gleicha przez mnóstwo przebieranek i ról śpiewanych oraz wstawek, które stanowią ich główny urok, zapowiadają nadchodzącą operetkę. Wkrótce autor ten zwraca się ku ludowej tradycji i pisze komiczne *Volksmärchen*.

Naśladowców i współzawodników wielkiej trójki było bardzo wielu, ale żaden z nich nie dorósł do nich.

W latach 1781—1860 Leopoldstädter Theater dał 28 tys. przedstawień; wystawiono sztuki 900 autorów, w $\frac{9}{10}$ autorami byli aktorzy.

Jednym z najwybitniejszych twórców tego rodzaju był Raimund. Już w 1818 r. Bäuerle pisze dla niego pierwszą rolę. Raimund skarżył się na pustkę utworów wielkiej trójki, które musiał uzupełniać własnymi żartami, opowiadaniem itp. Miał on naturę prawdziwego twórcy, dążącego do najwyższych osiągnięć artystycznych.

Raimund wszystkie postacie, typy, nawet najbardziej absurdalne, gra z górką powagą. Potrafił nie tylko błyskawicznie przechodzić od jednej roli do drugiej, ale też ukazać jedną postać w podwójnym zwierciadle, tak że widz nigdy nie był pewien, czy widzi obiektywną postać, czy jej parodię. Potrafił rozśmieszać i wzruszać.

Istnieje legenda literacka niesłusznie przeciwstawiająca ostro Raimunda Nestroyowi i szerząca mit o ich wzajemnej nienawiści. Nestroy gra we wszystkich znaczniejszych sztukach wielkiej trójki i w wielu — Raimunda. Jak każdy nowy komik, wkrótce cierpi na brak ról. Już w 1828 r. pisze sam dla siebie

sztukę na benefis. Sławę zdobywa sobie sztuką *Lumpazivagabundus*. Komizm Nestroya jest komizmem człowieka, który widzi świat bez złudzeń — w masce burleski. Często posługuje się bezlitosnym szyderstwem. Jego sztuki są demoniczne. Raimund i inni zarzucali mu przesadę. Trzeba jednak pamiętać, że dla wielkich artystów istotne jest nie to, co przedstawiają, lecz to, co chcą przez swą grę wyrazić.

Postać Staberla Schustera-Bäuerlego rozweselała, bawiła. Komizm wzruszeniowy Raimunda godził z niepełnością, niedoskonałością istnienia. Komizm Nestroya zaskakiwał i zrywał iluzję. Dla Nestroya-intelektualisty głupota jest nie tylko defektem umysłu, ale także pustką duchową. Technika burzenia iluzji jest u niego tak silna, że czasami zagraża komice. Z jego sztuk skierowanych przeciwko niewierności i głupocie czytelnik jeszcze dziś wynosi wrażenie raczej deprimujące niż komiczne, a więc wyzwalaające. Bohaterowie Nestroya nie poprawiają się, lecz zmierzają konsekwentnie ku upadkowi. Sztuki jego moralizują, a moralizatorstwo niweczy działanie komizmu. Rommel podkreśla złożoność indywidualności Nestroya: granicząca z demonizmem siła satyryka na scenie i trwożliwa nieśmiałość w życiu. Walka w nim samym o wewnętrzną równowagę prowadziła z konieczności do przejmującej rewizji konwencjonalnych, skostniałych pojęć moralnych. Jego bohater, Fabian Strich, mówi: „Od każdego człowieka spodziewam się wszystkiego najgorszego, nawet od siebie samego, i dotąd rzadko się zawodzę”.

Gra Schustera nie naruszała dobrego samopoczucia widzów. Raimund nauczył

ich uśmiechać się przez łzy. Nestroy wyrywa ich z samozadowolenia i pewności siebie, przeraża.

Nestroy pisze też parodie, ale nie są to już wesołe parafrazy, lecz krytyki. Niszcząca siła jego satyry uderzała w to, co powszechnie ludzkie, w centrum życia. Byłaby prawie nie do zniesienia, gdyby Nestroy nie znalazł swego dopełnienia w komiku Wenzlu Scholz, niosącym odciążenie swym komizmem naiwności.

Najwyższy stopień artyzmu osiąga Nestroy w satyrycznych sztukach charakterystycznych, w postaciach, które zostały odarte ze złudzeń przez życie i nie zgorzkniały, lecz zmadrzały. W 1862 r. Nestroy umiera. Po nim zabrakło w ludowej komedii sił żywotnych, organicznie związanych z ludem.

Nie dochodzi już do ponownego rozkwitu ludowej komedii wiedeńskiej. Rommel uzasadnia to zmianami polityczno-gospodarczymi w cesarstwie austriackim, w następstwie których zabrakło środowiska warunkującego powstanie takiego teatru. I tak eksperymentalny teatr Anzengruber z 1889 r. upada, ponieważ nie znalazł publiczności.

Rolę komedii ludowej przejmuje operetka, która odebrała jej publiczność, a nawet efektowniejsze motywy akcji i pomysły inscenizatorskie.

Sposób, w jaki Rommel kończy swoje dzieło, jest najlepszym dowodem konsekwencji jego metody. Tezę postawioną na wstępie pracy potwierdza wnioskiem wynikającym z jej całokształtu: aby powstał właściwy teatr, musi ukształtować się środowisko, któremu teatr ten jest potrzebny.

Aleksandra Kosanowska, Wrocław