



Małgorzata Leyko

REINHARDT SCHLEMMER INNEN

Studia i szkice
o dramacie i teatrze
niemieckojęzycznym



**REINHARDT
SCHLEMMER
I INNI**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Małgorzata Leyko

REINHARDT SCHLEMMER I INNI

**Studia i szkice
o dramacie i teatrze
niemieckojęzycznym**

 **WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2023

Małgorzata Leyko (ORCID: 0000-0002-9319-1322) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Tomasz Kubikowski, Marek Podlasiak

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Magdalena Granosik

INDEKS

Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Na okładce wykorzystano plan Berlina autorstwa Corneliusa Loewego z ok. 1906 r.
ze zbiorów Polony

© Copyright by Małgorzata Leyko, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08980.18.0.M

Ark. wyd. 16; ark. druk. 16,125

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

ISBN 978-83-8142-769-2

e-ISBN 978-83-8142-770-8

<https://doi.org/10.18778/8142-769-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Zapowiedź	7
Teatr Maxa Reinhardta i niemiecka kultura święta	11
Imperium teatralne Maxa Reinhardta	31
Reinhardt reżyseruje Shakespeare'a. Przestrzeń jako paradygmat inscenizacji	45
„Czy to pan jest polskim Reinhardtem?”	59
Wszyscy ją kochali. Pola Negri w <i>Sumurun</i>	71
Oskar Schlemmer: „Człowiek jako alfa i omega”	81
Oskar Schlemmer: projekt „nowy człowiek”	115
Schlemmer: powroty	129
Film <i>contra</i> Arystoteles. O roli filmu w teatrze epickim Piscatora	139
Friedrich Wolf: lekarz – komunista – pisarz	157
<i>Judaeorum naves</i> . O dramacie Friedricha Wolfa <i>Statek na Dunaju</i>	179
Teatr niemiecki na emigracji (1933–1945)	191
<i>Frühlingsopfer</i> Piny Bausch – święto ziemi	207
Gramatyka fantazji Gerta Jonkego	217
Komedia czy tragedia? O dramatach Petera Turriniego	225
Pieniądz jako <i>actus purus</i> . Na parterze i na pierwszym piętrze Johanna Nestroya	235
Nota edytorska	245
Indeks osób	247

ZAPOWIEDŹ

Zebrane w niniejszym tomie artykuły powstawały w ciągu dwóch minionych dekad i nie były systematycznie realizowanym projektem, lecz podejmowane w nich tematy same mnie odnajdywały jako zaproszenia do udziału w konferencjach, propozycje kierowane przez redaktorów czasopism lub tomów zbiorowych bądź też stawały się komentarzem do innych moich prac. Do ponownej edycji wybrałam kilkanaście tekstów, które układają się w trzy bloki tematyczne. Pierwszy z nich wyznacza Max Reinhardt, któremu wcześniej poświęciłam książkę *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”* (Łódź 2002) i opracowałam antologię jego tekstów *O dramacie i teatrze* (Gdańsk 2004). W mniejszych pracach kilkakrotnie powracałam do jego teatru, między innymi w zamieszczonym tutaj studium *Teatr Maxa Reinhardta i niemiecka kultura święta* przyglądałam się jego teatrowi masowemu na tle niemieckich widowisk społecznych; w szkicu *Imperium teatralne Maxa Reinhardta* przedstawiłam powstawanie i organizację przedsiębiorstw tego wyjątkowego artysty i managera, którego nazwisko funkcjonowało niczym marka firmowa; z kolei artykuł *Reinhardt reżyseruje Shakespeare’a* był okazją do ukazania na przykładzie realizacji scenicznych *Snu nocy letniej* strategii reżyserskiej, dzięki której z powodzeniem wystawiał dramat Shakespeare’a w piętnastu różnych przestrzeniach teatralnych. Dwa kolejne szkice mają kontekst polski – „Czy to pan jest polskim Reinhardtem?” dotyczy właściwie Leona Schillera i jego stosunku do Reinhardta, który tak silnie zaważył na recepcji niemieckiego artysty w Polsce, zaś *Wszyscy ją kochali. Pola Negri w „Sumurun”* to opowieść o trzech spotkaniach polskiej aktorki z postacią Tancerki w pantomimie Friedricha Freksy, które wyznaczyły jej drogę do Hollywood.

Prace zebrane w drugim bloku są skoncentrowane na twórczości Oskara Schlemmera, któremu wcześniej poświęcałam już mniejsze szkice, a jego teksty zebrałam w antologii *Eksperymentalna scena Bauhausu* (Gdańsk 2010). Okazją do ponownego zajęcia się teatrem Schlemmera było zaproszenie mnie przez dyrektorkę Natalię Zarzecką do współtworzenia wraz z Małgorzatą Paluch-Cybulską w krakowskiej Cricotece wystawy *Schlemmer | Kantor* (2016/2017). Studium *Oskar Schlemmer: „Człowiek jako alfa i omega”* napisałam do katalogu

tej wystawy. Staralam się w nim spojrzeć na sposób przenikania się w twórczości Schlemmmera malarstwa i teatru. Próbując uchwycić życie artysty w rozdarciu między tymi dziedzinami, ich pogodzenie widziałam w Schlemmerowskiej idei człowieka. W pewnym sensie kontynuacją tych rozważań jest szkic *Oskar Schlemmer: projekt „nowy człowiek”*, który napisałam w roku stulecia Bauhausu. Tekst domykający tę część, *Schlemmer: powroty*, poświęcony został podejmowanym od końca lat 60. XX wieku rekonstrukcjom bądź re-kreacjom *Baletu triadycznego* i *Tańców Bauhausu*.

Zebrane w części trzeciej artykuły nie mają wspólnego mianownika, choć – jak sądzę – mieszczą się w tych samych ramach. Otwiera ją *Film contra Aristoteles. O roli filmu w teatrze epickim Piscatora*, tekst zainspirowany przez profesora Andrzeja Gwoźdźcia, z którym wielokrotnie z przyjemnością współpracowałam. Z kolei *Friedrich Wolf: lekarz – komunista – pisarz* to efekt zaproszenia mnie do projektu realizowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, którego zwieńczeniem są *Faktomontaże Leona Schillera* pod redakcją profesor Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej. Do twórczości Wolfa powróciłam nie spodziewanie w ostatnim czasie, pisząc o jego dramacie *Statek na Dunaju* do numeru „Dialogu” (2020, nr 11), w którym ukazał się blok poświęcony sztukom o „statkach żydowskich” w czasach wzmagającej się narodowosocjalistycznej dyktatury. Natomiast *Teatr niemiecki na emigracji* to próba prześledzenia wygnańczych dróg Piscatora, Brechta i Reinhardta, którzy spotkali się w Stanach Zjednoczonych, lecz nie dzielili wspólnego losu. Reinhardt, pozbawiony zespołu, zmarł na obczyźnie w 1943. Brecht w 1947 osiadł w Berlinie Wschodnim i choć Berliner Ensemble miał być jego bezpieczną wyspą, nigdy nie zdobył zaufania władz. Natomiast Piscator, który zwlekał z powrotem, jako dyrektor Freie Volksbühne stworzył nową epokę w teatrze niemieckim.

Szkic „*Frühlingsopfer*” Piny Bausch – *święto ziemi* napisany został w stulecie premiery baletu Strawińskiego/Niżyńskiego i był dla mnie okazją do przyjrzenia się estetyce teatru tańca artystki, którą tak często podziwiałam na scenach niemieckich. Dwa kolejne artykuły powstały jako – w pewnym sensie – komentarz do moich prac translatorskich, kiedy po licznych przekładach tekstów z zakresu estetyki i teorii teatru odważyłam się przetłumaczyć na język polski dramaty Gerta Jonkego – najpierw wspólnie z Janem Niedzielą *Zatopioną katedrę*, potem samodzielnie *Fantazję na chór* oraz *Łagodność furii albo Uchomaszyniście*, które ukazały się w serii *dramat współczesny* wydawnictwa Panga Pank (Kraków 2009). *Gramatyka fantazji Gerta Jonkego* ukazała się w „Dialogu” (2008, nr 3) wraz z przekładem pierwszego z tych dramatów. Natomiast artykuł *Komedia czy tragedia?* towarzyszył zamieszczonemu w „Dialogu” mojemu przekładowi sztuki Petera Turriniego *Mój Nestroy*. Nawiązaniem do niego jest

ostatni tekst w tej książce – *Pieniądz jako „actus purus”*, poświęcony sztuce Johanna Nestroya *Na parterze i na pierwszym piętrze*. Szkic ten dedykowałam profesor Dobrochnie Ratajczakowej.

W zamieszczonych w tej książce tekstach nie wprowadzałam większych zmian, aktualizowałam jedynie niektóre informacje w przypisach bądź korygowałam niezręczności stylistyczne. Pragnę podziękować redakcjom czasopism i redaktorom tomów zbiorowych, w których ukazały się moje studia i szkice, za zaproszenie do współpracy, w ramach której powstały, i za zgodę na ich przedruk. Mam nadzieję, że czytelnicy zainteresowani teatrem niemieckojęzycznym zechcą sięgnąć po tę książkę.

TEATR MAXA REINHARDTA I NIEMIECKA KULTURA ŚWIĘTA

Cechą znamioną poszukiwań teatralnych Maxa Reinhardta była wielość form, stylów i konwencji, po które sięgał i dzięki którym poszerzał definicję współczesnego mu teatru. Ich wspólnym mianownikiem był „teatr, który znowu da ludziom radość, który wydobędzie ich z ponurej codzienności i przeniesie w sferę czystego piękna”¹. Przywołane tu słowa z 1901 roku to nie tylko reakcja na własne doświadczenia aktora i reżysera zdobyte w naturalistycznym teatrze Otto Brahma, gdzie poznał „zapach biedoty” i „problemy krytyki społecznej”², ale przede wszystkim w najbardziej syntetyczny sposób wyrażony program, realizowany przez Reinhardta w jego wszystkich autorskich przedsięwzięciach teatralnych. Niezależnie od repertuaru, po jaki sięgał, niezależnie od użytych środków scenicznych czy przestrzeni, w jakiej inscenizował, zawsze miał na uwadze końcowy kształt przedstawienia i na równi z efektem artystycznym potrafił w najdrobniejszych szczegółach reżyserować także odczucia widzów. Rozumiał, jak żaden twórca teatralny jego czasów, że podstawowym paradygmatem w budowaniu relacji z odbiorcą jest przestrzeń – nie tylko przestrzeń sceny, w której inscenizowany jest dramat, ale także przestrzeń, w jakiej odbierane jest przedstawienie – oraz rodzaj komunikacji, jaka jest możliwa do ustanowienia między tymi dwiema sferami. „Między publicznością a wykonawcami ujawnia się kontakt, wyzwala się nieoczekiwane, anonimowe wzajemne oddziaływanie”³ – pisał – i potrafił to „wzajemne oddziaływanie” waloryzować i celowo kreować. Z jednej strony bowiem, obok tradycyjnej dużej sceny Deutsches Theater „dla klasyków”, stworzył Kammerspiele (1906), scenę „do wystawiania kameralnych sztuk współczesnych pisarzy”⁴, z drugiej zaś rozwijał ideę teatru masowego. O ile przedstawienia na scenie pudełkowej w teatrach

¹ M. Reinhardt, *O teatrze, jaki mi się marzy*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 63.

² *Ibidem*.

³ M. Reinhardt, *Teatr dla pięciu tysięcy*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, s. 93.

⁴ M. Reinhardt, *O teatrze, jaki mi się marzy*, s. 67.

miejskich traktował jako powszednią rozrywkę mieszkańców wielkich miast – rozrywkę w najszlachetniejszym wykonaniu, o tyle widowiska masowe miały być wzniosłym świętem, teatrem zjednoczonej wspólnoty. Jeżeli mielibyśmy przedstawienia w przestrzeni tradycyjnej sceny pudełkowej i widowiska masowe umieścić na osi, którą w koncepcji Johna J. MacAloona wyznaczają z jednej strony spektakl, z drugiej zaś święto, to pierwsze byłyby bliższe spektaklowi, gdyż między innymi dopuszczają zdystansowaną obserwację, zakładają nieprzymuszone i indywidualne wybory, drugie zaś zbliżają się do święta, wymagając bardziej zaangażowanego uczestnictwa i narzucając przez swoiste ramy organizacyjne radosne zjednoczenie wspólnoty⁵.

Pod względem układu przestrzeni dla widowisk masowych można wskazać dwa podstawowe formaty, z jakich korzystał Reinhardt: przedstawienia w wielkiej przestrzeni zamkniętej, początkowo adaptowanej na potrzeby widowiska (cyrki, hale wystawiennicze, widowiskowe, sportowe), a ostatecznie stworzonej w Großes Schauspielhaus w Berlinie (1919), oraz widowiska realizowane z wielkim rozmachem w otwartej przestrzeni publicznej – w parkach i ogrodach, na placach miejskich oraz w wielkich amfiteatrach i w przestrzeni naturalnej poza ośrodkami miejskimi. Pod względem programowo-organizacyjnym należałoby natomiast wskazać na realizowany przez Reinhardta w latach 1910–1920 model „teatru dla pięciu tysięcy”, a później – od roku 1920 – model wielkich festiwali teatralnych w Salzburgu; zwłaszcza w przypadku drugiego z nich reżyser korzystał z obu typów przestrzeni. Należy także podkreślić, że przedstawienia w ramach „teatru dla pięciu tysięcy” oraz festiwale salzburskie były dla Reinhardta zarówno wyzwaniem natury artystycznej, jak i projektami o podłożu społeczno-kulturowym.

Jakkolwiek skala przedsięwzięć Reinhardta była nieporównywalna z innymi widowiskami teatralnymi realizowanymi na początku XX wieku, to warto zwrócić uwagę, że wpisywały się one w intensywną w ciągu całego XIX wieku niemiecką kulturę święta, która wypełniała przestrzeń publiczną, przyjmowała postać wydarzeń cyklicznych, operowała środkami teatralnymi i służyła odegraniu przez wspólnotę społeczną jej własnych mitów, historii bądź przedstawieniu projektowanej wizji przyszłości. Chcąc zatem pozyskać kilka tysięcy widzów, reżyser musiał brać pod uwagę ich wielopokoleniowe doświadczenia współuczestnictwa w uroczystościach publicznych, by zaoferować im przeżycia o wysokim napięciu dramatycznym, silnie angażujące emocje odbiorców.

⁵ Por. J.J. MacAloon, *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, ed. idem, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wyd. polskiego W. Dudzik, Warszawa 2009, s. 360–419.

Niemiecka kultura święta w XIX i na początku XX wieku

Zyskujące dużą popularność w państwach niemieckich od początku XIX wieku publiczne święta⁶ wspierane były początkowo przez liberalno-demokratyczne środowiska mieszczańskie i wykształciły się jako wyraz sprzeciwu i opozycji – z jednej strony wobec oświeceniowych form uroczystości służących reprezentacji władzy, wobec odgórnie organizowanych przez władców świąt lokalnych, z drugiej zaś wobec polityki prowadzonej za zamkniętymi drzwiami gabinetów, bez udziału społeczeństwa. Publiczne święto, otwarte dla wszystkich, początkowo nieograniczane zakazem organizowania zgromadzeń i manifestacji politycznych, pozwalało ukryć faktyczne polityczno-społeczne intencje uczestników. Dzięki bezpośredniemu spotkaniu dużych grup społeczeństwa publiczne święta okazywały się znacznie bardziej skuteczne w oddziaływaniu na masy niż kampanie i polemiki prasowe. Ich ważnymi aspektami były: jawność – publiczne prezentowanie się społeczeństwa samemu sobie; wspólnotowość – równość wobec siebie wszystkich uczestników; poczucie więzi narodowej – zjednoczenie ponad granicami i interesami regionalnymi. Niemieckie święta zyskały rangę najważniejszego medium w debacie publicznej i w dużej mierze wsparły ruch na rzecz zjednoczenia Niemiec w 1871 roku.

Bezpośrednim wzorem dla niemieckich liberalno-demokratycznych środowisk mieszczańskich były święta masowe organizowane w okresie rewolucji francuskiej⁷, przy czym nie chodziło tu o historyczne *reenactmenty* w stylu inscenizowanego w wielu miejscach zburzenia Bastylli, lecz nawiązywano do Święta Wolności czy Święta Praworządności, które interpretowano jako manifestację powszechnej równości i braterstwa. Odwoływano się również do tego samego ideologa, który inspirował organizatorów francuskich świąt rewolucyjnych – Jeana-Jacques'a Rousseau i jego pism, *Listu do d'Alemberta o widowiskach* oraz *Uwag o rządzie polskim*⁸, w których filozof uświadamiał stabilizującą poczucie spójności narodowej siłę widowisk. Jednym z pierwszych niemieckich patronów świąt publicznych był Friedrich Ludwig Jahn, propagator ćwiczeń gimnastycznych i powszechnej kultury fizycznej. W swojej książce

⁶ Zjawisko to szeroko i na licznych przykładach przedstawione zostało w: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Hrsg. D. Düding, P. Friedeman, P. Münch, Reinbek bei Hamburg 1988.

⁷ P. Olkusz, *Czas wielkich widowisk. Teatr masowy okresu rewolucji francuskiej*, [w:] *Teatr masowy, teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011, s. 119–130.

⁸ Por. J.-J. Rousseau, *Umowa społeczna. Uwagi o rządzie polskim. List o widowiskach*, przeł. W. Bienkowska, Warszawa 1966.

Deutsches Volksthum (Lubeka 1810) proponował ustalenie – zapewne na wzór tradycji francuskiej – kalendarza świąt narodowych, których daty wyznaczałyby przełomowe wydarzenia w dziejach państwa niemieckiego. Myśl ta mogła doczekać się realizacji dopiero po zakończeniu wojen wyzwoleńczych, gdy w kwietniu 1814 roku Ernst Moritz Arndt – historyk i pisarz, autor utworów patriotycznych – opublikował broszurę⁹ postulującą powszechne uroczystości w pierwszą rocznicę zwycięskiej bitwy narodów pod Lipskiem. Odpowiedzią na apel Arndta były zorganizowane spontanicznie w nocy z 18 na 19 października 1814 roku, jednocześnie w czterystu miejscowościach niemieckich, pochody światła, które przebiegały według podobnego scenariusza. O zmierzchu na głównym placu miasta zbierali się odświętnie ubrani mieszkańcy, często z gałązkami dębowymi bądź innymi symbolami wolnościowymi lub germańskimi, którzy formowali pochód i przy dźwiękach dzwonów lub muzyki udawali się na wzniesienie poza miastem, gdzie zapalano ogniska i pochodnie. Tutaj śpiewano pieśni narodowo-religijne i recytowano okolicznościowe utwory patriotyczne, zazwyczaj pisane przez miejscowych autorów, oraz słuchano wzniosłych przemówień lokalnych autorytetów – urzędników miejskich, księży, nauczycieli. Zazwyczaj ktoś z nich był inicjatorem uroczystości, ale jej organizacją zajmowały się miejscowe stowarzyszenia, na przykład muzyczne, sportowe, strzeleckie. Zgromadzenie kończyły pokazy sztucznych ogni, które w tę jesienną noc opasywały ziemie niemieckie łańcuchem światła. Dieter Düding stwierdza, że to „narodowe święto z 1814 było narodowo-religijnym świętem dziękczynnym i ofiarnym, było narodowym świętem radości i świętem narodowej integracji”¹⁰, i podkreśla, że silniejszy akcent został położony właśnie na aspekt narodowy niż na aspekt polityczny całego wydarzenia. Do 1871 roku ważnym elementem większości świąt były obrzędy religijne – msze, modlitwy, kazania, pieśni – i udział duchownych, po zjednoczeniu Niemiec natomiast ceremonie wilhelmińskie miały charakter wyłącznie świecki.

Przez kolejnych sześć dekad, do początku lat 70. XIX wieku, uroczyste zgromadzenia były podstawową formą manifestowania przez społeczeństwo niemieckie swoich oczekiwań i wizji przyszłości narodowej. Preteksty dla ich organizowania znajdowano w przeszłości, ale istotnym przesłaniem stało się wychylenie się ku przyszłości i wizualizowanie idei niepodległości oraz spójności ruchu narodowo-społecznego. Z jednej strony, powodem masowych świąt było upamiętnianie przełomowych wydarzeń dziejowych, zwłaszcza

⁹ E.M. Arndt, *Noch ein Wort über die Franzosen und über uns*, Leipzig 1814.

¹⁰ D. Düding, *Das deutsche Nationalfest von 1814: Matrix der deutschen Nationalfeste im 19. Jahrhundert*, [w:] *Öffentliche Festkultur*, s. 74.

niemieckich sukcesów militarnych. Oprócz cyklicznie powtarzanych obchodów lipskich nawiązywano także do zmitologizowanej bitwy plemion germańskich z legionami rzymskimi w Lesie Teutoburskim (tzw. Hermannsschlacht, 9 r. n.e.). Dla wzmocnienia znaczenia i stabilizacji świąt masowych w wielu miejscach zaczęto wznosić monumentalne budowle – „ołtarze ojczyzniane” – wokół których gromadzili się uczestnicy uroczystości. Takimi pomnikami pamięci narodowej¹¹ są do dziś na przykład Walhalla – panteon niemieckich bohaterów narodowych nad brzegiem Dunaju w okolicach Ratyzbony, Befreiungshalle niedalego Kelheim, monumentalna budowla poświęcona dowódcom niemieckim z czasów wojen wyzwoleniczych, Hermannsdenkmal w Lesie Teutoburskim czy wreszcie Völkerschlachtdenkmal pod Lipskiem, wzniesiony w 1913 roku. Z drugiej strony, okazję do zbiorowych świąt stanowiły jubileusze wybitnych osobistości, zasłużonych dla historii i kultury niemieckiej, których obchody przybierały nieco inny charakter, gdyż anektowały przestrzeń miejską. Jednym z przykładów mogą być uroczystości ku czci Johanna Gutenberga¹², który był czczony nie tylko jako wynalazca prasy drukarskiej, ale przede wszystkim jako wielki humanista – wyzwoliciel z niewiedzy, niosący powszechne oświecenie i przeciwnik feudalnego barbarzyństwa. Pierwsze uroczystości zorganizowano w Moguncji, miejscu urodzin Gutenberga, w 1837 roku z okazji poświęcenia jego pomnika. Świątowano trzy dni, urządzając przemarsze z pochodniami spod pomnika do katedry, zabawy ludowe na brzegu Renu, wystawiając w miejscowej operze oratorium Carla Loewego *Gutenberg* oraz organizując konferencję, na której ustalono termin narodowego święta Gutenberga, przypadającego na 24 czerwca 1840 roku, w dniu imienin Jana i w symboliczne czterechsetlecie skonstruowania prasy drukarskiej. W wielu miastach niemieckich powstawały komitety organizacyjne, zakładano, że będzie to powszechna manifestacja na rzecz wolnej prasy. Święto Gutenberga odbyło się w około osiemdziesięciu miastach niemieckich, ale lokalne służby uważnie śledziły przygotowania i objęły cenzurą okolicznościowe druki i przemówienia, eliminując wszelkie głosy w sprawie niezawisłości prasy. Jak stwierdził Jürgen Steen, tam, gdzie w komitetach organizacyjnych dominowali rzemieślnicy – drukarze i księgarze, święta przybrały charakter narodowy, natomiast w przypadku dominacji liberalnych mieszczan wynalazek Gutenberga czczono w duchu humanizmu i powszechnego postępu¹³.

¹¹ Por. M. Leyko, *Teatralizacja życia publicznego w Niemczech*, [w:] *Teatr masowy, teatr dla mas*, s. 172–173.

¹² Por. J. Steen, *Vormärzliche Gutenbergfeste (1837 und 1840)*, [w:] *Öffentliche Festkultur*, s. 147–165.

¹³ *Ibidem*, s. 153 i n.

Innym przykładem hołdu składanego wielkiemu rodakowi mogą być uroczystości z 1859 roku, w stulecie urodzin Friedricha Schillera, wynoszonego na piedestał jako duchowego przywódcy narodu. Jak pisze Rainer Noltenius¹⁴, to jubileuszowe święto Schillera było największe spośród wszystkich uroczystości poświęconych jakimkolwiek poecie. Wcześniejsze obchody upamiętniające autora *Zbójców* organizowane były przez miejscowe towarzystwa schillerowskie i miały zasięg lokalny. Dopiero w roku 1855, w pięćdziesiątą rocznicę śmierci poety, wobec presji ze strony władz nasilonej po rewolucji 1848 i wobec osłabiania przez nie rewolucyjnego i narodowego znaczenia jego dzieł (nieobecnych na przykład w kanonie lektur szkolnych w Prusach), zaczęto publicznie propagować kult Schillera jako głosiciela hasel wolnościowych. Inspiratorem ogólnoniemieckich obchodów stulecia urodzin poety była Fundacja Schillera (Schillerstiftung), która przy tej okazji zbierała datki na wsparcie współczesnych pisarzy bądź ich bliskich znajdujących się w trudnej sytuacji materialnej. Święto Schillera trwało przez trzy dni – od 9 do 11 listopada 1859 – w czterystu czterdziestu miastach niemieckich i w pięćdziesięciu za granicą. Obchody przyjmowały różną postać: organizowano pochody, uroczyste przemówienia, przedstawienia teatralne, poświęcanie pomników, recytacje, koncerty i wykłady, pokazy żywych obrazów. Brali w nich udział wszyscy, „tylko chłopów, katolickich duchownych, oficerów i arystokratów brakowało”¹⁵. Mimo wielkiego zasięgu obchodów, nie przebiegały one bez ingerencji policji i lokalnych władz, które obawiały się przerodzenia się święta w manifestacje polityczne. W Berlinie starano się na przykład ograniczyć wydarzenia w przestrzeni publicznej tylko do położenia kamienia węgielnego pod pomnik Schillera, zabraniając pochodów i innych zgromadzeń. Próbowano też rozbić wspólnotę i równoprawność uczestników uroczystości, akceptując formy obchodów proponowane przez gremia rzemieślnicze, zazwyczaj o charakterze narodowym, i nie wydając zgody na propozycje wychodzące z kręgów liberalno-demokratycznego mieszczaństwa; wykluczano z udziału w uroczystościach drobnomieszczaństwo i robotników, między innymi wprowadzając opłaty za wstęp lub zaproszenia dla wybranych gości, aby nadać obchodom jubileuszowym charakter elitarny¹⁶. Te wymuszone ograniczenia sprawiły, że w odczuciach uczestników święta Schiller czczony był nie tylko jako wielki poeta przeszłości, ale przede wszystkim jako „pieśniarz wolności” i symbol

¹⁴ R. Noltenius, *Schiller als Führer und Heiland. Das Schillerfest 1859 als nationaler Traum von der Geburt des zweiten deutschen Kaiserreichs*, [w:] *Öffentliche Festkultur*, s. 239.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 244.

jedności niemieckiej. Dlatego też udział szerokich mas, mimo dozoru policyjnego wszystkich wydarzeń, uznać trzeba za wyraz nieposłuszeństwa obywatelskiego i żądanie jawności polityki.

Niemiecka kultura święta widoczna jest także w działalności wielu stowarzyszeń i związków zawodowych bądź amatorskich, które w XIX wieku wychodziły ze swoich środowisk lokalnych i dążyły do ponadregionalnego i ogólnoniemieckiego porozumienia. Jednym z najwcześniejszych tego typu wydarzeń było spotkanie 18 października 1817 roku na zamku Wartburg w Turynii studentów¹⁷, którzy dążyli do zjednoczenia korporacji studenckich w ogólnonarodową organizację *Deutsche Burschenschaft*. Wspólnym hasłem uczestników tego zgromadzenia stało się żądanie reform instytucji akademickich łączone z ideami antyfeudalnymi i antyabsolutystycznymi, czego wyrazem było między innymi spalenie książek przeciwników politycznych, a wśród nich pism Augusta von Kotzebue, oskarżanego tu nie jako komediopisarz, lecz agent carski¹⁸.

Akcentów politycznych nie były też pozbawione świąteczne zgromadzenia w środowiskach słabo identyfikowanych jako ruch narodowo-liberalny, w związkach gimnastycznych, śpiewaczych i organizacjach strzeleckich, które oficjalnie działały jako apolityczne stowarzyszenia mieszczańskie. „Święta gimnastyczne, śpiewacze i strzeleckie – pisze Düding – były wentylem dla skrywanych żądań politycznych i nadziei mieszczaństwa niemieckiego. Ale ich działalność była także – z powodu dużego rozgłosu, z jakim spotykały się w społeczeństwie niemieckim – elementem, którego nie można było lekceważyć w tworzeniu szeroko zakrojonej jawnej polityki”¹⁹. W połowie XIX wieku, przed wybuchem rewolucji marcowej, związek gimnastyczny mógł zrzeszać łącznie we wszystkich lokalnych organizacjach do 90 tys. członków, a męskie towarzystwa śpiewacze w ponad tysiącu oddziałów przynajmniej 100 tys. członków – był to zatem potężny ruch narodowy, który określało braterstwo, solidarność i jednomyślność. Ogólnoniemieckie święta związkowe – gromadzące od kilku do kilkunastu tysięcy uczestników – posiadały inny scenariusz niż publiczne upamiętnianie wydarzeń historycznych: były świętami miejskimi, skoncentrowanymi przestrzennie, a większe znaczenie niż symbole wizualne posiadał tu

¹⁷ Por. P. Brandt, *Das studentische Wartburgfest vom 18./19. Oktober 1817*, [w:] *Öffentliche Festkultur*, s. 89–112.

¹⁸ August von Kotzebue został w roku 1819 zamordowany przez Karla Ludwiga Sanda, jednego z uczestników spotkania na zamku Wartburg, i przywódców ruchu studenckiego.

¹⁹ D. Düding, *Nationale Oppositionsfeste der Turner, Sänger und Schützen im 19. Jahrhundert*, [w:] *Öffentliche Festkultur*, s. 168.

przekaz słowny – wygłaszane przemówienia, odśpiewywane pieśni, spontanicznie wznoszone toasty. Do najbardziej reprezentatywnych wydarzeń tego nurtu należy zaliczyć Nationales Sngerfest w Kolonii w 1846 roku (2,2 tys. uczestników), Deutsches Schtzenfest we Frankfurcie nad Menem w 1862 (8 tys. uczestników), Deutsches Turnfest w Lipsku w 1863 (20 tys. uczestników) i Deutsches Sngerfest w Dreźnie w 1865 (16 tys. uczestników). W latach 60. XIX wieku ruch ten jeszcze si nasilił, a jego mieszczański charakter przełamywały robotnicze związki śpiewacze, które coraz częściej przyłączały się do wspólnych spotkań. Dieter Dding podkreśla jednocześnie, że po zjednoczeniu Niemiec w 1871 roku ten potężny ruch narodowy zatracił swój opozycyjny charakter i służył jedynie jako ornament uroczystości państwowych: „Podczas świąt kultywowany i popularyzowany był nacjonalizm Rzeszy całkowicie pozbawiony napięć i konfliktów. [...] Ich [członków związków – M.L.] stosunek do prusko-niemieckiego cesarstwa cechowała nie opozycyjność poglądów i uczuć, lecz lojalność i konformizm”²⁰.

Utworzenie Cesarstwa Niemieckiego stanowiło zasadniczą cezurę w niemieckiej kulturze święta, a zmiany, jakie zaszły w omawianych tu formach społecznych performansów, opisać można za Rogerem Caillois²¹ jako przesunięcie ze sfery święta w sferę ceremonii, zwłaszcza gdy dotyczy to zastąpienia żywiołowej spontaniczności ładem, zamiany organizacji oddolnej w porządek narzucony odgórnie oraz uczynienie ze wspólnoty uczestników – biernych obserwatorów prezentowanego im obrazu władzy. Jak zauważa Georg L. Mosse²², w latach 1871–1914, choć Niemcy zostały scalone w jeden organizm państwowy, to rozczarowanie autorytarną władzą cesarską, która zdominowała masy, przyczyniło się do rozpadu świątecznej wspólnoty, zwłaszcza że wyodrębnił się wówczas jeszcze jeden uczestnik – masy proletariackie, wysuwające swoje własne postulaty i żądania. Miejsce spontanicznych zgromadzeń zajęły odgórnie zadekretowane święta państwowe – rocznica bitwy pod Sedanem z 1870 roku i urodziny cesarza Wilhelma I, obchodzone także w czasach panowania Wilhelma II, które służyły powszechnemu umacnianiu kultu władcy i demonstracji militarnej potęgi Rzeszy. Jak pisze Jean Duvignaud: „Polityka i intencje, jakie żywi władza, pozostają w ukryciu, niewidoczne i tajemne”, ich ceremonie tracą znamiona święta, „są również widowiskami [*spectacles*], całością złożoną

²⁰ *Ibidem*, s. 188.

²¹ Por. R. Caillois, *Żywioł i ład*, wyb. A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmowa M. Porębski, Warszawa 1973.

²² G.L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich*, Berlin 1976.

z przeżyć zbiorowych – później pomagają odtworzyć historię, wygładzić pęknięcia i ukryć to, co wywrotowe i niestosowne”²³.

Ceremonie państwowe miały się odbywać w całej Rzeszy według jednolitego programu, który obwieszczano w prasie. Za przygotowanie i przebieg uroczystości odpowiedzialna była miejscowa administracja i służby porządkowe, zwłaszcza policja. Z czasem zaczęto coraz bardziej formalizować i poddawać odgórnemu dozorowi wszelkie zgromadzenia publiczne. W roku 1889 powołana została Centralna Komisja ds. Widowisk Ludowych i Młodzieżowych (Zentralkommission für Volks- und Jugendspiele) i co znamienne, w jej nazwie zastąpiono dotychczas powszechnie stosowane określenie „święto” (das Fest) słowem „widowisko/gra/zabawa” (das Spiel); w 1897 roku utworzono natomiast Towarzystwo Niemieckich Świąt Narodowych (Gesellschaft Deutsche Nationalfeste), które przez swoje filie w całych Niemczech nadzorowało organizację lokalnych ceremonii. Stanowiły one zespół sformalizowanych działań społecznych wyrażających jednolite dla wszystkich wartości i uczucia. Ich cykliczność miała służyć respektowaniu porządku publicznego i hierarchii społecznej, podkreślanej przez wyznaczanie ról – aktorów z insygniami cesarskimi i różnej klasy obserwatorów, a ich celem była wizualizacja władzy i budowanie mitu spójności narodowej. Inflację duchową Niemiec, do jakiej doprowadzono w czasach Cesarstwa Niemieckiego, dostrzegali Werner Sombart, który w 1919 roku pisał:

Wielkie ideały, jakie przyświecały jeszcze naszym ojcom i dziadom, przygasły; idea narodowa zużyła się po tym, jak wśród płomiennych zachwytych utworzono Rzeszę Niemiecką. To, co proponuje nam się dzisiaj jako nacjonalizm, to mdła popłuczyna, drugi napar, który nikogo już tak naprawdę nie rozgrzeje. Pusty frazes musi przesłonić wewnętrzną jałowość. To samo dotyczy wielkich ideałów politycznych, za które nasi przodkowie szli na śmierć. Po części zostały urzeczywistnione, po części uznano je za błahe. Młoda generacja uśmiecha się z wyższością, gdy czyta o walce w imię prawa do wolności politycznej, a **ceremonie rocznicowe przywołujące na pamięć czasy wielkich uniesień stają się farsą**²⁴ [wyróżn. M.L.].

Kiedy na początku XX wieku Max Reinhardt obejmował dyrekcję kolejnych teatrów, musiał obserwować mieszkańców Berlina, wówczas już dwumilionowej (w 1905 roku) metropolii, jako swoją potencjalną publiczność.

²³ J. Duvignaud, *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011, s. 204.

²⁴ W. Sombart, *Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert*, Berlin 1919, cyt za: G. Mann, *Niemieckie dzieje w XIX i XX wieku*, przeł. A. Kopacki, Olsztyn 2007, s. 303.

Tutaj, podobnie jak w całych Niemczech, społeczeństwo wydawało się bardziej podzielone niż przed zjednoczeniem państwa, bowiem na ostrzejsze niż dawniej podziały polityczne nakładały się teraz różnice pokoleniowe, interesy poszczególnych grup społecznych czy wyznaniowych. Upadek mieszczańskich idei liberalno-demokratycznych wśród wielu przedstawicieli średniego i młodego pokolenia, zwłaszcza inteligenckiego, wywołał poczucie wykorzenienia i zachwiania tożsamości społeczno-kulturowej. Wobec tych nasilających się różnic trudno uważać, aby sam akt połączenia państw niemieckich w jeden organizm narodowy zjednoczył także naród. W tej sytuacji idea teatru masowego, to znaczy teatru dla wszystkich, mającego pełnić funkcję spoiwa narodowego i społecznego, musiała mieć znamiona projektu utopijnego.

Apolityczne święto – teatr dla mas

Golo Mann, pisząc o kulturze i sztuce okresu wilhelmińskiego, konkludował:

Duch i państwo żyły w separacji. [...] Duch, mimo że kwitł, był bezsilny. Żył oddzielnie od państwa i dobrze się z tym czuł. Służyć pięknu i prawdzie, badać prehistorię człowieka i tajemnice duszy – to wydawało mu się nieskończenie ważniejsze niż kryzysy marokańskie czy wybory do Reichstagu²⁵.

Było to widocznie wyraźnie odczuwalne, gdyż i Reinhardt pytany w 1912 roku w jednym z wywiadów o to, czy planując budowę „teatru dla pięciu tysięcy”, spodziewa się wsparcia ze strony państwa, odpowiadał:

Przy obecnym stanie rzeczy – żadnego. Następcą tronu interesuje się wprawdzie moim teatrem, uczestniczy nawet w naszych próbach, ale – jak wiadomo – w teatrze dworskim nie jestem lubiany. Tam, „wyżej”, panuje inny smak. Zna pan zapewne Siegesallee w Berlinie? ...²⁶

Przywołana w tym kontekście Siegesallee²⁷ (Aleja Zwycięstwa) była wówczas czytelnym znakiem sytuowania się Reinhardta w opozycji wobec oficjalnych, państwowych zadań nakładanych na artystów. Jak się miało jednak

²⁵ G. Mann, *Niemieckie dzieje w XIX i XX wieku*, s. 304, 306.

²⁶ *Z rozmowy z Maxem Reinhardtem*, [w:] M. Reinhardt, *O teatrze i aktorze*, s. 75.

²⁷ Siegesallee to bulwar wybudowany w latach 1895–1901 na zlecenie Wilhelma II, z 32 grupami rzeźb w stylu neobarokowym, przedstawiającymi historycznych władców i bohaterów niemieckich. Z okazji ukończenia bulwaru Wilhelm II wygłosił

później okazać, aby móc zrealizować plany, Reinhardt nałożył na swoją ideę „teatru dla pięciu tysięcy” kostium narodowy, wprowadził tylko na papierze, ale zadeklaruje stworzenie niemieckiego teatru narodowego.

Próbując usytuować przedstawienia masowe Reinhardta na mapie niemieckich widowisk i performansów społecznych na przełomie XIX i XX wieku, należałoby wskazać ich miejsce między zanikającymi świętami mieszczańskimi o nastawieniu liberalno-demokratycznym a uroczystymi przedstawieniami teatralnymi o tematyce polityczno-patriotycznej bądź religijnej oraz widowiskami o wymowie narodowej²⁸. Tyle że w przedstawieniach Reinhardta pierwiastek polityczno-narodowy nigdy nie był jednoznacznie ekspozowany. Tylko jedno jego przedstawienie – *Festspiele in deutschen Reimen. Zur Erinnerung an den Geist der Freiheitskriege* autorstwa Gerharta Hauptmanna, wystawione w 1913 roku we wrocławskiej Jahrhunderthalle z okazji stulecia zakończenia wojen wyzwoleniczych – miało mieć wymowę patriotyczną, tyle że twórcy akcentowali tu wartości niezgodne z ówczesną linią polityczną: ich przedstawienie odczytano jako apoteozę idei rewolucji francuskiej, równości i braterstwa, podczas gdy spodziewano się gloryfikacji narodu niemieckiego wobec zwyciężonej i pokonanej Francji. W innych przedstawieniach należących do cyklu widowisk masowych – „teatru dla pięciu tysięcy”²⁹ – Reinhardt sięgał po tematy zaczerpnięte z kanonu przypowieści i legend chrześcijańskich, jak w *Jedermannie* (1911) i *Cudzie* (1911), oraz korzystał z uniwersalnego dziedzictwa ludzkości, wystawiając tragedie antyczne – *Króla Edypa* (1910) i *Oresteję* (1919). Jedynie wystawiony w 1920 *Danton* Romain Rollanda był dramatem współczesnym i podejmował problem rewolucji jako konfliktu jednostek i zbiorowości.

Przedstawienia w wielkiej przestrzeni traktował Reinhardt przede wszystkim jako laboratorium, w którym obserwował, analizował i kreował zachowania mas; dotyczyło to zarówno działań scenicznych, jak i reakcji publiczności. Celem „teatru dla pięciu tysięcy” było stworzenie jednolitej wspólnoty widzów, „zjednoczonej emocjonalnie masy”, „wielkich emocjonalnych mas”³⁰, dlatego

nową propagującą nowy styl państwowy w przeciwieństwie do awangardowych nurtów w sztuce, które określił jako „Rinnsteinkunst” – sztuka rynsztoków.

²⁸ Więcej na ten temat zob. w: M. Leyko, *Teatralizacja życia publicznego w Niemczech*, s. 175–180.

²⁹ Przedstawienia masowe Maxa Reinhardta szczegółowo omawiam w: M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Łódź 2002.

³⁰ *Reinhardt über seine Kunst. Ein Interview [1916]*, [w:] M. Reinhardt, *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Hrsg. H. Fetting, Berlin 1989, s. 369–370.

dla wywołania tego poczucia zbiorowości reżyser nie posłużył się tragedią jednostki, lecz inscenizowane teksty interpretował jako dramaty zbiorowości, które na równi miały pobudzać uczucia każdego z widzów; nie chodziło mu o identyfikację jednostki z tragedią protagonisty, lecz o emocjonalne utożsamienie się publiczności jako zbiorowości z masami na scenie. Dlatego bohaterem *Króla Edypa* nie uczynił reżyser przechodzącego od niewiedzy do wiedzy o swoim losie Edypa, lecz cierpiące tebańskie masy, w imię których miała się dopełnić jego tragedia.

Idea „teatru dla pięciu tysięcy” często spotykała się z ostrą krytyką, zwłaszcza ze strony recenzentów prorządowych, a główny zarzut, jaki wysuwano przeciwko Reinhardtowi, był natury ekonomicznej, gdyż przedstawienia dla wielotysięcznej widowni traktowano przede wszystkim jako intratne źródło zysków. W rzeczywistości kwestia finansowa nie była bez znaczenia, lecz Reinhardt wyjaśniał, że przy dużej liczbie widzów cena biletów jest niższa i pozwala na udział w przedstawieniu tym, których dotychczas nie było na to stać. Zdawał sobie także sprawę z istniejącego rozwarstwienia społeczeństwa niemieckiego i kryzysu duchowego, w jakim pogrążało się w pierwszej dekadzie XX wieku.

Ludzie różnych stanów i klas, którzy **stali się sobie obcy** [wyróżn. M.L.], spotkają się w tej samej przestrzeni, a aura dzieła sztuki [...] zjednoczy ich we wspólnym przeżyciu. Dlaczego pod niemieckim niebem przedstawienie dramatu nie miałoby znowu stać się taką uroczystością zbiorową [zbiorowym świętem – M.L.], jaką było w przestrzennym teatrze Greków?³¹

Dla realizacji tych planów potrzebował nowej przestrzeni, i to z kilku powodów. Pierwszym z nich była oczywiście możliwość pomieszczenia w niej wielotysięcznej widowni. Nie chodziło jednak wyłącznie o dużą liczbę miejsc, gdyż wiele dziewiętnastowiecznych teatrów mogło pomieścić wówczas tysiące widzów³², lecz o stworzenie jednolitej przestrzeni, bez łóż i balkonów, które sankcjonowały hierarchiczny porządek społeczny. Miała to być przestrzeń pozwalająca na wzajemną bliskość widzów względem siebie, a jednocześnie miała budzić wrażenie, że każdy z widzów jest częścią zbiorowości. Ta nowa przestrzeń, jakiej potrzebował Reinhardt, w inny sposób niż na scenie pudełkowej

³¹ M. Reinhardt, *Reinhardt o swoim „Cudzie” i planach na przyszłość*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, s. 101.

³² Deutsche Staatsoper w Berlinie mogła wówczas pomieścić 1800 widzów, a otwarta w 1914 Volksbühne miała 2 tys. miejsc, natomiast teatry londyńskie już w XVIII wieku przeznaczone były dla masowej publiczności, Drury Lane dla 3600, a Covent Garden dla 3 tys. widzów.

organizowała także plany gry, gdyż pozwalała operować aktorom w różnych miejscach i znosić granicę między sceną a widownią. Nie tylko wykonawcy – protagoniści i statyści, ale także widzowie stawali się aktorami przedstawień Reinhardta, gdyż przez odpowiednią aranżację przestrzeni, nakładanie się pól gry i obserwacji, wprowadzenie mas statystów pomiędzy publiczność, potrafił wpłynąć na emocje widzów. *Król Edyp* rozpoczynał się w ciemności wejściem w jednolitą przestrzeń widowni i przestrzeń gry statystów – ludu tebańskiego spomiędzy sektorów widowni i dopiero gdy wykonawcy zbliżyli się do stopni pałacu, widoczne stały się ręce wyciągnięte w geście prośby o pomoc. Reinhardt doskonale wykorzystał tu grę światła i cienia, która sprawiła, iż skryte w mroku masy tebańskie wydawały się stopione z widzami. Z kolei w *Cudzie* publiczność, jako wierni – świadkowie upadku i zbawienia Zakonnicy, znajdowała się w jednorodnej przestrzeni, wspólnej dla wydarzeń scenicznych i sytuacji odbioru. Całą widownię zamienił bowiem Reinhardt we wnętrze katedry, co sprawiło, że widzowie mieli poczucie, iż sami należą do świata przedstawionego.

Początkowo Reinhardt korzystał z Cyrku Schumannna w Berlinie, a podczas występów gościnnych wynajmował podobne budynki – Cyрк Buscha w Hamburgu i w Wiedniu, Cyрк Sarrasaniego w Magdeburgu i w Dreźnie, Cyрк Beke-towa w Budapeszcie czy Cyрк Braci Staniewskich w Warszawie. Przystosowywał do wymagań swoich inscenizacji także inne przestrzenie – Olympia Hall w Londynie, Nibelungensaal w Mannheim, Jahrhunderthalle we Wrocławiu, Kristallpalast w Lipsku. Były to jednak zawsze rozwiązania tymczasowe, gdyż od początku myślał o teatrze wzniesionym dla potrzeb widowisk masowych. Miał to być Festspielhaus z rozległą sceną pozbawioną kulis i kurtyny, otoczoną amfiteatralną widownią, która z publiczności czyniłaby wspólnotę włączoną w monumentalną akcję³³. W planach Reinhardta początkowo nie chodziło o tylko jeden budynek, lecz pojawiała się myśl o sieci takich teatrów w całych Niemczech, co pozwoliłoby na przenoszenie przedstawień w podobnie zorganizowaną przestrzeń³⁴. Zarówno te plany, jak i zabiegi o kupno i przebudowę Cyrku Schumannna przeciągały się i w końcu upadły wraz z wybuchem wojny w 1914 roku. Ale w trzecim roku trwania wojny Reinhardt zdecydował się w sytuacji kryzysu i załamania nastrojów społecznych na przedstawienie władzom i opinii publicznej idei swojego teatru jako czynnika jednoczącego naród. To nie on jednak firmował swoim nazwiskiem działania przygotowawcze, lecz raczej inicjatorom

³³ Por. M. Reinhardt, *O teatrze, jaki mi się marzy*, s. 67.

³⁴ We współpracy z Georgiem Fuchsem powstał projekt powołania w dużych miastach niemieckich stowarzyszenia Volksfestspiele, zajmującego się organizacją widowisk masowych pod kierownictwem artystycznym Maxa Reinhardta.

budowy teatru narodowego oddał do dyspozycji potęgę swojej sztuki. *Memoriał w sprawie utworzenia Niemieckiego Teatru Narodowego w Berlinie* (1917) podpisali przedstawiciele berlińskich elit politycznych, finansowych, naukowych i artystycznych, wśród nich Karl Vollmoeller, Georg Fuchs, Peter Behrens, Harry Kessler. Jak deklarowali sygnatariusze memoriału, ich intencją było działanie na rzecz duchowej jedności narodu:

Cały naród, bez względu na różnice wykształcenia i stanu posiadania, musi znaleźć miejsce, w którym poczulby się wreszcie jednością. Takim miejscem powinien być nasz Teatr Narodowy! Tutaj każdego wieczoru otworzy się przed tysiącami widzów niewyczerpane, wieczne piękno, prawda, sztuka i radość, [...] tutaj utoruje się drogę przekonaniu, że największe dzieła narodu, najbardziej wzniosła twórczość jego synów [...] jest wspólnym dobrem wszystkich, którzy należą do tego narodu, i że dzięki temu wspólnemu dobru, wspólnemu przeżyciu tworzymy nierozzerwalną duchową jedność³⁵.

Była to deklaracja dość ogólna, za którą nie kryły się żadne zobowiązania polityczne czy ideologiczne. Podmiotem tych zabiegów miała być publiczność masowa, która – jak sądzili autorzy *Memoriału* – „wymaga repertuaru pozbawionego jakichkolwiek przesłanek. To, czego chce przede wszystkim, to udział w duchowym bogactwie powszechnie uznanych arcydzieł”³⁶. Choć Reinhardt nie afiszował się jako inicjator tego przedsięwzięcia, to słowa te dobrze oddają jego program i wiarę w możliwość oddziaływania na społeczeństwo przez oferowanie mu „niewyczerpanego, wiecznego piękna, prawdy, sztuki i [płynącej stąd – M.L.] radości”. Wyrażona tu apolityczność całego przedsięwzięcia znalazła potwierdzenie w chwili otwarcia teatru, gdy Vollmoeller, bliski współpracownik Reinhardta, pisał: „To, co stało na przeszkodzie **odpolityczeniu** [wyróżn. M.L.] naszego ludu w minionych pięćdziesięciu latach reżimu cesarskiego, przestało istnieć. Dziś możliwe jest zgromadzenie w przestrzeni teatralnej tysięcy w jedną zbiorowość współdziałających, współodczuwających i współprzeżywających obywateli i rodaków”³⁷.

W ciągu dwóch lat przebudowy Cyrku Schumanna to „narodowe” zobowiązanie sygnatariuszy *Memoriału* popadło w zapomnienie, a nowy teatr nazwano

³⁵ *Denkschrift über die Gründung eines Deutschen National-Theater zu Berlin*, Landesarchiv Berlin, Rep. 252/1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ K. Vollmoeller, *Zur Entwicklungsgeschichte des Grossen Hauses*, [w:] *Das Grosse Schauspielhaus. Zur Eröffnung des Hauses herausgegeben vom Deutschen Theater in Berlin*, Berlin 1920, s. 21.

po prostu – zgodnie z jego kubaturą – Großes Schauspielhaus. Reinhardt objawił się tutaj jako dzierżawca teatru, stojący na czele spółki Großes Schauspielhaus zu Berlin GmbH, a ukrytym właścicielem budynku było Deutsche National-Theater AG, które ujawniało się tylko przy sprawozdaniach finansowych.

Moment inauguracji Großes Schauspielhaus – 28 listopada 1919 roku – był wyjątkowo niefortunny: po zakończeniu wojny w Niemczech zapanowała „konfuzja i bezsilność, z których rozmaite zwyrodniałe dusze i grupy próbowały niezdarnie klecić swoją władzę. [...] obowiązywało hasło: ratuj się, kto może”³⁸. Tak więc otwarcie wielkiego teatru, który miał być ukoronowaniem imperium teatralnego Reinhardta, wypadło raczej nie w porę. Na otwarcie dano *Oresteję* w opracowaniu scenicznym Vollmoellera, przedstawienie, którego premiera odbyła się w roku 1911 w monachijskiej Musikfesthalle, a później wystawiane było kilkakrotnie zarówno na scenie arenowej Cyrku Schumanna, jak i na scenie pudełkowej teatrów w Zurychu i Bernie (1917). W rozwiązaniach scenicznych reżyser zastosował środki znane już z wcześniejszych przedstawień masowych: wprowadzał statystów między publiczność, wykorzystywał światło do sterowania uwagą widzów, budował tło akustyczne zdarzeń scenicznych, rytmizował partie chóru, stwarzał napięcie, stosując akcenty kolorystyczne i wprowadzając żywy ogień, ale zabiegi te nie były już dla publiczności zaskoczeniem. Niektórzy krytycy znaleźli uzasadnienie dla wystawienia w tym czasie tragedii Ajschylosa, uważając, że „nasza ziemia jest jeszcze pełna Atrydowych domów, a wojny trojańskie szaleją po nich dziś w jeszcze bardziej dziki i okropny sposób niż dawniej”³⁹. W ciągu sześciu miesięcy przedstawienie powtórzono 73 razy i jeśli przyjmiemy, że na każde z nich sprzedano bilety na przynajmniej dwie trzecie spośród 3200 miejsc, to *Oresteję* mogło obejrzeć około 150 tys. „współdziałających, współodczuwających i współprzeżywających obywateli i rodaków”.

Oprócz przedstawień przenoszonych do Großes Schauspielhaus z Deutsches Theater Reinhardt przygotował tu tylko jedną nową inscenizację – *Dantona* Romain Rollanda, którego premiera odbyła się 14 lutego 1920. Był to jedyny dramat wystawiony w teatrze masowym, który został napisany współcześnie i traktowany był przez część krytyków jako „udramatyzowana historia”. Reinhardt miał możliwość zaprezentować elastyczne kształtowanie przestrzeni nowego teatru, gdy dla scen kameralnych zmniejszał ją do rozmiaru pokoju, zaś w scenach zbiorowych powiększał do wielkości sali sądowej, w której uczestnikiem procesu stawała się kilkutysięczna publiczność, a wśród niej rozsądzeni statyści, żywo reagujący na przebieg wydarzeń scenicznych, co było zaskoczeniem

³⁸ G. Mann, *Niemieckie dzieje w XIX i XX wieku*, s. 378.

³⁹ J. Hart, „Der Tag” 30 XI 1919, nr 266.

dla widzów. Reinhardt „potrafił wzruszyć i porwać”⁴⁰ widzów. Przedstawienie odniosło jeszcze większy sukces niż *Oresteja*, powtórzono je ponad sto razy⁴¹.

Wydawało się, że tym przedstawieniem Reinhardt oddał ówczesne nastroje, że zmierzył się z rzeczywistością polityczno-społeczną, gdyż dynamikę akcji scenicznej, ekspresję wykonawców i zaangażowanie publiczności niektórzy porównywali do walk przed Reichstagem, które toczono na miesiąc przed premierą *Dantona* – „To nie był teatr, lecz życie!”⁴². Ale w tym czasie Reinhardt rozwijał już inne plany, nie widział dla siebie miejsca w stolicy Niemiec. Berlin w latach 20. XX wieku to siedziba władz centralnych, ale także „miejsce zamieszkania potężnych mas ludzkich, monstrualne centrum energetyczne, żyjące bez reszty teraźniejszością, przepełnione krzątaniną, niemal teraz ahistoryczne, raczej brzydkie, raczej smutne”⁴³. Reinhardt nie widział już tutaj możliwości uczynienia z przedstawienia teatralnego święta, wzniosłej uroczystości, która pozwoli oderwać się widzom od spraw powszednich. W październiku 1920 roku przekazał dyrekcję swoich berlińskich scen Felixowi Hollaenderowi, a miejsca dla teatralnego święta szukał poza wielkimi metropoliami.

Festspiele – teatr jako święto

Równocześnie z memoriałem w sprawie budowy Deutsches National-Theater w Berlinie w tym samym, 1917 roku Reinhardt, tym razem osobiście, przedłożył generalnej intendenturze wiedeńskich teatrów dworskich memoriał dotyczący budowy teatru festiwalowego w Salzburgu i powołania tam cyklicznych dorocznych festiwali teatralnych. Nie były to plany całkiem nowe, gdyż od 1841 roku różne gremia podejmowały starania o wybudowanie w mieście Wolfganga Amadeusa Mozarta teatru festiwalowego, który byłby siedzibą corocznych festiwali mozartowskich. W 1887 najbardziej doświadczeni austriaccy architekci teatralni, Ferdinand Fellner i Hermann Helmer, którzy zaprojektowali ponad czterdzieści budynków teatralnych w Europie, przygotowali plany

⁴⁰ List Stefana Zweiga do Romain Rollanda z 24 II 1920, [w:] R. Rolland – S. Zweig, *Briefwechsel 1910–1940*, t. 1, Berlin 1987, s. 509.

⁴¹ *Dantona* grano sześć razy w dniach 14–29 II 1920 i 96 razy od 4 IX 1920 do 25 IX 1921.

⁴² Cyt. za: Z. Karczewska-Markiewicz, *Teatr Romain Rollanda*, Wrocław 1955, s. 143. Jest to fragment opisu przedstawienia, jaki otrzymał Rolland od jednego z widzów.

⁴³ G. Mann, *Niemieckie dzieje w XIX i XX wieku*, s. 379.

opery dla 1500 widzów. Jednakże z powodów finansowych ani ten, ani kolejne plany nie zostały zrealizowane. Reinhardt wspólnie z Hermannem Bahrem już w roku 1903, a później w 1907 bezskutecznie planował przenoszenie na sezon letni do Salzburga najlepszych przedstawień berlińskich.

W złożonym *Memoriale w sprawie utworzenia Teatru Festiwalowego w Hellbrun*⁴⁴ wniosek o zgodę na przyznanie preferencyjnych warunków finansowych (korzystne udostępnienie gruntu i obniżenie podatków) obudował Reinhardt perspektywą korzyści kulturalnych i gospodarczych, płynących dla Austrii w związku z ożywieniem ruchu turystycznego. Wydaje się rzeczą zaskakującą, że w obliczu toczących się jeszcze działań wojennych planowany festiwal w Salzburgu przedstawiony został jako gest sztuki na rzecz pokoju. Teatr rekomendowany był tutaj jako medium zdolne sprostać wyzwaniom nowych czasów, jako środek do „uleczenia dusz” i „pożywienie dla potrzebujących”. Wybór Salzburga na miejsce festiwalu i usytuowanie tutaj Teatru Festiwalowego wpisywały się w zamierzoną przez Reinhardta ucieczkę z wielkiego miasta. Dążył do:

przywrócenia teatrowi jego pierwotnej i najwyższej postaci – postaci teatru festiwalowego. – Nie teatru miejskiego, służącego powszednim uroczystościom i rozrywce [...], ale **budynku przeznaczonego na wielkie święta** [wyróżn. M.L.], które powinny być urządzone raz do roku z całym artystycznym ceremoniałem, z dala od codziennego miejskiego zgiełku, w miejscu, które dzięki swemu naturalnemu i artystycznemu pięknu okaże się tak znakomite, że ludzie w czasie letniego wypoczynku, wolni od trosk i trudu, chętnie będą do niego pielgrzymowali⁴⁵.

Zapowiedź powodzenia całego przedsięwzięcia widział Reinhardt w odbywającym się od wielu lat festiwalu teatru muzycznego w monachijskim Prinzregententheater, a zwłaszcza w letnich festiwalach w Bayreuth, które uznał za „prawdopodobnie najgenialniejsze dzieło” Richarda Wagnera, oraz w pasjach cyklicznie odgrywanych w Oberammergau. Ideę teatru odświętnego wywodził Reinhardt z teatru greckiego, teatru średniowiecznego i teatru elżbietńskiego. Szczególną rolę w nadawaniu teatrowi świątecznej powagi i wzniosłości przypisywał Kościołowi, który powołał do życia misteria i pasje, będące „kolebką dzisiejszego teatru. [...] Ale każda epoka – pisał – sama musi się zmierzyć z tą ideą i nadać jej – jeśli ma ona pozostać żywa – nową, aktualną postać”⁴⁶.

⁴⁴ M. Reinhardt, *Memoriał w sprawie utworzenia Teatru Festiwalowego w Hellbrun*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, s. 105–113.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 106.

⁴⁶ *Ibidem*.

Wprawdzie za memoriałem Reinhardta nie poszły żadne działania ze strony dworu, ale wkrótce powstało stowarzyszenie Salzburger Festspielhaus-Gemeinde, które do rady artystycznej oprócz Reinhardta zaprosiło grono jego współpracowników: Richarda Straussa, Franza Schalka, Hugo von Hofmannsthal i Alfreda Rollera. Na program festiwalu miały się składać przedstawienia operowe, dramatyczne i koncerty, które były organizowane tutaj już wcześniej. Ponieważ przebudowa dawnej arcybiskupiej zimowej szkoły jazdy konnej na teatr festiwalowy wymagała czasu, Reinhardt zapoczątkował festiwal 22 sierpnia 1920 roku, wystawiając na placu przed katedrą swojego *Jedermann*. Było to najbardziej spektakularne przedstawienie Reinhardta, który kulisami uczynił całe miasto. Do roku 1937 inscenizacja ta została powtórzona w Salzburgu 108 razy, a obecnie – w zmienianych adaptacjach scenicznych – nadal jest żelaznym punktem każdego festiwalu. Ta przypowieść o grzesznym życiu człowieka rozgrywana była przed frontonem katedry, w świetle słońca, którego zachód wyznaczał kulminacyjny punkt moralitetu, a dzwony wszystkich kościołów i nawoływania z sąsiednich ulic stanowiły dekorację akustyczną. Odegrany w tej scenerii *Jedermann* wywierał na widzach wielkie wrażenie. Wydaje się, że tym przedstawieniem Reinhardt osiągnął swój cel, za sprawą sztuki bowiem zaangażował uczucia wszystkich widzów. Nieco ironicznie opisał ten sierpniowy wieczór Hans Liebstoeckl, wiedeński dziennikarz i recenzent:

Licząca kilka setek publiczność, która wypełniła rozległy plac, obsiadła okoliczne okna, dachy i gzymsy, wydawała się poruszona wyraźnie sprzecznymi uczuciami. Nowi republikanie, których przywódcy siedzieli w pierwszym rzędzie, odebrali przedstawienie zapewne jako budzący obawy powrót rzekomo przezwyjęzonych czasów, naiwne serca jako pewien rodzaj propagandowego szlagieru w postaci pasji, powstałej z radosnego przymierza kościoła i synagogi. Chrześcijańskie i inne socjalizmy wzruszone padały sobie w ramiona, „Reichspost” i gazety robotnicze płakały z radości, a ku ogólnemu zadowoleniu duch salzburskiego ludu wraz z duszami kuracjuszy z Ischl i Gastein uroczyście wzniosły się ku czystemu, rozciągającemu się nad wszystkimi wyznaniem wieczornemu niebu⁴⁷.

W kolejnych latach⁴⁸ program festiwalu poszerzał się o przedstawienia miejscowego Stadttheater, opery przeniesione z wiedeńskiej Staatsoper, koncerty, a także przedstawienia baletowe. Co roku zazwyczaj Reinhardt przynosił

⁴⁷ H. Liebstoeckl, cyt. za: *Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich*, Hrsg. E. Fuhrich, U. Dembski, A. Eder, Wien 2004, s. 85.

⁴⁸ Z powodu nieporozumień personalnych w salzburskim Festspielhaus-Gemeinde w 1923 roku Reinhardt wystawił tylko *Chorego z urojenia* Molière’a w swoim zamku

tu swoje wcześniejsze przedstawienia⁴⁹ bądź przygotowywał nowe inscenizacje, dla których odkrywał zaskakujące przestrzenie. W 1922 w tutejszej kolegiacie wystawił *Salzburski wielki teatr świata* Hugo von Hofmannsthala, który Alfred Polgar nazwał „odgrywaniem mszy i celebrowaniem teatru”⁵⁰ – przedstawienie to powtórzone na otwarciu Festspielhausu w 1925 roku. Innym zaanektowanym miejscem była dawna szkoła jazdy konnej na świeżym powietrzu, której trzy piętra widowni wykute były w skale, a w przedstawieniach Reinhardta stanowiły one tło dla sceny. Tutaj na prostym podium wystawił w 1926 roku *Sługę dwóch panów* Carlo Goldoniego, a w 1933 wybudował fragmenty miasta, w którym odgrywana była pierwsza część *Fausta*.

Obok przedstawień Reinhardta szczególne miejsce w programach festiwalu zajmowały przedstawienia operowe prezentowane początkowo na scenie Stadttheater, gdzie z Opery Wiedeńskiej przeniesiono na przykład w 1923 roku opery Mozarta: *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Wesele Figara* i *Uprowadzenie z seraju*; natomiast w nowym budynku Festspielhaus przygotowywano specjalne produkcje festiwalowe: w 1927 *Fidelia* Ludwiga van Beethovena, w 1928 *Czarodziejski flet* Mozarta, w 1929 *Kawalera srebrnej róży* Richarda Straussa, w 1933 *Tristana i Izoldę* Wagnera, a trzy lata później jego *Śpiewaków norymberskich*. W krótkim czasie festiwal w Salzburgu zdobył renomę wyjątkowego wydarzenia artystycznego, do czego przyczynili się zapraszani tu najwybitniejsi twórcy i wykonawcy. Stefan Zweig wspominał, że Salzburg „latem stawał się artystyczną stolicą nie tylko Europy, ale całego świata. [...] Nikt nie chciał przeoczyć tych nadzwyczajnych przedstawień. Królowie i książęta, amerykańscy milionerzy i diwy filmowe, melomani, artyści, poeci i snoby wyznaczali sobie tutaj w ostatnich latach *rendezvous*”⁵¹. To świadectwo Zweiga pokazuje jednak, że festiwal początkowo planowany jako święto teatru dla wszystkich, stał się świętem przede wszystkim dla elity. Spełniły się natomiast inne przewidywania Reinhardta: festiwal – jak niegdyś sól – jest dziś najlepiej sprzedającą się marką Salzburga.

Leopoldskron pod Salzburgiem, a w 1924 festiwal w ogóle się nie odbył. Po zmianie zarządu wznowiony został w 1925 roku.

⁴⁹ W 1925 Reinhardt wystawił w Festspielhaus pantomimę *Cud*, w 1927 *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare’a oraz *Intrygę i miłość* Friedricha Schillera, w 1929 *Zbójców* Schillera, w 1930 *Viktorię* Williama Somersta Maughama, w 1931 *Der Schwierige* Hofmannsthala i *Stellę* Johanna Wolfganga Goethego, w następnych latach powtarzano już tylko wcześniejsze inscenizacje.

⁵⁰ A. Polgar, cyt. za: *Ambivalenzen*, s. 87.

⁵¹ S. Zweig, *Die Welt von gestern*, Wien 1948, s. 462.

Po anszlusie Austrii do III Rzeszy Reinhardt, który w roku 1933 przekazał swoje berlińskie teatry narodowi niemieckiemu, a inne własności, w tym zamek Leopoldskron, zostały mu odebrane w 1938, wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Po sukcesach, jakie odnosiły jego wcześniejsze prace za oceanem – między innymi *tournée Sumurun* (1912), *Cud* (1924–1930), *Sen nocy letniej* (1927, 1934), *Jedermann* (1927), *The Eternal Road* (1937), *Faust* (1938) – wierzył, że demokratyczne społeczeństwo amerykańskie będzie bardziej otwarte na teatr jako medium wspólnotowości. Tymczasem w latach emigracji (1938–1943) sam zwątpił w moc teatru: „Jak może teatr, którego najwyższym przykazaniem jest miłość do ludzi [...], jak może konkurować z tysiącem przerażająco rzeczywistych tragedii, na które codziennie opada zasłona obojętności?”⁵².

Głoszona przez Reinhardta idea teatru jako święta często spotykała się z oskarżeniami o bezideowość, o artystowską wiarę w moc wpływania na masy za pośrednictwem sztuki, o usypiające działanie na społeczeństwo w czasach wymagających czynu i wyraźnego opowiedzenia się w sprawach politycznych. Natomiast Reinhardt nigdy nie traktował teatru jako narzędzia polityki i zdecydowanie rozdzielał te dwie sfery: „My [ludzie teatru – M.L.] nie jesteśmy politykami, z pewnością ja nim nie jestem. Nie jestem nikim innym niż człowiekiem teatru. Moje życie całkowicie należy do tego czarownego świata, jaki człowiek stworzył na swoje podobieństwo”⁵³. Jego koncepcja teatru jako święta broni się właśnie stwarzaniem iluzji i zbiorowym jej przeżywaniem, które Jean Duvignaud uznał za cechy święta, pisząc: „[...] święto to przede wszystkim widowisko i inscenizacja [*spectacle et mise en scène*]. Coś danego do oglądania, słuchania, dotykania, dobrego do tańca i na ucztę. Świetna okazja do zabawy: wspólne przyswajanie, **pokarm dla życia zbiorowego**, coś, co **przypomina świat ze snu**”⁵⁴ [wyróżn. M.L.].

⁵² M. Reinhardt, *Resignation* [1943], [w:] idem, *Ich bin nichts als ein Theatermann*, s. 357.

⁵³ M. Reinhardt, *Von der Krise des Theaters* [1927], [w:] idem, *Ich bin nichts als ein Theatermann*, s. 461.

⁵⁴ J. Duvignaud, *Dar z niczego*, s. 204.

IMPERIUM TEATRALNE MAXA REINHARDTA

Kiedy w roku 1903 Max Reinhardt, po dziewięciu sezonach spędzonych w zespole Otto Brahma, rozpoczynał działalność jako niezależny reżyser i dyrektor teatru, system organizacyjny teatrów niemieckich nadal podlegał regulacjom zatwierdzonym przed trzema dekadami i mimo nieustannie toczzonej debaty o potrzebie reformy zasad organizacji teatrów i konieczności wprowadzenia opieki nad nimi ze strony władz, sytuacja w zasadzie nie uległa zmianie. W chwili uchwalania tych zasad w roku 1869 miały one znaczenie przełomowe i przeciwdziałały wielu sytuacjom kuriozalnym, w jakie uwikłany był teatr. Ryszard Ordyński trafnie diagnozował blokady prawne stojące na drodze rozwoju teatru i podporządkowujące go wciąż obowiązującym podziałom gatunkowym minionej epoki:

Do roku 1870 otrzymanie koncesji na prowadzenie teatru było w państwie niemieckim bardzo utrudnione, istniały bowiem już to przywileje, już to jak najsurowsze ograniczenia i zastrzeżenia. Prawo określało bardzo wyraźnie rodzaj teatru i zakres przedstawień, poza który bezwarunkowo nie wolno było wykroczyć, np. poza terenem teatru wszystko, co miało choćby tylko pozór przedstawienia teatralnego, było zakazane: w cyrku nie zezwalano na balet ani na „pochód” kostiumowy czy pantomimę, w teatrzykach różnaitości – nawet śpiewanie kupletów w kostiumie było zabronione¹.

W świetle tych ograniczeń pewnym złagodzeniem wydają się przepisy wprowadzone na skutek rewolucyjnych protestów w latach 40. XIX wieku. Prawo o wolności zarobkowania (Gewerbefreiheit) przyjęte zostało przez parlament w Berlinie dopiero 29 maja 1869 roku i stanowiło ono zasadniczą zmianę w działalności teatrów, które zostały potraktowane na równi z innymi przedsiębiorstwami. Początkowo obowiązywało tylko w krajach północnoniemieckich, a dopiero po zjednoczeniu w roku 1871 w całych Niemczech. Znaczenie prawa o wolności zarobkowania dla teatru niemieckiego Ruth Freydank wyraziła w następujący sposób:

¹ R. Ordyński, *Z mojej włóczęgi*, Kraków 1956, s. 222.

Ten dzień [uchwalenia Gewerbefreiheit – M.L.] miał się okazać najbardziej pamiętnym dla rozwoju teatru niemieckiego. Przyjęcie paragrafu 32 w tym prawie otworzyło mu drzwi do nowoczesności. Paragraf ten deklarował, że teatr jest takim samym sposobem zarobkowania jak każdy inny i jest wolny od specjalnego nadzoru i reglamentacji, jakim podporządkowywały go dotychczasowe feudalno-absolutystyczne prawa. Teatr poczuł się nareszcie wolny od prowadzenia na państwowym pasku. Poczuł się wolny od przymusu urzędowego upraszania się o koncesje i zlagodzenie cenzury².

Liberalizacja podstaw prawnych prowadzenia teatru zdecydowanie wpłynęła na jego popularyzację, w efekcie jednak to „uwolnienie” dostępu do prowadzenia teatrów przypieczętowało ich kategoryzację – ekonomiczną, społeczną i repertuarową. Obok dwóch wcześniej istniejących typów scen – dworskiej i miejskiej – pojawiły się teatryki komercyjne. Teatry dworskie (Hoftheater) – różnej rangi – utrzymywane były przez władców i kierowane przez intendentów mianowanych przez dwór, jak na przykład Königliches Schauspielhaus w Berlinie, którego pierwszym intendentem był hrabia Carl von Brühl. Budynek tego teatru, zaprojektowany przez Karla Friedricha Schinkla, jest dobrym przykładem organizacji przestrzeni wewnętrznej w teatrach dworskich. Były to teatry przede wszystkim dla elit, w przypadku dużych gmachów teatralnych izolowane od przeciętnej publiczności specjalnie zaprojektowanymi ciągami komunikacyjnymi, niepozwalającymi widzom z górnych galerii na spędzanie antraktów w głównym foyer. Teatry dworskie miały być świątyniami „wielkiej sztuki”, co w praktyce oznaczało konserwatyzm repertuarowy i zminimalizowane ryzyko eksperymentów formalnych. Reinhardt poznał ten typ teatru w Wiedniu, gdy jako student oglądał przedstawienia w Burgtheater; mawiał później, że jego kołyska stała na czwartym balkonie w „teatralnym niebie”.

Natomiast teatry miejskie (Stadttheater), których liczne gmachy powstawały w XIX wieku ze składek lokalnej społeczności jako pomniki kultury narodowej, były zarządzane i utrzymywane przez władze miasta, które dzierżawiły sceny dyrektorom, pobierając za to część dochodu ze sprzedaży biletów. Były to instytucje przeznaczone dla mieszczaństwa, oferujące szybko zmieniający się repertuar. Reinhardt poznał od środka taki teatr, gdy w sezonie zimowym 1893/1894 występował w Stadttheater w Salzburgu pod dyktando Antona C. Lechnera. Jako początkujący aktor w ciągu siedmiu miesięcy wystąpił w pięćdziesięciu dwóch rolach – od Schillera i Shakespeare’a po farsy ludowe i operetki.

² R. Freydank, *Zur Einführung*, [w:] *Theater als Geschäft*, Hrsg. eadem, Berlin 1995, s. 9.

Prawo o wolności zarobkowania było poniekąd wymuszone przez gwałtowny rozwój technologiczny, któremu towarzyszyło dynamiczne powiększanie się ośrodków przemysłowych, co wywołało niespotykaną wcześniej falę migracji ludności do miast. Najlepiej widać to na przykładzie Berlina, który w połowie XIX wieku miał około 400 tys. mieszkańców, a w ciągu zaledwie półwiecza ich liczba przekroczyła milion. W ślad za wzrostem znaczenia gospodarczego niemieckiej metropolii wzrastały także jej ambicje kulturalne i zapotrzebowanie na rozrywkę. Szybko zorientowano się, że teatr pozwala łączyć „misję społeczną” z korzyścią finansową, i wielu przedsiębiorców, którzy zbudowali swoją fortunę gospodarczą, zaczęło po 1870 roku inwestować także w teatr. W Berlinie powstało wówczas kilkanaście okazałych budynków teatralnych, choć przeważnie nie były usytuowane na parcelach frontowych, lecz z powodu ceny gruntów znajdowały się w głębi kwartałów mieszkalnych. Ruth Freydanck podsumowuje, że pod koniec XIX wieku, oprócz scen dworskich – *Königliches Opernhaus* i *Königliches Schauspielhaus* oraz podlegającego intendenturze dworskiej *Krolloper* (opera kameralna), w Berlinie działało piętnaście scen prywatnych, a także dwanaście scen wystawiających farsy i tak zwane *Spezialitätentheater*, czyli teatry mające repertuar zróżnicowany, zazwyczaj niższego lotu. Podczas gdy sceny dworskie oferowały w sumie 4400 miejsc, a teatry prywatne mogły przyjąć łącznie około 18 tys. widzów, to same *Spezialitätentheater* były przygotowane na cowieczorne pokazy dla dwudziestotysięcznej publiczności³. W kolejnych latach liczba tych tak zwanych *Geschäftstheater*, czyli interesów teatralnych, jeszcze wzrastała. Prezentowały one najczęściej repertuar na dość niskim poziomie, były to różnego rodzaju teatrzyki rozrywkowe, *tingel-tangle*, kabarety, rewie, *variétés*. Oskarżano je o skandaliczne zaniżanie poziomu przedstawień i szerzenie zepsucia moralnego w najniższych warstwach społecznych. Jak zanotował Ordyński, „[m]iernota zapanowała w teatrach niemieckich, a w berlińskich w szczególności”⁴. Wprawdzie stopniowo zaczęto przywracać różne formy ograniczenia swobodnej działalności teatralnej – koncesje, kontrolę uprawnień do wykonywania zawodu, cenzurę, ale nie odebrało to przedsiębiorstwom teatralnym popularności, wręcz przeciwnie, nastąpił ich niekontrolowany przyrost, a w ślad za tym także łatwiejszy dostęp do zawodów scenicznych. W konsekwencji uzyskania większej swobody organizacyjnej i ekonomicznej teatry musiały się poddać prawom rynku i konkurencji. Z tego względu biznes teatralny szybko wkroczył w szarą strefę, w której koncesja teatralna stała się kartą przetargową, co sankcjonowało piętrowe interesy

³ *Ibidem*, s. 10.

⁴ R. Ordyński, *Z mojej włóczęgi*, s. 223.

podnajmowania teatrów oraz nieczyste zagrania wobec konkurencyjnych scen, manipulowanie prawem autorskim i masową produkcję opracowań, przeróbek, adaptacji – jednym słowem plagiatów. Z idealistycznej Schillerowskiej wizji teatru jako instytucji moralnej⁵, która dominowała w pierwszej połowie XIX wieku, nie pozostało nic. Teatr stracił oparcie w elitach odpowiedzialnych za rozwój kultury narodowej i trafił pod dozór policmajstra, który wydawał koncesje i pilnował porządku na widowni. Zasadę działalności scen prywatnych dobrze rozpoznał Maximilian Harden:

Teatr prywatny może się utrzymać jedynie dzięki ciągłym kompromisom między dobrem, prawdą i pięknem a smakiem publiczności. Żaden zdroworozsądkowo myślący człowiek nie może zarzucić dyrektorowi teatru, że za własne pieniądze nie wyrusza na krucjatę przeciwko brakowi dobrego smaku, która jak każda prawdziwa wojna wymaga pieniędzy, pieniędzy i jeszcze raz pieniędzy. Przedstawieniami *Fran-cillon*⁶ i *Goldfische*⁷ zapelnia cały teatr, dlaczego więc na własną niekorzyść miałby grać *Dziką kaczkę* czy *Księża von Homburg*?⁸

Ten boom teatralny w Niemczech pod koniec XIX wieku spowodował rozwinięcie się prawdziwego przemysłu teatralnego, który obejmował nie tylko agencje aktorskie (wzrost z 19 w 1840 do 139 w 1890), fabryki dekoracji, wypożyczalnie dekoracji i kostiumów, kształcenie aktorów, ale także wydawnictwa, agencje informacyjne, prasę teatralną, kolumny recenzenckie w gazetach codziennych, organizację widowni i dystrybucję biletów. O ile w roku 1836 działało na ziemiach niemieckich około pięćdziesięciu teatrów, o tyle w 1885 było ich już ponad trzysta⁹. Niskie ceny biletów i duża konkurencja w środowisku aktorskim popsęły rynek teatralny i obniżyły rangę teatru jako sztuki. Instytucja płatnych recenzentów i klakierów przez kolejne dziesięciolecia była plagą teatru niemieckiego.

Najwcześniej przed prawami wolnego rynku w środowisku teatralnym zaczęli się bronić dyrektorzy większych scen, których reprezentowało Bühnenverein

⁵ Por. F. Schiller, *Teatr jako instytucja moralna*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przekł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994, s. 148–155.

⁶ *Dramat Alexandre’a Dumasa (syna)*.

⁷ *Komedia Franza von Schönthana i Gustava Kadelburga*.

⁸ M. Harden, *Berlin als Theaterhauptstadt*, [w:] *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterschriften zwischen 1869 und 1914*, Hrsg. P.W. Marx, S. Watzka, Berlin 2009, s. 151.

⁹ P.W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, s. 173.

(Towarzystwo Teatralne, założone w 1846 roku). Ich głównym interesem było respektowanie kontraktów aktorskich, co miało przeciwdziałać łamaniu umów i „podkupywaniu” wykonawców. Z kolei aktorzy stworzyli w 1871 roku Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (Stowarzyszenie Niemieckich Pracowników Sceny), które miało bronić ich interesów przed dyrektorami i zwyczajem zaniżania stawek, niewypłacania gaż czy zrywania kontraktów.

Sam Reinhardt odczuł skutki działania porozumień między dyrektorami a aktorami, gdy w 1902, na rok przed upływem kontraktu w teatrze Otto Brahma, za wcześniejsze zerwanie umowy musiał zapłacić 12 tys. marek, подарowane mu przez zamożną wielbicielkę teatru, Emmy Loewenfeld, gdyż z gaży aktorskiej nie udałooby mu się zaoszczędzić takiej sumy. Wcześniej jednak scena prowadzona przez Brahma mogła być dla Reinhardta cennym wzorem przedsiębiorstwa teatralnego dobrze zarządzanego dzięki obeznaniu dyrektora w sztuce inscenizacji i znajomości współczesnej literatury scenicznej. Założone przez literatów i krytyków w 1889 roku Towarzystwo Teatralne Freie Bühne – jako wyraz oporu środowisk mieszczańskich i intelektualnych wobec cenzury i represji ze strony władz oraz dla uniknięcia ograniczeń cenzury dotyczących dramatu najnowszego – dawało pod kierownictwem Brahma przedstawienia zamknięte, przeznaczone wyłącznie dla członków towarzystwa, w różnych salach wynajmowanych na terenie Berlina. Wkrótce jednak popularność i znaczenie tej sceny tak wzrosły, że Brahm zdecydował się porzucić tę półjawną działalność na rzecz teatru otwartego dla szerokiej publiczności. W tym celu w 1894 roku wynajął Deutsches Theater od Adolpha L'Arronge'a – właściciela największego prywatnego teatru Berlina, a zarazem jego dyrektora, dramaturga i krytyka teatralnego. Warunkiem najmu była rezygnacja z firmowania teatru przez Freie Bühne i prowadzenie go pod szyldem Deutsches Theater. Koszt dzierżawy teatru wraz z wyposażeniem teatralnym, przyległymi magazynami i zabudowaniami był najwyższy spośród dotychczasowych, a w trakcie pertraktacji łącznie z depozytem i ubezpieczeniem został podniesiony do sumy 500 tys. marek. Właściciel zapewnił sobie dochody z restauracji, cukierni, szatni i łoży królewskiej, którą zresztą po pierwszych przedstawieniach Brahma dwór wypowiedział. Pozycja Brahma w środowisku berlińskim była wówczas tak wysoka, że bez trudu zgromadził wokół siebie akcjonariuszy, którzy zagwarantowali wymaganą sumę. Początkowo zamierzał wystawiać repertuar składający się z dzieł klasycznych i sztuk współczesnych, szybko jednak przekonał się, że jego specjalnością jest dramat naturalistyczny i dzieła najnowsze, które faktycznie przesądziły o wysokim poziomie artystycznym sceny i przynosiły mu nieoczekiwanie wysokie dochody. Okres do roku 1902, kiedy przeniósł się do Lessing-Theater, był dla Brahma nieustannym pasmem sukcesów,

na które złożyło się wiele czynników świadczących także o zmyśle menadżerskim dyrektora. Po katastrofie, jaką było wystawienie przez Brahma *Intrygi i miłości* Friedricha Schillera na otwarcie swojej dyrekcji 1 września 1894 roku, zapowiedzią powodzenia była pierwsza publiczna premiera *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna (24 IX 1894), dopuszczona przez cenzurę po wygranym przez autora procesie sądowym. Hauptmann stał się autorem Deutsches Theater i wszystkie jego kolejne dramaty miały prapremiery (w reżyserii autora) na tej scenie. Obok nich w repertuarze znajdowały się sztuki Henrika Ibsena, Georga Hirschfelda, Arthura Schnitzlera, Maxa Dreyera, Hermann Sudermanna i Maurice'a Maeterlincka. Drugim wielkim atutem dyrektora był wyśmienity zespół aktorski, liczący zazwyczaj około trzydziestu pięciu osób. Znajdowali się w nim między innymi Agnes Sorma, Joseph Kainz, Else Lehmann, Albert Bassermann, Emanuel Reicher, do których wkrótce dołączył młody Reinhardt sprowadzony przez Brahma z Salzburga. Wielu tych aktorów występowało zresztą później w zespołach kierowanych przez Reinhardta. O skali sukcesów Brahma przekonuje Bärbel Reissmann, która pisze, że przedstawienie *Zatopionego dzwonu* Hauptmanna powtórzono 75 razy, co przyniosło teatrowi 250 tys. marek przychodu¹⁰, a jest to jeden z licznych przykładów. Nie można jednak wyciągać wniosku, że Brahm prowadził swój teatr dla zysku, gdyż z kolei roczne zestawienia zysków i strat pokazują go jako szczodrego przedsiębiorcę, można by rzec – uczciwego dyrektora teatru, co w kontekście tamtych czasów brzmieć może paradoksalnie. Reissmann publikuje bilans ósmego sezonu Brahma w Deutsches Theater, który trwał od 1 lipca 1901 do 30 czerwca 1902 roku, i pokazuje, że główną pozycję po stronie przychodów stanowił dochód z kasy – 763 915,90 marek i sprzedaż programów teatralnych 895,61 marek, zaś po stronie wydatków główne pozycje to: opłaty za wynajem teatru – 76 500 marek, a następnie: gáže aktorskie – 408 226,55 marek; tantiemy dla autorów – 67 949,14 marek; dekoracje – 12 631 marek¹¹. Oznacza to, że zarówno aktorzy, jak i dramatopisarze, a więc dwie grupy, od których zależał sukces teatru, byli godnie opłacani. Ale także pozostali pracownicy teatru mieli w Brahmie dobrego pracodawcę, który nie obniżał wynagrodzenia w okresie choroby, a nawet wypłacał je przy wielomiesięcznej nieobecności¹². Powodzenie swojego teatru wspierał Brahm trafnymi strategiami dyrektorskimi – organizował cykle przedstawień (m.in. Hauptmanna, Ibsena), które w tradycji niemieckiej

¹⁰ B. Reissmann, *Otto Brahm. Die Erneuerung der Bühne*, [w:] *Theater als Geschäft*, s. 148.

¹¹ *Ibidem*, s. 150.

¹² *Ibidem*, s. 147.

zawsze cieszyły się popularnością, oferował widzom atrakcyjne abonamenty i korzystne ceny biletów, organizował występy gościnne w Wiedniu i Budapeszcie, które rozślały jego teatr. Ale jednocześnie odniesione tam sukcesy zrodziły u Reinhardta – wówczas już jednego z filarów zespołu Brahma – potrzebę usamodzielnienia się.

Kiedy latem 1899 zespół Deutsches Theater przy powszechnym aplauzie pokazywał w Wiedniu sztuki Ibsena i Hauptmanna, a zwłaszcza *Potęę ciemnoty* Lwa Tolstoja z Reinhardtem, młodzi wykonawcy rozsmakowali się w innych widowiskach – lekkich formach literacko-artystycznych prezentowanych na wiedeńskich scenkach, które niebawem pojawiły się także w Berlinie. Jedną z nich był kabaret Schall und Rauch, założony przez grupę młodych aktorów Deutsches Theater na przełomie 1900 i 1901 roku. Sukcesy gościnnie występującego w różnych miejscach kabaretu zaczęły się wkrótce domagać stabilizacji, ale ani sam przysły dyrektor największej prywatnej sceny Berlina, ani współdziałający z nim Friedrich Keyßler – obaj związani kontraktem z Brahmem – nie mogli oficjalnie kierować nową scenką, dlatego w charakterze głównego organizatora wystąpił Hans Oberländer. Dla Theatergesellschaft Schall und Rauch wynajęto piętro Schloß-Hotel przy Unter den Linden 44, a więc w reprezentacyjnej części miasta, i przebudowano je według projektu Petera Behrensa, przystosowując do potrzeb teatru zgodnie z zaleceniami policji. Podstawowy kapitał stanowiła suma 50 tys. marek zainwestowanych przez Emmy Loewenfeld, wpłaty czterech aktorów w wysokości 500 marek każdy (!) oraz udziały samych właścicieli hotelu. Koncesja udzielona Oberländerowi pozwalała na wystawianie małych form scenicznych, śpiewanych i mówionych, odczytów literackich, deklamacji i żywych obrazów. Tego małego przedsięwzięcia, którego roczny budżet wynosił 87 200 marek, nie sposób jeszcze porównywać z przedsiębiorstwem Brahma, ale dobrze prowadzona reklama i wyśmienici wykonawcy (angażowani do poszczególnych numerów spośród aktorów Deutsches Theater), którzy potrafili stworzyć dobrą atmosferę i zbudować bliskie relacje z publicznością, zapewnili scenie popularność i godziwe przychody. Pozwoliło to Reinhardtowi rozwiązać kontrakt z Brahmem z końcem 1902 roku i rozpocząć działalność dyrektora i reżysera pod własnym nazwiskiem, firmującym już nie Schall und Rauch, lecz Kleines Theater, w jaki przekształcono kabaret w grudniu 1902. Kolejna przebudowa sceny przy Unter den Linden 44 przystosowała ją do potrzeb pełnospektaklowego teatru, zgodnie z nową koncesją otrzymaną przez Reinhardta. Kleines Theater otwarto 17 grudnia 1902 *Duchem ziemi* Franka Wedekinda z Gertrud Eysoldt jako Lulu i Emanuelem Reicherem w roli doktora Schöna, ale prawdziwym sukcesem okazało się *Na dnie* Maksyma Gorkiego w reżyserii Richarda Vallentina, które do końca

sezonu 1904/1905 miało pięćset powtórzeń i przynosiło 25 tys. marek dziennego zysku. To właśnie Kleines Theater stał się zalążkiem wielkiego imperium teatralnego Reinhardta, który potrzebował drugiej sceny, aby nie ograniczać się do eksploatacji jednego przedstawienia i móc utrzymywać różnorodny repertuar. Dlatego w lutym 1903 roku wydzierzał Neues Theater przy Schiffbauerdamm, co było możliwe dzięki udziałom trzech przedsiębiorców, którzy wnieśli kapitał w wysokości 100 tys. marek. Jak podkreśla Bärbel Reissmann: „Willy Lewin, właściciel firmy konfekcyjnej o tej samej nazwie, baron Feilitzsch i dyrektor Langer nie zamierzali wspierać finansowo jakiegoś interesu, lecz wyłącznie dążenia artystyczne Reinhardta. Mieli niewielki udział w zysku netto”¹³. Na inaugurację Neues Theater wystawiono *Peleasa i Melisandę* Maeterlincka, pierwsze przedstawienie wyreżyserowane przez Reinhardta, po którym pozycję tej sceny na mapie teatralnej Berlina umocniły *Salome* Oscara Wilde’a, a później *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare’a z wykorzystaniem sceny obrotowej, pozwalającej na magiczny efekt „kręcącego się lasu”. Sukcesy artystyczne Reinhardta przyciągały nie tylko publiczność, ale także „cichych współników”, którzy inwestycje w Neues Theater musieli uważać za bezpieczny interes, gdyż kapitał teatru wzrósł w krótkim czasie do 188 565,43 marek. Od czerwca 1903 do sierpnia 1908 roku Kleines Theater i Neues Theater działały jako jedno przedsiębiorstwo, w którym podział zysków zakładał 33 ⅓ procent dla pierwszego i 66 ⅔ procent dla drugiego z nich. Czysty zysk osiągnięty przez Neues Theater przypadał w połowie Reinhardtowi, w połowie pozostałym udziałowcom, zależnie od ich wkładu¹⁴. Powodzenie obu scen nie tylko umocniło pozycję Reinhardta jako nowoczesnego artysty, sięgającego po nowe środki wyrazu scenicznego, ale uczyniło z niego także zamożnego człowieka, który z tym większą swobodą poruszał się w świecie polityki i finansjery. Otworzyły się przed nim drogi do kolejnych przedsięwzięć równie nowatorskich, jak i intratnych: w 1905 za 2,475 mln marek wykupił Deutsches Theater, do którego rok później dodał sąsiadującą z nim scenę Kammerspiele, w latach 1909–1911 sprawował kierownictwo letnich festiwali w Monachium, w 1910 wystawił pierwsze przedstawienie masowe – *Króla Edypa* Sofoklesa/Hofmannsthala, którego przez następnych pięć lat pokazywał w całej Europie, w 1911 wyreżyserował pantomimę *Cud* w Olympia Hall w Londynie, a rok później jego zespół po raz pierwszy wystąpił w Stanach Zjednoczonych, gdzie pokazywał pantomimę *Sumurun*. W latach 1915–1918 oprócz kierowania własnymi scenami obejmował funkcję

¹³ B. Reissmann, *Max Reinhardt. Ein erfolgreiches Theaterexperiment*, [w:] *Theater als Geschäft*, s. 162.

¹⁴ *Ibidem*, s. 163.

dyrektora Volksbühne, w 1919 otworzył w Berlinie przebudowany Großes Schauspielhaus, rok później, będąc już właścicielem pobliskiego barokowego zamku Leopoldskron, zainaugurował Festiwal w Salzburgu.

Ta intensywna działalność sprawiła, że Reinhardt jednocześnie prowadził różne przedsięwzięcia i koordynował pracę kilku zespołów, co nie byłoby możliwe bez zastępy kompetentnych współpracowników i profesjonalnego zarządzania. Sam Reinhardt był niewątpliwie doskonałym strategiem i koordynatorem pracy artystycznej, ale kierowanie przedsiębiorstwem teatralnym zatrudniającym setki osób powierzył pod względem prawnym i finansowym swojemu bratu, Edmundowi, który w wielu kluczowych sprawach posiadał pełnomocnictwo Reinhardta i z niebywałym talentem potrafił powiększać jego zyski.

Teatralna kreatywność Reinhardta jako reżysera nie знаła żadnych ograniczeń – prawnych, ekonomicznych, technicznych, artystycznych. Realizując swoje śmiałe projekty inscenizacyjne, nie liczył się z istniejącymi warunkami, lecz szukał nowych rozwiązań w poszczególnych sferach produkcji teatralnej. Dlatego jego wizja artystyczna teatru na równi z organizacją procesu powstawania przedstawienia w istotny sposób wpłynęły na rozwój teatru niemieckiego na początku XX wieku.

Reinhardt nie kierował się z góry określonym programem, jego dewizą było przekonanie: „Istnieje wyłącznie jeden cel teatru: teatr [...], który należy do aktora”. Nie przekreślało to jednak czerpania z dziedzictwa literackiego minionych czasów – nie tylko odczytanych na nowo dzieł klasycznych (tragédie antyczne, dramaty Shakespeare’a, Schillera, Goethego), ale także przywróconych scenie dawnych gatunków – mirakli, singspieli, komedii *dell’arte*. Repertuar ten dopełniały sztuki współczesne. Wyjściowym zadaniem było znalezienie dla każdego utworu najlepszej obsady aktorskiej, odpowiedniego reżysera i „o ile to możliwe: jedynego odpowiedniego malarza”. Reinhardt czytał dramaty przez pryzmat przestrzeni, w jakiej go rozgrywał, a potrafił to robić na różne sposoby, o czym świadczy na przykład *Sen nocy letniej* inscenizowany najpierw z użyciem sceny obrotowej w Neues Theater (1905) i w Deutsches Theater (1907), na scenie reliefowej monachijskiego Künstler-Theater (1909) oraz w parkach i ogrodach zamku Klessheim w Salzburgu (1931), Ogrodach Boboli we Florencji (1933), amfiteatrze Hollywood Bowl w Los Angeles (1934) oraz w hollywoodzkiej wersji filmowej (1935). Dla innych swoich przedstawień wykorzystywał oprócz konwencjonalnych scen pudełkowych w Deutsches Theater i Kammerspiele, także cyrki i wielkie hale wystawowe (np. *Król Edyp, Cud, Jedermann*), kościoły (*Wielki teatr świata* Calderóna w Salzburgu), place miejskie (*Kupiec wenecki* w Wenecji), a nawet całe miasto zamieniał w teatr, jak stało się to w Salzburgu przy inscenizacji *Jedermann* (1920). Przedstawienia

w tych niekonwencjonalnych przestrzeniach, podobnie jak liczne *tournées* zespołów Reinhardta, były olbrzymimi operacjami logistycznymi, których realizacja wymagała użycia nowych rozwiązań i technologii. Z tego względu istniejący w Niemczech przemysł obsługujący produkcje teatralne, mimo jego zaawansowanego rozwoju w porównaniu z innymi krajami, w niewielkim stopniu był pomocny, dlatego Reinhardt zmuszony był działać w sposób niekonwencjonalny i szukać nowych metod i narzędzi. Zaznaczmy tutaj jedynie kilka przykładów innowacyjnych rozwiązań:

- wprowadzenie regularnego programu kształcenia aktorów w ramach kursów organizowanych przy Deutsches Theater i pozyskiwanie w ten sposób dobrze i wszechstronnie przygotowanych wykonawców; przekształcenie kursów w szkołę aktorską – Wiener Reinhardt-Seminar;
- wykształcenie specjalistycznych zawodów teatralnych, począwszy od asystenta reżysera, posiadającego szerokie kompetencje przy studiowaniu ról, wznowieniach, przeniesieniach przedstawień (np. Ryszard Ordyński); dramaturgów – poetów i dramatopisarzy dokonujących współczesnych opracowań scenicznych dzieł dawnych (np. Hugo von Hofmannsthal, Karl Vollmoeller); pracowników technicznych, jak na przykład oświetleniowcy, akustycy;
- rozwój technik scenicznych: rezygnacja z nadscenia i częste wykorzystywanie sceny obrotowej, wprowadzenie nowych technik oświetlenia sceny – budowa pierwszego pulpitu oświetleniowego;
- prowadzenie własnej polityki w zakresie PR – uprzedzanie krytycznych zarzutów ze strony dziennikarzy przez dostarczanie prasie własnych materiałów, wywiady, serwis fotograficzny.

Podstawowym czynnikiem, który pozwolił Reinhardtowi prowadzić działalność teatralną na tak wielką skalę, było umiejętne włączenie w działalność instytucji wielkiego kapitału i środowisk opiniotwórczych. Sam Reinhardt wykorzystał swój talent aktorski i reżyserski, by wykreować się na wyjątkową osobowość – artystę i liczącego się przedsiębiorcę. Christopher Balme napisał:

W rzeczywistości można Reinhardta potraktować jako pierwszego reżysera-gwiazdę, którego nazwisko stało za wysokiej jakości produktem artystycznym. Porównywalne z dzisiejszymi reżyserami filmowymi czy kreatorami mody nazwisko Reinhardta działało jako swego rodzaju znak jakości, który wykorzystywano – czasami na granicy legalności – w celach reklamowych¹⁵.

¹⁵ Ch. Balme, *Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen*, [w:] *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des*

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że u progu samodzielnej kariery dyrektorskiej Reinhardt nie dysponował własnym kapitałem i musiał korzystać ze wsparcia zamożnej przyjaciółki, by uwolnić się od zobowiązań wobec Brahma, to fakt wykupienia po dwóch latach Deutsches Theater i parceli, na której stał budynek, a w następnym roku sąsiedniego budynku Kammerspiele musi dowodzić wielkiego daru pozyskiwania funduszy od przedsiębiorstw i osób prywatnych. Max Reinhardt, przy pomocy brata – Edmunda, wykorzystał do budowy swojego imperium teatralnego mechanizmy rynkowe stosowane w świecie finansjery i przemysłu. Można to prześledzić na przykładzie kupna i przebudowy berlińskiego Cyrku Schumanna¹⁶.

Cyrk Schumanna, który mieścił się w przebudowanej hali targowej z 1857 roku, był pierwszym miejscem prezentacji przedstawień masowych Reinhardta: *Króla Edypa* (1910), *Jedermann* (1911), *Cudu* (1912). Przedstawienia te odniosły natychmiastowy sukces i były pokazywane w wielu miastach niemieckich oraz w całej Europie. Utwierdziło to Reinhardta w przekonaniu o potrzebie wybudowania w Berlinie własnego „teatru dla pięciu tysięcy” i nawet podjął starania o wykupienie cyrku od Schumanna. Zasadniczym problemem okazało się jednak uzyskanie koncesji, gdyż obowiązujące kategorie widowisk nie obejmowały przedstawień masowych. Pokazy w ciągu pierwszych lat odbywały się na zasadzie produkcji Deutsches Theater prezentowanych gościnnie w sąsiadującym z nim budynku należącym do Alberta Schumanna i policja słusznie uważała, że przy zwielokrotnionych dochodach opłaty Reinhardta są zbyt niskie; w podobnych sytuacjach po występach w Monachium i we Wrocławiu wytoczono nawet Reinhardtowi procesy. Ponadto prezydium policji domagało się przystosowania budynku cyrku do potrzeb bezpieczeństwa publiczności.

Mając w perspektywie przebudowę teatru, Reinhardt zwrócił się o poparcie budowy Theater der Fünftausend do kanclerza Rzeszy i premiera Prus – Theobalda von Bethmanna-Hollwega. Uzyskał co prawda przychylną opinię władz, lecz mimo przedstawienia planów przygotowanych przez Hermanna Dernburga i kilkakrotnych zapowiedzi w prasie berlińskiej, przed wybuchem wojny budowy nie rozpoczęto. Do planów tych powrócono w roku 1916, kiedy to wobec nastrojów wojennych całemu przedsięwzięciu nadano charakter

100-jährigen Jubiläums seiner Direktion, Hrsg. R. Koberg, B. Stegemann, H. Thomsen, Berlin 2005, s. 45.

¹⁶ Zagadnienie to omawiam szerzej w mojej wcześniejszej publikacji: por. M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Łódź 2002, s. 151–170.

narodowy, a na początku 1917 opublikowano memoriał komitetu założycielskiego – *Denkschrift über die Gründung eines Deutschen National-Theaters zu Berlin* [Memoriał w sprawie utworzenia Teatru Narodowego w Berlinie], do którego dołączono pismo o podstawach ekonomicznych całego przedsięwzięcia. Nie był to list otwarty, lecz dokument poufny podpisany przez sześćdziesięciu przedstawicieli prasy, uczonych, bankowców, przemysłowców i wysokich urzędników państwowych, a także przedstawicieli dwóch związków zawodowych. Wśród sygnatariuszy nie było nazwiska Reinhardta, ale pojawili się ludzie z jego otoczenia: Peter Behrens, Ernst Basserman, Gerhart Hauptmann, Harry Kessler, Engelbert Humperdinck, Karl Vollmoeller i Georg Fuchs. Opatrując memoriał słowami Schillera: „gdybyśmy doczekali się własnej sceny narodowej, byłibyśmy wówczas także narodem”, szczególnie akcentowano powracający od stu lat apel o utworzenie sceny narodowej pod protektorem państwa – instytucji, w której manifestowałaby się społeczna, kulturowa i narodowa jedność Niemców. W rzeczywistości jednak, w części poświęconej repertuarowi, przedstawiono dotychczasowy program przedstawień masowych Reinhardta, zaś szczegółowa analiza prognoz ekonomicznych pokazuje, że przedsiębiorstwo Reinhardta było znacznie bardziej zaangażowane w realizację tego projektu, niż mógłby sugerować jego „obywatelski” charakter. Na początku stycznia 1917 roku memoriał przekazano Ministerstwu Spraw Publicznych, które poleciło prezydium policji wydanie opinii o sygnatariuszach, a zwłaszcza o Karlu Vollmoellerze, którego uznano za autora memoriału. Opinia urzędnika policji była bardzo ostrożna i zastrzegła, że w razie zaakceptowania tego przedsięwzięcia, powinno ono podlegać kontroli rządowej. W tym samym czasie, w lutym 1917 roku, właściwymi sobie kanałami Reinhardt dotarł do członka parlamentu, doktora Kaufmanna, który na oficjalnym posiedzeniu zgromadzenia narodowego poparł ideę utworzenia w Berlinie teatru narodowego, a późniejsze wstawiennictwo ministra spraw wewnętrznych Wolfganga Heinego wzmocniło tę opinię.

Dla realizacji projektu w lipcu 1917 roku powstało Deutsche National-Theater Actiengesellschaft, którego celem był „zakup, rozbudowa i użytkowanie” dotychczasowego Cyrku Schumanna. Kapitał założycielski wynosił 1,6 mln marek, z czego wkład radcy handlowego Hermanna Frenkla wynosił 630 tys., Edmunda Reinhardta 500 tys., wydawcy Wolfganga Hucka 185 tys., a kilku innych udziałowców wniosło mniejsze sumy. Towarzystwo, którego jednoosobowe kierownictwo powierzono Edmundowi Reinhardtowi, od razu zakupiło budynek i przejęło go wraz z inwentarzem teatralnym. Tymczasem w 1918 powstało Großes Schauspielhaus zu Berlin GmbH, które miało być głównym najemcą teatru od Deutsche National-Theater AG. Na jego czele stał z kolei

Max Reinhardt. Cel tej złożonej struktury miał wkrótce wyjść na jaw. Po otwarciu teatru akcjonariusze, którym mogło się wydawać, że całe przedsięwzięcie przynosi duże dochody, zaczęli się domagać wypłaty dywidend. Tymczasem okazało się, że zyski przypadają wyłącznie spółce z o.o. Großes Schauspielhaus zu Berlin, która wynajmowała teatr, a nie Deutsche National-Theater AG, które było jego właścicielem. Także szyld Deutsche National-Theater skryto za fasadą Großes Schauspielhaus, zwłaszcza że w chwili inauguracji teatru marszałek Paul von Hindenburg ogłosił wyniki dochodzenia w sprawie przyczyn klęski Niemiec w wojnie. W takiej chwili niezręcznie byłoby eksponować ideę jednoczenia narodu za sprawą sztuki.

Trudno jednak powiedzieć, aby cała historia budowy Großes Schauspielhaus kładła się cieniem na sławie Reinhardta, który potrafił bardzo skutecznie zabiegać o poparcie ze strony kół rządowych, przekonywać do sporych inwestycji zamożnych wielbicieli jego sztuki, ale sam umiał także w odpowiednim momencie zniknąć ze sceny.

Na początku lat 20. XX wieku Reinhardt coraz częściej pracował w teatrach wiedeńskich i angażował się w organizację festiwalu w Salzburgu, powierzając kierownictwo scen berlińskich swoim współpracownikom. Kiedy w roku 1933 zmuszony został do zamknięcia scen będących jego własnością w stolicy Niemiec, z Oxfordu w Anglii pisał do narodowosocjalistycznego rządu Niemiec:

Niewyobrazalny przewrót, jaki dokonał się od czasów wojny, nie pozostawił żadnej instytucji na całym świecie niezmienionej, obumarcie dawnych form gospodarczych i wreszcie wielki ruch polityki wewnętrznej w Niemczech zatrząsły fundamentami kierowanych przeze mnie teatrów w Berlinie. [...] Dlatego jako dotychczasowemu właścicielowi Deutsches Theater, Kammerspiele i udziałowcowi Großes Schauspielhaus pozostaje mi jedynie możliwość przekazania dzieła mojego życia państwu niemieckiemu. [...] Ta decyzja, która ostatecznie rozdzieliła mnie z Deutsches Theater, nie przychodzi mi łatwo. Wraz z utratą tej własności tracę nie tylko owoc trzydziestosiedmioletniej działalności, znacznie większą stratą jest utrata ziemi, na której budowałem przez całe życie. Tracę moją ojczyznę¹⁷.

Była to reakcja Reinhardta na zaoferowany mu przez władze narodowosocjalistyczne za pośrednictwem Wernera Krausa, aktora z jego zespołu, tytułu „honorowego Aryjczyka”. W 1937 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie już od 1934 angażował się między innymi w organizację festiwalu teatralnych w Kalifornii oraz realizację *Snu nocy letniej* w Hollywood. Ale kiedy po

¹⁷ M. Reinhardt, *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Hrsg. H. Fetting, Berlin 1989, s. 274–275.

anszlusie Austrii do Rzeszy Niemieckiej w 1938 powrót do Europy stał się niemożliwy, Reinhardt nie potrafił odbudować swojego imperium w Ameryce. I to nie dlatego, że nie znał zasad działania tamtejszego przemysłu teatralnego czy nie miał dostępu do wpływowych środowisk, lecz dlatego że stracił wiarę w moc teatru. W 1943 – w roku swojej śmierci – pisał zrezygnowany: „Jak teatr, którego najwyższym nakazem jest miłość do ludzi, którego aktorzy mają rozdarte serca [...], jak może konkurować z tysiącami straszliwie p r a d z i w y c h tragedii, na które codziennie opada kurtyna obojętności”¹⁸.

¹⁸ *Ibidem*, s. 357.

REINHARDT REŻYSERUJE SHAKESPEARE'A PRZESTRZEŃ JAKO PARADYGMAT INSCENIZACJI

W repertuarze teatrów Maxa Reinhardta dramaty Williama Shakespeare'a stanowiły ważny i silny nurt, najsilniejszy bodaj obok dzieł tragików greckich, klasyki niemieckiej i europejskiej oraz dramatu współczesnego. Do żadnego autora nie powracał tak często i żadnemu nie dochował takiej wierności przez cały okres swojej działalności teatralnej jak Shakespeare'owi. Twórczość angielskiego poety uważał za nieomylny probierz sztuki aktorskiej i teatru w ogóle, a w perspektywie tradycji wystawiania jego dzieł wpisywał je we własny program reinterpretacji klasyki:

[...] chcę grać Shakespeare'a i jestem tego absolutnie pewien. Oczywiście, znam zapach nudy, którym zazwyczaj zalatują przedstawienia klasyków, i rozumiem publiczność trzymającą się od tego z dala. Wiem, jaką patyną patosu i pustej deklamacji położyła się na tych dziełach skostniała tradycja teatrów dworskich. Ten kurz musi zniknąć. Klasyków trzeba grać w nowy sposób; trzeba ich grać tak, jakby byli poetami współczesnymi, a ich dzieła przenikało dzisiejsze życie. Trzeba na nie spojrzeć na nowo, napęlić je tą samą świeżością i beztróską, która tkwi w nowych dziełach, trzeba je pojmować w duchu naszych czasów, grać je środkami dzisiejszego teatru, przy użyciu największych osiągnięć naszej współczesnej sztuki scenicznej¹.

Chcąc wskazać nowatorstwo inscenizacji szekspirowskich Reinhardta, należy je zatem postrzegać przede wszystkim w kontekście wcześniejszych technik inscenizowania dzieł Shakespeare'a w Niemczech, gdyż angielski poeta odgrywał tutaj od lat 70. XVIII wieku rolę zasadniczą, wyznaczając główny nurt dyskusji o scenie narodowej: „Shakespeare był hasłem i przyczyną, ale sprawa nazywała się: teatr niemiecki”². Proces ten zapoczątkował Friedrich Ludwig

¹ M. Reinhardt, *O teatrze, jaki mi się marzy*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 66.

² H. Rothe, *Ein Kampf um Shakespeare. Ein Bericht*, Leipzig 1936, s. 31.

Schröder, który wprowadził dramaty stratfordzkiego poety na scenę niemiecką w przeróbkach przystosowanych do możliwości percepcyjnych widzów i do techniki sceny sukcesywnej. Pół wieku później Ludwig Tieck – jeden z autorów romantycznego przekładu oryginalnych dzieł Anglika³ – zapoczątkował proces odwrotny: zamiast dostosowywać konstrukcję dramatu do typu sceny, podjął starania o wykształcenie sceny umownej – pozbawionej dekoracji – wzorowanej na teatrze elżbietańskim⁴. Wystawieniem w 1843 roku w Berlinie *Snu nocy letniej*⁵ na scenie pudełkowej, acz o stałym układzie planów gry i jednolitych dekoracjach, zapoczątkował Tieck cykl rozwiązań reformatorskich, których celem było stworzenie niezmiennej przestrzeni gry, pozwalającej na wystawianie dramatów Shakespeare’a bez naruszania ich struktury poetyckiej. Kolejne ogniwa tego procesu to wystawienie *Wieczoru Trzech Króli* przez Karla Lebrechta Immermanna w Düsseldorfie w przestrzeni poza teatrem (1840), a następnie tak zwana Shakespeare-Bühne w monachijskim Hoftheater, na której od roku 1889 przez szesnaście lat dano łącznie 364 przedstawienia nie tylko dramatów z epoki elżbietańskiej, ale także sztuk autorów niemieckich, na przykład Johanna Wolfganga Goethego. Tradycję tę kontynuowano na początku XX wieku, czego dowodzi scena reliefowa Georga Fuchsa w monachijskim Künstlertheater (1909) czy niezrealizowany projekt teatru w Worms autorstwa Joczys Savitsa (1917).

O ile wszystkie te działania miały charakter eksperymentalny i nie zyskały jeszcze szerszego zastosowania, o tyle praktyka inscenizacyjna drugiej połowy XIX wieku wyznaczała równoległy nurt, którego istotą było stworzenie takiej widowiskowej oprawy dla sztuk Shakespeare’a, która efektami wizualnymi dorównywałaby poetyckiemu bogactwu tekstu. W teatrze niemieckim sztuki Shakespeare’a w konwencji weryzmu historycznego jako pierwszy wystawiał

³ Pozostałymi tłumaczami dzieł Williama Shakespeare’a, które ukazały się po raz pierwszy pod redakcją Augusta Wilhelma Schlegla w latach 1797–1810 i po raz drugi w opracowaniu Ludwiga Tiecka w latach 1825–1833, byli: inicjator całego przedsięwzięcia August Wilhelm Schlegel, córka Tiecka – Dorothea oraz hrabia Wolf von Baudissin.

⁴ Opis zrekonstruowanej sceny elżbietańskiej, nad którą pracował wspólnie z architektem Gottfriedem Semperem i Wolfem von Baudissinem, zawarł Tieck w opowiadaniu *Młody mistrz stolarski*, zob. L. Tieck, *O cudowności u Shakespeare’a*, przekł., wstęp i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 120–148.

⁵ Premiera *Snu nocy letniej* w inscenizacji Ludwiga Tiecka odbyła się 14 X 1843 roku na scenie dworskiej w Sans-Souci, a po czterech dniach przedstawienie zostało przeniesione na scenę Königliches Schauspielhaus w Berlinie, gdzie powtórzono je czterdzieści razy.

Franz Dingelstedt, a utrwaliły ją inscenizacje księcia Georga von Meiningen. Pierwszy z nich w 1864 roku w teatrze weimarskim zaprezentował cykl kronik historycznych Shakespeare'a i powtórzył go w znacznie bogatszej oprawie w 1875 roku w Burgtheater w Wiedniu. Natomiast Georg von Meiningen w latach 1874–1890 wprowadził na scenę sześć dramatów tego autora, a samego *Juliusza Cezara* powtarzał ponad osiemset razy. Zarówno w Niemczech, jak i w Anglii ten styl sceniczny – zwłaszcza w okresie początkowym – znajdował oparcie w malarstwie historycznym, wspierany był przez uczonych historyków i filologów, ale ofiarą na rzecz efektownej kompozycji wizualnej był zazwyczaj tekst dramatu, w którym przerabiano układ scen bądź pomijano niektóre z nich ze względu na wymóg płynnych zmian dekoracji. W Anglii inscenizacje historyzujące spopularyzował w drugiej połowie XIX wieku Charles Kean. Wyobrażenie o relacji, w jakiej pozostawały w jego przedstawieniu efekty widowiskowe wobec tekstu dramatu, daje akwarela znajdująca się w zbiorach londyńskiego Victoria & Albert Museum, a przedstawiająca scenę karnawału w *Kupcu weneckim* w inscenizacji Keana w Princess's Theatre w 1858 roku⁶. Niewątpliwie jest to aranżacja sceny szóstej aktu II, w której Jessica w chłopięcym przebraniu w karnawałowy wieczór ucieka z domu z kosztownościami Shylocka. W tekście Shakespeare'a karnawał i zabawa masek jest dalekim tłem, ledwie wspomnianym przez postaci dramatu. Natomiast na przywołanej tu akwareli wśród rozbawionego tłumu uczestników karnawału, muzyków i tancerzy, lampionów i gondoli płynących kanałami Wenecji trudno dostrzec samych bohaterów dramatu. W kierunku wzmagania realizmu scenicznego szły także inscenizacje Herberta Beerbohma Tree na początku XX wieku, który w swoim *Śnie nocy letniej* (1900) na tle malowanego lasu zamkniętego ramą prosceniovą kazał hasać po mchu prawdziwym królikom.

Rozpoczynając samodzielną dyрекcję, Reinhardt wyrzekł się zarówno naturalistycznych efektów, jakie poznał w teatrze Otto Brahma, jak również zakurzonych malowanych „gałganów” z minionej epoki, na których tle londyńska publiczność oglądała króliki. W przypadku Reinhardta reforma techniki scenicznej szła w parze z nowym definiowaniem zadań teatru, który przestał być jedynie środkiem służebnym wobec literatury, lecz miał być sztuką samą w sobie, która sięgając po literaturę, tworzy własne dzieła. Istotnym nowatorstwem tego programu jest określenie funkcji teatru jako „festliches Spiel” – uroczysta gra dająca ludziom radość. W ten program wpisywało się także wystawianie dzieł dawnych: „Dzięki klasykom płynie na scenę nowe życie: barwy

⁶ Por. reprodukcję obrazu w: M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, il. 305.

i muzyka, wielkość i wspaniałość, i radość. Teatr znów stanie się miejscem uroczystej gry, co jest jego właściwym przeznaczeniem”⁷ – podkreślał Reinhardt już w 1902 roku, zanim zaczął samodzielnie reżyserować.

Max Reinhardt wystawił piętnaście dramatów angielskiego dramaturga, niektóre inscenizując tylko raz (np. *Burza*, *Juliusz Cezar*), do innych powracając dwu- lub trzykrotnie (*Makbet*, *Komedia omyłek*, *Król Henryk IV*, *Stracone zachody miłości*, *Wiele hałasu o nic*), kilka natomiast – między innymi *Jak wam się podoba*, *Kupca weneckiego*, a zwłaszcza *Sen nocy letniej* – reżyserował wielokrotnie na scenach stwarzających odmienne warunki przestrzenne. W sezonie 1913/1914 w repertuarze Deutsches Theater rozpoczął się Cykl Szekspirowski (Shakespeare-Zyklus), w ramach którego przedstawiono wznowienia oraz premierowe realizacje łącznie trzynastu dramatów⁸.

Swoimi dokonaniem scenicznymi Max Reinhardt dowodził, że teksty sztuk Shakespeare’a dają nieograniczone możliwości interpretacji, jeśli tylko dla twórcy priorytetem nie jest dzieło literackie, lecz sztuka teatru, która rządzi się własnymi prawami. Wcześniej niż głosił to w swoich pismach Edward Gordon Craig, uprawiał Reinhardt teatr aliteracki. Dzięki stosowaniu zróżnicowanych środków scenicznych (często w odniesieniu do tego samego tekstu dramatu) potrafił nadać odpowiedni kształt sztukom Shakespeare’a zarówno na konwencjonalnej scenie pudełkowej (Neues Theater, Deutsches Theater), scenie kameralnej (Kammerspiele), scenie reliefowej (Künstlertheater), monumentalnej scenie przestrzennej (Volksbühne, Großes Schauspielhaus, Festspielhaus w Salzburgu), we wnętrzach nieteatralnych (zamki Schönbrunn i Leopoldskron), a także w wolnej przestrzeni parków i lasów, w amerykańskich teatrach dla masowej publiczności czy też w przestrzeni miasta. Reinhardt równie swobodnie potrafił aranżować przebieg zdarzeń na wąskiej scenie reliefowej, jak spójnie i przejrzyście prowadzić akcję w nieograniczonej przestrzeni Hollywood Bowl. A ponieważ zależnie od przestrzeni zmieniały się techniki wykonawcze i zasady partycypacji widzów, to również w odniesieniu do przedstawień szekspirowskich Reinhardta zachowują ważność słowa Edwarda Csató:

⁷ *Ibidem*, s. 66.

⁸ Na Cykl Szekspirowski w berlińskim Deutsches Theater złożyły się następujące przedstawienia: *Sen nocy letniej* (premiera 14 XI 1913), *Wiele hałasu o nic* (premiera 21 XI 1913), *Hamlet* (premiera 1 XII 1913), *Kupiec wenecki* (premiera 15 XII 1913), *Król Lear* (premiera 15 I 1914), *Romeo i Julia* (premiera 28 I 1914), *Król Henryk IV* (cz. I – premiera 11 II 1914, cz. II – premiera 20 II 1914), *Jak wam się podoba* (premiera 13 III 1914), *Otello* (premiera 18 V 1914). Cykl dopełniły w następnych sezonach *Opowieść zimowa* (premiera 30 XII 1914), *Burza* (premiera 8 X 1915) oraz *Makbet* (premiera 29 II 1916).

Odmienne niż większość reformatorów nie miał w sobie cech profetycznych, nie głosił zwycięstwa – aktualnie czy w przyszłości – jednej tylko wizji teatru. Z zadziwiającą giętkością umiał się przerzucać z jednego stylu w inny, zdecydowanie kontrastowy, z jednej koncepcji widowiska w całkiem odmienną⁹.

Przy wszystkich inscenizacjach dramatów Shakespeare'a – z wyjątkiem *Jak wam się podoba* – Reinhardt korzystał z romantycznych przekładów Augusta Wilhelma Schlegla, Dorothei i Ludwiga Tieck oraz Wolfa von Baudissina, które liczyły sobie wówczas już ponad sto lat. Faktem jest jednak, że materię literacką traktował dość swobodnie, przyjmując, że prawdziwym posłannictwem teatru jest „wydobycie słowa z grobu książki, tchnięcie w słowo życia, wypełnienie krwią, krwią współczesności i ożywienie go w ten sposób dla nas”¹⁰. Kierując się tym przekonaniem, skreślał duże fragmenty tekstu i dodawał własne sceny pantomimiczne (rzadziej dopisywał nowe partie). To elastyczne operowanie oryginalnym tekstem było uzależnione od wielkości sceny – przy realizacjach w wielkiej przestrzeni lub w przedstawieniach pod gołym niebem obraz i warstwa muzyczna zyskiwały przewagę nad słowem. Widać to w egzemplarzach reżyserskich, które były każdorazowo korygowane, zależnie od miejsca realizacji i rodzaju publiczności.

Podstawową zasadą reżyserii Reinhardta w każdej przestrzeni było budowanie bliskiej relacji między wykonawcami a publicznością: „Odkąd zajmuję się teatrem – pisał – prześladuje i prowadzi mnie jedna myśl: zbliżyć do siebie aktora i widza tak bardzo, jak to tylko możliwe”¹¹. Dlatego starał się stworzyć w trakcie przedstawienia atmosferę bliskości niemal fizycznie odczuwalnej przez widzów, czyniąc ich często bezpośrednimi uczestnikami zdarzeń. Wypełniał przestrzeń – nie tylko sceny, ale także widowni – światłem, barwami, muzyką; instrumentalizował głosy wykonawców, opracowywał choreografię dla ruchów i gestów aktorów. Różnicując zastosowanie środków scenicznych, wydobywał walory przestrzeni, przez którą za każdym razem „czytał” inscenizowany tekst.

Dla zobrazowania zmiennych strategii reżyserskich Reinhardta warto przyjrzeć się realizacjom jednego dramatu – *Snu nocy letniej* – który w różnych konfiguracjach scenicznych obecny był przez cały okres jego twórczości teatralnej – od roku 1905 do 1935 – i był inscenizowany w szesnastu odmiennych przestrzeniach teatralnych.

⁹ E. Csátó, *Leon Schiller*, Warszawa 1968, s. 178.

¹⁰ M. Reinhardt, *O żywym teatrze*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, s. 83.

¹¹ Cyt. za: G. Adler, *Max Reinhardt. Sein Leben*, Salzburg 1964, s. 43.

Rozpoczynając samodzielną dyрекcję teatru, Reinhardt wystawił – na swojej pierwszej scenie w Neues Theater przy Schiffbauerdamm – *Sen nocy letniej* z wykorzystaniem sceny obrotowej. Przedstawienie to od 31 stycznia 1905 do 10 maja 1906 zagrano trzysta pięć razy, następnie przeniesiono je do Deutsches Theater, gdzie było grane przez kolejnych siedem lat. Od razu przyniosło ono niebywały rozgłos reżyserowi i z powodu sceny obrotowej, która sprawiała, że u Reinhardta „kręcił się las”, szybko przeszło do legendy. Sam reżyser z czasem był nawet rozzaczarowany popularnością tej realizacji, gdyż zdawał sobie sprawę z tego, że zainteresowanie widzów budziło raczej wrażenie prawdziwych drzew na scenie obrotowej niż samo przedstawienie. Siegfried Jacobsohn, jeden z pierwszych autorów piszących o teatrze Reinhardta, oceniał, że jego „początki to prawdziwy, dobry, ale nowy teatr w stylu Meiningerów”, którego celem było wykorzystanie sztuk plastycznych do stworzenia naturalnego dla dramatu *milieu*, a nie przedstawienie rzeczywistości świata zewnętrznego¹².

Autorem scenografii był Gustav Knina, który we współpracy z reżyserem stworzył na scenie trójwymiarowy las ateński, stanowiący centrum przedstawianych wydarzeń. Pierwszą scenę w pałacu Tezeusza skrócił Reinhardt do epizodu rozgrywanego na granicy proscenium i dopiero w ostatnim akcie odsłonił okazałość ateńskiego dworu, kiedy na tle błękitnego nieboskłonu i marmurowej architektury przeciągał malowniczy korowód, kontrastujący z wcześniejszymi scenami leśnymi¹³. Zasadnicza część akcji rozgrywała się jednak w ateńskim lesie. Według słów jednego z recenzentów, było to coś „najpiękniejszego, co kiedykolwiek oglądała niemiecka scena”¹⁴. Niewątpliwie powodem tego zachwytu było urządzenie obrotowe zastosowane tu po raz pierwszy w funkcji dramaturgicznej. Wprawdzie już w 1896 roku Karl Lautenschläger skonstruował podobny mechanizm dla monachijskiego Residenz-Theater, ale tam służył on wyłącznie do usprawnienia zmiany dekoracji między scenami i aktami. Natomiast w przedstawieniu Reinhardta ruch obrotowy lasu należał do strategii reżyserskiej, której celem było przeniesienie widzów „z ponurej codzienności w sferę czystego piękna”¹⁵. Eduard von Winterstein, wykonawca roli Demetriusza w tym przedstawieniu, opisał w swoim pamiętniku wygląd sceny:

¹² S. Jacobsohn, *Max Reinhardt*, Berlin 1910, s. 1.

¹³ P.W. Marx, *Max Reinhardt*, [w:] *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, ed. J.R. Brown, New York 2008, s. 379.

¹⁴ F. Düsel, „Deutsche Zeitung” 2 II 1905, cyt. za: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*, Hrsg. N. Jaron, R. Möhrmann, H. Müller, Tübingen 1986, s. 567.

¹⁵ M. Reinhardt, *O teatrze, jaki mi się marzy*, s. 63.

Po podniesieniu kurtyny widać było rzeczywisty, prawdziwy las. Żeby złudzenie uczynić całkowitym, na scenie wielkimi szprycami rozpylano zapach choinek, który szybko rozchodził się po całej widowni. Kiedy tylko przy dźwiękach scherza Mendelssohna elfy – nie ubrane już w obowiązkowe kostiumy z łyka, lecz półnagie, smukłe dziewczęta okryte jedynie zielonym woalem – trzymając się za ręce wbiegały na wzgórze i zbiegały wśród drzew – widok był oszałamiający. Wiszące na nitkach i poruszające się żarówki naśladowały robaczki świętojańskie, a światło księżyca płynące z reflektora i przeświecające przez korony drzew wywoływało czarowne refleksy świetlne na scenie. W głębi część podłogi sceny, o powierzchni może 4 metrów kwadratowych, zastąpiono grubymi szklanymi taflami, które były podświetlone od dołu; światło przeświecało przez sztucznie stworzoną mgłę, spowijającą tańczące na tym małym stawie elfy¹⁶.

Scena przedstawiała pokryty mchem leśny wzgórek, co pozwalało dynamizować ruch i różnicować układ postaci; między pniami drzew przemykały w tanecznym korowodzie elfy, oglądane przez publiczność z różnych stron. Efekt trójwymiarowości wzmacniało światło księżyca i świetliki, które z kolei grą cieni i migotaniem powiększały przestrzeń w kierunku wertykalnym. Jak dowodzi Peter W. Marx¹⁷, badający „linie genealogiczne” tego mitycznego przedstawienia, nie wszystkie przyjęte rozwiązania były oryginalnymi pomysłami Reinhardta. Imitacja robaczek świętojańskich pojawiła się już bowiem na szacie Oberona w londyńskim przedstawieniu w reżyserii Beerbohma Tree, podobnie jak poszycie lasu z mchu. Jednak podczas gdy angielski specjalista od Shakespeare’a przez multiplikację efektów wizualnych i wzmożoną dynamikę zdarzeń scenicznych (w roli elfów na scenie pojawiło się siedemdziesięcioro dzieci) starał się wyczarować przed oczami widzów świat rodem z dziecięcych baśni, niemiecki reżyser ukazywał skrywające się w gęszczy scenicznego lasu okrucieństwo i złośliwość magii. Z tym aspektem interpretacji Reinhardta wiązano przede wszystkim postać Puka, którego zagrała Gertrud Eysoldt. Jako pierwszy rolę tę powierzył kobiecie Ludwig Tieck w swoim berlińskim przedstawieniu, wystąpiła w niej Charlotte von Hagn. Zapoczątkowała ona tradycję interpretowania postaci Puka jako zwiewnego duszka leśnego, tymczasem Eysoldt – która identyfikowana była z postacią Elektry w dramacie Hugo von Hofmannsthala, Lulu w sztuce Franka Wedekinda czy Salome w dramatycznej

¹⁶ E. von Winterstein, *Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte*, Berlin 1947, s. 172–173.

¹⁷ P.W. Marx, *Ein richtiger Wald, ein wirklicher Traum. Max Reinhardts „Sommernachtstraum” 1905*, „Forum Modernes Theater” (Tübingen) 2007, Vol. 22, nr 1, s. 17–31.

przypowieści Oscara Wilde'a – uczyniła zeń złośliwego kobolda, leśną kreaturę, której rodowód Marx znajduje na obrazach Arnolda Böcklina¹⁸. Także orszak towarzyszący Oberonowi (w tej roli Alexander Moissi) składał się z leśnych trolli, gnomów i karłów, których kostiumy pozwalały na ich wtopienie się w sceniczny obraz lasu¹⁹. Recenzenci uznali, że cierpi na tym poetyckość przedstawienia; a najbardziej zagorzali krytycy w ogóle nie dostrzegli w nim poezji: „Zamiast poezji Shakespeare'a wystąpiły prawdziwe drzewa, zamiast poety wpełchnął się reżyser, zamiast *Snu nocy letniej* Williama Shakespeare'a wystawiono *Sen nocy letniej* Maxa Reinhardta”²⁰. Ale to właśnie *Sen Reinhardta* budził zachwyt berlińskiej publiczności przez następne sezony.

O ile atutem obu berlińskich przedstawień było dynamizowanie przestrzeni i akcentowanie jej trójwymiarowości, o tyle kolejna realizacja *Snu nocy letniej* odznaczała się skrajnym ograniczeniem przestrzeni i znaczną powściągliwością pod względem efektów scenicznych. W 1909 roku Reinhardt występował gościnnie z zespołem Deutsches Theater w Monachium, gdzie przez dwa miesiące dawał przedstawienia w Künstlertheater, który wyposażony był w wąską scenę reliefową według projektu Georga Fuchsa²¹. Ideą twórcy tej sceny było stworzenie przestrzeni wykluczającej użycie dekoracji iluzjonistycznych, kierującej działania aktorów w stronę widzów, na proscenium i schody prowadzące na widownię. Scena reliefowa determinowała ruch wykonawców, uniemożliwiała dysponowanie głębią na rzecz układów przebiegających po liniach równoległych do widowni. W przypadku *Snu nocy letniej* przestrzeń gry w Künstlertheater silnie ograniczała swobodę reżysera i dawała niewielkie możliwości stosowania dekoracji – wykluczała użycie ruchomej tarczy, a tym samym nie miała zmysłów widzów zapachem prawdziwych drzew. Mimo to Reinhardt potrafił zminimalizować oprawę sceniczną i dostosował się do istniejących warunków, osiągając efekt bardziej artystyczny, a tym samym uchylając zasadność Meininger'skich porównań. W liście do Bertholda Helda, który czuwał nad przygotowaniem przedstawień monachijskich w następnym roku, pisał: „Wszystkie działania i efekty, zwłaszcza w przypadku *Snu nocy letniej*, muszą być subtelne, dyskretne i pod względem artystycznym szlachetnie przeprowadzone [...]. Należy unikać wszystkiego, co jaskrawe, zbyt głośne i krzykliwe”²². Z recenzji Siegfrieda

¹⁸ *Ibidem*, s. 24 i n.

¹⁹ P.W. Marx, *Max Reinhardt*, s. 378.

²⁰ P. Goldmann, *Vom Rückgang der deutschen Bühne*, Frankfurt–Main 1908, s. 232, cyt. za: P.W. Marx, *Ein richtiger Wald...*, s. 27.

²¹ Por. G. Fuchs, *Scena przyszłości*, [w:] idem, *Scena przyszłości*, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 35–94.

²² List do Bertholda Helda z 24 VII 1910, w: M. Reinhardt, *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Hrsg. H. Fetting, Berlin 1989, s. 165.

Jacobsohna wynika, że główny akcent przeniesiony został na grę aktorską: las się nie ruszał i nie przesunął. Elfy wraz z parą królewską po każdym korowodzie wracały na to samo miejsce i wyobraźni widza pozostawiono upływ czasu i zmianę miejsca. „Ale czy był jeszcze w ogóle las?” – pytał Jacobsohn. Na skraju sceny w mniej więcej równych odstępach stały cztery gołe pnie drzew, za nimi rozpięty horyzont, przed którym zielony dywan miał wyobrażać wzgórze otoczone nie lasem, lecz dolinami. Prawdziwą personifikacją lasu był Aleksander Moissi w roli Oberona, którego gesty ożywiały w wyobraźni gałęzie, a w jego głosie dał się słyszeć szum morza. „On był całym lasem!” – pisał Jacobsohn²³.

Do jeszcze innych warunków dostosowywał Reinhardt swój *Sen* w przestrzeni nieteatralnej. Wychodził tutaj nie od dramatu jako podstawy przedstawienia teatralnego w rozumieniu tradycyjnym, lecz od pierwotnego przeznaczenia tego tekstu przez Shakespeare'a do uświetnienia uroczystości zaślubin księżnej Mary Southampton i skarbnika królowej Thomasa Heneage'a w londyńskim pałacu Southamptonów w 1594 roku. Wyjmując swoje kolejne realizacje z ram (i konwencji) teatru, Reinhardt inscenizował je w wolnej przestrzeni leśnej nad Nikolassee pod Berlinem i Seidl-Park w Murnau koło Monachium (1910), w wiedeńskim pałacu i parku Schönbrunn w 1932, w tym samym roku w pałacu i parku Kleßheim koło Salzburga, zaś w następnym roku w Giardino di Boboli we Florencji oraz na Southbank Headington koło Oxfordu w Anglii. Erika Fischer-Lichte określiła te aranżacje dramatu Shakespeare'a w wolnej przestrzeni parków i ogrodów jako „teatr enwironmentalny”²⁴. Każde z tych wydarzeń miało inny charakter i przebieg, inaczej określona była zasada partycypacji widzów, gdyż zależnie od okoliczności towarzyszących przedstawieniu Reinhardt inaczej rozkładał akcenty i dostępnymi mu środkami tworzył odmienną atmosferę. Świadczy o tym przebieg dwóch realizacji z 1910 roku – 12 czerwca nad podberlińskim jeziorem Nikolassee i 28 sierpnia w parku w Murnau koło Monachium; każde z tych przedstawień pokazano tylko raz. Pierwsze – wykonane przez słuchaczy szkoły aktorskiej przy Deutsches Theater z okazji trzeciego zjazdu Deutscher Werkbund, organizacji skupiającej niemieckich artystów, architektów i projektantów wewnątrz – było przede wszystkim erupcją młodzieńczej energii, wykonawcy „ogrywali” naturalną przestrzeń i przenosząc miejsce akcji, także z widzów czynili uczestników korowodów przemierzających alejki i ścieżki nad jeziorem. Okoliczności drugiego przedstawienia enwironmentalnego wpłynęły na znacznie bardziej uroczystą

²³ S. Jacobsohn, *Max Reinhardt*, s. 116–117.

²⁴ E. Fischer-Lichte, *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, [w:] *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler, Berlin 1998, s. 15.

i powściągliwą aranżację *Snu*. Było to także przedstawienie prezentowane przed specjalną grupą publiczności, którą tym razem stanowili arystokraci i artyści monachijscy (m.in. Charlotte von Lenbach, żona Franza von Lenbacha, oraz Franz von Stuck z żoną), zgromadzeni z okazji wizyty Jej Wysokości Marii Królowej Obojga Sycylii oraz Jej Wysokości Elżbiety Królowej Belgii. Przedstawienie *Snu nocy letniej* w Naturtheater im Gelobten Land było jedną z atrakcji przyjęcia wydanego na cześć królewskich gości przez Eduarda Seidla von Hohenfelderna w jego letniej posiadłości w Murnau. Rolę gospodyni powierzono aktorce Else Heims, która wcieliła się w postać Królowej Baśni, zapraszającej gości na przedstawienie. Reinhardt samo przyjęcie uczynił elementem spektaklu, a gdy goście Seidla przechodzili z letniego pałacyku do teatru plenerowego, zainscenizował każdy szczegół, oświetlając o zmierzchu parkowe ścieżki pochodniami, rozsnuwając nad łąkami mgłę, z której niespodziewanie wyłaniały się elfy i koboldy²⁵. Przenikanie się świata teatralnej fikcji i rzeczywistości miało swoją kontynuację także po przedstawieniu, gdy orszak Oberona i Tytanii oraz kochankowie z ateńskiego lasu zostali zaproszeni na wspólną ucztę z gośćmi Seidla.

Inny przebieg miało przedstawienie w parku i pałacu Kleßheim koło Salzburga, pokazane trzykrotnie w dniach 11–13 sierpnia 1932 roku. Wykonawcami byli studenci działającego w Wiedniu Max Reinhardt-Seminar, a w przygotowanie zaangażowali się jako asystenci reżysera Felix Anselm i Reinhold Netolitzky. Przy tej realizacji wyjątkowo sięgnięto po przekład Richarda Flattera, późniejszego uznanego tłumacza wszystkich dzieł Williama Shakespeare’a. Dla zdobycia praktyki scenicznej Flatter przez dwa lata studiował w wiedeńskiej szkole Reinhardta. Według opisu Hansa Niederführa²⁶ przedstawienie plenerowe w Kleßheim zaskakiwało wówczas nowością rozwiązań. Akcja przenosiła się po kolei w trzy miejsca, które zmieniać musiała także publiczność podążająca za wykonawcami. W każdym z trzech przedstawień wzięło udział dwieście pięćdziesięcioro widzów, którzy zostali przywiezieni do pałacu Kleßheim o zachodzie słońca. Zajęli miejsca na tarasie pałacu zimowego, naprzeciwko rozległej łąki otoczonej drzewami. Za nimi skryta była orkiestra i początkowo niewidoczne reflektory, które oświetlały teren o zmierzchu. Przez tę polanę przeciągał w świetle pochodni orszak ślubny Tezeusza i Hipolity, tutaj także rzemieślnicy przygotowywali swoje przedstawienie, zaś gdzieś z boku w zaroślach budziła się Tytania pieszcząc głowę osła. W towarzystwie Puka

²⁵ Por. opis tego wydarzenia w „Münchner Neueste Nachrichten” 30 VIII 1910.

²⁶ H. Niederführ, *Ein Sommernachtstraum in Schloß Kleßheim*, [w:] *50 Jahre Max Reinhardt-Seminar*, Wien 1979, s. 7–8.

i gromady elfów, którymi były uczennice szkoły Elisabeth Duncan, akcja przenosiła się w głąb parku, gdzie błędzili kochankowie, myśląc swoich partnerów. Kiedy minął czas nocnych czarów i Leander prowadził powracających na jawę narzeczonych na ucztę weselną, także widzowie przeszli do barokowego pałacyku, skąd rozbrzmiewał marsz weselny Mendelssohna i gdzie rozegrał się ostatni akt przedstawienia. Reinhardt wykorzystał tutaj światło zachodzącego słońca, nastrój letniego wieczoru, blask księżycy – jak niegdyś to już wypróbował, inscenizując *Jedermann* na placu katedralnym w Salzburgu.

W 1933 roku Reinhardt dwukrotnie reżyserował *Sen nocy letniej* poza krajami niemieckojęzycznymi – w maju w Giardino di Boboli we Florencji, zaś w czerwcu w teatrze plenerowym na Southbank Headington w Oxfordzie. Druga z tych realizacji miała szczególne znaczenie nie tylko dlatego, że Reinhardt inscenizował dramat Shakespeare'a w rodzinnym kraju poety, ale również z tego powodu, że w czasie nasilającego się w Niemczech nazizmu niemiecki reżyser wyróżniony został doktoratem honorowym Uniwersytetu Oxfordzkiego za całokształt twórczości artystycznej i postawę polityczną²⁷.

Amerykańskie prezentacje *Snu nocy letniej* zapoczątkowało przedstawienie w Century Theatre na nowojorskim Broadwayu w 1927 roku, pokazane w ramach występów gościnnych Deutsches Theater, pierwszego niemieckojęzycznego teatru w Ameryce²⁸. Natomiast oryginalną realizacją z udziałem amerykańskich współtwórców i wykonawców było zaplanowane z ogromnym rozmachem przedstawienie na Hollywood Bowl, jednym ze wzgórz nieopodal Hollywood Boulevard w Los Angeles (1934). Dla potrzeb tej inscenizacji kompletnie przebudowano dotychczasowy amfiteatr²⁹, który służył przede wszystkim jako miejsce koncertów. Rozebrano muszlę koncertową, co odsłoniło widok na pobliskie wzgórze, stanowiące teraz naturalne tło dla przedstawienia. Aby stworzyć las – królestwo Oberona i Tytanii, kilka mil w stronę sceny przesadzono około stu drzew, pośród których zamieszkały elfy i między którymi błędzili zagubieni kochankowie. W listowie wpleciono tysiące żarówek, których światło odbijało się także w niewielkim stawie. Nad doliną między wzgórzami przerzucono kładkę, po której przechodził korowód z pochodniami,

²⁷ Następnego dnia po oksfordzkiej premierze *Snu nocy letniej*, 16 czerwca 1933 roku Reinhardt napisał list *An die Nationalsozialistische Regierung Deutschlands*, w którym przekazał – będące jego własnością – Deutsches Theater i Kammerspiele oraz udział w Großes Schauspielhaus narodowi niemieckiemu.

²⁸ L.M. Fiedler, *Reinhardt, Shakespeare and the „Dreams”*, [w:] Max Reinhardt. *The Oxford Symposium*, ed. M. Jacobs, J. Warren, Oxford 1986, s. 80.

²⁹ Por. opis przedstawienia w: G. Adler, *„Sommernachtstraum” in Amerika*, [w:] Max Reinhardt in Amerika. *Ausstellungskatalog*, Wien 1973, s. 13–14.

za którą w lesie znikają elfy. Wszystko spowijała wieczorna mgła. Postacią wiodącą w tym przedstawieniu wydawał się Puk, przewijający się od pierwszej do ostatniej sceny. Spośród setek dzieci Reinhardt wybrał Mickeya Rooneya, który zasłynął później w wersji filmowej *Snu*. Reżyser opracował dla niego różne partytury śmiechu, który rozlegał się w tle, nawet gdy sam Puk był niewidoczny. Drugim odkryciem Reinhardta była młodzietka Olivia de Havilland, debiutująca w roli Hermii. Choreografię dla kilkudziesięcioosobowego baletu opracowała Nini Theilade, która jednocześnie tańczyła partie solowe³⁰. Znacznie większą rolę odgrywała tutaj muzyka, do której wykonania zaangażowano orkiestrę symfoniczną i śpiewaków operowych. Max Réé, duński artysta, zaprojektował kostiumy w stylu „wyrafinowanego nowoczesnego rokoka” – purpurowe szaty i złote hełmy dla Tezeusza i Hipolity, którym w orszaku ślubnym przy dźwiękach marsza Mendelssohna towarzyszyły białe charty, afroamerykańskie dzieci w błękitnych strojach podtrzymujące długie treny i korowód z tysiącem dwustu pochodniami wijący się wśród wzgórz. Przedstawienie oglądało około 20 tys. widzów w amfiteatrze i drugie tyle na okolicznych pagórkach. Swoją sukces Reinhardt upatrywał głównie w tym, że przedstawienie teatralne zgromadziło tylu widzów, na ilu dotychczas w Ameryce mogły liczyć jedynie wielkie wydarzenia sportowe. To oczywiste, że działając z takim rozmachem, na jaki nie mógł sobie pozwolić w Europie, i jaki zapewne nie przemawiałby do europejskich widzów, Reinhardt brał pod uwagę publiczność amerykańską mało obytą z teatrem, słabo znającą Shakespeare’a, publiczność, którą chciał oczarować i na której chciał wywrzeć wrażenie. Przedstawienie zrealizowane po raz pierwszy na Hollywood Bowl (osiem razy) pokazywane było także w ramach *tournee* w San Francisco, Berkeley, Chicago i Milwaukee. W następnym roku powstała wersja filmowa wyprodukowana przez Warner Bros., do której weszło wiele scen i rozwiązań z wcześniejszej realizacji teatralnej. Było to właściwie pożegnanie z komedią Shakespeare’a, gdyż planowane we wrześniu 1939 roku przedstawienia w Music Box Theater w Los Angeles nie wykroczyły poza dwie próby. Sceny ze *Snu* pojawiały się jeszcze w 1941 roku w programie zajęć ze studentami Hollywood Workshop of Stage, Screen and Radio, który prowadził Reinhardt w ostatnich latach życia.

Można się oczywiście zastanawiać, co w tej megaprodukcji teatralnej na Hollywood Bowl pozostało z komedii Shakespeare’a poza baśniowymi obrazami i jak te tysiące żarówek imitujących światło nocnych żuczków i gwiazd mają się do teatralnych losów błędzących w lesie kochanków. Ale można także próbować ocenić, jaki wpływ te spektakularne rozwiązania mogły wywrzeć na teatr przed

³⁰ Dla filmowej wersji *Snu nocy letniej* w reżyserii Reinhardta choreografię opracowała Bronisława Niżyńska.

II wojną światową. Sceny Reinhardta pełniły funkcję laboratorium reformy teatru XX wieku, choć on sam nigdy nie postrzegał swojej pracy w takich kategoriach. Jednakże to, co pojawiała się jako postulaty teoretyków i wizjonerów, często już wcześniej było obecne w jego praktyce teatralnej. W kontekście przywoływanych tu inscenizacji szekspirowskich byłoby to przede wszystkim podejście aliterackie i uwolnienie dramatu od dyktatu jednej kanonicznej formy scenicznej (w tym przypadku – sceny pudełkowej). Pozwalało to na pełne korzystanie z wolności twórczej reżysera i znosiło jakiekolwiek zobowiązania wobec autora. Poza tym Reinhardt przekładał słowo poetyckie na obraz, zamiast dotychczasowego ilustrowania tekstu poetyckiego środkami scenicznymi, zaś dopełnieniem obrazu stawały się środki niewerbalne, zastępujące lub wzmacniające słowo (jak śmiech Puka), w których znajdowały wyraz uczucia, nastroje, charakter postaci (Oberon Moissiego jako personifikacja lasu). Ich zróżnicowane zastosowanie było kwestią przestrzeni, w jakiej zaplanowane zostało przedstawienie. Jeśli zatem dziś mówi się o czytaniu Shakespeare'a przez paradygmat ciała, to należałoby uznać, że Reinhardt czytał Shakespeare'a przez paradygmat przestrzeni, która dyktowała własne prawa i domagała się odpowiednich (tzn. zróżnicowanych) środków scenicznych.

Ten syntetyczny szkic o reżyserskich strategiach stosowanych wobec dramatów Williama Shakespeare'a będzie jednak niepełny, jeśli nie zaznaczymy, że angielski poeta nie był dla Reinhardta jedynie dostarczycielem użytecznego repertuaru, który pozwalał na efektowne rozwiązania inscenizacyjne. Pomimo iż niemiecki reżyser nie zajmował się z zasady pisanem tekstów programowych, to w jego spuściznie – w korespondencji, wywiadach, wystąpieniach publicznych – znajdziemy zadziwiająco wiele wzmianek na temat Shakespeare'a, w których Reinhardt jawi się nie tylko jako wielbiciel jego kunsztu poetyckiego. Przede wszystkim dostrzec w nich można ponadczasowe porozumienie artystów teatru, którzy mają podobne wycucie teatralności – mimo wszelkich różnic technicznych i stylistycznych, którzy tak samo rozumieją zadanie aktora jako niezbywalnej istoty teatru, którzy równie wrażliwie reagują na oczekiwania widzów. Czy Reinhardt mógł przeglądać się w portrecie Shakespeare'a, gdy pisał o nim, że „jest dla teatru największym szczęśliwym trafem, z niczym nieporównywalnym. Był poetą, aktorem i dyrektorem jednocześnie. Swoim słowem malował pejzaże i wznosił architektoniczne budowle. W swoim działaniu był najbliższy Stwórcy”³¹?

³¹ M. Reinhardt, *Mowa o aktorze*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, s. 150.

„CZY TO PAN JEST POLSKIM REINHARDEM?”

„Vous êtes le Reinhardt polonais?” – takie pytanie zadał Leonowi Schillerowi ktoś nieorientowany w sprawach polskiego teatru, „pewien cudzoziemiec, autor słabych sztuk, współwłaściciel koncernu teatralnego w Paryżu”¹, który odwiedzając Warszawę, zapragnął poznać Schillera. Odpowiedzią był tylko „uprzejmie ironiczny uśmiech”, gdyż pytanie zostało skierowane do niewłaściwej osoby. I to nie tylko dlatego, że Schiller był „antytezą końcową businessmaństwa, talentu merkantylnego”², ale przede wszystkim dlatego, że sam Schiller za swojego mistrza uważał nie Reinhardta, lecz Craiga. Wczesną fascynację koncepcjami teatralnymi angielskiego reformatora potwierdził Schiller w pisanej w roku 1946 *Autobiografii*, w której posłużył się formą bezstronnej narracji:

W dwudziestym roku życia zetknął się z wielkim rodzicem „Reformy teatru”, ruchu przeciwstawiającego się tandecie realistycznej rozpanoszonej na scenach europejskich, z aktorem, inscenizatorem, plastykiem, teoretykiem i poetą teatru, Anglikiem ze słynnego rodu aktorów bodajże szekspirowskich pochodzącym, Edwardem Gordonem Craigiem. Od pierwszej chwili zbliżenia się dwóch artystów tą samą miłością teatru i wiarą w jego wielkość rozpalonych zawiązała się między nimi przyjaźń przekraczająca granice zwykłego stosunku, jaki mistrza z uczniem łączy. Został bowiem Schiller uczniem znakomitego nauczyciela wszechrzemiosł i umiejętności teatralnych. Pod jego wpływem kontynuował swe studia teatrologiczne i prace związane z inscenizacją widowisk monumentalnych³.

I ani słowa o Reinhardcie, w całej *Autobiografii*.

To porównanie (Schiller – „polski Reinhardt”) wynikające z przytoczonego na wstępie pytania, mimo iż zasugerowane przez „współwłaściciela koncernu

¹ Sytuację tę opisał Karol Frycz (1877–1963), wybitny malarz, scenograf i reżyser teatralny, por. K. Frycz, *Moja współpraca z Leonem Schillerem*, [w:] *Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze*, wstęp i oprac. J. Timoszewicz, Kraków 1990, s. 100.

² *Ibidem*.

³ L. Schiller, *Autobiografia*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 3–4 (15–16), s. 4–5.

teatralnego w Paryżu”, trudno jednak sprowadzać wyłącznie do bilansu finansowego. Dla kogoś patrzącego z oddalenia, jak ów nieznany z nazwiska Francuz, porównywalna była ranga, jaką osiągnęli w teatrze obaj twórcy, porównywalny mógł być wymiar i zasięg dzieła teatralnego. I jeśli myśleć o dokonaniach inscenizatorskich, to właśnie z Reinhardtem łączy się pojęcie teatru „monumentalnego”: przestrzennego, wzniosłego, pomnikowego. Ale to samo pojęcie odniesione do przedstawień Schillera przywołuje jakże inny „wymiar sceny i zakres przedstawianej treści”⁴, których wzniosłość zarażona była raczej ideami angielskiego wizjonera teatru. A zatem, by w pełni pojąć wymowę „uprzejmie ironicznego uśmiechu” Schillera, nie wystarczy ograniczyć się do rozpatrywania prostej relacji Reinhardt – Schiller, ale należy wziąć pod uwagę stosunki, w jakich obaj twórcy pozostawali z Craigiem. Ich naświetleniu doskonale służy lektura pism i korespondencji, zwłaszcza Schillera i Craiga.

Z teatrem Maxa Reinhardta Schiller mógł się zetknąć po raz pierwszy latem 1910 roku w Monachium, kiedy wspólnie z polskimi artystami i pisarzami (Ludwikiem Solskim, Arnoldem Szyfmanem, Teofilem Trzcińskim, Bolesławem Górczyńskim, Ryszardem Ordyńskim) oglądał gościnne występy Deutsches Theater w ramach corocznych Festspiele. Wcześniej razem z Ordyńskim słuchał w 1909 w krakowskim domu swoich rodziców relacji z berlińskich przedstawień *Zbójców*, *Fausta*, *Hamleta* i *Snu nocy letniej*⁵. Pod wpływem tych opowieści Ordyński jeszcze w tym samym roku wybrał się na festiwal monachijski i terminował u Reinhardta, by po roku – przeszedłszy tam „pasowanie na reżysera” – ze swobodą znawcy prezentować polskim znajomym jego teatr. W sezonie 1910 (sierpień – wrzesień) Deutsches Theater pokazywał w Monachium (na scenie Künstlertheater) między innymi *Powrót Krystyny* Hugo von Hofmannsthala, *Opowieść zimową* i *Komedie omyłek* Williama Shakespeare’a, *Minnę von Barnhelm* Gottholda Ephraima Lessinga, pantomimę Friedricha Frekсы Sumurun, *Gygesa i jego pierścień* Friedricha Hebbła, *Małżeństwo z musu* Molière’a w przeróbce Hofmannsthala; wówczas także (w dniach 25–29 września – trzy przedstawienia) w Musikfesthalle po raz pierwszy pokazano słynną inscenizację *Króla Edypa* Sofoklesa w opracowaniu Hofmannsthala⁶, która

⁴ Por. Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] L. Schiller, *Teatr ogromny*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. XI.

⁵ O tych relacjach polskiego aktora, Jerzego Leszczyńskiego, wspomina Schiller, por. L. Schiller, *Jerzemu Leszczyńskiemu*, [w:] idem, *Droga przez teatr*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 203.

⁶ Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, München 1983, s. 161–433, poz. 496–498, 501, 503, 509, 510, 512.

rozpoczęła cykl wielkich inscenizacji Reinhardta na scenie arenowej. Schiller wielokrotnie przywoływał to przedstawienie jako przykład „teatru dla pięciu tysięcy”, ale jeśli je oglądał, to chyba raczej w czasie późniejszych pobytów w Berlinie⁷, gdyż sytuuje je w tamtejszym Cyrku Schumanna, nie zaś w Monachium czy w Warszawie⁸.

Schillera musiał jednak ten teatr zainteresować – jak wielu współczesnych mu twórców, skoro w grudniu tego samego roku, będąc wraz z Ordyńskim w Berlinie, chodził na przedstawienia Reinhardta⁹. Potwierdza to ich wspólna kartka pocztowa adresowana do Craiga¹⁰. Schiller wówczas już od dwóch lat wymieniał listy z Craigiem, a efektem tej korespondencji było zamieszczenie w „The Mask” dwóch artykułów Schillera¹¹; Ordyński natomiast poznał Craiga zaledwie kilka miesięcy wcześniej w Moskwie.

W przypadku Schillera ta berlińska kartka jest manifestacyjnym wyrzeczeniem się teatru Reinhardta i artystycznym wyznaniem wiary. Schiller pisał 15 grudnia 1910: „jako posłuszny uczeń Pana nie zostaję dłużej w Berlinie i wracam do mego kochanego, mądrego miasta” i – by wzmocnić efekt zerwania – dodawał: „Proszę mi wybaczyć, że piszę do Pana po niemiecku – to jest ostatni raz – przysięgam”¹². W dopiskach Ordyńskiego, informacjach o jego pracy u Reinhardta, znajdujemy jeszcze następującą uwagę: „Bardzo żałuję,

⁷ Wzmianki Schillera o *Królu Edypie* w inscenizacji Reinhardta znajdujemy między innymi w: L. Schiller, *Na progu nowego teatru*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 141, 143, 159, 225, 416; idem, *Droga przez teatr*, s. 90; idem, *Theatrum militans*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1987, s. 136, 250.

⁸ *Król Edyp* w wykonaniu Deutsches Theater pokazywany był w Warszawie w maju 1912; por. R. Taborski, *Gościnne występy teatru Maxa Reinhardta w Warszawie w 1912*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, z. 7–8, s. 35–41.

⁹ W grudniu 1910 roku w repertuarze berlińskich scen Reinhardta znajdowały się między innymi następujące przedstawienia w jego reżyserii: *Król Edyp* grany w Cyrku Schumanna (premiera berlińska 7 XI 1910), *Der Verwundete Vogel* (Zraniony ptak) Alfreda Capusa, *Otello* Shakespeare’a (premiera 10 XII 1910). Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 523, 525, 527.

¹⁰ Por. T. Terlecki, *Korespondencja Leona Schillera z Edwardem Gordonem Craigiem*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 2 (86), s. 301.

¹¹ L. Schiller, *Two Theaters. Introduction to „An Essay on the Grotesque Theatre”*, „The Mask” 9 XII 1908; idem, *New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask” 4 II 1909.

¹² T. Terlecki, *Korespondencja...* Mimo tego zapewnienia Craig zapamiętał jednak niemiecki jako język, w jakim rozmawiał z Schillerem. Por. B. Korzeniewski, *Wizyta u Craiga*, „Pamiętnik Teatralny” 1983, z. 2 (126), s. 159.

że Pan nie lubi mojej tutejszej roboty”¹³. Craig nie tylko nie lubił Reinhardta, ale tę niechęć przenosił także na jego współpracowników i już pół roku przed otrzymaniem tej kartki z Berlina w liście do Madelaine Meager, towarzyszk Schillera, wyraził następującą opinię: „Ordyński jest wielkim entuzjastą, ale niestety, jego uwielbienie dla grupy niemieckich złodziei nie przemawia na jego korzyść... zbyt gorąco pragnie wybić się, a w sztuce nie chodzi o wybijanie się”¹⁴.

Warto bliżej przyjrzeć się tej korespondencji i rzucić więcej światła na okoliczności, które zaważyły na wrogim stosunku Craiga do Reinhardta. Inicjatorem współpracy Craiga i Reinhardta był Harry Kessler, wytrwały propagator idei angielskiego reformatora, pozostający jednocześnie pod wrażeniem twórczości Hugo von Hofmannsthal. Kessler chciał przyczynić się do wystawienia w teatrze Reinhardta dramatów Hofmannsthal w opracowaniu scenicznym Craiga. Podczas pierwszego spotkania – w grudniu 1904 roku – przyjęto jednakże inne ustalenia. Reinhardt zaproponował Craigowi opracowanie projektów dekoracji i kostiumów do sztuk angielskich oraz uniwersalnych tragedii greckich. W roku 1905 zamierzano wystawić *Cezara i Kleopatę* George’a Bernarda Shawa, następnie *Króla Leara* i *Orestję* (1906), a w 1910 – *Króla Edypa*. Od początku niejasny był podział kompetencji; Craig nie chciał przyjąć roli jedynie dekoratora, choć zapewniano, że jego zamysł przedstawienia, wyrażający się także w poprowadzeniu ruchu i układzie grup statystów zostanie dokładnie przekazany aktorom... przez Reinhardta. Ustalanie kontraktu trwało rok. W tym czasie Craig napisał rozprawę *O sztuce teatru* i wydał ją w czerwcu 1905 z przedmową Kesslera. Edward Craig wspominał w biografii swojego ojca, że po nieporozumieniach z Otto Brahmem, a potem z Reinhardtem Craig „chciał [...] sprecyzować nie tylko w umysłach innych ludzi, lecz także w swoim własnym, co znaczy używany przez niego tytuł Reżysera”¹⁵. Dla dalszych pertraktacji z Reinhardtem ten wykład o artyście teatru jako jedynym twórcy spektaklu nie miał właściwie większego znaczenia. Kontrakt przewidywał opracowanie przez Craiga tylko projektów dekoracji, kostiumów, ruchu aktorów i układów scen zbiorowych do *Cezara i Kleopatry* Shawa, zaś reżyseria miała pozostać w rękach

¹³ T. Terlecki, *Korespondencja...*

¹⁴ List Edwarda Gordona Craiga do Madelaine Meager z lipca 1910. Por. I. Schiller, *Korespondencja Leona Schillera z Edwardem Gordonem Craigiem*, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 4 (68), s. 474.

¹⁵ E. Craig, *Gordon Craig. Historia życia*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1976, s. 192.

Reinhardta. Pod pretekstem opóźnienia umowy nie podpisano¹⁶. Podobnie nie doszło do porozumienia przy planowanym wystawieniu *Króla Leara* w 1906 roku. Dla Craiga teatr Reinhardta miał być środkiem do realizacji własnych zamierzeń¹⁷, z kolei Reinhardt chciał podporządkować Craiga zwyczajom i potrzebom swojego teatru¹⁸. Głęboko dotknięty Craig szkice i notatki robione przez asystentów Reinhardta w trakcie wstępnych przygotowań obu spektakli potraktował jako kradzież jego własnych pomysłów i przez następne półwiecze wykorzystywał każdą okazję, by mówić o Reinhardcie jako o twórcy nieoryginalnym i pozbawionym gustu, a jego teatr określać jako skąpą firmę. Tak więc elementem tej kampanii było także oskarżenie „niemieccy złodzieje”, które pojawiło się przy okazji wzmianki o Ordyńskim w 1910 roku.

Te okoliczności towarzyszące nieudanej współpracy Reinhardta i Craiga prawdopodobnie wpłynęły na to, że Schiller starał się nie przejawiać większego zainteresowania dokonaniem berlińskiego inscenizatora i ze względu na deklarowaną wierność Craigowi stosował swoistą autocenzurę, kreując niejako swoje powinowactwa artystyczne, przynajmniej we wczesnym okresie.

W pismach Schillera brak osobistych relacji z oglądanych przedstawień. Jedyne chyba zapisem wrażeń są wspomnienia Karola Frycza¹⁹, który jesienią 1912 roku w Wiedniu wspólnie z Leonem Schillerem oglądał w Rotundzie na Praterze *Das Mirakel* Karla Vollmoellera²⁰. Obaj zwrócili wówczas uwagę na organizację przestrzeni na scenie arenowej, operowanie światłem, reżyserię tłumów, malarską i muzyczną kompozycję przedstawienia, ale – jak wspomina Frycz

¹⁶ Edward Craig zauważył, że warunki, jakich w 1905 roku nie przyjął Gordon Craig w umowie z Reinhardtem, zaakceptował w 1912 w Moskwie, gdy ustalono, że ostatnie próby *Hamleta* miał prowadzić sam Konstanty Stanisławski. Por. E. Craig, *Gordon Craig...*, s. 238–239. Autor stwierdził także: „Gdyby Craig współpracował z Reinhardtem zamiast ze Stanisławskim, dzisiejszy teatr odziedziczyłby bogatą spuściznę”, *ibidem*, s. 355.

¹⁷ Craig wiązał wielkie nadzieje ze współpracą z Reinhardtem, pisał: „Reinhardt, który mi obiecał *Hamleta*, jest wspaniałym człowiekiem, niezależnie od tego, czy dotrzyma obietnicy, czy nie. [...] Coś chyba z tego wszystkiego wyniknie. Potrzebny mi jest instrument – i muszę dalej gromadzić wszystko, co czuję, co widzę, co słyszę”. Cyt. za: E. Craig, *Gordon Craig...*, s. 195.

¹⁸ L.M. Newman, *Reinhardt and Craig?*, [w:] *Max Reinhardt. The Oxford Symposium*, Hrsg. M. Jacobs, J. Warren, Oxford 1986, s. 6–15. Por. Także: E. Craig, *Gordon Craig...*, s. 183.

¹⁹ K. Frycz, *Moja współpraca...*, s. 100–101.

²⁰ *Das Mirakel* Karla Vollmoellera wystawiano w Wiedniu od 17 IX do 4 X 1912. Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 631.

– całości zabrakło „utajonego mistycyzmu religijnego”, którego więcej ma „uboga procesja poprzedzająca w oktawę Bożego Ciała na krakowskim Rynku Lajkonika”²¹.

Należy odnotować jeszcze jeden epizod związany z teatrem Reinhardta, a mianowicie dwie rozprawy (25 i 29 listopada 1913) przed sądem krakowskim między Schillerem a Kazimierzem Łodygowskim, który ubiegając się o angaż w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, podawał się za współpracownika Maxa Reinhardta. Opierając się na „znajomości wewnętrznych stosunków” w teatrze berlińskim (zdobytej w roku 1910?) i przedstawiając list Reinhardta, Schiller zdemaskował Łodygowskiego, co spowodowało cofnięcie jego angażu²². Brak jednak bliższych informacji o tym liście i trudno ustalić, czy Schiller osobiście zwracał się do Reinhardta, czy korzystał z pośrednictwa Ordyńskiego, który wówczas nadal z nim współpracował.

Wiadomo, że wkrótce po tych rozprawach, bo w grudniu 1913 roku, Schiller wyjechał do Berlina, brak jednak wzmianek o przedstawieniach, które mógł oglądać²³. Można przypuszczać, że celem tej podróży było wystawienie w Kammerspiele *Androklesa i Iwa Shawa* w reżyserii Ordyńskiego (premiera 25 XI 1913)²⁴. Ponownie Schiller był w Berlinie na początku 1915 roku, a ślad tej wizyty odnajdujemy w relacji zamieszczonej w „Czasie”²⁵. Dokonując przeglądu repertuaru teatrów berlińskich, nie pominął Schiller scen Reinhardta, poczynione jednak przez niego uwagi nie pozwalają stwierdzić, które przedstawienia widział. Wzmianki te są bądź zdawkowe i ograniczają się do podania tytułów sztuk (*Sen nocy letniej*, *Kupiec wenecki*, *Hamlet* Shakespeare’a, *Wallenstein* Friedricha Schillera, *Niemieccy parafianie* Augusta von Kotzebuego, *Król Alp i odludek* Ferdynanda Raimunda), bądź – przy dramatach współczesnych – Schiller powołuje się na krytykę i trudno ustalić, czy uwagi o inscenizacji

²¹ K. Frycz, *Moja współpraca...*, s. 101.

²² Por. R. Taborski, *Z dziejów recepcji Maxa Reinhardta w okresie Młodej Polski*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. Stykowa, Kraków 1986, s. 108–109.

²³ W repertuarze Deutsches Theater znajdowały się wówczas w reżyserii Reinhardta m.in. *Emilia Galotti* Lessinga, w cyklu przedstawień szekspirowskich – *Sen nocy letniej*, *Wiele hałasu o nic*, *Hamlet* oraz *Kupiec wenecki*, a także *Burza* Strindberga. Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 706–708, 712, 714, 715.

²⁴ Por. *ibidem*, poz. 709.

²⁵ L. Schiller, *Teatr wojenny w Berlinie*, „Czas” 3 IV 1915 (wydanie wieczorne), nr 185, s. 4–5.

pochodzą od niego, czy są powtórzeniem opinii znanych z prasy (*Schluck und Jau* Gerharta Hauptmanna)²⁶.

Kolejne podróże zagraniczne Schillera nie stanowiły chyba okazji do poznania późniejszych inscenizacji Reinhardta. Na krótko przed swoim debiutem reżyserskim Schiller odbywał studia muzyczne w Wiedniu, ale opuścił stolicę Austrii 9 lutego 1917 roku, zanim Reinhardt – zniechęcony nieprzychylną atmosferą oraz konkurencją scen politycznych i kina – w tym samym roku zaczął przenosić się do Austrii. Zaś podróż artystyczna do Niemiec, rozpoczęta 1 maja 1922, nastąpiła już po rezygnacji Reinhardta z dyrekcji scen berlińskich (9 X 1920)²⁷.

Śledząc te momenty w biografii Schillera, które mogły sprzyjać zetknięciu się z teatrem Reinhardta, należy jeszcze odnotować współpracę Schillera z Ordyńskim w 1921 roku przy tworzeniu w Warszawie Towarzystwa Teatrów Stołecznych i dwie realizacje na jego scenach²⁸ oraz opracowanie muzyczne *Poskromienia złoŹnicy* wystawionego w reżyserii Ordyńskiego w Teatrze Rozmaitości (26 IX 1923).

Jeśli odnotowano tu sytuacje sprzyjające kontaktom Schillera z teatrem Reinhardta, to należy również uwzględnić te momenty, które taką sposobność stwarzały, choć brak potwierdzenia, by polski reżyser z nich skorzystał. Chodzi tu przede wszystkim o warszawskie występy teatru Reinhardta w maju 1912 roku, kiedy w cyrku przy Ordynackiej dano dwa przedstawienia *Króla Edypa*²⁹. Brak śladów, by Schiller, przygotowujący się wówczas w Krakowie do ukończenia Kursu Abiturientów Akademii Handlowej, wyjeżdżał do

²⁶ Wymienione tu przedstawienia szekspirowskie miały swoje premiery pod koniec 1913 roku w ramach przygotowywanego wówczas Cyklu Szekspirowskiego i nadal utrzymywały się w repertuarze. Schiller mógł je zatem oglądać podczas swojej poprzedniej bytności w Berlinie. Na podstawie dalszych wymienionych przez Schillera przedstawień można w przybliżeniu określić czas jego pobytu w Berlinie: dramatu Friedricha Schillera zszedł ze sceny 19 III 1915, zaś premiera sztuki Gerharta Hauptmanna odbyła się 18 III 1915. Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 707, 712, 715, 780, 783, 784, 788, 789.

²⁷ Spośród inscenizacji Reinhardta mógł Schiller jeszcze oglądać *Intrygę i miłość* Friedricha Schillera, przeniesioną 7 V 1922 ze sceny głównej Deutsches Theater na Kammerspiele, oraz dogrywane sztuki z dawnego repertuaru. Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 319.

²⁸ *Kuzynek z Honolulu* Eduarda Künnekego, Teatr Nowości, 15 XI 1921; *Pudło z zabawkami*, balet do muzyki Claude'a Debussy'ego według własnego scenariusza, i *Miłość i loteria* wg Jeana Pierre'a Floriana, Teatr Maska, 29 III 1922.

²⁹ Por. R. Taborski, *GoŹcinne występy teatru...*

Warszawy. Druga okoliczność to warszawska *Wystawa nowoczesnego malarstwa scenicznego* (25 IX 1913), współorganizowana przez Schillera, na którą nie zaproszono najwybitniejszych scenografów współpracujących z Reinhardtem. Na wytłumaczenie można przywołać dwa fakty: zaangażowanie Craiga w organizację wystawy i zbojkotowane rok wcześniej z pobudek politycznych występy Deutsches Theater.

Powyższy przegląd uświadamia, jak skąpe są ślady, na podstawie których można by oceniać, w jakim stopniu Schiller osobiście zetknął się z teatrem Maxa Reinhardta, a w jakim na jego opinii o berlińskim inscenizatorze zaważyły relacje innych osób. Ale fakt, że w pismach Schillera nie natrafiamy – jak dotąd – na takie osobiste świadectwa, nie może w żadnym razie umniejszać wpływu, jaki na świadomość teatralną Schillera wywarł Max Reinhardt. Całe pokolenie twórców polskiego teatru, rówieśników Schillera, zdobywające swoją edukację teatralną w trakcie licznych podróży zagranicznych, pozostawało w sferze oddziaływania berlińskiego reformatora teatru. „Najbliżej były teatry Reinhardta, z nich czerpano najwięcej chyba wiedzy o nowych eksperymentach”³⁰ i Schiller, sam podejmując liczne podróże, w sposób oczywisty ulegał wpływom, które kształtowały jego sposób myślenia o teatrze. Należy zatem powtórzyć stwierdzenie Edwarda Csátó, że „Schiller mógł też nie uświadamiać sobie wpływów Reinhardtowskich, mógł też nie chcieć ich sobie uświadamiać. Reinhardt nie był teoretykiem, jego wpływ, jeśli był, był również praktycznej natury”³¹.

Mimo że Schiller nie notował osobistych wrażeń z oglądanych przedstawień, to w swoich pismach wielokrotnie powoływał się na teatr Maxa Reinhardta. Model tego teatru był stale obecny przy omawianiu kierunków rozwoju inscenizacji i scenografii, także wówczas, gdy Schiller poruszał kwestie nowoczesnych środków wyrazu scenicznego, współpracy reżysera z aktorem i relacji inscenizacja – literatura dramatyczna, a więc przywoływał przykład Reinhardta, poruszając zagadnienia podstawowe dla rozwoju współczesnego teatru. I jakkolwiek ten model teatru akceptował częściowo, „z pewnymi wyjątkami i do pewnej epoki”³², to w nim właśnie upatrywał wzór dla przyszłego teatru polskiego.

Uwzględniając położenie materialne i kulturalne teatrów polskich, trudno mi zasadniczo potępiać eklektyzm Reinhardta, który w poszukiwaniu wartości czysto teatralnych nieustannie eksperymentuje w najróżnorodniejszych dziedzinach twór-

³⁰ E. Csátó, *Leon Schiller*, Warszawa 1968, s. 165.

³¹ *Ibidem*, s. 179.

³² L. Schiller, *Kazimierz Junosza Stępowski*, [w:] idem, *Droga przez teatr*, s. 228.

czości dramatycznej całego świata, począwszy od pantomimy, a skończywszy na moralitetach i misteriach, przy czym utrzymuje o ile możliwości równowagę między sztuką przeszłości a współczesną, na wszystkich swych reprezentacjach odciskając piętno nowoczesnych dążeń, nawet najradzykalniejszych³³.

O ile Schiller życzył Polsce, „by zdobyła się bodaj na taki typ teatru”, o tyle swoim dokonaniom wyznaczał wyższe wymagania – a i ten wzór okazywał się dla niego niewystarczający, zwłaszcza gdy chodzi o inscenizacje monumentalne. Doceniał wprawdzie, że „dopiero dzięki kilku skutecznym eksperymentom Reinhardta i Hofmannsthal’a tragedia antyczna i średniowieczne misterium poczynają kołatać do wrót zdegenerowanego teatru”³⁴, że wystawienie *Edypa* na arenie berlińskiego Cyrku Schumanna było „chwilą przełomową”³⁵, gdyż Reinhardt „ośmielił się narzucić nowe konwencje teatru arenowego – teatru dla pięciu tysięcy”³⁶. Dzięki niemu „po dwu z górą tysiącach lat widownia europejska pierwszy raz potęgę Sofoklesowego *Edypa* odczuła, [...] odtąd wiadomo, jakie formy tragikom greckim przystoją”³⁷. Ale uznaniu temu granice wyznaczało stosowanie przez Reinhardta aparatu teatru monumentalnego nie tylko do *Das Mirakel* i *Jedermann*a, lecz także operetek Jacques’a Offenbacha. I jeśli Schiller stawiał teatrowi Reinhardta zarzut merkantylizmu³⁸, to w równej mierze odnosił się on do Festspiele w Niemczech i we Francji, widowisk urządzanych w ruinach starożytnych amfiteatrów greckich i rzymskich. Żaden z przywoływanych przez Schillera teatrów nie jest dość „święteczny, religijny niemal”. Teatr, który „posiadałby oryginalną i podniosłą architekturę zdolną dramatowi poetyckiemu swe prawa dyktować”, w którym „powołano by do życia najszlachetniejsze sztuki teatralnej tradycje, więc orchestrykę, maski, gest symboliczny, patos słowa”, miał dopiero powstać, a „Polska szczególnie nadawałaby się do rozpoczęcia akcji w tym kierunku”³⁹. Ale nie tylko inscenizacje monumentalne Reinhardta wydawały się Schillerowi „kościółem bez Boga”. Uważał, że w teatrze wielkiego reżysera niemieckiego w ogóle brakowało zapładniającej idei, że to właśnie uprawianie „teatru dla teatru” spowodowało upadek jego berlińskich scen, kiedy w czasach wielkich przemian ludził publiczność pustymi formami, podczas gdy nikt „nie brał sobie zbytnio do serca pacyfistycznych

³³ L. Schiller, *Wykształcenie reżysera*, [w:] idem, *Na progu nowego teatru*, s. 373.

³⁴ *Ibidem*, s. 141.

³⁵ *Ibidem*, s. 143.

³⁶ *Ibidem*, s. 160.

³⁷ L. Schiller, *Piękno i niedola*, [w:] idem, *Theatrum militans*, s. 250.

³⁸ L. Schiller, *Na progu nowego teatru*, s. 225.

³⁹ *Ibidem*, s. 224–225.

okrzyków Hasencleverowskiej Antygony czy kontrrewolucyjnych enuncjacji Rollandowskiego Dantona⁴⁰. Także w najpochlebniejszej opinii o Reinhardcie, jaką wyraził Schiller pod koniec życia, zaznaczył, że „we wszystkich jego pracach brak było jakiegokolwiek myśli politycznej”, a w chwili historycznego przełomu „nie miał już właściwie Reinhardt nic do powiedzenia nie tylko nieznanym mu masom proletariackim, ale nawet zradyzalizowanej awangardzie intelektualistów”⁴¹.

Ta częściowa akceptacja teatru Reinhardta przez Schillera („z pewnymi wyjątkami i do pewnej epoki”) nie powinna jednak przesłaniać faktycznego podobieństwa stosowanych rozwiązań scenicznych, z powodu których współcześni widzieli w Schillerze „ucznia Reinhardta”. Także z dzisiejszej perspektywy trzeba stwierdzić, że od Reinhardta przejął Schiller rozumienie wyjątkowej roli aktora w widowisku, dążenie do stylistycznie jednolitej kompozycji przedstawienia od strony muzycznej i plastycznej, monumentalne układy scen masowych, rolę światła i gestu współtworzących rytm spektaklu oraz korzystanie z techniki sceny obrotowej⁴². Wskazując dalsze podobieństwa, należałoby także wziąć pod uwagę repertuar: śladem Reinhardta sięgnął Schiller po scenariusze pantomimiczno-baletowe (*Złoty płaszcz*, *Pudło z zabawkami*), dał nowe sceniczne interpretacje dramatów Shakespeare’a, inscenizował misteria, wystawiał operetki i śpiewogry.

W chwili gdy Schiller rozpoczynał swoją działalność reżyserską, w roku 1917, epoka nowatorskich działań Reinhardta, która przypadła na lata 1905–1915, była już zamknięta. W późniejszej twórczości Reinhardta formy raz użyte ulegały przetworzeniu i nie działały już z dawną mocą. Inspirujące rozwiązania sceniczne z lat berlińskich zaczęły funkcjonować samodzielnie i stały się wspólnym doświadczeniem nowoczesnego teatru, oderwanym od twórcy. Na podobnej zasadzie Reinhardta inspirowały idee Craiga⁴³, których urzeczywistnienie w inscenizacjach berlińskich może najbardziej pociągało Schillera.

⁴⁰ L. Schiller, *Upadek teatru burżuazyjnego*, [w:] idem, *Droga przez teatr*, s. 90.

⁴¹ L. Schiller, *Teatry berlińskie w lutym i marcu 1953*. Kartki z raptularza, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 3, s. 188. W swoim sprawozdaniu Schiller pisał między innymi: „Albo Reinhardt! Niewątpliwie największy artysta na przełomie XIX i XX wieku w Europie Zachodniej. Nie dlatego że – jakby powiedział Poloniusz – ani Seneka nie był dla niego za ciężki, ani Plaut za lekki, ale dlatego że demon czy geniusz nowoczesnej sztuki teatralnej posiadał wszystkie jej arkana...”. *Ibidem*, por. s. 186–188.

⁴² Por. E. Csató, *Leon Schiller*, s. 180–181; K. Duniec, *Szekspear w teatrze monumentalnym*, „Teatr” 1994, nr 3, s. 11.

⁴³ L.M. Newman, *Reinhardt and Craig?*, s. 15.

Jeśli na koniec jeszcze raz wrócimy do tytułowego pytania: „Vous êtes le Reinhardt polonais?”, to trzeba wyjaśnić, że ów „uprzejmie ironiczny uśmiech”, jakim odpowiedział Schiller, miał jeszcze jeden – ściśle lokalny kontekst. To o innym bowiem polskim reżyserze i przedsiębiorcy teatralnym, Arnoldzie Szyfmanie, powiedział Schiller, że „byłby na pewno Reinhardtem, gdyby miał jego wielki talent reżyserski”⁴⁴. I jeśli wedle tego klucza dzielić role, to łatwo już za Tymonem Terleckim⁴⁵ antytezę Craig – Reinhardt przenieść na grunt polskiego teatru. Ale odpowiedź ta będzie znów tylko w części prawdziwa, bo jeśli bliżej przyjrzyć się temu pokrewieństwu obu twórców, to okaże się, że także koncepcję Craiga akceptował Schiller „z pewnymi wyjątkami i do pewnej epoki”.

⁴⁴ L. Schiller, *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*, [w:] idem, *Droga przez teatr*, s. 361.

⁴⁵ T. Terlecki, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 235–237.

WSZYSCY JĄ KOCHALI POLA NEGRI W SUMURUN

W filmie dokumentalnym Mariusza Kotowskiego *Pola Negri: życie jest snem w kinie* (*Pola Negri: Life Is a Dream in Cinema*, 2006) producent filmowy Andrew Craddock Lyles mówi o Poli Negri:

Takie kobiety nazywane bywają uwodzicielskimi. Miała syrenią zdolność przyciągania mężczyzn, nie odstrasząc przy tym kobiet. To było interesujące. Mężczyźni patrzyli na nią i zakochiwali się od pierwszego wejrzenia, a kobiety nie protestowały, nie były onieśmiałe, bo im również się podobała. To właśnie wyróżnia gwiazdy. Oglądając jej filmy, widać, że kamera się w niej zakochiwała, naprawdę się w niej zakochiwała. A publiczność widząc, że kamera się w niej zakochała, również się w niej zakochiwała.

Deklarację miłości, użytą w tytule tego artykułu, można także odnieść do Tancerki, postaci odtwarzanej przez Polę Negri w przedstawieniu teatralnym i filmie *Sumurun*. W biografii aktorki pojawiają się wzmianki o roli w tej pantomimie, lecz zazwyczaj są one błędne i niepełne; ona sama we wspomnieniach myli daty i fakty¹. Z perspektywy wielkiej kariery hollywoodzkiej ten wczesny epizod traktowany jest marginalnie i dotychczas nie poświęcono mu wystarczającej uwagi, podczas gdy można zakładać, że była to rola przełomowa w karierze Poli Negri, rola, która otworzyła jej drogę do wielkiej sławy i w pewnym sensie naznaczyła późniejsze kreacje filmowe gwiazdy. Warto zatem prześledzić dzieje sceniczne i filmowe *Sumurun*, by uchwycić ten ważny moment w biografii artystycznej aktorki.

24 kwietnia 1910 roku w teatrze Kammerspiele przy berlińskim Deutsches Theater odbyła się prapremiera *Sumurun* – pantomimy osnutej na baśni arabskiej w reżyserii Maxa Reinhardta. Autorem scenariusza był Friedrich Freksa, berliński pisarz i wydawca, a muzykę skomponował Victor Hollaender. Max Reinhardt zyskał już wówczas sławę jako wybitny twórca teatralny i odnowiciel sztuki scenicznej, a wkrótce – także za sprawą *Sumurun* – jego nazwisko miało

¹ P. Negri, *Pamiętnik gwiazdy*, przeł. T. Evert, Warszawa 1976.

się stać marką artystyczną rozpoznawalną w Europie i w Stanach Zjednoczonych. To, co niejasno rysowało się w manifestach i wizjach reformatorów teatru, Reinhardt urzeczywistniał na scenie. Jego wielką zasługą było nie tylko nadanie formy scenicznej nowoczesnemu dramatowi, lecz także przywrócenie teatrowi utworów dawnych – w tym tragedii antycznej, moralitetów i mirakli – w postaci atrakcyjnej dla współczesnych odbiorców. Ożywiał i ponownie wprowadzał na scenę również konwencje i techniki wykonawcze z przeszłości, jak choćby zasady *commedii dell'arte* czy pantomimę. Niebywale popularna jeszcze w połowie XIX wieku pantomima – przedstawienie bez słów, w którym nośnikiem znaczeń jest ekspresja cielesna i mimika – stopniowo zaczęła zanikać jako gatunek niższy, nieartystyczny. Francuski mim Étienne Decroux podniósł ją do rangi sztuki dopiero w latach 30. XX wieku, dlatego to Reinhardta możemy uważać za pioniera i twórcę nowoczesnej formy tego widowiska.

Pierwszą wystawioną przez niego pantomimą było przedstawienie oparte na scenariuszu Frekсы. Jego bohaterka, tytułowa Sumurun, to nieszczęśliwa nałożnica starego Szejka, zakochana w młodym kupcu Nur-al-Dinie, z którym pragnie się połączyć. Obojgu udaje się uciec, gdy na dwór władcy przybywa wędrowną trupą Garbusa. Stary Szejk traci głowę dla pięknej i namiętnej Tancerki, która jednak igra z uczuciem starca – wybiera bowiem jego syna, za co kochankowie muszą zapłacić życiem.

Przedstawienie odniosło oszałamiający sukces, zachwycając publiczność orientálną dekoracją i kostiumami według projektów Ernsta Sterna oraz niekonwencjonalnymi rozwiązaniami przestrzennymi. Reinhardt po raz pierwszy przełamał granicę między sceną a widownią i na wzór japońskiej „drogi kwiatów” (*hanamichi*) wysunął ze sceny ku publiczności pomost: na nim prezentowane były pełne pokusy występy Tancerki, przez niego wchodziły także inne postaci. Autorką układu choreograficznego i pierwszą wykonawczynią roli nałożnicy Sumurun była Grete Wiesenthal, pochodząca z Austrii reformatorka tańca nowoczesnego, zaś jako Tancerka w wersji prapremierowej, w kolejnych wznowieniach i podczas przedstawień gościnnych wystąpiła Leopoldine Konstantin², austriacka aktorka dramatyczna, która debiutowała w teatrze Reinhardta w 1907 roku i zasłynęła głównie rolami drugoplanowymi w dramatach Williama Shakespeare’a.

Sumurun, dramat mimiczny w ośmiu obrazach, odniósł wielki sukces, ponieważ była to wzruszająca historia miłosna, opowiedziana powszechnie zrozumiałym językiem ciała i pokazana w budzącej zachwyt orientálnej oprawie.

² Jako dublerki w tej roli występowały Lyda Salmon, Elsa Kündinger, Else Bassermann i Johanna Terwin, por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, München 1983, poz. 476.

W obsadzie znaleźli się wybitni aktorzy z zespołu Deutsches Theater – Paul Wegener, Rudolf Schildkraut i Alexander Moissi. Reinhardt podniósł tutaj konwencję pantomimy do wyżyn sztuki, co znalazło potwierdzenie w recenzjach. Jeden z krytyków pisał nawet, że ruchy i gesty wykonawców muszą być tak „sugestywne, jak gesty kapłana, który pozdrawia niewidocznego boga, oddaje mu cześć w taki sposób, że czyni go widocznym dla tłumu”³.

Pomyślnie odrodzenie konwencji pantomimy natychmiast zostało skojarzone z nowym medium – filmem. Dlatego jeszcze w 1910 roku Max Reinhardt sfilmował przedstawienie w przestrzeni sceny Deutsches Theater, z niewielkimi tylko zmianami. Należy żałować, że nie zachowała się kopia tego filmu. Miałaby wartość dokumentalną, bo jedynie taką mogłaby mieć: jako produkcja artystyczna okazała się bowiem całkowitym niepowodzeniem i prezentowana była tylko trzykrotnie. Dla historii kina istotne jest, że była to pierwsza produkcja pełnospektaklowa, która zarazem dowiodła, iż media teatru i filmu podlegają innym prawom. Z jednej strony okazało się, że wielobarwna, orientalna pantomima dużo straciła w wersji czarno-białej, z drugiej zaś zauważono, że film wymaga większej kondensacji zdarzeń niż teatr, większej dynamiki działań aktorskich i bardziej wyrazistych gestów⁴. Dobrze rozumiał tę różnicę między pantomimą a filmem niemym autor scenariusza *Sumurun* Friedrich Freksa, który w 1912 roku pisał: „Jedno było dla mnie od początku jasne: pantomima artystyczna musi być grana inaczej niż dawna pantomima jarmarczna, której resztki zachowały się w grze filmowej”⁵. Na doskonalszą wersję filmową *Sumurun* musiała czekać cała dekada.

Tymczasem jako widowisko sceniczne święciła międzynarodowe tryumfy. Jeszcze w 1910 roku *Sumurun* pokazano w Monachium⁶, a od początku kolejnego roku dano serię przedstawień gościnnych w Londynie⁷, Paryżu⁸

³ E. Lang, *Pantomime*, „Schaubühne” 1910, s. 601.

⁴ P.W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, s. 149–150.

⁵ Cyt. za *ibidem*, s. 164.

⁶ W monachijskim Künstlertheater między 17 sierpnia a 28 września 1910 roku dano łącznie dwadzieścia dwa przedstawienia *Sumurun*, por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 501.

⁷ W Londynie zespół Deutsches Theater prezentował cykle przedstawień *Sumurun* pod tytułem *The Story of Sumurun. Tales of the Arabian Nights* od 30 stycznia 1911 roku, a następnie od 21 sierpnia 1911 roku w Coliseum Theatre oraz od 5 września 1911 roku w Savoy Theatre, por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 2448, 2449, 2451.

⁸ Przedstawienia paryskie rozpoczęto 24 maja 1912 roku w Théâtre du Vaudeville, por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 2439. Występy w Paryżu nie

i Budapeszcie⁹. Na spektaklach londyńskich, obok nazwiska Reinhardta, pojawiało się nazwisko jego polskiego asystenta – Ryszarda Ordyńskiego, który został „ministrem spraw zagranicznych” Deutsches Theater. Ordyński skrócił przedstawienie i uczynił je bardziej spójnym, co umożliwiło jego wystawianie bez przerw. *Sumurun* zachwyciła londyńską publiczność „realistycznymi kostiumami w nasyconych barwach, zaprojektowanymi przez Ernsta Sterna, które kontrastowały z neutralnym tłem, oraz pantomimicznymi zdolnościami wykonawców”¹⁰. Przedstawienie wywołało modę na kostiumy balowe w stylu *Sumurun*, muzykę z przedstawienia i nowe kompozycje pod tym tytułem, a nawet papierosy o tej nazwie¹¹. Natomiast twórców to powodzenie utwierdziło w przekonaniu o uniwersalności języka ciała i było inspiracją pantomimicznej megaprodukcji Reinhardta, czyli *Cudu*, pokazanego w Londynie w grudniu 1911 roku.

Sukces odniesiony na Wyspach Brytyjskich dodał Ordyńskiemu odwagi, by zorganizować *tournee* amerykańskie, które rozpoczęło się 16 stycznia 1912 roku. W nowojorskim Casino Theatre dano osiemdziesiąt przedstawień¹², a kolejnych osiemnaście w Lyric Theatre¹³, po czym zespół wyruszył na występy do Chicago, Bostonu i Filadelfii¹⁴. Jak wspominał Ordyński:

Sumurun miała ogromne powodzenie. O występach teatru Reinhardta pisano hymny pochwalne, nazywano je epokowym zdarzeniem w dziejach teatru. Sztuka reżyserska i inscenizacyjna wywarła poważny wpływ na oblicze teatrów amerykańskich. Jego nazwisko stało się symbolem nowej, artystycznie doskonalej sztuki¹⁵.

odniosły takiego sukcesu jak w Londynie, gdyż zespół Reinhardta miał tutaj konkurencję w postaci przedstawień Baletów Rosyjskich Diagilewa.

⁹ W Budapeszcie występowano w Vigszínház [Teatr Komedii] od 22 kwietnia 1911 roku, por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 2554.

¹⁰ Cyt. za: P. Stefanek, *Max Reinhardt und die Londoner Szene*, [w:] *Max Reinhardt in Europa*, Hrsg. E. Leisler, G. Prossnitz, Salzburg 1973, s. 91.

¹¹ R. Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, Kraków 1956, s. 157.

¹² Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 2570.

¹³ *Ibidem*, poz. 2571.

¹⁴ Opracowanie Heinricha Huesmanna *Welttheater Reinhardt...*, które odnotowuje przedstawienia Reinhardta, nie podaje informacji o występach poza Nowym Jorkiem; informacja ta pochodzi od Ryszarda Ordyńskiego, który szacował także, że *Sumurun* doczekała się łącznie tysiąca przedstawień, por. R. Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, s. 163, 172.

¹⁵ R. Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, s. 172.

Mając swój udział w międzynarodowych sukcesach pantomimy, Ordyński postanowił pokazać ją także w Warszawie. Nie chodziło jednak o występ gościnne Deutsches Theater, który już w 1912 roku pokazał tutaj *Króla Edypa*, lecz o własną wersję *Sumurun* z polskimi wykonawcami. Ordyński wyreżyserował pantomimę w Teatrze Nowości latem 1913 roku wspólnie z Ludwikiem Śliwińskim – premiera odbyła się 8 sierpnia. W obsadzie znaleźli się najwybitniejsi aktorzy Teatrów Rządowych – jako młody handlarz dywanów Nur-al-Din wystąpił Juliusz Osterwa, jego ukochaną *Sumurun* była Wanda Osterwina, w rolę Szejka wcielił się Stanisław Knake-Zawadzki, a sam Ordyński zagrał Garbusa, który przywiódł do Bagdadu trupę kuglarzy. Najwięcej trudności przysparzało obsadzenie roli Tancerki, gdyż Ordyński obawiał się, że nawet wybitna aktorka dramatyczna nie podoła zadaniom pantomimicznym i tanecznym. Jego wybór padł w końcu na młodziutką, zaledwie siedemnastoletnią Polę Negri, wychowankę warszawskiej szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim, która rok wcześniej debiutowała w Teatrze Małym jako Klara w *Ślubach panieńskich*. Ordyński dostrzegł, że łączyła wykształcenie w zakresie tańca z talentem dramatycznym:

Ładna i świetnie zbudowana, o pięknych ciemnych oczach, Pola Negri pasowała niemal idealnie do tej czołowej roli. Palił się w niej przy tym taki ogień pracy, że nie było trudności, której nie potrafiłaby pokonać. Toteż nie oszczędzałem jej w robocie, poza normalnymi próbami schodziłem się z nią na scenie w godzinach popołudniowych i z przyjemnością wspominam dziś ambicję, z jaką opanowywała swoją rolę. Nad świetną skądinąd aktorką Konstantin górowała znakomitą techniką taneczną, którą wynagradzała zrozumiałe u tak młodziutkiej artystki braki w grze. [...] Pola Negri była urocza. Zwinność ruchów i świeżość młodego i gibkiego ciała, zielono-srebrny kostium i brązowa, lśniąca karnacja ciała tworzyły w sumie postać dość niezwykłą, a nawet niesamowitą, mającą w sobie coś kociego czy wręcz diabolicznego¹⁶.

Ordyński, chcąc wzmocnić efekt pojawienia się egzotycznej Tancerki, musiał przełamać opór młodziutkiej wykonawczynie, by zechciała pokryć swoje ciało środkiem przyciemniającym jej skórę. Sam był zachwycony tym chwytem i uważał, że „górne, «tajemnicze» niebieskie oświetlenie w połączeniu z czerwonym reflektorem stworzyło efekt fascynujący. Na brązowej lśniącej skórze Tancerki tworzyły się bajeczne refleksy spotykających się światła”¹⁷, choć Pola

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 163.

uważała się wtedy za „namazane bóstwo”¹⁸. Warszawska premiera pantomimy Freksy była ponoć wielkim sukcesem, choć reakcje prasy – raczej powściągliwe. Maciej Wierzbński pisał:

Jest to i operetka bez śpiewu, i balet bez tańca, i feeria bez efektów świetlnych, a wszystko to, rozwijając się na tle melodyjnej, dyskretnej muzyki operetkowej, lawiruje między momentami niemal cyrkowego humoru, popartego koziołkami i sal-tamortalami, a scenami dramatycznymi, gdzie błyska kindżał i trup pada gęsto¹⁹.

Zaś o kreacji Poli Negri recenzent pod pseudonimem Maska pisał w „Echu Literacko-Artystycznym”: „Dużo zapалу i temperamentu, ale nie ujętego w karby sztuki”²⁰.

Obsadzenie przez Ordyńskiego Negri w roli orientalnej Tancerki otworzyło jej drogę do światowej kariery, której kolejne etapy wyznaczało wznowienie *Sumurun* w Kammerspiele w 1918 roku²¹ i film Lubitscha z 1920 roku. We wspomnieniach samej aktorki ten pięcioletni dystans między premierą warszawską a wznowieniem przedstawienia w Berlinie uległ całkowitemu zatarciu i sprowadził się do jednej nocy. Według jej wersji²² na przyjęciu wydanym przez generał-gubernatora warszawskiego w pałacu Raczyńskich po premierze pantomimy w Teatrze Nowości Ordyński miał telegrafować do Reinhardta, rekomendując Negri, która po kilku tygodniach miała się znaleźć w Berlinie. Swój warszawski debiut w *Sumurun* aktorka sytuuje już w czasie toczącej się wojny, gubiąc kilka lat życia. Opisując występy w tym spektaklu, z pewną przesadą przedstawia też sytuację w Berlinie, „mieście tak ciężko dotkniętym przegraną wojną”²³, podczas gdy przedstawienia pantomimy zakończyły się 31 maja, a kapitulacja Niemiec nastąpiła 11 listopada 1918 roku. Jakkolwiek w tym fragmencie wspomnień przyszłej gwiazdy nic się nie zgadza w planie czasowym,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Wierzbński, *Sumurun*, „Bluszcz” 1913, nr 35, s. 391.

²⁰ Maska, *Pantomima „Sumurun”*, „Echo Literacko-Artystyczne” 1913, nr 8–9, s. 969. Po premierze *Sumurun* recenzje ukazały się także w innych pismach warszawskich, takich jak: „Tygodnik Polski” 1913, nr 36; „Kuryer Poranny” 1913, nr 219 i 222; „Gazeta Warszawska” 1913, nr 216.

²¹ Biografowie Poli Negri przeoczyli pierwsze wystawienie *Sumurun* w 1910 roku, a jej wznowienie w 1918 roku traktują jak berlińską prapremierę, por. J. Basinger, *Silent Stars*, Hanover NH 1999; M. Kotowski, *Pola Negri. Legenda Hollywood*, Warszawa 2011, s. 21.

²² P. Negri, *Pamiętnik gwiazdy*, s. 99–115 i n.

²³ *Ibidem*, s. 115.

to współpraca z Reinhardtem niewątpliwie wywarła na niej wielkie wrażenie. Wielokrotnie bowiem wspominała jego wyjątkowy kunszt reżyserski i dobrze oceniała umiejętność pracy z aktorem:

Reinhardt miał całkiem inną metodę pracy niż reżyserzy, z jakimi się dotąd zetknęłam. Nigdy się nie denerwował, nie podnosił głosu. Nie zagłębiał się w wymyślne tłumaczenia, tylko pozwalał aktorom samym kształtować kreowane postacie. Na pozór wyglądało to na powściągliwość, ale w gruncie rzeczy było mistrzowskim chwytem. Wkraczał dopiero wtedy, gdy dwaj partnerzy diametralnie różnili się w poglądach na wspólną scenę. Z całym spokojem analizował każdą wypowiedzianą kwestię, by wytłumaczyć, co w niej jest złego. Uchodziło to za rewelację i na ogół nią było. Poza tym znakomicie zapobiegał kłótniom i wzajemnej niechęci w zespole²⁴.

Max Reinhardt, który w początkach swojej kariery sam występował na scenie, potrafił wyjątkowo skutecznie pracować z aktorami i odkrywać ich, często nieuświadomione, zdolności. Niewątpliwie pomógł także dojrzeć talentowi aktorskiemu Poli Negri. Wiesława Czapińska pisze:

Debiut w teatrze Reinhardta zapewnił jej wysoką pozycję. Pod względem aktorstwa bardzo wiele zawdzięczała Reinhardtowi, co widać wyraźnie w filmowej wersji *Sumurun*. To już nie ta sama aktorka, którą pamiętamy z *Bestii*. To ktoś zupełnie inny – porusza się z gracją i wdziękiem, bez szarży i owego niezdolnego nadmiaru temperamentu²⁵.

Kiedy Max Reinhardt po ośmiu latach od prapremiery ponownie wprowadzał *Sumurun* do repertuaru, Leopoldine Konstantin – dawna odtwórczyni roli Tancerki – od dwóch lat mieszkała już w Austrii, natomiast Pola Negri od roku przebywała w Berlinie. Po warszawskiej pantomimie odnosiła sukcesy na scenach Teatrów Rządowych²⁶ i z powodzeniem angażowana była do produkcji filmowych, dzięki którym Aleksander Hertz, właściciel wytwórni Sfinks, wykreował ją na pierwszą gwiazdę polskiego kina. Zerwawszy z nim kontrakt, zaczęła występować w filmach niemieckich – tylko w 1917 roku zagrała w sześciu

²⁴ *Ibidem*, s. 112. Por. charakterystykę pracy reżysera z aktorem sporządzoną przez samego Reinhardta, w: M. Reinhardt, *O nowoczesnym aktorstwie*, [w:] idem, *O teatrze i aktorze*, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 134–138.

²⁵ W. Czapińska, *Pola Negri: polska królowa Hollywood*, Warszawa 1996, s. 43.

²⁶ Loda Halama, słynna tancerka i aktorka, wspominała jedną z ważniejszych ról Negri w Operze Warszawskiej, tytułową postać w *Niemiej z Portici* Daniela Aubera w reż. Wiktora Grąbczewskiego. Por. L. Halama, *Moje nogi i ja*, Warszawa 1984, s. 44.

realizacjach. Można przypuszczać, że Ordyński miał jakiś udział w obsadzeniu Negri w berlińskim przedstawieniu, choć on sam w latach 1915–1920 zbierał owoce swojego wcześniejszego sukcesu w Stanach Zjednoczonych i z powodzeniem reżyserował w Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

Sumurun wystawiano od 18 marca do 31 maja 1918 roku, dając łącznie sześćdziesiąt pięć przedstawień²⁷, co w przypadku wznowień spektakli jest liczbą imponującą. Nie udało się odnaleźć zdjęć ani recenzji z przedstawienia wystawionego ponownie przez Reinhardta, więc jedynie stosunkowo duża liczba powtórzeń może być sygnałem, że i tym razem pantomima odniosła sukces. Jego apogeum miało nastąpić jednak w kolejnym etapie, gdy Ernst Lubitsch posłużył się spektaklem jako materiałem wyjściowym do niezależnej produkcji filmowej.

Lubitsch był uczniem Reinhardta, od 1906 roku występował w Deutsches Theater, początkowo w mniejszych rolach i w zastępstwie innych aktorów. Od 1911 roku miał już jednak pełen angaż i pojawiał się sporadycznie w berlińskiej obsadzie *Sumurun* oraz podczas występów gościnnych w Londynie. Zagrał też Staruchę we wspomnianym wznowieniu pantomimy w 1918 roku z Polą Negri jako Tancerką. To spotkanie na scenie zaowocowało ich współpracą i jeszcze w tym samym roku odbyły się premiery dwóch filmów Lubitscha z Negri w rolach głównych: *Oczy mumii Ma* (*Die Augen der Mumie Ma*) miał premierę 3 października, a *Carmen* – 17 grudnia. Daty te wskazują, że ich realizację podjęto natychmiast po skończonym cyklu przedstawień w Deutsches Theater. Oba w jakimś sensie stanowią zapowiedź filmowej wersji *Sumurun*: są obrazami kostiumowymi, rozgrywają się w egzotycznej scenerii, a postaci grane przez Negri w pewnych partiach filmu tańczą. Film *Oczy mumii Ma* spotkał się wprawdzie z dużo lepszym przyjęciem przez krytyków i publiczność niż *Carmen*, ale oba tytuły utwierdziły pozycję aktorską Poli Negri. W następnym roku z powodzeniem wystąpiła w kolejnym filmie Lubitscha *Madame Dubarry*, a w 1920 roku przyszedł czas na *Sumurun*.

Wydaje się, że pamięć zawiodła Polę Negri także w przypadku realizacji tego filmu, którą opisała dość skrótowo i raczej niezgodnie z tym, co można zobaczyć na ekranie:

Filmowanie *Sumurun* było pracą niesłychanie łatwą i radosną. Innowacje Lubitscha były jedynie nieznaczne i wszystko sprowadzało się właściwie do sfilmowania

²⁷ W całym cyklu Pola Negri nie wystąpiła tylko dwukrotnie – 15 kwietnia, kiedy zastąpiła ją Lyda Salmon, oraz 20 maja, gdy w roli Tancerki pojawiła się Leontine Sziklai. Por. H. Huesmann, *Welttheater Reinhardt...*, poz. 995.

teatralnego przedstawienia. W owych czasach nie uważało się tego w kinematografii za coś karygodnego. Zasadniczą rzeczą była fabuła. Technika miała tylko jeden cel: dopomóc rozwojowi akcji. Kino dla kina nas nie obchodziło. Może dlatego owe wcześniejsze filmy lepiej przetrwały próbę czasu od późniejszych, w których fotograficzne triki stały się ważniejsze od dramatycznego wątku²⁸.

Lubitschowi przypisała następującą wypowiedź: „Zrobimy film z *Sumurun* [...]. Reinhardt daje nam dekoracje i kostiumy. A i aktorzy w większości będą ci sami. Może nawet obejdzie się bez prób. Koszty praktycznie równają się zeru”²⁹. Ta informacja domaga się sprostowania. Wprawdzie nie dysponuję zdjęciami z drugiej berlińskiej realizacji pantomimy, by porównać je z ujęciami filmowymi, ale scenografię do inscenizacji z 1910 i 1918 roku opracował Ernst Stern, często współpracujący z Reinhardtem, natomiast za dekoracje filmowe odpowiedzialny był Kurt Richter – pracujący także przy innych filmach Lubitscha – i jego asystent Ernö Metzner, zaś kostiumy zaprojektował Ali Hubert. Wydaje się mało prawdopodobne, aby faktycznie wykorzystano dekoracje i kostiumy Sterna, nie wspominając o tym. Podobnie wygląda sprawa obsady: spośród niemal sześćdziesięciorga aktorów występujących w sześćdziesięciu pięciu przedstawieniach berlińskich, w obsadzie głównej i w dublurach, wśród wykonawców filmowych powtarzają się tylko dwa nazwiska: Poli Negri jako Tancerki i Ernsta Lubitscha, grającego tym razem Garbusa.

Lubitsch i Hanns Kräly jako podstawę scenariusza wykorzystali wprawdzie adaptację pantomimy *Sumurun* Friedricha Freksy w inscenizacji Maxa Reinhardta, ale w istotny sposób opracowali ten materiał i rozbudowali epizody. Przede wszystkim na pierwszy plan wysunięta została rola Tancerki (Yannaia), na dalszym znalazł się zaś wątek *Sumurun*, nałożnicy starego Szejka. Znacznie bardziej wyeksponowano też postać Garbusa, który z trupą wędrownych kuglarzy przyjeżdża do Bagdadu. Ta tragiczna rola Lubitscha była zarazem jego pożegnaniem z aktorstwem.

Film zrealizowany został z rozmachem widowiska kostiumowego – początkowe ujęcia pokazują przestrzeń pustynną, którą przemierzają wędrowni aktorzy, w innych widać rozległy pałac Szejka, bogate komnaty i przestronne patia. Wnętrza pełne są orientalnych ozdób – lamp, poduszek, dywanów. Otoczenie pałacu to gwarny, tętniący życiem rynek, wypełniony tłumem sprzedawców i kupujących. Wszystko to stanowi jednak tylko tło dla postaci kreowanych przez Negri i Lubitscha, które utrzymują napięcie dramaturgiczne.

²⁸ P. Negri, *Pamiętnik gwiazdy*, s. 124.

²⁹ *Ibidem*, s. 123.

Pola Negri prezentuje tutaj dojrzały kunszt aktorski, jej mimika i gra oczu są intensywne oraz pełne powabu. Potrafi drwić z zakochanego w niej Garbusa, kusić zwodniczo starego Szejka i dawać ujście namiętności do jego syna – gra pełną skalą kobiecych emocji. Ewolucję, jaką przeszła postać Tancerki – od jej pierwszej wykonawczynie Leopoldine Konstantin, przez warszawskie wcielenie Poli Negri i jej kreację filmową – można uchwycić, zestawiając fotografie z tych trzech etapów. O ile taniec na zdjęciu Konstantin wydaje się ornamentem, o tyle w wykonaniu Negri staje się niepowstrzymanym żywiołem. W obrazie Lubitscha stworzyła postać kobiety świadomej swojego piękna i powabu, zdecydowanej na własną korzyść rozgrywać sytuacje, w jakich stawia ją życie.

Film miał premierę 1 października 1920 roku i wiązano z nim nadzieje na początek nowej ery kina artystycznego. Nawet jeśli nie do końca spełnił te oczekiwania krytyków, to publiczność była w pełni usatysfakcjonowana spłotem intryg, miłosnymi uniesieniami, namiętnościami i śmiercią. Film Lubitscha wywołał kolejną falę mody na *Sumurun* – brytyjska modelka Vera Ashby, występująca na paryskich wybiegach, przyjęła taki właśnie pseudonim, zaś Tomasz Mann po obejrzeniu filmu wplótł go w fabułę *Czarodziejskiej góry*.

Sumurun, grana w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *One Arabian Night*, to jeden z trzech wspólnych filmów Lubitscha i Negri – obok przełamującej powojenną izolację kina niemieckiego *Madame Dubarry* i *Carmen* (pokazywanej tam jako *Gypsy Blood*) – który dał aktorce gwiazdorski status za oceanem i przepustkę do światowej kariery. Po wielkim sukcesie, jaki odniósł u publiczności amerykańskiej, Pola Negri jako pierwsza aktorka filmowa z Europy została zaproszona do Hollywood, a gdy w 1922 roku przybyła do Nowego Jorku – zgotowano jej królewskie powitanie.

Patrząc na późniejsze kreacje filmowe Poli Negri, można odnaleźć pewne cechy jej aktorstwa, które tak wyraziście zaistniały w *Sumurun* – jak swoboda poruszania się w kostiumie, w którym często pojawiają się elementy orientalne, wyrazista mimika, a zwłaszcza dramaturgia spojrzenia oraz sugestywna gra ciałem, wyrażająca całe spektrum emocji. Można powiedzieć, że między warszawskim przedstawieniem *Sumurun* w Teatrze Nowości w 1913 roku a filmem Ernsta Lubitscha z 1920 zawiera się cała droga Poli Negri do pozycji gwiazdy światowego formatu, jaką dały jej produkcje amerykańskie. Spotkanie na niej Ryszarda Ordyńskiego, Maxa Reinhardta i Ernsta Lubitscha wyznaczało za każdym razem ważny etap w rozwoju jej kariery. Niewątpliwie nazwisko Reinhardta, które na początku lat 20. XX wieku było marką artystyczną rozpoznawalną nie tylko w Europie, ale także w Stanach Zjednoczonych, stanowiło dla aktorki doskonałą rekomendację. Podobnie jednak jak postaci, którym dawała życie na ekranie, także ona sama, Pola Negri, świadoma była swojego uwodzicielskiego uroku i potrafiła to w pełni wykorzystać.

OSKAR SCHLEMMER: „CZŁOWIEK JAKO ALFA I OMEGA”

Twórczość Oskara Schlemmera (1888–1943) obejmuje zaledwie trzy dekady, z których środkowa, spędzone w Bauhausie lata 1921–1929, zaowocowała dziełami sprawiającymi, że jako artysta jest on do dziś tak silnie rozpoznawalny. Trudno jednoznacznie przypisać Schlemmera do którejś z konstelacji artystycznych początku XX wieku, nawet wśród artystów skupionych w Bauhausie przypadło mu miejsce osobne – przynajmniej sam siebie tak postrzegał. Zajmował się wieloma dziedzinami sztuki – malarstwem, rzeźbą, reliefem (a może raczej ściennymi kompozycjami metaloplastycznymi), twórczością teatralną: choreografią, scenografią oraz projektami kostiumów i masek – ale mimo odmienności technik, tworzyw, przebiegu procesu kreacji jego dzieło pozostaje spójne. Widoczny jest w nim bowiem oryginalny kod artysty, który określają: zakotwiczenie w tradycji i wychylenie ku nowoczesności, wychodzenie od indywidualizmu w poszukiwaniu uniwersalizmu, przetapianie realizmu w abstrakcję, odkrywanie metafizyki w codzienności. Cała twórczość Schlemmera jest próbą godzenia przeciwieństw, z których najdotkliwszym dla artysty było rozdarcie między malarstwem i teatrem – męka ciągłego wyboru między gwarantującą spójność i koncentrację płaszczyznę obrazu a nieprzewidywalną dynamiką sceny. W dziennikach i korespondencji Schlemmera można znaleźć wiele zapisków utrzymanych w podobnym tonie, jak zwierzenie w liście do Otto Meyera-Amdena z 1924 roku:

Spór dwóch dusz w jednej piersi – malarskiej, albo lepiej powiedzieć filozoficzno-artystycznej, i teatralnej, albo powiedzmy wprost: etycznej i estetycznej – jest nierozstrzygnięty [...]. Nie można służyć dwóm panom – obaj są potężni i żądają wszystkiego (jeśli w ogóle można to dać). Musi się zdarzyć zatem coś niezależnego ode mnie, co ułatwi podjęcie decyzji¹.

¹ O. Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, Leipzig 1990, s. 126.

Jednak nie nastąpiło nic, co przesądziłoby o wyłącznym poświęceniu się Schlemmera jednej z tych sztuk i zawieszenie między malarstwem a teatrem towarzyszyło mu przez niemal całą drogę artystyczną.

Misjonarz form symbolicznych

Zanim Schlemmer rozpoczął studia w Akademii der Bildenden Künste w Stuttgarcie (Akademia Sztuk Pięknych w Stuttgarcie, 1906–1910), przez dwa lata pracował tam jako rysownik i projektant intarsji w znanej firmie Wölfel & Kißling, a jednocześnie uczęszczał do miejscowej Kunstgewerbeschule (Szkoły Rzemiosł Artystycznych). Dopiero uzyskanie stypendium pozwoliło mu na podjęcie pełnych studiów artystycznych i zaliczenie kursów rysunku, malarstwa i kompozycji w stuttgartarckiej Akademii. W latach 1910–1912 przerwał studia i spędzał ten czas w Berlinie, gdzie poznawał skupione wokół Herwartha Waldena środowisko ekspresjonistycznej grupy Sturm, artystów rosyjskich, a przede wszystkim przeczytał wydaną wówczas programową książkę *O duchowości w sztuce* Wasyla Kandinsky'ego² – artysty, który będzie mu bliski w późniejszych latach. Jest to zarazem okres wczesnego zainteresowania sceną i tańcem. Po powrocie do Stuttgartu, w grudniu 1912 roku, zanotuje w dzienniku wstępny szkic libretta tanecznego³ i od tej pory problem nowych środków scenicznych będzie stopniowo domagał się od niego coraz więcej uwagi. Tymczasem Schlemmer kontynuował studia w klasie mistrzowskiej Adolfa Hölzla; jego pejzaże z tego okresu – *Jagdschloß in G.*, *Vor dem Kloster* – zdradzają wpływy francuskich kubistów. W latach 1913–1914 wraz z bratem Wilhelmem prowadził w Stuttgarcie Der Neue Kunstsalon am Neckartor – galerię, w której oprócz prac własnych i kolegów ze studiów – Willego Baumeistra i Hermanna Stennera – odrzuconych z Wielkiej Wystawy Sztuki w Stuttgarcie, wystawiał obrazy Franza Marca, Paula Klee, Gabriele Müntner oraz Oskara Kokoschki. W 1914 roku pod kierunkiem Hölzla wraz z Baumeistrem i Stennerem przygotował cykl fresków na wystawę Werkbundu w Kolonii. Oprócz Waltera Gropiusa, poznał wówczas głośnego ekspresjonistę Ernsta Ludwiga Kirchnera, a świadectwem tej znajomości jest portret Schlemmera wykonany przez Kirchnera (1914). W tym samym roku odbył podróż do Amsterdamu,

² W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.

³ Por. O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010, s. 118–119.

Londynu i Paryża. Wybuch Wielkiej Wojny przerwał to rozpoznawanie mapy ówczesnego malarstwa europejskiego.

Schlemmer zgłosił się do wojska jako ochotnik i został skierowany na front zachodni, potem przesunięty na front wschodni. Z powodu odniesionych ran przebywał w szpitalu w Galkhausen. Odbił szkolenie kartograficzne i został przydzielony do oddziału geodezyjnego w Mühlhausen, a następnie w Colmar we Francji. Jesienią 1918 roku odbywał kurs oficerski w Berlinie, gdzie zastał go koniec wojny i rewolucja listopadowa. Ale lata wojenne – dzięki urlopom i przerwom w służbie – wykorzystywał Schlemmer także na udział w wystawach: w 1916 roku jego obrazy pokazywane były we Freiburgu i Frankfurtu nad Menem w ramach ekspozycji *Hölzel und sein Kreis* (Hölzel i jego krąg), a w 1918 roku miał wspólną wystawę z Baumeistrem w Stuttgarcie. Wtedy także zacieśniła się jego znajomość z Johannesem Ittenem, którego wkrótce miał spotkać w Bauhausie. Na ten okres przypada również powstanie, opracowanych dla tancerzy Elsy Hötzel i Alberta Burgera, trzech układów choreograficznych do muzyki na fortepian Enrico Bossiego, pokazanych w ramach uroczystości dobroczynnych w Stuttgarcie 7 grudnia 1916 roku. Tańce te w następujący sposób opisuje Karin von Maur:

To, co oglądano w czasie przedświątecznych uroczystości, nie miało nic wspólnego z synestetyczno-symbolistycznymi ideami tańca [Schlemmera – M.L.] z lat wcześniejszych. Kostiumy składały się już wtedy z zakrywających [ciała tancerzy – M.L.] elementów w kształcie kuli (spódnica tancerki), cylindra (górna część kostiumu tancerza) oraz formy tutek (spodnie tancerza), a gestyka aktorów była celowo groteskowa, przypominająca marionetki, ożywiona ówczesnym duchem dadaizmu⁴.

Zaprezentowane w Stuttgarcie trzy *Pas de deux* były układem wyjściowym do rozwijanej w następnych latach kompozycji ruchowej i plastycznej *Baletu triadycznego*.

Te krótkie powroty do sztuki były ważną odskocznią od doświadczeń wojennych, które naznaczyły całe pokolenie Schlemmera. Wobec postępującego rozpadu dawnego świata, wobec załamania się dotychczasowego porządku społecznego i anihilacji jednostki artysta szukał oparcia w sztuce, badał jej prawa i rozważał jej zobowiązania wobec świata zewnętrznego. Jak pisze Matthias Eberle, obrazy okrucieństwa wojny nie przeniknęły bezpośrednio do twórczości Schlemmera, jak widać to na przykład u Maxa Beckmanna

⁴ K. von Maur, *Oskar Schlemmer als Tanzgestalter und Bühnenbildner*, [w:] Oskar Schlemmer. *Visionen einer neuen Welt*, Hrsg. I. Conzen, Stuttgart 2015, s. 192.

czy Georga Grosza. Schlemmer nie analizuje bezsensu wojny, nie odprawia misterium nad ciałami poległych ani nie wytacza procesu siłom politycznym odpowiedzialnym za wojnę. Jego odpowiedzią na te problemy ma być forma, której poszukuje:

Jest misjonarzem, który swoją naukę chce głosić za pomocą form symbolicznych, form, w których próbuje ująć zarazem istotę człowieka i natury. Siła wejrzenia w tę istotę, która wiąże człowieka z podobnymi mu ludźmi, z naturą i kosmosem, pozwoliłaby na życie w nowej duchowej harmonii ze światem. Odpowiednim środkiem do tego wydaje mu się abstrakcyjne przedstawienie indywidualnych, naturalnych zjawisk, ich powiązanie z dominującą płaszczyzną, która była dla niego – jak zauważy później – znakiem i symbolem nieskończonej przestrzeni kosmicznej⁵.

Abstrakcja, forma i barwa staną się motywami przewodnimi poszukiwań Schlemmera zarówno w obszarze malarstwa i rzeźby, jak i w teatrze. Określać je będą ponadto dyscyplina i redukcja, wypływające bezpośrednio z osobistych doświadczeń w czasie wojny i widoczne choćby w wyglądzie artysty, który wówczas zgolił włosy i wobec otoczenia zewnętrznego przyjmował postawę *incognito*⁶.

Pod koniec 1918 roku Schlemmer powrócił do Stuttgartu, gdzie jako członek Üecht-Gruppe (Grupy Świt) zaangażował się w reformę programu studiów i poparcie kandydatury Paula Klee jako następcy ustępującego Hölzla w Akademii der Bildenden Künste, co jednak nie odniosło skutku. Wraz z członkami Üecht-Gruppe (m.in. Baumeister, Gottfried Graf, Edmund Daniel Kinzinger, Albert Müller i Hans Spiegel) i Sturmowi w 1919 roku wziął udział w Herbstschau neuer Kunst (Jesiennym Przeglądzie Nowej Sztuki) w Stuttgarcie, na którym pokazane zostały między innymi prace George'a Braque'a, Kandinskiego, Marca i Kurta Schwittersa. W następnym roku wystawiał swoje obrazy w galerii „Sturm” w Berlinie, lecz wiosną 1920 roku opuścił Akademię i przeniósł się do Bad Cannstatt, gdzie przy pomocy brata Carla zaczął przygotowywać kostiumy do *Baletu triadycznego*. Zaproszenie przysłane przez Gropiusa do pracy jako wykładowca w założonym kilka miesięcy wcześniej Bauhausie nadeszło w okresie przełomowym, kiedy Schlemmer zniechęcony konserwatywnymi metodami nauczania i atmosferą polityczną wycofał się ze środowiska akademickiego. Jednocześnie jego prace zaczęły być rozpoznawalne

⁵ M. Eberle, *Die Wandlung Adams zu Prometheus durch Geometrie. Transzendente Anatomie*, [w:] idem, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik*. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart–Zürich 1989, s. 119.

⁶ Por. *ibidem*, s. 118.

w szerszych kręgach artystycznych, a on sam próbował dokonać bilansu współczesnej sztuki:

Manko naszych czasów: przeciętność, zacieranie różnic: ekspresjonizm, rzadko coś oryginalnego. Kandinsky, Marc, Chagall, Klee, Archipenko, Picasso, to nieliczni naprawdę oryginalni. Jak wygląda dzisiejsza sztuka? Albo: rewelacyjne prace *à la* dadaści, Janco, Wauer, spłylenie do tego, co dekoracyjne, do rzemiosła artystycznego, czasami bardzo dobrego, ale w formach Jugendstil. Albo: ekstatyczne, ekspresyjne podniecenie; Meidner, pesymiści – wszyscy podżegacze, ruina. Albo: styl afrykański, prymitywizm. Brakuje: intymności, czegoś nie na czasie, a mimo to czegoś ukrytego, delikatnego, z odrobiną nowoczesności, ale nienachalną, bez plakatowości. Prawdziwych wartości, osobowości, oryginalności⁷.

Wobec wyrażającego się w tym podsumowaniu rozczarowania sztuką współczesną powołanie Schlemmera do grona wykładowców Bauhausu dawało przynajmniej nadzieję na pracę w środowisku tych nielicznych cenionych przez niego artystów i na możliwość współtworzenia nowych zasad kształcenia artystycznego. Ale to, co wydawało się początkowo zaletą tej wyjątkowej instytucji, mogło się w efekcie okazać jej słabością.

Każdy miał swój własny Bauhaus

Pierwsze miesiące 1919 roku były w Niemczech wciąż niespokojne, upływały w atmosferze krwawych rozruchów politycznych i strajków. Z tego powodu Zgromadzenie Narodowe nie obradowało w Berlinie, lecz w Weimarze – tu dokonano wyboru Friedricha Eberta na prezydenta i uchwalono konstytucję, która była aktem założycielskim demokratycznej Republiki Weimarskiej. W tym samym miejscu w kwietniu 1919 roku powstał Bauhaus, założony przez Waltera Gropiusa z połączenia tamtejszej Hochschule für Bildende Kunst i rozwiązanej w 1915 roku Kunstgewerbeschule, prowadzonej przez Henry’ego van de Velde. Znamienne jest, że Bauhaus przetrwał równie długo co Republika Weimarska i został unicestwiony przez te same siły nazistowskie, które przejęły władzę w 1933 roku.

Walter Gropius był architektem o wyrobionym już nazwisku i znaczącej pozycji w niemieckim środowisku działającym na rzecz odrodzenia sztuki i zjednoczenia twórców; już w listopadzie 1918 roku został jednym z przywódców

⁷ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 51.

Arbeitsrat für Kunst, porozumienia architektów, projektantów i artystów plastyków, którego celem było osiągnięcie jedności sztuki i społeczeństwa oraz integracja sztuk pod skrzydłami architektury. Z tych przesłanek wywodził się program szkoły Gropiusa⁸, zakładający: apolityczność będącą warunkiem wolności sztuki, wspólnotę wykładowców i studentów opartą na zasadach demokracji oraz interdyscyplinarne poszukiwanie form sztuki stosowanej, którego ukoronowaniem miała być „nowa budowla przyszłości”. Nauka w Bauhausie miała przede wszystkim rozwijać osobowość studentów i pomagać w krystalizowaniu się ich talentów oraz poszerzaniu zdolności obserwacji, przedstawiania i kompozycji, a także poznawaniu materiałów i procesów produkcji. Program nauczania obejmował więc z jednej strony przygotowanie teoretyczne, czemu służył półroczny kurs wstępny, z drugiej zaś zajęcia poświęcone studiom z natury, poznawaniu praw przestrzeni, nauce o barwach, zasadom konstrukcji i przedstawiania, materiałoznawstwu, a w następnym etapie pracę w dwóch wybranych przez studenta warsztatach, których specyfikę określało tworzywo: szkło, glina, kamień, drewno, metal, tkanina, barwa⁹. Końcowym etapem kształcenia miała być architektura i budownictwo, lecz taki kurs został uruchomiony stosunkowo późno, a studenci zdobywali doświadczenie praktyczne, o ile mieli szczęście uczestniczyć w realizacji projektów prowadzonych przez Bauatelier Gropiusa. Przejście przez kolejne etapy kształcenia oznaczało uzyskanie przez studenta statusu terminatora, czeladnika i młodego mistrza. Program poszczególnych kursów oraz zajęć w pracowniach i warsztatach nie był szczegółowo określony, lecz zależał od inwencji wykładowców i współpracujących z nimi techników. Dlatego Gropius zapraszał do Bauhausu artystów o uznanym dorobku i osobowości otwartej na współpracę ze studentami. Równie ważne jak nauczanie było rozwijanie przez wykładowców własnej twórczości: „Już sam fakt kontynuowania własnej pracy w murach uczelni – uważał Gropius – zapewnia twórczą atmosferę sprzyjającą rozwojowi młodych talentów, absolutnie niezbędną w szkole projektowania”¹⁰. W grupie pierwszych wykładowców znaleźli się Johannes Itten, Gerhard Marcks i Lyonel Feininger. Stopniowo grono to powiększało się bądź z różnych względów ulegało zmianie; niektórzy

⁸ Zasady działania i organizacji Bauhausu omawiam szerzej w: M. Leyko, *Bauhaus – warsztat formy, barwy i ruchu*, [w:] eadem, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 233–246. Por. także: G. Naylor, *Bauhaus*, przeł. E.M. Biegańska, Warszawa 1988.

⁹ W późniejszym okresie powstały także pracownie edytorstwa i fotografii.

¹⁰ W. Gropius, *Moja koncepcja Bauhausu*, [w:] idem, *Pełnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 37.

artyści sami odchodzili z Bauhausu, innym nie przedłużano kontraktów, gdyż reprezentowany przez nich kierunek zbyt oddalał się od założeń szkoły. Na przykład Johannes Itten, który w pierwszym okresie prowadził kurs wstępny i większość zajęć w pracowniach, odszedł w 1923 roku, gdyż głoszona przez niego estetyka o podstawach metafizycznych oraz skupianie wokół siebie grona młodych zwolenników Mazdaznan i praktykowanie z nimi zasad głoszonych przez tę „szkołę skoncentrowanego myślenia” zaczęło wprowadzać podziały wśród wykładowców i studentów. Z kolei Lothar Schreyer, który w latach 1921–1923 prowadził warsztat teatralny, musiał odejść, gdy jego eksperymenty sceniczne zaczęły koncentrować się na próbach odrodzenia kultowej funkcji teatru i dążeniu do zbiorowego przeżycia mistycznego.

W ciągu czternastu lat istnienia szkoły, której dyrektorami po odejściu Gropiusa byli Hannes Meyer (1928–1930) i Ludwig Mies van der Rohe (1930–1933), dwukrotnie zmieniała ona siedzibę, co pociągało za sobą także pewne zmiany organizacyjne i programowe. Najtrudniejszym okresem były niewątpliwie lata spędzone w Weimarze, kiedy Bauhaus korzystał z pomieszczeń Hochschule für Bildende Kunst, a Gropius zobowiązany był zatrudnić część wcześniejszego personelu szkoły. Budynek nie był przystosowany do nowatorskiego programu kształcenia, nie posiadał odpowiednio wyposażonych warsztatów, których urządzenie wymagało wielkich nakładów. Działalności szkoły nie sprzyjały także nieustanne konflikty z władzami lokalnymi, które niechętnie finansowały – w ich rozumieniu – nazbyt rewolucyjne przedsięwzięcie. Mimo tych trudności Gropiusowi udało się utrwalić markę uczelni, która stała się symbolem ścisłego powiązania modelu kształcenia artystycznego zespolonego z praktyką rzemieślniczą, nastawionego na nowoczesne wzornictwo przemysłowe. Znaczenie szkoły wyraźnie wzrosło po przeniesieniu jej do własnej siedziby w Dessau, wybudowanej zgodnie z zasadami architektonicznymi Gropiusa. W kompleksie budynków Bauhausu uwzględniono bowiem nie tylko ich funkcje dydaktyczne z dobrym wyposażeniem technicznym, ale przewidziano także zaplecze socjalne – mieszkania dla wykładowców i studentów, których usytuowanie i urządzenie miało ustanawiać standardy dla przyszłych projektantów. Ostatni, półroczny zaledwie okres berliński – już w kilka lat po odejściu z Bauhausu Schlemmera – wobec rosnącej presji politycznej nazistów był dramatycznym epilogiem tego przedsięwzięcia, które dokonało istotnego przełomu w kształceniu artystycznym w skali światowej.

Na zewnątrz fasada Bauhausu odbierana była jako symbol wspólnoty wykładowców i studentów, spójności estetycznej i jedności stylu artystycznego, zgodnej wizji funkcji sztuki oraz ścisłego zespolenia dążeń na rzecz współpracy

z przemysłem. Przyczyniły się do tego wystawy Bauhausu¹¹ we własnej siedzibie oraz prezentowanie osiągnięć szkoły – zarówno projektów i wyrobów studentów, jak i dzieł artystów–wykładowców na zewnątrz. Manifestacją wspólnoty uczących i nauczanych były głośne święta Bauhausu, których uczestnicy przeciągali w fantastycznych pochodach ulicami Weimaru, później Dessau¹². Pod szyldem Bauhausu odbywały się także liczne prezentacje *Baletu triadycznego* i koncerty zespołu jazzowego założonego przez studentów. Za tą fasadą skrywały się jednak poważne różnice zarówno co do procesu kształcenia, jak i odrębności światopoglądowych: od ezoterycznych przekonań Ittena we wczesnym okresie po komunistyczne sympatie studentów w końcowym etapie istnienia szkoły. Jakkolwiek Gropius dzięki skutecznie stosowanym kampaniom reklamowym przyczynił się do utrwalenia na zewnątrz przekonania o odrębności stylu Bauhausu, definiowanego przede wszystkim przez funkcjonalność, to w 1935 roku uważał, że nieporozumieniem jest mówienie o jednorodnym stylu projektów powstających w szkole:

Celem Bauhausu nie było upowszechnianie jakichkolwiek stylów, systemów czy dogmatów. Chodziło jedynie o ożywienie samego projektowania. Powstanie „stylu Bauhausu” byłoby równoznaczne z przyznaniem się do porażki oraz powrotem do duszącej inercji, do pogrążonego w stagnacji akademizmu, przeciwko któremu wystąpiłem¹³.

¹¹ Pierwsza wystawa Bauhausu w Weimarze prezentowana była od 15 sierpnia do 30 września 1923 w budynkach szkoły. Jej głównym celem było przekonanie władz lokalnych o efektywności kształcenia w Bauhausie i pozyskanie dalszego finansowania. Zwiedzającym udostępniono pomieszczenia uczelni kolorystycznie i plastycznie aranżowane przez wykładowców i studentów, na ekspozycji znalazły się także przedmioty wytworzone w pracowniach (tkaniny, ceramika, druki) oraz dzieła mistrzów. Niezależnie od tego typu okresowych prezentacji wykładowcy i studenci brali udział w licznych, także zagranicznych, wystawach sztuki, rzemiosła i architektury poza siedzibą. Por. U. Brüning, *Austellungen am Bauhaus*, [w:] *Bauhaus*, Hrsg. J. Fiedler, P. Feierabend, Tandem Verlag, b.m. 2006–2007, s. 614–615.

¹² Święta Bauhausu były regularnymi wydarzeniami towarzyskimi, które miały podkreślać spójność społeczności szkoły. Do tradycji uczelni należały cykliczne jesienne święta latarni i wiosenne święta latawców; w Dessau organizowano wieczory tematyczne: *Nowa rzeczowość*, *Rury*, *Białe święto*, *Święto przysłów*, *Święto bród, nosów i serc*, *Metalowe święto*, których nazwy sugerowały rodzaj obowiązujących kostiumów i masek.

¹³ W. Gropius, *Moja koncepcja Bauhausu*, s. 26–27.

Mimo że Gropius dopuszczał swobodę i różnorodność poglądów oraz praktyk artystycznych, to jego wielkim sukcesem jest utrzymanie spójności szkoły, gdyż z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że konflikty i antagonizmy między członkami Bauhausu były jego codziennością. Eckhard Neumann, redaktor wydanej w 1985 roku antologii *Bauhaus und Bauhäusler*, zatytułował swój wstęp *Każdy miał swój własny Bauhaus* i wyjaśniał: „Bauhausowcy kochali swój Bauhaus, każdy miał swój «własny» Bauhaus [...], każdy Bauhausowiec przez własne przeżycia w Bauhausie został naznaczony na całe życie”¹⁴. Choć niewątpliwie w szkole panował duch krytycyzmu, a współżycie wielu tak wybitnych osobowości – artystów z pewnością wrażliwych na punkcie własnej twórczości nie przebiegało bez konfliktów, to jednak opinia Deyana Sudjica, który pisze, że „Bauhaus był wylegarnią handryczących się ekshibicjonistów, donżuanów oraz egoistów walczących o prestiż”¹⁵, wydaje się nieco przejęskrawiona. Oskar Schlemmer również dostrzegał ścieranie się frakcji wśród wykładowców, żałował czasu traconego na wielogodzinne jałowe dyskusje, odczuwał brak akceptacji dla własnych prac i opór studentów wobec proponowanych przez niego projektów¹⁶, lecz dzięki dyscyplinie i dystansowi w stosunku do rozgrywek personalnych, a także dzięki angażowaniu się w prace poza uczelnią, lata spędzone w Weimarze i Dessau należą do najplodniejszych w jego twórczości.

Człowiek w kręgu idei

Oskar Schlemmer podjął zajęcia w Bauhausie na początku 1921 roku i od razu znalazł się w otoczeniu artystów, których znał wcześniej i których prace cenił. Gropiusa poznał w 1914 roku na wystawie Werkbundu w Kolonii i później wielokrotnie spotykał się z nim przy okazji wystaw, z Ittenem zetknął się tuż po wojnie. W tym samym czasie co Schlemmer, w styczniu 1921 roku pojawił się w Bauhausie Paul Klee, jeden z nielicznych malarzy współczesnych, których cenił za oryginalność. Rok później powołanie do weimarskiej uczelni przyjął także Wasyl Kandinsky. Wczesną fascynację Schlemmera jego książką *O duchowości w sztuce* umacniały prace malarskie Kandinsky’ego, a także poglądy na

¹⁴ E. Neumann, *Jeder hatte sein eigenes Bauhaus*, [w:] *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Hrsg. E. Neumann, Köln 1985, s. 10.

¹⁵ D. Sudjic, *B jak Bauhaus*, przeł. A. Sak, Kraków 2014, s. 27.

¹⁶ W 1923 Schlemmer pisał do Otto Meyera-Amdena: „Bauhaus z jego aferami to przykra i skomplikowana sprawa. Nie chcę o tym pisać”, por. O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 104.

znaczenie barw oraz zasady kompozycji, w których znajdował ważne dla siebie inspiracje i zbieżność z własnymi poszukiwaniami. Tut Schlemmer, żona artysty, wspominała, że w pierwszych latach powojennych, mimo ubóstwa i inflacji, środowiska artystyczne żywo reagowały na idee odrodzenia sztuki w kontekście nowej wizji przyszłości, dlatego „[w]ezwanie Gropiusa działało niczym fanfara i zewsząd ściągali entuzjaści”, zarówno wykładowcy, jak i studenci, a „długie włosy chłopców, krótkie spódniczki dziewcząt”¹⁷ szokowały ekstrawagancją konserwatywnych mieszkańców Weimaru. Mimo entuzjazmu spajającego Bauhaus w pierwszym okresie Schlemmer nie pozostawał bezkrytyczny, gdyż czuł się poniekąd odpowiedzialny za powodzenie całego przedsięwzięcia. Już w pierwszych miesiącach dostrzegał zwodniczość projektu Ittena, który chciał stworzyć „nowego człowieka” za pomocą „diety Mazdaznan”, medytacji i obrzędów¹⁸, czy nierealność programu Gropiusa, dążącego do zjednoczenia wszystkich sztuk pod protektorem architektury, choć on sam – jako jedyny architekt w gronie wykładowców – pochłonięty walkami o stabilizację bytu Bauhausu i zajęty w swoim biurze projektowym realizacją zamówionych przez zamożnych berlińczyków domów, nie miał czasu, aby włączyć się w kształcenie studentów¹⁹. Schlemmer natomiast był postrzegany „jako człowiek kompromisu między ekstremalnymi koncepcjami i estetykami w Buhausie”²⁰. Szybko się zorientował, że łatwiej jest napisać projekt kształcenia, niż go wspólnie realizować, a idealistyczne zamierzenia w praktyce muszą ustąpić miejsca funkcjonalizmowi. W połowie 1922 roku notował w dzienniku:

Odwrót od utopii.

Jeśli chcemy dążyć do realizacji naszych idei, to możemy i jesteśmy w stanie osiągnąć tylko to, co najbardziej realne. Zamiast katedry, maszyna do mieszkania. A zatem odwrót od średniowiecza i od średniowiecznego pojmowania rzemiosła, a w końcu od samego rzemiosła jako nauczania i środka do kształtowania. Zamiast ornamentacji, która jest nieodłączna od nierzeczowego albo estetycznego, wywiedzionego z średniowiecznych pojęć rzemiosła, rzeczowe obiekty, które służą [określonym – M.L.] celom²¹.

¹⁷ T. Schlemmer, ... *vom lebendigen Bauhaus und seiner Bühne*, [w:] *Bauhaus und Bauhäusler*, s. 225.

¹⁸ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 79, 81. O wpływach nurtów ezoterycznych, widocznych w postawach i twórczości członków Bauhausu, por. *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?*, Hrsg. Ch. Wagner, Regensburg 2009.

¹⁹ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 78, 81.

²⁰ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, [w:] *Bauhaus*, Hrsg. J. Fiedler, P. Feierabend, s. 280.

²¹ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 93–94.

Zarówno w swojej twórczości, jak i w zajęciach ze studentami, które się przenikały i pozostawały w nieustannym wzajemnym dialogu, Schlemmer poszukiwał rozwiązania tych samych problemów – syntezy rzeczywistości i abstrakcji, wyrażenia formami geometrycznymi postaci człowieka, przy jednoczesnym wywiedzeniu kanonu tych form z natury.

Swoją pracę w Bauhausie rozpoczął Schlemmer od prowadzenia wspólnie z Ittenem kursu malarstwa ściennego i fresku, do czego wymagane kompetencje zdobył jeszcze w stuttgarckiej akademii. W pierwotnym zamyśle zajęcia te miały być ściśle powiązane z projektowaniem architektonicznym, a ich celem było aranżowanie przestrzeni wewnętrznej w jej relacji z człowiekiem. Wraz ze studentami zaprojektował i wykonał z okazji wystawy Bauhausu w 1923 roku kolorystyczną kompozycję na powierzchniach ścian i freski w korytarzach wejściowych i klatce schodowej weimarskiego budynku szkoły, zaprojektowanego w 1906 roku przez van de Veldego, gdzie wówczas mieściły się warsztaty. Freski i reliefy przedstawiały formy figuratywne, a całość utrzymana była w stonowanych odcieniach fioletu, ultramaryny, czerwieni. Później prowadzenie warsztatu przejął Kandinsky, a następnie Hinnerk Scheper, uczestnik tych zajęć. Od 1921 roku Schlemmer prowadził równocześnie warsztat rzeźby w kamieniu, a od 1922 roku także warsztat rzeźby w drewnie, czy może raczej obróbki drewna. W Weimarze zajęcia studentów sprowadzały się jedynie do aranżacji wnętrza szkoły według projektu Schlemmmera (wykonanych także z okazji wystawy) i dopiero w Dessau połączenie obu pracowni w warsztat plastyczny, znoszący podział tworzyw i dopuszczający stosowanie nowych materiałów, poszerzyło program zajęć.

Równoległe z zajęciami w warsztatach prowadził Schlemmer kursy rysowania aktu i postaci, a w ostatnim roku pracy w Bauhausie ukierunkowane teoretycznie zajęcia *Der Mensch* (Człowiek), w których artysta zebrał i podsumował wszystkie swoje wcześniejsze przemyślenia koncentrujące się wokół sposobu przedstawienia człowieka w sztuce²². Była to zarazem płaszczyzna, na której spotykały się poszukiwania Schlemmmera w dziedzinie rysunku i malarstwa, rzeźby i reliefu, tańca i scenografii. Zagadnienia te pochłaniały jego uwagę już w czasach stuttgarckich, kiedy zetknął się z kubizmem i na postać ludzką patrzył przez pryzmat opisujących ją form:

²² Por. M. Leyko, *Seminarium Oskara Schlemmmera „Der Mensch”, [w:] Bauhaus – nauczanie/nowy człowiek*, red. M. Leyko, Łódź 2021.

Kwadrat klatki piersiowej,
okrąg brzucha,
cylinder szyi,
cylinder ramion i podudzi,
kula przegubów łokci, kolan, ramion, kości,
kula głowy, oczu,
trójkąt nosa,
linia łącząca serce i mózg,
linia łącząca twarz z tym, na co patrzy,
ornament, który powstaje między ciałem a światem zewnętrznym,
oddaje jego stosunek do świata²³.

W tej wczesnej notatce z 1915 roku widać już, że Schlemmera interesował człowiek nie tylko jako kompozycja abstrakcyjnych form, lecz jako centrum transcendentnego świata idei, jakim przedstawił go na szkicu *Der Mensch im Ideenkreis* (Człowiek w kręgu idei) z 1928 roku.

Skoncentrowanie się przez Schlemmera na poszukiwaniu zrównoważonej definicji figuratywnej człowieka, uwzględniającej jego aspekty duchowe i fizyczne, organiczne i motoryczne, co widoczne jest już we wczesnym okresie jego twórczości, musiało wynikać z jednej strony z nowych koncepcji malarstwa awangardowego, z drugiej zaś z przemian zachodzących w zakresie praktyk życiowych. Problem „nowego człowieka” pojawiał się w Niemczech jako motyw przewodni wielu prądów filozoficznych, duchowych i estetycznych, które na przełomie XIX i XX wieku przyczyniły się do powstania *Lebensreform* – ruchu na rzecz reformy życia²⁴. Obejmował on zarówno wegetarianizm, zakładanie osiedli wspólnotowych, jak i rozwój szeroko rozumianej kultury cielesnej – nudyzm, nową gimnastykę, medycynę naturalną czy pozostający z nimi w ścisłym związku nowy taniec. W pewnym sensie z tych samych ruchów należy wywodzić także proces odradzania się rzemiosła (np. Hellerau koło Drezna) jako reakcję na degradującą człowieka industrializację. Bauhaus pod pewnymi względami nawiązywał do tych tradycji, lecz „nowy człowiek” – jeśli pominąć ezoteryczną koncepcję Ittena – miał być jednostką ukształtowaną przez artystę, projektanta i architekta, który otacza ją gotowymi formami i organizuje przestrzeń wokół niej. „Standaryzacja maszynierii ludzkiego życia – uważał Gropius – nie łączy się z przemianą jednostki w robota, ale raczej z czymś dokładnie

²³ O. Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Hrsg. T. Schlemmer, Stuttgart 1977, s. 22.

²⁴ Szerzej piszę o tym w: M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 7–31.

odwrotnym: dzięki odjęciu niepotrzebnych obciążeń możliwy staje się swobodny rozwój [człowieka – M.L.] na wyższym poziomie”²⁵.

Schlemmer natomiast, który nie chciał zajmować się tym, „co lepiej robi już przemysł, i tym, co lepiej robią inżynierowie”, za właściwy dla siebie obszar uznał metafizyczną sferę życia – sztukę²⁶ i w jej ramach sytutował „najdoskonalszy obiekt: człowieka”:

Sztuka absolutna, „czystych” form i barw, należy do architektury i tego, co się z nią łączy. Malarstwo, aby się objawić, potrzebuje medium ze świata widzialnego. Najdoskonalszy obiekt: człowiek. Czy oznacza to powrót do dawnej estetyki? Myślę, że tak. Oczywiście, stare zasady wydają się niewzruszone i wiecznie nowe²⁷.

Jeśli zatem Schlemmer czytał pisma Paracelsusa, Hölderlina, Nietzschego i studiował dzieła dawnych mistrzów – sztukę antyczną i średniowieczną, klasyczną i romantyczną, obrazy Matthiasa Grünewalda, Arnolda Böcklina, Georges-Pierre’a Seurata czy Paula Cézanne’a²⁸, to szukał w nich uniwersalnych praw sztuki i przesłanek do stworzenia „współczesnego, a zarazem ponadczasowego obrazu człowieka”²⁹. Planując zajęcia dotyczące formy, w centrum rozważań stawiał Schlemmer „człowieka jako miarę wszystkich rzeczy”, gdyż pozostaje on w bezpośrednich relacjach wobec budowli i rzemiosła. Program zajęć zakładał kompleksowe studia nad postacią ludzką, obejmujące: miary, proporcje, anatomię, typy, szczególne właściwości, dynamikę, ruch, taniec i poczucie ciała, a także człowieka w relacjach z otoczeniem zewnętrznym oraz sposoby przedstawiania człowieka przez różne style sztuki³⁰. Natomiast w ramach prowadzonego w Dessau kursu *Der Mensch* zachęcał studentów ponadto do ćwiczeń gimnastycznych, tańca, uprawiania sportu, do obserwowania codziennych praktyk i sposobów posługiwania się ciałem, by osobiście mogli studiować jego mechanikę, dynamikę, rytm, ale także, aby poznali jego ograniczenia fizyczne.

Po roku 1916 z malarstwa Schlemmiera niemal całkowicie znikają pejzaże i portrety, z jednym znamienym wyjątkiem – fikcyjnym portretem renesansowego filozofa, lekarza i przyrodnika – *Paracelsus. Der Gesetzgeber* (Paracelsus. Prawodawca) z 1923 roku, na którym przedstawiona masywna postać znaczącym gestem uniesionej lewej dłoni wskazuje na siebie. Prace, które powstawały

²⁵ W. Gropius, *Moja koncepcja Bauhausu*, s. 26.

²⁶ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 103.

²⁷ *Ibidem*, s. 121.

²⁸ *Ibidem*, s. 21–23.

²⁹ K. von Maur, *Oskar Schlemmer. Monographie*, München 1979, s. 328.

³⁰ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 102.

już po opuszczeniu akademii w Stuttgarcie, zarówno obrazy, rysunki, jak i malowane reliefy i płaskorzeźby, to przede wszystkim studia zdekonstruowanych postaci na płaszczyźnie, na przykład *Relief JG in Bronze* (Relief JG w brązie) czy *Relief H bronziert* (Relief H brązowany), oba z 1919 roku, które były inspirowane poszukiwaniami kubistów oraz wczesnymi pracami Alexandra Archipenki i Wilhelma Lehmbrucka.

W czasach Bauhausu, pod wpływem propagowanej w tym kręgu interdyscyplinarności sztuk, zacierania granic gatunkowych oraz stosowania eksperymentalnych technik i materiałów, a także nowych inspiracji płynących ze strony działających tu artystów, Schlemmer rozwijał własny styl przedstawiania form antropocentrycznych. O ile obraz *Geteilte Jünglingsfigur* (Podzielona postać młodzieńca) z 1921 roku przedstawia inspirowaną kubizmem męską postać profilem jeszcze jako grę różnobarwnych płaszczyzn, o tyle późniejsze prace podporządkowane są już paradygmatowi przestrzeni. Wpłynęło na to zapewne postrzeganie kompozycji malarskiej w kontekście architektonicznego kształtowania przestrzeni, a także coraz bardziej angażujące Schlemmera eksperymenty sceniczne, które zarówno w przygotowywaniu etiud *Baletu triadycznego*, jak i w przypadku projektowania scenografii i kostiumów poza Bauhausem jako naczelne zadanie artysty stawiały problem ujęcia relacji między człowiekiem a przestrzenią. Widać to szczególnie w powracającym w rysunkach i malarstwie z 1922 roku motywie *Tänzerin* (Tancerka) oraz powstałym w następnym roku obrazie *Der Tänzer* (Tancerz). Przedstawiane przez Schlemmera postaci stają się anonimowe, coraz bardziej odpersonalizowane, sprowadzone do typu idealnego. Z pola widzenia wyeliminowane zostają wszelkie szczegóły, nieistotne detale, cechy charakterystyczne, które nie zakłócają czystych relacji między postacią a przedmiotem, jak w *Kopf mit Tasse* (Głowa z filiżanką) z 1923 roku, postaciami a przestrzenią, jak w *Zwei Stehende und Figur auf schmaler Treppe* (Dwoje stojących i postać na wąskich schodach) z 1924/1925, czy między postaciami w przestrzeni wobec innych postaci, jak w *Konzentrische Gruppe* (Grupa koncentryczna) z 1925 roku. Po trzyletniej przerwie w Dessau, kiedy Schlemmer zarzucił malarstwo na rzecz sceny, w latach 1928–1929 powstała seria obrazów, w których pozycjonowanie postaci *en face*, profilem lub tyłem w stosunku do patrzącego wyraża podstawowe stany psychiczne: „pewne siebie wychodzenie naprzeciw, pełne namysłu zdystansowanie albo całkowite odwrócenie się od patrzącego i wycofanie się do wnętrza”³¹, jak na przykład w *Gegeneinander im Raum* (Naprzeciw siebie w przestrzeni), *Fünf Männer im Raum* (Pięciu mężczyzn w przestrzeni), *Fünfeznergruppe* (Grupa piętnastu). W tym samym

³¹ K. von Maur, *Oskar Schlemmer. Monographie*, s. 331.

czasie powstała seria projektów do *Folkwang-Zyklus* – malowideł ściennych do nowego Folkwang Museum w Essen, mających dopełnić aranżację sali, w której centrum umieszczono marmurową rzeźbę Georga Minne *Knabenbrunnen* (Źródło chłopców), przedstawiającą pięć postaci młodzieńców kłęzących nad źródłem. Schlemmer zaprojektował trzy cykle wariacji na temat aktów młodzieńców o różnym układzie ciała, w pozach gimnastyczno-tanecznych. W ramach tego projektu powstała także – bodaj najbardziej znana – plastyczna kompozycja ścienna Schlemmera *Drahtfigur „Homo” mit Rückenfigur auf der Hand* (Druciana figura Homo z postacią odwróconą tyłem na dłoni), która ostatecznie znalazła się w Haus Rabe w Lipsku-Zwenkau (1930–1931).

Inny aspekt przestrzeni poddawał Schlemmer analizie w swoich rzeźbach i kompozycjach plastycznych, których odbiór określa pozycja obserwatora: „Rzeźba jest trójwymiarowa (wysokość, szerokość, głębokość), nie da się jej ogarnąć w jednym momencie, raczej w następstwie czasu, [zależnie od – M.L.] miejsca i kierunku spojrzenia”³². Obiektem dla takich doświadczeń była wykonana w drewnie *Groteske II* (Groteska II) z 1923 roku czy odlana w metalu *Abstrakte Figur* (Postać abstrakcyjna) z lat 1921–1923.

Skoncentrowany na postaci ludzkiej, zgeometryzowany i odpersonalizowany styl malarstwa i reliefów Schlemmera nie zyskiwał aprobaty w kręgach Bauhausu i wydawał się oderwany od obowiązujących w nim tendencji, czego artysta był całkowicie świadom, pisząc w grudniu 1925 roku:

Tutejszy nastrój artystyczny jest nieskończenie odległy od wszystkiego, co nie jest aktualne, co nie jest i nie działa bezpośrednio i współcześnie. Dadaizm, cyrk, variétés, jazzband, tempo, kino, Ameryka, samolot, auto. To jest aktualny tutaj świat wyobrażeń. W malarstwie: bezprzedmiotowość, „abstrakcja” = bezprzedmiotowość, bardzo popierana przez pozornie silną pozycję Kandinsky’ego i Moholya. Ja jestem jednym z „przedwczoraj” albo wręcz renegatem, bo maluję „klasycystycznie”. Idące w tym kierunku nurty sztuki są „reakcyjne”. Tak jest w Bauhausie. Na zewnątrz jest trochę inaczej. Moje obrazy pokazywane ostatnio w Berlinie, co jest dla mnie rzadkością, spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem³³.

O ile Schlemmer uważał, że jego malarstwo sytuowano w ariergardzie sztuki w Bauhausie, o tyle jego twórczość teatralna bez wątpienia należała do awangardy, nie tylko pobudzając inwencję innych artystów i studentów uczelni, ale znacznie wykraczając poza jej mury.

³² O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 116.

³³ *Ibidem*, s. 157.

Scena! Muzyka! Oto moje namiętności!

Początkowo swoje pasje teatralne realizował Schlemmer poza Bauhausem i przypadek sprawił, że taniec i eksperymenty ze środkami scenicznymi stały się na pewien czas głównym polem jego działalności. W programie weimarskiego Tygodnia Bauhausu w 1923 roku miały się znaleźć prezentacje warsztatu scenicznego prowadzonego przez Lothara Schreyera, lecz kiedy Gropius zorientował się, że przygotowywane etiudy sceniczne mają charakter ezoteryczno-mistyczny i nie wpisują się w estetykę i program szkoły, wówczas zdecydował się pokazać pod szyldem Bauhausu *Balet triadyczny* – kompozycję sceniczną Oskara Schlemmera, która miała swoją premierę 30 września 1922 roku w Württembergisches Landestheater w Stuttgarcie. Przedstawienie poprzedzone zostało odczytaniem przez aktora Kurta Jungera fragmentu traktatu Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek*³⁴, który już wówczas był ważną inspiracją dla Schlemmera.

Jako źródła *Baletu triadycznego* przyjmuje się wspomniany wcześniej ogólny szkic libretta z 1912 roku, którego osią było starcie czystych form abstrakcyjnych z tym, co powszednie i nieczyste, późniejszą notatkę z listopada 1913 roku, w której pojawiają się pierwsze idee kostiumów, oraz trzy *Pas de deux* do muzyki Bossiego w układzie Schlemmera, wykonane przez duet tancerzy Albert Burger – Elsa Hötzel w 1916 roku w Stuttgarcie. Próbuując wskazać inspiracje Schlemmera, można z jednej strony myśleć o postaciach z *Króla Ubu* Alfreda Jarry'ego (1888) albo o kostiumie, w jakim wystąpił Hugo Ball w *Cabaret Voltaire* (1916), ale można także – jak czyni to Paul Monty Paret³⁵ – poszukiwać związku konstrukcji figur z traumatycznymi przeżyciami wojennymi ich autora, albo – co sugeruje Magdalena Droste³⁶ – postrzegać niektóre figury *Baletu triadycznego* jako nośniki sensów ezoterycznych. W każdym razie trudno mówić o konsekwentnym rozwijaniu od początku spójnej koncepcji, chodziło raczej o wypróbowywanie różnych częściowych pomysłów, które od około 1920 roku zaczęły nabierać konkretnych kształtów pod wspólną nazwą *Balet triadyczny*. Sam Schlemmer proces powstawania *Baletu* opisał następująco:

³⁴ H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, [w:] idem, *Dramaty wybrane*, przeł. J. St. Buras, Kraków 2000, s. 341–348.

³⁵ Por. P.M. Paret, *Oskar Schlemmer's „Triadic Ballet” and the Trauma of War*, [w:] *Nothing but the Clouds Unchanged. Artists in World War I*, ed. G. Hughes, P. Blom, Los Angeles 2014, s. 172–179.

³⁶ M. Droste, *„Stirb und Werde”. Anmerkung zur Vor- und Nachgeschichte von Oskar Schlemmers Triadischem Ballett*, [w:] *Esoterik am Bauhaus*, s. 73–86.

„Najpierw był kostium, figury. Potem szukano muzyki, która by najbardziej do niego pasowała. Z muzyki i figury rozwinął się taniec. Oto cały przebieg”³⁷.

Przygotowaniem kostiumów zajmował się Schlemmer już od 1920 roku, gdy opuścił Stuttgart i w Cannstatt wynajął obszerną pracownię z małą sceną, gdzie wspólnie z bratem Carlem i Elsą Hötzel komponował figury z różnych materiałów: masy papierowej, celuloиду, folii aluminiowej, blachy stalowej, sklejk, kartonu, szkła, prętów z włókna szklanego, drutu, skóry, gumy i różnych rodzajów tkanin. Zasady działania w przestrzeni stworzonych wówczas abstrakcyjnych figur i ruchu narzuconego tancerzowi przez kostium komentował w 1929 roku w eseju *Elementy sceniczne*:

[...] przy tego typu kostiumach to nie tancerz zakłada go na siebie, lecz kostium kryje go w sobie, nie tancerz nosi go na sobie, lecz kostium niesie tancerza. Tym, co się wydarza, jest to, że [...] poczucie własnego ciała ulega wpływowi kostiumu i zostaje zmienione. Na przykład miedziana kula [założona na korpus tancerza – M.L.], która zmusza do skrzyżowania ramion i pozbawia je charakteru drążków do równoważenia ruchu, przenosi wszystkie funkcje ruchu na nogi, które całą górną część powyżej bioder niosą w przestrzeni niczym masywny błyszczący balon³⁸.

Schlemmer opracował osiemnaście kostiumów, w których tancerze wykonywali tańce solowe oraz układy na duety i tercety. Zasadniczą strukturę baletowi miał nadawać drugi ze wspomnianych przez choreografa elementów – muzyka: „ważny jest dla mnie symfoniczny charakter baletu w tym sensie – pisał w 1922 roku – żeby poszczególnym tańcom można było przypisać określenia muzyczno-symfoniczne [...]. [Część – M.L.] pierwsza – burleska, *pittore-sco*; druga – poważna, uroczysta; trzecia – heroiczna, monumentalna”³⁹.

Należy zaznaczyć, że *Balet triadyczny* był dziełem w procesie, w latach 1922–1932 wystawiany był w całości bądź we fragmentach, w zmiennej aranżacji, zależnej od miejsca prezentacji, i przy korzystaniu z różnych podkładów muzycznych. W przedstawieniu w Stuttgarcie w 1922 roku, kiedy pokazano pełny układ dwunastu tańców, wystąpili Burger, Hötzel i Schlemmer (pod pseudonimem Walter Schoppe), a oprócz kompozycji Enrico Bossiego, Claude’a Debussy’ego i Mario Tarenghiego wykorzystano także utwory klasyczne, między innymi Haydna, Mozarta, Händla. W Weimarze w 1923 roku Schlemmera zastąpił Fred Höger, a sam podkład muzyczny uległ niewielkim zmianom. Przedstawienie w tym samym roku w Dreźnie po raz ostatni wykonywali Burger

³⁷ O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 127.

³⁸ *Ibidem*, s. 103.

³⁹ *Ibidem*, s. 126.

i Hötzel, którzy nie chcieli być kojarzeni z „socjalistyczną” fasadą Bauhausu⁴⁰. Podczas występów w ramach Kammermusiktagen w 1926 roku w Donaueschingen pokazano jedynie siedem tańców w dwunastu kostiumach w wykonaniu Daisy Spiess, Karla Heiningka i Carla von Hachta z nową kompozycją Paula Hindemitha na organy mechaniczne; w tym samym roku we Frankfurcie nad Menem figury z *Baletu triadycznego* stanowiły zaledwie jedną część rewii w reżyserii Heinza Hilperta, natomiast w Berlinie w rewii *Wieder Metropol* dwanaście postaci z *Baletu triadycznego* ukazywało się jednocześnie na scenie w tańcu według choreografii Kathariny Devillier. Ostatni pokaz *Baletu triadycznego* w 1932 roku w Paryżu, podczas Międzynarodowego Konkursu Choreograficznego, gdzie został nagrodzony brązowym medalem, był nową dwudziestopięciominutową aranżacją Schlemmera w wykonaniu Eugenii Eduardowej i jej uczennic do muzyki Aloisa Pachernegga.

Tak więc trudno mówić o jakimś niezmiennym, kanonicznym układzie baletu. Zresztą z otwartego charakteru tego dzieła choreograf zdawał sobie sprawę już w 1922 roku, kiedy notował: „Dzisiaj nie potrafię powiedzieć nic więcej niż to, że *Balet triadyczny* w swojej obecnej postaci jest początkiem, etapem (dla mnie) i że idea baletu czysto komicznego, jak i transcendentalnego, została dopiero zapoczątkowana”⁴¹. Ale już wtedy Schlemmer uważał, że taniec – wobec skostnienia form operowych i dramatycznych – wyznacza nowy kierunek poszukiwaniom teatralnym, i w nim widział też możliwość wyrażenia stylu narodowego:

Balet triadyczny, który kokietuje wesołością bez popadania w groteskę, który ociera się o konwencję, nie zniżając się do flirtu z nią, który dąży do odmaterializowania ciała, nie żywiąc się okultyzmem, powinien stanowić początek rozwoju niemieckiego baletu, którego styl i istotna wartość byłyby na tyle ugruntowane, że różniłby się od zapewne godnych uznania podobnych obcych zjawisk (baletu rosyjskiego, szwedzkiego)⁴².

Kompozycja *Baletu triadycznego* wynikała z ujętych w triady aspektów choreografii: kostium – muzyka – ruch, przestrzeń – forma – barwa, wysokość

⁴⁰ Na skutek nieporozumień o podłożu finansowym z pierwszymi wykonawcami – Burgerem i Hötzel – w 1923 Schlemmer został zmuszony przez sąd do przekazania tancerzom dwunastu kostiumów, zatrzymując jedynie sześć, w których sam występował. Po trzech latach zrekonstruował sześć kolejnych kostiumów, które wykorzystano w trakcie pokazów w 1926, 1927 i 1932 roku. Por. N. Stück, *Die Abstrakten. Schlemmer und Bohner „Das Triadische Ballett”*, Berlin 2019, s. 22, 68–69.

⁴¹ *Ibidem*, s. 127.

⁴² *Ibidem*, s. 126.

– szerokość – głębokość, koło – kwadrat – trójkąt, a wyjściowy układ choreograficzno-plastyczny Schlemmera stał się laboratorium doświadczalnym, w którym obserwacji i analizie poddany został kompleks zagadnień związanych z działaniem form abstrakcyjnych w przestrzeni sceny, z ruchem definiowanym przez strukturę kostiumu, z rolą tancerza jako nośnika form przestrzennie-plastycznych⁴³.

Bardzo dobre przyjęcie *Baletu triadycznego* w Weimarze, pokazywanego przed międzynarodową publicznością – co podkreślała miejscowa prasa – oraz uznanie dla oryginalnej choreograficzno-plastycznej koncepcji Schlemmera przesądziło o powierzeniu mu w 1923 roku prowadzenia warsztatu teatralnego⁴⁴. Tę nową funkcję objął „niezbyt chętnie”, nie tylko dlatego, że w Weimarze nie było warunków do prowadzenia pracy na scenie, ale także z tego powodu, że studenci, jak zauważał:

poruszają się wyłącznie w obszarach tego, co mechaniczne, groteskowe, formalne. Z założenia wyklucza się wszystko, co literackie, akceptując to, co formalne. Elementy ruchome i składane kulisy. Mechanizacja i efekty świetlne. To wszystko bliższe jest rzemieślniczemu bauhausowcom niż granie na scenie. [...] Trochę żaluję. Współczesna poezja śpi. Poeci zawodzą⁴⁵.

Schlemmer uwzględnił w programie warsztatu teatralnego te formalno-mechanistyczne oczekiwania studentów i, obok badania podstawowych elementów sceny (przestrzeń, forma, barwa, ruch, światło, dźwięk) oraz projektów scenograficznych dla różnych typów teatru, pozostawiał studentom dużo swobody na rozwijanie własnych projektów. Efektem tych indywidualnych poszukiwań był *Balet mechaniczny* Kurta Schmidta, Friedricha W. Boglera i Georga Teltschera (1923), wykonywany przez płaskie sylwetki animowane przez człowieka, *Człowiek + maszyna* Schmidta (1924) – etiuda konfrontująca na scenie żywą postać z figurą, oraz *Cyrk* Alexandra Schawinskiego (1924) – żart sceniczny wykonywany

⁴³ Koncepcją *Baletu triadycznego* zajmuję się w mojej wcześniejszej pracy, por. M. Leyko, *Przestrzeń sceniczna jako funkcja formy, barwy i ruchu. „Ballet triadyczny” na tle koncepcji teatru Oskara Schlemmera*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum”, Łódź 1995, t. 5, *W kręgu zagadnień awangardy*, red. G. Gazda, M. Leyko, s. 103–111.

⁴⁴ Działalność warsztatu teatralnego w Bauhausie omawiam także w mojej wcześniejszej pracy, por. M. Leyko, *Warsztat teatralny i scena Bauhausu*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum”, Łódź 1990, t. 1, *W kręgu zagadnień awangardy*, red. G. Gazda, R.W. Kluszczyński, s. 73–95.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 129.

przez aktorów ukrytych za płaskimi figurami. Sam Schlemmer – który często deklarował, że nie interesuje go teatr czysto mechaniczny, to znaczy napędzany za pomocą ukrytego mechanizmu – także opracował podobną kompozycję – pokazywany już w 1922 roku podczas święta Bauhausu *Das Figurale Kabinett* (Gabinet figur), w którym cała galeria fantastycznych postaci przedstawionych jako płaskie sylwetki bądź plastyczne albo półplastyczne figury animowana była przez niewidocznych aktorów. Natomiast dwa lata później przygotował *Meta oder Pantomime der Örter* (Meta albo pantomima miejsc), parodię konwencjonalnego dramatu mieszczańskiego, w której wystąpili żywi aktorzy, lecz ich działania stymulowane były przez rekwizyty i pojawiające się na scenie napisy typu: „punkt kulminacyjny”, „napięcie”, „konflikt”.

Podsumowaniem weimarskiego okresu działalności warsztatu teatralnego była wydana w 1925 roku czwarta z serii książek Bauhausu *Die Bühne im Bauhaus* (Scena Bauhausu), która zawierała nie tylko bogatą dokumentację prac studentów i samego Schlemmera, ale także jego najważniejszy tekst teoretyczny *Człowiek i sztuczna figura*⁴⁶, w którym przedstawił zasady transformacji postaci ludzkiej za pomocą form plastycznych i omówił cztery podstawowe typy: chodzącą architekturę, manekina, organizm techniczny i postać odmaterializowaną. Traktat Schlemmera podejmuje zasadnicze problemy, przed jakimi stał ówczesny teatr, i koncentruje się na człowieku jako artyście teatru, tancerzu, ale i odbiorcy: „Człowiek jako alfa i omega jest warunkiem każdego artystycznego czynu, który już przy próbie urzeczywistnienia jest skazany na pozostanie utopią, o ile nie trafi na gotowość duchową odbiorcy”⁴⁷. W książce znalazły się także prace László Moholy-Nagya – szkic *Theater, Zirkus, Variété* (Teatr, cyrk, variétés) i partytura działań scenicznych, projekt *U-Theater* Farkasa Molnára oraz liczne ilustracje dotyczące praktycznych działań scenicznych wykładowców. W 1961 roku Walter Gropius opublikował amerykańskie wydanie tej książki⁴⁸, do którego dołączył własny wstęp z omówieniem projektu teatru totalnego oraz tekst Schlemmera *Theatre (Bühne)*, który był prezentowany dla grona przyjaciół Bauhausu 16 marca 1927 roku i omawiał ówczesne prace nad *Tańcami Bauhausu*. Od połowy lat 60. dostępne są reprinty książki, ale już jej pierwsze wydanie przez kolejne dekady inspirowało artystów; ta „żółta książeczka” była jedną z najważniejszych lektur Tadeusza Kantora.

⁴⁶ O. Schlemmer, *Człowiek i sztuczna figura*, [w:] idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 33–53.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 49.

⁴⁸ O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *The Theatre of the Bauhaus*, wstęp W. Gropius, Middletown, Connecticut 1961.

Poglądy na współczesny teatr i kierunki jego rozwoju, jakie przedstawił Schlemmer w *Człowieku i sztucznej figurze* oraz w szeregu pism publikowanych w ówczesnej prasie, tylko częściowo wynikały z doświadczeń związanych z warsztatem teatralnym w Weimarze, a później w Dessau. Ich przeciwwagą była praktyka zdobywana na scenach profesjonalnych, w ramach współpracy z teatrami zawodowymi. Schlemmer zajmował się projektowaniem scenografii, kostiumów, czasami także tworzył choreografię do awangardowych dzieł muzycznych bądź dramatycznych, których wystawienie w większości przypadków było „próbą sceny”; w latach 1921–1930 był współrealizatorem siedemnastu przedstawień. Pierwszym z nich był „stuttgarcki skandal teatralny”, wynik współpracy z Paulem Hindemithem⁴⁹, który w 1919 roku skomponował muzykę do *Mordercy, nadziei kobiet* Oskara Kokoschki, dramatu, którego premiera w 1909 roku w Wiedniu wywołała głośne kontrowersje. Jego operowa wersja została wystawiona 4 czerwca 1921 roku w Württembergisches Landestheater z drugą jednoaktówką Hindemitha – „przedstawieniem na marionetki birmańskie” *Das Nusch-Nuschi* z librettem Franza Bleia. Premiera sceniczna okazała się kontrowersyjna, jeden z recenzentów opisywał kolorystykę przedstawienia:

Do inscenizacji obu dzieł pozyskano Oskara Schlemmera, artystę idącego w ślady ekspresjonizmu, czy tego, co się obiegowo tak nazywa. Kto spodziewał się szalonych eksperymentów, był przyjemnie zaskoczony. Kilka kwadratów, o których zapomniano przy sprzątaniu sceny, wisiało w charakterze sofitów, a połowa wieloryba nad kratami nie była niebezpieczna. W ciemności ledwo widziało się scenę. Ale Schlemmer bez wątpienia trafnie oddał mrok i dzikość chaosu Kokoschki. Otoczenie to jednak sprawa drugorzędna, najważniejsze są przemieszczające się masy ciemne, bure, męzczyzn z kilkoma jaśniejszymi plamami barw i pochodniami, jaśniejsze kobiet, na których tle wybijały się stalowoniebieski pancerz [mężczyzny – M.L.] oraz żółć i czerwień kobiety jako punkty zapalne dramatycznej elipsy. Jeśli można tu zgłosić sprzeciw, to powinien on [Schlemmer – M.L.] raczej przemilczeć radosną wielobarwność drugiej sztuki. Wprawdzie pierwsza część rozgrywała się na tle neutralnym, ale dwie pozostałe były pełne światła i barwy, cynowoniebieskiej i zielonej, żółtej i pomarańczowej, czerwonej i lila. Czyste, nasycone barwy działały wspaniale. Oryginalne kostiumy, już to jako nierzeczywista groteskowa fantazja,

⁴⁹ H.-D. Mück, „Das Stuttgarter theatralische Abenteuer” Oskar Schlemmers. Eine Dokumentation des Stuttgarter Theaterskandals von 1921 und der Zusammenarbeit Oskar Schlemmers und Paul Hindemith 1920–1921, [w:] *Das Stuttgarter theatralische Abenteuer 1921. Eine Dokumentation des Stuttgarter Theaterskandals und der Zusammenarbeit Oskar Schlemmers und Paul Hindemith*, Böblingen 1988/1989, s. 45–73.

już to groteskowe dziwactwo, podkreślały marionetkowość. W przeciwieństwie do naturalistycznego stylu inscenizacji jest to nowa droga, która może nas dalej zaprowadzić. Ale czy to nie ironia, że malarz sporny jako ekspresjonista, jako rzemieślnik [projektant – M.L.] odnosi sukces, którego próżno szuka we własnej dziedzinie⁵⁰.

Bardziej niż „konwulsyjny patos malarza” oburzała odbiorców „bezczelna, bezwstydną i lubieżną groteska literata”; „protestujemy przeciwko takiemu moralnemu upadkowi teatru!” – dodawał recenzent, gdy drugie przedstawienie zakończyło się głośnym skandalem. Już pod nieobecność Schlemmera w prasie toczyła się debata o kosztach „takiej sztuki”, podczas gdy on sam pisał z Weimaru do przyjaciela: „Muszę powiedzieć, że teatr sprawia mi przyjemność, a moje talenty znalazły w nim potwierdzenie”⁵¹. Niewątpliwie przedstawienie dwóch jednoaktówek Hindemitha było ryzykownym przedsięwzięciem młodego, zaledwie trzydziestoletniego dyrektora muzycznego teatru w Stuttgarcie, Fritza Buscha, ale dzięki otwartości na nowe formy sceniczne, umożliwił on także Schlemmerowi w następnym roku premierę *Baletu triadycznego*.

Scenografię do trzech kolejnych przedstawień projektował Schlemmer dla berlińskiej Volksbühne, której reżyserem i dyrektorem był Fritz Holl, pracujący wcześniej w Stuttgarcie. Volksbühne był to teatr wybudowany przez robotnicze stowarzyszenie teatralne, które początkowo wspierało repertuar neutralny politycznie, lecz z czasem zaczęło korzystać ze sceny jako środka społecznego uświadamiania robotników. Najpierw, w 1923 roku, Schlemmer zaprojektował dekoracje do *Der abtrünnige Zar* (Car–renegat) Carla Hauptmanna, które przedstawiały masywny pałac cara z półokrągłymi ryzalitami po obu stronach bramy wejściowej. W następnym roku pracował przy realizacji *Cara–głodu* Leonida Andrejewa, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli rosyjskiego „srebrnego wieku”. Jedną ze scen tego dramatu rozgrywała się w fabrycznej hali maszyn, a robotnicy, niczym odpersonalizowane figury, poruszali się jednostajnym ruchem. Kolejnym przedstawieniem w Volksbühne był zrealizowany także w 1924 roku dramat głośnego pisarza politycznego (po wojnie pierwszego ambasadora NRD w Polsce) Friedricha Wolfa *Der arme Konrad* (Biedny Konrad). Tutaj kostiumy postaci drugoplanowych miały neutralny, ponadczasowy charakter, zaś kostiumy głównych bohaterów posiadały stylizowane elementy średniowieczne, a w dekoracjach do głównej sceny dramatu wykorzystał Schlemmer przetworzony motyw z kolegiaty św. Jerzego w Tybindze. Do stylu Bauhausu nawiązywały natomiast projekty czterech miejsc akcji w dramacie

⁵⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 65.

⁵¹ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 77.

Christiana Dietricha Grabbego *Don Juan i Faust*, wykonane w 1924 roku dla Nationaltheater w Weimarze.

Ślady eksperymentów z formą kostiumów odnaleźć można w projektach do baletu *Spielzeug* (Zabawka) do muzyki *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego w opracowaniu Elke von Cleve-Petz, wystawionego w Staatsoper w Dreźnie w 1928 roku. Niektóre kostiumy, zwłaszcza stylizowane stroje chińskie, przypominają wielobarwną „chodzącą architekturę” z traktatu *Człowiek i sztuczna figura*; salę tronową cesarzowej Chin umieścił Schlemmer na podwyższeniu, do którego prowadziło kilka biegów schodów, i ozdobił różnokształtnymi lampionami.

Także po opuszczeniu Bauhausu Schlemmer kontynuował pracę w teatrze, a szczególnie satysfakcjonujący był dla niego udział wspólnie ze studentami Państwowej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu w realizacji dwóch miniatur scenicznych z muzyką Igora Strawińskiego w Teatrze Miejskim we Wrocławiu w 1929 roku. Pierwsza z nich, *Słowik*, była skróconą wersją *Cesarza i słowika* według baśni Hansa Christiana Andersena, wykonywaną wcześniej w wersji baletowej przez Balety Rosyjskie z choreografią Leonida Massine’a i z dekoracjami Henri’ego Matisse’a. Schlemmer posłużył się tutaj silnie zredukowanymi formami oraz efektami świetlnymi, uzyskanymi dzięki nowym rozwiązaniom technicznym. W scenie zwalczania się dobrych i złych uczynków w obliczu śmierci nastroj budowało światło: „Za potężnym łóżem cesarza przymocowano do tylnego prospektu świetlówek, światło było przez nie przepuszczane w określonej kolejności. Wrażenie: jakby gorączkowe wiraże. Po skończonej walce stłumione światło zaczęło się rozjaśniać aż do [natężenia światła – M.L.] dziennego, przy którym cesarz witał wchodzących dworaków”⁵². Dopelnieniem wieczoru był *Lis przechera* według poematu Johanna Wolfganga Goethego, który premierę miał w 1922 roku w Operze Paryskiej z choreografią Bronisławy Niżyńskiej i ze scenografią Michaiła Łarionowa. Był to eksperyment Strawińskiego, który kazał śpiewakom wykonywać swoje partie z fasy orkiestrowej, podczas gdy na scenie role zwierząt odgrywali tancerze. Ostatnią pracą Schlemmera dla teatru była scenografia do opery Arnolda Schönberga *Glückliche Hand* (Szczęśliwa ręka) i do jednoaktówki *Erwartung* (Oczekiwanie) na scenie kameralnej berlińskiej Krolloper w 1931 roku. Ponieważ Schönberg opatrzył swoje dzieło szczegółowymi uwagami dotyczącymi inscenizacji, Schlemmer w pewnym stopniu musiał się liczyć z naturalistycznymi oczekiwaniami kompozytora, lecz w efekcie udało mu się za pomocą uproszczonych form wyrazić intencje autora: „Dziki krajobraz górski ze

⁵² Cyt. za: K. von Maur, *Oskar Schlemmer – od Bauhausu do wrocławskiej Akademii*, [w:] *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii*, red. H. Baudis, Wrocław 2002, s. 178.

słabo porośniętymi, ciemnymi skalami. Na środku płyta skalna, nieco pochylona z przodu: wąwóz. Z prawej strony przepaść, za płaszczyzną skalną, nieco wyżej, dwie groty. Skały rzucają cień. Swobodna kombinacja barw i form⁵³.

Jeśli czyta się dziś tekst Schlemmera *Stara opera – nowa opera*⁵⁴ z 1930 roku, który wyrasta właśnie z doświadczeń zdobytych poza Bauhausem, to wydaje się, że jego uwagi o abstrakcji i sztuczności wpisanych w formę opery są zapowiedzią jej późniejszego odrodzenia:

opera jest wyjątkowo predestynowana do posiadania stylu, z założenia jest abstrakcyjna, w przeciwieństwie do realistycznej sztuki mówionej, ponieważ w wysokim stopniu zasadza się na sztuczności, nie wyraża bowiem myśli i uczuć mową, lecz śpiewem. Ten prosty fakt jest znakomitym czynnikiem stylotwórczym i wszystko, z czego robi się zarzut operze z perspektywy realistycznej, okazuje się przeciwieństwem z perspektywy stylu. [...] Opera przyznaje się do tego, czym jest w rzeczywistości: abstrakcją i doskonałym konstruktem formalno-estetycznym!⁵⁵

Jakkolwiek prace dla teatru były dla Schlemmera ważną odskocznią od zajęć wykładowcy, to także tutaj czuł pewne ograniczenia swojej działalności, wynikające z konieczności współpracy z twórcami o innych poglądach, czasem myślących zbyt tradycyjnie, albo z wykonawcami, którzy nie zawsze byli skłonni do eksperymentów i stosowania nowych środków wyrazu. Dlatego studiując przemiany w estetyce sceny, myślał o nich w sposób całościowy i ogarniał zarazem przestrzeń ze wszystkimi jej znakami, jak i wykonawcę – tancerza wraz z całą gamą możliwości, jakie stwarza naturalne i przekształcone przez kostium ciało. Dążąc do odnowy sztuki scenicznej, Schlemmer deklarował:

[...] jestem za tym, aby zacząć od jeden raz jeden i od ABC, gdyż w prostocie widzę siłę, w której zakorzenione jest zawsze to, co nowe. Prostota rozumiana jako elementarność i typowość, z których organicznie rozwija się różnorodność i wyjątkowość, prostota rozumiana jako tabula rasa i powszechne oczyszczenie z wszelkich eklektycznych dodatków wszystkich stylów i epok musi przygotować drogę, która nazywa się „przyszłość”⁵⁶.

⁵³ K. von Maur, *Oskar Schlemmer als Tanzgestalter*, s. 208.

⁵⁴ O. Schlemmer, *Stara opera – nowa opera*, [w:] idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 113–117.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 114–115.

⁵⁶ O. Schlemmer, *Matematyka tańca*, [w:] idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 56–57.

Ta deklaracja znalazła odzwierciedlenie w programie warsztatu teatralnego w Dessau. Po przeniesieniu Bauhausu w 1925 roku do nowej siedziby Schlemmer uzyskał własną przestrzeń – niewielką scenę studyjną, która pozwalała na systematyczną pracę, co sprzyjało także większej koncentracji studentów na zadaniach scenicznych, które w Weimarze miały charakter raczej doraźny i poboczny. Zajęcia w Dessau, prowadzone w latach 1925–1929 z grupą sześciu–siedmiu osób, były systematycznie rozwijanymi eksperymentami scenicznymi, którym poddawano wybrane elementy – materiał, kolor, gest, tempo, kształt – i obserwowano ciąg efektów, jakie ewokuje ich wprowadzenie w przestrzeń sceny. Były to zatem ćwiczenia z prostoty, elementarności i typowości, które miały służyć badaniu podstawowych zjawisk scenicznych. Schlemmer traktował je jako kontynuację *Baletu triadycznego*, wraz z którym miały one stanowić większą całość – „rewię metafizyczną”⁵⁷. Ich celem było „dążenie do ustanowienia ścisłych praw przedstawienia teatralnego”⁵⁸, które porównywał raczej z teatrami Wschodu – jawańskim, japońskim, chińskim, a nie z tradycjami teatrów europejskich. Etiudy, będące efektem tych ćwiczeń, zwykło się określać jako *Tańce Bauhausu* i pod takim zbiorczym tytułem były one prezentowane poza siedzibą uczelni; sam Schlemmer nazywał je także „tańcami triadycznymi”, podkreślając ich związek ze swoim pierwszym dziełem.

Poszczególne tańce były układami choreograficzno-plastycznymi trwającymi kilka bądź kilkanaście minut i skoncentrowanymi na eksploracji jednego elementu. Po raz pierwszy tańce pokazane zostały w grudniu 1926 roku podczas oficjalnego otwarcia nowej siedziby Bauhausu, w którym uczestniczyło ponad tysiąc pięćset osób z całego świata. Zaprezentowany wówczas cykl⁵⁹ składał się z układów na trzech wykonawców występujących w stypizowanych wywatowanych kostiumach i w maskach, które zacierają indywidualność każdego z nich. Postaci sceniczne odróżniał kolor kostiumu – czerwony, niebieski i żółty, oraz rodzaj ruchu – zwolniony, normalny i przyspieszony. W *Raumtanz* (Taniec przestrzeni) postaci, każda we właściwym sobie tempie, poruszały się w ciemnej przestrzeni sceny, po narysowanych na podłodze liniach kwadratu, wpisanego weń koła i wyznaczonych przekątnych i osiach. W *Formtanz* (Taniec form) te same postaci operowały stylizowanymi rekwizytami – kulą, maczugą, drążkiem, prezentując związane z tym fazy ruchu. Natomiast *Gestentanz* (Taniec gestów) był próbą całego katalogu zachowań powszednich

⁵⁷ *Ibidem*, s. 58.

⁵⁸ O. Schlemmer, *Scena*, [w:] idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 82.

⁵⁹ Por. D. Krystof, *Bauhaustänze*, [w:] Oskar Schlemmer. *Tanz Theater Bühne*, Hrsg. C.R. Schlemmer i in., Stuttgart 1994, s. 212–213.

– chodzenia, leżenia, siedzenia, stania⁶⁰. Później z udziałem tych trzech postaci powstały także *Kastenspiel* (Zabawa klockami) i *Kulissentanz* (Taniec kulis).

Nowy kierunek poszukiwań pojawił się w 1928 roku, gdy Schlemmer nawiązał współpracę z zawodową tancerką, kierującą zespołem tancerzy w teatrze w Darmstadt, Mandą von Kreibig, z którą opracował układy solowe wykonywane przez tancerkę w czarnym trykocie, między innymi *Gliedertanz* (Taniec kończyn), *Stäbetanz* (Taniec drążków) i *Reifentanz* (Taniec obręczy). Pierwszy z nich opisywał Schlemmer w liście do żony: „poważny taniec Kreibig w białej pończosze, trzymającej różową rękę i srebrną głowę (z czarną kapą na głowie, która zakrywała jej twarz). Te trzy elementy w ruchu, bardzo iluzjonistycznym, na czarnym tle”⁶¹ dawały efekt niezależnego od siebie poruszania się poszczególnych części ciała. Na niewidoczności ciała tancerki opierał się także efekt w tańcach z drążkami i z obręczami; w pierwszym jasne drążki przymocowane do kończyn i tułowia wykonawcy były przedłużeniem kierunków wyznaczanych przez zmienny ruch rąk, nóg i torsu i stanowiły abstrakcyjny pokaz zharmonizowanego ruchu obiektów scenicznych. Nowym elementem w kolejnych układach solowych von Kreibig było wprowadzenie gry światła i cienia w *Metalltanz* (Tańcu metalu) i *Glastanz* (Tańcu szkła), które wzbogacone zostały o zaskakujące efekty optyczne stworzone przez odbicia światła w zagiętych i pofalowanych arkuszach metalu czy w szkle o różnym stopniu przejrzystości. Wykorzystał to Schlemmer także w kolejnej wersji *Reifentanz* (Tańca obręczy), gdy za prześwitującą zasłoną-ekraniem spuścił z nadscenia olbrzymie marionety wykonane z obręczy i oświetlił je od tyłu, uzyskując fantastyczny taniec cieni na ekranie. O tym, jak wielkie wrażenie wywarły *Tańce Bauhausu*, nowatorskie potraktowanie ciała tancerza i obiektów wprowadzonych w przestrzeń sceny, a także gry światła i cienia, świadczy zanotowane po latach wspomnienie Georga Schmidta:

U Schlemmera zobaczyłem światło, element zdecydowanie modelujący ciało, po raz pierwszy nie statyczne i przypadkowe, lecz poruszające się wraz z ciałem w przestrzeni. I przede wszystkim – w każdym teatrze męka dla ludzi o wrażliwych oczach: produkt światła i ciała, cień, nie jak zwykle, jako okropny produkt przypadku i odpad straszący na scenie, lecz potraktowany jako równie ważny, w ten sam sposób rozumiany, kierowany, formowany co ciało i światło.

Dalej: u Schlemmera obok organicznej formy ciała pojawia się, skonstrastowana z nią i eksponująca ją, stereometryczna forma ciała, a obok ruchu organicznego – ruch mechaniczny.

⁶⁰ Sam Schlemmer omówił ideę tych poszukiwań w wykładzie dla grona „Przyjaciół Bauhausu” 16 marca 1927, który został opublikowany pod tytułem *Scena*.

⁶¹ O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 141.

I wreszcie: także tworzywo, materia została wydobyta z przypadkowości i bezforemności i wyniesiona na poziom tego, co celowe i uformowane. Materia w jej namacalności: szorstka – gładka, twarda – miękka, i w jej widzialności: matowa – zwierciadlano-przezroczysta. Metal, drewno, szkło. Metal jako drut, drążek, taśma, płaszczyzna. A każdy materiał w typowej dla niego ruchliwości i bezruchu⁶².

Tańce Bauhausu w całkowicie nowatorski sposób ukazywały możliwości ruchu ciała i obiektów w przestrzeni, co zostało dostrzeżone podczas ich prezentacji poza uczelnią. Między innymi pokazywano je na Niemieckim Kongresie Tańca w Essen w czerwcu 1928 roku, latem tego roku zespół Schlemmera, pod oficjalną nazwą Bauhausbühne, występował z wielkim powodzeniem w Berlinie, gdzie powrócił w marcu 1929 roku i dał cykl przedstawień w Volksbühne. Kulminację powodzenia stanowiło *tournée* zorganizowane w kwietniu 1929 roku, obejmujące występy we Wrocławiu, Frankfurtach, Stuttgarcie i Bazylei. Miesiąc później, tuż przed opuszczeniem Bauhausu, Schlemmer zamieścił w swoim dzienniku notatki dotyczące nowych tańców Bauhausbühne, w których podsumowywał ten etap pracy:

Recepta, według której działa Bauhausbühne, jest bardzo prosta: trzeba być możliwie nieuprzedzonym; trzeba podchodzić do rzeczy, jakby świat był ledwie co stworzony; nie trzeba zgłębiać każdej sprawy do samego dna, lecz pozwolić jej, ostrożnie, ale swobodnie się rozwijać. Trzeba być prostym, ale nie skąpym („Prostota to wielkie słowo!”); lepiej być prymitywnym niż nazbyt ozdobnym albo napuszonym; nie należy być sentymentalnym, ale zamiast tego trzeba mieć duszę. Oznacza to wszystko i nic zarazem!

Dalej: trzeba wyjść od tego, co elementarne. Tak, ale co to znaczy? – Trzeba wyjść od punktu, linii, od zwykłej płaszczyzny i od prostej kompozycji płaszczyzn: od ciała. Trzeba wyjść od czystych barw, którymi są: czerwona, niebieska, żółta i od czerni, bieli, szarości. Trzeba wyjść od materiału, odczuwać różnice między materiałami, takimi jak szkło, metal, drewno i tak dalej, i przyswoić je sobie wewnętrznie. Trzeba wyjść od przestrzeni, od jej praw i jej tajemnic, i pozwolić im „się oczarować”. I znów w ten sposób mówi się wszystko i nic zarazem, dopóki tych słów i pojęć nie odczujemy i nie wypełnimy.

Trzeba wyjść od postawy cielesnej, od bycia, stania, chodzenia, a dopiero na końcu od skakania i tańczenia. Gdyż uczynienie kroku jest już wielkim osiągnięciem, podniesienie ręki, nie mniejszym jest poruszenie palcem. Trzeba mieć równie dużo bojaźni co szacunku przed jakimkolwiek działaniem ciała ludzkiego, zwłaszcza

⁶² G. Schmidt, cyt. za: D. Krystof, *„die schlemmer-kostüme nehmen die verpackung der kosmonauten vorweg”. zur rezeption von schlemmers bühnenwerk*, [w:] Oskar Schlemmer. *Tanz Theater Bühne*, s. 53.

na scenie, w tym cudownym świecie życia, pozoru, tej drugiej rzeczywistości, w której wszystko otoczone jest blaskiem magii.

To wszystko można robić i posiadać! W tym wypadku dziurkę na klucz do zagadki, jaką zapewne jest Bauhausbühne, niemal już znaleziono⁶³.

Tryumfalne *tournée* Bauhausbühne z *Tańcami* zamyka ostatni etap eksperymentów scenicznych zapoczątkowanych w Weimarze. Krótkim epizodem były jeszcze występy zorganizowanej przez samych studentów Junge Gruppe, zespołu, który na scenie demonstrował swoje poglądy polityczne. Już po opuszczeniu szkoły Schlemmer zanotował, starając się ocalić swój własny dorobek: „– dzięki Bogu! – zanim przyszedłem do Bauhausu, stworzyłem *Balet triadyczny*, w którym było wiele elementów czerpanych z zewnątrz, przetworzonych tutaj w to, co podstawowe i proste. Triada = trójjednia [...] powstała znacznie wcześniej i dopiero potem przez Mondriana stała się w Bauhausie dobrem wspólnym”⁶⁴.

Mój czas w Bauhausie minął!

Kiedy w 1928 roku kierownictwo Bauhausu objął Hannes Meyer, to mimo spektakularnych sukcesów Bauhausbühne sprawy sceny przestały odgrywać istotną rolę w programie szkoły. Zresztą Schlemmer już wcześniej odczuwał dyskomfort pracy w uczelni, gdy jeszcze za czasów Gropiusa w 1927 roku zaczął ją odwiedzać Erwin Piscator w związku z projektowanym dla niego teatrem totalnym. Wraz z Piscatorem pojawiły się wśród studentów znamiona buntu i politycznej rewolty, a także krytyka pod adresem dotychczasowych eksperymentów teatralnych Schlemmera, które postrzegano jako „nieaktualne, formalistyczne i zbyt osobiste”⁶⁵. Zniechęcony ciągłymi walkami o byt sceny, Schlemmer – po trzyletniej przerwie – coraz częściej myślał o powrocie do malarstwa. W styczniu 1928 roku pisał do żony: „[...] maluję i znów będę dobrym człowiekiem”⁶⁶, jakby scena nie dawała takiego poczucia. W liście do Willega Baumeistra, z którym utrzymywał kontakt od czasów studenckich, donosił z emfazą o berlińskim sukcesie Bauhausbühne, ale zmieniając ton, dodawał:

⁶³ O. Schlemmer, *Tagebuch*, Mai 1929, cyt. za: *Texte zu Tanz, Theater und Bühne*, zusammengestellt von C.R. Schlemmer, [w:] Oskar Schlemmer. *Tanz Theater Bühne*, s. 326.

⁶⁴ O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 143.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 142.

⁶⁶ O. Schlemmer, *Idealist der Form*, s. 190.

„[...] wygląda na to, że mój czas w Bauhausie minął! Chcę stąd uciekać”⁶⁷. Stała się o posadę w Kunstakademie w Berlinie, w Dreźnie i w rodzimej uczelni w Stuttgarcie, ale ostatecznie powołanie przyszło ze Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe (Państwowa Akademia Sztuki i Rzemiosła Artystycznego) we Wrocławiu⁶⁸. W październiku 1929 roku Schlemmer rozpoczął zajęcia zatytułowane *Człowiek i przestrzeń*, które – podobnie jak w Dessau – obejmowały zagadnienia związane z budową i kinezyką ciała ludzkiego oraz zasady przedstawiania człowieka w sztuce. Zajęcia te poszerzył o lekcje sceniczne, choć wobec braku odpowiedniej przestrzeni sprowadzały się one do teorii i projektów. Z grupą wrocławskich studentów opracował i przygotował dekoracje i kostiumy do dwóch jednoaktówek Strawińskiego, wystawionych na Młodej Scenie miejscowego teatru, oraz przedstawienie *Maszyna do malowania* pokazane w 1930 roku z okazji święta uczelni. Ale jest to zarazem okres rosnącego zainteresowania malarstwem Schlemmera, który po opuszczeniu Dessau wziął udział w ponad czterdziestu wystawach, między innymi w 1929 roku w wystawie Bauhausu w Bazylei, wystawie *Piękny człowiek w nowej sztuce* w Darmstadt, w wystawie Deutscher Künstlerbund w Kolonii; w 1930 roku pokazywał swoje prace na wystawie Werkbundu w Paryżu, potem w Stuttgarcie i w Berlinie oraz na IV Große Kunstausstellung w Kassel, a w następnym roku jego obrazy przede wszystkim trafiają do Museum of Modern Art w Nowym Jorku na ekspozycję *German Painting and Sculpture*, ale także są pokazywane w galeriach w Krefeld, Zurychu i kilkakrotnie w Berlinie. Wraz z zamontowaniem w 1930 roku trzeciej wersji cyklu obrazów Schlemmera w sali *Źródła chłopców* w Folkwang Museum w Essen wzrosła także renoma jego zdobnictwa ściennego, co potwierdzają liczne zamówienia od architektów projektujących nowe budynki dla firm i osób prywatnych, w tym czasie także powstała najbardziej znana metaloplastyka ścienna *Homo*.

Były to jednak ostatnie pomyślne lata dla Schlemmera i awangardowej sztuki niemieckiej. Kiedy w kwietniu 1932 roku zamknięto akademię we Wrocławiu, Schlemmer uzyskał jeszcze na krótko zatrudnienie w Vereinigten Staatsschulen für Kunst und Kunstgewerbe (Państwowe Zjednoczone Szkoły Sztuki Rzemiosła Artystycznego) w Berlinie, skąd został zwolniony w maju 1933 roku, gdy na korytarzu szkoły pojawił się plakat, na którym Schlemmer i inni wykładowcy – Karl Hofer, Emil Rudolf Weiß, Ludwig Gies i César Klein – określani zostali jako „destrukcyjne marksistowsko-żydowskie

⁶⁷ O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 142.

⁶⁸ Okres wrocławski w życiu Schlemmera omawia K. von Maur, *Oskar Schlemmer – od Bauhausu do wrocławskiej Akademii*, s. 176–191.

elementy". Ale nazistowska nagonka zaczęła się już wcześniej, gdy w październiku 1930 roku w Weimarze zostały skute i zamalowane aranżacje ścienne Schlemmera w dawnym budynku Bauhausu; w 1934 roku zdjęto z ekspozycji jego obrazy ścienne w Folkwang Museum; w 1937 roku sześć obrazów Schlemmera pokazano na monachijskiej wystawie *Entartete Kunst* (Sztuka zwyrodniała), a około pięćdziesięciu prac ze zbiorów muzealnych zostało skonfiskowanych. Także na berlińskiej wystawie *Bolschewismus ohne Maske* (Bolszewizm bez maski) wyeksponowano jego prace. Wprawdzie obrazy Schlemmera były wciąż obecne na wystawach krajowych i zagranicznych: *Berliner Sezession* (1933), *Neue Deutsche Kunst* w Zurychu (1934), w galeriach Möller w Berlinie i Valentien w Stuttgarcie oraz w London Gallery (1937), a w 1938 roku na wystawie *Twentieth Century German Art* w Londynie oraz na wystawie Bauhausu w Nowym Jorku, a artysta nadal otrzymywał nowe zlecenia aranżacji wnętrz dla różnych firm, fabryk oraz domów prywatnych, co było głównym źródłem utrzymania. Ale po wybuchu wojny możliwości te znacznie się ograniczyły, a malarstwo ścienne sprowadzało się niemal wyłącznie do maskowania budynków koszar i fabryk. Ostatnie lata życia spędził Schlemmer na uboczu, zamieszkał z rodziną w Sehringen niedaleko Freiburga, współpracował z fabryką lakierów Kurta Herberta w Wuppertalu. Z okazji jubileuszu firmy opracował swój ostatni pokaz baletowy *Reigen im Lack* (Lakierowy korowód).

Po zakończeniu wojny dość szybko, bo już w 1946 roku starano się zrehabilitować twórczość zmarłego trzy lata wcześniej artysty. Hans Hildebrand poświęcił Schlemmerowi artykuł w nowo utworzonym czasopiśmie „Das Kunstwerk”, wyznaczając poniekąd kierunek interpretacji jego twórczości na najbliższe lata. Jak podkreśla Doris Krystof, która szczegółowo zajmowała się powojenną recepcją twórczości Schlemmera, w pierwszym okresie koncentrowano się wyłącznie na jego malarstwie i pracach plastycznych, a samego autora traktowano „nie tylko jako klasyka, ale znacznie więcej, jako przewodnika, wtajemniczonego”⁶⁹. Nawet jeśli żona artysty, Tut Schlemmer, zabiegała o to, by przy okazji kolejnych wystaw – w 1947 roku w Wuppertalu, w 1948 roku w Stuttgarcie i w 1949 roku we Frankfurcie – pamiętać o drugiej pasji twórcy *Baletu triadycznego*, to do roku 1953 na wystawach nie pojawiał się żaden dokument – rysunek, projekt scenograficzny czy fotografia – związany z pracą Schlemmera dla teatru. Po raz pierwszy liczne projekty scenograficzne i fotografie przedstawiające prace teatralne w Bauhausie pokazano na wystawie zorganizowanej z okazji dziesiątej rocznicy śmierci artysty przez Württembergische Kunstverein w Stuttgarcie.

⁶⁹ D. Krystof, „die schlemmer-kostüme...”, s. 51.

Tak więc dopiero od połowy lat 50. XX wieku poszukiwania teatralne Schlemmera zostały włączone w obieg sztuki współczesnej, w pierwszym rzędzie interdyscyplinarnych sztuk plastycznych, a dopiero później tańca i teatru. Nowoczesne kierunki, które przełamywały klasyczny podział gatunkowy, takie jak sztuka kinetyczna, *action painting*, happening, *fluxus*, dostrzegły w twórczości Schlemmera zapowiedź powojennej rewolty w sztuce, oscylującej wokół takich pojęć jak przestrzeń – abstrakcja – człowiek.

Ważnym impulsem dla dalszej recepcji twórczości teatralnej Schlemmera było sprowadzenie przez Tut Schlemmer w 1958 roku ze Stanów Zjednoczonych dziewięciu kostiumów do *Baletu triadycznego*, wysłanych tam na wystawę w 1938 roku. Po raz pierwszy były one prezentowane w Europie w 1961 roku na ekspozycji *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne* w Zurychu, a następnie w 1968 roku na wielkiej wystawie Bauhausu w Stuttgarcie. Odkrycie znaczenia Schlemmera dla sztuki teatru nastąpiło dopiero w latach 70. XX wieku, i to najpierw w refleksjach teoretyczno-historycznych, a dopiero później w praktyce scenicznej. W wydanej po raz pierwszy w 1975 roku książce Denisa Bableta *Rewolucje sceniczne XX wieku*⁷⁰ teatr Bauhausu, razem z Kandinskim, Mondrianem i futurystami, zakwalifikowany został jako „teatr abstrakcji”. Natomiast w 1977 roku RoseLee Goldberg w artykule *Oskar Schlemmer's Performance Art*⁷¹, a następnie w książce *Performance*⁷² wpisała działania Schlemmera w nurt wyznaczony przez eksperymenty między innymi Alfreda Jarry'ego, futurystów, dadaistów, Josepha Beuysa. Przez teatrologów zaś Schlemmer traktowany jest jako jeden z pierwszych twórców „teatru obrazów” (*Bildertheater*)⁷³ czy teatru malarzy, do którego przypisuje się także Tadeusza Kantora, Roberta Wilsona czy Achima Freyera.

O ile w dziedzinie sztuk plastycznych twórczość sceniczna Schlemmera stanowiła istotną inspirację, o tyle „w teatrze drugiej połowy XX wieku nie miała żadnych rzeczywistych następstw, a jedynie przede wszystkim rekonstrukcje”⁷⁴. Pierwszą wskazaną przez Doris Krystof rekonstrukcję *Tańców Bauhausu* przygotowała w 1968 roku Margarete Hasting, uczennica Mary Wigman. Zostały one pokazane pod tytułem *Mensch und Kunstfigur* z okazji otwarcia

⁷⁰ D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980 (wyd. oryg. Paris 1975).

⁷¹ R. Goldberg, *Oskar Schlemmer's Performance Art*, „Artforum” 1977, nr 1, s. 32–37.

⁷² R. Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the present*, New York 1979.

⁷³ P. Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theater-reformer*, Berlin 1993.

⁷⁴ D. Krystof, „die schlemmer-kostüme ...”, s. 56.

wystawy *50 Jahre Bauhaus* w Stuttgarcie. Sama Hasting w następujący sposób rozumiała sens rekonstrukcji:

To jasne, że twórczość artysty, która odznacza się właśnie dążeniem do obiektywności, do typowości, można ponownie stworzyć, w przeciwieństwie do takiego, który odznacza się silną subiektywnością. Rekonstrukcja dzieł scenicznych Oskara Schlemmera oznacza przede wszystkim ściśle przestrzeganie tendencji mistrza do obiektywizmu, a potem przedstawienie tego, co współczesne, w naprawdę współczesny sposób, to znaczy tworzenie nowoczesnymi środkami i mówienie nowoczesnym językiem. Jeśli przestrzega się tej zasady, to osiąga się zadziwiające działanie: starzy bauhausowcy bez trudu rozpoznają „swojego” Schlemmera, a dzisiejsza młodzież postrzega go jako nowoczesnego [twórcę – M.L.]⁷⁵.

Dwa lata później Hasting dokonała także rekonstrukcji *Baletu triadycznego*, a wersja filmowa⁷⁶ tego przedstawienia od niemal pięciu dekad tak silnie utrwaliła się w przestrzeni wizualnej, że przez wielu traktowana jest jako oryginalne dzieło Schlemmera. Pod koniec lat 80. powstał działający do dziś Theater der Klänge, nawiązujący do eksperymentów Bauhausu. Znacznie większy rozgłos dziełu Schlemmera nadały jednak rekonstrukcje Gerharda Bohnera – w 1974 roku zaprezentował on tańce Schlemmera, a trzy lata później własną interpretację *Baletu triadycznego*, która jest punktem odniesienia dla kolejnych wersji, na przykład rekonstrukcji Schlemmer – Bohner – Hespos w ramach projektu „Tanzfonds Erbe”, zrealizowanego przez berlińską Akademię der Künste i Bayerisches Staatsballett II (2014), którą do muzyki Hansa-Joachima Hesposa przenieśli na scenę Colleen Scott i Ivan Liška, z kostiumami zrekonstruowanymi przez Ulrike Dietrich. Dirk Scheper, który jako badacz wspierał Bohnera, przy okazji ostatniej inscenizacji jego pracy pisał:

Wierność rekonstrukcji oryginałowi zależy od dostępnych materiałów źródłowych. Ale nawet przy perfekcyjnej dokumentacji przedstawienia historycznego nie da się przekazać autentyczności, gdyż nie da się naśladować atmosfery czasu powstania dzieła. Dlatego perfekcyjne rekonstrukcje wydają się martwe. W związku

⁷⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 58.

⁷⁶ Chodzi tu o filmowy zapis rekonstrukcji *Baletu triadycznego* zrealizowany przez Bavaria Atelier w 1968 roku na zlecenie Südfunks Stuttgart we współpracy z Inter Nationes i belgijską telewizją RTB. Scenariusz i choreografia: Margarete Hasting, Franz Schömb, Georg Verden; produkcja: Hannes Winkler, rekonstrukcja: Margit Bárdy; konsultacje artystyczne: Ludwig Grote, Xanti Schawinsky, Tut Schlemmer; tancerze: Edith Demharer, Ralph Smolik, Hannes Winkler; muzyka: Erich Ferstl, <https://www.youtube.com/watch?v=mHQMnumNngo> (dostęp: 1.08.2022).

z tym nie mogą oddziaływać w sposób innowacyjny. Nowe adaptacje dawnych dzieł scenicznych mogą to jednak osiągnąć, o ile odwołują się do idei leżących u podstaw dzieła i nie zadowolają się jedynie rekonstrukcją przebiegu zdarzeń. Pod tym względem Oskar Schlemmer ma w Gerhardzie Bohnerze idealnego spadkobiercę⁷⁷.

Należy wspomnieć także o rekonstrukcjach *Tańców Bauhausu*, które opierając się na precyzyjnych badaniach źródłowych, w 1984 roku w Nowym Jorku odtworzyła wraz z grupą tancerzy Deborah McCall⁷⁸. Według choreografki ważną rolę w przeniesieniu idei i twórczości Schlemmera na grunt amerykański odegrał Josef Albers – student, a później wykładowca Bauhausu – którego wykłady i inspiracje artystyczne w Black Mountain College i Yale University silnie wpłynęły na całe pokolenie młodych artystów amerykańskich. W pewnym sensie przetworzone ślady Schlemmera krytycy dostrzegają w tańcu nowoczesnym – Alwina Nikolaisa, Merce’a Cunninghama, Meredith Monk czy Laurie Anderson. W tańcu niemieckim impuls Schlemmerowski łączy się przede wszystkim z Susanne Linke i Reinhild Hoffmann. Natomiast w Polsce, gdzie recepcja Bauhausu nie miała szerszego zasięgu, teatralne eksperymenty Schlemmera najsilniej oddziaływały na twórczość Tadeusza Kantora. I właśnie związek tych dwóch wielkich artystów stał się okazją do zaaranżowania spotkania ich dzieł w Cricotece⁷⁹.

⁷⁷ D. Scheper, *Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballett (1922) Rekonstruktion und Neufassung Gerhard Bohner (1977)*, [w:] *Das Triadische Ballett. Ein Tanzfonds Erbe Projekt*, Bayerische Staatsballett, München 2014, s. 11.

⁷⁸ Por. http://bauhausdances.org/ABOUT_BAUHAUS_DANCES.html (dostęp: 17.12.2021).

⁷⁹ Wystawa *Schlemmer | Kantor*, kuratorki Małgorzata Leyko i Małgorzata Paluch-Cybulska, Cricoteka, Kraków 14 października 2016 – 15 stycznia 2017.

OSKAR SCHLEMMER: PROJEKT „NOWY CZŁOWIEK”

Nowy człowiek – powracająca tęsknota

Wizja człowieka, która wyznaczała kierunki poszukiwań i sposób życia w Bauhausie, stanowiła jeden z kolejnych etapów w projektowaniu „nowego człowieka”, o jakim myślano od końca XIX wieku w związku ze zmieniającymi się wyzwaniami cywilizacyjnymi. Na przełomie XIX i XX stulecia na terenach niemieckojęzycznych, do których się ograniczę, pojawiły się ruchy społeczne obejmowane zbiorową nazwą *Lebensreform* (reforma życia). Wyrastały one ze wspólnej ich przedstawicielom obawy przed zagrożeniami, jakie niesło dla człowieka zjawisko nasilającej się industrializacji i spowodowanej nią dynamicznej urbanizacji. Procesy te doprowadziły w konsekwencji nie tylko do destabilizacji dotychczasowych struktur społecznych, ale także w istotny sposób odmieniły jakość życia poszczególnych jednostek. Reakcją na to zjawisko, z jednej strony, były ruchy robotnicze, które zawiązywały się w imię nowo powstającej klasy społecznej i broniły jej interesów ekonomicznych oraz socjalnych. Z drugiej strony, działania przeciwko zagrożeniom wynikającym z rabunkowego wobec środowiska człowieka uprzemysłowienia podejmowała tak zwana klasa średnia – mieszczaństwo, inteligencja, kręgi naukowo-artystyczne. Wczesna faza tych działań charakteryzowała się postawą antymodernistyczną, która wyrażała się w ucieczce od form życia narzuconych przez urbanistyczną cywilizację przełomu stuleci.

Antymoderniści głosili konieczność odnowy tradycyjnego stylu życia i dążyli do przywrócenia człowiekowi jego naturalnego (tzn. przedindustrialnego) środowiska oraz implikowanych przez nie wartości życia. Programy i praktykę poszczególnych ruchów składających się na *Lebensreform* można podzielić według paradygmatów środowisko – ciało – duchowość¹.

¹ Szerzej tymi zagadnieniami zajmuję się w: M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.

Najwcześniej ukonstytuowały się działania na rzecz podniesienia biologicznej jakości życia poszczególnych jednostek, co przejawiało się w wegetarianizmie (rozumianym jako zdrowy i wstrzemięźliwy tryb życia), medycynie naturalnej, naturyzmie, upowszechnianiu higieny i kultury cielesnej oraz reformy ubioru, ogólnie mówiąc, było to propagowanie etycznie uzasadnionej dyscypliny życia. Z kolei ruchy na rzecz środowiska polegały na bezpośrednim kształtowaniu warunków bytowych sprzyjających człowiekowi i wiązały się z ucieczką z wielkich centrów urbanistycznych oraz przenoszeniem się na obrzeża miast, peryferia, gdzie natura nie została jeszcze zdewastowana przez przemysł. Wpisują się tutaj takie inicjatywy, jak budowa „miast-ogrodów” (projekt Ebeneza Howarda z 1898), rolnictwo alternatywne, komunalne projekty osiedli mieszkaniowych, komuny wiejskie itp. Wreszcie trzeci nurt, związany z paradygmatem duchowości, obejmował nowe prądy filozoficzno-wyznaniowe, programy kulturowe i artystyczne oraz projekty edukacyjno-dydaktyczne mające oddziaływać na duchową sferę człowieka. Zazwyczaj jednak te trzy orientacje nastawione na środowisko – ciało – duchowość przenikały się i konsolidowały w działaniach na rzecz stworzenia warunków życia dla nowego człowieka, wyzwolonego z zagrożeń cywilizacyjnych. Na przykład centrum antropozoficzne Rudolfa Steinera wybudowane w Dornach wyrastało z potrzeb duchowych, ale jednocześnie stwarzało nowe środowisko i nowe praktyki cielesne (dieta, strój, eurytmia), ośrodek w Hellerau w założeniu twórców był realizacją projektu miasta-ogrodu, lecz jednocześnie służył rozwojowi rzemiosła i doskonalił system rytmiki Émile’a Jaques-Dalcroze’a, natomiast kolonia w Monte Verità była najbardziej konsekwentnym przykładem praktykowania reformy życia, spajając wyzwolenie duchowe ze swobodą cielesno-obyczajową w „naturalnym” środowisku człowieka.

Wszystkie te ruchy jednak wobec wydarzeń I wojny światowej, nawet jeśli całkowicie nie zamarły, to niewątpliwie utraciły swoją wiarygodność i pozostały projektami utopijnymi, które na większą skalę nie były w stanie ani oddziaływać na struktury społeczne, ani stworzyć powszechnego modelu życia konkurencyjnego wobec tego, co oferowała cywilizacja przemysłowa, ani w konsekwencji stworzyć nowego człowieka, wyzwolonego z zagrożeń współczesności. Wobec dewaluacji programów i ruchów antymodernistycznych siły i znaczenia nabrały tendencje na rzecz wypracowania nowego modelu życia i nowej wizji człowieka w perspektywie modernistycznej. Działania i programy promodernistyczne zmierzały do kreowania – poprzez nowe formy życia – społeczeństwa przyszłości, złożonego z nowych jednostek, które potrafią wykorzystać dynamikę postępu technologicznego w celu poprawy jakości egzystencji. W ten nurt wpisuje się Bauhaus, który pod pewnymi względami był kontynuacją idei *Lebensreform*, takich jak

stworzenie nowego środowiska dla człowieka oraz propagowanie nowych praktyk cielesnych (choć nie były one raczej wywiedzione z wzorców wegetariańskiej wstrzemięźliwości). Natomiast inaczej postrzegano nowego człowieka, który nie odwracał się od cywilizacji, by stworzyć świat alternatywny, lecz stawał się jej beneficjentem, chciał przejąć nad nią kontrolę i korzystał z nowych materiałów oraz technologii, by spełnić się jako istota kreatywna.

Bauhaus: istota metafizyczna *versus* jednostka społeczna

Najpierw warto przyjrzeć się samemu środowisku Bauhausowców – ludziom, zarówno wykładowcom, jak i studentom, którzy przyjechali do Weimaru tuż po wojnie, ściągnięci tu nie tylko wizją budowania jutrzejszego świata, ale także oczekujący nowego życia już teraz. Zwłaszcza studenci manifestowali niezależność od konwencji i swobodny sposób bycia; podczas gdy chłopcy nosili dłuższe włosy, dziewczęta strzygły je krótko w stylu „Bubikopf”, miały krótsze spodniczki lub ubierały się po męsku – nosiły spodnie i koszulowe bluzki z krawatem. Jak wspomina Lothar Schreyer, wykładowcy początkowo opracowali wspólny krój „bauhausowego” garnituru, ale jeśli przyjrzeć się zdjęciom, to także wśród nich panowała pewna dowolność. Wyróżniał się przede wszystkim „zakonny” strój Johannesesa Ittena oraz gładko ogolona głowa Oskara Schlemmmera, który w ten sposób chciał się odróżnić od „chłopczyc”. Poza tym noszono klasyczne kapelusze i nieco proletariackie czapki, tradycyjne garnitury i kurtki. Spotykali się tutaj ludzie o odmiennych światopoglądach i przekonaniach artystycznych, znajdujący się także na różnych etapach swojej kariery twórczej. Byli tu zwolennicy praktyk Mazdaznan i wyznawcy antropozofii, teozofii, katolicy i spirytyści, ale – jak pisał Schreyer – „w pracy artystycznej te zróżnicowane światopoglądy, które przewijały się przez Bauhaus, niemal nam nie przeszkadzały [...], gdyż wszystkie wiązały się z nadzieją na nowy świat”². Schlemmer wkrótce po przybyciu do Weimaru zauważył, że „Bauhaus buduje w innym sensie, niż można się spodziewać, a mianowicie buduje: człowieka. Gropius jest tego świadomy i [...] chciałby, żeby artysta był człowiekiem z charakterem, najpierw to, później reszta”³. Czy istniał zatem jakiś wzorzec Bauhausowca? Tak! Narysował go

² L. Schreyer, *Hoffnung auf eine neue Welt*, [w:] *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, Hrsg. M. Droste, B. Friedenwald, München–London–New York 2019, s. 297.

³ O. Schlemmer, *Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus*, Hrsg. E. Beilfuß, Weimar 2014, s. 27.

w roku 1923 Herbert Bayer. *Der Muster-Bauhäusler* (Wzorcowy Bauhausowiec) przedstawia w przestrzeni ograniczonej płaszczyznami podłogi, trzech ścian i sufitu postać, której prawa noga to niebieska płaszczyzna, druga zaś to zgięte w kolanie dwa białe prostopadłościany oparte na realistycznie narysowanej stopie. Korpus odziany w białą koszulę z muszką i wieczorową marynarkę z lewym rękawem sięgającym łokcia w kształcie pomarańczowej kuli, dalej drążek, na którym wspiera się głowa. W prawej ręce złożonej z dwóch drążków łączonych kulami przegubów postać trzyma na długim biało-niebieskim drzewcu przebite serce, a nad nim czarny proporzec z napisem „ciśnienie krwi 0”. Na tle głowy w kształcie kuli wielki znak zapytania, nad którym unosi się dyskretny wieniec laurowy. Przemawia przez ten rysunek Bayera nie tylko różnorodność postaw i poglądów, ale przede wszystkim dystans i humor, z jakim traktowano siebie nawzajem i codzienność.

W programie Bauhausu akcentowano przede wszystkim dążenie do wdrażania nowoczesnych metod kształcenia artystycznego, opartych nie na normach akademickich, lecz na budowaniu partnerskich relacji mistrz – uczeń. Ale w ten program kształcenia wpisane było zarazem kreowanie nowej przestrzeni dla człowieka, przejawiające się w nowej architekturze i wyposażeniu wnętrz (tkactwo, ceramika, meble), w nowym widzeniu człowieka w relacji z przestrzenią (malarstwo, rzeźba, fotografia) oraz w nowej ekspresji (teatr, taniec, sport). Trudno jednak jednoznacznie określić ten nowy typ człowieka, który obejmowałby wszystkie tendencje artystyczne, poglądy i postawy reprezentowane przez wykładowców i studentów. Choć Bauhaus postrzegany był jako spójna formacja edukacyjno-artystyczna, to jednak przez wszystkie lata działalności w Niemczech nie stanowił instytucji monolitycznej i niezmiennej. W powszechnym mniemaniu Bauhaus utrwalił się w postaci mitu, na który składało się wyobrażenie wspólnoty mistrzów-artystów i uczniów oraz programu wywiedzionego z dawnych zasad kształcenia rzemieślniczego. Tymczasem w kolejnych etapach działania szkoły, w nowych miejscach (Weimar 1919–1925, Dessau 1926–1932, Berlin 1933) i pod zmienioną dyrekcją (Walter Gropius 1919–1928, Hannes Meyer 1928–1930, Mies van der Rohe 1930–1933) zachodziły istotne modyfikacje w ogólnej orientacji ideowej szkoły, odzwierciedlające się w programie nauczania. W ogólnym ujęciu przejawiało się to w odrzuceniu początkowego związku sztuki i rzemiosła na rzecz połączenia sztuki i przemysłu, a w dalszych etapach stopniowe redukowanie znaczenia sztuki kosztem rozwijania projektowania seryjnych przedmiotów codziennego użytku, zaś w ostatnim okresie nastąpiło zdominowanie kierunku kształcenia przez architekturę. Jeśli zatem mielibyśmy pytać o wizję „nowego człowieka” w Bauhausie, to trudno znaleźć jednoznaczną definicję, gdyż także

ona ewoluowała. W początkowym okresie, charakteryzującym się silnym oddziaływaniem sztuki i dominacją artystów, pojmowano człowieka jako istotę metafizyczną. Natomiast po przełomie, który nastąpił około 1928 roku wraz z odejściem ze szkoły Gropiusa i sporego grona jego współpracowników, profil szkoły określał nie indywidualny mistrz–twórca, lecz zespół projektantów pracujących pod opieką profesora, a adresatem wspólnych działań stawał się człowiek jako statystyczna jednostka społeczna.

Przesłanki dla takiego przeniesienia akcentów znajdujemy w myśli Gropiusa już pod koniec lat 20. XX wieku. W tym czasie w jego pismach o architekturze czynnik społeczny zyskał znaczenie nadrzędne. Gropius uważał, że wraz z intelektualną i ekonomiczną emancypacją kobiet następuje przejście od patriarchalnych wspólnot rodzinnych do „scentralizowanych gospodarstw bazowych” dla jednostek indywidualnych, których podstawowe potrzeby życiowe powinno zaspokoić budownictwo mieszkaniowe, a mianowicie własny pokój dla każdego dorosłego człowieka i więcej „światła, słońca, powietrza dla wszystkich mieszkań”⁴. Z perspektywy czasu oceniał: „w Bauhausie gorliwie starano się przekładać teorię na praktykę, a ponadto poszukiwano równowagi w dążeniu do zaspokajania wymogów utylitarnych, estetycznych i psychologicznych”⁵. Kolejny dyrektor Bauhausu, Hannes Meyer, jeszcze silniej akcentował to społeczne zobowiązanie szkoły:

W każdym twórczym projekcie adekwatnym do życia rozpoznajemy zorganizowaną formę egzystencji; odpowiednio zrealizowany, staje się odbiciem współczesnego społeczeństwa – budownictwo i wzornictwo są dla nas jednym i tym samym, są procesem społecznym, „uniwersytetem projektowania”. Bauhaus z Dessau to fenomen nie artystyczny, lecz społeczny. Nasze działania jako twórczych projektantów są determinowane przez społeczeństwo, ono również wyznacza zakres naszych działań⁶.

Zatem wizja człowieka, jaka wyłania się z tych wypowiedzi programowych, to zrównani w predyspozycjach intelektualnych, ekonomicznych i psychologicznych kobieta i mężczyzna, którzy mają takie same potrzeby egzystencjalne, a do ich zaspokojenia architektów przyszłości ma przygotować Bauhaus – „uniwersytet projektowania”.

⁴ Por. W. Gropius, *Socjologiczne przesłanki dotyczące mieszkań o minimalnym standardzie miejskiej ludności przemysłowej* (1929), [w:] idem, *Pelnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 138–156.

⁵ W. Gropius, *Architekt – sługa czy przywódca?*, [w:] idem, *Pelnia architektury*, s. 129.

⁶ H. Meyer, cyt. za: D. Sudjic, *B jak Bauhaus*, przeł. A. Sak, Kraków 2014, s. 29.

Niezależnie od tego ogólnego wyobrażenia człowieka, na jakiego zorientowany był program kształcenia projektantów w Bauhausie, wielu wykładowców – pracujących tu zwłaszcza w pierwszej dekadzie istnienia szkoły – kierowało się w swojej twórczości oraz w pracy dydaktycznej własnym wyobrażeniem człowieka, wyrastającym z osobistych przekonań i światopoglądu. Na przykład Johannes Itten nie tylko propagował w ramach wykładów ideał człowieka głoszony przez Mazdaznan, wywiedziony z religii neo-zoroastriańskiej, ale także skupił wokół siebie zwolenników – studentów stosujących synkretyczny system praktyk życiowych. Z kolei Lothar Schreyer, wywodzący się z kręgu ugrupowania Der Sturm Herwartha Waldena, był przedstawicielem katolickiego nurtu ekspresjonizmu i w tym kierunku prowadził swoje eksperymenty sceniczne ze studentami. Ich współpraca z Bauhausem była jednak stosunkowo krótka, Itten opuścił szkołę w 1922, Schreyer w 1923, a jednym z powodów były właśnie ich mistyczno-ezoteryczne przekonania.

Schlemmer: człowiek „miarą wszystkich rzeczy”

Spśród wykładowców Bauhausu w czasach Weimaru, a później w Dessau, najbardziej konsekwentną wizję człowieka rozwijał Oskar Schlemmer, który nie wykazywał tak silnych zobowiązań ideologicznych jak Itten i Schreyer, ale był wyznawcą szczególnej religii – był nią człowiek i była nią sztuka. W centrum twórczości Schlemmera

jako jedyny temat znajduje się: człowiek. Był on dla potomka późnej kultury, jak niegdyś dla Greków, których archaiczną sztukę cenił Schlemmer najwyżej, „miarą wszystkich rzeczy”. Ale jako klasyk zawęził ten niewyczerpany temat w swojej własnej twórczości do platońskiej idei człowieka, do typowej postaci i typowego bytu⁷.

Okres pracy w Bauhausie obejmujący lata 1921–1928 był najbardziej płodny w twórczości Schlemmera i choć wtedy zajmował się różnymi formami twórczości artystycznej – malarstwem sztalugowym, rysunkiem, freskami, neo-plastyką, rzeźbą, choreografią, scenografią i projektowaniem kostiumów – i prowadził różne kursy oraz warsztaty dla studentów, to wszystkie te obszary uspołniała idea człowieka, a właściwie idea człowieka w przestrzeni, która dominowała

⁷ H. Hildebrandt, *Oskar Schlemmer, Leben und Werk*, [w:] *Oskar Schlemmer*, Hrsg. idem, München 1952, s. 5.

w dwuwymiarowym malarstwie sztalugowym, w ornamentach ściennych w przestrzeni architektonicznej oraz w trójwymiarowej przestrzeni sceny.

Schlemmer z zasady nie angażował się w program projektowania architektonicznego w Bauhausie, ale uczynił od tego jeden wyjątek. W roku 1922 napisał krótki tekst *Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie* (Budowanie i Bauhaus! – Realna utopia). Przedstawił tutaj tyleż fantastyczną, ile humorystyczną wizję maszyny do mieszkania (*Wohnmaschine*), która w kompaktowym kontenerze z metalu i szkła miałaby pomieścić przestrzeń o zmiennym przeznaczeniu wraz z wyposażeniem potrzebnym dla rodziny, łącznie z próżniowym urządzeniem do czyszczenia i dezynfekcji ubrań ozonem przy wejściu do domu czy ogrodem na dachu. Centrum tego mieszkaniowego kombajnu stanowić miała szczególnego rodzaju łazienka, zaprojektowana jako pełne rurek i aparatów elektrycznych miejsce odnowy biologicznej i permanentnego odrodzenia intelektualnego: „Jest to dla mnie główne miejsce spędzania czasu! Tutaj czytam, piszę, medytuję – pielęgnuję ciało, uprawiam gimnastykę i myślę o Grecji!”⁸ – wyjaśniał Schlemmer. Dodatkową zaletą tego projektu miała być możliwość składania go, pakowania niczym podróży neseser i przenoszenia z miejsca na miejsce. Jako ilustracja pomysłu w 1922 powstał rysunek (*Utopischer Entwurf. Wohnmaschine*) przedstawiający kombajn mieszkalny z zewnętrznymi schodkami prowadzącymi do zabezpieczonego siatką ogrodu na dachu oraz urządzeniami nawiewowymi. Cudzą ręką dopisano sentencję wziętą z Goethego: „Architektura nie jest budowaniem domów, lecz sposobem myślenia”. Choć bezpośrednich nawiązań do tego pomysłu w Bauhausie nie widać, to samo określenie *Wohnmaschine* – maszyna do mieszkania – weszło do słownika szkoły.

Jednocześnie Schlemmer zastanawiał się nad przydatnością kształcenia w warsztatach Bauhausu dla realizacji tego projektu i dochodził do wniosku, że wyposażeniu wnętrza domu lepiej służyłby nowoczesny przemysł niż rzemiosło, zaś z jego projektowaniem lepiej poradziłby sobie inżynier niż architekt. Uważał natomiast, że niezbędna jest sztuka i tworzący ją artysta, lecz ich funkcje powinny ulec zmianie. Pozostając pod wielkim wrażeniem „szklanego człowieka” oglądanego w Muzeum Higieny w Dreźnie, Schlemmer pisał:

Bóg odbija się w człowieku – jego religia: poznanie samego siebie i wiara w siebie – jego mieszkanie: kościołem. Człowiek: centrum świata. Moich ścian nie ozdabiają obrazy greckich bogów ani bohaterów legend, ani adoracja Trzech Króli, ani zachód słońca nad Niceą – ale będący we mnie stosunek do boga, do bohaterów i do życia,

⁸ O. Schlemmer, *Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie*, [w:] idem, *Briefe – Texte – Schriften*, s. 41.

adoracja tego, co mistyczno-nieświadome, wschód i zachód słońca mojej duszy, to są przedstawienia godne dzisiejszego człowieka. Transcendentna anatomia człowieka – mojego człowieka – jego wnętrze, ukazanie jego psychiki jest dzisiaj przedmiotem przedstawiania – a nie „piękny” człowiek, nawet jeśli miałby być grecki⁹.

W tej deklaracji Schlemmera widać jego odrębność w środowisku Bauhausu, z czego dobrze zdawał sobie sprawę i co wielokrotnie podkreślał. Zakładał, że traktowano go jako malarza niezbyt nowoczesnego, gdyż nie był wyznawcą czystej abstrakcji, a jego eksperymenty sceniczne sytuowano raczej w przestrzeni towarzysko-rozrywkowej niż jako zapowiedź rewolucji w świecie tańca. I jeszcze to różniło go od innych twórców, że w świecie sztuki, która łamała wszelkie kanony i przeczyła zasadom, manifestując całkowitą niezależność od nich, on szukał ściślejsz regularności, kanonu i proporcji. O ile w kręgu artystów działających w Weimarze i Dessau zajmował stanowisko osobne, o tyle bliższy mógł mu być rodzący się po I wojnie światowej ruch *retour à l'ordre* – „powrotu do porządku”¹⁰, który był reakcją na skrajnie awangardowe przejawy kubizmu i futuryzmu. Głosicielem tej idei był Jean Cocteau, który w eseju *Le rappel à l'ordre* (1926) apelował do artystów o reinterpretację dzieł klasycznych i kultywowanie dobrego rzemiosła. Z ideą tą łączy się syntetyczny klasycyzm czy metafizyczny klasycyzm (Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi), który w przypadku Schlemmera należałoby nazwać antropocentrycznym klasycyzmem, jedynym bowiem punktem odniesienia w jego twórczości był człowiek: „człowiek: centrum świata”, „człowiek jako miara wszystkich rzeczy”, „człowiek jako alfa i omega” – jak wielokrotnie podkreślał w swoich pismach.

Prace Schlemmera powstałe w czasach Bauhausu wyraźnie różnią się od obrazów namalowanych przed 1921 i po 1933 roku. Stanowią spójny cykl wariacji na temat sposobu przedstawiania człowieka w przestrzeni, co widać zarówno w dziełach plastycznych, jak i utworach scenicznych Schlemmera. Uważał, że współczesna mu sztuka porzuciła wielkie tematy, jakimi były etyka i religia, natomiast nie rozpoznała jeszcze nowych problemów. Tymczasem istnieje „wielki temat, prastary, wiecznie nowy, przedmiot obrazów wszystkich epok: człowiek, postać ludzka”¹¹. Dlatego jako malarz poszukiwał stylu,

⁹ *Ibidem*, s. 44.

¹⁰ „Powrót do porządku” propagowało włoskie czasopismo „Valori plastici” założone przez Mario Broglio (1918–1922). W Polsce – pod wpływem syntetycznego klasycyzmu rozwijającego się w latach 20. XX wieku w Paryżu – idea ta widoczna jest w pracach członków grupy Rytm i spółdzielni Ład. „Powrót do porządku” cechuje także rzeźby Augusta Zamoyskiego.

¹¹ O. Schlemmer, *Briefe – Texte – Schriften* ..., s. 61.

który pozwoliłby na uniwersalne i ponadczasowe ukazanie człowieka, stąd jego obrazy pozbawione są emocji codziennego życia, a przedstawiane postaci nie zdradzają uczuć zapisanych w mimice czy geście, nie podlegają indywidualizacji. Nie znaczy to jednak, że jego obrazy pozbawione były witalizmu i dynamiki, gdyż emanują je postaci zrelatywizowane względem siebie i względem przestrzeni. Ruch staje się czynnikiem wiążącym człowieka z przestrzenią. Widać to chociażby w powtarzającym się motywie postaci na schodach (np. *Bauhaustreppe*, 1932; *Treppensteigender*, rysunek, 1928/1929; *Treppenszene*, rysunek, 1931), w scenach ćwiczeń gimnastycznych (*Fünftehnergruppe*, 1929; *Eingang zum Stadion*, 1930–1936; *Wettkampf*, 1930; tzw. *Folkwang-Zyklus II – III*, 1929/30; projekt fryzu ściennego w domu Ericha Mendelsohna w Berlinie, 1930) czy tańca (*Tänzerin*, 1922/23; *Der Tänzer*, 1923). Ale także sam sposób usytuowania postaci wobec siebie – *en face*, tyłem, bokiem – stwarzanie między nimi dystansu przez oddalenie w przestrzeni bądź zbliżenie stawalo się źródłem energii (*Tischgesellschaft mit Sinnendem*, 1925; *Zwölfergruppe mit Interieur*, 1930; *Gruppe mit blauem Ekstatiker*, 1931; *Geländerszene*, 1932).

Schlemmer szukał środków do ukazania postaci ludzkiej nie jako jednostki, lecz jako typu, dlatego operował wystandaryzowanymi formami opisującymi sylwetkę ludzką – rysy twarzy, kształt głowy, korpus, kończyny sprowadzał do powtarzalnych modułów, które składały się na obraz człowieka w ogóle, *everymana*. Także sytuacje, w jakich ukazywał ludzi w swoich pracach malarskich, miały znamiona obiektywizmu, powszechności, neutralności emocjonalnej, o czym świadczą również tytuły obrazów: *Duo* (Dwoje, 1930), *Fünf Männer im Raum* (Pięciu mężczyzn w przestrzeni, 1928), *Gegeneinander im Raum* (Naprzeciw siebie w przestrzeni, 1928), *Gruppe mit Sitzender* (Grupa z siedzącą, 1928).

Schlemmer uważał, że figury ludzkie jako przedmiot sztuk plastycznych mają charakter abstrakcyjny i mogą mieć zmienione proporcje i wymiary, mogą być większe lub mniejsze niż cielesny człowiek, który jest punktem odniesienia. O ile w malarstwie te proporcje postaci względem siebie wynikały z perspektywy ich przedstawiania, o tyle w metaloplastykach ściennych wielkość postaci względem siebie jest podstawowym środkiem ich przestrzennej waloryzacji. Zarówno reliefy po obu stronach wejścia do budynku warsztatów w Weimarze (obecnie zrekonstruowane), wykonane z okazji wystawy Bauhausu w 1923 roku, jak i bodaj najsłynniejsza praca Schlemmera – *Drahtfigur „Homo” mit Rückenfigur auf der Hand* (Druciana figura Homo z postacią odwróconą tyłem na dłoni, 1930/1931), kompozycja ścienna wykonana z drutu stalowego i elementów niklowanych, zaprojektowana do domu Ericha Rabego w Zwenkau koło Lipska, przedstawiają inny aspekt wizji nowego człowieka, a mianowicie człowieka zintegrowanego z architekturą. W swoich dekoracjach ściennych

– fryzach i metaloplastykach – realizował Schlemmer ideę Bauhausu, przejawiającą się w syntezie sztuk plastycznych i architektury, także tutaj czyniąc głównym tematem postać człowieka.

Jakkolwiek postać ludzka pojawiała się we wszystkich obszarach aktywności artystycznej Schlemmera, to trzeba podkreślić zasadniczą różnicę w sposobie jej ukazywania w sztukach plastycznych i sztukach scenicznych. We wszystkich dziełach malarskich i fryzach ściennych artysta przedstawiał sylwetki, dla których jedynym punktem odniesienia była naturalna, żywa, cielesna postać ludzka. Nawet jeśli nazywał je „figurami abstrakcyjnymi”, to nie dokonywał dekonstrukcji, nie próbował łączyć ich z elementami mechanicznymi czy fantastycznymi, jak czynił to na przykład de Chirico. Na jego obrazach właściwie tylko posągi i pomniki zachowują postać ludzką, natomiast istoty „zaludniające” jego świat to twory fantastyczne na wzór człowieka (*Prorok*, 1914/1915; *Hector i Andromacha*, 1917, 1918; *Dwie maski*, 1926). Z kolei w przypadku Schlemmera te operacje na postaci ludzkiej dokonywane są właśnie tam, gdzie podstawowym materiałem artysty jest żywy człowiek, istota cielesna, która zostaje skonfrontowana z mechanizmem, z formami technicznymi bądź elementami sztucznymi – a więc na scenie.

Zasady transformacji postaci ludzkiej przedstawił Schlemmer w traktacie *Człowiek i sztuczna figura* (1925), gdzie odnosząc się do historii teatru, pisał, że jest ona „historią przemiany postaci człowieka: człowieka jako odtwórcy zdarzeń cielesnych i duchowych, przechodzących od naiwności do refleksyjności, od naturalności do sztuczności”¹². Ta przemiana postaci człowieka na scenie dokonuje się pod presją czasu i aktualnych tendencji cywilizacyjnych, które narzucają dominujący sposób patrzenia na świat i człowieka. Dla Schlemmera tym, co stanowiło pryzmat dla postrzegania współczesności, były abstrakcja i mechanizacja. Stąd zadanie, jakie sobie wyznaczył w laboratorium sceny, miało polegać z jednej strony na oderwaniu części od istniejącej całości i próbie stworzenia nowej syntezy, z drugiej zaś na zbadaniu tego, co nie poddaje się mechanizacji. Dlatego definiował scenę jako „oddziaływanie na ludzi poprzez przedstawianie abstrahujące od naturalności”, a jej istotą ma być „przedstawianie, przebieranie się, przekształcanie”¹³.

Schlemmera szczególnie zajmowały relacje między aktorem a przestrzenią, gdyż zauważył, że człowiek jako organizm podlega innym prawom niż abstrakcyjna, kubiczna przestrzeń i dominacja praw organizmu lub praw abstrakcji

¹² O. Schlemmer, *Człowiek i sztuczna figura*, [w:] idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekł., oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010, s. 33.

¹³ *Ibidem*, s. 34.

stworzy inny typ sceny. W pierwszym przypadku, gdy przestrzeń dostosuje się do praw natury i przekształci się w jej iluzję, powstanie scena naturalistyczna. W drugim zaś, przyjęcie przez człowieka praw abstrakcyjnej przestrzeni tworzy scenę abstrakcyjną, a więc odpowiadającą aktualnym znakom czasu. To przyjęcie praw abstrakcyjnej przestrzeni dokonuje się za sprawą transformacji aktora/tancerza:

Przekształcenie ciała ludzkiego, jego przemiana, jest możliwe dzięki kostiumowi, przebraniu. Kostium i maska wzmagają wygląd aktora albo zmieniają go, wyrażają to, co najistotniejsze, albo stwarzają złudzenie, wzmacniają cechy organiczne lub mechaniczne postaci, albo też je znoszą¹⁴.

Schlemmer przedstawił cztery możliwości przekształcenia sylwetki wykonawcy w przestrzeni sceny w zależności od przyjętych zasad. W przypadku dominującej zasady przestrzeni kubicznej efektem jest chodząca architektura, powstała w wyniku nałożenia na ciało ludzkie form kubicznych. Jeśli nadrzędne zasady narzuci funkcjonowanie ciała ludzkiego, to stypizowane formy poszczególnych części ukształtują się w postać manekina. Z kolei zasady ruchu ciała w przestrzeni określą organizm techniczny, zdolny do rotacji i pokonywania przestrzeni w różnych kierunkach. Natomiast nałożenie na aktora metafizycznych form wyrazu prowadzi do odmaterializowania jego postaci. Jakkolwiek przedstawione przez Schlemmera zasady przemiany postaci ludzkiej na scenie dawały wiele możliwości kreowania gry scenicznej i operowania kostiumem, to nienaruszalna pozostawała zasada grawitacji, której człowiek w sposób naturalny nie potrafił przezwyciężyć, dlatego uwolnienie się od praw ciężenia pozostawało domeną sztucznej figury, która „pozwała na każdy ruch, każde położenie w dowolnym czasie trwania, pozwala [...] na zróżnicowanie wielkości postaci: znaczące – duże, nieznaczące – małe”¹⁵.

Opublikowany w roku 1925 traktat *Człowiek i sztuczna figura* był podsumowaniem doświadczeń Schlemmera zdobytych w trakcie wieloletniej pracy związanej z jego najważniejszym dziełem, jakim był *Balet triadyczny*. Jako źródła tej kompozycji scenicznej wskazuje się wstępne szkice i notatki z lat 1912 i 1913 oraz trzy tańce w układzie Schlemmera wykonane w 1916 roku w Stuttgarcie. Te częściowe pomysły uzyskały wspólne miano *Balet triadyczny* w 1920, gdy Schlemmer wraz z bratem, Carlem, zaczął przygotowywać kostiumy. Po raz pierwszy pokazano balet, na który złożyło się dwanaście tańców, w 1922 w Stuttgarcie. W roku następnym *Balet triadyczny* był jednym z głównych wydarzeń

¹⁴ *Ibidem*, s. 44.

¹⁵ *Ibidem*, s. 47.

Tygodnia Buahuas w Weimarze. Można przyjąć, że do roku 1932, kiedy pokazano balet po raz ostatni podczas Międzynarodowego Konkursu Choreograficznego w Paryżu, było to dzieło w procesie, prezentowane w różnych konfiguracjach tańców do odmiennych kompozycji muzycznych przez zmieniających się wykonawców. W pewnym sensie wyobrażenie o kanonicznym układzie choreografii Schlemmera opiera się na schemacie opublikowanym w 1925 roku w książce *Die Bühne im Bauhaus*, w którym na trzyczęściowe widowisko złożyło się dwanaście tańców wykonywanych przez tancerzy solo, w duecie i tercecie, w osiemnastu kostiumach stanowiących istotę eksperymentu Schlemmera. Charakter poszczególnych masek pełnopostaciowych, skrywających w sobie tancerza, z jednej strony z powodu ciężaru i wykonania ze sztywnych materiałów ograniczał swobodę ruchu, z drugiej zaś przez konstrukcję narzucał określony sposób przemieszczania się w przestrzeni.

Postaci stworzone przez Schlemmera można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią tancerze bez masek, w kostiumach podkreślających typowość sylwetki ludzkiej, z widocznymi naturalnymi kończynami, na przykład tancerka w kolorowej spódnicy, baletnica, tancerka w spiralnym kostiumie, tancerka w drucianym kostiumie, tancerz w tureckim stroju i dobosz. Drugą grupę tworzą maski pełnopostaciowe, które skrywają w sobie postać tancerza bądź ją przekształcają, przeistaczając w formy fantastyczne. Do tej grupy należałby kostium nurka, przypominający batyskaf; dwa kostiumy – „tarcze” to metalowe płaszczyzny nałożone na tancerzy w taki sposób, jakby przecinały pionowo ich ciała; z kolei dwie złote postaci mają nałożone na górne części ciała błyszczące kule, zaś dolną część stanowią linki naciągnięte w kształcie odwróconego stożka, przypominające sztuczne spodnie. Z kolei postać określana jako Abstrakcyjny (*Der Abstrakte*) była kombinacją tego, co organiczne i sztuczne. Lewa noga od kolana w dół obciążona była czarną pończochą, wyżej – podobnie jak prawą w całości – skrywała wyolbrzymiona wywatowaniem forma odwróconego stożka, tors przykrywała sztywna tarcza, w lewej ręce obleczonej czarnym trykotem trzymał maczugę, prawą rękę kończył natomiast nałożony element w formie dzwonu, jednooką głowę stanowiły dwie przesunięte względem siebie półkule połączone metalową obręczą. Poszczególne części kostiumu utrzymane były w różnych kolorach i podczas prezentacji monumentalnego ruchu na czarnym tle sceny, na którym znikwały części ciała tancerza zamaskowane czarnym trykotem, wydawały się tworzyć jakiś fantastyczny obiekt wprawiony mechanizmem w ruch w przestrzeni. Podobnie pozostałe figury miały wpisany w formę kostiumu kod ruchu, na przykład tancerka w spódnicy z blachy układającej się w kształt spirali skazana była na ruch wokół własnej osi, na nieustanne wirowanie. Ciało tancerza/tancerki musiało się poddać tutaj konstruktywistycznej

koncepcji artysty, który animował w przestrzeni sceny obiekty podległe przypisanej im zasadzie ruchu. Jako choreograf Schlemmer bliższy niż baletowi klasycznemu był tutaj układom tańców barokowych, baletowi przed-klasycznemu, w którym ruch wykonawców kreślił wzór na podłodze i ograniczał się raczej do ewolucji horyzontalnych, a nie wertykalnych.

Po przeniesieniu Bauhausu do Dessau, gdzie Schlemmer otrzymał dla warsztatu teatralnego niewielką scenę, jego poszukiwania poszły w innym kierunku, który przyjął postać dwóch cykli *Tańców Bauhausu*. Pierwszy z nich był poniekąd kontynuacją eksperymentów z kostiumem i polegał na różnych ćwiczeniach w przestrzeni wykonywanych w różnym tempie z użyciem na przykład kubicznych bloków, kuli, drążka czy maczugi przez trzy postaci w stylizowanych kostiumach w kolorze czerwonym, niebieskim i żółtym, które przez wywatowanie powiększały ich wielkość. Znacznie ciekawszy wydaje się drugi cykl, zapoczątkowany we współpracy z Mandą von Kreibitz w 1928, dla której Schlemmer opracowywał układy solowe. Tancerka całkowicie ukryta w czarnym trykocie występowała na czarnym tle, operując różnymi przedmiotami, stwarzając wrażenie, jakby podlegały one samoistnej animacji (*Taniec kończyn*, *Taniec drążków*, *Taniec obręczy*).

Eksperymentu podjętego w *Balecie triadycznym* i w *Tańcach Bauhausu* należy interpretować jako próby wyrugowania człowieka ze sceny, wykorzystania go jedynie jako mechanizmu wprawiającego w ruch kostiumo-obiekty czy ukrycia jego postaci naturalnej. Schlemmer przekonywał, że na scenie powstaje synteza wielu odrębnych dziedzin sztuki, ale dla jej skutecznego oddziaływania potrzebna jest bezpośrednia obecność człowieka, jego cielesność. Porównując sztuki plastyczne i scenę, pisał:

O ile bowiem malarstwo i rzeźba „od-twarzają” człowieka, architektura stwarza dla niego przestrzeń, w której realizuje się jego byt prywatny i publiczny, o tyle na scenie sam człowiek staje się przedmiotem sztuki, nosicielem formy, kształtu, stylu. Nie jest już zatem człowiekiem „odtworzonym”, lecz „stwarzanym”. Nie jest już zatem przedstawiany (niczym obiekt), lecz sam się przedstawia (jako osoba). [...] Scena rozumiana jako pewna abstrakcja, jako świat rządzący się własnymi prawami, zależny od liczby, miary i przestrzeni nadaje codziennym funkcjom ruchowym człowieka inne znaczenie¹⁶.

Dopełnieniem Schlemmerowskiej wizji człowieka miało być seminarium *Der Mensch* (Człowiek), podczas którego chciał nie tylko wykształcić

¹⁶ O. Schlemmer, *Akademia i scena studyjna*, [w:] idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, s. 109–110.

u słuchaczy praktyczną umiejętność przedstawienia postaci ludzkiej, ale także otworzyć przed nimi nauki antropocentryczne, nie tylko z zakresu humanistyki, jak filozofia, etyka, historia naturalna, psychologia, estetyka, ale także anatomię, zasady funkcjonowania organizmu ludzkiego czy mechanikę człowieka, co łącznie określał jako „człowiek w kręgu idei”. Pierwszy kurs poprowadził w semestrze letnim 1928 roku, lecz końcowa ankieta ewaluacyjna pokazała, że studenci bardziej byli zainteresowani tym, by poznać i przyswoić sobie technikę rysowania aniżeli studiowaniem koncepcji filozoficznych. Schlemmer widziany jako „człowiek w kręgu idei” nie zdołał zatem zainspirować młodych słuchaczy mocno wychylonych w przyszłość – w swoją przyszłość zdeklarowaną politycznie. Pod wpływem zmian zachodzących po odejściu Gropiusa Schlemmer opuszczał Bauhaus jesienią 1928 roku w poczuciu niepowodzenia: „wygląda na to, że mój czas w Bauhausie minął! Chcę stąd uciekać”, pisał w liście do przyjaciela Willego Baumeistra. W październiku 1929 rozpoczął zajęcia *Człowiek w przestrzeni* we wrocławskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego, które powtarzały program seminarium *Der Mensch*. Po zamknięciu wrocławskiej akademii w 1932 roku krótko wykładał w Zjednoczonych Szkołach Rzemiosła Artystycznego w Berlinie, skąd został wydalony w 1933. Wobec przemian politycznych w Niemczech jego wizja nowego człowieka jako jednostki holistycznej, spełnionej, była nie tylko nieaktualna, ale może nawet wręcz niebezpieczna.

SCHLEMMER: POWROTY

Seminarium *Schlemmer | Kantor: Powroty*, które towarzyszyło zorganizowanej w Cricotece wystawie poświęconej inspiracjom, jakie czerpał Tadeusz Kantor z dzieł Oskara Schlemmera¹, było okazją do refleksji nad współczesnymi „powtórzeniami” dawnych realizacji teatralnych. Przykład Schlemmera ma tutaj znaczenie szczególne, gdyż transkrypcja jego prac scenicznych, podjęta przez artystów kolejnych pokoleń, wydobyła je z przestrzeni archiwum i wprowadziła we współczesny obieg artystyczny.

Twórca *Baletu triadycznego* i *Tańców Bauhausu* w pierwszym okresie po II wojnie światowej pamiętany był wyłącznie jako malarz i autor prac plastycznych. Jeśli na kolejnych wystawach – w 1947 w Wuppertalu, w 1948 w Stuttgarcie i w 1949 we Frankfurcie nad Menem – eksponowana była właśnie ta część spuścizny Schlemmera, to niewątpliwie fakt ten należy łączyć z szerszym zjawiskiem, jakim były próby rehabilitacji niemieckich twórców awangardowych wykluczonych z życia artystycznego przez reżim narodowosocjalistyczny. Schlemmer odszedł z Bauhausu w 1929 roku między innymi z powodu narastających wśród studentów sympatii komunistycznych i zaangażowania politycznego. Jedną z przyczyn polaryzacji tych postaw było niewątpliwie pojawienie się w środowisku szkoły Erwina Piscatora w okresie, gdy Walter Gropius projektował dla niego teatr totalny. Ale także sam Schlemmer wiedział już wówczas, że jego czas w Bauhausie minął, że wydarzenia zewnętrzne nie sprzyjają koncentrowaniu się na badaniu podstaw ruchu ani eksperymentom z prostymi formami w przestrzeni sceny. I jakkolwiek przez następne lata jego obrazy nadal były obecne w obiegu wystawienniczym, zwłaszcza międzynarodowym (Zurych 1934, Londyn 1937 i 1938, Nowy Jork 1938), to w Niemczech jako artysta został unicestwiony: w 1930 zniszczono jego aranżacje ścienne w dawnym budynku Bauhausu w Weimarze, w 1933 otrzymał zakaz prowadzenia wykładów, w 1934 usunięto jego prace z Folkwang Museum w Essen, w 1937 sześć

¹ Wystawa *Schlemmer | Kantor*, Cricoteka, Kraków 14 X 2016 – 15 I 2017, kuratorki: Małgorzata Leyko, Małgorzata Paluch-Cybulska, koordynacja: Olga Jaros, Izabela Zawadzka.

jego płócien pokazano w Monachium na wystawie *Entartete Kunst* (Sztuka zwyrodniała), a kolejne obrazy pojawiły się na berlińskiej ekspozycji *Bolschewismus ohne Maske* (Bolszewizm bez maski); około pięćdziesięciu dzieł skonfiskowano z magazynów monachijskiego muzeum. Wraz z odejściem z Bauhausu Schlemmer stracił warunki do prowadzenia dalszych eksperymentów scenicznych. Jego ostatnimi pracami były projekty scenograficzne do dwóch miniatur z muzyką Igora Strawińskiego w Teatrze Miejskim we Wrocławiu – *Słowika* i *Lisa przechery* (1929) oraz do *Szczęśliwej ręki* z muzyką Arnolda Schönberga w berlińskiej Krolloper (1931). Z tej perspektywy staje się więc zrozumiałe, że po zakończeniu wojny odradzający się ruch wystawienniczy w Niemczech koncentrował się przede wszystkim na przywróceniu dzieł zdegradowanych przez nazistów, a w przypadku Schlemmera chodziło właśnie o malarstwo.

Po raz pierwszy dokumenty związane z twórczością sceniczną Schlemmera – około trzydziestu projektów scenicznych i dwadzieścia zdjęć – dzięki staraniom Tut Schlemmer, żony artysty, pokazane zostały w 1953 na wystawie zorganizowanej w dziesiątą rocznicę jego śmierci w Württembergische Kunstverein w Stuttgarcie. Także na skutek zabiegów Tut Schlemmer po dwudziestu latach powróciło do Niemiec dziewięć kostiumów do *Baletu triadycznego*, które w 1938 prezentowane były na wystawie w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Po raz pierwszy pokazano je w Europie w 1961 roku na ekspozycji *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne* w Zurychu, a następnie w 1968 na wielkiej wystawie Bauhausu w Stuttgarcie. Zanim jednak współczesny taniec i teatr odkryły inspirację płynącą z dzieł Schlemmera, stworzona przez niego podstawowa triada: przestrzeń – abstrakcja – człowiek oddziaływała na nurty awangardowe w powojennych sztukach plastycznych. Jak pisze Doris Krystof, recepcja dzieł scenicznych autora *Baletu triadycznego* właśnie za pośrednictwem sztuk plastycznych przeniknęła do teatru: „zredukowana, abstrakcyjna forma tańców Schlemmera została przejęta przez sztukę kinetyczną lat 60., *performance art* lat 70. i przez widoczny przede wszystkim w teatrze lat 80. renesans sztuki minimalistycznej”².

Środowisko badaczy i krytyków teatru w pierwszej fazie zwróciło uwagę na projekty scenograficzne Schlemmera, który współpracował z profesjonalnymi teatrami niemieckimi przy realizacji siedemnastu przedstawień. Reprodukcje i omówienie jego szkiców pojawiły się już w pierwszym numerze „Theater heute” (1960), natomiast szeroki przegląd dokonań scenograficznych Schlemmera zaprezentowano w roku 1965 na wystawie *Bild und Bühne* (Obraz i scena)

² D. Krystof, *Zur Rezeption Schlemmers Bühnenwerke*, [w:] Oskar Schlemmer. *Tanz Theater Bühne*, Hrsg. C.R. Schlemmer i in., Stuttgart 1994, s. 51.

w Kunsthalle w Baden-Baden, na której – jak pisze Krystof – pokazano projekty „w większej części pochodzące z Polski”³. W dziejach dwudziestowiecznej scenografii Schlemmerowi przypada miejsce obok Kandinsky’ego, Mondrian’a i futurystów w nurcie teatru abstrakcyjnego, jak widać to w *Rewolucjach scenicznych XX wieku* Denisa Bableta⁴, albo umieszczany bywa w nurcie sztuki eksperymentalnej między Alfredem Jarrym, dadaistami i futurystami a Josephem Beuysem⁵ bądź zalicza się go do „teatru malarzy” lub „teatru obrazów”⁶. W ostatnim czasie zaczęto także poświęcać więcej uwagi mechanicystycznym aspektom dzieł scenicznych Schlemmera, przypominany bywa zarówno *Gabinet figur* pierwotnie wykonywany przez animowane płaskie figury, jak i mechanizacja ruchu postaci scenicznych.

Najbardziej spektakularnym powrotem dzieł Schlemmera okazały się jednak podejmowane już od końca lat 60. XX wieku próby scenicznego odtworzenia i interpretacji *Baletu triadycznego* i *Tańców Bauhausu*, a także czerpanie z nich przez choreografów i tancerzy inspiracji do tworzenia własnego języka scenicznego. Spotykamy tutaj całe spektrum praktyk „powtórzeniowych”, których wspólnym mianownikiem jest „transkrypcja z przeszłości w przyszłość, z jednego narratora na innego, z jednego performer’a na innego, z jednej publiczności na następną”⁷, co pozwala wyjściowemu dziełu zaistnieć dla nowego odbiorcy we współczesnej formie. Przeniesienie dzieła w inny czas i posłużenie się aktualnie dostępnymi środkami scenicznymi nieuchronnie wpisuje w nie nowe znaczenia, ale pozwala także na przybliżenie odbiorcy autorskiej idei, która stanowi schemat kompozycyjny utworu. Tego typu działania stanowią próbę powrotu do dzieł ulotnych, jednorazowych, przemijających, jakimi są wszelkie odmiany sztuk widowiskowych od przedstawień teatralnych po działania performatywne w sztukach wizualnych. Wyraźnie wzrastające w ostatnim czasie zainteresowanie powrotem do dawnych dzieł, czy chęć weryfikacji minionych praktyk artystycznych, świadczy o potrzebie osobistego doświadczenia – przez artystów i odbiorców – czegoś więcej niż tylko odczytanie komunikatu, którego nośnikiem jest dokument czy częściowe świadectwo materialne – zachowany obiekt.

³ *Ibidem*, s. 58.

⁴ D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980 (wyd. oryg. Paris 1975).

⁵ Por. R. Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the present*, New York 1979.

⁶ Por. P. Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin 1993.

⁷ E. Wysocka, *Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 3, s. 17.

Mimo wykształcenia się w ostatnim czasie zróżnicowanych strategii „powrotu” do dawnych dzieł – jakimi są na przykład przepisanie, *reenactment*, naśladownictwo, re-kreacja, reinterpretacja, *remix*, *remake*, migracja, emulacja, cytaty – terminem najczęściej używanym na określenie działań powtórzeniowych w dziedzinie teatru jest rekonstrukcja. W sensie dosłownym termin ten powinien się odnosić do odtworzenia widowiska na podstawie zachowanych fragmentów, szczątków, przekazów, prowadzonego według wskazówek badaczy, w warunkach zbliżonych do pierwotnych. W praktyce działania takie podejmowane są rzadko i mogą służyć weryfikacji tez naukowych – jak to było w przypadku *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego wystawionego *Tak jak było grane w teatrze krakowskim w 1901* pod opieką naukową Zbigniewa Raszewskiego i Jerzego Gota (Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 1973). Ten performans historiograficzny, przeprowadzony w miejscu prapremiery *Wesela*, określany przez jego autorów–badaczy jako „powrót” (Raszewski) lub „wznowienie” (Got), miał dać odpowiedź na pytanie: „czy obok najnowszych właśnie najstarsza wersja *Wesela* [wobec rehabilitacji modernizmu – M.L.] nie mogłaby dziś szczególnie zainteresować”⁸. Innym przykładem rekonstrukcji są przedstawienia, które można nazwać eksperymentalną archeologią teatralną, a które prezentowane są w oryginalnej bądź zrekonstruowanej przestrzeni teatrów–muzeów, na przykład w Teatro Olimpico w Vicy, w teatrze dworskim w Drottningholm koło Sztokholmu lub na zamku w Czeskim Krumlowie. W większości przypadków jednak posłużenie się określeniem rekonstrukcja jest jedynie sygnałem, że współcześni twórcy podejmują dyskusję z dziełem, twórcą/twórcami, mitem czy legendą, jak było to chociażby przy powtórzeniu przez Krystiana Lupe *Macieja Korbowa i Bellatrix* Witkacego z 1993 z częściowo zmienioną obsadą w Teatrze Łązia Nowa w 2015, czy *Akropolis rekonstrukcja* – przedstawieniu Michaela Marmarinosa, opartym na motywach dramatu Wyspiańskiego i przedstawieniu Jerzego Grotowskiego (Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, Wrocław 2009).

Podobnie ma się sprawa z rekonstrukcjami *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera, które zwyczajowo określa się właśnie terminem rekonstrukcja, lecz *de facto* efektem podejmowanych działań jest zawsze próba zbliżenia się do dzieła oryginalnego, stworzenie przez choreografów, tancerzy i projektantów kostiumów jego współczesnego odtworzenia, jakim jest *reenactment* czy re-kreacja. Działania tego typu wiążą się nie tylko z przeniesieniem czasowym dzieła, ale także przestrzennym – osadzeniem go w nowych warunkach,

⁸ Z. Raszewski, *Powrót*, [w:] *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, program Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera 1 VI 1973.

wykorzystaniem nowych technologii i ucieleśnieniem przez wykonawców o innych predyspozycjach psychofizycznych. Dostrzegając tę różnicę, Mark Franko pisał w odniesieniu do rekonstrukcji tańców barokowych:

Sklonność historyków do widzenia tego, co stare, w nowym jest charakterystyczna dla rekonstrukcji. Zasadniczym celem jest przywrócenie tego, czego już nie ma, przy użyciu współczesnych środków. Z drugiej strony, dostrzeganie tego, co nowe, w starym jest nowym projektem choreograficznym, który można nazwać ponownym stwarzaniem (*reinvention*)⁹.

Spostrzeżenie to zachowuje także aktualność w przypadku ponownego stwarzania czy odtwarzania dzieł z bliższej przeszłości, także współczesnych wersji *Baletu triadycznego*.

Podstawowy problem przy próbach odtwarzania *Baletu triadycznego* polega na tym, że nie istnieje dokumentacja jego kanonicznej wersji ani notacja utrwalająca poszczególne sekwencje ruchowo-taneczne, chociaż zachowały się diagramy i zapis układów choreograficznych do niektórych *Tańców Bauhausu* (np. do *Gestentanz* – Tańca gestów, 1927; *Reifentanz* – Tańca obręczy, 1928). Podstawowy zachowany dokument tego dzieła to schemat graficzny wykonany tuszem i akwarelą *Figurinenplan zum „Triadischen Ballett”* z lat 1924–1926, przedstawiający podział na trzy części (cytrynową, różową, czarną) i kolejność dwunastu tańców solowych oraz tańców wykonywanych w duecie i tercecie. Na schemacie przedstawionych jest osiemnaście figur (kostiumów), w tym dwie figury występują parami. Skróconą wersję tego układu, obejmującą tylko osiem tańców, zamieścił Schlemmer w *Regieheft für Hermann Scherchen* (Egzemplarz reżyserski dla Hermanna Scherchena, 1927), w którym zostało wklejonych i opatrzonych opisami osiem zdjęć przedstawiających figurki. Ponadto zachował się notes z lat 1916–1922 (prawdopodobnie niekompletny), w którym znajdują się wklejone szkice i projekty kostiumów z opisem poszczególnych części i kolejnością ich zakładania przez tancerza, programy przedstawień w Stuttgarcie (1922) i Weimarze (1923), gdzie podany jest podział na części i kolejność tańców, a także liczne zdjęcia i zapisy Schlemmera w dziennikach i korespondencji. O ile zachowana dokumentacja pozwala na odtworzenie poszczególnych kostiumów i przypisanie ich do kolejnych części przedstawienia, o tyle nie jest możliwe zrekonstruowanie układu choreograficznego wykonywanych tańców. Układy te prawdopodobnie ulegały transpozycji zarówno ze względu na zmieniających się tancerzy występujących w ciągu lat, jak i różne podkłady

⁹ M. Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Oxford University Press 2015, s. 133.

muzyczne wykorzystywane w przedstawieniach, co musiało mieć zasadnicze znaczenie dla ekspresji ruchowej wykonawców. W przedstawieniach *Baletu triadycznego* w roku 1922 i 1923 Schlemmer wykorzystał istniejące kompozycje: w części pierwszej były to utwory – Maria Tareghiego, Marca Enrica Bossiego i Claude’a Debussy’ego; w części drugiej – Josefa Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta; w części trzeciej – Haydna, Domenica Paradiesa, Baldasare Galupiego i Georga Friedericha Händla. Tymczasem występ w 1926 roku w Donaueschingen – w ramach Kammermusiktagen – został skrócony do siedmiu tańców i dostosowany do muzyki organowej Paula Hindemitha. Pokazy „triadischen Figurinen” w 1926 we Frankfurcie nad Menem zostały włączone do pantomimy w trzech częściach *Große Frankfurter Brückenrevue* w inscenizacji Heinza Hilperta i razem z *Gabinetem figur* stanowiły element większej całości, dla której projekt scenografii opracował Schlemmer. Jeszcze w tym samym roku dwanaście kostiumów z *Baletu triadycznego* zostało wypożyczonych na trzy miesiące do berlińskiej rewii *Wieder Metropoli!*, w której figury Schlemmera pojawiły się w układzie grupowym według choreografii rosyjskiej tancerki Kathariny Devillier z muzyką Salvino Bertucha. Po raz ostatni *Balet triadyczny* pokazany został w 1932 na Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu. Tutaj zaprezentował Schlemmer dziewięć figur w skróconym układzie, wykonywanym przez uczniów rosyjskiej tancerki Eugenii Eduardowej do muzyki Aloisa Pachernegga, inspirowanej barokowymi suitami tanecznymi.

Już ten przegląd wersji *Baletu triadycznego* przygotowywanych przez Schlemmera pokazuje, że jedynym niezmiennym elementem pozostawały kostiumy wykonawców, prezentowane bądź łącznie, bądź w zmniejszonym składzie. Natomiast zarówno kompozycja tańców, jak i muzyka w każdym przedstawieniu ulegały zmianom. Podyktowane to było – najogólniej rzecz ujmując – względami finansowymi, które raz wynikały z żądania wyższych honorariów przez wykonawców i akompaniatora (Drezno 1923), innym razem z konieczności naprawy lub wykonania nowych kostiumów (sześć nowych kostiumów przygotowano w 1926 roku przed występami w Donaueschingen). To, co było znamienne dla wszystkich pokazów, to charakterystyka ruchu powiązana z rodzajem kostiumu – na przykład ruch okrężny i wirujący dla figury nazywanej Spirala, mechaniczny ruch postaci określanych jako Tarcze czy spokojne, patetyczne gesty Abstrakcyjnego. Do sporządzenia kostiumów – przy pomocy brata artysty, Carla – wykorzystał Schlemmer różnorodne materiały: masę papierową, celuloid, folię aluminiową, blachę stalową, sklejkę, karton, szkło, pręty włókna szklanego, drut, skórę, gumę i tkaniny. Należy więc zaznaczyć – o czym wielokrotnie wspominał Schlemmer – że kostiumy stanowiły wielkie wyzwanie dla wykonawców, gdyż nie tylko ich sztywne elementy ograniczały

swobodę ruchu, ale także ciężar, a w niektórych kostiumach także trudności z oddychaniem wpływały na specyfikę ruchu i gestów poszczególnych figur, nie pozwalając na skomplikowane ewolucje taneczne. O ile sam Schlemmer dopuszczał różne możliwości komponowania przedstawienia i nie pozostawił ściśle określonej wersji *Baletu triadycznego*, o tyle późniejsi naśladowcy kierowali się przede wszystkim wczesnym układem baletu z lat 1922–1923.

W okresie powojennym warto zwrócić uwagę na przynajmniej trzy odtworzenia *Baletu triadycznego*. Po raz pierwszy próbę taką podjęła Margarete Hasting, uczennica Mary Wigman, która najpierw na wystawę *50 Jahre Bauhaus* w Stuttgarcie (1968) przygotowała rekonstrukcję *Tańców Bauhausu* pokazaną pod tytułem *Mensch und Kunstfigur*, a następnie opracowała *Balet triadyczny*, który sfilmowany przez Bavaria Atelier¹⁰ przez wiele lat funkcjonował na zasadach bliskich oryginałowi. Trzydziestominutowa realizacja zachowuje pierwotny układ trzyczęściowy i następstwo dwunastu tańców. Ważnym atutem przedsięwzięcia Hasting był udział w procesie odtwarzania baletu osób, które oglądały przedstawienia Schlemmera i mogły wnieść wiele cennych uwag dotyczących wykonania. Byli to Tut Schlemmer, na każdym etapie prac informowana przez męża o postępie przygotowań i trudnościach, o czym świadczy korespondencja małżonków, oraz Alexander (Xanti) Schawinsky – student i współpracownik Schlemmera w Bauhausie, rozwijający później swoją własną koncepcję teatru abstrakcyjnego. Kostiumy zrekonstruowane przez Margit Bárdy wydają się dokładnie odtwarzać figury znane ze zdjęć i szkiców Schlemmera, a także narzucać wykonawcom pewien rodzaj spowolnionego i hieratycznego ruchu.

Margarete Hasting nie zamierzała uprawiać archeologii teatralnej i zdawała sobie sprawę z tego, że warunkiem ożywienia dzieła ponadczasowego jest jego współczesne odczytanie; już przy pierwszym spotkaniu z twórczością Schlemmera w następujący sposób komentowała własną pracę:

To jasne, że twórczość artysty, która odznacza się właśnie dążeniem do obiektywności, do typowości, można ponownie stworzyć, w przeciwieństwie do takiej, która odznacza się silną subiektywnością. Rekonstrukcja dzieł scenicznych Schlemmera oznacza przede wszystkim ściśle przestrzeganie tendencji mistrza do obiektywizmu, a potem przedstawienie tego, co współczesne, w naprawdę współczesny sposób, to znaczy tworzenie nowoczesnymi środkami i mówienie nowoczesnym

¹⁰ *Das triadische Ballett* według tańców Oskara Schlemmera, scenariusz i choreografia Margarete Hasting, Franz Schömbis, Georg Werden, rekonstrukcja kostiumów Margit Bárdy, konsultacje artystyczne Ludwig Grote, Xanti Schawinsky, Tut Schlemmer, muzyka Erich Ferstl, Bavaria Atelier GmbH, 1968.

językiem. Jeśli przestrzega się tej zasady, to osiąga się zadziwiające działanie: starzy bauhausowcy bez trudu rozpoznają „swojego” Schlemmera, a dzisiejsza młodzież postrzega go jako nowoczesnego [twórcę – M.L.]¹¹.

Z tego względu postawę Hasting można określić jako wyraz solidarności z twórcą dzieła oryginalnego.

Z innej perspektywy patrzył na dzieło Schlemmera Gerhard Bohner, tancerz i choreograf należący do pionierów niemieckiego teatru tańca, eksperymentujący we własnych układach tanecznych i szukający własnego stylu. Kiedy w 1977 roku przystępował do pracy nad swoją re-interpretacją *Baletu triadycznego*, miał już ugruntowaną pozycję w świecie tańca, współpracował z Piną Bausch i Nederlands Dans Theater oraz prowadził własny zespół Tanztheater Darmstadt. Rekonstrukcję pojmował jako „sondowanie przyszłości” w tym sensie, w jakim Mark Franko definiował *reinvention*. W jego zespole „odtwórców” jako konsultant znalazł się Dirk Scheper, który swoją rozprawę doktorską poświęcił Schlemmerowi, *Baletowi triadycznemu* i scenie Bauhausu¹². Cel wspólnej pracy z Bohnerem rozumiał w sposób następujący:

Wierność rekonstrukcji oryginałowi zależy od dostępnych materiałów źródłowych. Ale nawet przy perfekcyjnej dokumentacji przedstawienia historycznego nie sposób przekazać autentyczności, gdyż nie da się naśladować atmosfery czasu powstania dzieła. Dlatego perfekcyjne rekonstrukcje wydają się martwe. W związku z tym nie mogą oddziaływać w sposób innowacyjny. Nowe adaptacje dawnych dzieł scenicznych mogą to jednak osiągnąć, o ile odwołują się do idei leżących u podstaw dzieła i nie zadowolają się rekonstrukcją przebiegu zdarzeń¹³.

Realizacja Bohnera – w której on sam, podobnie jak niegdyś Schlemmer, wystąpił w roli Abstrakcyjnego – powstała na zlecenie berlińskiej Akademii der Künste i odniosła ogromny sukces, gdyż doczekała się osiemdziesięciu prezentacji na scenach Europy, Ameryki Północnej i Japonii. Niespełna cztery dekady później, w roku 2014, przedstawienie Bohnera zostało ponownie przywrócone scenie przez wykonawców jego pierwszej wersji – Colleen Scott i Ivana Liškę, którzy teraz odpowiedzialni byli za wznowienie przedstawienia. Wykonawcami

¹¹ Cyt. za: D. Krystof, *Zur Rezeption Schlemmers Bühnenwerke*, s. 58.

¹² Praca ta została wydana drukiem: D. Scheper, *Oskar Schlemmer, das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988.

¹³ D. Scheper, *Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballett (1922). Rekonstruktion und Neufassung Gerhard Bohner (1977)*, [w:] *Das Triadische Ballett. Ein Tanzfonds Erbe Projekt*, Bayerische Staatsballett, München 2014, s. 11.

baletu, włączonego do repertuaru Bayerisches Staatsballett w Monachium w latach 2014–2016, byli młodzi członkowie Staatsballett II, a współproducentem w ramach projektu Tanzfonds Erbe berlińska Akademie der Künste. W obu realizacjach jako podkład muzyczny wykorzystano współczesną kompozycję nowatorskiego w latach 70. i 80. XX wieku artysty Hansa-Joachima Hesposa. Rekonstrukcji kostiumów i ich nowego wykonania podjęła się Ulrike Dietrich, która wykorzystwała współczesne materiały i rozwiązania technologiczne, dające większą swobodę ruchu tancerzom. Na przykład w drugim tańcu części różowej wykonawca roli Białego Tancerza w przedstawieniach Schlemmera nosił watowany kostium z tkaniny, którego poszczególne części jakby podkreślały muskulaturę postaci. Natomiast kostium Dietrich przygotowany dla tej postaci zachowuje ideę oryginału, ale sprawia wrażenie, jakby wyolbrzymione „mięśnie” tancerza były nadmuchane, pozwalając mu lekko unosić się nad sceną. Układ gestyczno-ruchowy zaaranżowany przez Bohnera w porównaniu z wersją Hasting wydaje się bardziej taneczny, swobodny i naturalny. O ile w przekazach dotyczących *Baletu triadycznego* Schlemmera jest mowa o typizacji i uproszczeniu ruchów, ich niemal mechanicznym wykonywaniu przez tancerzy, o tyle u Bohnera (wersja z 2014 roku) dostrzec można pewną dozę humoru, z jakim pojawiają się na przykład gesty codzienne, jak choćby strzepywanie rąbka spódnicy przez Białą Tancerkę. Bohner jako odtwórca daje więc własną interpretację dzieła oryginalnego, dołącza jakby komentarz, który dyskretnie nadpisuje własnym stylem nad utworem pierwotnym.

Z *Baletem triadycznym* Schlemmera mierzył się także założony w 1987 w Düsseldorfie Theater der Klänge, którego kierownik artystyczny Jörg U. Lensing realizuje interdyscyplinarne projekty, polegające na przenikaniu się działań teatralnych, muzyki, tańca i wideoinstalacji. W pierwszej fazie działania członkowie Theater der Klänge zajmowali się między innymi typowością postaci scenicznych i maską; wtedy właśnie powstały dwa przedstawienia nawiązujące do eksperymentów Bauhausu – *Das mechanische Ballett* i *TRIAS – Das triadische Ballett*. Swoją wersję przedstawienia Schlemmera, od 28 lat obecnego w repertuarze teatru, autorzy – reżyser Lensing, choreografka Jacqueline Fischer, kompozytor Thomas Wansing i autorka kostiumów Caterina Di Fiore – określają jako nową interpretację (*Neuinterpretation*), w której „statuetkowe, abstrakcyjne figurki wyłamują się ze sztywnych norm oryginału”, a w recenzji po premierze mówiono o „zorientowanym na współczesność meta-Schlemmerze”¹⁴.

Innego rodzaju wyzwaniem stanowi odtworzenie *Tańców Bauhausu*, od czego zaczęli zarówno Margarete Hasting (1968), jak i Gerhard Bohner (1974),

¹⁴ <https://theaterderklaenge.de/project/bauhaus-ballette/> (dostęp: 16.10.2022).

a ostatnio ich własną wersję przedstawiła Juliane Scherf (2009), ale niewątpliwie największy rozgłos zyskał projekt realizowany w latach 80. XX wieku przez amerykański zespół Debry McCall, o czym pisał uczestniczący w tym projekcie jako tancerz Mark Franko¹⁵. Zarówno dla McCall, jak i wielu amerykańskich tancerzy i performerów ważną inspiracją były poszukiwania i eksperymenty artystyczne prowadzone w Black Mountain College przez wywodzącego się z Bauhausu Josefa Albersa. Obok europejskich tancerzy czerpiących z koncepcji Schlemmera, takich jak wspomniani już Hasting i Bohner oraz Susanne Linke i Reinhild Hoffmann, wymienić należy także artystów czerpiących z bauhausowych śladów w Stanach Zjednoczonych: Alwina Nikolaisa – twórcę zgeometryzowanego „teatru iluzji”, postmodernistycznego tancerza i choreografa Merce’a Cunninghama czy artystki multidyscyplinarne Meredith Monk i Laurie Anderson, choć w przypadku tych twórców wpływy Schlemmera uległy daleko idącemu przetworzeniu.

Warto także zaznaczyć, że Schlemmer spotykał się zawsze z dużym zrozumieniem ze strony artystów sztuk wizualnych, a także projektantów mody i designerów, którzy potrafili się zainspirować jego dziełami i na zasadzie cytatów przenosili je w ahistoryczny świat popkultury. Przetworzone inspiracje Schlemmerowskie dostrzec można na przykład w kostiumie Davida Bowie zaprojektowanym przez Kansai Yamamoto z 1973 (do którego nawiązanie znajdujemy zresztą w kostiumach Mirka Kaczmarka do *Końca świata w Breslau* Marka Krajewskiego w reżyserii Agnieszki Olsten, Teatr Współczesny, Wrocław 2015) czy „konstruktywistycznej sukni ciężowej” Grace Jones według projektu Jeana-Paula Goude’a (1979). Także Philippe Decouflé wykorzystał szereg inspiracji pracami Schlemmera w kostiumach i aranżacji wielu scen uroczystości otwarcia XVI Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Albertville (1992), a twórcy widowiska *Iris* z 2011, zrealizowanego w Cirque du Soleil, zaprojektowali postacie, których kostiumy powstały z nałożenia na nie powiększonych obiektów „filmowych” – szpuli z taśmą filmową, kamery czy tuby. Schlemmer wciąż powraca i czasami nas zaskakuje.

¹⁵ M. Franko, *Czy można zamieszkać w tańcu?*, „Didaskalia” 2017, nr 138, s. 70–75.

FILM CONTRA ARYSTOTELES O ROLI FILMU W TEATRZE EPICKIM PISCATORA

Pojawienie się i błyskawiczny rozwój filmu na początku XX wieku miały różnorodne konsekwencje dla teatru i zbyt jednostronne jest podkreślanie tylko, że teatr tracił na rzecz kina publiczność, a z powodu aktorów „podkupowanych” przez producentów filmowych zniżał się jego poziom artystyczny. W pierwszym okresie istnienia (1895–1915) kino traktowano w zasadzie jako „sfotografowany teatr” (Béla Balázs), środek reprodukcji rzeczywistości czy sensację dla mas. Jeśli zatem stanowiło konkurencję dla teatru, to raczej dla pokrewnych mu – na tym poziomie rozwoju – gatunków widowisk, a więc dla wyrosłych z naturalizmu przedstawień super-realistycznych, lub dla popularnego, rozrywkowego teatru bulwarowego. Natomiast kształtujący się pod wpływem reformy teatralnej nurt teatru artystycznego czy klasyczny teatr repertuarowy broniły się przed konkurencją kina, właśnie akcentując swoją specyfikę (tak zwana reteatralizacja teatru) i powracając do tradycyjnych konwencji teatralnych¹. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że teatr wyszedł z tej rywalizacji wzmocniony, że czerpał znacznie więcej inspiracji z filmu, niż sam był mu w stanie zaoferować, a korzyści te objawiły się w daleko większym zakresie, niż początkowo przewidywano. Dobrym przykładem tego zaskakującego oddziaływania filmu na teatr jest chybiona prognoza Karola Irzykowskiego, który pisząc o kinie jako o potencjalnej „sztuce właściwej”, widział w jego rozwoju także szansę dla teatru. W artykule *Śmierć kina* (1913) zauważał:

Przecież kino było dotychczas dla szerokiej publiczności tylko tanim surogatem teatru; tyle nawet biadano nad tym, że odbiera teatrowi widzów. I działo się to wtedy, kiedy równocześnie tyle rozprawiano o reformie teatru. Wtem oto teatr, jakby Opatrzność nad nim czuwała, został uratowany w niespodziany sposób. Czyż bowiem kinetofon nie jest powrotem do teatru? Ruch i głos razem – to przecież teatr.

¹ *Film und Theater*, [w:] *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hrsg. M. Brauneck, G. Schneilin, Reinbek bei Hamburg 1992, s. 360–362.

Może nie ten sam, który mamy dotychczas, może sto razy doskonalszy. Bo kinefon, utrwalając produkcje teatralne, odbiera im charakter improwizacji i zmusza sztukę teatralną do uwiecznienia się w jednym nadzwyczajnym wysiłku, który by mógł być wszędzie rozsyłany i pokoleniom pokazywany. Wysiłek ten nie potrzebuje być jednorazowy, gdyż filmy i płyty, czyli (jak może nazywane będą) filmopłyty, można będzie poprawiać i udoskonalać – stwarza się więc dzieło na sposób dzieła literackiego. Proszę sobie pomyśleć: zbiorowe dzieła Solskiego, Kamińskiego, Bandrowskiego... Teatr będzie zreformowany, nie za pomocą jałowych i z góry na beznadziejność skazanych eksperymentów zewnętrznych, reżyserskich, architektonicznych i tapicerskich, lecz od wewnątrz, od tego, co jest i było w nim zawsze najważniejsze, to jest dramaturgia i sztuka aktorska².

O ile podziwu godna jest tu dalekowzroczność Irzykowskiego, przewidującego możliwość rejestrowania „poprawionego i udoskonalonego” przedstawienia na filmopłytach (DVD?), o tyle zastanawiać musi jego konserwatyzm w traktowaniu spraw teatru. Nie da się tego jednak wytłumaczyć zawiedzionymi aspiracjami dramatopisarskimi Irzykowskiego. Wprawdzie jako autor sztuk rzeczywiście nie odniósł sukcesu w teatrze, ale był przecież bardzo cenionym krytykiem teatralnym. Tyle że reprezentował dość specyficzne i ograniczone – jak na czasy, w których pisał – rozumienie teatru. Nie angażował się bowiem w spory o autonomię teatru, sprowadzając jego istotę do tekstu literackiego z psychologicznym prawdopodobieństwem oddanego przez aktorów, zaś reżyserię i scenografię traktował jako „jałowe i z góry na beznadziejność skazane eksperymenty”. Nic więc dziwnego, że wołał drugorzędne nawet dramaty psychologiczne i nie akceptował nowatorstwa takiego, jak *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta w reżyserii Leona Schillera. Tymczasem wszystkie te przekonania Irzykowskiego legły w gruzach, gdyż wbrew jego przewidywaniom, teatr został zreformowany za pomocą eksperymentów „z zewnątrz”, ze strony reżyserii, architektury scenicznej, scenografii. Co więcej, wpłynęły one nie tylko na inscenizację, ale naruszyły także uświęconą strukturę regularnego dramatu literackiego, czego przykładem jest teatr epicki reprezentowany właśnie przez lekceważoną przez niego *Operę za trzy grosze*. I wreszcie, wracając do przytoczonej wypowiedzi Irzykowskiego, rola filmu nie ograniczyła się do stwarzania dzieła teatralnego „na sposób dzieła literackiego”, lecz przeciwnie, polegała na rozsadzeniu od wewnątrz literackiej struktury przedstawienia, na odrzuceniu linearnego rozwoju akcji, zburzeniu jedności czasowo-przestrzennej, łączeniu różnych aspektów rzeczywistości i przenikaniu się poziomów zdarzeń scenicznych. I pod tym względem można mówić o dwóch

² K. Irzykowski, *Śmierć kina*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. T. Sivert i R. Taborski, Warszawa 1971, s. 625.

kierunkach, w jakich szły wpływy filmu. Z jednej strony polegały one na poszukiwaniu takiego sposobu zastosowania środków teatralnych, za pomocą których można byłoby osiągnąć efekt montażu filmowego, zwiększyć dynamikę zdarzeń scenicznych, organizować rytm przedstawienia i kontrastować następujące po sobie sceny (na przykład w przedstawieniach ekspresjonistycznych) czy ukazać marzenia senne, wewnętrzne projekcje postaci, nadrealność zdarzeń (na przykład w dramacie surrealistycznym). Z drugiej zaś strony próbowano traktować ekran czy film jako jeden z równorzędnych środków inscenizacji teatralnej, włączając projekcje przezroczy czy fragmentów filmów w tok akcji scenicznej. O ile pierwszy z tych kierunków oddziaływania filmu wzmocnił i uprawomocnił szereg przemian konstrukcyjnych w obrębie dzieła dramatycznego i przedstawienia teatralnego, o tyle drugi z nich należy raczej potraktować jako rodzaj chwytu inscenizacyjnego, efektownego nie jako ilustracja czy cytat, lecz jako element strukturalny przedstawienia, warunkujący jego sens i tryb odczytania. Znamienne jest, że w ten właśnie sposób po raz pierwszy posłużyli się filmem inkorporowanym w bieg zdarzeń scenicznych twórcy teatru politycznego, niemal równocześnie w Rosji Radzieckiej i w Niemczech, choć – z powodu izolacji po rewolucji 1917 roku – najprawdopodobniej niezależnie od siebie. Za pierwszych reżyserów teatralnych, którzy próbowali łączyć sekwencje działań scenicznych z obrazami filmowymi, uważa się Wsiewołoda Meyerholda i Erwina Piscatora. Inni twórcy teatralni, jakkolwiek reformowali praktykę inscenizatorską i sami parali się reżyserią filmową, poznając tajniki ujęć i technikę montażu (np. Max Reinhardt), nie potrafili pogodzić specyfiki obu sztuk, gdyż zbyt silnie zakorzenione w nich było myślenie kategoriami teatru jako zjawiska estetycznego, a nie społeczno-politycznego.

Erwin Piscator, który totalnie odmienił strukturę dzieła teatralnego i zdecydowanie odrzucił stary model teatru, w sposób całkowicie nowatorski posłużył się filmem jako jednym ze środków inscenizacji teatralnej. Co więcej, wkomponowanym w przedstawienie fragmentom projekcji filmowych nie nadawał jedynie roli ilustracyjnej, lecz stawały się one równoprawnym elementem kreowanego widowiska, elementem aktywizującym bezpośrednio doświadczenia widzów, w kontekście których miał być odczytany ciąg zdarzeń scenicznych. Takie funkcjonalne posłużenie się sekwencjami filmowymi w ramach przedstawienia teatralnego możliwe było pod warunkiem całkowicie nowego zdefiniowania struktury i celu teatru. Tak więc tworząc podstawy teatru epickiego, Piscator zamienił teatr – świątynię muz i ducha narodowego, teatr – kazalnica i konfesjonał, teatr – kozetkę psychoterapeuty, gabinet osobliwości i przybytek rozkoszy, w teatr – trybunał, a projekcje filmowe były jednym ze środków, które posłużyły mu do rozbicia zamkniętych granic świata scenicznego.

Piscator nie przyszedł do teatru z młodzieńczą imaginacją rozbudzoną marzeniami o wielkich rolach szekspirowskich, lecz z doświadczeniem rocznego wolontariatu w teatrze w Monachium, z poczuciem klęski młodego poborowego wyniesionym z okopów frontu zachodniego i *emploi* amanta w teatrze frontowym, z siłą buntu członka rad robotniczych w czasie rewolucji listopadowej i przekonaniem o krytycznej funkcji sztuki wobec rzeczywistości, wspólnymi mu z Georgiem Groszem, Johnem Heartfieldem, Wielandem Herzfeldem i Walterem Mehringiem. To przyspieszone dojrzewanie i krystalizowanie się poglądów młodego artysty wystarczająco tłumaczy determinację, z jaką odrzucał stary teatr i niszczył tradycję, oraz desperację, z jaką wstąpił w szeregi Komunistycznej Partii Niemiec.

Związywanie się z partią komunistyczną wcale nie oznaczało dla niego znalezienia najodpowiedniejszego gruntu dla przedstawień politycznych. Tak zwany teatr polityczny działał bowiem w Niemczech w całkowicie odmiennych warunkach niż w porewolucyjnej Rosji. Musiał on nie tylko mierzyć się z konkurencją scen mieszczańskich, ale przede wszystkim nie miał sprzymierzeńców nawet wśród przywódców i działaczy konkurujących ze sobą partii i organizacji robotniczych. Nie dość, że nie stworzyły one jednolitego programu rozwoju teatru jako środka propagandy politycznej, to różnił je nawet stosunek do rewolucji jako formy przejścia do nowego układu sił społecznych. Ani socjaldemokraci (SPD), ani działacze komunistyczni (KPD) początkowo nie brali pod uwagę możliwości oddziaływania na masy przez teatr. Wprawdzie w Niemczech od dawna istniał dobrze zorganizowany ruch na rzecz scen robotniczych (Freie Volksbühne i Neue Freie Volksbühne działające od 1896/1897), ale teatr był traktowany jako element kultury powszechnej, z której korzystać powinni także robotnicy. Natomiast tworzenie nowych form kultury proletariackiej uważano za przedwczesne³. Dopiero w latach 20., zapewne pod wpływem wydarzeń w Rosji Radzieckiej, doceniono teatr jako narzędzie agitacji politycznej, a Erwin Piscator był właśnie tym twórcą, który – wystawiony na ataki i oskarżenia nawet ze strony własnej partii⁴ – konsekwentnie szukał nowoczesnych

³ Zagadnieniom tym Piscator poświęcił swój *Przyczynek do historii teatru politycznego*, por. E. Piscator, *Teatr polityczny*, przekł. i wstęp R. Szydlowski, Warszawa 1983, s. 42–48.

⁴ Po latach Piscator zanotował: „Postawa Komunistycznej Partii Niemiec (KPD), a przynajmniej jej oficjalnych rzeczników, była od początku tak negatywna, że nie mogło to pozostać bez wpływu na masy członkowskie. Zamiast zrozumienia, że tutaj oto, w oderwaniu od wszelkiej dotychczasowej produkcji artystycznej, powstaje coś, co obok oczywistych celów propagandowych znosi między innymi także mieszczańskie

form i środków, które mogłyby wyrazić aktualne prądy polityczne i przemienić teatr w miejsce dyskusji o zajęciach rozgrywających się na ulicy, a z przedstawienia uczyniłyby jasny i sugestywny komentarz do bieżących wydarzeń. Najbardziej ekspansywny okres twórczości Piscatora trwał zaledwie dziesięć lat: od założenia berlińskiego Proletarisches Theater (1920/1921) do emigracji z Niemiec w 1931 roku. Ani jego późniejsza działalność emigracyjna w Rosji i Stanach Zjednoczonych, ani inscenizacje powojenne na scenach niemieckich nie wywarły takiego wpływu na rozwój teatru, jak te początkowe przedstawienia. O przełomowym znaczeniu jego eksperymentów przesądziło postawienie teatru w służbie polityki, zaś wszelkie innowacje techniczne, epicki charakter przedstawień, efektowne włączanie filmu były tylko konsekwencjami tego wyjściowego założenia. W początkowych proklamacjach Teatru Proletariackiego – jak komentował Piscator – „nie chodziło o teatr, który miałby przekazywać proletariuszom sztukę, lecz o świadomą propagandę, nie o teatr dla proletariatu, lecz o Teatr Proletariacki. [...] Wygnaliśmy słowo *sztuka* z naszego programu. Nasze *sztuki* były wezwaniami, którymi chcieliśmy wkroczyć w aktualne wydarzenia i *uprawiać politykę*”⁵.

Wobec tej nowej funkcji teatru całkowicie nieprzydatny stawał się cały dotychczasowy repertuar sceniczny, zarówno wielkie dzieła klasyczne, pisane w innych epokach, dla innych społeczeństw, jak i dramat współczesny mówiący o nieprawdziwych uczuciach nieprawdziwych postaci. Wiedział, co chce powiedzieć swojej publiczności, a skoro nie znajdował wyrażających jego myśli sztuk, sam je stwarzał z elementów codzienności, faktów i dokumentów. Jeśli sięgał po istniejące teksty, przekomponowywał je zgodnie z własnym zamysłem. Ale nawet gotowy scenariusz nie był wartością samą w sobie i ostatecznego kształtu nabierał w toku prób scenicznych, poprzez współdziałanie z innymi środkami scenicznymi, poprzez konfrontację z zamysłami innych twórców przedstawienia. To, co wówczas traktowano jako nieprofesjonalne zasady tworzenia, dziś określamy jako w pełni uprawnioną „kreację zbiorową” i „pisanie na scenie”. Piscator, tworząc teatr dla mas, świadomie dewalutował wszelkie wyznaczniki teatru elitarnego, a więc nie tylko literaturę jako oś linearnego rozwoju fabuły i podstawowy nośnik wartości kulturowych, ale w ogóle słowo jako uprzywilejowaną płaszczyznę porozumienia. Jego przedstawieniom często zarzucano

pojęcie sztuki i przynajmniej zarysowuje nową, proletariacką sztukę, publicyści z «Rote Fahne» stosowali do naszej pracy kryteria zaczerpnięte z mieszczańskiej estetyki i wymagali od nas osiągnięć, które można by identyfikować z burżuazyjnymi pojęciami”. Por. *ibidem*, s. 56.

⁵ *Ibidem*, s. 51.

brak jakichkolwiek walorów literackich, wręcz prymitywizm przekazu intelektualnego. Ich siła nie miała jednak wynikać z sofistycznych argumentów; reżyser nie apelował do krytycyzmu widza, lecz sam pokazywał mu, jak jest i co trzeba zmienić. Pokazując, posługiwał się skrótem, obrazem. Język słów – kod kultury elitarnej, zastąpił językiem obrazów – kodem kultury masowej. „Teatr nie miał już tylko oddziaływać na uczucia widza – pisał Piscator – nie miał już tylko spekulować na jego emocjonalnej gotowości – zwracał się świadomie do jego rozsądku. Miał przekazywać nie tylko wzlot, zachwyt, poryw, lecz także oświecę, wiedzę, świadomość”⁶. Jeśli więc miał oddziaływać na publiczność poprzez strukturę intelektualną, to starał się to robić, wykorzystując prostotę komunikatu zawartego w ciągu obrazów, impulsów wizualnych, które były pojemniejsze niż słowo i łatwiej docierały do widzów.

Innowacje wprowadzone na poziomie tekstu dramatycznego musiały pociągnąć za sobą zmianę stylu gry aktorskiej oraz organizacji sceny. Początkowo Piscator opierał się na amatorskich zespołach robotniczych, szybko jednak przekonał się, że profesjonalnie przygotowany aktor z lepszym skutkiem potrafi oddać żar zaangażowania politycznego, niż amator o głębokich przekonaniach ideologicznych byłby w stanie wykonać choćby najprostsze zadanie sceniczne. Nie wymagał wprawdzie od aktorów budowania na scenie wiarygodnych portretów psychologicznych granych postaci, lecz umiejętności przedstawiania ich w sposób skrótowy, jednoznaczny, czytelny, niemal emblematyczny. Tak zredukowane podstawowe składniki teatru tradycyjnego – słowo i jego nośnik, aktor – domagały się zatem w większym stopniu dopełnienia środkami scenicznymi, na które przeniesiony został ciężar wzmaganie dynamiki zdarzeń i budowania napięcia dramatycznego. Temu celowi podporządkował reżyser przede wszystkim organizację przestrzeni teatralnej i nowatorskie rozwiązania techniczne. Jednym ze środków pomocniczych okazał się film, dla którego Piscator znalazł funkcjonalne zastosowanie w różnych konfiguracjach strukturalnych przedstawienia. Choć w omawianym dziesięcioleciu w niemal każdym przedstawieniu tego reżysera dostrzec można obecność filmu – czy to w postaci elementów scenografii aranżowanej na kształt ekranu do projekcji, czy segmentacji zdarzeń ukazywanych niczym kadry, czy wreszcie jako fragmenty projekcji filmowej pozostającej w związku z akcją sceniczną – właściwie nigdy nie jest to powtórzenie chwytu wcześniej zastosowanego. Film nie był przez niego nigdy traktowany jedynie jako tło dla działań aktorskich, lecz można mu zawsze przypisać podwójną funkcję. Z jednej strony występował jako tekst, wizualizował treści, których tradycyjnym nośnikiem w teatrze jest słowo, z drugiej zaś był

⁶ *Ibidem*, s. 54.

jednym z technicznych środków przełamывania iluzji scenicznej, budowania pomostu pomiędzy rzeczywistością sceniczną a rzeczywistością pozateatralną, ich konfrontowania i wzajemnego komentowania: „Najistotniejszą nowością tego teatru jest to, że gra i rzeczywistość przenikają się tu w przedziwny sposób. Nie wiesz często, czy jesteś w teatrze, czy na zebraniu, chciałbyś wkroczyć i pomóc, chciałbyś wznosić okrzyki i przerywać mówcom. Granica pomiędzy grą i rzeczywistością zaciera się...”⁷.

Formuła teatru epickiego krystalizowała się stopniowo i w początkowym okresie – dość przypadkowo. Późniejsze uzasadnienie teoretyczne teatru epickiego dał, uznawany za jego twórcę, Bertolt Brecht, który dzięki swojej twórczości dramaturgicznej uczynił ten model teatru tak atrakcyjnym, ale nie ukrywał nigdy, że to Piscator rozpoczął erę „Zeittheater”, wskazał kierunek rozwoju dramatu dokumentalnego i zapoczątkował grę z dystansem. Można zakładać, że początek temu nurtowi dał półdokumentalny dramat Alfonsa Paqueta *Fahnen* (Sztandary), wystawiony przez Piscatora gościnnie w berlińskiej Volksbühne (1924). Tutaj także po raz pierwszy posłużył się reżyser projekcjami na scenie.

Alfons Paquet był znany w Niemczech przede wszystkim jako podróżnik, który relacje ze swoich wypraw po Europie, Azji i Ameryce zamieszczał w książkach i felietonach publikowanych na łamach „Frankfurter Zeitung”. Popularność przyniosły mu przede wszystkim trzy tomy doniesień z rewolucyjnej Rosji, które ukazały się w 1919 roku. I te właśnie doświadczenia dokumentalisty oraz sympatie społeczne wykorzystał Paquet w swojej sztuce, w której rezygnował z opisu środowiska i ujawniania psychologicznej osobowości bohaterów, w której nie dbał o artystyczne ukształtowanie tematu, lecz pozwalał przemawiać faktom. Opowiedziana w cyklu obrazów scenicznych historia chicagowskich działaczy robotniczych skazanych w 1880 roku na karę śmierci za wzywanie robotników do walki o ośmiogodzinny dzień pracy opatrzona została podtytułem: *dramat epicki*. Alfred Döblin uznał, że utwór ten należy do „gatunku pośredniego” pomiędzy dramatem a powieścią, podobnie jak szereg dramatów współczesnych, w których „autor stara się ukryć serdeczną sympatię, swoje współczucie dla losu własnych postaci i współuczestnictwo w przebiegu akcji za parawanem uczuciowego chłodu. Sztuki tendencyjne będą więc miały skłonność do formy powieści dramatycznej, a źródło inspiracji autora jest w tym wypadku epickie, a nie liryczne”. Döblin w ogóle uważał synkretyzm gatunkowy za znak czasu, traktując film – „dramatyczną opowieść w obrazach”, za najbardziej znamienity tego przykład⁸.

⁷ „Rote Fahne” 12 IV 1921, cyt. za: E. Piscator, *Teatr polityczny*, s. 59.

⁸ Cyt. za: E. Piscator, *Teatr polityczny*, s. 68.

Swój zamysł inscenizacyjny oparł Piscator na dążeniu do rozszerzenia akcji i ukazania jej tła, a więc na „kontynuacji sztuki poza ramami elementu czysto dramatycznego”. Potrzebował do tego nowych środków, które zapożyczył z dziedziny dotychczas nieobecnej w teatrze – z filmu:

Polecilem ustawić po obu stronach sceny wielkie ekrany. Już w czasie prologu, który wprowadzał w sztukę, charakteryzując występujące postaci, pojawiały się na tych ekranach fotografie osób, o których była mowa. W sztuce posłużyłem się ekranami, by połączyć poszczególne sceny projekcjami napisów i śródtekstów. O ile wiem, projekcje świetlne, w tym sensie, zastosowane zostały po raz pierwszy przeze mnie⁹.

Tutaj były więc ekrany bądź to narzędziem zaświadczenia prawdy (kiedy ukazywały się na nich fotografie rzeczywistych uczestników zająć w Chicago), bądź też pełniły funkcję kompozycyjną, służąc spajaniu kolejnych obrazów i ich komentowaniu poprzez wizualizację tekstu. Ten eksperyment kontynuował Piscator w *Revue Roter Rummel*, tak zwanej *Czerwonej rewii*, którą zrealizował w 1924 roku jako imprezę propagandową KPD przed wyborami do Reichstagu. Przedstawienie powtarzano kilkanaście razy w wielkich salach berlińskich dzielnic robotniczych, a więc zakładano tu pewien margines improwizacji i gotowość ciągłego dostosowywania się do istniejących warunków. Rozluźniona konstrukcja sztuki Paqueta, która sprawdziła się na scenie, utwierdziła Piscatora w przekonaniu, że teatr dążący do „bezpośredniej akcji” nie może się już ukrywać za fasadą tradycyjnej dramaturgii. W *Czerwonej rewii*, której tekst napisał wspólnie z Felixem Gasbarrą, wykorzystał strukturę rewii, która

nie zna jednolitej akcji, czerpie środki wyrazu i oddziaływania ze wszystkich dziedzin, które mają jakikolwiek związek z teatrem, ma nieskrępowaną strukturę i jest w niej jednocześnie coś niezwykle naiwnego, co przejawia się w jej bezpośredniości. [...] A wszystko przy bezkompromisowym użyciu wszelkich środków: muzyki, piosenki, akrobatyki, błyskawicznego rysunku, sportu, projekcji, filmu, statystyki, skeczu i konferansjerki¹⁰.

Akcja przenosiła się z widowni na scenę, gdzie postaci „proletariusza” i „burżuazji” w przedwyborczej temperaturze toczyły dyskusję polityczną, a ich argumentami były skonstrastowane obrazy świata burżuazji i proletariatu, którymi reżyser atakował widzów. Przytaczane przykłady miały osaczyć widza

⁹ *Ibidem*, s. 69.

¹⁰ *Ibidem*, s. 72–73.

i nie dać mu chwili wytchnienia, dlatego warunkiem ich trafności była różnorodność, zaskoczenie, ciągle zmiana formy. Pomędzy sceny, odgrywane przez aktorów niczym kolejne „numery” kabaretowe, wkomponował Piscator „ekran, kino, cyfry statystyczne, obrazy”. Możemy stąd wnioskować, że zastosowanie elementów „filmowych” było szersze niż w poprzednim przedstawieniu. Ekran stanowił „kanał informacji”, obszar zarezerwowany dla przywoływania obiektywnych faktów, których zadaniem było puentowanie zdarzeń scenicznych: służył z jednej strony do przywołania miejsc czy sytuacji rzeczywistych, z drugiej zaś ukazywał liczby, dane statystyczne. Tutaj posłużono się nie tylko projekcją plansz i obrazów statycznych, ale wykorzystano także fragmenty filmów. Nie chodziło jedynie o konfrontowanie „fikcji” sceny i „prawdy” obrazu, ale także o zderzenie nastroju cyrkowo-kabaretowych „numerów” z okrucieństwem cyfr i bezwzględnością polityki. Przedstawienie miało działać na zasadzie plakatu politycznego – miało być czytelne, sugestywne i wskazywać drogę, a jego otwarta budowa pozwalała na błyskawiczną reakcję na wydarzenia polityczne.

Formą rewii posłużył się Piscator jeszcze raz, wystawiając w 1925 *Trotz alledem!* (Pomimo wszystko!). Wówczas jednak, dzięki wykorzystaniu tworzywa filmowego w nowej funkcji, uzyskał większą zwartość całości i stworzył zaskakujące relacje między scenami odgrywanymi przez aktorów a sekwencjami filmowymi. W lipcu 1925 roku KPD wynajęła berliński Großes Schauspielhaus, nowoczesny, wybudowany przez Maxa Reinhardta „teatr dla pięciu tysięcy”, chcąc w nim urządzić przedstawienie z okazji kongresu berlińskiego. Partyjne polecenie przygotowania widowiska otrzymali Felix Gasbarra i Erwin Piscator, choć władze partyjne zastrzeżały sobie wpływ na treść i charakter widowiska. Dla potrzeb przedstawienia wykorzystano fragmenty przygotowywanej z innej okazji przez Gasbarrę i Piscatora „rewii–mamuta”, ukazującej w skrótovej formie rewolucyjne punkty kulminacyjne w historii ludzkości. W widowisku berlińskim pokazano tylko epokę od wybuchu wojny do zamordowania Karla Liebknechta i Róży Luksemburg. Zastrzeżenia działaczy partyjnych budził zamiar przedstawienia na scenie rzeczywistych postaci historycznych, lecz Piscator uchylił je, posługując się obrazami filmowymi.

W *Trotz alledem!* po raz pierwszy jedyną podstawą tekstową i sceniczną stały się dokumenty polityczne. Scenariusz zmontowano z fragmentów autentycznych wypowiedzi – przemówień, doniesień i komentarzy prasowych, odezw partyjnych i ulotek politycznych. Scenografia, pozbawiona wszelkiej dekoracyjności, składała się jedynie z konstrukcji praktykabli ustawionych na scenie obrotowej. Przedstawienie powstało w ciągu zaledwie trzech tygodni i było wynikiem spontanicznej, kolektywnej pracy, ustaleń pomiędzy autorem, kompozytorem, reżyserem, scenografem i aktorami, które zapadały w trakcie

prób na scenie, podczas jednoczesnego dopełniania scenariusza i kształtowania przestrzeni, we wspólnym poszukiwaniu „połączeń przegubowych” między akcją sceniczną a projekcją filmową. Piscator chciał przedstawić na scenie to, co indywidualne w osobowości postaci, w konfrontacji z wielkimi siłami historycznymi, których medium miał się stać film. Wykorzystał tutaj materiały z archiwum Rzeszy, ukazujące okrucieństwa wojny, demobilizację, zdjęcia panujących dworów Europy. Reżyser uważał, że obrazy te zaskoczyły widzów: „musiały podzielać na proletariackie masy silniej niż setki referatów”. Na scenie przywołane zostały postaci znane z wydarzeń historycznych i życia politycznego. Sam Piscator doceniał, jak przełomowe znaczenie dla budowania wspólnoty widzów miało pokazanie w teatrze obrazów rzeczywistości, które należały do sfery wspólnych doświadczeń bezpośrednich:

Wstrząsający efekt, jaki dało zastosowanie filmu, dowiodł, że niezależnie od wszystkich teoretycznych rozważań, było to potrzebne nie tylko dla unaocznienia politycznych i społecznych powiązań, a więc w związku z treścią, lecz także słuszne w wyższym sensie, w odniesieniu do formy. Potwierdziło się tu doświadczenie z *Fahnen*. Moment zaskoczenia, wynikły z przerzucania się od filmu do scen granych, był bardzo skuteczny. Ale jeszcze silniejsze było napięcie dramatyczne, wynikłe z połączenia tych dwóch form. Oddziaływając na siebie, potęgowały się, osiągając w niektórych fragmentach *furioso* akcji, jakie rzadko udawało mi się przeżyć w teatrze. Kiedy na przykład po głosowaniu socjaldemokratów za kredytami wojennymi (scena grana) następował film, ukazujący atak i pierwszych zabitych, podkreślało to nie tylko polityczny charakter wydarzenia; osiągnięto również wstrząs moralny u widza, a więc powstała sztuka. Okazało się, że najsilniejsze oddziaływanie polityczno-propagandowe osiągnięto tam, gdzie najmocniejszy był kształt artystyczny¹¹.

O ile skuteczność wcześniejszych rewii agitacyjnych – *Fahnen* i *Revue Roter Rummel* – wynikała ze spontaniczności, a nawet częściowej improwizacji, o tyle w tym przedstawieniu dostrzegł Piscator, jak ważna jest artystyczna struktura dzieła teatralnego, która może nie tylko pobudzić emocje widzów, ale jest w stanie osiągnąć działanie głębsze i trwalsze, może bowiem wywołać nawet wstrząs moralny. Z tego względu *Trotz alledem!* należy uznać za przedstawienie przełomowe w twórczości Piscatora, gdyż tutaj zaczęły się wyraźnie kryształizować zasady artystyczne teatru agitacji politycznej. Reżyser potwierdzał to przy okazji kolejnego przedstawienia, mówiąc: „dziś potrzebne są nie tylko zdecydowane przekonania rewolucyjne, lecz także największe umiejętności

¹¹ *Ibidem*, s. 83–84.

artystyczne, by tę rzeczywistość właśnie ukazać w nowym świetle”¹². Nie oznaczało to jednak doskonałego i ostatecznego zespolenia treści i formy; reżyser zakładał bowiem, że sztuka w służbie polityki pod naporem wydarzeń stwarza dzieła niedoskonałe i formy przejściowe, które odrzuca na rzecz nowych.

Druga sztuka Paqueta, którą inscenizował Piscator – *Sturmflut* (Nawałnica, Volksbühne, 1926)¹³ – była takim właśnie wyzwaniem artystycznym. Autor nie posłużył się bowiem (jak w *Fahnen*) materiałem dokumentacyjnym, lecz podjął „próbę odpolitycznienia tematów politycznych, podniesienia ich do wymiarów poetyckich”¹⁴. Jego sztuka wypełniała scenę obrazami lirycznymi zamiast rzeczywistymi, posługiwała się symbolami zamiast dokumentem, pobudzała emocje zamiast krytycyzmu. Jak poprzednio, przedstawienie powstawało wprost na scenie, trzeba było dokonywać skrótów dramaturgicznych i kondensować tekst. „Nie odbywało się to zawsze z korzyścią dla strony czysto literackiej, ale wszystkim nam wydało się naraz prawo sceny prawem życia” – wspominał reżyser. Jako środek służący kondensacji zdarzeń i wzmagania dramaturgii wykorzystano film. Tym razem jednak nie były to gotowe materiały z kronik, lecz sceny zarejestrowane specjalnie dla sztuki. Tym samym akcja ukazywana była widzom jakby w dwóch wymiarach. „Jeśli w ten sposób funkcja filmu została rozszerzona – notował Piscator – nie mogło to pozostać bez wpływu na praktyczne wypracowanie struktury materiału. Z konieczności przeżycia osobiste znajdowały w sztuce kontynuację w czysto osobistych przeżyciach w filmie i na scenie”¹⁵.

Materiałem filmowym zrealizowanym specjalnie z myślą o przedstawieniu posłużył się Piscator ponownie w 1927 inscenizując *Hoppla, wir leben!* (Hopla, żyjemy!) Ernsta Tollera, choć tu udział zarówno projekcji filmowych, inscenizowanych i dokumentalnych, jak i organizacja przestrzeni podporządkowanej wymogom projekcji każe się zastanowić, czy przedstawienie to w ogóle można oceniać w kategoriach czysto teatralnych. Wydaje się bowiem, że Piscator stworzył dzieło o charakterze interdyscyplinarnym, realizujące zarazem zasady sztuki filmowej, jak i teatralnej, co dopuszczała formuła teatru epickiego.

¹² *Ibidem*, s. 90.

¹³ Była to historia przywódcy rewolucjonistów, który nie mając środków na dalszą walkę, wycofuje się do lasu i sprzedaje Petersburg wrogom. Przeżywa romans z kobietą, która przechodzi na stronę wroga. Wraca do Petersburga i wraz z masami proletariackimi odzyskuje miasto.

¹⁴ *Ibidem*, s. 88.

¹⁵ *Ibidem*, s. 90.

Wystawiając na otwarcie Sceny Piscatora przy Nollendorfpłatz sztukę Tolera, reżyser musiał się zmierzyć nie tylko z poetyką dramatu ekspresjonistycznego, lecz także z wpisaną weń sumą subiektywnych doświadczeń rewolucyjnych autora. Jakkolwiek zgadzał się, że w dramacie płaszczyzna dokumentalna i uczuciowa winny się równoważyć, to jednak przez wprowadzane zmiany dążył do tego, aby emocje były wyrażone tak samo przejrzyście i jednoznacznie jak fakty: „również uczucia służą nam za dowód potwierdzający słuszność naszego poglądu na świat”¹⁶ – pisał. Przy opracowywaniu wersji scenicznej położono nacisk przede wszystkim na kondensację wypowiedzi: „[...] słowo nie może być celem samym dla siebie. Musi być funkcjonalne, musi posuwać naprzód akcję dramatyczną, potęgować napięcie duchowe”¹⁷. By uniknąć nazbyt rozbudowanych, osobistych rozważań bohatera, Piscator w formie skrótu obrazowego wprowadził film, którego użycie – choć w mniejszym stopniu – przewidywał już Toller. W przedstawieniu połączenie sekwencji filmowych ze zdarzeniami scenicznymi określało układ całej struktury, zarówno na poziomie kompozycji następujących po sobie scen, jak i organizacji przestrzeni, w której się rozgrywały.

Główna oś przedstawienia wyznaczona została przez konfrontację odczuć rewolucjonisty z 1919 roku, który po uchyleniu wyroku śmierci spędził osiem lat w odosobnieniu, z rzeczywistością polityczną roku 1927. Aby móc wprowadzić bohatera w aktualną sytuację, należało w skrócie ukazać wydarzenia minionych lat, a następnie pozwolić bohaterowi – Karlowi Thomasowi, rozliczyć się z dawnymi towarzyszami–rewolucjonistami, którzy obecnie zajmowali różne pozycje w hierarchii społecznej. Inscenizatorowi chodziło zatem o znalezienie odpowiednich środków z jednej strony dla retrospektywnego skrótu, z drugiej zaś dla obrazowego przedstawienia postaw i sytuacji przypisanych poszczególnym poziomom w przekroju społecznym. Posłużono się w tym celu sceną wielopiętrową z różnymi poziomami gry:

W projekcie ta konstrukcja sceny miała się przedstawiać widzowi jako ogromny ekran, na którym pojawiał się film wprowadzający. W momencie, kiedy filmowy wstęp przechodzić powinien w scenę dramatyczną, otworzyć się miał w odpowiednim miejscu (więzienie, przechodzące filmowo w celę nr 1) czworokątny otwór sceny. A więc całkowite zespolenie filmu i sceny¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, s. 170.

¹⁷ *Ibidem*, s. 172–173.

¹⁸ *Ibidem*, s. 173.

Scena piętrowa została ustawiona na obrotówce. Miała ona umożliwiać płynne przechodzenie od projekcji na tylnych ścianach oraz zasłonach–ekranach do symultanicznej gry na kilku planach, ale z powodu trudności technicznych Piscatorowi nie udało się osiągnąć całkowitej harmonii. Podstawową przeszkodę stanowiły dekoracje w poszczególnych „mansjonach”, które przesłaniały projekcje. Miały być one płasko składane i podnoszone na wyciągach, to rozwiązanie jednak nie funkcjonowało idealnie i nie udało się osiągnąć głównego efektu, którym miało być wyprowadzenie gry aktorów na scenę wprost z filmu. Dalszą trudność włączeniu filmu i scen granych w żywym planie stanowił brak odpowiedniego przygotowania aktorskiego, które pozwoliłoby na absolutnie precyzyjne dostosowanie się wykonawcy do filmu. Udanym przykładem takiej synchronizacji była natomiast scena z radiotelegrafistą, w której łączono komunikat z głośnika dochodzący z offu, tekst wypowiedziany przez aktora oraz obraz filmowy.

Istotą sekwencji filmowych wplecionych w akcję przedstawienia było połączenie jednostkowych losów Thomasa z uwarunkowaniami historycznymi. Wyjątkowo wiele uwagi i trudu poświęcił Piscator na przygotowanie najważniejszego – jego zdaniem – trwającego siedem minut fragmentu filmowego, ukazującego zderzenie człowieka odosobnionego przez osiem lat z bieżącym życiem:

Wyłącznie dla tego intermedium powstał rękopis zawierający około czterystu dat i faktów z dziedziny polityki, gospodarki, kultury, wiedzy o społeczeństwie, sportu, mody itd. Dla samej sztuki przygotowano właściwy scenariusz filmowy, który wymagał wielotygodniowej pracy przygotowawczej nad materiałami historycznymi. Na podstawie tych materiałów przygotowanych przez pracownię dramaturgiczną, powstały znów scenopisy Curta Oertla, który kierował pracą nad filmem, związaną z *Hoppla, wir leben!*, jak też opracowania Simona Guttmanna. Nakręcono w tym celu film o długości ok. 3000 metrów. Oczywiście tylko mała jego część została ostatecznie włączona do przedstawienia¹⁹.

Materiał filmowy był niejednorodny i powstał z połączenia autentycznych taśm z ostatnich lat, znalezionych w archiwach wielkich towarzystw filmowych, z ujęciami inscenizowanymi i zarejestrowanymi w okolicach teatru specjalnie dla potrzeb przedstawienia: sceny w schronisku dla bezdomnych, droga bohatera od fabryki do fabryki (na ulicy), przekazanie krążowników radzie robotniczej (na dachu teatru). Piscator miał także bardzo ciekawy pomysł włączenia abstrakcyjnej kompozycji wizualnej, nie udało mu się jednak go zrealizować z braku czasu.

¹⁹ *Ibidem*, s. 174–175.

Miał to być „film bezprzedmiotowy: w miejsce muzyki dźwięków – «muzyk[a] ruchu». Tam, gdzie Thomas mówił o pojęciu czasu, o upływie ośmiu lat, miała się pojawić czarna płaszczyzna rozpadająca się szybko na linie, a później kwadraty (symbole dni, godzin, minut). Miało to wyrażać upływ czasu”²⁰.

W inscenizacji *Hoppla, wir leben!* największym wyzwaniem dla Piscatora było znalezienie płynnych przejść od filmu do gry w żywym planie oraz synchronizacji efektów uzyskanych dzięki różnym mediom (głos z offu, żywy aktor, film). Sam przyznawał wprawdzie, że wielu zamierzonych efektów nie mógł osiągnąć bądź to z powodu niedoskonałości rozwiązań technicznych (braku czasu na ich udoskonalenie), bądź z powodu braku właściwego stylu gry aktorskiej, odpowiadającego nowej aparaturze scenicznej. Mimo pośpiechu i montowania niektórych sekwencji filmowych jeszcze w czasie trwania przedstawienia premierowego – osiągnięto zaskakujące efekty: „Ten aparat o przesuwalnych, przezroczystych ścianach, z ekranami projekcyjnymi i zasłonami filmowymi z przodu i z tyłu, daje wszystko... fenomenalna fantazja sceniczna stworzyła cuda” – zachwycił się Herbert Ihering²¹. Sam reżyser był świadom, że technicyzacja, wprowadzenie projekcji filmowych, wielopiętrowej konstrukcji scenicznej nie byłoby możliwe w tradycyjnym przedstawieniu mieszczańskim, że swobodę tę dawała mu nowa formuła teatru politycznego.

Jeszcze inny sposób wykorzystania filmu na scenie przyjął Piscator w *Rasputinie* (Piscator-Bühne, 1927). Zespół przygotowujący przedstawienie (Piscator, Brecht, Léo Lania, Gasbarra) traktował utwór Aleksego Tolstoja nie jako osobisty dramat tytułowego mnicha-cudotwórcy, ale jako dramat historyczny, dokument przeszłości widziany w świetle współczesności. W programie przedstawienia Lania pisał:

[...] nie jest już ważny wewnętrzny łuk napięcia dramatycznego, lecz możliwie wierny i możliwie obszerny obraz epicki epoki, od jej korzeni aż po jej ostateczne oddziaływanie. Dramat jest dla nas ważny tylko o tyle, o ile daje się dokumentalnie udowodnić. Temu dokumentalnemu poszerzeniu i pogłębieniu służy film, ciągle przerywanie zewnętrznego biegu akcji projekcjami, które – wstawione pomiędzy poszczególne akty i decydujące zwroty akcji – dają obraz rozświetlony reflektorem historii tnącym najgłębsze ciemności czasu²².

I tutaj ingerował Piscator w oryginalną strukturę utworu, całkowicie go przekomponowując i nadając mu nowy wydźwięk. Do początkowych ośmiu

²⁰ *Ibidem*, s. 176.

²¹ „Berliner Börsen-Courier”, cyt. za: *ibidem*, s. 183.

²² *Ibidem*, s. 187.

scen u Tolstoja dopisano dalszych dziewiętnaście, które były wynikiem wnikliwych studiów historycznych nad trzema nurtami zagadnień: wojskowo-politycznymi, ekonomicznymi i rewolucyjnymi. Osią przedstawienia stał się proces prowadzący do rewolucji październikowej na tle losów Europy w latach 1914–1917. Dla pełnego zrozumienia istoty problemu politycznego widzowi niemieckiemu należało nie tylko przedstawić określone konteksty wydarzeń sprzed około dziesięciu lat, ale także przybliżyć mało znaną historię rodu Romanowych i okoliczności prowadzące do rewolucji. Rolę tę powierzono projekcjom, które pojawiały się w dwóch postaciach: jako „kalendarz historyczny” wyświetlany z rzutnika na ekran umieszczony z prawej strony, który można było wysuwać i cofać, oraz jako sekwencje filmowe pojawiające się na specjalnej zasłonie z gazy i elementach dekoracji w kształcie półkuli. „Kalendarz” był swego rodzaju notatnikiem, tekstem przewijającym się z dołu do góry, w którym pojawiały się daty, komentarze oraz uwagi kierowane do publiczności i odnosił się on zarówno do wydarzeń rozgrywanych na scenie, jak i do filmu.

Przedstawienie rozpoczynał dwuczęściowy prolog filmowy. Właściwą akcję chciał Piscator poprzedzić wprowadzeniem w genealogię rodu panującego i sytuację w Rosji około 1914 roku. Ponieważ nie dysponował zapisami filmowymi sprzed 1910, stworzył poczet carów Rosji, a wyświetlaniu kolejnych portretów towarzyszył komentarz na bocznym ekranie, mówiący o okolicznościach śmierci. W drugiej części prologu następowała projekcja ukazująca nędzę, głód i ucisk prowadzące do buntu mas. W dalszych częściach film ukazywał się między scenami lub w sposób symultaniczny nakładał się na nie. Sekwencje filmowe zmontowane zostały bądź z materiałów archiwalnych, choć teraz – znając cel ich wykorzystania – udostępniano je Piscatorowi niechętnie, bądź z fragmentów filmów fabularnych²³. Posłużenie się filmem uzasadniał Piscator następująco:

Film pokazuje obiektywne fakty, zarówno aktualne, jak i historyczne. Poucza widza o temacie. [...] Film poszerza tematykę w czasie i przestrzeni. [...] Film dramatyczny wkracza w rozwój akcji i jest „namiastką” sceny. Ale podczas gdy scena marnuje czas na deklaracje, dialogi, zdarzenia – film oświetla sytuację w sztuce kilkoma krótkimi obrazami. [...] Film–komentarz towarzyszy akcji jak chór. [...] Zwraca się on bezpośrednio do widza, przemawia do niego. [...] Zwraca widzowi uwagę na ważne zwroty akcji. [...] Krytykuje, oskarża, podaje ważne daty, a nawet uprawia chwilami bezpośrednią agitację. [...] Ale film–komentarz może też całkowicie rezygnować ze słowa, jak w scenie trzech przemysłowców. Tutaj film był tylko

²³ W swojej książce Piscator podaje tytuły osiemnastu filmów fabularnych, których fragmenty wykorzystał w *Rasputinie*. Por. *ibidem*, s. 195.

dokumentem, ale o niezwyklej sugestywności. Obraz kontrastował ze słowem mówionym ze sceny. [...] Ten (satyryczny) kontrast ujawniał istotę imperialistycznej wojny, demaskował jej najgłębsze korzenie²⁴.

Porównanie filmu–komentarza z chórem, którym posłużył się Piscator, było autorstwa Bernarda Diebolda, który dostrzegł tu podobieństwo z dramatem antycznym, gdzie zasada realistyczna przeplata się z idealistyczną. „A film jest w dramaturgii Piscatora współczesnym chórem – pisał Diebold. – Tylko że filmowemu chórowi przypada rola realistyczna, a sceny mówione zawierają idealistyczne przemówienia. [...] Także i tutaj przemawia chór mas jako głos kolektywu i jako fatum”²⁵.

Największy sukces *Rasputina* upatrywał Piscator nie w sporach o jego estetykę prowadzonych przez krytyków teatralnych, ale w wytoczonych teatrowi procesach sądowych²⁶, co oznaczało, że potraktowano teatr jak instytucję polityczną. Cel został osiągnięty.

Znaczenie eksperymentów Piscatora w zakresie łączenia filmu z akcją sceniczną polegało na ich odkrywczości, zmienności i poszukiwaniu wciąż nowych zasad ich harmonijnego współdziałania. To nowatorstwo nie było jednak nigdy nastawione na sam efekt zewnętrzny, ale wynikało z charakteru inscenizowanego tekstu, z którym efekt ten był organicznie zespolony. Potwierdza to jeszcze jeden przykład – zastosowanie filmu rysunkowego w *Przygodach dzielnego wojaka Szwejka* Jaroslava Haška (Piscator–Bühne, 1927). Powieść Haška poprzez nieuniknione skróty i kondensacje zdarzeń interpretowano jako humorystyczną opowieść o wojnie, która „sama się unicestwia”, a jej bohater jest „triumfem zdrowego rozsądku nad frazesem”. Inscenizator koncentrował się na dwóch zagadnieniach natury technicznej: na sprawnym przedstawieniu drogi Szwejka do Budziejowic oraz na ukazaniu odmienności głównego bohatera od pozostałych postaci, mniej lub bardziej posłusznych machinie wojennej. Dla pierwszego problemu zastosowano rozwiązanie najprostsze: dwie ruchome taśmy zamontowane równolegle do krawędzi sceny, na których przesuwiała się droga, jaką pokonywał Szwejk, a na niej kamienie milowe i szyldy, które mijał, ludzie, których spotykał, knajpy, które odwiedzał. Zastosowana tu technika ruchomej taśmy była nie tylko sprawnym rozwiązaniem technicznym, ale także propozycją nowej formy dramatu.

²⁴ *Ibidem*, s. 195–197.

²⁵ B. Diebold, *Das Piscator-Drama*, cyt. za: *ibidem*, s. 198.

²⁶ Piscatorowi wytoczył proces Dymitr Rubinstein, były radca finansowy cara, i cesarz Wilhelm II, którzy nie życzyli sobie ich niekorzystnego przedstawiania na scenie. Oba procesy Piscator przegrał i został obciążony kosztami sądowymi.

Dopełnieniem dekoracji wjeżdżających na taśmach były elementy spuszczone ze sznurowni, a także dwie ramy ekranów ustawione jedna za drugą oraz wielki płócienny horyzont, ale o ostatecznym plastycznym charakterze sceny decydował sposób pojawiania się postaci. Piscator początkowo zamierzał wprowadzić tylko jednego aktora – wykonawcę roli Szwejka (Max Pallenberg), zaś pozostałe postaci chciał przedstawić przez marionety i film. Ostatecznie jednak posłużył się zamaskowanymi i ukrytymi pod kostiumami aktorami, wielkimi płaskimi figurami i filmem rysunkowym, dla którego galerię groteskowo-symbolicznych typów (około trzystu kartonów) stworzył George Grosz. Ten sam styl przerysowania, wyolbrzymienia, sposób poruszania się i gest, jakimi obdarzył Grosz swoje postaci w filmie, kontynuowano w kostiumach i maskach, w ruchach aktorów i sposobie animowania lalek. Wprawdzie w kilku momentach przedstawienia Piscator wykorzystał także autentyczne zdjęcia nakręcone na ulicach Pragi albo jako tło dla podróży koleją, by je jednak dostosować do całości, kazał nanieść na kliszę stylizujące je rysunki, na przykład rzędy drzew. Tak więc wszystkie elementy podporządkowane zostały jednolitemu karykaturalno-satyrycznemu charakterowi przedstawienia. Podobnie w późniejszych przedstawieniach – *Koniunkturze* Lanii (Piscator–Bühne, 1928) czy adaptacji *Kupca berlińskiego* Waltera Mehringa (konstrukcja sceny László Moholy-Nagy, Piscator–Bühne, 1929) – nad techniczną stroną przedstawienia dominował nadrzędny zamysł reżysera.

W przedwojennym okresie twórczości Piscator traktował film jako pełnoprawny środek wyrazu scenicznego w swoich przedstawieniach. Sięgał po film w taki sam sposób, w jaki korzystał z osiągnięć nowoczesnej techniki, pozwalającej na przekształcanie przestrzeni gry. Rozszerzenie funkcji urządzeń scenicznych i korzystanie z mediów dotychczas nieobecnych w teatrze miało dla niego znaczenie czysto użyteczne, to znaczy stawiając teatrowi nowe cele, szukał nowych narzędzi dla ich osiągnięcia. Na tę nieskrępowaną swobodę inscenizatorską, która przejawiała się zarówno w sposobie traktowania tekstu dramatu, jak i w sięganiu po „nieteatralne” dotychczas środki wyrazu, pozwalała Piscatorowi wizja, czym powinien być teatr w epoce, w której wydarzenia rozgrywające się na ulicy odznaczały się większym dramatyzmem niż najbardziej atrakcyjne – na pozór – przedstawienia. Rozwiązania, które stosował intuicyjnie: burzenie struktury czasowo-przestrzennej widowiska teatralnego, przełamywanie iluzji scenicznej przez ciągle konfrontowanie akcji scenicznej z rzeczywistością obiektywną zostały usankcjonowane w formule dramatu i teatru epickiego, to znaczy „niearystotelesowskiego”. W teatrze Piscatora najbardziej funkcjonalnym narzędziem burzenia fikcji scenicznej był film, którym posługiwali się także inni twórcy dramatu epickiego, na przykład Paul Claudel

w *Księdze Krzysztofa Kolumba*. W istocie jednak Piscator osiągnął za pomocą filmu coś więcej aniżeli tylko wprowadzenie do teatru nowego medium. Burząc bowiem strukturę dramatu arystotelesowskiego, przywrócił teatrowi – paradoksalnie – siłę oddziaływania porównywalną z tą, jaką posiadał teatr antyczny.

FRIEDRICH WOLF: LEKARZ – KOMUNISTA – PISARZ

Friedrich Wolf (1888–1953) należał do pokolenia przełomu epok, pokolenia ludzi wykorzenionych i pozbawionych poczucia tożsamości społeczno-kulturowej, pokolenia, które musiało się zmierzyć z chaosem rozpadających się form dawnego życia. Niemcy, zjednoczone w 1871 roku, dwie dekady później – po odejściu kanclerza Otto von Bismarcka – były państwem spójnym w granicach zewnętrznych, lecz rozbitym w strukturach wewnętrznych, gdyż „istniało [w nim – M.L.] bardzo dużo bardzo różnych środowisk: wiejskie, małomiasteczkowe i wielkomiejskie, wyznaniowe, arystokratyczne, burżuazyjne i proletariackie, i prawie zawsze były one zarazem nacechowane regionalnie. Dlatego istniały różnice, nawet gdy chodziło o tę samą warstwę społeczną”¹. Te podziały nakładały się na siebie i krzyżowały, sprawiając, że młodzi ludzie, wkraczający w dorosłe życie na początku XX wieku, nie mieścili się w scenariuszach, jakie przygotowali dla nich ojcowie; nie znajdowali dla siebie miejsca w ówczesnych strukturach polityczno-społecznych; nie identyfikowali się z wyznaniem, w jakim ich wychowano; nie mieli oparcia w istniejących formach kultury. Szukając własnej drogi, wybierali z bogatej oferty dynamicznie rozwijających się partii i organizacji, stowarzyszeń i związków, filozofii i ideologii, wkraczając tym samym w przestrzeń eksperymentów, których efektem miał być „nowy człowiek” – definiowany na różne sposoby projekt, który stał się obsesją XX wieku.

Friedrich Wolf zgodnie z oczekiwaniami rodziców miał być rabinem, tymczasem został: lekarzem, komunistą, pisarzem. Nie oznacza to kolejnych etapów jego życia, lecz trzy linie silnie splecione, nawet wówczas, gdy zarzucił praktykę lekarską. Wychował się w ortodoksyjnej żydowskiej rodzinie kupieckiej w Neuwied, położonym blisko Koblencji, kilkunastotysięcznym mieście na prawym brzegu Renu, w ośrodku przemysłu stalowego, a zarazem ważnym dla całego regionu centrum edukacyjnym. Ukończył żydowską szkołę powszechną,

¹ Ch. Graf von Krockow, *O niemieckich mitach*, przeł. A. Romaniuk, Warszawa 2000, s. 85.

kierowaną przez Juliusa Ransenberg², postępowego rabina i zwolennika silnej monarchii niemieckiej, manifestującego narodowy patriotyzm i wierność cesarzowi. W te rysy wyposażył Wolf tytułowego bohatera *Profesora Mamlocka*, ale sam nie przejął poglądów swojego nauczyciela. Zawdzięczał mu natomiast dobre wykształcenie, zwłaszcza literackie – poznał kanon klasycznych dzieł, a listę lektur w czasach szkolnych dopełniały mroczne opowieści Jean Paula, *Powinowactwa z wyboru* Goethego, ale także *Zaratustra* Nietzschego i opowiadania Czechowa. Ta ciekawość literatury łączyła się z jego drugą pasją, której oddawał się do ukończenia Królewskiego Gimnazjum w Neuwied w 1906: wiosłowaniem, pływaniem, ćwiczeniami gimnastycznymi, pieszymi wędrówkami. Nie chodziło tu jednak o sporadyczne zajęcia sportowe, lecz o systematyczną pracę nad własnym ciałem i tężyzną fizyczną, jaka wpisana była w jeden z nurtów *Lebensreform* – reformy życia, którego program Wolf będzie później realizował jako lekarz. Na razie na serii zdjęć zrobionych latem 1906 roku nad brzegiem Renu utrwalone zostało jego nagie, doskonale zbudowane ciało w pozach eksponujących dynamikę, piękno muskulatury, siłę młodości. Tę pracę nad ciałem, której częścią była też wegetariańska dieta, kontynuował po opuszczeniu Neuwied. W Heidelbergu odbył roczną służbę jako ochotnik w regimencie grenadierów; potem zamierzał podjąć studia malarstwa i rzeźby w Monachium, skąd w 1908 roku wyruszył na pieszą wędrówkę do Rzymu. Chciał z bliska poznać kraj i ludzi, nie korzystał z udogodnień dla turystów. W stolicy Włoch spędził kilka miesięcy, poświęcając się sztukom plastycznym. Był to w pewnym sensie goetheański element jego wykształcenia, echo *Lat wędrówki Wilhelma Meistra*. Po powrocie z Rzymu (również pieszo) podjął studia medyczne w Tybindze; tutaj zdjęcia wysportowanego ciała Wolfa posłużyły jako wzór do rysunków anatomicznych, przedstawiających układ mięśniowy ciała ludzkiego w ruchu, jakie dla studentów kierunków artystycznych opracował profesor August von Froriep. Wtedy również jako student medycyny pozuje do dwóch rzeźb przedstawiających lekkoatletów, które stanęły przed jednym z wejść do uniwersytetu. Pod wpływem studiów i doświadczeń wojennych ów kult ciała przerodził się w realizowany przez całe życie program obrony praw człowieka jako jednostki należącej zarazem do natury i do społeczeństwa. W Tybindze zakłada grupę Wandervogel³, której antymieszczkańskie nastawienie powodowało wiele konfliktów:

² Żydowska linia w biografii Friedricha Wolfa została omówiona w: H. Müller, „*Ist es wei, ich Jude bin?*” *Jüdische Traditionslinien bei Friedrich Wolf*, <http://www.friedrichwolf.de/index.php?aid=26> (dostęp: 18.12.2021).

³ Wandervogel (Wędrownie ptaki) – patriotyczny ruch młodzieżowy na wzór skautingu, rozwijający się w Niemczech od końca XIX wieku w opozycji wobec

„wszystko wokół nas oddychało wrogością i podejrzliwością”⁴, wspominał. Przenosi się najpierw do Bonn, a następnie lata 1910–1912 spędza w Berlinie, gdzie kontynuuje studia medyczne, ale słucha też wykładów z filozofii i historii sztuki – Heinricha Wölflina o Dürerze i Benno Erdmanna o Schopenhauerze. Próbuje swoich sił literackich, jego młodzieńcze utwory ukazują się w monachijskich pismach „Jugend” i „Simplicissimus”. Pociąga go życie kulturalne stolicy Niemiec, bywa w teatrze, przede wszystkim na przedstawieniach Maxa Reinhardta w Deutsches Theater. Szczególne wrażenie robi na nim *Żywy trup* Tolstoja z Alexandrem Moissim w roli Fiedii, Eduardem von Wintersteinem jako Kareninem oraz Lucie Höflich grającą Lizę.

Potem godzinami dyskutowaliśmy na ulicy w lodową grudniową noc o „prawie do własnego życia”... rosyjscy studenci i studentki [mówili – M.L.] łamaną niemiecką, ale my byliśmy porwani ich desperacją, aby w tym pojedynku intelektualnym walczyć „do upadłego”⁵.

Przed śmiercią Wolf przyzna: przedstawienia w teatrze Reinhardta „po części były winne temu, że coraz bardziej porzucałem solidny i szanowany zawód lekarza i oddawałem się teatrowi”⁶.

Studia kończy w 1912 roku, broniąc rozprawy doktorskiej *Sclerosis multiplex wieku dziecięcego*, w 1913 odbywa praktykę w Miśni i Dreźnie, jest lekarzem okrętowym na statkach Lloyda, pływających na trasie północnoamerykańskiej. W chwili wybuchu wojny zostaje powołany jako lekarz wojskowy na front zachodni. Jak wielu jego rówieśników pod wpływem okropieństw wojny, których lekarz nieustannie doświadcza, stał się pacyfistą. Nie tylko daje temu wyraz w ówczesnej twórczości literackiej – opowiadaniu *Langemark* (1917), dramacie *Mohammed* (1917) – ale także własną postawą wyraża niezgodę na istniejący system polityczny. Po zakończeniu wojny jako lekarz naczelny lazaretu pod Dreznem zostaje wybrany do Rady Robotniczo-Żołnierskiej, w 1918 roku włącza się w prace grupy socjalistycznych intelektualistów (Die Sozialistische Gruppe der Geistesarbeiter) i wstępuje do Niezależnej Socjalistyczno-Demokratycznej

cesarskich hasel propaństwowych, nowoczesności i moralności mieszczańskiej; głosił kult przyrody i tradycji germańskich, propagował krajoznawstwo.

⁴ F. Wolf, *Schuld und Schicksal in der deutschen Jugendbewegung* (1925), cyt. za: Friedrich Wolf. *Bilder einer deutschen Biographie. Dokumentation* von L. Hohmann, Westberlin 1988, s. 41.

⁵ F. Wolf, *So kam es* (1953), cyt. za: Friedrich Wolf. *Bilder einer deutschen Biographie*, s. 53.

⁶ *Ibidem*.

Partii Niemiec (USPD). W następnym roku pisze i wystawia na scenie swój pierwszy dramat *Das bist Du* (To jesteś ty)⁷, w którym odciskają się wojenne doświadczenia całego pokolenia, ale także dezorientacja polityczna i brak jasnego wyobrażenia o przyszłości.

Styczeń 1919 przy Wettiner StraÙe w Dreźnie – zanotuje w 1934. – Tego wieczoru mój ekspresjonistyczny dramat *Das bist Du* zakończyłem słowami: „Świat trzeba prze-rodzić z góry na dół i z dołu do góry, żeby mógł być nowy! Nic nie jest niemożliwe!”. Ta niejasna forma „O człowiek” [„O Mensch”] jest na wskroś charakterystyczna dla całej grupy dramatopisarzy ekspresjonistycznych między 1919 a 1921. Wszyscy przyszliśmy z okopów, wielu z nas walczyło też razem z robotnikami na ulicach. Świat musi być prze-rodzony, oczywiście! Ale jak, skoro taktyczna i konkretna droga była dla nas tak samo niejasna, jak w czasie wojny droga do wolności. [...] Tworzyliśmy pod wpływem uczuć; także my pracowaliśmy „spontanicznie”. W walce przeciwko cesarzowi, wojnie i militaryzmowi po „człowieku bracie” odkryliśmy teraz „towarzysza robotnika”⁸.

Chociaż tymczasowy plan Wolfa związany jest z misją lekarza, to jako pisarz zdaje sobie sprawę z tego, jaką siłą w walce o prawa człowieka jest sztuka. W liście do Paula Ernsta, dramatopisarza i krytyka, pisze:

Także pan już przed laty przewidywał ten „przewrót, który musi nastąpić” (Tołstoj) & nie jako wynik pewnej konstelacji politycznej. Nie, wojna jest tylko jednym z wielu symptomów! Kto od lat nie dostrzegał anarchii w sztuce, ten jest ślepy! Dzisiaj panuje tam pełny bolszewizm; a sztuka była zawsze pionierem także życia publicznego, swego rodzaju chronometrem. [...] Obnażenie tych wszystkich fałszywych wartości i hasel ukazuje nas w całej naszej (ohydnej) nagości; ale teraz, jak nigdy wcześniej, mamy sposobność do gruntownego oczyszczenia się (szczotką ryżową!) & znów zacząć wszystko *od nowa*! Jest to *nieoceniony zysk* & nie strata!⁹

To życie „od nowa” zaczyna Wolf z żoną Kaethe i córką Johanną w przemysłowym Remscheid, na granicy Zagłębia Ruhry, gdzie jako miejski lekarz styka się nie tylko z problemami zdrowotnymi w środowisku robotniczym, ale także głębokimi podziałami społecznymi i konfliktami politycznymi, które w 1920 roku doprowadzają do zamieszek zbrojnych z siedemdziesięcioma

⁷ Premiera *Das bist Du* w reżyserii Bertholda Viertel'a odbyła się 9 X 1919 w Sächsisches Landestheater w Dreźnie.

⁸ F. Wolf, *Das zeitgenössische Theater in Deutschland* (1934), cyt. za: Friedrich Wolf, *Bilder einer deutschen Biographie*, s. 89.

⁹ List do Paula Ernsta z 17 X 1918, cyt. za: *ibidem*, s. 82.

ofiarami śmiertelnymi. Swojej pracy nie ogranicza do przyjmowania pacjentów w gabinecie, uczy także w Bergische Volkshochschule, prowadzi akcje propagujące zdrowy tryb życia: wygłasza cykl dziesięciu wykładów dla kobiet na temat higieny w okresie ciąży i porodu, urządza place zabaw dla dzieci z przyrządami do ćwiczeń gimnastycznych i organizuje regularne zajęcia na świeżym powietrzu. Dla szerzenia kultu zdrowego i pięknego ciała wykorzystuje najnowsze medium – kino. Píše scenariusz filmu Wilhelma Pragera i Nicholasa Kaufmanna *Wege zur Kraft und Schönheit* (Drogi do siły i piękna, UFA 1925), w którym pokazał kulturę fizyczną w starożytnej Grecji, swobodne ćwiczenia w wolnej przestrzeni, cykle ćwiczeń w wykonaniu uczennic szkoły Erny Hermann oraz sceny zbiorowe w układzie Mary Wigman. W tym czasie rozpoczyna także wystąpienia publiczne – na międzynarodowym spotkaniu pacyfistów w Bilthoven w Holandii (1921) opowiada się za radykalną zmianą zasad wychowania młodzieży w duchu pojednania narodów i pokoju. Swoją wizję przyszłości przedstawia w dramacie *Die schwarze Sonne* (Czarne słońce), zespół drezdeńskiego teatru nie podziela jednak poglądów autora i odmawia wystawienia sztuki¹⁰.

Popularyzując wśród robotników i ich rodzin kulturę cielesną – gimnastykę i naturyzm, Wolf zachęca pracodawców do organizowania aktywnego wypoczynku dla robotników poza miastem, do budowania ośrodków wypoczynkowych. Ten rodzaj systemowego myślenia o poprawie warunków higienicznych i zdrowotnych w środowisku robotniczym uważa za znacznie skuteczniejszy niż zakładanie kolonii spod znaku *Lebensreform*, które działają jedynie na korzyść izolującej się od społeczeństwa mniejszości. Poznaje ten model „reformowanego życia” w Worpswede, gdzie spędza letnie miesiące 1921 roku na zaproszenie malarza Heinricha Vogelera. Życie komuny artystycznej w posiadłości Barkenhof podporządkowane jest regulaminowi, który przewiduje nie tylko pory wspólnych posiłków, zbiorowe ćwiczenia i kąpiele, ale także wzajemną pomoc w zajęciach rolniczych, budowlanych, gospodarczych i w pracy na torfowisku, która dla niewprawnych artystów jest ciężką próbą: komuna „zżera ludzi” – napisze Wolf. Wykorzysta te trudne doświadczenia jako materiał dramatyczny.

Porozpadzie pierwszego małżeństwa Friedrich Wolf przenosi się do Hechingen, niewielkiej malowniczej miejscowości w okolicach Tybingi, nad którą wznosi się wspaniały zamek Hohenzollernów. Tu urodzą się jego dwaj synowie

¹⁰ Premiera tej sztuki odbyła się w Oldenburgu w 1924 roku; było to jedyne wystawienie *Die schwarze Sonne*.

z małżeństwa z Else Dreibholz – Markus¹¹ i Konrad¹², tutaj do 1925 roku będzie prowadził swój gabinet. Do przyjazdu do Hechingen namówił go Moritz Meyer, wuj ze strony matki, który w młodości miał istotny wpływ na jego poglądy i wykształcenie. Meyer był z zawodu prawnikiem, lecz od 1908 osiadł w tych okolicach i zajął się medycyną naturalną, a od 1929 prowadził sanatorium homeopatyczne. Wolf poświęci mu opowiadanie *Öhmchen* i zadedykuje swoją najważniejszą pracę dotyczącą medycyny naturalnej i zdrowego trybu życia, pisaną w latach 1926–1927 w Höllsteig. *Die Natur als Arzt und Helfer* (Natura jako lekarz i pomocnik) jest obszernym dziełem liczącym 658 stron, opatrzonym bogatym materiałem ikonograficznym – 455 zdjęciami, na których sam Wolf, a także Else z synami demonstrują ćwiczenia i zabiegi higieniczne, zaś siostra Elsy – Grete i tancerka ze szkoły Rudolfa Labana Else Gaga obrazują w wolnej przestrzeni dynamikę i plastykę ciała w ćwiczeniach dla kobiet. Książka jest zarazem naukowym wykładem medycyny naturalnej, podręcznikiem dotyczącym zdrowego trybu życia i zasad organizacji sprzyjającej mu przestrzeni, poradnikiem zapobiegania chorobom, przewodnikiem wegetariańskim oraz zarysem reformy pedagogiki, uwzględniającej także zmianę relacji rodzice – dzieci. Wolf jest głosicielem klasycznej medycyny naturalnej, to znaczy pozbawionej jakichkolwiek wpływów tak modnych wówczas prądów duchowych, jak teozofia czy antropozofia; jego podejście do człowieka jest holistyczne i autoterapeutyczne, w nim samym dostrzega źródło sił witalnych, które mogą się odradzać, jemu też przyznaje prawo do samostanowienia o sobie – podobnie jak czyni to w powieściach i dramatach.

„Nowy” człowiek, o jakim myśli [Wolf], to nowoczesny, zorientowany na działanie, samookreślający się i odpowiedzialny za siebie reformator swoich własnych nawyków życiowych i warunków życia, którego zapowiadały już jego sztuki teatralne, który pojawiał się w jego publicystyce i którego egzystencję fizyczną wspierał pod względem medycznym i reformy życia, gdyż „walka o nowe ciało” w całości leży na tej samej linii¹³.

¹¹ Markus Wolf (1923–2006) był korespondentem wschodnioniemieckiej rozgłośni radiowej na procesie norymberskim; pracował w Ministerstwie Bezpieczeństwa; był szefem służb specjalnych NRD.

¹² Konrad Wolf (1925–1982) studiował reżyserię filmową w Moskwie, pracował w NRD jako reżyser, zrealizował między innymi drugą filmową wersję *Profesora Mamlocka* (1961).

¹³ Ch. Uhlig, *Gesundheitsratgeber als Erziehungshilfe? – Friedrich Wolfs „Die Natur als Arzt und Helfer”*, s. 18–19, https://www.pedocs.de/volltexte/2018/15392/pdf/Jahrbuch_fuer_Historische_Bildungsforschung_Band_11.pdf (dostęp: 19.10.2022).

Książkę *Die Natur als Arzt und Helfer* można potraktować jako zebranie i podsumowanie przez autora jego wielostronnego doświadczenia medycznego propagatora nowoczesnych form życia i reformatora zasad zdrowego pod względem fizycznym i psychicznym wychowania dzieci i młodzieży. Ostatnim akcentem będzie zaprojektowanie domu dla rodziny, który wybudowany zostanie w Stuttgarcie, z uwzględnieniem najnowszych zasad architektonicznych, jakie propagował Bauhaus. Od tej pory bowiem Friedrich Wolf będzie się coraz bardziej poświęcał literaturze i działalności społeczno-politycznej.

W 1923 roku powstaje dramat *Der Arme Konrad* (Biedny Konrad), a trzy lata później *Kolonne Hund* (Banda psa), utwory, w których Wolf porzucił wizyjną poetykę ekspresjonizmu, szukając formy dramatu bliższej *Neue Sachlichkeit* (nowej rzeczowości), która zapowiadała późniejsze sztuki komunistyczne. Po premierze *Konrada* zanotował:

Koniec konfabulowania w ciemno! Każde dzieło rządzi się swoimi prawami! Dramat i opowiadanie pod względem zależności i prawidłowości podobne są do architektury. Fabuła jest dla dramatu planem, na którym wznosi się statyka postaci i zdarzeń; napięcia, przejścia, zakrzywienia i spiętrzenia... wszystko, tylko nie słowa, podbierane siostrzanej sztuce. [...] Żadnej sztuki więcej bez skończonej, jasnej fabuły, zanim zaczniesz pierwszą scenę! Na tym właśnie, na mocnej (przedstawionej) fabule polegał sukces *Biednego Konrada*¹⁴.

Inspiracją do napisania tej sztuki była tradycyjnie odgrywana przez amatorów na rynku w Hechingen scena sądu chłopskiego nad rycerzami–rabusiami, w wyniku którego skazani zostali na utopienie w studni. Wolf rozbudował fabułę i umieścił akcję w 1514 roku, w czasach wojen chłopskich, ukazując konflikt między chłopami reprezentowanymi przez ich przywódcę Kunza a arystokracją, w której imieniu działa książę Ulrich. W istocie jest to tragiczne starcie dwóch jednostek działających pod presją stojących za nimi zbiorowości, których członkowie myślą jedynie o własnych partykularnych interesach. Sztuka pokazuje niepowodzenie rewolucyjnego ruchu mas chłopskich z powodu niezdolności do zorganizowania się i podporządkowania wspólnemu celowi.

Der Arme Konrad spotkał się z doskonałym przyjęciem, ale nie całkiem zgodnym z ideologicznymi intencjami Wolfa. Premiera odbyła się 14 lutego 1924 roku w Württembergisches Landestheater w Stuttgarcie w reżyserii Alberta Kehma i ze scenografią Felixa Cziosseka. Już kilka miesięcy później – 28 października – wystawiono ją w berlińskiej Volksbühne w reżyserii Fritza

¹⁴ F. Wolf, *Tagebuchnotiz* (1924), cyt. za: Friedrich Wolf. *Bilder einer deutschen Biographie*, s. 143.

Holla, z dekoracjami Oskara Schlemmera, którego skrótowny i symboliczny styl rodem z Bauhausu wyeksponował przedstawiane na scenie wydarzenia. Do kwietnia 1926 *Der Arme Konrad* wystawiony został na kolejnych dziesięciu niemieckich scenach¹⁵, sztuka Wolfa nie została odczytana jednak w duchu marksistowskiej walki klas, lecz przyjęto ją jako dramat historyczny nawiązujący do rodzimej przeszłości, klasyfikowany jako Volksstück – sztuka ludowa, zwłaszcza że duże partie tekstu mówione były w dialekcie szwabskim. Dramat Wolfa spotkał się z raczej dobrym przyjęciem przez krytyków, którzy nie dostrzegali jego rewolucyjnej wymowy, w każdym razie dość ogólnie odnosili treść sztuki do niedawnych wydarzeń lat 1918–1919. Z pewnością jednak przedstawienia te nie mogły służyć jako rewolucyjny instruktaż dla mas robotniczych, gdyż odbyły się one na scenach teatrów mieszczańskich, w których – z wyjątkiem może tylko berlińskiej Volksbühne – nie bywali robotnicy. Dopiero z czasem *Der Arme Konrad* zyskał popularność wśród amatorskich teatrów robotniczych, które organizowały przedstawienia dla masowej publiczności na scenach pod gołym niebem.

Kolejny dramat, *Kolonne Hund*, powstał w 1926 roku i nawiązywał do doświadczeń Wolfa w komunizującej kolonii artystów w Worpsswede. W sztuce mieszkańcami komuny są bezrobotni i inwalidzi wojenni, którym przewodzi idealista Jost, dążący do zapewnienia wszystkim członkom kolektywu równych warunków bytowych i wierzący w możliwość powstania bezklasowego społeczeństwa. Josta można traktować jako zapowiedź pozytywnego bohatera w rozumieniu marksistowsko-leninowskim, jakiego będzie potrzebował późniejszy dramat socrealistyczny. Sztuka ma przejrzystą budowę; w dziewięciu scenach ukazane są narastające sytuacje konfliktowe, których zbiorowość nie potrafi rozwiązać. Podobnie jak poprzedni dramat także *Kolonne Hund* przynosi w zakończeniu niepowodzenie eksperymentu, z którego ma płynąć nauka na przyszłość.

Premiera *Kolonne Hund* odbyła się 28 kwietnia 1927 w hamburskim Schauspielhaus w reżyserii Otto Werthera; w ciągu kolejnych dwóch sezonów dramat Wolfa znalazł się w repertuarze dwunastu scen niemieckich¹⁶. Jakkolwiek recenzenci zwracali uwagę na nadmierne nagromadzenie zdarzeń, które zbytnio obciążają główne przesłanie sztuki, to trzeba zgodzić się z opinią niemieckiego badacza, że

¹⁵ Por. U.-R. Sacksofsky, *Friedrich Wolfs Dramatik von 1924 bis 1931 und ihre Beurteilung in der Kritik*, Köln 1972 (rozprawa doktorska obroniona w Universität Köln, maszynopis), s. 17–18.

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 30.

Kolonne Hund Wolfa jest pierwszą współczesną sztuką komunistyczną [komunistisches Zeitstück], dzięki której [autor – M.L.] zwrócił na siebie powszechną uwagę po pierwsze postrzegany jako pisarz z poczuciem odpowiedzialności społecznej za mniejszość, która znalazła się w potrzebie, a po drugie jako komunista, który zasługuje na uznanie bądź odrzucenie¹⁷.

W każdym razie obie te sztuki ugruntowały pozycję Wolfa nie tylko jako pisarza–społecznika, ale także działacza komunistycznego wypowiadającego się poprzez sztukę. W 1927 roku pisarz przeprowadza się z rodziną do Stuttgartu i otwiera praktykę lekarską, ale jednocześnie coraz bardziej angażuje się w propagowanie ideologii komunistycznej. Bywa w Berlinie, gdzie poznaje Erwina Piscatora i robotniczy ruch agitprop, w Hamburgu zaprzyjaźnia się z lewicowymi aktorami – Hansem Otto, późniejszym przewodniczącym berlińskiej sekcji Związku Teatrów Robotniczych, i Gustavem von Wangenheimem, założycielem Truppe 31, zespołu teatralnego, którego repertuar o wymowie komunistycznej pokazywany był w wielu miastach Niemiec i Szwajcarii. Sam Friedrich Wolf wstępuje do Komunistycznej Partii Niemiec (Kommunistische Partei Deutschlands) w 1928 roku i od razu aktywnie włącza się w prace wielu organizacji: Niemieckiego Związku Teatrów Robotniczych (Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands), Związku Pisarzy Proletariacko-Rewolucyjnych (Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller), Związku Radia Robotniczego (Arbeiter-Radio-Bund). Jeszcze w tym samym roku na posiedzeniu Niemieckiego Związku Teatrów Robotniczych wygłasza przemówienie *Kunst ist Waffe*¹⁸ (Sztuka jest bronią!), które zostało przyjęte nie tylko jako program przyszłego teatru socjalistycznego, ale także wyznaczało kierunek polityki kulturalnej KPD.

Obszerną początkową część swojego wystąpienia poświęcił Wolf na przegląd dzieł i twórców, którzy w przeszłości i współcześnie podejmowali problem społecznej niesprawiedliwości, przedstawiali przykłady buntu przeciw uciskowi i dostrzegali nierówność klas wobec prawa. Za pisarzy wyznaczających kierunek literatury zaangażowanej społecznie uznał Walthera von der Vogelweide (poetę z XII/XIII wieku), Ulricha von Huttena (poetę i reformatora z XV/XVI wieku), Sebastiana Branta (autora *Okrętu błaznów*), niektóre utwory Friedricha Schillera, Georga Büchnera, Heinricha von Kleista, zaś współcześnie

¹⁷ *Ibidem*, s. 36.

¹⁸ F. Wolf, *Kunst ist Waffe!*, [w:] idem, *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Hrsg. K. Hammer, Berlin–Weimar 1981, s. 359–375. Cytaty przytaczane w niniejszym artykule podaję według tego wydania.

– Emila Zolę, Lwa Tolstoja i Gerharta Hauptmanna. Także swoją twórczość sytuuje w tym nurcie i domaga się od pisarzy nie kunsztu artystycznego, lecz zaangażowania w walkę o „sprawiedliwość ziemską”. Literatura jako *l'art pour l'art* nie spełnia wymagań współczesności, której prawdziwymi problemami są bezrobocie, wypadki w kopalniach, bezdomność i śmierć matek w wyniku obowiązywania paragrafów antyaborcyjnych. „Sztuka... «jako kawior dla ludu»? Nie! Dzisiaj potrzebujemy chleba i to po trzykroć chleba: chleba dla naszego ciała, chleba sprawiedliwości na ziemi, chleba wiary w nowy porządek, który nadejdzie” (s. 368). Wolf, zdeklarowany pacyfista, w swojej wypowiedzi stosuje semantykę militarną, jaka właściwa była dyskursowi o sztuce i kulturze, rozwijającemu się w tym czasie zarówno po stronie organizacji spod znaku KPD, jak i NSDAP¹⁹. Walkę o teatr przedstawia pisarz jako jeden z aspektów toczącej się współcześnie wielkiej walki o nowy porządek świata, na którą na równi składają się walka o szkoły, o godziwe zarobki, o prawa ludzi w koloniach. „My wszyscy stoimy – chcemy tego czy nie – pośród walki gigantów... robotnik, nauczyciel, urzędnik, ekonomista, człowiek teatru i pisarz” (s. 369). Dlatego „prawdziwy dramatopisarz nie może już dłużej pracować w próżni albo w muzealnej sali przeszłości, także jego to dotyczy: «Scena ma być trybunałem!»... Scena ma być współczesnym sądem i współczesnym sumieniem” (s. 369). Błędem pisarzy – według Wolfa – jest zajmowanie się tematami nieistotnymi z perspektywy dzisiejszych problemów, a błędem robotników i ich przywódców jest traktowanie sztuki jako luksusu, w najlepszym razie jako jednego ze środków wychowawczych.

Sztuka jest dzisiaj reflektorem i bronią! [...] W dzisiejszej walce światopoglądowej, w dzisiejszej walce politycznej trzeba przekształcić sztukę dla robotnika w mocne wsparcie edukacyjne. Twardy niczym żelazo materiał naszych dni jest już nam dany. Pisarze zabrali się już za wykucie z niego oręża. Robotnicy chwycą za tę broń!

A wy, pisarze, [...]. Czy sztuka ma być wciąż dla niewielu? Błaga! [...] Krótkie sceny! Z życia codziennego! Tragiczne! Groteskowe! Reportaże z tu i teraz, jakie akurat podsuwa bieżący dzień! [...] Mówiąca gazeta! A nie tylko książkowe teksty, wy na górze! Nie tylko pyskowanie, wy na dole! Współprzeżywanie, prąd w przewody z góry na dół, od aktorów do widzów, w okamgnieniu, z napięciem, gotowi! – A potem: muskulatura, akrobacja, gimnastyka! (s. 373).

¹⁹ P. Tallafuss, „Literatur als Waffe” – Literarischer Aktivismus im „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller” und im „Kampfbund für deutsche Kultur”, [w:] *Totalitarismus und Literatur: deutsche Literatur im XX Jahrhundert*, Hrsg. H.J. Schmidt, P. Tallafuss, Göttingen 2007, s. 55–76.

Wolf nie zajmuje się w tym wystąpieniu szczegółowymi zagadnieniami techniki dramatopisarskiej, nie daje wskazówek co do sposobu opracowania tematów ani nie określa preferowanego typu bohatera, jak to później narzuci poetyka socrealistyczna. Tekst ten w niewielkim tylko stopniu mógł być instrukcją dla teatrów robotniczych. Wobec dystansu, z jakim początkowo traktowano sztukę w środowisku robotniczym, znacznie bardziej chodziło Wolfowi o przełamanie tego oporu i ukazanie teatru jako skutecznego środka agitacji i propagandy, jakim był on już wówczas w sowieckiej Rosji. Stąd przywołanie Niebieskich Bluz, które rok wcześniej dały cykl pokazów w Niemczech. O ile w teatrze oficjalnym niemal od początku lat 20. dostrzec można silny nurt polityczny, wyznaczany przez Erwina Piscatora i Leopolda Jessnera, do których wkrótce dołączył Bertolt Brecht, o tyle amatorski teatr robotniczy przez długi czas nie pełnił funkcji „trybunału”. Historia Niemieckiego Związku Teatrów Robotniczych, którego członkowie słuchali wystąpienia Friedricha Wolfa, sięga roku 1906, kiedy powstało pierwsze robotnicze zrzeszenie teatrów amatorskich. Było ono związane ze stronnictwem socjaldemokratycznym, a jego członkowie nie wystawiali sztuk zaangażowanych, lecz przeciętny repertuar dydaktyczno-rozrywkowy. Dopiero w 1928 roku zwierzchnictwo nad tym ruchem przejęła KPD i wówczas przekształciła rozproszone organizacje w Niemiecki Związek Teatrów Robotniczych. Tak więc wystąpienie Wolfa miało przede wszystkim dostarczać argumentów na rzecz „sztuki jako broni” w walce ideologicznej. Natomiast tego, z jaką siłą można jej użyć, dowiodła jego następna sztuka – *Cjankali*.

W przedmowie do dramatu Friedrich Wolf przytoczył notatkę z berlińskiej gazety o matce, która utopiła dwoje swoich dzieci (26 VI 1928), informację z gazety wydawanej w Stuttgarcie o śmierci siedemnastolatki w wyniku spędzenia płodu (21 V 1929), notatkę z gazety wydawanej w Bawarii o śmierci młodej kobiety po zażyciu cyjanku w celu pozbycia się ciąży (1 III 1929), informację na podstawie danych pruskiego urzędu zdrowia o przeprowadzaniu w Niemczech od 500 tys. do 800 tys. aborcji rocznie, przy czym śmierć poniosło około 10 tys. kobiet (1928), list mieszkanki Nowego Jorku o rozpaczliwym położeniu kobiet z niechcianą ciążą oraz tekst obowiązującego w Niemczech paragrafu 218, określającego karę do pięciu lat więzienia dla kobiet, które dokonały aborcji, oraz osób współdziałających. Już te materiały wyjściowe określają tematykę sztuki, ale Wolfowi nie chodzi jedynie o naturalistyczne odmalowanie na scenie rozpaczliwego położenia kobiet. Autor chce przeprowadzić diagnozę tej sytuacji i wskazać jej przyczyny. W kolejnych ośmiu scenach, przedstawiających narastające nieszczęście głównej bohaterki – Hege, nazwane są wprost okoliczności, które doprowadziły nie tylko do tej jednostkowej tragedii, ale przyczyniły się

do śmierci wielu kobiet: masowe bezrobocie, seksualna przemoc wobec kobiet, obłuda mieszczańskiej moralności, brak etyki lekarskiej i wybiórcze respektowanie paragrafu 218, nielegalne aborcje. W sztuce padają wyraźne oskarżenia wobec całego systemu, który ustanawia społecznie krzywdzące prawo. Sięgając po drastyczny aktualny temat, Wolf stworzył modelową *Zeitstück*, która jest nie tylko diagnozą tragicznej sytuacji społecznej i oskarżeniem istniejącego systemu władzy, ale także żądaniem natychmiastowych zmian: „Czy nikt... nam... nie pomoże?” – to ostatnie słowa bohaterki dramatu.

Premiera *Cjankali* została przygotowana w reżyserii Hansa Hinricha przez powstały w 1928 roku zespół młodych aktorów, sięgających po repertuar zaangażowany – Gruppe junger Schauspieler. Odbyla się 9 października 1929 roku w wydzierzawionym berlińskim Lessing-Theater; do 11 grudnia 1929 zagrano *Cjankali* sto razy, a w następnym roku zespół pokazywał ją w całych Niemczech, później także za granicą: w Szwajcarii, Austrii, Rosji. Dramat Wolfa został szybko wystawiony na innych scenach niemieckich i przetłumaczony na język polski, szwedzki, duński, czeski, francuski, bułgarski i rosyjski, za przekładami poszły inscenizacje²⁰. Leon Schiller, który znał wcześniejsze przedstawienia Gruppe junger Schauspieler, zainteresował się sztuką Wolfa i porwany aktualnością tematu oraz jego bezkompromisowym ujęciem, postanowił wystawić ją w Łodzi²¹. Wszędzie sztuka wywoływała skrajne reakcje, była powodem skandali i żywiołowego aplauzu, budziła ostre dyskusje w wielu środowiskach – lekarskim, prawniczym, dziennikarskim, teatralnym, robotniczym. W niektórych teatrach zrywano przedstawienia bądź ich zakazywano, sam Wolf jako lekarz został nawet niesłusznie oskarżony o naruszenie paragrafu 218, osadzony w więzieniu i zwolniony dopiero na skutek publicznych protestów. W 1931 roku „*Völkischer Beobachter*”, organ prasowy NSDAP, w związku z tą sprawą napiętnował Wolfa jako wroga publicznego i przedstawiciela wschodniożydowskiego bolszewizmu. Jednak rozgłos, jaki zyskało *Cjankali*, pozwolił autorowi wielokrotnie zabrać głos w sprawie aborcji jako lekarzowi i odnośnie do nierówności klasowych jako działaczowi komunistycznemu. Sprawa stała się na tyle głośna, że także inni autorzy sięgnęli po ten temat – Hans José Rehfisch napisał *Der*

²⁰ Dokumentację międzynarodowej recepcji sztuki Wolfa wydano w obszernej antologii: „*Cyankali*” von Friedrich Wolf. Eine Dokumentation mit dem berühmten Theaterstück gegen den „Abtreibungsparagraphen”, Hrsg. E. Wolf, K. Hammer, Westberlin 1986.

²¹ Por. L. Schiller, *Wspomnienie o Fryderyku Wolfie*, [w:] idem, *Pisma*, red. J. Timoszewicz, t. 5: *Pro domo nostra 1951–1954*, oprac. A. Chojnacka, Warszawa 2004, s. 544–545.

Frauenarzt (Położnik), a Carl Credé § 218, wystawiony pod koniec listopada 1929 w teatrze Piscatora przy Nollendorfplatz. Ale to *Cjankali* Wolfa zwróciło uwagę na problem aborcji w środowisku robotniczym oraz przysporzyło autorowi światowej sławy jako obrońcy praw proletariatu i postępowemu pisarzowi.

Mimo dynamiki toczących się przez wiele miesięcy wydarzeń związanych z *Cjankali* w następnym roku powstają dwa kolejne dramaty zaliczane do *Zeitstück* – *Marynarze z Cattaro* i *Tai Yang budzi się*. Pierwszy z tych dramatów w sposobie ukazania protagonisty – Franza Rascha – nawiązuje do *Der Arme Konrad* i *Kolonne Hund*, tyle że tutaj przywódca zbuntowanych marynarzy jest „trochę niezgłębiony, zaskakujący, barwniejszy”²² – jak go określił autor. Wydarzenia przedstawione w sześciu obrazach nawiązują do powstania marynarzy austriackich w styczniu i lutym 1918 roku w Zatoce Cattaro i zostały oparte na relacji opublikowanej przez Bruno Freia²³. Trzy pierwsze obrazy ukazują wzmagające się nastroje rewolucyjne i dojrzewanie do buntu marynarzy, którzy w drugiej części sztuki popadają w zwątpienie i ponoszą klęskę. Wolf w niepowodzeniu zrywu rewolucyjnego widział potencjał dydaktyczny swojej *Lehrstück*: „Wszędzie robotnicy będą i powinni wyciągać z tej sztuki naukę: jeśli już raz zaczniecie, nie róbcie tak, jak marynarze z Cattaro, lecz tak, jak marynarze z Kronstadt w październiku 1917! Dlatego napisałem tę sztukę”²⁴. Jak zauważa Ulf-Rüdiger Sacksofsky²⁵, o ile w *Cjankali* Wolf dostarczał argumentów na rzecz konieczności dokonania głębokich zmian systemowych, o tyle w *Marynarzach z Cattaro* pokazywał rewolucję jako drogę przeprowadzenia tych zmian. Premiera sztuki reżyserowanej przez Güntera Starka odbyła się 8 listopada 1930 roku w berlińskiej Volksbühne, radykalnym teatrze lewicowym, prowadzonym przez Związek Niemieckich Scen Ludowych (Verband der Deutschen Volksbühnen-Vereine), który w 1927 skupiał ponad pół miliona członków w całych Niemczech. Już drugie przedstawienie uczyniło ze sztuki akt polityczny, gdy na widowni starły się komunistyczne i socjaldemokratyczne frakcje widzów. Niemal równocześnie z premierą berlińską *Marynarzy z Cattaro* pokazała Truppe im Westen w Städtisches Theater w Düsseldorfie (7 XI 1930), a następnie gościnnie w Köln, Mannheim, Stuttgarcie i Moguncji;

²² List do Else Wolf z 31 I 1930, cyt. za: U.-R. Sacksofsky, *Friedrich Wolfs Dramatik...*, s. 65.

²³ B. Frei, *Die roten Matrosen von Cattaro. Eine Episode aus dem Revolutionsjahre 1918*, Wien 1927.

²⁴ F. Wolf, *Weshalb schrieb ich „Die Matrosen von Cattaro“?*, cyt. za: U.-R. Sacksofsky, *Friedrich Wolfs Dramatik...*, s. 67.

²⁵ U.-R. Sacksofsky, *Friedrich Wolfs Dramatik...*, s. 78.

we wrocławskim Lobe-Theater wystawiono ten dramat w reżyserii Maxa Ophülsa (9 XI 1930). Wkrótce jednak – z powodu zaognionej sytuacji politycznej – dramat Wolfa spotkał się z zakazem wystawiania na oficjalnych scenach w dużych miastach i mógł być pokazywany jedynie w teatrach prywatnych na prowincji lub przez zespoły nieformalne. Zamieszki towarzyszące przedstawieniom sprawiły, że na *Marynarzy* zwrócono uwagę także w Rosji, gdzie sztukę wystawiono w przekładzie Wsiewołoda Wiszniewskiego najpierw w Moskwie w listopadzie 1932 roku, a następnie w trzech teatrach Leningradu.

Ostatnim dramatem wystawionym przez Wolfa w teatrze publicznym w Niemczech przed przejęciem władzy przez NSDAP było oparte na chińskim motywie studium dojrzewania jednostki do przyjęcia aktywnej postawy rewolucyjnej – *Tai Yang budzi się*. Przedstawienie, reżyserowane przez Erwina Piscatora i pokazane w Wallner-Theater (tak zwana trzecia scena Piscatora) 15 stycznia 1931 roku, było w pewnym sensie kreacją zbiorową, współtworzoną przez autora, reżysera i scenografa – Johna Heartfielda (Helmut Herzfelde), a także przez aktorów. Opowieść Wolfa o chińskiej robotnicy, która buntuje się przeciwko wykorzystywaniu jej oraz innych pracowników przez właściciela fabryki i „budzi się” jako bojowniczka o prawa robotników, zainscenizowana została jako teatr w teatrze. Pierwsza scena – dopisana przez Piscatora – przedstawiała aktorów charakteryzujących się w zaimprovizowanej garderobie i rozmawiających o aktualnej sytuacji politycznej w Niemczech i na świecie, przez co odegranie „chińskich” postaci nabierało wiarygodności i znosiło dystans widzów wobec przedstawianych zdarzeń. Podobne rozwiązanie zastosowano też w zakończeniu, kiedy aktorzy zmywali charakteryzację i we własnym imieniu wygłaszali apel do publiczności. Akcja na scenie przez cały czas komentowana była przez hasła i projekcje pojawiające się na rozwieszonych na widowni transparentach i ekranach. W porównaniu z wcześniejszymi dramataми Wolfa, uwidaczniają się w tej Lehrstück dwa nowe motywy: nierówność klasowa jako zjawisko powszechne, ponadnarodowe oraz budzenie się świadomości klasowej jako efekt wewnętrznej przemiany bohaterki dojrzewającej do rewolucji. Piscator uczynił z *Tai Yang budzi się* żywiołową demonstrację polityczną, która rozgrywała się w całej przestrzeni teatru – na scenie i na widowni. Nabrzmiwiająca sytuacja polityczna sprawiła, że przedstawienie w Wallner-Theater pokazywane było tylko 24 razy i z tych samych powodów po dramat Wolfa nie sięgnęły wówczas inne teatry.

Przed opuszczeniem kraju Wolf napisze jeszcze komedię *Die Jungens von Mons* (Chłopaki z Mons), sztukę o wymowie agitacyjno-propagandowej *Wie stehen die Fronten?* (Co na frontach?), rewię polityczną *Von New York bis Schanghai* (Od Nowego Jorku do Szanghaju) oraz *Bauer Baetz* (Chłop Baetz), ale

wystawione przez zespoły półamatorskie – Truppe im Westen, Kollektiv junger Schauspieler oraz założony przez Wolfa w 1932 w Stuttgarcie zespół Spieltrupp Südwest – nie miały już tak silnego oddziaływania jak poprzednie sztuki i pozostały raczej wyznaniem zdeklarowanego komunisty i atakiem na wzmagający się narodowy socjalizm.

W marcu 1933 roku przez Austrię i Szwajcarię pisarz wyjeżdża do Francji, a stamtąd – w listopadzie 1933 – przedostaje się do Rosji. W trakcie podróży, mając poczucie wypędzenia i prześladowania, Friedrich Wolf pisze ostatni naprawdę ważny i aktualny dramat – *Profesor Mamlock. Tragedia zachodniej demokracji* – najodważniejszą sztukę antyfaszystowską, która wyszła spod pióra niemieckiego autora. Obrazuje ona nie tylko prześladowania Żydów w nazi-stowskich Niemczech, ale także różne postawy wobec nasilającego się antysemityzmu między majem 1932 a kwietniem 1933. Wyrzucenie z pracy, zaszczucie i w efekcie doprowadzenie do śmierci profesora Hansa Mamlocka, szefa kliniki chirurgicznej, konserwatysty wierzącego w powrót dawnego porządku, dokonuje się na tle systematycznego wypierania Żydów z życia publicznego i prześladowań działaczy ruchu robotniczego. Postać protagonisty, którego sam autor nazwał „idealistycznym tragicznym żydowskim Don Kiszotem”, skonstrastowana została z postawą jego syna, Rolfa, entuzjastycznego komunisty, zwolennika czynnego oporu. Ponadto autor wprowadził postać syjonisty – pielęgniarskiego Simona, opowiadającego się za wyjazdem do Palestyny, oraz przedstawicieli różnych grup społecznych – ubogiego handlarza Maxa Salomona, właściciela domu towarowego Rosenthala i bankiera Loeba. Ta wyjściowa konstelacja postaci wyrażała protest przeciwko szerzącemu się antysemityzmowi i ukazywała różne postawy środowiska żydowskiego wobec nasilających się aktów agresji: konserwatyzm, komunizm, syjonizm. W takiej wersji sztuka miała swoją światową premierę. Dramat Wolfa wystawiony został w jidysz pod tytułem *Żółta lata* 19 stycznia 1934 roku w warszawskim teatrze Kamińskiego przy ulicy Oboźnej, w reżyserii Aleksandra Granacha i z jego udziałem w roli głównej. Był to powód, dla którego sam autor przyjechał do Warszawy²⁶. Granach z warszawskim zespołem teatru żydowskiego zorganizował objazd, podczas którego dano około trzystu przedstawień. Do końca 1934 roku odbyły się kolejne premiery: w teatrze Habima w Tel Awiwie (pod tytułem *Professor Mannheim*), w nowojorskim The Theatre Union oraz w Zurychu. Tekst dramatu był

²⁶ Leon Schiller w swoim *Wspomnieniu o Fryderyku Wolfie*, pisanym w 1953 roku, odnotowuje krótkie spotkanie z Wolfem „w połowie sezonu 1933/1934”, ale nie pisze, że powodem tej wizyty w Warszawie było wystawienie *Żółtej luty* w teatrze żydowskim. Por. L. Schiller, *Wspomnienie o Fryderyku Wolfie*, s. 547–548.

dostosowywany przez autora do sytuacji lokalnych, nie wpływało to jednak na zmianę jego pierwotnej wymowy²⁷. Natomiast istotne przesunięcie akcentów nastąpiło przed inscenizacją moskiewską w Teatrze Artystycznym, kiedy pod presją cenzury partyjnej z tekstu usunięto postaci Salomona, Rosenthala i Loeba oraz wszystkie wypowiedzi dotyczące postaw wewnątrz środowiska żydowskiego. Pozwoliło to reżyserowi inaczej modelować konflikt w dramacie i zamiast prześladowania rasowego wyeksponować walkę klasową oraz przewodnią rolę partii. W takiej wersji opublikowano dramat w 1935 roku i była ona obowiązująca przez całą epokę NRD, także jako lektura szkolna. W sowieckiej Rosji opowieść Wolfa o Mamlocku wydawała się początkowo materiałem na tyle nośnym propagandowo, że w 1938 roku powstał na tej podstawie film reżyserowany przez Herberta Rappaporta. W czasie wojny jednak dwukrotnie wydawano zakaz jego wyświetlania, gdy wymowa filmu kolidowała z rosyjsko-niemieckimi interesami politycznymi: po podpisaniu paktu o nieagresji (23 VIII 1939) i ponownie – po cofnięciu zakazu na krótko w 1941 roku – w lipcu 1941 po zerwaniu paktu przez Niemcy, gdyż tym razem uznano, że film ma zbyt pozytywną wymowę²⁸. Niezależnie od tej „sterowanej” recepcji w Rosji film miał olbrzymią publiczność, gdyż pokazywano go żołnierzom na wszystkich frontach wojsk sprzymierzonych. Ale losy tego dramatu poniekąd odzwierciedlają także losy jego autora, które zależne były od konstelacji sił politycznych.

Do Rosji przyjechał Wolf z rodziną jeszcze w 1933 roku i dołączył do grona emigrantów niemieckich, których dzieci chodziły do niemieckojęzycznej szkoły nazwanej imieniem Karla Liebknechta, pracował dla Radia Moskwa. Początkowo stabilna sytuacja zaczęła się zmieniać w połowie lat 30., gdy represje stalinowskie dotyczyły także emigrantów. Wolf próbował przeczekać ten czas za granicą – w 1935 wyjechał na I Kongres Pisarzy do Stanów Zjednoczonych, wygłaszał także cykle wykładów w Skandynawii. W 1937 roku, podobnie jak cała pozostała w Niemczech rodzina, został pozbawiony obywatelstwa niemieckiego. Kiedy przestał się czuć bezpiecznie także w Rosji, postanowił wyjechać do Hiszpanii i przyłączyć się jako lekarz do brygad międzynarodowych, walczących przeciwko generałowi Franco. Najpierw jednak zatrzymał się w Paryżu, skąd w 1938 zabrano go do obozu w Le Vernet, gdzie został internowany. Wtedy powstał – między innymi – dramat *Beaumarchais albo narodziny Figara*.

²⁷ Sztuka Wolfa w czasie II wojny światowej wystawiana była także w teatrach Toronto, Tokio, Szanghaju, Londynu, Paryża, Sztokholmu i Oslo.

²⁸ Kolejne adaptacje *Profesora Mamlocka* szczegółowo omówione zostały w: H. Müller, *Friedrich Wolf: 1888–1953. Deutscher Jude, Schriftsteller, Sozialist*, Berlin 2009.

W 1941 roku, dzięki pomocy z zewnątrz, udaje mu się z sowieckim paszportem wrócić do Rosji, gdzie atmosfera wydaje się teraz bardziej sprzyjająca. Angażuje się w pracę propagandową wśród niemieckich jeńców wojennych, a nawet bezpośrednio na froncie: tu właśnie w dosłownym sensie wykorzystuje sztukę jako broń – stojąc z megafonem blisko linii frontu, recytuje niemieckim żołnierzom wiersze pacyfistyczne, które stawały się pociskami trafiającymi w głowy wrogów²⁹. Wraz z innymi emigrantami angażuje się w pracę powołanego w 1943 roku Narodowego Komitetu „Wolne Niemcy” („Freies Deutschland”), ale także pisze. Przede wszystkim nawiązuje bliskie kontakty z Wsiewołodem Wiszniewskim, z którym będzie prowadził korespondencję aż do śmierci poety. Wiszniewski robi rosyjskie adaptacje dramatów Wolfa – *Marynarzy z Cattaro*, *Bauer Baetz*, *Floridsdorf*, natomiast Wolf przekłada na język niemiecki *Optymistyczną tragedię* Wiszniewskiego³⁰; powstają też jego własne utwory: opowiadanie *Kożuszek z Rosji*, powieść *Powrót synów* i dramat *Dr Lilli Wanner*. Po zakończeniu wojny Wolf niepokojąco długo czeka na pozwolenie powrotu do Niemiec. W ostatnich latach z trudem znosił antysemickie nastroje w środowisku partyjnym – rosyjskim i niemieckim, więc obawia się, że jego wyjazd z Rosji jest celowo blokowany. Zdesperowany, 24 lipca 1945 roku pisze list do Stalina, zadając w nim trzy pytania o przyczynę odmowy zgody na opuszczenie Rosji: „Czy dlatego, że jestem Żydem? Czy nie ma się zaufania do mnie i do mojej pracy? Czy może w Niemczech i za granicą za bardzo eksponowałem się jako antyfaszysta?”³¹. Dopiero we wrześniu wróci do Berlina – Wschodniego, choć nie będzie witany jako silny filar powstającego państwa niemieckiego, czego mógłby się spodziewać po przedwojennych sukcesach swojej twórczości. Ale przecież Bertolt Brecht też nie wracał w 1948 z pełnym mandatem zaufania i był poddawany próbom zgodności ideologicznej z kierunkiem rozwoju państwa.

Friedrich Wolf od razu aktywnie włącza się w tworzenie instytucji kultury wschodnioniemieckiej: przyczynia się do powstania wytwórni filmowej DEFA, jest redaktorem czasopisma „Kunst und Volk” i pierwszym przewodniczącym Bund Deutscher Volksbühnen, w 1948 współtworzy wschodnioniemiecką sekcję PEN Clubu, a dwa lata później jest wśród założycieli Deutsche Akademie

²⁹ S.I. Tjulpanow, *Erinnerung an deutsche Freunde und Genossen*, Berlin (Ost) 1984, s. 51. Jest to trawestacja słów autora, które brzmią: „Jego książki, dramaty, pamflety i wydawnictwa publicystyczne były pociskami, które trafiały w głowy wrogów”.

³⁰ Por. G. Düwel, *Friedrich Wolf und Wsewolod Wischniewski. Eine Untersuchung zur Internationalität sozialistisch-realistischer Dramatik*, Berlin 1975.

³¹ Cyt. za: H. Müller, *Wer war Wolf? Friedrich Wolf (1888–1953) in Selbstzeugnissen, Bilddokumenten und Erinnerungen*, Köln 1988, s. 212–213.

der Künste. Stopniowo zdobywa więc znaczącą pozycję i zaczyna reprezentować NRD za granicą – w sierpniu 1948 roku bierze udział w Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, gdzie odnawia przedwojenną znajomość z Leonem Schillerem, który zanotował:

Mówiliśmy tylko o sztuce, o dramacie, teatrze, o nowych perspektywach jego rozwoju. Ale jak dawniej, tak i teraz w estetyce Wolfa zjawiska artystyczne sprzęgały się zawsze z politycznymi. Nie rezygnując z poszukiwania nowej, technicznie nienagannej formy dla nowej treści, w ostatniej instancji stawał na stanowisku bezwzględnego utylitaryzmu – i zawsze sztuka była dlań, jak w epoce *Cjankali*, narzędziem walki³².

Ponowne spotkanie Wolfa i Schillera następuje już po roku, podczas uroczystości z okazji dwóchsetlecia urodzin Johanna Wolfganga Goethego, zorganizowanej w Teatrze Polskim w Warszawie, „która zarazem, miała być manifestacją przyjaźni Polski Ludowej i Niemieckiej Republiki Demokratycznej”³³. Wolf jest członkiem delegacji, której przewodzi zapewne Johannes R. Becher, bo to on – „czołowy pisarz proletariacki, przedwojenn[y] komunista”³⁴ – wygłasza oficjalne przemówienie, otwierające uroczystość. Friedrich Wolf, zwłaszcza po powrocie Brechta, postrzegany jest raczej jako pisarz drugiego szeregu, choć niewątpliwie sprawny działacz. Dlatego musi być naprawdę zaskoczony, gdy w nocy 18 października 1949 posłaniec przynosi mu następujący list:

Drogi Przyjacielu Friedrichu!

Nie przestrasz się tego nocnego najścia. Chodzi o okoliczności najwyższej wagi.

Właśnie byli u mnie generał dywizji Prawin i pułkownik Meller z polskiej misji wojskowej z wiadomością od rządu Republiki Polskiej, że uznał on rząd Niemieckiej Republiki Demokratycznej i na szefa misji dyplomatycznej wyznaczył pana Karola Tkocza.

Oczywiście nadzwyczaj ucieszyła nas ta wiadomość, ale z tego powodu spoczęła na nas konieczność powołania szefa misji dyplomatycznej przy rządzie Republiki Polskiej. We wspólnych rozmowach doszliśmy do przekonania, że powierzymy to zadanie Tobie. Czynimy to w przekonaniu, że z pewnością potrafisz docenić wielki zaszczyt, jaki wiąże się z objęciem tej misji i wyrazisz na to zgodę. Nie musisz się obawiać, że podjęcie się tego zadania utrudni Twoją działalność pisarza, a poza tym to mianowanie nie jest dożywotnie. Dlatego pilnie proszę Cię o objęcie tego urzędu. Obaj polscy towarzysze wyrazili wielkie zadowolenie z naszej propozycji

³² L. Schiller, *Wspomnienie o Fryderyku Wolfie*, s. 550.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

i są przekonani, że także polski rząd będzie w pełni zadowolony. Masz u nich dobre nazwisko.

Drogi Friedrichu! Sprawa wygląda tak, że niestety, nie możemy czekać na Twoją odpowiedź, gdyż prosto ode mnie obaj przedstawiciele polskiego rządu jadą do ministra spraw zagranicznych Dertingera, żeby przekazać informację rządowi polskiego. [nieczytelne] poprosimy o mianowanie Cię szefem misji dyplomatycznej w Warszawie.

Wydarzenia tutaj następują w niebywałym tempie, a my musimy dotrzymać im kroku. A więc spodziewam się Twojej zgody. Fakt ten musimy jeszcze dziś przekazać prasie, nie mamy czasu do stracenia.

Z najlepszymi pozdrowieniami,

Twój przyjaciel W. Pieck [podpis odręczny]³⁵

Wolf obejmuje zatem stanowisko ambasadora NRD w Warszawie (bo „nie możemy czekać na Twoją odpowiedź”) i w tej roli pierwszą wizytę składa prezydentowi Bolesławowi Bierutowi 27 lutego 1950 roku. Od podstaw organizuje pracę wschodnioniemieckiej misji dyplomatycznej, przygotowuje wizytę prezydenta Wilhelma Piecka i podpisanie w czerwcu 1950 polsko-niemieckiej umowy państwowej oraz porozumienia o kontaktach kulturalnych. Znacznie swobodniej czuje się jednak w środowisku polskich pisarzy i ludzi teatru, wśród których ma wielu znajomych. Przede wszystkim rozpoznawany jest jako autor *Cjankali* i *Żółtej laty*; teraz w warszawskim Teatrze Ludowym wystawia *Beaumarchais’ego*, a Leon Schiller wprowadza na polską scenę jego czwartą sztukę, *Tai Yang budzi się* z Niną Andrycz – żoną premiera Cyrankiewicza, szczęśliwie łącząc interesy artystyczne i dyplomatyczne. Wolf odnajduje w Warszawie także polskich towarzyszy z czasów swojego internowania w Le Vernet – Eugeniusza Szyra, obecnie ministra gospodarki, i Mieczysława Szleyena.

Nie mając w sobie nic z dyplomaty dawnego typu, utrzymywał stosunki koleżeńskie z literatami i artystami naszymi, goszcząc ich w lokalu Misji, poza protokołem, lub odwiedzając ich warsztaty pracy – wspominał Schiller. – Zaopatrywał ich w najświeższe wydawnictwa Niemieckiej Republiki Demokratycznej, udzielał obfitych wiadomości o wszystkim, co się tam na polu literatury i sztuki dzieje, sam wzajem interesując się naszymi osiągnięciami na drodze do realizmu socjalistycznego oraz upolitycznienia i umasowienia teatru. Stał się postacią popularną wśród aktorów naszych i mile przez nich widzianą³⁶.

³⁵ Tłumaczenie na podstawie fotokopii listu zamieszczonej w: *Friedrich Wolf. Bilder einer deutschen Biographie*, s. 278.

³⁶ L. Schiller, *Wspomnienie o Fryderyku Wolfie*, s. 551.

Można się jednak domyślać, że te kontakty artystyczno-towarzyskie były najlepszą stroną pobytu Wolfa w Warszawie. Natomiast obowiązujący go protokół dyplomatyczny, kontakty ze sferami partyjno-rządowymi, konieczność podporządkowywania się poleceniom z Berlina oraz nieustanna dyspozycyjność zapewne szybko zaczęły mu doskwierać.

Warto przywołać tu pryncypialną krytykę, czy wręcz nagonkę, z jaką spotkał się Berliner Ensemble w Polsce w 1952 roku, a więc rok po opuszczeniu przez Wolfa stanowiska ambasadora. Wizyta Brechta była przygotowana na szczeblu dyplomatycznym i miała się odbyć w ramach tygodnia „postępowej kultury niemieckiej”, w rzeczywistości jednak – na mocy porozumienia obu stron – zamierzano teatr Brechta, którego estetyki nie potrafiono wpisać w program kultury socjalistycznej, poddać surowej krytyce. Plan ten udał się tylko częściowo i w efekcie burzliwej dyskusji właściwie otworzył mu drogę na sceny polskie³⁷. Można więc sobie wyobrazić, że obowiązki ambasadora Wolfa obejmowały także podobne niejawne zlecenia, których wypełnianie nie leżało w naturze tego człowieka.

Atmosferę okresu warszawskiego zmaćla jeszcze jedna sprawa. Kiedy po powrocie do Niemiec w 1945 Wolf współtworzył wytwórnię filmową DEFA, jego zainteresowanie filmem znacznie się pogłębiło. W 1949 napisał scenariusz *Rada bogów*, który zrealizował Kurt Maetzig z muzyką Hannsa Eislera; premiera odbyła się 12 maja 1950 roku. Film odniósł wielki sukces, a autor scenariusza został wyróżniony nagrodą państwową. Ale kilka tygodni wcześniej na ekrany niemieckich kin weszła komedia filmowa według scenariusza Wolfa *Softys Anna*; ta ekranizacja komedii również odniosła sukces u publiczności i miała dobre recenzje, lecz gazeta „Neues Deutschland” opublikowała krytyczny list „czytelniczki”. Wolf potraktował to nie tylko jako atak na niego samego, ale pośrednio także na partię i protestował w liście do premiera Otto Grotewohla z 20 kwietnia 1950: „To już drugi raz w ciągu pół roku w dziale kulturalnym naszego organu centralnego «Neues Deutschland» mierzy się we mnie w sposób niesprawiedliwy i prowokatorski”. Obwiniając redakcję o opublikowanie tekstu krytycznego wobec przedstawionej w filmie sytuacji politycznej na wsi, Wolf stawia ultimatum:

[...] nasz organ centralny jest czytany także w Warszawie: nie mogę i nie będę akceptował tego, żeby ta błędna pod względem politycznym krytyka pozostała bez korekty w naszym organie centralnym. Jeśli organ centralny ma rację, że najważniejsze

³⁷ Por. M. Leyko, *Der gewollte und der ungewollte Brecht*, [w:] *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, red. H.-P. Bayerdörfer we współpracy z M. Sugierą i M. Leyko, Tübingen 1998, s. 61–76.

problemy polityczne naszej NRD widzę fałszywie, albo wcale ich nie dostrzegam, to znaczy, że nie nadają się na tak odpowiedzialne stanowisko za granicą. [...] W najbliższy poniedziałek zamierzam wracać do Warszawy. Nie mogę i nie pojadę, o ile ta ważna dla mnie sprawa nie zostanie uporządkowana³⁸.

Oznacza to, że kolejne miesiące spędzone przez Wolfa w Warszawie były raczej wyczekiwaniem na sygnał z Berlina, potwierdzający całkowitą akceptację jego twórczości, na czym bardziej mu zależało niż na zaszczytach dyplomatycznych. Widocznie jednak – mimo nagród państwowych przyznanych mu w 1949 i 1950 roku – sygnały takie nie nadchodziły, gdyż pisarz w styczniu 1951 decyduje się sam zrezygnować ze służby dyplomatycznej i wysła do prezydenta NRD następujący list:

Drogi Towarzyszu Wilhelmie Pieck!

W dniu 18 X 1949 poprosiliście mnie o objęcie stanowiska szefa misji dyplomatycznej NRD w Warszawie. Podjąłem się tego zaszczytnego zadania, jakkolwiek rozpocząłem wówczas większą pracę literacką o naszych sprawach robotniczo-chłopskich i chociaż cierpiałem na *radiculitis* (ostre zapalenie rwy kulszowej), które właśnie jesienią '49 chciałem leczyć w Pieszczanach/CSR.

Staralem się wykonać powierzone mi zadanie w miarę moich sił. Nasza tutejsza misja stoi teraz na nogach; przyczyniła się ona – jak zakładam – do nawiązania i utrwalenia więzów przyjaźni między Polską Ludową a naszą młodą Republiką.

Ale dzisiaj proszę Was, drogi towarzysz Pieck, o zwolnienie mnie z mojej tutejszej pracy. Moje powody to:

1) Chcę powrócić do mojej pracy pisarza... właśnie dziś, gdyż gwałtowny rozwój naszej NRD także przed nami pisarzami stawia nowe i wielkie zadania. Tutaj nie mogę pisać, po pierwsze dlatego, że tworzenie misji nakładało na mnie wiele bieżących zajęć; ale także dlatego, że moja metoda twórcza wymaga, żebym był w kraju i żył między ludem.

2) Także zdrowotnie nie jestem w stanie sprostać tutejszym całkiem sporym wymaganiom towarzyskim i służbowym. Moje *radiculitis* pogorszyło się; ostatnio wystąpiła degeneracja mięśni i nerwów, co bardzo mi dokucza. Jako stary neurolog mogę tę sprawę dobrze ocenić.

Wierzę, drogi towarzysz Pieck, że nie odrzucicie moich argumentów. Dlatego proszę Was o zwolnienie mnie z mojej tutejszej pracy do 1 IV 51³⁹.

³⁸ List do Otto Grotewohla, Berlin, 20 IV 1950, cyt. za: Friedrich Wolf. *Bilder einer deutschen Biographie*, s. 285.

³⁹ List do Wilhelma Piecka, Warszawa, 26 I 1951, cyt. za: Friedrich Wolf. *Bilder einer deutschen Biographie*, s. 286–287.

Warszawę może opuścić dopiero w czerwcu 1951 roku, odznaczony na pożegnanie orderem Polonia Restituta. Ale nie wraca do Berlina, by w centrum wydarzeń zabiegać o partyjne uznanie, lecz osiedla się w podberlińskim letnisku Lehnitz, gdzie spędzi ostatnie lata życia (zm. 5 X 1953). Zamieszka ze swoją młodą partnerką – Irmgard Schaaf, nauczycielką tańca. Prawdopodobnie czuje się zagubiony w świecie zdominowanym przez partyjnych karierowiczów. Docierają do niego zarówno słowa uznania, jak oskarżenia o porzucenie „linii partyjnej”; on sam staje się coraz bardziej rozgoryczony i krytyczny wobec systemu, często pisze listy protestacyjne, między innymi przeciwko odgórnemu rozwiązaniu Związku Scen Ludowych (Volksbühnenbewegung). Czuje się odsunięty na margines życia publicznego, zastanawia się nad umieszczeniem w testamencie zakazu wystawiania jego sztuk. Czy w tej sytuacji powtórzyłby, że komuna „zżera ludzi”?

JUDAEORUM NAVES. O DRAMACIE FRIEDRICHA WOLFA STATEK NA DUNAJU

Tytuł nie bez powodu nawiązuje do *Stultifera navis* – *Okrętu błaznów* Sebastiana Branta, który w postaciach głupców, bluźnierców, pijaków, plotkarek, niewiernych małżonków, rozpustników, obcych (w tym Żydów) zabrał na pokład ponad sto grzechów, wad, przywar i słabości ludzkich. Zatem wszystko, co nie jest miłe Bogu, co występuje przeciw zasadom wiary, wysłał autor w rejs do Narragonii w poszukiwaniu rozumu, w celu nauki i poprawy. Słaba jednakże musiała być jego wiara w rozum jako remedium na głupotę, skoro statek nie dociera do celu, lecz zatracą się w podróży: „Żeglujemy nie bez szkody, / Bo miejsc nie widzimy zgoła, / Gdzie by można wylądować. / Krążymy tak nieustannie / I nikt nie wie, gdzie się znajdzie”¹ – pisze Brant. Michel Foucault uważał, że statki głupców porzucane na pełnym morzu bez celu podróży były średniowieczną metodą pozbywania się ludzi obłąkanych, czy szerzej – niepożądanych w społeczeństwie, zbędnych, szkodliwych. *Narrenschiff* nie jest dla Foucaulta jedynie figurą literacką, ale elementem średniowiecznej rzeczywistości. „Otóż łódź ta symbolizuje wszystek niepokój, jaki wezbrał znienacka na horyzoncie Europy w późnym średniowieczu – pisze. – Oblęd i obłąkany okazują się postaciami podwójnie ważnymi: budzą grozę i szyderstwo. Zawrotne szaleństwo świata i ciasne, śmieszne szaleństwo człowieka”². Opisywany przez Foucaulta sens gestu wypędzenia możemy odczytać jako powtarzalny mechanizm zrodzony z tragicznego oblędu świata, który sprawia, że na statki wsiadają bądź są przemocą wsadzani współcześni „szaleńcy” – Żydzi, imigranci, ludzie zbędni, niechciani. Dwudziestowieczne *judaeorum naves* – „statki żydowskie” odbijające od nabrzeży Europy³ – nie dają się zamknąć w jednej formule podróży/ucieczki/wygnania.

¹ S. Brant, *Okręt błaznów*, przeł. i objaśnił A. Lam, słowo wstępne W. Dudzik, Pułtusk 2010, s. 296.

² M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 26.

³ Szczegółowe badania na ten temat prowadzone były w Izraelu, ale ich wyniki w stosunkowo niewielkim zakresie są znane za granicą. Wydarzenia te nagłaśniane

Rejsy żydowskich uchodźców w XX wieku ze względu na cel podróży należy postrzegać w dwóch perspektywach: imigracji do Palestyny lub ucieczki dokądkolwiek bądź. Ruch migracyjny Żydów do Palestyny, zapoczątkowany pod koniec XIX wieku, zaczął się nasilać po roku 1917 na skutek deklaracji Balfoura zapowiadającej możliwość utworzenia państwa żydowskiego w Palestynie. Przesiedlenia te organizowane były początkowo na niewielką skalę przez organizacje syjonistyczne w wielu krajach Europy i w latach 1920–1932 objęły niecałe 120 tys. osób. Po dojściu do władzy Adolfa Hitlera, po przyjęciu ustaw norymberskich i wybuchu II wojny światowej rejsy do Palestyny stały się zjawiskiem masowym. Z badań Jürgena Rohwera⁴, obejmujących historię rejsów po Morzu Czarnym w latach 1934–1944, wynika, że w przewozach ludności żydowskiej do Palestyny brało udział ponad sto statków. O ile do roku 1934 podstawą przesiedleń były wizy wydawane przez Brytyjski Mandat Palestyny, o tyle gwałtownie wzrastająca liczba imigrantów sprawiła, że wyjazdy takie były w dużej części nielegalne. Pierwszy tego typu rejs odbył się latem 1934 roku za sprawą działającej w Polsce młodzieżowej organizacji syjonistycznej He-Chaluc, która wycarterowała grecki trawler „Velos” i wywiozła trzysta osób z Pireusu do Tel Awiwu. W kolejny rejs statek „Velos” zabrał pasażerów z bułgarskiego portu Warna, jednak władze brytyjskie nie pozwoliły na wejście do portu i po dziesięciu tygodniach imigranci zostali zawróceni do Polski. Mimo to nadal organizowano nielegalne wyjazdy Żydów do Palestyny, zwłaszcza z terenów Europy Wschodniej, co wiązało się z bardzo wysokimi kosztami. Na skutek nadmiernej w odczuciu ludności arabskiej imigracji żydowskiej nasilały się konflikty, dlatego władze brytyjskie w 1936 roku wydały zakaz przyjmowania nowych przybyszów. Mimo to nadal przemycano ludzi do Palestyny na różnego rodzaju statkach i łodziach rybackich. Władze nazistowskie początkowo nieoficjalnie wspierały ten ruch, a po anszlusie Austrii do III Rzeszy organizacje żydowskie uzyskały nawet zgodę Adolfa Eichmanna na comiesięczny wywóz z portów greckich wycarterowanymi statkami tysiąca Żydów. Kiedy z czasem pojawiły się problemy z wizami tranzytowymi, zaczęto wykorzystywać

były zazwyczaj wówczas, gdy wiązały się ze szczególnymi aktami opresji wobec ludzi wyruszających w nieznane bądź z katastrofami. Z tego też względu temat *judaeorum naves* niezbyt często podejmowany był w dziełach literackich; czyniono to zazwyczaj pod presją aktualnych wydarzeń, z czasem jednak ich nośność słabła.

⁴ J. Rohwer, *Jüdische Flüchtlingsschiffe am Schwarzen Meer (1934–1944)*, [w:] *Das Unrechtsregime*, Hrsg. U. Büttner, Vol. 2: *Verfolgung / Exil / Belasteter Neubeginn*, Hamburg 1986, s. 197–248; https://www.wlb-stuttgart.de/seekrieg/ksp/schwarzmeer/juden_flucht_schiffe.htm (dostęp: 18.12.2021).

neutralne wody Dunaju, którymi statki Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft dowoziły uciekinierów do portów Morza Czarnego, gdzie przesiadali się na statki morskie. W Berlinie agenci Mossadu porozumieli się w tej sprawie z Gestapo, podobnie było w wielu innych miastach. Mimo że wraz z wybuchem wojny możliwości organizowania żydowskich rejsów do Palestyny stawały się coraz bardziej ograniczone, to nie zaprzestano ich całkowicie. Zależne od sytuacji politycznej rejsy do Palestyny z żydowskimi imigrantami podlegały różnym strategiom organizacyjnym i korzystały z różnych środków transportu morskiego, od wielkich parowców, jak turecki „Sakarya”, który w lutym 1940 wziął na pokład 2175 imigrantów, po niewielkie łodzie rybackie czy pasażerskie zabierające po kilkanaście lub kilkadziesiąt osób. Oczywiście nie wszystkie transporty morskie osiągały swój cel, największą katastrofą bodaj było zatonięcie w lutym 1942 roku statku „Struma”, który został trafiony zbłąkaną brytyjską torpedą, a spośród 763 osób przeżyły tylko cztery.

David Jünger, który zajmował się świadectwami podróży do Palestyny pisanymi przez niemieckich Żydów, uważa, że „[t]e podróże statkami zdają się rozciągnięte w przestrzeni pomiędzy i w czasie pomiędzy: pomiędzy indywidualną i zbiorową przeszłością i przyszłością, pomiędzy Europą i Azją, między Zachodem a Wschodem, między liberalizmem i nacjonalizmem, między wczoraj a jutro. Podróż statkiem była ponadto w czystej formie doświadczeniem przejścia, które na podróżnych wymuszało refleksję”⁵. Jünger badał okres 1933–1938, kiedy część podróżnych stanowili syjoniści zdecydowani osiąść w Palestynie, ale oprócz nich byli także podróżni i turyści, którzy zamierzali jedynie ją poznać, skonfrontować doniesienia prasowe (może także film *Land der Verheißung*, 1935) z własnym doświadczeniem spotkania z tą ziemią. Z analizy omawianych przez autora tekstów – wspomnień⁶, powieści⁷ i opowiadań⁸ – wynika obraz ziemi obiecanej, przyszłego państwa żydowskiego, w którym spotkają się Żydzi z różnych krajów, odmiennie definiujący swoją tożsamość, a więc Żydzi,

⁵ D. Jünger, *An Bord des Lebens. Die Schiffspassage deutscher Juden nach Palästina 1933–1938 als Übergangserfahrung zwischen Raum und Zeit*, „Mobile Culture Studies. The Journal” 2015, Vol. 1, s. 147–163, www.academia.edu/15431285 (dostęp: 18.12.2021).

⁶ M. Hauser, *Shalom al Israel. Aus den Tagebüchern eines deutschen Juden 1929–1967*, Bonn 1980; J. Aloni, *Ich muss mir diese Zeit von der Seele schreiben. Die Tagebücher 1935–1993. Deutschland – Palästina – Israel*, Zürich 2006; P. Mühsam, *Mein Weg zu mir. Aus Tagebüchern*, Konstanz 1978.

⁷ J. Aloni, *Zypressen zerbrechen nicht. Roman*, Berlin 1961.

⁸ H. Friedenthal (Freeden), *Ein Schiff unterwegs. Novelle*, Berlin 1938.

k którzy dopiero mają stworzyć naród, porzucając (czasami z nostalgią) dawne środowisko. Autorzy koncentrują się właśnie na przeżywanej fazie przejścia, na sytuacji zawieszenia – nadziei i obaw. Do miejsc przeszłości, z których zostali wyparci, nie ma już powrotu, zaś przyszłość postrzegana jest jako cudza przeszłość, w której są obcymi. Takie refleksje rodzą się w głowie dwudziestotrzyletniej bohaterki opowiadania Herberta Friedenthala *Ein Schiff unterwegs* (Statek w drodze), Lene Michael, która zna pojęcie „nowa ojczyzna”, ale nie zna jej słońca, kamieni, kurzu i jej rzeczywistości. Wobec wzbierającej fali antysemityzmu sytuacja Żydów z Niemiec, Austrii, Polski, Litwy, Łotwy czy Rumunii, opuszczających Europę i kierujących się do Palestyny, gdzie ograniczano liczbę przyjmowanych imigrantów i osadzano ich w obozach przejściowych, stawała się dramatyczna. Ale prawdziwa katastrofa nadeszła w 1938 po anslusie Austrii do III Rzeszy i później, po wybuchu wojny.

Uciekając przed reżimem narodowosocjalistycznym, Żydzi próbowali znaleźć schronienie nie tylko w Palestynie, ale także w innych krajach poza kontynentem europejskim. Były to próby daremne, gdyż świat popadł w tragiczne szaleństwo, które kazało odmawiać przyjęcia żydowskich imigrantów. Ikoną ich losów stał się statek „St. Louis”. Na jego pokładzie 937 pasażerów (niemal wyłącznie niemieckich Żydów) wiosną 1939 roku wyruszyło z Hamburga z nadzieją znalezienia schronienia na Kubie, jednak tamtejsze władze nie dotrzymały danej obietnicy. Przyjęcia uciekinierów odmówiły także rząd amerykański i kanadyjski. „St. Louis” zmuszony więc został do powrotu do Europy i przybił do wybrzeży Belgii. Po około dwieście osób przyjęły Belgia, Holandia, Francja i Wielka Brytania. W większości sytuacji niedoszłych uciekinierów spotkał tragiczny los, na przykład w Wielkiej Brytanii znalazło się ponad 75 tys. żydowskich uchodźców z Niemiec. Część z nich internowano jako *enemy aliens*, jednak z powodu przepelniających się obozów, w porozumieniu z rządami Kanady i Australii, postanowiono przewieźć tam żydowskich uciekinierów. Jednym z takich transportów był rejs statku „Arandora Star”, który wyruszył z portu w Liverpoolu i zabrał na pokład tysiąc dwieście osób, w tym około siedemdziesięciu pasażerów „St. Louis”. Statek został zatopiony torpedą wyrzaloną z niemieckiego U-Bootu U47, ponad osiemset osób zatonęło.

Ten przejmujący i powtarzający się scenariusz wydarzeń z okresu II wojny światowej znalazł odzwierciedlenie w twórczości dramatycznej. Losy pasażerów „St. Louis” przedstawione zostały w książce Gordona Thomasa i Maxa Morgana-Wittsa *Voyage of the Damned* (1974), będącej rekonstrukcją wydarzeń na pokładzie statku. Na tej podstawie w 1976 roku powstał scenariusz brytyjskiego filmu pod tym samym tytułem w reżyserii Stewarta Rosenberga, a także dramat Daniela Kehlmana *Die Reise der Verlorenen* (premiera 6 IX 2018, Theater

in der Josefstadt, Wiedeń). Niemiecka rozgłośnia radiowa przygotowała słuchowisko typu doku-drama: *Kapitän Schröder und die Irrfahrt der „St. Louis“* (NDR, 24 I 2018), a telewizja ARD program dokumentalny *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der „St. Louis“* (21 X 2019). Powracanie pamięcią pod koniec minionej dekady do tego błędzącego statku mogło mieć związek z przeprosinami ogłoszonymi we wrześniu 2012 roku przez ministra spraw zagranicznych USA wobec dwunastu osób z pokładu „St. Louis”, które przeżyły wojnę, a zwłaszcza ze słowami przeprosin premiera Kanady Justina Trudeau (które padły przed parlamentem w Ottawie 7 XI 2018) za to, że Kanada skazała tak wielu ludzi na straszliwy los.

Do utworów opartych na podobnej osnowie fabularnej należy niewątpliwie zamieszczona w „Dialogu” sztuka nieznanego autorstwa *Statek na wodzie*⁹. W tajemniczy i zadziwiający sposób jest ona związana z nazwiskiem Idy Kamińskiej, która najwyraźniej pośredniczyła (nie wiemy między kim a kim) w przekazaniu dramatu napisanego po polsku bądź przetłumaczonego na język polski. Możemy przypuszczać, że pamiętając o tym zaginionym (wówczas) manuskrypcie, Kamińska po wojnie starała się przypomnieć morską tułaczkę uciekinierów żydowskich w swoim teatrze „wystawiania historii” i upamiętniania męczeństwa Żydów. W dniu 17 czerwca 1961 roku w warszawskim Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel Kamińskiej odbyła się premiera dramatu Mojżesza Dłużnowskiego (Moshe Dunowa) *Der ajnzame szif* (*Samotny statek*). Trudno ustalić, w jaki sposób sztuka trafiła do rąk Kamińskiej. Był to utwór sceniczny grany w Nowym Jorku i Los Angeles w inscenizacji Moryca Schwartza. Dłużnowski pochodził z Tomaszowa Mazowieckiego, w 1930 roku wyjechał do Francji, po wybuchu wojny przedostał się do Maroka, a stamtąd w 1942 na statku¹⁰ dotarł do Stanów Zjednoczonych, gdzie był korespondentem gazet żydowskich i poświęcił się także pisarstwu¹¹. Być może własne doświadczenia tej podróży stały się impulsem do napisania dramatu.

Tytułowym samotnym statkiem jest frachtowiec „Esperance”, który w 1941 roku z francuskiego portu zabrał na pokład czterystu uchodźców, w większości Żydów, i płynąc wzdłuż wybrzeży Portugalii, kierował się ku Gibraltarowi. Za złamanie zakazu organizowania pomocy Żydom wydanego przez

⁹ *Statek na wodzie*, „Dialog” 2020, nr 11.

¹⁰ H. Dunow, *The Way Home. Scenes from a Season, Lessons from a Lifetime*, New York 2001, s. 69. Pragnę podziękować panu prof. Krzysztofowi Tomaszowi Witczakowi za wskazanie tej informacji i udostępnienie książki syna Mojżesza Dłużnowskiego.

¹¹ K.T. Witczak, *Słownik biograficzny Żydów tomaszowskich*, Tomaszów Mazowiecki–Łódź 2010, s. 78–79.

rząd Vichy kapitanowi grozi śmierć. Po dziesięciu dniach podróży „Esperance” zostaje zatrzymany przez niemiecką łódź podwodną, której kapitan żąda wydania polskiego Żyda oskarżonego o szpiegostwo i zamordowanie Niemców. W razie odmowy statek zostanie zatopiony. Na statku nie ma poszukiwanej osoby i kapitan wie, że jest to niemiecka prowokacja. Jednak, aby ocalić uciekinierów i załogę, jeden z pasażerów podaje się za oskarżonego. Przekazany załodze niemieckiego statku, w trakcie awantury ginie. Jedynym ratunkiem, na jaki mogą liczyć pasażerowie, są wojska angielskie stacjonujące na Gibraltarze. Kiedy pierwsze torpedy zostały wystrzelone w kierunku frachtowca i trudno spodziewać się ocalenia, nadlatują samoloty angielskie, które ostrzeliwiają i zatapiają łódź podwodną. Część niemieckiej załogi zostaje przejęta na pokład „Esperance” jako jeńcy. Wtedy okazuje się, że wiadomość o rejsie „Esperance” z żydowskimi uciekinierami przekazała przez radiotelegrafistę aryjska żona jednego z pasażerów, żydowskiego śpiewaka operowego. Uratowani z tej opresji uciekinierzy nie mogą jednak zawinąć do portu na Gibraltarze, uszkodzony okręt skierowany zostaje ku północnym wybrzeżom Afryki i nie wiadomo, czy zdoła tam dopłynąć ani czy ludzki „ładunek” zostanie tam faktycznie przyjęty.

W *Samotnym statku* następujące po sobie sekwencje zdarzeń dramatycznych spletają się w tragiczny węzeł, każdy kolejny epizod sprawia, że finalnie mamy w zasadzie pewność, iż bohaterowie – żydowscy uciekinierzy znaleźli się w sytuacji bez wyjścia. Wypływający z francuskiego portu statek nie może już do niego powrócić, gdyż kapitan został zaocznie skazany na śmierć, a pasażerów czeka zagłada. Przemierzając otwarte morze, spotyka realne zagrożenie ze strony niemieckiej łodzi podwodnej. Kiedy to niebezpieczeństwo zostaje zażegnane, ci, którzy wydają się sprzymierzeńcami, wysyłają statek w nieznane. Okazuje się także, że sami pasażerowie nie stanowią wspólnoty w obliczu zagrożenia. Oprócz Żydów z Polski, Niemiec, Francji i Rumunii na pokładzie statku w dramacie Dłużnowskiego znaleźli się także uczestnik wojny domowej w Hiszpanii, uchodźca z Antwerpii i aryjska żona żydowskiego śpiewaka, sprawczyni tragedii. Autor ukazuje heroiczną postawę polskiego Żyda Dawida Pozniera, który poświęca się dla ratowania pozostałych, i kapitana „Esperance” Leblanca, odrzucającego osobiste bezpieczeństwo oferowane przez Anglików i łączącego swój los z losem pasażerów. *Samotny statek* – mówiąc słowami Foucaulta – „symbolizuje wszystkim niepokój, jaki wezbrał znienacka na horyzoncie Europy”, jego pasażerowie stają się niewolnikami podróży, nie wiadomo, skąd przybywają (wielonarodowość Żydów) i do jakiego łądu przybiją.

Nieco bardziej skomplikowaną sytuację przedstawił Friedrich Wolf w *Das Schiff auf der Donau. Ein Drama aus der Zeit der Okkupation Österreichs durch die*

Nazis¹² (*Statek na Dunaju*. Dramat z czasów okupacji Austrii przez nazistów). Utwór powstał w 1938 roku we Francji, autora zainspirowały wydarzenia, które rozegrały się w austriackim Burgenlandzie po anshlusie Austrii do III Rzeszy, ogłoszonym 15 marca 1938 roku. Hasło „Entjudung” (odżydzania) podjęto w całym kraju, ale władze Burgenlandu¹³ wykazały wyjątkową gorliwość. Od razu przystąpiono do ewidencji ludności żydowskiej i jej majątku, dając około 3800 Żydom Burgenlandu możliwość opuszczenia miejsca zamieszkania pod warunkiem pozostawienia dobytku. W pewnym sensie starano się nawet zorganizować przymusową emigrację do sąsiednich krajów. Żydów z Rechnitz pozostawiono na ziemi niczyjej między Rzeszą a Jugosławią, część wygnańców z innych miast skierowano do Wiednia, skąd niektórym z nich organizacje żydowskie umożliwiły wyjazd do Palestyny. Najbardziej opresyjny charakter miały wydarzenia w gminach Pama i Kittsee¹⁴, gdzie w nocy 16 kwietnia wyciągnięto z domów Żydów, łącznie ponad pięćdziesiąt osób, i pognano ku granicy czechosłowackiej, porzucając na falochronie na środku Dunaju. Stąd zostali przewiezieni łodziami na brzeg przez mieszkańców czeskiej wioski, ale przez kilka kolejnych dni ludzie ci przepędzani byli między granicami Czechosłowacji i Węgier, nigdzie nie znajdując schronienia. Odesłani do Rzeszy, zostali zgrupowani w baraku, skąd przeniesiono ich na wynajętą przez jedną z organizacji żydowskich francuską barkę pozbawioną własnego napędu, na której utknęli na Dunaju na kilka miesięcy. Przypadek uwięzionych na rzece Żydów ukazał światu w tyleż dobitny, jak i tragicznie spektakularny sposób rzeczywiste cele polityki nazistowskiej, co nagłośnił reporter „New York Timesa”. Do grupy Żydów z gmin Pama i Kittsee¹⁵ dołączyli także wygnańcy z Gols, tak więc łącznie na barce przez kilka miesięcy znajdowało się 66–70 osób.

¹² F. Wolf, *Das Schiff auf der Donau. Ein Drama aus der Zeit der Okkupation Österreichs durch die Nazis*, Berlin 1960. Cytaty przytaczane w niniejszym artykule podaję według tego wydania.

¹³ Po anshlusie tereny Burgenlandu zostały włączone do niemieckich okręgów Niderdonau i Steiermark, dlatego w dramacie Wolfa jest mowa o niemieckim brzegu Dunaju.

¹⁴ Dzieje wypędzonych Żydów z okręgu Neusiedel am See omawia w swojej pracy magisterskiej Silvia Maria Schmidt, *Das Schicksal der Juden im Bezirk Neusiedel am See 1938–1945*, Universität Wien 2010, http://othes.univie.ac.at/9984/1/2010-05-25_9302051.pdf (dostęp: 18.12.2021).

¹⁵ Należy zaznaczyć, że część Żydów z Burgenlandu oraz około 5 tys. Romów i Sinti z tego regionu na początku listopada 1941 roku zostało wywiezionych do łódzkiego getta. Po wybuchu epidemii tyfusu w Zigeunerlager der Litzmannstadt, na początku stycznia 1942, ponad 4 tys. Romów stracono w Chełmnie nad Nerem.

Wyżywienie uwięzionych na rzece zorganizowali mieszkańcy pobliskiej wsi węgierskiej; opłacono je ze składek zbieranych w Bratysławie i miastach węgierskich. Barkę odwiedził przedstawiciel organizacji syjonistycznej w Pradze, który przesłał sprawozdanie do gazety „Davar” wydawanej w Tel Awiwie; o położeniu zatrzymanych informowała też wielokrotnie Jewish Telegraphic Agency, która w kilku krajach poszukiwała miejsc dla imigrantów. Akcja ta trwała do połowy września 1938 roku, kiedy udało się znaleźć tymczasowe schronienie dla większości wypędzonych, między innymi w Palestynie, USA, Boliwii, na Węgrzech i w Czechosłowacji, przy czym osoby, które pozostały w Europie, spotkały się z dalszymi represjami antysemickimi reżimu nazistowskiego.

Friedrich Wolf, niemiecki lekarz żydowskiego pochodzenia, propagujący kulturę fizyczną, zdrowy tryb życia i medycynę naturalną, dramatopisarz i działacz społeczny, był także zdeklarowanym komunistą i antyfaszystą. Jego poglądy wyrażone między innymi w dramatach *Cjankali*¹⁶, *Marynarze z Catarro*, *Tai Yang budzi się* oraz w wystąpieniach publicznych budziły liczne kontrowersje i spotykały się z represjami ze strony władz. W 1933 roku wyjechał z Niemiec, opuszczał je niejako przymusowo, z konieczności, mając w istocie poczucie bycia prześladowanym i wypędzonym. Przez Austrię i Szwajcarię udał się do Francji, a stamtąd do Rosji. Wtedy powstał *Profesor Mamlock. Tragedia zachodniej demokracji*, ostatni naprawdę ważny dramat Wolfa. Kiedy w Rosji przestał się czuć bezpiecznie, w 1938 roku postanowił przyłączyć się do brygad międzynarodowych walczących przeciwko generałowi Franco w Hiszpanii. Najpierw jednak zatrzymał się w Paryżu, skąd trafił do obozu w Le Vernet. W trakcie podróży do Francji dotarły do niego doniesienia prasowe o wydarzeniach w Austrii, nie tylko o Żydach uwięzionych na statku na Dunaju, ale także o innych aktach antysemickich. Stały się one inspiracją do napisanego w Paryżu w 1938 roku, a więc jeszcze przed wybuchem wojny, dramatu *Statek na Dunaju*¹⁷.

Wolf przywołał przede wszystkim sytuację unieruchomionego statku, na którego pokładzie znaleźli się wszyscy niewygodni dla nazistowskiego reżimu ludzie–odpady¹⁸. Statek zakotwiczony na środku Dunaju, gdzieś niedaleko Wiednia – ten przejmujący, surrealny i jednocześnie straszny obraz być może

¹⁶ Zob. F. Wolf, *Cjankali*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2015, s. 81–130; M. Leyko, *Friedrich Wolf: lekarz – komunista – pisarz*, *ibidem*, s. 171–201, oraz w niniejszej publikacji.

¹⁷ Być może Wolf inspirował się także *Okrętem błaznów* Sebastiana Branta, którego cenil jako pisarza zaangażowanego społecznie.

¹⁸ Jest to określenie Zygmunta Baumana, które pojawia się w *Życiu na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004.

najcelniej opisują słowa Foucaulta odniesione do sytuacji wykluczenia szaleńców ze społeczności miasta: „ponieważ [szaleniec – M.L.] nie mógł i nie powinien być więziony inaczej niż na samym progu – zatrzymywano go w miejscu przejścia. Umieszczony wewnątrz zewnątrzności i na zewnątrz wnętrza zyskiwał położenie w najwyższym stopniu symboliczne [...], niegdysiejszy widzialny bastion porządku zastąpiła obecnie twierdza naszej świadomości”¹⁹. W dramacie Wolfa na pokładzie statku zatrzymanego „w przejściu” zgromadzono około dwustu osób aresztowanych w Wiedniu. Nie wszyscy są Żydami, ale w większości zostali uwięzieni na skutek działań antysemickich lub w wyniku stawiania oporu władzom. Jest tu stary Rebstock z wnukami Hanną i Markusem, któremu odebrano aptekę i mieszkanie w Wiedniu; ciężarna Lydia z bratem, której męża komunistę zabrano do obozu; wiedeńscy rentierzy Kulikowie; właścicielka kamienicy pani Pöschl z córką; kucharz z Hotelu Sacher, który broniąc poniżanych żydowskich gości restauracji, wdał się w bójkę z Gestapo; aktor Burgtheater Morand, aresztowany w teatralnej garderobie; Angerer, profesor historii, autor podręczników szkolnych, w których najwidoczniej napisał obecnie kwestionowaną prawdę. Nikomu nie postawiono zarzutów, lecz jak mówi Hanna, uwięziono tych, w których „tli się jeszcze iskra miłości do prawdy, godność i odwaga” (s. 31). Wśród nich są także katolicy zatrzymani przed katedrą św. Szczepana w Wiedniu w czasie kazania wygłaszanego przez kardynała, zaatakowani przez bojówki Hitlerjugend. Wolf nawiązuje tutaj do sytuacji, jaka zdarzyła się 7 października 1938 roku podczas kazania biskupa Wiednia Theodora Innitzera²⁰, który podkreślał potrzebę silnej wiary w Chrystusa, „naszego Führera”. Po tych słowach zaatakowano uczestników mszy i zdemolowano pałac biskupi. Katolicy zatrzymani przed katedrą potraktowani zostali jak „biali Żydzi”, „żydowscy podludzie”, jak ich określił Alois, syn chłopów z pobliskiej wsi, który z dumą nosi mundur SS i wykazuje się niebywałym okrucieństwem. Statek strzeżony jest na brzegu przez zmieniających się wartowników Gestapo. Wśród nich jest Sepp, przymusowo wcielony do wojska, który nie chce walczyć i sprzyja uwięzionym, zwłaszcza Żydówce Hannie, którą z wzajemnością pokochał, choć oboje wiedzą, że jest to miłość niemożliwa.

¹⁹ M. Foucault, *Historia szaleństwa...*, s. 24.

²⁰ Theodor Innitzer początkowo popierał anszlus, w dniu wizyty Hitlera w Wiedniu 15 marca 1938 roku kazał bić we wszystkie dzwony, a uroczyste oświadczenie o anslusie Austrii do Rzeszy własnoręcznie podpisał pozdrowieniem „Heil Hitler!”. Wezwany przez papieża Piusa XI musiał wycofać swoje stanowisko, a represje wobec Kościoła (zamknięcie pism katolickich, rozwiązanie stowarzyszeń) ukazały mu rzeczywiste oblicze austrofaszyzmu.

Początkowo wszelkie działania uwięzionych koncentrują się na zdobywaniu żywności. Kiedy nocą chłopom z pobliskiej wsi udaje się dostarczyć prowiant, niektórzy odkupują od innych przydzielone porcje, gromadząc więcej, niż mają pozostali. Kolejny transport żywności kończy się niepowodzeniem, gdyż zbyt żywiołowa reakcja uwięzionych przyciąga strażników. W końcu na pokładzie z powodu głodu dochodzi do rozruchów i przemocy między zatrzymanymi, przeradzających się w oblężny, szalony taniec do melodii *Nad pięknym modrym Dunajem*. Strażnicy wzywają na pokład wszystkich uwięzionych i opanowują sytuację. Kiedy spod pokładu wychodzi wycieńczona Lydia, ten oszalały przed chwilą tłum zamienia się we wspólnotę, która spieszy z pomocą ciężarnej, ofiarując jej chleb, jabłko, wino. Hanna pod nadzorem Seppa idzie do wsi po mleko dla Lydie, a dzięki pomocy chłopów – rodziców młodego SS-mana – udaje jej się dotrzeć do pastora, który obiecuje przekazać światu wiadomość o ludziach uwięzionych na statku. W drodze powrotnej Hanny następuje szereg tragicznych wydarzeń: nocne niebo rozświetla luna podpalonego przez kompanów Aloisa domu pastora, a sam Alois, śledząc Hannę, przez pomyłkę zabija swojego ojca. Sepp zostaje zdemaskowany i wspólnie z Hanną postanawia uwolnić statek. Wykrada z wartowni korbę do windy kotwicznej, co przesądza o jego losie. Wobec możliwości ucieczki na pokładzie wybucha niepokój, niektórzy wolą zostać i czekać na rozwój sytuacji, niż być ściganymi i prześladowanymi tułaczami bez paszportu. Sytuację opanowuje ukrywający się dotychczas w ładowni komunista, uciekinier z obozu, postrzelony przez wartowników. Przekonuje, aby nie czekać na cud, lecz okazać siłę i odwagę: „Przyjaciele, paszport do wolności istnieje, ukryty jest wszędzie, schowany, trzymany w tajemnicy przez chłopów i robotników” (s. 129). Podniesiona kotwica uwalnia statek, który rusza z prądem rzeki. Nowo narodzone dziecko Lydie przekazywane jest z rąk do rąk niczym symbol nadziei. Odpływając, profesor Angerer żegna Niemcy, żegna książki i uczniów, którzy czekają na prawdę; Sepp żegna bez żalu żołnierzy, którzy czekają na prawdziwą walkę, a uciekinier–komunista tych, którzy zostali za drutami. Wszyscy są pełni nadziei i tylko student, który postradał zmysły, widzi płomienie.

Friedrich Wolf nazistowską katastrofę postrzega jako kataklizm, który pochłania przede wszystkim Żydów, ale także niepokornych, niepoddających się totalitarnej władzy. Jej destrukcyjna siła nie ma jedynie charakteru rasowego, religijnego czy ideologicznego. Niszczy więzy wspólnotowe, co widać w brutalnym napadzie na dom pastora; zrywa także więzy rodzinne i sprawia, że zaślepiiony syn zabija ojca. Autor przeciwstawia jej wiarę w ludzi, którzy potrafią przezwyciężyć własną słabość, są gotowi brać za siebie nawzajem odpowiedzialność.

Sam autor, który zbiegł przed brunatnym totalitaryzmem, doświadczył zniewolenia przez totalitaryzm czerwony. W 1941 roku udało mu się opuścić obóz w Le Vernet i z sowieckim paszportem wyjechać do Rosji. Tam angażuje się w propagandę wśród niemieckich jeńców wojennych, a blisko linii frontu recytuje niemieckim żołnierzom przez megafon wiersze pacyfistyczne. Ale po zakończeniu wojny jego powrót do Niemiec jest blokowany. Zdesperowany, 24 lipca 1945 pyta Stalina w liście o powód jego zatrzymania w Rosji: „Czy dlatego, że jestem Żydem? Czy nie ma się zaufania do mnie i do mojej pracy? Czy może w Niemczech i za granicą za bardzo eksponowałem się jako antyfaszysta?”²¹. Zgodę na wyjazd do Berlina Wschodniego otrzymał dopiero we wrześniu. Z entuzjazmem włączył się w prace organizacyjne instytucji kultury i – już mniej entuzjastycznie – w latach 1950–1951 pełnił funkcję pierwszego ambasadora NRD w Warszawie.

Statek na Dunaju miał swoją prapremierę już po śmierci autora, 2 lutego 1955 roku we wschodniobерlińskim Maxim Gorki-Theater w reżyserii Maxima Vallentina, ze scenografią Ericha Geistera. W 1961 powstała realizacja telewizyjna w DDR-TV w reżyserii Fritza Bornemanna z Ingeborg Schumacher w roli Hanny i Manfredem Borgesem – Seppem. Premierę, początkowo zapowiadaną na 26 listopada 1961 roku, z powodów technicznych przesunięto na 7 stycznia 1962 (i powtórzono 9 grudnia 1963). Paradoxem historii było wydarzenie, które rozegrało się pół roku po premierze telewizyjnej i około dziesięciu miesięcy po oddzieleniu murem wschodniej części Berlina i NRD od zachodniej części miasta (13 sierpnia 1961). Wczesnym rankiem 8 czerwca 1962 roku trzynaścioro mieszkańców Berlina Wschodniego z małym dzieckiem uprowadziło statek wycieczkowy z nabrzeża. Kapitana i załogę upojono alkoholem i zamknięto w kabinach. Statek płynął Szprewą od strony Treptowa i nagle zmienił trasę, kierując się ku Obere Schlesse w Berlinie Zachodnim. NRD-owska straż graniczna usiłowała zatrzymać łódź, oddając w jej kierunku 135 strzałów. Zachodniobерlińska policja, uprzedzona o planowanej akcji, odpowiedziała ogniem i bezpiecznie przechwyciła uciekinierów. Kapitan i marynarze na własne życzenie powrócili do NRD. Od tej pory w łodziach cumujących na noc przy nabrzeżu w Berlinie Wschodnim demontowano stery. Nie warto byłoby o tym wspominać w tym miejscu, gdyby nie fakt, że statek wycieczkowy, którym dokonano tej brawurowej ucieczki, nazywał się „Friedrich Wolf”.

²¹ Cyt. za: H. Müller, *Wer war Wolf? Friedrich Wolf (1888–1953) in Selbstzeugnissen, Bilddokumenten und Erinnerungen*, Köln 1988, s. 212–213.

TEATR NIEMIECKI NA EMIGRACJI (1933–1945)

Teatr niemiecki na obczyźnie w okresie narodowego socjalizmu był zjawiskiem różnorodnym, przybierającym rozmaite formy i osiągającym zmienny zasięg geograficzny, zależnie od rozwoju sytuacji politycznej w Niemczech, a w konsekwencji, także w tych krajach Europy, które były objęte działaniami wojennymi. O skali tego zjawiska świadczą liczby. Szacunkowo ocenia się, że w warunkach emigracji politycznej działało około czterech tysięcy artystów teatru (dramatopisarze, reżyserzy, aktorzy, scenografowie), którzy w ponad czterdziestu krajach napisali około pięciuset dramatów i scenariuszy oraz zrealizowali blisko osiemset inscenizacji¹. Choć przytoczone liczby wydają się stosunkowo duże, to w rzeczywistości działalność ta napotykała na liczne przeszkody (finansowe, organizacyjne, repertuarowe) i miała niewielki rezonans polityczny i artystyczny. Twórcy niemieccy tylko wówczas odnosili sukcesy, gdy skłonni byli uwzględnić warunki panujące w przyjmujących ich krajach i potrafili odpowiedzieć na oczekiwania tamtejszej publiczności, gdy rezygnowali z własnych – narodowych i politycznych – preferencji repertuarowych i estetycznych. W Niemczech badania nad teatrem emigracyjnym w czasach narodowego socjalizmu podjęto pod koniec lat 60., a więc dopiero wówczas, gdy wielu artystów zakończyło już swoją aktywną działalność sceniczną, gdy zaczęto otwarcie dokonywać bilansu powojennych strat w kulturze niemieckiej (strat „duchowych”, a nie materialnych), gdy sam teatr podjął problem rozliczeń i zerwanej tradycji kulturowej. Mimo licznych już dziś opracowań i dostępnych zbiorów materiałów źródłowych, które przygotowywano w obu państwach niemieckich, zjawisko to nadal nie jest wyczerpująco wyjaśnione. W Polsce natomiast wspomina się o nim sporadycznie. Podejmując ten temat, chciałabym zwrócić uwagę na pewne ogólne mechanizmy, jakim podlegała działalność artystów scen niemieckich na obczyźnie, ilustrując je emigracyjnymi losami trzech najwybitniejszych przedstawicieli tego środowiska: Maxa Reinhardta, Bertolta Brechta i Erwina Piscatora.

¹ *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hrsg. M. Brauneck, G. Schneilin, Reinbek bei Hamburg 1992, s. 329.

Określanie wszelkich form działalności scenicznej artystów niemieckich poza granicami kraju w latach narodowego socjalizmu mianem „teatr emigracyjny” czy „teatr na emigracji” należy traktować umownie, gdyż nie tylko badacze, ale nawet sami wychodźcy kwestionowali ten termin jako eufemizm odnoszący się przecież do sytuacji zesłania, wygnania, wypędzenia z własnego kraju (die Vertreibung, die Verbannung). Oto głos Bertolta Brechta w tej sprawie:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:
Emigranten
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
Wählend ein anderes Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in Land, dort zu bleiben, womöglich für immer.
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm².

Dlatego teatrolodzy i historycy niemieccy stworzyli pojęcie „Exiltheater”, co należałoby tłumaczyć jako „teatr na wygnaniu” czy „teatr wypędzonych”.

I druga zasadnicza kwestia. Działalność artystów teatru niemieckiego na obczyźnie łączy się zazwyczaj z sytuacją polityczną w Niemczech w latach 1933–1945, w rzeczywistości jednak dramatopisarze, aktorzy i reżyserzy niemieccy już przed dojściem do władzy narodowych socjalistów podlegali represjom politycznym, które uniemożliwiały im swobodną twórczość artystyczną i zmuszały do wycofania się z działalności publicznej lub wyjazdu z Niemiec. Także moment zakończenia działań wojennych nie był równoznaczny z powrotem do kraju. Faktycznie proces ten zaczął się już na początku lat 30. i w przypadku niektórych artystów, na przykład Erwina Piscatora, rozciągnął się na dwie dekady. Działalność artystów niemieckich poza krajem miała kilka faz. W pierwszym okresie, przed wybuchem wojny, artyści opuszczający Niemcy osiedlali się przede wszystkim w krajach niemieckojęzycznych wolnych od prześladowań nazistowskich, a więc w Szwajcarii i – do 1938 roku – w Austrii; swobodnie poruszali się także po Europie – Francji, Wielkiej Brytanii, Skandynawii – choć

² B. Brecht, *Über die Bezeichnung Emigranten*, cyt. za: H.-Ch. Wächter, *Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933–1945*, München 1973, s. 9:

Fałszywe wydaje mi się imię, którym nas się obdarza / Emigranci / to wszak ci, którzy wyjeżdżają. Ale my / nie wyjechaliśmy z własnej woli / wybierając kraj. / Nie przybyliśmy też do jakiegoś kraju, aby w nim zostać, jeśli możliwe, na zawsze. / My uciekliśmy przecież / jesteśmy wygnańcami, wypędzonymi / Nie domem, lecz azylem jest nam kraj, który dał nam schronienie (przekład M.L.).

tu trudniej już im było znaleźć zatrudnienie i kontynuować działalność artystyczną z powodu braku własnej publiczności. Niektórzy artyści niemieccy szukali schronienia nawet w Polsce, na przykład reżyser Leopold Lindtberg (właśc. Leopold Lemberger), który w roku 1938 pracował w warszawskim żydowskim Teatrze Nowości i wystawił tam dwie sztuki: komedię *Jakub i Ezaw* Sama Gronemana oraz *Wyrok* Sulamit Bat-Dori. W Polsce została także Ruth Sorel, tancerka niemiecka żydowskiego pochodzenia, która w 1933 przyjechała do Warszawy i wzięła udział w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego. Spora grupa artystów o lewicowych poglądach osiedliła się w Rosji Radzieckiej, mając nadzieję na ochronę i wsparcie ich działalności antyfaszystowskiej. Te wędrowniki artystyczne przypadające na pierwsze lata rządów nazistowskich miały raczej charakter gościnnych występów zagranicznych, nie próbowano się jeszcze urządzać na dłużej; ludzono się, że jest to okres przejściowy.

Przyjrzyjmy się zatem początkowym losom trzech wygnańców. Erwin Piscator – reżyser rozpoczynający karierę pod protektorem Komunistycznej Partii Niemiec, przed opuszczeniem kraju przeżył cztery burzliwe sezony teatralne: w 1926 roku wystawieniem *Zbójców* Friedricha Schillera wywołał skandal spowodowany nie tylko przeróbkami tekstu, ale także maską Lenina, w jakiej ukazał się jeden z bohaterów dramatu – Spiegelberg; w 1927 założył pierwszą Piscator-Bühne, która upadła w następnym sezonie; w 1929 otworzył kolejną – drugą Piscator-Bühne, która nie przetrwała roku; w 1930 założył Piscator-Kollektiv, z którym wystawił *Kulisów cesarza*, adaptację powieści Theodora Plieviera o powstaniu marynarzy w Kilonii. Dalsza działalność artysty o zdecydowanie lewicowych poglądach stawała się w Niemczech coraz trudniejsza. Piscator skorzystał więc w 1931 roku z zaproszenia do Moskwy, gdzie miał sfilmować swoją głośną inscenizację *Kulisów cesarza*. W efekcie zrealizował film *Bunt rybaków* na podstawie opowiadania Anny Seghers *Die Fischer von St. Barbara*, a gdy ukończył zdjęcia, powrót do Niemiec był już niemożliwy. W Rosji pozostał do 1936 i początkowo perspektywy dalszej pracy były bardzo obiecujące. Został przewodniczącym Międzynarodowego Związku Teatrów Rewolucyjnych (MORT) i współautorem projektu utworzenia niemieckiego Teatru Narodowego w Engels, stolicy republiki niemieckiej na Powołżu. Celem tego przedsięwzięcia było przede wszystkim skupienie emigracji niemieckiej (współpracę deklarowali między innymi Brecht i Helena Weigel) oraz przygotowanie repertuaru i kadr dla przyszłych niemieckich scen lewicowych, jakie miały powstać po upadku III Rzeszy. Zanim teatr rozpoczął działalność, fala aresztowań w Rosji (1937) rozbiła środowisko niemieckich artystów. Piscator wyjechał na kongres teatralny do Paryża i nie powrócił już do Rosji. Planował współpracę z Reinhardtem w Salzburgu, próbował znaleźć

zatrudnienie w Paryżu, pracował jako germanista w Szwajcarii i Francji – ostatecznie w 1938 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych.

Salzburskich planów na rok 1938 nie udało się też zrealizować Reinhardtowi. Wówczas od wielu lat mieszkał ponownie w Austrii, którą opuścił w 1894 roku, gdy został zaangażowany w berlińskim teatrze Otto Brahma. Przez ćwierć wieku budował teatralne imperium w stolicy Niemiec i rozsławiał kulturę niemiecką licznymi występami swoich zespołów w Europie i Ameryce. W roku 1920 Berlin przestał mu sprzyjać. Nieustannie oskarżany o bezideowość i eklektyzm estetyczny, opuszczał Niemcy stopniowo. Najpierw, w 1920 – nie chcąc angażować swojego teatru w sprawy polityczne – przekazał dyrekcję berlińskich scen współpracownikom i przeniósł się do Wiednia i Salzburga. Sporadycznie powracał jeszcze do Berlina, ale nie chciał stać się obiektem manipulacji ideologicznych. Dlatego nie zgodził się na przyjęcie statusu „honorowego Aryjczyka” (Ehren-Arier), a w 1933, po dojściu Hitlera do władzy, przekazał Deutsches Theater, Kammerspiele i swoje udziały w Großes Schauspielhaus – zarówno majątek materialny, jak i duchowe dziedzictwo tych scen – narodowi niemieckiemu. Przez te lata Reinhardt pracował w rodzinnej Austrii, przygotowywał coroczne festiwale w Salzburgu i prowadził swoją wiedeńską szkołę aktorską – Reinhardt-Seminar. Jeszcze w 1936 roku środowiska międzynarodowe podejmowały starania o przyznanie mu pokojowej nagrody Nobla³. Wkrótce jednak, po anshlusie Austrii do III Rzeszy (1938), zarekwirowano jego zamek Leopoldskron pod Salzburgiem. Wyjechał więc do Stanów Zjednoczonych, a wcześniejsze częste kontakty zawodowe z amerykańskimi producentami i artystami oraz głośnie sukcesy, które odnosił tam od przeszło dwudziestu lat, nie tylko jako reżyser teatralny, ale także filmowy (*Sen nocy letniej*, 1935), pozwalały oczekiwać kolejnego pasma powodzeń artystycznych. Tymczasem stało się inaczej.

Nieco inne drogi prowadziły Brechta do amerykańskiego azylu. Opuścił Niemcy po pożarze Reichstagu w roku 1933 i przez Pragę, Wiedeń, Szwajcarię i Francję dotarł do Danii, gdzie wraz z rodziną i współpracownikami spędził prawie sześć lat. Nie był to jednak okres ukrycia w północnym zakątku Europy, wręcz przeciwnie. Brecht podejmował liczne podróże związane z wydawaniem i wystawianiem jego dzieł – wielokrotnie wyjeżdżał do Paryża, był w Londynie i Moskwie, wybrał się nawet do Nowego Jorku na premierę swojej sztuki *Matka* (1935). Także duńskie teatry przygotowywały wiele wystawień dramatów

³ Wśród osób zgłaszających tę kandydaturę znaleźli się m.in. Thornton Wilder, Albert Einstein, Knut Hamsun, Pierre Laval, Edvard Munch, król Szwecji Gustaw V i Tomáš Masaryk.

Brechta. Dużo pisał, wygłaszał liczne odczyty, podpisywał protesty i oświadczenia antyfaszystowskie – wtedy właściwie powstawała jego międzynarodowa sława. Dopiero w 1940 roku, po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do Danii i Norwegii, zdecydował się wyjechać do Finlandii i podjąć starania o wizę amerykańską. Otrzymał ją w następnym roku; wyjeżdżał przez Moskwę i Władywostok, w czerwcu 1941 odpłynął do Kalifornii. Na początku roku – jeszcze przed wyjazdem – napisał *Kariere Artura Ui* z nadzieją wystawienia jej w USA. Nie przewidywał kryzysu.

Po roku 1940 następuje druga faza emigracyjnej peregrynacji artystów – możliwość dalszej działalności istniała już niemal wyłącznie poza Europą (z wyjątkiem Szwajcarii, która jednak nie dawała szans pracy tak dużej grupie artystów, oraz Wielkiej Brytanii, gdzie środowisko niemieckie było zbyt małe, by zapewnić publiczność choćby jednej działającej systematycznie scenie). Lata 1939–1940 to zbiorowa wędrówka, przede wszystkim do Stanów Zjednoczonych, krajów Ameryki Łacińskiej i Południowej, ale także do Izraela. W poprzednim okresie, kiedy liczono na stosunkowo szybką zmianę sytuacji politycznej, nastawiano się na działalność tymczasową, krótkotrwałą, artyści często zmieniali miejsca pobytu i nie starali się na dłużej włączyć w życie teatralne krajów, w których przebywali, a przedsięwzięcia teatralne miały na celu przede wszystkim manifestowanie wspólnej postawy antyfaszystowskiej. Natomiast po wybuchu wojny sytuacja uległa zmianie. Zaczęto myśleć o stabilizacji i tworzeniu takich struktur, które dawałyby trwalsze podstawy pracy. Szybko jednak się okazało, że utworzenie profesjonalnego teatru niemieckiego w Ameryce pozostawało wyłącznie w sferze spekulacji, że środowisko artystów niemieckich – mimo wspólnego losu wygnańców – nadal pozostało bardzo zróżnicowane, że trudno było przezwyciężyć podziały światopoglądowe i osobiste uprzedzenia narosłe jeszcze przed opuszczeniem ojczyzny. Przykładem niech będą dalsze losy wspomnianych twórców.

Wspólnym miejscem wygnania Piscatora, Reinhardta i Brechta były Stany Zjednoczone. W latach 20. wszyscy trzej pracowali w teatrach berlińskich: Brecht był asystentem Reinhardta, Piscator natomiast reżyserował w Großes Schauspielhaus, który był w części własnością Reinhardta, a wspólnie z Brechtem przygotowywał adaptację sceniczną *Dzielnego wojaka Szwejka*. Trudno nie wspomnieć, że między Reinhardtem a Piscatorem i Brechtem istniały zasadnicze różnice w estetycznym i ideologicznym rozumieniu teatru. Ale stanowiska obu lewicowych reżyserów były zbieżne, podstawy teatru epickiego wywiódł Brecht właśnie ze współpracy z Piscatorem. W Ameryce jednak, choć byli blisko siebie, nie doszło między nimi do współpracy. Piscator osiadł w Nowym Jorku, Reinhardt działał w Nowym Jorku i w Kalifornii, liczył także na kontrakty

w Hollywood, zaś Brecht zamieszkał w Santa Monica w Kalifornii (blisko Hollywood), lecz bywał w Nowym Jorku, zabiegając o wystawienie swoich sztuk. Nie spotkali się mimo początkowych prób wspólnych przedsięwzięć; każdy z nich szukał innych dróg i sposobów „urządzenia się” w nowych warunkach.

Piscator⁴ dotarł do Nowego Jorku na pokładzie „Frankonii” 1 stycznia 1939 roku. Jeszcze przed wyjazdem z Francji próbował zorganizować *tournée* niemieckich aktorów i reżyserów po głównych ośrodkach teatralnych Stanów Zjednoczonych, by rozpoznać warunki pracy na obczyźnie. Zanim jednak opuścił Paryż, plan upadł, więc Piscator miał nadzieję, że może opracowywana przez niego sceniczna adaptacja *Wojny i pokoju* Lwa N. Tolstoja wystawiona w Nowym Jorku pozwoli mu zaprezentować się amerykańskiej publiczności. Po przyjeździe podjął pracę nad nową wersją, zgodnie z sugestiami miejscowego managera, ale do premiery nie doszło, gdyż obawiano się, że kontrastująca z przyzwyczajeniami mieszczańskiego widza eksperymentalna metoda inscenizacji Piscatora nie przyciągnie publiczności, a poniesione koszty się nie zwrócą. Ostatecznie amerykański debiut nie zyskał rangi, o jakiej myślał artysta: było to przedstawienie dobroczynne na dochód amerykańskiego Czerwonego Krzyża wspierającego działania wojenne w Europie; Piscator wystawił *Świętą Joannę* George’a Bernarda Shawa z zespołem amatorskiego Civic Theatre w Waszyngtonie (maj 1940).

Dopiero w rok po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych zaistniała możliwość podjęcia systematycznej pracy w otwartym przez Piscatora 15 stycznia 1940 roku Dramatic Workshop, co było wynikiem całorocznych zabiegów w środowisku teatralnym, rozmów z politykami i urzędnikami, publicznych wykładów oraz wywiadów udzielanych prasie. Szkoła aktorska Piscatora powstała ostatecznie przy New School for Social Research w Nowym Jorku, która działała od roku 1920, a za sprawą jej dyrektora, doktora Alvina Johnsona (od 1923), stopniowo przekształcała się w „University in Exile” (uniwersytet na wygnaniu), zatrudniając z czasem ponad 160 niemieckich profesorów, którzy musieli opuścić Europę. Dramatic Workshop Piscatora nie miał być konkurencyjny wobec innych nowojorskich kursów aktorskich, gdyż jego założyciel zamierzał rozwijać własną metodę wszechstronnego kształcenia aktorów według zasady „learning by doing” – łącząc pracę dydaktyczną z działalnością artystyczną oraz tworząc z wykładowców i studentów jeden zespół. Do współpracy udało się Piscatorowi pozyskać wybitnych twórców, nie tylko – jak on – uciekinierów z Niemiec, wśród których znaleźli się dramatopisarz Carl Zuckmeyer, krytyk i publicysta Kurt Pinthus, kompozytor Hanns Eisler, ale także

⁴ Por. T. Kirfel-Lenk, *Erwin Piscator im Exil in den USA. 1939–1951*, Berlin 1984.

artystów amerykańskich, jak choćby Lee Strasberg, późniejszy twórca sławnej „metody” aktorskiej. Z czasem szkoła mogła się szczycić słynnymi absolwentami. Wśród słuchaczy znaleźli się pierwszorzędni dramaturgowie amerykańscy – Tennessee Williams i Arthur Miller, wybitni aktorzy – Marlon Brando, Ben Gazzara, Harry Belafonte, Tony Curtis oraz animatorzy teatru alternatywnego – Judith Malina i Julian Beck. Nie zmieniało to jednak faktu, że Dramatic Workshop działał na marginesie życia teatralnego Ameryki. Młodych słuchaczy przyciągnęła niewątpliwie europejska sława Piscatora – reformatora teatru i twórcy przedstawień politycznie zaangażowanych. W warunkach amerykańskich kontynuacja tego kierunku nie była jednak możliwa. Z jednej strony nie pozwalała na to poziom tamtejszego teatru respektującego w pełni gusty i przyzwyczajenia publiczności mieszczańskiej, nieprzygotowanej do eksperymentów scenicznych, z drugiej zaś nie chciano, by szkoła angażowała się w jakiegokolwiek kwestie polityczne. Dlatego nie tylko w przedstawieniach, ale także w kształceniu artystów teatru Piscator musiał obrać inną drogę. O ile w dotychczasowej pracy z aktorami kładł nacisk na wyraz emocji i prawdy przekonań politycznych, o tyle teraz skupiał się na technice, ćwiczeniach głosu i ciała, nauce historii dramatu i teatru oraz wykształceniu muzycznym i plastycznym. W swoich niemieckich przedstawieniach reżyser zwykł głęboko ingerować w strukturę dramatu dla nadania formy własnym poglądom (na przykład „bulwersująca” interpretacja *Zbójców* Friedricha Schillera), z czego teraz rezygnował na rzecz posłuszeństwa wobec autora i zachowania czytelności spektaklu dla widza, jak było to w przypadku *Świętej Joanny* Shawa czy *Króla Leara* Williama Shakespeare’a. Śmielsze rozwiązania w obrębie struktury dramatu, jak choćby adaptacja *Wojny i pokoju* Tolstoja czy *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy* Brechta, okazały się niepowodzeniem. Konieczność utrzymania się w granicach realizmu scenicznego wykluczała jakiegokolwiek śmielsze rozwiązania inscenizacyjne – eksperymenty w dziedzinie kompozycji zdarzeń scenicznych, jak zastosowanie ruchomych taśm przy zmianie scenerii, tekstu rzutowanego na ekran czy projekcji filmowych, którymi zasłynął w Europie. Piscatorowi trudno było zmieścić się w tych ciasnych ramach, nigdy bowiem nie terminował w konwencjonalnym teatrze, lecz przyszedł do niego – wprost z okopów I wojny światowej – jako buntownik i burzyciel starej tradycji. Nie miał dobrej orientacji w reperturowych oczekiwaniach widzów, więc dokonywał chaotycznych wyborów, kierując się raczej zasadami obowiązującymi w teatrze europejskim (z jednej strony dramat Shawa – z drugiej *Muchy* Jeana-Paula Sartre’a). Próbował sięgnąć po sztuki autorów amerykańskich – wystawił Eugene’a O’Neilla *Żaloba przystoi Elektrze* i dramat Roberta Penn Warrena *Wszyscy ludzie króla*, ale jego starania włączenia się w życie teatralne Nowego Jorku nadal pozostawały bez oddźwięku u krytyki

i publiczności. Wprawdzie szkoła mogła wykazać się dużą liczbą słuchaczy (w pierwszym semestrze – dziewięćdziesiąt osób) i różnorodnością kursów obejmujących wszelkie dziedziny twórczości teatralnej (reżyseria, techniki cielesne, zadania sceniczne, dramaturgia, formy muzyczne, scenografia, produkcja i organizacja scen amatorskich), wyniki artystyczne okazywały się jednak niesatysfakcjonujące. Z powodu trudności finansowych w 1949 roku Dramatic Workshop oddzielił się od New School for Social Research i działał samodzielnie jako Dramatic Workshop and Technical Institute. Piscator pozostawał jego kierownikiem do 1951 roku, kiedy wezwany na przesłuchanie przez Komisję do Badania Działalności Antyamerykańskiej postanowił opuścić Stany Zjednoczone. Wyjeżdżał z poczuciem niespełnienia artystycznego.

Inne perspektywy rysowały się przed Maxem Reinhardtem⁵, kiedy w roku 1938 opuszczał Austrię. Był reżyserem, który zawsze potrafił z niebywałą czułością odczytać oczekiwania publiczności, i dlatego wielokrotnie zmieniał inscenizacje tych samych utworów, chcąc je dostosować do warunków, czasu i możliwości techniczno-przestrzennych kolejnych realizacji. Jego zespoły występowały w Ameryce od 1912 roku, kiedy po raz pierwszy zorganizował w Nowym Jorku *tournée* swoich artystów pod opieką polskiego asystenta, Ryszarda Ordyńskiego. Prezentowana wówczas pantomima Friedricha Frekxy *Sumurun* zapowiadała późniejsze sukcesy Reinhardta w Ameryce: megaprodukcję pantomimy *Cud* (1924), pokazywaną przez sześć lat na tamtejszych scenach, występy gościnne jego berlińskich i wiedeńskich artystów w Nowym Jorku (sezon 1927/1928), inscenizację *Snu nocy letniej* Shakespeare'a w amfiteatrze Hollywood Bowl w ramach współorganizowanego przez Reinhardta Kalifornijskiego Festiwalu Teatralnego (1934), sfilmowaną następnie w Hollywood (1935), i wreszcie – już w związku z sytuacją polityczną w Europie – wielką nowojorską inscenizację dramatu Franza Werfla *Eternal Road* (1937), tematyzującego motyw wiecznego wygnania narodu żydowskiego. Opuszczając swój zamek w Leopoldskron pod Salzburgiem, jechał Reinhardt do Ameryki, by zrealizować kolejne, świetnie zapowiadające się plany filmowe i teatralne. Miał tam już zespół wypróbowanych managerów i współpracowników, znał także hojnych i niezawodnych dotychczas sponsorów, czerpiących zresztą spore zyski z jego sukcesów artystycznych. Oprócz realizacji planów artystycznych zamierzał także poświęcić się trzem sprawom. Przede wszystkim chciał doprowadzić do instytucjonalizacji festiwalu w Kalifornii, tak świetnie zapoczątkowanych cztery lata wcześniej, i uczynić z Hollywood Bowl „Kalifornijski

⁵ Por. E. Fuhrich-Leisler, G. Prossnitz, *Max Reinhardt in Amerika*, Salzburg 1976; O.M. Sayler, *Max Reinhardt and his theatre*, New York 1924.

Salzburg”. Myślał także o otwarciu szkoły aktorskiej oraz założeniu w Nowym Jorku profesjonalnego teatru o zmiennym repertuarze, działającego według wzorów europejskich⁶. Kiedy jednak przyjechał do Ameryki wszystkie dawne plany upadły, a korzystne kontakty – po pierwszych euforycznych powitaniach – stopniowo ustawały. Niewątpliwie w pewnym stopniu przyczyniła się do tego bardzo niekorzystna sytuacja gospodarcza w Stanach Zjednoczonych, ale – z drugiej strony – był to przejaw powtarzającego się stosunku amerykańskiego środowiska teatralnego wobec wielkich artystów europejskich w chwili, kiedy byli oni skazani na azyl. Podobny los spotkał przecież także Idę Kamińską, niegdyś uwielbianą przez środowiska żydowskie w Ameryce i całkowicie osamotnioną, gdy osiadła tam na stałe. Sytuacji Reinhardta nie zmieniło nawet przyznanie mu 29 listopada 1940 roku obywatelstwa amerykańskiego, o które zabiegał już od 1935 roku.

Z planów kalifornijskich udało mu się zrealizować od razu, w sierpniu 1938, pierwszą część *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego w Pilgrimage Outdoor Theatre, naprzeciw Hollywood Bowl, gdzie Nicolai Remisoff wybudował całe średniowieczne miasteczko jako oprawę scenograficzną do przedstawienia. Dalsze próby Reinhardta związane z festiwalem teatralnym pozostawały jednak bezskuteczne. Także częściowym tylko powodzeniem okazała się szkoła dramatyczna – Workshop of Stage, Screen and Radio, którą prowadził w Hollywood przy Sunset Boulevard 5939 (potem Wilshire Boulevard 6040) od 21 czerwca 1938 do 1 lipca 1942. Reinhardt zamierzał uczyć tutaj różnych technik aktorskich, z uwzględnieniem specyfiki aktorstwa filmowego i radiowego, jednak bez dotacji i możliwości korzystania z profesjonalnie wyposażonej sceny z trudem utrzymywał szkołę; ponadto fakt, że szkoła sąsiadowała ze studiami filmowymi, sprawiał, że słuchacze odciągani byli przez producentów filmowych, którzy gwarantowali szybką i łatwą karierę. Reinhardt wystawił z adeptami swojego Workshop of Stage sztuki wypróbowane już w Europie: *Siostrę Beatrix* Maurice’a Maeterlincka, *Sługę dwóch panów* Carlo Goldoniego, *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Luigiiego Pirandella oraz słynny moralitet *Jedermann* w zmienionej aranżacji i kostiumach. Wszystkie te przedstawienia, realizowane w prowizorycznych warunkach, przy najdalej posuniętej oszczędności, były jednak dla Reinhardta źródłem rozczarowania. Powierając dalszy nadzór nad pracą szkoły swojej żonie, Helene Thimig, powrócił do Nowego Jorku i tam szukał sposobności pracy w teatrze profesjonalnym.

⁶ Teatry amerykańskie działały według tak zwanego *long run system*, to znaczy przygotowywały kosztowne przedstawienie i wystawiały je możliwie najdłużej, by zwrócić się poniesione koszty.

Sukces, którego wówczas bardzo potrzebował, nie przyszedł w porę. Późniejszy światowy szlagier *Hello, Dolly!* wystawił Reinhardt najpierw w Nowym Jorku (1938) jako *The Merchant of Yonkers*, który był dokonana przez Thorntona Wildera przeróbką sztuki Johanna Nestroya *Einen Jux will er sich machen*. Prapremiera pacyfistycznej sztuki Irwina Shawa *Synowie i żołnierze* z młodymi wówczas aktorami, Gregorym Peckiem i Karlem Maldenem, wypadła w złym czasie, w 1943 roku, w środku działań wojennych, w które zaangażowała się Ameryka. Zaś swojego ostatniego przedstawienia, operetki Jacques'a Offenbacha *Piękna Helena* (granej pod tytułem *Helen Goes to Troy*) z Jarmilą Novotną w roli tytułowej, Reinhardt już nie oglądał. Zmarł 31 października 1943 roku, kilka tygodni po siedemdziesiątych urodzinach, obdarowany przez krąg dawnych niemieckich współpracowników i przyjaciół oraz współtowarzyszy na obczyźnie laudacją autorstwa Franza Werfla. Pozbawiony zespołu, swoich świetnie wyposażonych teatrów, możliwości śmiałego tworzenia wizji artystycznych, nieskrępowanych nigdy względami ekonomicznymi, odchodził w poczuciu daremności sztuki, ustępującej miejsca względom finansowym i politycznym.

Zupełnie inny stosunek do spraw polityki i finansów miał Brecht, którego losy wygnańca zawiodły do Ameryki w 1941 roku. Teatr liczył się dla niego jedynie jako scena polityczna, zaś dobra materialne pozornie nie miały dla niego znaczenia; pozornie, bo przecież lubił markowe trunki i cygara, eleganckie samochody, proste spodnie, ale szyte z najlepszej angielskiej wełny. W każdym razie do Stanów Zjednoczonych miał programowo ideologiczny stosunek – odrzucał je bez możliwości dyskusowania o ich wartościach, odrzucał amerykański model demokracji i amerykańską estetykę: „Chyba w żadnym innym miejscu życie nie było dla mnie tak ciężkie jak tutaj, w tej szaubudzie easy going” – pisał w swoim *Arbeitsjournal*⁷. Okazywał demonstracyjny brak zainteresowania Ameryką i niechęć do przystosowania się, traktował ją jak kulturalną i moralną pustynię, uważał, że niemożliwa jest tu jakakolwiek twórczość artystyczna, gdyż komercjalizacja góruje nad estetyką, krytykował sposób życia Amerykanów, określając ich ruchliwość i łatwość przystosowywania się do nowych warunków jako współczesny rodzaj nomadyzmu: „to są rzeczywiście nomadzi, zmieniają swój zawód jak buty, budują swe domy tylko na dwadzieścia lat i nawet tyle w nich nie mieszkają, a więc ich pojęcie ojczyzny nie wiąże się z miejscem”⁸. Z tej perspektywy miał bardziej pozytywny stosunek do Związku Sowieckiego, rozumiejąc jego racje polityczne w sposobie traktowania

⁷ B. Brecht, *Arbeitsjournal*, cyt. za: A. Wirth, *Teatr, jaki mógłby być*, przeł. M. Leyko i J. Margański, Kraków 2002, s. 59.

⁸ *Ibidem*, s. 60.

jednostki. Andrzej Wirth tłumaczy ów „amerykański gestus Brechta” jako dobrze wystudiowany dystans, próbę zachowania odrębności, która w Europie działała *à rebours* – przyciągała i budziła zainteresowanie. W notatkach dramatisarza krytyka Hollywood zajęła centralne miejsce:

kiedy Brecht sam pracuje w Hollywood, wydaje mu się, że został wrzucony w *the center of the word drug-trafficking* [...], w środowisko najgorszych *Tuis in the business*, i nawet odważne porównanie teatru elżbietańskiego z metodami pracy w Hollywood nie jest dla niego żadnym pocieszeniem⁹.

Nie akceptował Ameryki, gdyż była tak obca i formie, i wymowie jego twórczości. Zamieszkawszy w Santa Monica, znalazł się w środowisku niemieckich naukowców, pisarzy, filmowców i kompozytorów, przez których szukał kontaktów z amerykańskim teatrem. Bez powodzenia pisał scenariusze dla niemieckich aktorów, którzy mieli dostęp do miejscowych scen. Wieczór Brechtowski u Piscatora w New School for Social Research, a potem wystawienie przez słuchaczy Dramatic Workshop *Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy* nie przyniosły spodziewanego sukcesu. Napisał wprawdzie *Wizje Simony Achard*, które zostały sfilmowane przez Fritzę Langa (1942), jednak całkowicie bez udziału Brechta. Dla Elizabeth Bergner opracował *Księżniczkę Malfi* Johna Webstera, wystawioną w Bostonie i Nowym Jorku (1946). Napisał także *Kaukaskie kredowe koło* (które miało mu przynieść wielki światowy sukces w czasie paryskiego Teatru Narodów w 1955) i wciąż bezskutecznie zabiegał o zbiorowe wydanie jego dramatów w języku angielskim.

Wraz z Charlesem Laughtonem Brecht opracował tekst *Życia Galileusza* odegranego w reżyserii Josepha Loseya w Coronet Theatre w Beverly Hills (1947). Na premierze zjawilo się wiele sław z Hollywood (między innymi ówczesna wielkość – Charlie Chaplin), odbiór premierowego spektaklu był świetny, autor wydawał się zadowolony z realizacji i scenicznej kreacji Laughtona, a mimo to przedstawienie powtórzono tylko dwanaście razy, bowiem recenzje nie zachęcały publiczności do przyjscia do teatru.

Amerykańscy krytycy nie rozumieli nowej dramaturgii i nowego teatru. To, co było siłą sztuki, wydawało im się jej słabością. Przywykli do konwencjonalnej struktury dramatu naturalistycznego i do „przeżywania”. Teoria i praktyka Stanislawskiego były dla nich alfą i omegą, ostatnim krzykiem postępu w teatrze współczesnym. I ta szansa została więc przegrana. Dopiero teraz zdał sobie Brecht sprawę z tego, że nie ma czego szukać w Ameryce¹⁰.

⁹ *Ibidem*, s. 62.

¹⁰ R. Szydlowski, *Brecht. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 423.

Wkrótce po zakończeniu wojny nawiązał wprawdzie kontakt z przyjaciółmi w Europie, upoważnił nawet znanego wydawcę Petera Suhrkamp'a do reprezentowania jego praw autorskich w Niemczech, cieszył się, że wiele teatrów niemieckich i szwajcarskich prosiło o zgodę na wystawienie jego sztuk, ale niepewny sytuacji w kraju, Brecht zwlekał – jak wielu niemieckich wygnańców – z podjęciem decyzji o powrocie. Przyspieszyła ją konieczność zeznawania 30 października 1947 przed Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej w Waszyngtonie. Brecht stanął przed nią, mając już wizę pozwalającą na wyjazd i powrót do Ameryki oraz bilet lotniczy do Paryża na 1 listopada. Doskonale manipulując przebiegiem przesłuchania, nie dał podstaw do postawienia mu jakichkolwiek zarzutów¹¹. Natychmiast po przesłuchaniu, w podobnym pośpiechu jak niegdyś Rosję, teraz opuszczał Amerykę.

Artyści teatru, którzy lata narodowego socjalizmu i wojny spędzili poza granicami Niemiec, z różnych powodów opóźniali swój powrót. Z jednej strony przede wszystkim niejasna była przyszłość polityczna kraju, z drugiej strony zaś także postawa niemieckiego środowiska teatralnego nie była przejrzysta. Teatry III Rzeszy pełniły ważną funkcję propagandową i władze przykładały wiele uwagi do sposobu kształtowania repertuaru, który miał umacniać i pokrzepiać „niemieckiego ducha narodowego”. Artyści teatru, zarówno aktorzy, jak i reżyserzy czy scenografowie szczególnie przydatni władzom korzystali z szeregu przywilejów (na przykład zwolnienia ze służby na froncie, wysokiego wynagrodzenia), ponosili więc pewną moralną odpowiedzialność wobec własnego narodu. Tymczasem, nie mając komu powierzyć dyrekcji teatrów po wojnie, na zasadzie „karuzeli” dokonano jedynie zmiany obsady kierownictwa teatrów, akceptując wielu skompromitowanych dyrektorów z czasów nazistowskich. Oczywiście wobec tego jest, że ci twórcy nie mogli przyczynić się teraz do duchowego odrodzenia narodu, nie mogli nawiązać do bogatej przedwojennej tradycji, zerwanej przez wypędzenie z Niemiec najbardziej wartościowych twórców. Przyjęli więc postawę wyczekiwania i „usypiania sumień”, wystawiając dawny repertuar mieszczański, z nostalgią przypominający minione czasy i zapowiadający stopniową normalizację życia, oraz rozrywkowy, odwracający uwagę od trudu dni powojennych¹².

¹¹ Por. *ibidem*, s. 427–431.

¹² Sytuację w teatrach berlińskich po zakończeniu wojny omawiam w artykule: M. Leyko, *Berlin 1945–1948: dwa teatry*, [w:] *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, red. K. Kurek, M. Rewerenda, A. Siwiak, Poznań 2022, s. 313–326.

Brecht jeszcze przed wyjazdem z Ameryki opracowywał plany organizacji życia teatralnego w powojennych Niemczech. Przede wszystkim chciał jasno określić pozycję swoją i Piscatora, prowadząc z nim korespondencję w lutym i marcu 1947 roku, proponował: „Nie wyobrażam sobie skutecznej walki z prowincjonalizmem, pustym emocjonalizmem itd. o wielki, politycznie dojrzały teatr bez Ciebie”. W następnym liście dodawał:

Dla porządku, chciałbym Ci zakomunikować, że spośród ludzi, z którymi pracowałem w teatrze w ciągu ostatnich 20 lat, nikt nie był mi tak bliski jak Ty. Nie pozostaje to w sprzeczności z tym, że sądzę, że potrzebujemy dwóch teatrów. Przyczyna tkwi nie tylko w tym, iż musimy zająć co najmniej dwa punkty, by zrealizować nasze wspólne idee. Dla części moich prac teatralnych muszę rozwinąć określony styl przedstawiania, który różni się od Twojego. To jest jedyne moje zastrzeżenie i wydaje mi się, że jest ono produktywne¹³.

Ale Piscator nie był jeszcze gotów na rozważenie takiej propozycji. Brecht także wołał skonfrontować swoje plany z niemieckimi realiami z bliższej, europejskiej perspektywy, osiadł zatem początkowo w Zurychu i dopiero w roku 1948 przez Pragę dotarł do Berlina. Zdecydował się na pozostanie w części wschodniej miasta dopiero, gdy uzyskał zapewnienie o utworzeniu Berliner Ensemble. Z trudem kompletował zespół, zwracając się przede wszystkim do artystów wracających z emigracji. W 1949 premierą *Pana Puntili* inaugurował działalność swojego teatru, choć oficjalnie funkcję dyrektora pełniła Helena Weigel. Brecht nie spodziewał się, że będzie tak bardzo ograniczony w swojej swobodzie organizacyjnej i artystycznej. Władze młodej Niemieckiej Republiki Demokratycznej podejrzliwie obserwowały jego działalność. Próbną przedstawienia *Przesłuchania Lukullusa* w 1951 wywołały gwałtowny atak na Brechta, a dyskusja na temat wymowy tej opery stworzonej wspólnie z Pauliem Dessauem toczyła się na najwyższych szczeblach partyjno-państwowych. Dopiero zmiana zakończenia i tytułu na jednoznaczne *Skazanie Lukullusa* były podstawą do wydania zgody na premierę. Zanim Brecht został członkiem Rady Artystycznej Ministerstwa Kultury NRD (1954) i doczekał się zaszczytu przemawiania na posiedzeniu Światowej Rady Pokoju, był poddawany różnym próbom. Na przykład wizyta Berliner Ensemble w Polsce w 1952 roku, która oficjalnie miała służyć internacjonalizacji artystów i zbliżeniu z klasą robotniczą w krajach socjalistycznych, faktycznie miała na celu (uzgodnioną między ministerstwami kultury obu krajów) krytykę Brechta z powodu formalizmu jego przedstawień i odstępstw od realizmu socjalistycznego. Czy spostrzegł

¹³ Cyt za: R. Szydłowski, *Brecht*, s. 425.

wówczas, że działał w okowach systemu, podobnie jak krytykowany przez niego twórcy amerykańscy w uścisku komercji?

Erwin Piscator wyjeżdżał z Ameryki w podobnych okolicznościach jak Brecht. Fala maccartyzmu i dochodzenia prowadzone przez Komisję do Badania Działalności Antyamerykańskiej objęła go cztery lata później. Wyjeżdżając w 1951, miał trudności z wyborem miejsca docelowego. Jego wcześniejsza twórczość w Niemczech powinna przemawiać za osiedleniem się w części wschodniej, skąd zresztą płynęły zaproszenia do współpracy od Brechta i Weigel, gdzie mógł także liczyć na objęcie dyrekcji Volksbühne. Tymczasem jednak osiadł w Niemczech Zachodnich i nie potrafił się ani dostosować do istniejącej sytuacji, ani jej przeciwstawić.

Narzekał na mieszczańską publiczność, która przychodzi do teatru z towarzyskiego nawyku i pozostaje całkowicie obojętna na to, co dzieje się na scenie. „Poklaskają, poklaskają – mówił – i idą do domu. To nie to, co dawniej, kiedy po każdej mojej premierze wybuchała awantura. Jedni klaskali, drudzy gwizdali. To był prawdziwy teatr”¹⁴.

Przez ponad dziesięć lat po powrocie reżyserował gościnnie w różnych teatrach, nie zwracając na swoje przedstawienia większej uwagi krytyków. Dopiero kiedy w 1962 roku powierzono mu dyrekcję Freie Volksbühne w Berlinie Zachodnim, odzyskał dawną sławę prowokatora i burzyciela spokojnych sumień mieszczańskich. Zbiegło się to z nową falą dramaturgii niemieckiej, która dopiero teraz, po latach przemilczanych win, powracała do rozliczeń moralnych. Piscator wystawił najważniejsze sztuki tego nurtu – *Namiestnika* Rolfa Hochhutha, *W sprawie J. Roberta Oppenheimera* Heinara Kippharda i *Dochodzenie* Petera Weissa. U schyłku życia (zm. w 1966) przywrócił moc teatrowi politycznemu w Niemczech, nawiązując do najlepszych jego tradycji z lat 20.

Bilans artystycznych osiągnięć artystów należących do niemieckiego środowiska teatralnego na wygnaniu nie przynosi imponujących osiągnięć, trwałych sukcesów, nieprzemijających dzieł. Emigracyjna twórczość w Ameryce, zwłaszcza w latach II wojny światowej, napotykała na liczne utrudnienia i przeszkody, nie tylko natury organizacyjnej czy finansowej. Podstawowym problemem były różne od europejskich przyzwyczajenia estetyczne i repertuarowe publiczności amerykańskiej. Jak widzieliśmy na przykładzie Piscatora czy Brechta, formuła stwarzanego przez nich teatru i próba zaangażowania go

¹⁴ R. Szydłowski, *Droga Piscatora*, [w:] E. Piscator, *Teatr polityczny*, przekł. i wstęp R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 17.

w dyskusje dotyczące współczesności znajdowała się całkowicie poza zasięgiem możliwości recepcyjnych nie tylko widzów, ale i krytyków w Ameryce. Niewątpliwie jednak ten amerykański *exodus* reżyserów i aktorów niemieckich nie pozostał bez znaczenia dla obu stron. Przede wszystkim pozwalał on twórcom niemieckim nie tracić kontaktu z zawodem, z własną awangardową tradycją teatralną, dzięki której w latach 50. (Brecht) i 60. (Piscator) nastąpiło odrodzenie teatru niemieckiego. Z drugiej strony kontakt twórców amerykańskich z artystami przybywającymi z Europy przyspieszył niewątpliwie przemiany zachodzące w amerykańskim życiu teatralnym, ukazał inny – obok opartego na *long run system* – model teatru, często zmieniającego repertuar, i zwrócił uwagę na inne niż realistyczno-naturalistyczne konwencje inscenizacyjne.

FRÜHLINGSOPFER PINY BAUSCH **– ŚWIĘTO ZIEMI**

Na stulecie, jakie minęło od premiery *Święta wiosny* Igora Strawinskiego / Wacława Niżyńskiego (29 V 1913), należałoby spojrzeć nie jak na dystans, który nas od niego dzieli, lecz jak na ciągły dyskurs, w którego ramach przeszłość tego dzieła projektowana jest zawsze na teraźniejszość. „Inscenizacje *Święta wiosny* Strawinskiego – pisze Anna Królica – są dowodem na wyjątkowe znaczenie tego dzieła. Kolejne wersje urastają do rangi rytuału, powtarzanej przez następnych choreografów ceremonii, nadającej ciągłość, a nawet sens historii tańca”¹. Na tę ciągłość składa się około dwustu oryginalnych autorskich interpretacji choreograficznych *Święta wiosny*, jakie powstały do 2007 roku²; obecnie liczbę tę należałoby powiększyć o kolejne realizacje. Ten proces nieustannego powrotu do arcydzieła modernizmu europejskiego – muzycznego, choreograficznego i scenograficznego – postrzegać można jako dokonującą się za każdym razem transformację pamięci historycznej (*Święta wiosny* jako pierwowzoru) w pamięć kolektywną. Każda kolejna interpretacja choreograficzna wykonana przez określony zespół tancerzy i zaprezentowana przed określoną publicznością sprawia, iż ta powtarzalna bezpośredniość odbioru chroni pierwowzór przed skostnieniem w przeszłości. Stephan Brinkmann odwołuje się do koncepcji pamięci kolektywnej Maurice’a Halbwachsa, odnosząc transformację pamięci historycznej w pamięć kolektywną do dziejów scenicznych *Święta wiosny*:

Można powiedzieć, że każde wznowienie *Sacre* oddziałuje bezpośrednio na tancerzy, którzy swoimi ruchami tworzą relację wobec muzyki Strawinskiego. Określają się wobec ram muzycznych ustanowionych przez Strawinskiego, ożywiając je

¹ A. Królica, „*Święto wiosny*”. *Powracający gest choreografów*, dwutygodnik.com/teatr 2010, nr 27, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html> (dostęp: 23.12.2021).

² Por. *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps”*, Hrsg. G. Brandstetter, G. Klein, Bielefel 2007, s. 15.

przez swoją realność, i swoimi ciałami przywołują pamięć o pierwowzorze. W ten sposób niemal stuletnie dzieło czynią bezpośrednio dostępnym także widzom³.

Niektóre choreograficzne reinterpretacje muzyki Strawinskiego, która stanowi podstawową matrycę dla wszystkich kolejnych realizacji – jak choćby autorskie układy Maurice’a Bédarta (1959) czy Emanuela Gata – same wyzwalają podobne, już zmultiplikowane mechanizmy gry z pamięcią, gdy w ich późniejszych wykonaniach przez różne zespoły baletowe w odwołaniu do Bédarta/Gata ożywa pamięć o Niżyńskim⁴.

Innemu modusowi pamięci kolektywnej podlega *Frühlingsopfer* (Ofiara wiosny) Piny Bausch. Przedstawienie to, wykonywane od chwili powstania, to znaczy od 1975 roku, wyłącznie przez stworzony przez Bausch Tanztheater Wuppertal⁵, nieustannie stanowi właściwą tylko temu zespołowi polemikę z tradycją Niżyńskiego. Z drugiej jednak strony, grane niemal nieprzerwanie przez ponad czterdzieści lat⁶ – nawet po śmierci choreografki – dzięki sile pamięci kolektywnej, odnoszącej się do własnej historii zespołu, *Frühlingsopfer* jest jego ważnym spoiwem. Nie chodzi tu tylko o zmieniające się pokolenia tancerzy, którzy przekazują swoje partie kolejnym wykonawcom, ale także o wyjątkowo silną obecność artystycznej osobowości Piny Bausch w stworzonym przez nią dziele.

³ S. Brinkmann, *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld 2013, s. 191.

⁴ W ten modus pamięci kolektywnej wpisuje się na przykład przedstawienie *Święta wiosny*. *Choreografia: Waław Niżyński, Maurice Bédart, Emanuel Gat*, Polski Balet Narodowy, Warszawa 2011.

⁵ Fundacja Piny Bausch, założona przez spadkobierców zmarłej w 2009 roku artystki, nie wyraża zgody na wykonywanie bądź cytowanie fragmentów jej dzieł scenicznych przez innych artystów. Z odmową spotkał się między innymi Josep Caballero García, który przez pięć lat występował w *Frühlingsopfer*, kiedy opracowywał własną wersję tego baletu. Także spadkobiercy Strawinskiego wyrażają zgodę jedynie na pełne wykonanie *Święta wiosny*, bez zmian w partyturze i łączenia jej z kompozycjami innych autorów.

⁶ Na stronie Tanztheater Wuppertal: <https://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/das-fruehlingsopfer> (dostęp: 8.08.2022) podano pełen wykaz zagranicznych prezentacji *Frühlingsopfer* w latach 1977–2008. Na przykład w sezonie jubileuszowym *Święta wiosny* 2012/2013 zaplanowano przedstawienia *Frühlingsopfer* w Taipei (marzec 2013), Kaohsiung (kwiecień 2013), Moskwie (kwiecień 2013), Goeteborgu (29, 30, 31 maja 2013), Paryżu (czerwiec 2013), Neapolu (lipiec 2013). W Polsce przedstawienie to prezentowane było we Wrocławiu w roku 1987 w ramach Festiwalu Teatru Otwartego. Spektakl nadal znajduje się w repertuarze Tanztheater Wuppertal, choć grany jest bardzo rzadko.

Frühlingsopfer powstała w pierwszym okresie prowadzenia przez Bausch Tanztheater Wuppertal. Było to przedstawienie bulwersujące publiczność i krytyków, ale zarazem wyznaczające rangę dokonań artystycznych tancerki i choreografki oraz wprowadzające podstawowe elementy jej oryginalnego języka scenicznego: dialog ruchu z muzyką, przenikanie się poezji i codzienności, relacje płci jako walkę o dominację, realność sytuacji scenicznej podkreślanej przez scenografię, „technikę inkulturacyjną” (Eugenio Barba) jako wzór działań ruchowych. Zarazem jednak, patrząc z perspektywy późniejszej twórczości Bausch, *Frühlingsopfer* uważa się za przedstawienie graniczne, zamykające fazę tradycyjnych spektakli tanecznych opartych na linearnej narracji. Niezależnie jednak od ewoluowania estetyki widowisk Tanztheater w kierunku swobodnego strumienia scen-obrazów–etiud pozbawionych ciągłości, zacierających granice między kreacją a życiem, *Frühlingsopfer* było najczęściej wystawianym dziełem Bausch.

W stosunku do struktury, jaką narzuca widowisku muzyka Igora Strawińskiego, oraz zasadniczych punktów wpisanego w nią przebiegu rytuału, Bausch nie dokonała istotniejszych zmian. Główną część widowiska poprzedzają dwa rozbudowane obrazy: *Wind von West* (Wiatr z zachodu)⁷ i *Der zweite Frühling* (Druga wiosna)⁸, mające charakter introdukcji. Czas trwania następującej po nich *Frühlingsopfer* odpowiada nagraniu muzycznemu pod batutą Pierre’a Bouleza i wynosi około 35 min. Część pierwsza – *Die Anbetung der Erde* (Adoracja ziemi) składa się z osiemnastu sekwencji (16,34 min), część druga – *Das Opfer* (Ofiara) odgrywana jest w trzynastu sekwencjach (około 18 min). Poszczególne sekwencje odpowiadają kolejnym częściom partytury (część I – Introdukcja, Zwiastuny wiosny – taniec młodych dziewcząt, Zaloty, Wiosenny korowód, Zabawy rywalizujących plemion, Procesja starego mędrca, Taniec ziemi; część II – Introdukcja, Mistyczny korowód młodych dziewcząt, Gloryfikacja wybranej, Przywoływanie przodków, Rytuały ku czci przodków, Taniec ofiary). Na scenie pojawia się dwadzieścioro sześcioro wykonawców – kobiet i mężczyzn różnej narodowości, o różnej budowie ciała,

⁷ *Wind von West* to etiuda do *Kantaty* Igora Strawińskiego z 1952 roku, ukazująca antagonistyczne stosunki między kobietami i mężczyznami, tańczona w przestrzeni podzielonej zasłonami z gazy na cztery strefy. Kobiety występują tu jako pozbawione woli istoty, którymi posługują się mężczyźni.

⁸ *Der zweite Frühling* była odgrywana niczym scenka slapstickowa; kolację starszego małżeństwa w mieszczańskim salonie zakłócają fantazje erotyczne męża – pragnienie przeżycia drugiej wiosny; odtrącony przez żonę, powraca do rutyny wieczornego posiłku.

w różnicowanym wieku. Mężczyźni występują w czarnych luźnych spodniach, kobiety w cielistych sukienkach na wąskich ramiączkach; tylko krwistoczerwona chusta-suknia Ofiarowanej stanowi wyraźny punkt w pustej przestrzeni sceny. Zaprojektował ją Rolf Borzik – scenograf współpracujący z Piną Bausch – który jedynym elementem scenograficznym uczynił pokrywającą podłogę sceny warstwę ziemi.

Jakkolwiek *Frühlingsopfer* bardzo precyzyjnie podporządkowuje się partyturze *Święta wiosny*, to rozumienie rytuału przez Bausch całkowicie odbiega od zabarwionej rosyjskim folklorem inscenizacji Niżyńskiego. O ile w wersji stworzonej przez Balety Rosyjskie plastycznym atrybutem archaicznego rytuału rosyjskiego była malarska scenografia i kostiumy zaprojektowane przez Nikołaja Roericha, o tyle kierunek interpretacji Piny Bausch wyznaczyła obecna na scenie ziemia, wilgotny torf. Bausch wyjęła rytuał z ram tradycyjnej kultury rosyjskiej, zwracając się ku transkulturowości i uniwersalnie traktowanej naturze. Oznaczało to odejście od ilustracyjnego przedstawiania praktyk symbolicznych właściwych określonej kulturze na rzecz scenicznej ekwiwalencji rytuału, czyli przywoływania czasoprzestrzeni rytuału w czasoprzestrzeni teatru.

Taka interpretacja rytuału mogła być bliska Bausch dzięki tradycji Labanowskiej, w której kształciła się jako tancerka – uczennica Kurta Joossa. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy powstawało paryskie *Święto wiosny* Strawinskiego/Niżyńskiego, Rudolf Laban także zajmował się związkami rytuału i tańca. Już w 1897 roku opracował szkic misterium tanecznego *Die Erde* (Ziemia), a później – organizując w latach 1913–1917 szkoły letnie dla tancerzy w kolonii wegetariańskiej Monte Verità – inscenizował w przestrzeni naturalnej tańce rytualne, których ukoronowaniem było *Sonnenfest* (Święto słońca) odegrane tylko raz, z okazji kongresu masonskiego zorganizowanego przez Ordo Templi Orientis w 1917 roku. Było to trzyczęściowe widowisko prezentowane na łąkach pod gołym niebem, którego kolejne partie przypadły na porę zachodu słońca, północy i wschodu słońca⁹.

Laban interesował się różnymi systemami i działaniami symbolicznymi, rytuałami i obrzędami religijnymi, wierząc w istnienie „uniwersalnych zasad w historii sztuki oraz kultury i będąc przekonanym, że podobnie jak w naturze istnieją «praformy» (symetria, rytm), tak samo tkwią one w sztuce i powtarzają się u wszystkich ludów i we wszystkich czasach”¹⁰. Dążeniem Labana było wskazanie takich elementów w układach cielesno-ruchowych tancerza,

⁹ Więcej na ten temat por. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 1912, s. 54–75.

¹⁰ E. Dörr, *Rudolf Laban*, Norderstedt 2005, s. 108.

które miałyby wartość owych ponadczasowych i ponadkulturowych symboli. Podobne podejście dostrzec można u Piny Bausch, która kierowała się w tańcu – nie tylko w *Frühlingsopfer* – kategoriami transkulturowymi i szukała uniwersalnych zasad, owej „praformy” wyrazu cielesnego, symboli ruchowo-gestycznych czytelnych dla każdego odbiorcy.

W układzie choreograficznym Bausch poszczególne konstelacje tancerzy – grupy, duety, partie solowe – są labilne i ulegają nieustannym przekształceniom. Próby synchronizacji ruchu w układach zespołowych unicestwia ciągła dezintegracja grupy, z której wyłamują się kolejne postaci, okrąg się rozpada, erotyczny korowód rwie się, jakby niemożliwe było nie tylko pojednanie płci, ale także porozumienie w obrębie każdej z nich. Postaci zazwyczaj nie pozostają ze sobą w kontakcie, nawet wzrokowym. Zdają się być zamknięte we własnych ciałach, miotanych impulsami płynącymi z jego głębi. „Dopiero po chwili następuje «wyjście» z ruchem do przodu, w górę, «na zewnątrz». W *contraction*, w skurczu ciało przeszywa ból”¹¹, jakby tylko on spajał tę wspólnotę. Ten szczególny rodzaj ruchu definiuje sceniczny język ciała i podlega modyfikacji oraz intensyfikacji w kolejnych partiach, osiągając kulminację w końcowym tańcu. Poszczególne ewolucje wykonywane są w szaleńczym tempie narzucanym przez muzykę, niczym pod razami pejcza. „Kiedy Ofiarowana na koniec tańczy swoje solo, to wokół niej powstaje coś niby chmura ziemi – jakby ziemia wytryskała z jej ciała”¹².

Święto wiosny w interpretacji Piny Bausch jest świętem ziemi – ziemi budzącej się do życia, symbolizującej płodność, odrodzenie, obfitość, cykliczność istnienia – a zatem i śmierć, wchłanianie energii życia. Jakkolwiek ziemia przeważnie utożsamiana jest z archetypem *animy*, czasami łączona jest także z archetypem *animusa*, wyrażającego zarazem niezłomną siłę drzemiącą w ziemi, jak i niszczycielski charakter tego żywiołu.

Uchwycić sens symboliki ziemi to tyle, co otworzyć się na permanentną dwouistość jej natury i zaakceptować z równą otwartością 1) to, co nieforemne, bezładne, i to, co finezyjne i skonstruowane; 2) to, co życiodajne, i to, co śmiertelne; 3) to, co swojskie, bezpieczne, i to, co obce, napawające lękiem; 4) to, co słabe i kruche, oraz to, co twarde, nieugięte; 5) to, co widoczne, manifestujące się, ale też to, co utajone, groźne, nieodgadnione¹³.

¹¹ A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009, s. 109.

¹² S. Brinkmann, *Bewegung erinnern ...*, s. 137.

¹³ M. Jakubczak, *Ziemia*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 69.

W *Frühlingsopfer* te opozycyjne konotacje budują napięcie, a w miarę rozwoju zdarzeń scenicznych symbolika ziemi zbliża się ku biegunowi negatywnych odczytań – staje się bezładna, napawa lękiem, zapowiada to, co utajone i groźne. Na równi z tancerzami – „ludźmi ziemi”, jak ich nazywała Bausch¹⁴ – ziemia jest bohaterką scenicznego rytuału. Występuje tutaj jako widomy znak natury i w sposób bezpośredni określa zachowania człowieka. Jej spokojna, gładka powierzchnia w początkowej fazie przedstawienia, z czasem staje się polem śmiertelnej walki, areną zmagania, miejscem konfrontacji Ofiarowanej z wrogiem jej zbiorowością.

Norbert Servos zauważa, że w przedstawieniu Bausch „walka płci nie wywiązuje się dopiero w trakcie rytuału adoracji ziemi; podział jest rzeczywistością zastaną i punktem wyjścia akcji, której przebieg całkowicie koncentruje się na ofiarowaniu młodej kobiety”¹⁵. Ten dominujący wątek ofiary zapowiada już sekwencja *Introdukcji* w części pierwszej – obraz kobiety leżącej na czerwonej chuście, która w finale staje się jej śmiertelną suknią. Czerwień – jako kolor szaleństwa, miłości i śmierci – wyraźnie kontrastuje z cielesnością tancerzy i czernią torfu. Inaczej interpretuje ten wyjściowy układ Gerald Siegmund, który uważa, że „[z]asadniczy podział w przedstawieniu nie przebiega między mężczyzną a kobietą. Podstawowa opozycja w sztuce powstaje przede wszystkim między grupą tancerzy a czerwoną chustą i momentem bezruchu, który ona wywołuje. Chusta jest tym, co w równej mierze określa reakcje mężczyzn i kobiet oraz wymusza przynależne im zachowania”¹⁶. W przypadku mężczyzn zachowania te sprowadzają się do tradycyjnego traktowania kobiety jako ofiary.

Ale ziemia, przyjmująca tę ofiarę, nie pozostawia nikogo czystym, oblepia ciała tancerzy, miesza się z potem, zaciera kolor kostiumów, nasycza powietrze swoim zapachem i wilgocią. Ta fizyczność, materialność, namacalność podłoża definiuje zarazem ruch wykonawców. Działa poniekąd jak *the obstruction technique* w choreografiach Palle Granhøja, stanowiąc przeszkodę w działaniach tancerza, stawiając opór, blokując ruch¹⁷. Stephan Brinkmann, który uczestniczył w próbach i występował w *Frühlingsopfer*, pisze:

Tańczymy *Sacre* na torfie. Ten torf jest zawsze inny. Dla tancerza, który całe życie trenował i występował na podłożu do tańca, zupełnie niezwykle jest to, że podło-

¹⁴ S. Brinkmann, *Bewegung erinnern ...*, s. 137.

¹⁵ N. Servos, *Pina Bausch. Tanztheater*, Fotos von G. Weigelt, München 2003, s. 41.

¹⁶ G. Siegmund, *Der Körper als Fragezeichen*, [w:] *Methoden der Tanzwissenschaft ...*, s. 65.

¹⁷ <http://www.granhøj.dk/about> (dostęp: 1.08.2022).

ga jest czymś pokryta. Ziemia uniemożliwia takie wykonywanie ruchów, jakie próbowaliśmy w sali baletowej. Ziemia przeszkadza i hamuje nas, ale także fascynuje i motywuje¹⁸.

Andrzej Stasiuk spostrzegł, że „[w]śród czterech żywiołów tylko ziemia nie ma głosu”¹⁹, jest cicha. Także w opisywanej sytuacji scenicznej „[z]iemia pochłania dźwięki, zwłaszcza stóp, i dzięki niej wiele kroków wydaje się bardzo cichych”²⁰. Jest obecna w sposób niebywale sensualny, tancerze podkreślają nie tylko uwarunkowanie ruchu od podłoża, ale także bezpośrednie doznania, jakich dostarcza kontakt z ziemią. Stephan Brinkmann zapisał w notatce z prób:

Rozkoszuję się tym, co wyczuwam pod stopami, jej wilgotnym zimnem i zapachem, jaki wydziela. Lubię jej miękkość, lepkość, sypkosć. [...] Tworzy wzory i cienie na podłodze, na której leży, a także na ciałach tancerzy, które coraz bardziej pokrywa w miarę przebiegu sztuki. Na skórze tancerzy ziemia i pot tworzą dziwne wzory. [...] Z drugiej strony ziemia irytuje. Uniemożliwia ruch, kiedy się przewracasz, szczypie w szyję, uszy, oczy, dostaje się między palce i pod paznokcie²¹.

Inna tancerka, Julie Shanahan, dodaje:

[...] im lepszy miałam kontakt z ziemią, tym ruchy stawały się łatwiejsze. Trzeba zdać się na dotyk i muzykę. I na zapach – to bardzo ważne. Nie tylko tańczy się, słyszy muzykę, wyczuwa ziemię pod stopami, ale także czuje jej zapach: ziemia dostaje się do ust, czuje się jej smak, czuje się ją na skórze. To wspaniałe²².

Wilgotny zapach ziemi – element subtelny przypisany temu żywiołowi w filozofii indyjskiej²³ – wypełnia także widownię, jest wyczuwalny przez publiczność, włączoną za jego sprawą w czasoprzestrzeń scenicznego rytuału. „Często patrzymy na cichy taniec i dziwne znajome rytuały, wykonywane z taką intensywnością emocjonalną, że samo patrzanie na scenę boleśnie uświadamia nam konwencję patrzenia”²⁴.

¹⁸ S. Brinkmann, *Bewegung erinnern ...*, s. 137.

¹⁹ A. Stasiuk, *Święto wiosny*, [w:] idem, *Dukla*, Czarne 1997, s. 98.

²⁰ S. Brinkmann, *Bewegung erinnern ...*, s. 137.

²¹ *Ibidem*.

²² Cyt za: A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch*, s. 62.

²³ M. Jakubczak, *Ziemia*, s. 15.

²⁴ J. Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington–Indianapolis 1991, s. 136.

W późniejszych przedstawieniach Pina Bausch wielokrotnie sięgała po podobne rozwiązania – pole goździków (*Nelken*), stos płatków czerwonych róż (*Der Fensterputzer*), strumienie wody zatapiające scenę lub spływające na nią z nadscenia (*Água, Arien, Ten Chi, Vollmond*) i ponownie ziemię (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, Das Stück mit dem Schiff*), traktując je jak elementy równie realne co działania tancerzy, którzy biegają i upadają, jak kontakt z publicznością, który jest rzeczywisty.

Taniec na gołej ziemi to wielka radość – mówiła Bausch. – Tańczymy na gołej ziemi, pocimy się, zdarza się nam występować w mokrych strojach wieczorowych. Kiedy chodzimy po trawie, panuje cisza albo bzyczą komary. Trawa ma zapach, określoną temperaturę. Podobnie jest z wodą: kiedy przez nią biegniesz – robi hałas, a kiedy się uspokoi – przypomina lustro. Sunąc zaś przez liście – zostawiasz za sobą wyraźny ślad. Lubię te przeżycia. Są jak jednoczenie się z czymś. Dla mnie to nie jest walka z materią, lecz rodzaj pieśczęty²⁵.

Ta wypowiedź ma podwójną referencję – odnosi się zarówno do kreacji dzieła sztuki, jak i do przeżywania w nim natury. Sensualność, która jest istotą dzieła sztuki, ulega tu wzmocnieniu przez wprowadzenie w jej obręb elementu natury, w *Frühlingsopfer* – ziemi. Synergia sztuki i natury, do jakiej dochodzi w przedstawieniu Piny Bausch, pozwala postrzegać je w perspektywie ekoestetyki. Chodzi tu jednak nie tylko o ekoestetykę ziemi w wąskim rozumieniu, która obejmuje przede wszystkim mity i wierzenia związane z wyobrażeniami ludzi o ziemi, lecz w szerszym sensie, w jakim definiuje ekoestetykę Maria Gołaszewska w swojej książce nawiązującej tytułem do dzieła Strawińskiego: *Święto wiosny: ekoestetyka – nauka o pięknie natury*²⁶. Gołaszewska zalicza muzykę baletową Igora Strawińskiego do wielkich dzieł mających związek z przyrodą, a zarazem posiadających przełomową i nieprzemijającą wartość²⁷. Czyniąc kompozycję Strawińskiego hasłem wywoławczym swojej nauki o pięknie natury, Gołaszewska pisze:

Ekoestetykę można ująć w trzech wymiarach: 1) wymiar *mikro* – intymny, osobisty, spontaniczny, wolny od zewnętrznych czynników, jak moda, poczucie społecznego obowiązku itp.; otoczenie naturalne, jego piękno przynosi autentyczną satysfakcję estetyczną i poczucie, iż piękno to trzeba szanować i strzec; 2) wymiar *medio* – społeczno-towarzyski, rozgrywający się w małych grupach społecznych;

²⁵ Cyt za: A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch*, s. 62.

²⁶ M. Gołaszewska, *Święto wiosny: ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000.

²⁷ *Ibidem*, s. 169.

od strony merytorycznej tego rodzaju potoczne zainteresowanie naturą i jej pięknem to przede wszystkim wymiana doznań estetycznych oraz dyskusja o sprawach dóbr naturalnych; 3) wymiar *makro* – uniwersalny; ma on charakter albo prac teoretycznych na temat związków sztuki z ekologią albo jest działalnością w tym kierunku; postawa estetyczna zazwyczaj łączy się tu z poznawczą i etyczną, zaś działalność rozgrywa się na szerokiej scenie publicznej²⁸.

Do *Frühlingsopfer* można odnieść dwa z przedstawionych tu wymiarów ekoestetyki – *mikro* i *makro*. Kiedy Gołaszewska pisze, że piękno otoczenia naturalnego może przynieść autentyczną satysfakcję estetyczną, to w odniesieniu do przedstawienia Piny Bausch musimy myśleć o przeniesieniu elementu otoczenia naturalnego – ziemi – w wykreowaną przestrzeń sztuki – sceny. Jej realna obecność – zapach, wilgoć, wzory rysujące się na podłodze i na ciałach tancerzy, sposób przemieszczania się w przestrzeni sceny, chmura ziemi wytryskująca z ciała Ofiarowanej – odczuwalna jest nie tylko przez wykonawców, których działania określa, ale także przez widzów, dla których jest czymś namacalnie bliskim, tu postrzeganym w kontekście dzieła sztuki, które dostarcza autentycznej satysfakcji estetycznej.

W drugim przypadku, mówiąc o uniwersalnym wymiarze ekoestetyki, Gołaszewska wspomina o „pracach teoretycznych na temat związków sztuki z ekologią albo [...] działalności w tym kierunku”. Właśnie działalnością w kierunku wskazywania/tworzenia związków sztuki z ekologią (naturą) byłaby *Frühlingsopfer* (a także późniejsze przedstawienia Bausch, w których wprowadzała elementy natury – trawę, kwiaty, wodę, chrust, skałę). Te realne elementy inkorporowane w dzieło sztuki pojawiają się na prawach właściwych ich naturze – wilgoć, zapach, lepkość, sytkość ziemi nie jest podporządkowana i zdominowana przez formy i działania artystyczne, lecz właśnie ona je definiuje – czyni niepewnym każdy krok tancerza, przykleja się do ciała, doskwiera – dostarcza szczególnej „pieszczoty”, jak określiła to Pina Bausch. Stephan Brinkmann napisał:

Często myślę o zdaniu wypowiedzianym przez Pinę Bausch, że pisała *Sacre* własnym ciałem. Dlatego przedstawienia i próby wydają mi się aktem nad-pisywania, w ramach którego idziemy tymi samymi drogami, które ona przeszła. Jest to pewna forma przypominania ciałem, pewien sposób utrzymywania z nią kontaktu²⁹.

Jest to pewien rodzaj pamięci kolektywnej właściwej tylko Tanztheater Wuppertal.

²⁸ *Ibidem*, s. 10–11.

²⁹ S. Brinkmann, *Bewegung erinnern ...*, s. 164.

GRAMATYKA FANTAZJI GERTA JONKEGO

Jak mógłby poradzić sobie z przedstawianiem rzeczywistości autor, który czuje niechęć do każdej odmiany realizmu? Jak mógłby posłużyć się słowem poeta, który jest przekonany, że język nie sprzyja porozumieniu, lecz właściwie przyczynia się do nieporozumień? Chcąc uniknąć trudności, jakich przysparza pisarzowi i rzeczywistość, i słowo, Gert Jonke¹ uruchamia własną „gramatykę fantazji”, pozwalającą na przedstawienie dzisiejszego zglobalizowanego świata w taki sposób, że możliwe jest nasze ponowne odnalezienie się w nim. Jedynym warunkiem jest przyjęcie zasad tej „gramatyki fantazji”, której można się nauczyć. Sam Jonke traktuje ją zresztą jako przedmiot studiów, wykładając jej podstawy studentom wiedeńskiej Schule für Dichtung – wienna school of poetry. W 1997 roku prowadził tam kurs *Die Wahrheit der Lügengeschichte* (Prawda kłamliwego opowiadania), a w 1999 dwa seminaria: *Sublimieren – über die Unwirklichkeit des Wirklichen* (Sublimowanie – o nierzeczywistości rzeczywistego) oraz *Auf den Spuren*

¹ Gert Jonke (1946–2009), austriacki dramatopisarz i prozaik; pochodził z Klagenfurtu, gdzie ukończył gimnazjum i szkołę muzyczną w klasie fortepianu. Po odbyciu służby wojskowej w 1966 roku przeniósł się do Wiednia, gdzie najpierw podjął studia na wydziale filmu i telewizji w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, a następnie studiował germanistykę, historię, filozofię i muzykologię na Uniwersytecie Wiedeńskim. Debiutował w 1969 powieścią *Geometrischer Heimatroman*. Jako stypendysta spędził pięć lat w Berlinie Zachodnim (1971–1976), po czym przez dłuższy czas przebywał w Londynie, Frankfurt nad Menem, Hamburgu i podróżował po Ameryce Południowej. Jest autorem ponad dwudziestu utworów, w tym trzynastu dramatów, których prapremiery odbyły się na scenach austriackich. Laureat licznych nagród literackich i teatralnych, m.in. Franz-Kafka Literaturpreis (1997), Berliner Literaturpreis (1998), Austriackiej Literackiej Nagrody Państwowej (2001), nagród im. Kleista (2005) i im. Schnitzlera (2006) oraz przyznanej mu dwukrotnie, najbardziej prestiżowej austriackiej nagrody teatralnej im. Nestroya za *Fantazję na chór* (2003) i *Zatopioną katedrę* (2006). Dzięki wsparciu austriackiego Kulturforum w Warszawie Gert Jonke był gościem zorganizowanej w Uniwersytecie Łódzkim konferencji *Felix Austria – dekonstrukcja mitu?*, na której 15 listopada 2007 roku czytał swoje teksty z towarzyszeniem muzyki w wykonaniu Gerta Mütera.

der unbekannten Grammatik unserer Fantasie (Na tropach nieznannej gramatyki naszej fantazji). Swoim słuchaczom polecał „podręczniki” Roberta Walsera, Bruno Schulza (*Sklepy cynamonowe* i inne opowiadania), Isidore’a de Lautréamonta, Wolfganga Hildesheimera i skromny wybór własnych „skryptów”. Kiedy rozpoczynał tę działalność dydaktyczną, miał już jednak poważne doświadczenie w językowych operacjach na rzeczywistości, o której wiedział, że niemożliwe jest „odpisywanie [kopiowanie – M.L.] rzeczywistości, gdyż codzienność upływa zbyt niechlujnie, by przy jej przedstawianiu osiągnąć wystarczającą intensywność. Dlatego każda rzeczywistość musi być najpierw porządnie zakłamana”. Posiadał także sprawność w operowaniu fantazją, która na nowo porządkuje świat, zawieszając obowiązywanie przypisanych mu praw fizyki, cykli biologicznych, związków przyczynowo-skutkowych.

Ten obraz fantastycznie zintensyfikowanego świata przedstawiał Jonke najpierw w utworach prozatorskich i w słuchowiskach radiowych; dopiero od roku 1989 zaczął pisać sztuki teatralne, czasami dramaturgicznie przetwarzając wcześniejsze słuchowiska (np. *Damals vor Graz, Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist, Opus 111*). Przeniesienie na scenę tekstów Jonkego nie jest jednak zadaniem prostym dla teatru. Krytycy często sytuują jego twórczość w austriackiej tradycji komedii czarodziejskiej czy komedii maszynowej, której teatralne wykonanie wymaga uruchomienia potężnego aparatu scenicznego. Ale w przypadku *Zatopionej katedry*² czy *Fantazji na chór*³ – które zostały zaprezentowane polskim czytelnikom – nie chodzi jedynie o karkołomne zadanie ukazania na scenie sypialni wyciekającej przez dziurkę od klucza, startu maszyny latającej wprost na oczach widzów czy ustawienia stu jedenastu fortepianów (*Opus 111*). Chodzi bowiem przede wszystkim o uruchomienie magicznych sił wpisanych w słowa dramatu, o wyczarowanie na scenie prawdy o nieprawdziwej rzeczywistości. Teatralne teksty Jonkego są partyturami do mówienia, które wymagają niezawodnego instrumentu scenicznego oraz wrażliwości i wirtuozerii wykonawców.

Muzyczna terminologia jest tu w pełni uprawniona, gdyż w utworach Gerta Jonkego jednym z konstytutywnych czynników jest muzyka, co sytuuje

² G. Jonke, *Zatopiona katedra*, przeł. M. Leyko i J. Niedziela, „Dialog” 2008, nr 3, s. 80 – 99. Prapremiera polska – spektakl dyplomowy studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, reż. A. Augustynowicz, scen. M. Braun, we współpracy z Teatrem Współczesnym w Szczecinie, 13 IX 2008.

³ G. Jonke, *Fantazja na chór. Koncert dla dyrygenta w poszukiwaniu orkiestry*, przeł. M. Leyko, [w:] *Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich*, red. M. Borowski, M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, t. 1, Kraków 2007, s. 187–231.

jego twórczość na pograniczu sztuki słowa i dźwięku. Sam autor w eseju *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik* (Ponaddźwiękowa prędkość muzyki, 1990) przypominał, że „akurat w naszym stuleciu [XX wieku – przyp. M.L.] jest wystarczająco dużo przykładów na to, że poprzez literaturę można uprawiać muzykę – wymienimy chociażby Ernsta Jandla czy Gerharda Rühma – i że możliwe jest opisanie muzyki w taki sposób, że jest ona niemal lub rzeczywiście słyszalna”. U Jonkego przenikanie się sztuki słowa i muzyki dostrzec można na różnych poziomach, przejawia się ono zarówno w czerpaniu inspiracji tematycznych z muzyki – jej dzieł i twórców, w zajmowaniu się procesem słuchania/słyszania oraz naturą i sposobem funkcjonowania dźwięku, jak i w konstrukcji dramatów czy w muzycznym traktowaniu słowa, jego rytmizacji i brzmieniu.

Wszystkie te zabiegi są widoczne w *Fantazji na chór. Koncercie dla dyrygenta w poszukiwaniu orkiestry*, napisanej przez Jonkego w ramach projektu *Sprachmusik*, realizowanego w Grazu – Europejskiej Stolicy Kultury 2003. Inspiracją była tu *Fantazja na fortepian, chór i orkiestrę c-moll op. 80* Ludwiga van Beethovena, legendarna z powodu okoliczności jej prawykonania. Zziębnięta publiczność wysłuchiwała jej po raz pierwszy w Wiedniu 22 grudnia 1808 roku w czasie wielogodzinnego koncertu prowadzonego przez kompozytora. Z powodu błędu muzyków w finale *Fantazji* Beethoven przerwał wykonanie i kazał ją odegrać jeszcze raz. Położenie Dyrygenta w dramacie Jonkego okazuje się jeszcze trudniejsze. Pod nieobecność protestujących instrumentalistów ten wybitny znawca fenomenologii muzyki dyryguje publicznością, wprawiając ją w stan hipnozy, pozwalającej obecnym na odegranie symfonii na organicznie wbudowanym w każdego instrumenta i na usłyszenie symfonii w sobie. Tło dramatu stanowi wykonywanie symfonii przez publiczność poza granicami fizycznej słyszalności, a segmentacja kompozycji wyznacza także wewnętrzny podział dramatu. Nie-materialność dźwięku wizualizowana jest w przestrzeni sceny stałymi relacjami między Dyrygentem a jego „słucho-muzykami”, które służą instruowaniu wykonawców i teoretycznemu komentowaniu odgrywanego dzieła. W tę bezdźwiękową warstwę muzyczną, której kulminacją jest objawienie się „duszy symfonii”, wpisane są partie chóru opowiadające poetycką prozą o wprowadzonym zakazie słuchania dźwięków naturalnych i zniesieniu prawa do ciszy oraz o komercjalizacji nieba przez agencje reklamowe, a także historię miłosną malarzki i malarza znikających we wzajemnych portretach. Ulrich Schonherr⁴ zauważa, że o ile Beethowenowska fantazja na chór miała być artystycznym aktem zaprzysiężenia związku

⁴ U. Schonherr, *Abzugeben in der Welt, dicht an der großen Dornenhecke, der Grenze der Vernunft*, [w:] G. Jonke, *Chorphantasie. Konzert für Dirigent auf der Suche nach dem Orchester*, Graz 2003, s. 67.

melos i *logos*, o tyle celem sztuki Jonkego staje się wyrażenie tego związku środkami teatralno-słownymi. Równolegle do niesłyszalnego przebiegu kompozycji muzycznej rozwija się rozłożony na kilka mikrohistorii główny nurt zdarzeń. Są one efektem globalizacji sfery akustycznej, osiągniętej w wyniku powszechnego i jednolitego nagłośnienia „dźwiękowym śmieciem” każdej przestrzeni w otoczeniu człowieka. Protestujący przeciw temu przejawowi globalizacji Dyrygent traci swoje stanowisko w filharmonii, opuszczają go pozbawieni wynagrodzenia muzycy, a jedyną możliwość ocalenia siebie, idei wolności muzyki i prawa do ciszy widzi w ucieczce na Spitsbergen.

Także inne utwory Jonkego są wyraźnie i na różne sposoby naznaczone muzycznością i muzyką. Warto wymienić chociażby *Der ferne Klang* (Dźwięk z oddali, 1979), *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* (Głowa Georga Friedricha Händla, 1988), *Opus 111* (1993). W „teatralnej sonacie” *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist* (1990, wyd. pol. *Łagodność furii albo Uchomaszynista*⁵) głuchnący Beethoven widzi dźwięki za pomocą światła; w marcu 2006 roku odbyła się w wiedeńskim Theater des Augenblicks (Teatr w Okamgnieniu) prapremiera tej sztuki w języku migowym, a w roli kompozytora wystąpił niesłyszący aktor Werner Mössler. Z kolei w *Es singen die Steine* (1998, wyd. pol. *Gdy kamienie śpiewają*⁶) ukazana jest zdolność botanicznych muzykantów do zdobycia muzycznego wykształcenia, a nawet wykonywania z powodzeniem piosenek miłosnych przez lilie bagienne, pieśni pogrzebowej przez orlika czy cwaniackich kupletów przez fukse.

Natomiast w przypadku *Zatopionej katedry* inspiracja preludium Claude’a Debussy’ego *La cathédrale engloutie* ma naturę intertekstualną i polega na zapośredniczeniu przez utwór muzyczny motywu literackiego. W ślad za Debussym Jonke posłużył się legendą o zatopionej katedrze, sięgając po jej karynką wersję, wyjaśniającą okoliczności powstania jeziora Wörther („perły Karyntii”). O ile jednak pierwotnie zatopienie miasta pod wodą miało być karą za bezbożne i rozwiązłe życie, o tyle w parabolicznym dramacie Jonkego kara ta nie stała się dla ludzi wystarczającą nauczką, a kolejny akt nawrócenia ma nastąpić, gdy jezioro, które traktują jak oko świata, zaczyna stopniowo wyciekać. Zbiorowe litanie i modlitwy o zbawienie wszelkich istnień ziemskich stosowane są jako terapia w zakładzie geriatrycznym dla chorych na spowolnienie (*morbus ritardando*) i skazanych na przezroczyłość pensjonariuszy.

⁵ G. Jonke, *Łagodność furii albo Uchomaszynista. Sonata teatralna*, przeł. M. Leyko, [w:] idem, *Sonaty na teatr*, Kraków 2009, s. 107–161.

⁶ G. Jonke, *Gdy kamienie śpiewają. Fragment teatru natury*, przeł. E. Jeleń, [w:] *Sonaty na teatr*, s. 163–218. W tomie tym znajduje się także: G. Jonke, *Insektarium*, przeł. S. Lisiecka, *ibidem*, s. 27–106.

Muzyczność *Zatopionej katedry* to przede wszystkim sposób jej rytmicznego rozwoju i kunszt słowa. Dramat otwiera uwertura (*ad libitum*), która może stanowić ramę dla całości, jeśli reżyser włączy ją do przedstawienia. W zabawnym monologu przedsiębiorcy pogrzebowego oferowana jest nowatorska forma „teatru cmentarnego”, który ma uświetnić nazbyt skomercjalizowane uroczystości pochówku. Scenariusz przedstawienia można wybrać zawczasu, będąc spokojnym o artystyczny poziom ostatniego pożegnania. Z tej perspektywy zatem przypowieść o wyciekającym jeziorze może być zdeponowanym scenariuszem „cmentarnego teatru”, w razie gdyby zniknięcie jeziora znów ludzi niczego nie nauczyło. Każda z następujących po uwerturze trzech części dramatu utrzymana jest w swoim tempie i podąża za własną melodią. Część pierwszą rozpoczyna – niczym duet liryczny – pełne spokoju rozsmakowywanie się w istocie prawdziwej ciemności, które niepostrzeżenie przechodzi w *furioso* kłótni małżeńskiej i kończy się nagłym spadkiem dynamiki. Część druga toczy się *maestoso* – w zwolnionym tempie cierpiących na spowolnienie pensjonariuszy centrum geriatrycznego, w monotonnym rytmie litanii powtarzanych w intencji zbawienia ameb, pietruszki i kantów spodni. Część trzecia – w której zapowiedzią zbawienia ma być zniknięcie jeziora – przebiega *spianato* i przynosi uspokojenie obudzonych z letargu pacjentów, zakłócone jedynie protestami lekarza i pielęgniarki, których klinika straciła rację bytu.

Gramatyka fantazji Gerta Jonkego przejawia się także w nadawaniu przedstawionemu światu nowych wymiarów czasoprzestrzennych i przekształcaniu organizmów żywych oraz materii przez obdarzenie ich niespotykanymi właściwościami i cechami. Prawo do takich operacji wynika z faktu, że nie istnieje żadna obiektywna rzeczywistość, a relatywizm zjawisk rzeczywistych, subiektywizm odczuwania upływu czasu i dymensji przestrzennych jest sprawą naszych zmysłów. Problem czasu uważa Jonke za niezwykle skomplikowany i twierdzi, że warto zastanowić się, „czy czas płynie spoza nas do przodu, czy też wychodzi nam naprzeciw z przyszłości i zapada się w przeszłość? Nie ma żadnej teraźniejszości, gdyż moment, który właśnie przeżywamy, natychmiast mija, jest już w pamięci, staje się przeszłością. Sprawa czasu jest skomplikowana, można zwariować, kiedy się o tym myśli, ale trzeba o tym myśleć”⁷. To pozwala wyobrazić sobie, że życie człowieka, trwające przeciętnie siedemdziesiąt lat, mogłoby być skondensowane do kilku minut, albo że wszystkie przysługujące nam uderzenia serca zostałyby rozciągnięte na setki lat, powodując spowolnienie funkcji

⁷ Rozmowa Andrei Kunne z Gertem Jonke przeprowadzona 2 sierpnia 1983 roku, [w:] G. Jonke, *Gegenwart der Erinnerung*, Programmbuch Volkstheater, Wien, 1994, s. 32–33.

życiowych, jak przydarza się to bohaterom *Zatopionej katedry*. Nic zatem dziwnego, że na przewrócenie kartki książki niektórzy potrzebują aż czternastu dni.

Nie inaczej przedstawia się sprawa przestrzeni, która zależnie od pory dnia staje się rozciągliwa albo kurczy się i niknie. Dlatego w dramacie Jonkego może się zdarzyć na przykład, że: „[u]lice i drogi, do których przyczepione są miejscowości i domy, w miarę zapadania wieczoru zostają tak rozciągnięte, wydłużone, rozkraczone, że ulica, droga czy odcinek między dwiema wsiami czy miejscowościami rwie się, urywa w środku czy gdzieś tam. Jeśli przejeżdża się nocą przez takie miejsce, trzeba przerwać podróż i zatrzymać się, bo nie da się dalej jechać. Nie wiadomo po prostu, co robić. Trzeba wtedy czekać do świtu, żeby odszukać utracony odcinek drogi”. Winna jest temu natura ciemności.

Podobnej transformacji podlegają inne zjawiska, a nawet ludzie. Okazuje się, że katedra może istnieć jako jedynie swój własny cień, że rozlewiska wodne można hodować niczym rozsady roślin w biotopie (*Zatopiona katedra*) albo że symfonia ma duszę dającą się nagrać na CD. Ludzie oddychają nie tylko płucami, ale także patrzenie jest oddechem oczu, a słuchanie – oddechem uszu; można zatem wydychać światło z oczu i dźwięki z uszu (*Fantazja na chór*). Wszystko to jest tak samo prawdopodobne jak postać Rudolfa Kwartetu-Smyczkowego z *Fantazji na chór*, który zmagazynował w głowie partytury wszystkich kwartetów smyczkowych i interpretuje świat i ludzi w kategoriach przyswojonych sobie utworów. Jego pierwowzorem mógłby być stworzony przez E.T.A. Hoffmanna kapelmistrz Kreisler czy jakaś podobna do niego literacka postać bezkompromisowego pod względem artystycznym muzyka. Ale mógłby nim być także wybitny skrzypek Rudolf Kolisch, który wraz ze swoim kwartetem smyczkowym utrwalił kanony wykonawcze kompozycji Schönberga⁸. Podobnie pianista Rudi w *Zatopionej katedrze*, cierpiący z powodu braku dobrego leukoplastu, jest – jak zdradza sam autor⁹ – portretem pianisty Alfreda Brendla. Gert Jonke nie ukrywa, że tworzywem wyjściowym dla jego twórczości bywają nie tylko ludzie, których spotyka, ale również jego własna biografia, osobiste przeżycia i wspomnienia; w opowiadaniu *Individuum und Metamorphose* (Indywiduum i metamorfoza) stwierdził wręcz: „Jestem wymysłem siebie samego”.

Pisarstwo Jonkego wydaje się nieustannym procesem wariacyjnym, polegającym na przetwarzaniu własnych dzieł, pomysłów, motywów, postaci. Nie chodzi tu jedynie o nadawanie im innej formy – jak wspomniane już sceniczne wersje słuchowisk, czy przekształcenie pierwotnej sztuki *Schule der Geläufigkeit*

⁸ Por. U. Schonherr, *Abzugeben in der Welt...*, s. 72.

⁹ Por. *Trzymam się z dala od wszelkich dogmatów. Rozmowa z Gertem Jonke przeprowadzona przez M. Leyko i J. Niedzielę*, „Dialog” 2008, nr 3.

(Szkola bieglosci, 1974) w opowiadanie (1977), które z kolei stalo się pierwszą częścią trylogii *Der ferne Klang* (1979), a jednocześnie podstawą kolejnego dramatu *Opus 111* (1993). W wielu utworach Jonkego powracają fantastyczne idee, za każdym razem w nieco innym kontekście, na przykład wymiennosc funkcji zmyslow, dazenie postaci do ujrzenia dzwiku czy skomponowania muzyki, która można odbierać wszystkimi zmysłami – nie tylko słuchem, ale też poprzez węch, smak. Jego bohaterowie wędrują po kolejnych utworach, raz znajdując się w ich centrum, innym razem jako postaci drugoplanowe – jak choćby Głosnik, który w *Zatopionej katedrze* pojawia się dla wypowiedzenia jednej kwestii, za to w *Redner rund um die Uhr* (Mówca przez okrągłą dobe, 2004) wysuwa się na plan pierwszy. Dlatego trudno separować dramaturgię Jonkego od twórczości prozatorskiej czy poetyckiej, nie poddaje się ona także zwyczajowym przyporządkowaniom gatunkowym. Sam autor stwarza własną genologię, stosując na określenie swoich sztuk takie terminy jak: koncert (*Fantazja na chór*), sztuka na fortepian (*Opus 111*), sonata teatralna (*Łagodność furii albo Uchomaszynista*), albo mówiąc, że *Opus 111* jest komedią o muzycznej strukturze fugi, a *Zatopiona katedra* „to w zasadzie jeden długi wiersz”. Wszelkim systemom wymykają się także formy podawcze stosowane w tekstach teatralnych. *Fantazja na chór* jest właściwie monstrualnym monologiem Dyrygenta inkrustowanym mikroopowiadaniem i wyróżnionymi w tekście lirycznymi partiami chóru. W *Zatopionej katedrze* z kolei, tym długim wierszu, kłótnia między małżonkami w akcie I spływa kaskadą poetyckich, zrytmizowanych inwektyw, narzucających tej partii tekstu tempo i melodię („Ty gumowcu! Ty brukowcu! Ty parowcu! Ty barczysty wielokomórkowcu w prochowcu!” / „Ty argumentacja! Ty komasacja! Ty okupacja! Ty realizacja! Ty chrypo! Ty grypo! Ty stypo!”), w przeciwieństwie do spiralnie uporządkowanych litanii w akcie II.

Jonke określany bywa przez krytyków jako „Sprachkomponist” – kompozytor mowy; Benjamin Henrichs nazwał jego prozę „muzyką maszyny do pisania” („Zeit” 14.03.1980); wśród pisarzy austriackich pod względem kunsztu językowego przyznaje mu się miejsce obok Thomasa Bernharda i Elfriede Jelinek. Jego sposób posługiwania się językiem jest jednak na tyle oryginalny i niezależny od jakichkolwiek stylów i technik, że Jochen Jung stwierdza wręcz, że: „wśród autorów, którzy piszą po niemiecku, jest najbardziej obcy. Jeśli obcością jest to, co zawsze pozostaje dla nas zagadką, dlatego że przeczuwamy coś, co tkwi w nas głęboko, ale nie da się tego wyrazić zwykłymi formami, wówczas jest dla nas najbardziej obcy. Ale dlatego też jest nam najbliższy”¹⁰.

¹⁰ J. Jung, cyt. za: H. Haider-Pregler, „Und jetzt werden sie zusätzlich mit den Ohren atmen”. *Dimensionen des Wahrnehmbaren in Gert Jonkes Theatertexten*, [w:] *Vom Drama*

O ile Jonke na poziomie konstruowania świata przedstawionego stwarza „gramatykę fantazji” uchylającą zasady mimetyzmu, o tyle na poziomie języka deklaruje: „Stosuję gramatykę, kiedy mi to pasuje i jak mi to pasuje, a jeśli mi nie pasuje, wynajduję nową gramatykę”¹¹. Podobnie jest ze słowami, które swobodnie przekształca i łączy w neologizmy, uchyla, przesuwa lub zderza ich semantykę. Język niemiecki z łatwością poddaje się takim zabiegom, ale ich efekt jest niebywale trudny do przełożenia na inne języki (np. tytuł *Sanftwut* = *sanft* + *Wut*, pol. łagodny + złość = łagodność?). Częste wykorzystywanie synestetycznej funkcji języka, nagromadzenie metafor, bogactwo oksymoronów i paradoksów, labirynty zdań stanowią dużą trudność dla czytelników, a dla teatru są nie lada wyzwaniem, jeśli chce się ocalić na scenie ich lekkość i dowcip, gdyż nade wszystko sztuki Gerta Jonkego posiadają spory ładunek humoru. Słowo w jego tekstach teatralnych obciążone jest ponadto obowiązkiem wizualizacji skomplikowanych wyobrażeń autora. Monika Meister¹² mówi o rekwizytach słownych, czyli tworach słownych, które służą ukazaniu zdarzeń i przedmiotów, które w rzeczywistości nie istnieją na scenie, przedstawieniu i ucieleśnieniu w przestrzeni językowej tego, co niewidoczne.

Wszystkie te wymykające się technikom realistycznego pisarstwa zabiegi Gerta Jonkego nie służą jednak ucieczce od współczesnych problemów w światy nierzeczywiste, lecz zostają uruchomione po to właśnie, by ukazać niebezpieczeństwa globalizacji, niedoskonałość instrumentów ochrony społeczeństwa, arogancję władzy, wszechwładność systemów komunikacji masowej. I choć Jonke poddaje te problemy łagodnej obróbce, w zakończeniu *Fantazji na chór* rozbrzmiewa „JEDEN JEDYNY KRZYK”.

zum *Theatertext?*, Hrsg. H.-P. Bayerdörfer, M. Leyko, E. Deutsch-Schreiner, Tübingen 2007, s. 85.

¹¹ G. Jonke, [w:] H. Haider, *Symphonie der zerstörten Natur. Gespräch mit Gert Jonke*, „Die Presse” (Wien) 29/30.09.1979.

¹² M. Meister, *Die RaumZeit des Theaters*, [w:] *Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie*, Hrsg. K. Amann, Wien 1998, s. 116–117.

KOMEDIA CZY TRAGEDIA? O DRAMATACH PETERA TURRINIEGO

Peter Turrini został w Polsce zasznuflakowany jako „dziecko postfaszystowskiej prowincji”, autor „obrazoburczy” i „szokujący”, którego twórczość – te „toksyczne” dramaty – „wywołuje skandale, a publikacje prasowe i wystąpienia publiczne bulwersują odbiorców”. Wszystkie te określenia, które się nieznosnie powtarzają, pochodzą z tekstów prasowych publikowanych u nas w 2006 i 2007 roku. Nie zawsze służą one jedynie podgrzaniu przedpremierowej atmosfery, by pokazać jak otwarty i bezpruderyjny jest nasz teatr, sięgający po sztuki kolejnego (obok Thomasa Bernharda czy Elfriede Jelinek) austriackiego pisarza „kalającego własne gniazdo”. Czasami bowiem są wyrazem autentycznego oburzenia, gdy na przykład dziennikarka przeprowadzająca wywiad z Turrinim przed premierą *Pasji* w Teatrze Studio (według *Szatana i śmierci* Turriniego, reż. Zbigniew Brzoza, 2007) szczerze wyznaje: „Przeczytałam pana sztukę *Szatan i śmierć* i postanowiłam jej nie oglądać. W moim odczuciu jest tak obsceniczna, że aż obrzydliwa”¹. Trochę prowincjonalne to nasze oburzenie i wyczulenie na skandal, a z pewnością spóźnione o całe pokolenie, bo tak na sztuki Turriniego mogła reagować prawicowa Karyntia w latach 70. i 80. Natomiast dziś, po fali brutalizmu, darujemy sobie podejrzewanie autora o to, że świadomie prowokuje skandale², i potraktujmy poważnie³ jego sposób patrzenia na świat i przekonanie,

¹ E.K. Czackowska, J.R. Kowalczyk, *Mój teatr szuka dobra, pokazując zło. Rozmowa z Peterem Turrinim*, „Rzeczpospolita” 22.03.2007, nr 69.

² W przywoływanym tu wywiadzie Peter Turrini powiedział: „Nigdy nie siadam do pisania z myślą, że urządzę skandal. Byłoby to świadectwem myślowego ubóstwa autora, który uprawia pisarską tandetę. Napisałem czterdzieści sztuk. Połowę z nich uważam dziś za nieudane. Ale żadnej nie pisałem z myślą o epatowaniu widza. Domniemanie, że celem twórcy jest podporządkowanie się modzie, uważam za fałszywe. Werner Schwab zapłacił za to życiem”.

³ W swoim wystąpieniu z 1994 *Na ile podejrzany jest człowiek?* Turrini powiedział: „już się nie traktujemy poważnie, tylko podejrzewamy”. Cyt za: P. Turrini, *Wybór dramatów*, Warszawa 2000, s. 285.

że *katharsis* – jako nieodmiennie przyczyna celowa teatru – polega na osiągnięciu efektu dobra poprzez nazywanie tego, co złe. Pokazywanie ciemnego, okrutnego oblicza świata, mówienie ludziom niewygodnych rzeczy o nich i ich stosunku do innych, piętnowanie fałszu polityki i ukrytych mechanizmów gospodarki nie jest niegodziwością artysty; niegodziwością naszego świata jest to, że wciąż trzeba je obnażać. Konsekwencja i niezłomność, z jaką Turrini od swojego debiutu teatralnego w 1971 roku demaskuje różne przejawy zła, spowodowały, że przez niemal cztery dekady obcowania z jego sztuką zmieniła się w Austrii jego pozycja jako artysty. Początkowo był postrzegany wyłącznie jako skandalizujący buntownik. Czytelnicy gazet w listach do redakcji pisali o nim: „Miejsce śmieci jest w śmieciach” („Kleine Zeitung”, 1971). Pierwsze przedstawienia jego dramatów *Polowanie na szczury* (Volkstheater, Wiedeń 1971) i *Świnioobicie* (Werkraumtheater, Monachium 1972) widzowie przerywali protestami i mało który spektakl przebiegał bez zakłóceń. Kiedy w 1974 roku wraz z Wilhelmem Pevnym zaczynał pracować nad scenariuszem serialu telewizyjnego *Alpensaga*⁴, opartego na historii chłopstwa austriackiego z lat 1900–1945, zwłaszcza kręgi kościelne usiłowały nie dopuścić do realizacji filmu, a potem do jego projekcji. W 1982 roku w związku z dramatem Turriniego *Die Bürger* (Obywatele) toczyła się debata parlamentarna i batalia prasowa. Ale stopniowo Austriacy (niektórzy Austriacy!) pod otoczką skandali artystycznych zaczęli dostrzegać powagę dyskursu o własnej przeszłości i o tożsamości narodowej. Pięćdziesiąta rocznica anszlusu – przyłączenia Austrii do III Rzeszy (1938) – obfitowała wprawdzie w protesty w obronie „dobrej sławy” państwa i narodu (na przykład w związku z wystawieniem *Heldenplatz* Thomasa Bernharda w reż. Clausa Peymanna w Burgtheater, 1988), ale w nieodwołalny sposób zapoczątkowała także dyskusję nad dotychczasowymi tematami tabu. W latach 90. Turrini stał się autorem Burgtheater: Peter Palitsch wyreżyserował tam *Szatana i śmierć* (1990); Claus Peymann *Zorze alpejskie* (1993), *Bitwę o Wiedeń* (1995) oraz monodram *Nareszcie koniec* (na scenie Akademietheater, 1997); Matthias Hartmann wprowadził na scenę Akademietheater *Miłość na Madagaskarze* (1998). Turrini stopniowo stawał się kimś, kogo chce się wysłuchać. Dając wyraz swoim poglądom nie tylko w dramatach, ale także podczas licznych spotkań autorskich i wystąpień publicznych, zapraszany jest przez prominentne

⁴ Serial ten, w reżyserii Dietera Bernera, składa się z sześciu części (60 odcinków) emitowanych w ORF w latach 1976–1980, a następnie pokazywany był przez telewizję dwudziestu krajów. W latach 1984–1990 Turrini wspólnie z Rudim Pallą napisał scenariusz czteroczęściowego serialu ORF *Arbeitersaga*, którego akcja toczy się w środowisku robotniczym.

gremia nie po to przecież, by prowokować skandal, lecz by przenikliwie diagnozować współczesność. O tym, *Na ile podejrzany jest człowiek?*, mówił w 1994 roku podczas uroczystego otwarcia Anton-Brucknerfest, jednego z najważniejszych – obok Wiener Festwochen i Festiwalu Salzburskiego – corocznych wydarzeń kulturalnych w Austrii. Ponownie atakował tu między innymi austriacką nienawiść do cudzoziemców, obojętność wobec wyzyskiwania człowieka jako siły roboczej, władzę mediów kreujących rzeczywistość. Z kolei swój głośny apel *Kochani mordercy!* – potępiający zamach bombowy w Burgenland w lutym 1995 roku, w którym zginęło czterech Romów – wygłosił 26 kwietnia tego roku z okazji pięćdziesiątej rocznicy powstania Republiki Austrii. Natomiast jego mowa *Wir, die Barbaren* (My, barbarzyńcy) została wygłoszona podczas Festiwalu Salzburskiego w 2005 roku i odnosiła się do nowej religii głoszonej bezustannie w mediach pod hasłem „Jeśli gospodarka ma się dobrze, wszyscy mają się dobrze”.

Jak więc widać, Turrini ani nie stępił ostrza krytyki, ani nie zaprzestał prowokowania po to, by w codzienności wskazywać dewiacje systemu sankcjonowanego przez powszechną milczącą zgodę. Zajadłość oponentów Turriniego także nie zmalała. Standardowe ataki na dramatopisarza kierowane są ze strony środowisk reprezentowanych na przykład przez tabloid „Kronen Zeitung”, który znajduje czytelników wśród sfrustrowanych drobnomieszczan i robotników, niepotrafiących się odnaleźć wobec dokonujących się zmian. Tym, co ich może jednoczyć, jest wspólny wróg, którego „Kronen Zeitung” wskazuje wśród obcokrajowców, Żydów lub oskarżanych o komunistyczne sympatie artystów, takich jak Jelinek czy Turrini. Ale tego typu ataki są jedynie aktem działalności propagandowej i nie podejmują dyskusji z dziełami tych twórców.

Z drugiej strony jednak twórczość Petera Turriniego w sposób szczególny została doceniona. W kwietniu 2009 roku rząd Dolnej Austrii podał do publicznej wiadomości, że podjęto decyzję o zakupie za sumę 575 tys. euro (poniżej wartości podanej przez ekspertów) archiwum Petera Turriniego, które obejmuje manuskrypty, listy, fotografie oraz maszynopisy z lat 1957–2004 oraz archiwum z lat 1972–1979 zawierające materiały związane ze scenariuszem serialu *Alpensaga*. Zbiór ten ma stanowić zaczątek planowanego „Archiv der Zeitgenossen” (Archiwum Współczesnych). Jak wyjaśnił w oficjalnej informacji dla mediów Erwin Pröll: „W ten sposób chcemy ocalić dla przyszłości dokumentację czasu i historię literatury, których wartość i znaczenie nie podlegają dyskusji”⁵. Archiwum ma być zdeponowane w Campus Krems, gdzie będzie udostępniane badaczom i studentom.

⁵ <http://diepresse.com>, informacja z 23.04.2009.

Warto więc może zweryfikować nasz stosunek do twórczości Turriniego i dostrzec w niej coś więcej niż pretekst do skandalu, zwłaszcza że zjawiska, które przedstawia, nie należą wyłącznie do kolorytu lokalnego Austrii, ale dotyczą także nas. Przede wszystkim jednak trzeba spojrzeć szerzej, gdyż twórczość Turriniego nie daje się zamknąć w unifikującej formule „agresywna dramaturgia szoku”. W jego dramatach nie chodzi bowiem o epatowanie widza obrazami okrutnych i zwyrodniałych zachowań ludzkich, lecz o to, jak człowiek radzi sobie ze zrywaniem masek nakładanych mu przez społeczeństwo. Sam autor wyjaśnia to w następujący sposób: „[...] to prawdziwość, szczerość pozwala ludziom zaakceptować siebie nawzajem, kiedy nie udają, nie chępią się, nie chowają się za maskami, nie stwarzają pozorów, że są kimś więcej niż w rzeczywistości albo rzeczywiście są kimś więcej, niż się wydaje. To jest sprawą zasadniczą w mojej dramaturgii i jestem głęboko przekonany, że o to właśnie chodzi. Nie sądzę, aby wielkie systemy czy ideologie w ostateczności mogły nas uratować. Mogą nam ewentualnie pomóc. Wydaje mi się, że problem sprawiedliwości społecznej jest bardzo ważny, ale naprawdę ważne problemy naszej egzystencji – a więc to, jak się zachowujemy wobec siebie, jak możemy pozbyć się tego płaszcza samotności – dają się rozwikłać tylko poprzez prawdę i miłość”⁶. Turriniego zawsze interesowały sytuacje, w których ludzie decydują się obnażyć prawdę o sobie wobec innych, kiedy liczy się tylko ta druga osoba, i wówczas gotowi są do bezkompromisowej miłości. W drastyczny sposób ten proces zdzierania masek został ukazany już w pierwszym dramacie – *Polowaniu na szczury* z 1967 roku, którego bohaterowie pogrążają się w autodestrukcji. Tocząca się między protagonistami *Józefa i Marii* (1980) gra, ujęta w nawias przypadkowości, prowadzi do bolesnego określenia własnego miejsca w życiu i wyjawienia skrywanych tęsknot. Podróż w głąb grzechu podejmowana przez proboszcza w *Szatanie i śmierci* (1990) to także zrywanie zasłon, za którymi skrywa się prawdziwe oblicze człowieka. *Alpejskie zorze* (1993) to z kolei studium tęsknoty za drugim człowiekiem, który dla bohatera jest koniecznym dopełnieniem jego egzystencji i nawet czterdzieści lat samotności nie jest w stanie tej tęsknoty osłabić. Spotkanie bohaterów *Love Boutique* (wł. *Grillparzer im Pornoladen*, 1993), ilustrując proces kulturowej zamiany ról przypisanych kobiecie i mężczyźnie, prowadzi także do ukazania ich prawdziwej tożsamości. Teatr dla Turriniego jest więc miejscem, w którym na chwilę można zatrzymać obraz człowieka i uważnie mu się przyjrzeć: „Godność człowieka to jego obsesja, a ta prawie zawsze wydaje się śmieszna. A ta śmieszność, ta obsesja, ten kicz,

⁶ *Der größte Übertreiber ist immer die Wirklichkeit... Peter Turrini im Gespräch mit Ewa Krupa* (27. April 2002, Wien), „Orbis Linguarum” 2002, Vol. 21, s. 219.

to najpiękniejsze, co można opowiedzieć o człowieku. Wciąż tego poszukuję”⁷. Życie pogrążone w szalonym pędzie i zdominowane przez powierzchowność kontaktów międzyludzkich takiej możliwości nie daje, próba mówienia o prawdziwie bolesnych uczuć często wywołuje zażenowanie.

Wydane w 2008 roku dramaty Turriniego, zebrane w tomie *Mein Nestroy* (Suhrkamp Verlag), także koncentrują się wokół obnażania tożsamości bohaterów. Podtytuł tomu – *Dramaty historyczne* – od razu sygnalizuje jednak odmienne ujęcie tego problemu. Autor prezentuje bowiem studium osobowości trzech postaci historycznych, które łączy to, że nie utożsamiają się z obrazem, jaki stworzyło sobie o nich otoczenie. Zapowiedź takiego zdeintegrowanego portretu stanowił już tragicomiczny monodram *Nareszcie koniec* (1997), w którym autor na przykładzie współczesnego człowieka sukcesu niepotrafiącego odnaleźć się w życiu starał się pokazać, jak ludzie funkcjonują na zewnątrz, lecz wewnątrz coraz bardziej się rozpadają. Analogiczne doświadczenie jest także udziałem wydobytych z przeszłości bohaterów Turriniego: Johanna Nepomuka Nestroya z tytułowego dramatu *Mój Nestroy*, Lorenzo Da Ponte z *Da Ponte w Santa Fe* oraz Olbrzyma z *Der Riese vom Steinfeld* (Olbrzym ze Steinfeld). Postaci te łączy nie tylko poczucie wewnętrznej nieprzystawalności do powszechnych wyobrażeń o nich, ale także środowisko, które te wyobrażenia kolportuje – a więc scena, teatr, świat widowisk jawi się tu jako machina deformująca osobowość artystów.

Lorenzo Da Ponte zyskał olbrzymią sławę jako librecista Mozarta. W sztuce Turriniego pokazany jest w czasach, kiedy wiedeńską świetność ma już za sobą, kiedy zrujnowany finansowo i ścigany wyrokami sądowymi w 1805 roku ucieka do Ameryki, gdzie nie chce i nie potrafi się pogodzić z przemijaniem swojej sławy, z popadaniem w zapomnienie. *Da Ponte w Santa Fe* opracował Turrini najpierw jako opowiadanie, w którym wstępnie porządkował materiał, ujęty ostatecznie w postaci dramatu. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona w czasie Festiwalu Salzburskiego w 2002 roku (jako koprodukcja z Berliner Ensemble) w reżyserii Clausa Peymanna.

Olbrzym ze Steinfeld to dziw natury, dwuipółmetrowej wysokości wiejski chłopak, który w latach 80. XIX wieku był atrakcją arystokratycznych dworów od Berlina po Londyn, choć w głębi duszy marzył o tym, by śpiewać w miejscowym chłopięcym chórze. Za życia traktowany jako obiekt cyrkowych sensacji, dopiero po śmierci stał się ikoną austriackiego przemysłu turystycznego. *Der Riese vom Steinfeld* pojawił się na scenie w różnych opracowaniach: w 2002

⁷ P. Turrini, *Ostatnie związki miłosne rozgrywają się w teatrze*, [w:] P. Turrini, *Wybór dramatów*, s. 266.

roku w Operze Wiedeńskiej pokazano wersję operową z muzyką Friedricha Cerhy i w reżyserii Jürgena Flimma, natomiast jako „sztuka ludowa z muzyką” został wystawiony w wersji francuskiej przez Compagnie Brozzoni w Annecy w 2005 roku.

Bohater dramatu zamieszczonego w „Dialogu”⁸ – Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862) to jedna z najważniejszych postaci dziewiętnastowiecznego teatru austriackiego, współtwórca bogatej tradycji teatru przedmieść, gromadzącego wówczas masową publiczność, autor szlagierowych sztuk ludowych i uwielbiany komik wiedeńskich scen. Popularności przysparzał mu jego brak pokory wobec władz, krytyka Metternichowskich rządów, gęstej sieci cenzury oplatającej kulturę i życie społeczne, za co spotykały go dotkliwe represje – zatrzymania i zakaz wystawiania utworów. Sztuka *Mój Nestroy* jest kolejnym portretem wiedeńskiego komediopisarza szkicowanym przez Turriniego; jej powstanie poprzedziło opowiadanie, które było najpierw podstawą scenariusza filmu telewizyjnego *Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy* (Aresztowanie Johanna Nepomuka Nestroya, opracowanie i reżyseria Dieter Berner, ORF-WDR 2000; film pokazywany był w czasie Festiwalu Petera Turriniego w Teatrze Studio w Warszawie w listopadzie 2005 roku). Wersja sceniczna powstała w 2006 roku z okazji inauguracji dyrekcji Herberta Föttingera w wiedeńskim Theater in der Josefstadt.

Tytuł sztuki daje się interpretować dwojako: przede wszystkim zaimiek pojawiający się przy nazwisku Nestroya wyraża zawłaszczający stosunek do pisarza jego wieloletniej towarzyszki życia, Marie Weiler. Ale niepozbawione podstaw byłoby tutaj także rozpatrywanie pewnej zależności Nestroy–Turrini. I nie tyle chodzi o utożsamianie się z bohaterem w celu dokonywania przez autora wiwisekcji własnej osobowości, ile o pewną relację, jaką ustanowiła między nimi historia teatru, a dokładniej mówiąc, ewolucja gatunku dramatycznego, jakim jest sztuka ludowa (Volksstück), podlegająca przemianom strukturalnym i programowym od XVIII wieku do chwili obecnej.

Era Nestroya nastąpiła w teatrze wiedeńskim po świetnej epoce Ferdinanda Raimunda (1790–1836), który cieszył się sławą niezrównanego autora i wykonawcy fars czarodziejskich (na przykład granego z powodzeniem i u nas *Chłopa milionowego*). Wobec niemożliwej do ustanowienia w świecie rzeczywistym sprawiedliwości społecznej Raimund stwarzał na scenie świat doskonałszy, który za sprawą magii i czarów rekompensował ten niedostatek. W tej

⁸ P. Turrini, *Mój Nestroy*, przeł. M. Leyko, „Dialog” 2010, nr 3, s. 122–157. Pra-premiera polska w reż. R. Ziolo, scenogr. A. Witkowski, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, 7.05.2011.

konwencji utrzymane były także pierwsze sztuki Nestroya (w tym również *Galganduch*, czyli *Trójka hultajska*), w dojrzałej twórczości stworzył on jednak własny model sztuki ludowej, która nie rezygnując z komizmu, satyry, parodii, spełniała cele moralne i dydaktyczne, wzmacniane realistycznym przedstawianiem na scenie bohaterów ludowych. Tym, za co najbardziej ceniono Nestroya, były włączane przez niego do przedstawień – czasami improwizowane – kuplety nawiązujące do aktualnych wydarzeń, ale za nie właśnie przychodziło mu odpokutować.

Pod wpływem następców – Friedricha Kaisera, Ludwiga Anzengruber – sztuka ludowa stopniowo przyjmowała postać sztuki z tezą i pozbawiana była pierwiastka komicznego, a sam Nestroy popadał w zapomnienie jako autor sztuk uważanych za trywialne. Wydobył go z zapomnienia dopiero Karl Kraus, redaktor czasopisma „Der Fackel” (Pochodnia), jeden z krytyków monarchii austriackiej, a pełne krytyczne wydanie sztuk Nestroya (79 utworów w opracowaniu Ferdinanda Brucknera i Otto Rommela, 1924–1930) nadało aktualność dyskusji o współczesnej postaci sztuki ludowej. Wpisują się w nią nazwiska Bertolta Brechta, Ödöna von Horvátha, Fritza Hochwäldera, Marie-Luise Fleißer, Franza Xavera Kroetza, a niektórzy krytycy w tej perspektywie starają się interpretować także twórczość Petera Turriniego⁹. Sam dramatopisarz zdaje się nie przywiązywać wagi do tego typu rozważań genologicznych, a swój związek z Nestroyem komentuje krótko: „Nie szukałem go. Przez całe życie mnie fascynował. Wszystko, co wiadomo o jego życiu, to, że był człowiekiem o głęboko depresyjnym usposobieniu, dzikim, niemal niezdolnym do życia. I właśnie ten człowiek brany był za najweselszego faceta w Wiedniu”¹⁰.

Kariera teatralna spadła na Nestroya dość nieoczekiwanie, gdyż początkowo miał kontynuować adwokackie tradycje rodziny; przerwał jednak studia filozoficzne i prawnicze, by poświęcić się scenie. Po debiucie w 1822 roku jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w wiedeńskim Hoftheater występował na scenach Amsterdamu, Brna, Grazu, Bratysławy i Lwowa w przedstawieniach operowych i w dramatach poważnych; w ciągu pierwszych dziesięciu lat zagrał 497 ról. Sukces u publiczności zapewnił mu jednak repertuar komiczny, a marzenie o wielkich rolach tragicznych na scenie Burgtheater nigdy się nie spełniło.

⁹ Por. na przykład J. Sonnleitner, *Peter Turrini und das Volksstück*, [w:] *Peter Turrini Schriftsteller. Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger*, Hrsg. K. Amann, St. Polten–Salzburg 2007, s. 112–120.

¹⁰ Fragment wywiadu z 2006 za: P. Turrini, *Mein Nestroy. Historische Dramen*, Hrsg. und mit einem Nachwort von S. Hassler, Frankfurt am Main 2008, s. 87.

Drugą bohaterką sztuki Turriniego jest Marie Weiler, wieloletnia towarzysza życia Nestroya, z którą pozostawał w nieformalnym związku, gdy dla jakiegoś arystokraty porzuciła go żona – śpiewaczka Wilhelmine Nespiesny. O ile Nestroy zwykł mawiać o swojej towarzysze życia „die Frau” (ta kobieta), o tyle Weiler zawłaszczała go sobie słowem „mój”. W kronikach Weiler zapisała się jako ciesząca się złą sławą, kłótniwa kobieta. Tak też sama charakteryzuje się w sztuce Turriniego: „Całe życie dręczyłam go swoją zazdrością i skąpstwem. [...] Wszystko, co mówią o mnie ludzie, to prawda. Jestem najbardziej złośliwą, okrutną, chciwą osobą na świecie”. A mimo to pożycie Weiler i Nestroya trwało przez trzydzieści cztery lata wspólnej pracy w teatrze, lata wypełnione miłością i nienawiścią. Turriniego zafascynował ten związek nieporadnego życiowo geniusza i chytrej sekutnicy, która była dla niego oparciem, która przyprawiała go o szaleństwo i wprawiała w depresję, ale dbała o niego, zabiegała o kontrakty i pilnowała finansów. Nestroy – jako bohater dramatu – właśnie Weiler oskarża o złamanie mu kariery śpiewaka operowego i aktora tragicznego, jakim był w początkach swojej drogi scenicznej: „To ona zawarła z dyrektorem Carlem kontrakt, którego jestem przedmiotem, i ten kontrakt zobowiązuje mnie do robienia z siebie co wieczór błazna. [...] jestem błaznem, uwięzionym błaznem, który każdego wieczoru szarpie kraty swojego więzienia. Ja szarpie, a ludzie się śmieją. Ja krzyczę zza krat o mojej rozpacz, a oni śmieją się jeszcze bardziej. Widzowie to moi dozorczy więzienni, śmiejący się to moi strażnicy, radość to mój wyrok, zostałem skazany na dożywotnią śmieszność”.

Gdy Weiler zmarła dwa lata po Nestroyu, została bezimiennie pochowana obok niego na miejscowym cmentarzu w dzielnicy Währing. Przy przeniesieniu w 1881 roku trumny Nestroya na nowo urządzonego cmentarz Wiednia – Zentralfriedhof, pochowana obok niego została także jego towarzysza życia, jednak bez prawa do inskrypcji na nagrobku, co zaznaczono w oddzielnym protokole. Jej nazwisko pojawiło się tam dopiero w 2004 roku. To przywrócenie Weiler imienia po stu czterdziestu latach od jej śmierci zbiega się niemal z pewną przewrotną tezą wyrażoną przez Turriniego w związku z premierą jego sztuki w wiedeńskim Theater in der Josefstadt: „Sądzę, że Nestroya, jakiego dziś kochamy i cenimy, nie byłoby bez tej kobiety. To nie wyklucza wszystkich kryzysów, przez które razem przeszli – a było ich niezmiernie dużo, ale stanowi też o jej zasługach dla literatury”¹¹.

Turrini buduje portret Nestroya z okrucichów jego biografii, mówi jego słowami, przytacza fragment jego sztuki i popularny w całym Wiedniu kuplet; oddaje atmosferę teatrów na przedmieściach Wiednia, w których przenikała

¹¹ Fragment rozmowy z 2006 za: P. Turrini, *Mein Nestroy*, s. 89.

się kultura wysoka i niska o proveniencji ludowej bądź wręcz cyrkowej. Był to wielki przemysł rozrywkowy, w którym toczyła się bezlitosna walka o publiczność, a dyrektorzy prześcigali się w efektach zaskakujących widzów, włączali w przedstawienia popisy imitatorów, pokazy dzikich zwierząt, wykorzystywali nowinki techniczne. Częścią tej maszyny stawał się autor, który musiał sprostać tym wszystkim wymaganiom. Tak szkicuje też autor okoliczności pisania na zamówienie *Galganducha*, czyli *Trójki hultajskiej*, sztuki, która przyniosła Nestroyowi pierwszy wielki sukces. Jak sam Turrini przyjąłby takie zamówienie? „Gdyby jakiś dyrektor teatru przyszedł do mnie i powiedział: «Niechże pan napisze coś całkiem tragicznego», to musiałbym się roześmiać. Nie potrafiłbym też napisać czegoś zupełnie komicznego, gdzie komizm nie wynikałby w pewnym sensie z tragizmu życia”¹². Według Turriniego te dwie kategorie są ze sobą nierozzerwalnie zespolone w życiu i nie sposób traktować ich rozdzielnie w sztuce. Jeśli więc przyjąć taki punkt widzenia, Turrini nie potrafi rozstrzygnąć, czy cała jego twórczość to komedia, czy tragedia.

¹² *Der größte Übertreiber ist immer die Wirklichkeit...*, s. 212.

PIENIĄDZ JAKO ACTUS PURUS NA PARTERZE I NA PIERWSZYM PIĘTRZE JOHANNA NESTROYA

Komedia Johanna Nestroya *Na parterze i na pierwszym piętrze, albo: Kaprysy szczęścia* (*Zu ebener Erde und erster Stock, oder: Die Launen des Glücks*)¹, napisana w 1835 roku, uważana jest przez badaczy twórczości tego autora za jego pierwszą Volksstück². Nie wnikając tutaj w zasadność przyjętego ustalenia ani nie włączając się w rozległą dyskusję nad definicją Volksstück i historycznie zmiennym zakresem pojęcia³, zaznaczyć jedynie wypada, że sam Nestroy nie stosował tego określenia gatunkowego, a w jego czasach posługiwali się nim krytycy, i to nie jako terminem klasyfikacji genologicznej, lecz raczej jako etykietą postulatycznego programu stawianego przed teatrami wiedeńskich przedmieść, od których oczekiwano „przedstawiania ludu jako szlachetnego i moralnego”, oddawania „wiernego obrazu życia”, widowisk, w których „komizm i nauka moralna idą ręką w rękę”⁴. Sam autor natomiast określił tę sztukę jako „Local-

¹ Sztuka ta wystawiana była w 1836 roku w Krakowie i w Warszawie w tłumaczeniu Zygmunta Anczyca pt. *Na dole i na pierwszym piętrze, czyli Igrzysko fortuny* (druk: Kraków 1838 jako: *Na dole i na pierwszym piętrze, czyli Igrzysko losu*, a także Kraków 1839 jako: *Na dole i na pierwszym piętrze*) oraz w 1837 we Lwowie (brak tłumacza). Por. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery – Druki – Egzemplarze. Informator*, t. L–Z, praca zesp. pod kier. J. Michalika, red. tomu S. Hałabuda przy współprac. K. Stepana, Kraków 2004, s. 99. Spolszczenie tytułu oraz cytaty przytaczane w niniejszym artykule podaję we własnym przekładzie według wydania: J. Nestroy, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe von J. Hein, J. Hüttner, W. Obermaier und W.E. Yates, Bd. 9/II – *Stücke*, Hrsg. J. Hüttner, Wien 2003.

² Np. Otto Rommel, wydawca dzieł zebranych Johanna Nestroya, zakwalifikował dziesięć sztuk napisanych w latach 1835–1853 (począwszy od *Na parterze i na pierwszym piętrze*) jako Volksstück.

³ Zagadnieniom tym poświęcona jest obszerna rozprawa Moniki Wąsik, por. M. Wąsik, *Futro z czcigodnej padliny. Volksstück od Nestroya do Fassbindera*, Łódź 2016.

⁴ Por. T. Schmitz, *Das Volksstück*, Stuttgart 1990, s. 26.

-Posse mit Gesang in 3 Aufzügen" (farsa lokalna ze śpiewem w trzech aktach). Niezależnie jednak od charakterystyki gatunkowej *Na parterze i na pierwszym piętrze* – dramat ten stanowi wyraźną cezurę w twórczości Nestroya, znacząc odejście od typowej dla czasów Restauracji tradycji *Zauberstück* (sztuki czarodziejskiej) o proveniencji Raimundowskiej i zapowiadając nowe, realistyczne ujęcie obrazu świata dojrzewającego do rewolucji marcowej⁵. W dramaturgii Nestroya zmianie ulega nie tylko *entourage* i *emploi* sceniczne za sprawą zniknięcia wszelkiego magicznego aparatu i nieziemskich person, ale przede wszystkim konwencja czarodziejskiej opowieści zastąpiona zostaje przez satyrę i parodię. To nowatorstwo Nestroya dostrzegali już wykonawcy premierowego przedstawienia. Ernst Stainhauser, odtwórca roli kawalera Bonbon, po pierwszej próbie czytanej – zaledwie sześć dni przed premierą – zanotował w swoim dzienniku:

[...] O godzinie 11 próba czytana najnowszej farsy lokalnej Nestroya. Jest to nadzwyczaj udane dzieło, które dowcipem przewyższa wszystko, co graliśmy dotychczas, a moim zdaniem, stoi wyżej niż cała produkcja Raimunda. Tendencja moralna, akcja dramatyczna, odpowiedni przebieg scen, zaskoczenie, krótkość to cnoty, które spotyka się w niewielu sztukach. Ale szczególnie pochwalam to, że cały obraz życia rozwija się bez postaci alegorycznych, a mimo to zamyka się pięknym morałem⁶.

W porównaniu z wcześniejszymi sztukami Nestroya w *Na parterze i na pierwszym piętrze* nie zmienia się jedynie – jak zauważa Thomas Schmitz – główny mechanizm napędzający bieg zdarzeń, którym nadal pozostaje pieniądź⁷. Kiedy jednak przestaje być nieodgadnionym znakiem łaski, zsyłanej przez wróżki pocztowym grzesznikom dla ich moralnego podniesienia i poprawy – pieniądź, działając tylko w perspektywie ziemskiej, traci magię cudowności i staje się wyznacznikiem statusu socjalnego, wynosząc jednych nad drugich. W sensie dosłownym ilustruje tę sytuację farsa Nestroya, ale autor nie wierzy w stabilność i trwałość struktury społecznej opartej na

⁵ Sztuka Nestroya powstała w roku śmierci cesarza Franciszka I, po którym tron przypadł jego młodszemu synowi – Ferdynandowi I, lecz faktyczną władzę nadal sprawował kanclerz Klemens Lothar von Metternich, który między innymi zamienił Austrię w państwo policyjne i wprowadził restrykcyjną cenzurę. Został zmuszony do ustąpienia pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych w marcu 1848 roku.

⁶ E. Stainhauser, *Tagebuch* (zapis z 18 IX 1835), cyt. za: J. Nestroy, *Sämtliche Werke*, s. 136–137.

⁷ T. Schmitz, *Das Volksstück*, s. 25.

pieniędzy i pokazuje, że „kaprysy szczęścia” są równie nieprzewidywalne jak przychyłność wródek.

Zgodnie z zapowiedzią daną już w tytule sztuki, jej akcja prowadzona jest symultanicznie na dwóch poziomach horyzontalnie podzielonej sceny. Poziom wyższy to wytworne mieszkanie spekulanta i milionera Goldfuchsa oraz jego córki Emilii, zaś skromne pomieszczenie na dole zajmuje liczna rodzina ubożego handlarza starzyzną Schluckera. Nestroy, wyznaczając dwa bieguny świata scenicznego, w mistrzowski sposób operuje kontrastami, których gra zastępuje właściwą intrygę dramatyczną. Akcentując naprzemienny rytm zdarzeń, zestraja je na zasadzie symetrii przeciwieństw bądź dokładnych powtórzeń. To sprawia, że mimo pozornej izolacji obu płaszczyzn akcji powstaje swego rodzaju metadialog toczący się między „górami” a „dołami”, i to on buduje napięcia, generuje komizm sytuacyjny i wykorzystuje dwuznaczność słów, pełni też funkcję spajającą dwa nurty zdarzeń, a nade wszystko, w nim właśnie wyraża się teza moralna sztuki.

Na geometryczną strukturę sztuk Nestroya zwrócił już uwagę Andreas Böhn, który dostrzegł ją nie tylko w omawianej tu farsie, ale także w *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* (Młynarz, węglarz i tragarz, 1834) oraz w *Vierteilchen Temperamente* (*Das Haus der Temperamente*, 1837). Według Böhna sztuki te odznaczają się:

[...] zarówno geometryzacją, jak i strukturyzacją kształtu scenicznego oraz symetrycznym prowadzeniem akcji, jak również seryjnością i typizacją na poziomie postaci oraz zadziwiającą koncentracją powtórzeń na poziomie zdarzeń. Towarzysząca temu tendencja do formalizmu, odindywidualizowania i alegorii z jednej strony każe myśleć o wzorach barokowych, z drugiej strony jednak o późniejszym rozwoju nowoczesnego teatru⁸.

Należy tu zwrócić uwagę, że Dobrochna Ratajczakowa uważa powtarzalność, seryjność i ustrukturalizowanie działań za jeden z podstawowych wyznaczników gatunkowych farsy, pisząc: „W planie światopoglądowym farsa pokazuje widzowi rzeczywistość chaosu [...], rządzi nią ślepy traf, przypadek i zbieg okoliczności. Scenicznym odpowiednikiem chaosu okaże się mechaniczność powtórzeń i ich słabe związanie – zatem numeryczność (w planie wykonania), epizodyczność (w planie kompozycji)”⁹. I właśnie te cechy farsy

⁸ A. Böhn, *Geometrisierung, Serialität und Komik bei Nestroy*, „Nestroyana” 2001, 21. Jg., Heft 112, s. 26.

⁹ D. Ratajczakowa, „*Komedia omyłek*” Williama Szekspira, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu*, t. 2, Wrocław 2006, s. 27.

z wielką wprawą wykorzystuje Nestroy, czerpiąc wzory z zachowań codziennych, zrutyinizowanych, łatwo rozpoznawalnych dla publiczności.

W omawianej tu Local-Posse, zgodnie z wyjściową polaryzacją miejsc zdarzeń i głównych bohaterów, w ten ściśle uporządkowany schemat wpisuje się także konstelacja postaci drugoplanowych: podczas gdy na górze zastęp służących, kucharzy i kelnerów znajduje zarobek, przygotowując wystawne przyjęcia i zabawy towarzyskie, matka z parteru nie ma czym nakarmić pięciorga głodnych dzieci, z kolei odpowiednikiem zamożnych gości uczestniczących w biesiadach i balach na piętrze są ubodzy krewni i powinowaci odwiedzający lokatorów z parteru. Ilustrowanie na zasadzie kontrastu sfery bogactwa i sfery biedy widać w równoległej kompozycji scen rozrzutności i marnotrawstwa oraz skrajnego ubóstwa i dotkliwych wyrzeczeń: oszukiwaniu bogacza przez służących, by uszczuplić jego zasoby, odpowiada nachodzenie biednych przez wierzycieli (akt I, scena 1); arogancji i zadufaniu w dobrobycie przeciwstawiona jest utrata nadziei i przeklinanie losu (akt I, scena 2). Poniekąd odwrócona symetria rządzi również wymierzaniem kar niegodziwcom (Bonbon i Johann), którzy mimo przebrania i nie od tych, wobec których zawinili, otrzymują jednak należną porcję kuksańców (akt III, scena 20–21). Paralelizm dotyczy także kompozycji językowej – często te same kwestie padają równocześnie na obu poziomach sceny, odnosząc się *de facto* do różnych sytuacji; niczym na zasadzie echa prowadzone są – na przykład – dialogi „interesownych” kochanków z drugiego planu: Johanna i Salerl oraz Damiana i Fanny (akt III, scena 10).

Pozornie oba te światy funkcjonują całkowicie niezależnie od siebie, choć biedni z chęcią zasiedliby przy stole zamożnego sąsiada. „Góra” nie dostrzega jednak „dołu”, a „dół” na próżno tęsknie spogląda ku „górze”. O ile Nestroy uważał hierarchię ustanowioną przez pieniądź za sztywną i nienaruszalną w planie relacji społecznych, o tyle nie respektował jej obowiązywania w planie uczuć i dla przewrotnego powiązania „góry” z „dołem” przeciągnął nić miłości, a dosłownie: nić służącą miłosnej korespondencji, łączącą dolne okno Adolpha, syna biednych handlarzy starzyzną, z oknem Emilii, córki milionera Goldfuchsa, na górze. Ta poczta, wykorzystywana także przez inne postaci, których uczucia nie są tak czyste, wprowadza wprawdzie nieco zamieszania, ale nie przysparza uszczerbku prawdziwej miłości. Ten wątek przeciwstawia Nestroy finansowym perypetiom głównych bohaterów, gdyż – jak uzasadnia: „Miłość nie pyta o termin spłaty długu, zamki na piasku to jej ulubione domostwo, jej katastrem jest serce, a za czynsz płaci tylko pocałunkami” (akt III, scena 27).

Na geometryczną konstrukcję akcji w farsie Nestroya zwrócił także uwagę Franz H. Mautner: „Trzy nieszczęścia dotyczą aroganckiego bogacza pana Goldfuchsa na górze, trzy szczęśliwe wydarzenia są udziałem zdesperowanej

biednej rodziny tandeciarza na dole, w efekcie czego, ci na górze i ci na dole zamieniają się mieszkaniem¹⁰. Niespodziewana nagroda dla Schluckera za odzyskanie pieniędzy przez właściciela starego fraka (akt II, scena 5) wyprzedza nieznacznie wiadomość o długach syna Goldfuchsa i konieczności ich spłaty przez ojca (akt II, scena 9). Dzwonek do drzwi, rozlegający się równocześnie na dole i na górze (akt II, scena 33), jest zapowiedzią szczęśliwego terno w loterii liczbowej w rodzinie tandeciarza, a zarazem przynosi wiadomość o zatonięciu statku z towarami, w które zainwestował Goldfuchs. Zgodnie z symboliką liczb trzecia faza zdarzeń jest dopełnieniem losu obu rodzin: Schluckerowie otrzymują darowiznę od dręczonego wyrzutami sumienia ojca ich przybranego syna, Adolpha (akt III, scena 4), a nieco później przypieczętowaniem upadku milionera są malwersacje bankierskie, które pozbawiają go (niemal) resztek fortuny (akt III, scena 25). Zdarzenia te zachodzą jednak bez szczególnego udziału osób zainteresowanych, nie czynią one bowiem nic, aby dopomóc szczęściu, ale nie starają się także przeciwdziałać nieszczęściu. Czy zatem okoliczności, które doprowadzają do zamiany mieszkań, a co ważniejsze: do odwrócenia dotychczasowej pozycji społecznej, mają charakter czysto mechaniczny i niezależny od działań człowieka, są jedynie „kaprysem losu” i dziełem fortuny, która kołem się toczy?

Obie główne postaci – Goldfuchs i Schlucker – pozbawione są rysów indywidualnych, co dokładnie odpowiada charakterystyce podanej przez Dobrochnę Ratajczakową:

Bohaterowie farsy nie są skomplikowani. Pozbawieni zdolności i potrzeby posługiwania się rozumem, i nieskłonni do głębszej refleksji, liczą na instynkt, ujawniają zachowania „poza modelem” w danym miejscu i czasie akceptowanym, zbliżone do nieoficjalnych form kulturowych – zatem traktowanych jako formy dawne, amoralne, stojące poza prawem lub wywodzące się ze sfery chaosu i zmiany, drastycznego naruszenia oficjalnego ładu¹¹.

Główne figury w farsie Nestroya reprezentują środowisko bogatych i środowisko biednych. Mimo tej opozycji obaj bohaterowie należą jednak do tego samego stanu, gdyż o swoim pochodzeniu Goldfuchs mówi: „Mój ojciec był dostawcą, ja jestem urodzonym milionerem” (akt I, scena 10), natomiast Schluckerowi (i bratu jego żony, Damianowi) powodziło się lepiej, zanim musiał zająć się handlem starzyzną. Autor nie odnosi swojej przypowieści jedynie do mieszkańców czynszowej kamienicy, lecz uniwersalizuje opozycję bogaty – biedny, gdy

¹⁰ F.H. Mautner, *Nestroy*, Heidelberg 1974, s. 199.

¹¹ D. Ratajczakowa, „*Komedia omyłek*” Williama Szekspira, s. 27.

każe Damianowi wypowiedzieć następującą sentencję: „Od kiedy istnieje pieniądź, w każdym stanie są bogaci i biedniejsi” (akt I, scena 4).

Jaka jest zatem natura pieniądza u Nestroya? W przypadku głównych *dramatis personae* trudno mówić o wymiernej wartości pieniądza. Wprawdzie kolejne fazy upadku Goldfuchsa i wzrostu pomysłowości Schluckera określone są konkretnymi sumami, jednak nie ich wysokość jest tu najważniejsza. Długi syna, które musi spłacić Goldfuchs, wynoszą sto tysięcy talarów, ale – jak sam mówi: „Tę sumę mogę przeboleć, ale gniew! Nielatwo strawić taką wiadomość. [...] Najlepszym lekarstwem będzie zajęcie się balem” (akt II, scena 13). Z kolei rekompensata za znaleźne, wręczona Schluckerowi, wynosi trzysta guldenów, których wartość nie pozostaje w żadnej relacji wobec tysiąca funtów w kieszeni starego fraka kupionego za dziesięć centów, co więcej, sam tandeciarz mówi: „Tak dużo pieniędzy na raz nie widziałem jeszcze nigdy w życiu” (akt II, scena 7). Wartość substancjalną pieniądza ma tu tylko dla Johanna, przebiegłego służącego Goldfuchsa, intryganta i jedynej zdecydowanie negatywnej postaci tej farsy, „pośrednika spoza społecznego kanonu”, jak określa tego typu postaci Dobrochna Ratajczakowa¹². Ten nikczemnik nie tylko potrafi dobrze kalkulować, na ile można naciągnąć pracodawcę przy kupnie szparagów w październiku, ale zna także przepis na robienie pieniędzy: „Trzeba wziąć: trochę zuchwałości, desperacji, impertynencji, sprytu, egoizmu, mieć pięć lepkich palców, dwie przepastne kieszenie i skarłale sumienie, opakować to wszystko w liberię, i tak w ciągu dziesięciu lat mamy furę dukatów. Probatum est” (akt I, scena 3). Dla pozostałych postaci pieniądź ma jednak znaczenie czysto symboliczne, to znaczy odnosi się do stanu posiadania i statusu społecznego, jakie daje bogactwo, których wypadkową jest styl życia, a zwłaszcza poziom konsumpcji, na jaki ten stan posiadania pozwala. „Konsumpcja doskonalszych, ulepszonych artykułów – pisze Thorstein Veblen – jest dowodem bogactwa – przynosi zaszczyt; natomiast niemożność konsumowania ich w odpowiedniej ilości i w odpowiednio wysokim gatunku, odwrotnie – jest dowodem niższości i przynosi ujmę”¹³. Aby swojemu bogactwu dać odpowiednie świadectwo, Goldfuchs – zgodnie ze zwyczajem klasy próżniaczej – organizuje przyjęcia, podczas których „gość konsumuje w zastępstwie swego gospodarza, będąc jednocześnie świadkiem konsumowania nadmiaru dóbr, z którym sam gospodarz nie dał sobie rady”¹⁴. Ta ostentacja ma jednak sens tylko wobec równych sobie, bowiem „próżnowanie i biesiadowanie na rzecz patrona

¹² *Ibidem*.

¹³ T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. i K. Zagórscy, wstęp J. Górski, Warszawa 1971, s. 68.

¹⁴ *Ibidem*, s. 70.

jest rodzajem inwestycji, która zwraca mu się w postaci prestiżu i sławy”¹⁵. Z tego powodu nie znajduje zastosowania – skądinąd poprawna w sensie matematycznym – propozycja Damiana: „Gdyby bogaci ludzie zapraszali [do stołu – M.L.] biednych zamiast bogatych, wtedy wszyscy mieliby dość żarcia” (akt I, scena 5). Sceptycyzm Nestroya kazał mu przedstawiać „świat [...] takim, jaki jest, a nie takim, jaki mógłby być” (akt I, scena 5), dlatego podział dóbr nie następuje na drodze porozumienia społecznego.

Porzucenie przez Nestroya w *Na parterze i na pierwszym piętrze*, utworze powstałym – przypomnijmy – w połowie lat 30. XIX wieku, kostiumu sztuki czarodziejskiej na rzecz konwencji farsy obyczajowej mogłoby sugerować podjęcie przez autora krytyki społecznej, mającej na celu napiętnowanie niesprawiedliwości systemu i podniesienie problemu odpowiedzialności ogółu za losy biednych członków zbiorowości. W tym czasie bowiem, w szczytowej fazie wiedeńskiego biedermeieru, dysproporcje pod względem zamożności – zwłaszcza między mieszczaństwem a niższymi warstwami – uległy wyraźnemu zaostrzeniu. Industrializacja, która z jednej strony pomnażała dochody klasy średniej, z drugiej strony generowała zastępy biedoty napływającej do Wiednia w poszukiwaniu pracy. W innych metropoliach, w których proces ten przebiegał bardziej dynamicznie, sytuacja była już tak dotkliwa, że domagała się uregulowań prawnych. Parlament angielski w 1834 roku uchwalił prawo o biednych (*poor-law*), ograniczające jednak pomoc państwa do budowy domów dla biedoty, w których panujące warunki porównywano do utrzymania więziennego. Z kolei intencją uchwalonego w 1842 roku pruskiego Armengesetz było przede wszystkim otoczenie opieką najbiedniejszych w imię „dobra ogółu”, co należy rozumieć raczej jako przeciwdziałanie niepokojom społecznym. Nestroy także musiał spostrzec przemiany zachodzące w stolicy Austrii, gdyż już choćby bliskie mu Leopoldstadt, pierwotnie przedmieście Wiednia, gdzie znajdował się jeden z najbardziej znanych teatrów ludowych, zaludniało się tak dynamicznie, że w roku 1850 wraz z innymi okolicami przedmiejskimi, leżącymi między Dunajem a jego kanałem, włączone zostało w obręb wielkiego Wiednia jako jego druga dzielnica (2. Bezirk). Tak więc to przesunięcie w kierunku realizmu, jakiego dokonał autor w *Na parterze i na pierwszym piętrze*, tłumaczy się niewątpliwie sytuacją zewnętrzną, w samym tekście znajdujemy jednak niewiele kwestii będących bezpośrednią krytyką dysproporcji społecznych czy propozycji ich skutecznego niwelowania. Porozumienie Nestroya z publicznością nie wymagało mimo wszystko dosłownych deklaracji i krytyki wyrażanej *expressis verbis*, by intencje autora pozostały czytelne dla przedstawicieli wszystkich grup

¹⁵ *Ibidem*, s. 72.

społecznych. Potwierdzają to na przykład zapiski Friedricha Schwarzenberga, wysokiej rangi wojskowego, w jego *Aus dem Wanderbuch eines verabschiedeten Lanzknechtes* (1844–1848), którego sytuacja społeczna przedstawiona w *Na parterze i na pierwszym piętrze* poruszyła bardziej niż jakakolwiek inna komedia, co ukazuje twórczość Nestroya nie tylko w roli pocieszyciela uciśnionych, lecz także jako głos w poważnej debacie publicznej. Z właściwą sobie przenikliwością dostrzegł to Karl Kraus, gdy pisał:

Co Nestroy miał przeciwko swoim współczesnym? [...] Antycypując występuje przeciwko swemu malutkiemu światu z siłą, która bardziej by przystała przyszłości; [...] Nestroy wyczuwa poranne powietrze zgnilizny. Dostrzega, że nadchodzi wszystko to, co nie nadejdzie, by po prostu być, lecz co będzie, by nadejść. Z jakąż żarliwością skoczyłby na ową zgniliznę, gdyby ją odnalazł po z górą półwieczu! Jakżeż w grymas zdeformowałby swojskość, która na taki przyrost pozwala, na taką ludzką ruchliwość, na mieszaninę oszukańczej treści, bezbronną podstępność tej zezującej twarzy!¹⁶

Z tą przeczuwaną „zgnilizną” rozprawia się Nestroy, sięgając po to, co „swojskie”, czyli po reguły gatunkowe komedii, właściwe jego stylowi i sposobowi pojmowania rzeczywistości. I tu możemy przywołać słowa Dobrochny Ratajczakowej ujawniające podwójną komiczno-poważną istotę farsy:

Farsowa koncentracja akcji ma kumulować moc zabawy, choć sama akcja *de facto* rozpada się na pojedyncze skecze, które nadają jej (także złudny) walor dominującej (pozornie) numeryczności. Tymczasem poważny temat został tu ukryty pod lekkim przebraniem, pod spotęgowaniem efektów czysto aktorskich, więcej – bez tej „sieci” przejętej z tradycji farsy nie byłby możliwy do zrealizowania. Nie mamy tu do czynienia z „niewolą formy”¹⁷, lecz z twórczym jej wykorzystaniem, a refleksja zostaje schwytna w pułapkę śmiechu widza. Ten śmiech bowiem ma mu ułatwić jej przyjęcie¹⁸.

Dlatego Nestroy nie potępia wprost umacniającego się kapitalizmu, lecz poprzez formę komediową konstataje wieczny porządek, w jakim toczy się świat, zmienność losu, który tu jawi się pod postacią wszechwładzy krążącego

¹⁶ K. Kraus, *Nestroy i potomność*, przeł. J. Kubiak, [w:] *Spory o biedermeier*, wyb., wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 105.

¹⁷ Tak sądził jeszcze Roman Dyboski, *Życie, twórczość i sława Szekspira*, [w:] W. Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, Warszawa [1912], t. 1, s. 57 [przypis autorki cytowanego tekstu].

¹⁸ D. Ratajczakowa, „Komedia omyłek” Williama Szekspira, s. 26.

pieniądza. Jest to nawiązanie do odwiecznego toposu Fortuny, którą Cesare Ripa opisuje w sposób następujący:

Niewiasta z globem niebieskim na głowie, z rogiem obfitości w dłoni. Glob niebieski pokazuje, że tak jak on jest w ciągłym ruchu, tak też Fortuna porusza się nieustannie, każdemu inne ukazując oblicze, już to bowiem wznosi się, już to opada. Ponieważ zaś zdaje się ona szafarką wszelkich bogactw i dóbr tego świata, więc wkłada się w jej dłoń róg obfitości na znak, że i owe dobra krążą z ręki do ręki¹⁹.

Ale tak przedstawioną Fortunę wraz z innymi personifikacjami i alegoriami Nestroy odesłał przecież do lamusa, ledwie pozwalając Damianowi na drwiącą wzmiankę o niej: „Fortuna musiałaby mieć spuchnięte nogi, żeby nie móc wejść na pierwsze piętro, w innym razie z pewnością nie zajrzałaby na parter” (akt III, scena 4). Rezygnując wprawdzie z jej zwyczajowej postaci i przynależnego jej *nominis*, autor przywołuje jednak niezmienny mechanizm jej działania (wznoszenia się i opadania oraz krążenia dóbr z ręki do ręki) w sposób bardziej „swojski” jako *das Glück* – szczęście, na które człowiek „musi cierpliwie czekać”, bo ono „kołem się toczy” i „jeszcze wszystko może być inaczej” (akt I, scena 5). Nestroy nadaje temu szczęściu postać krążącego pieniądza, który jest symbolem relatywnego charakteru bytu i odmienia losy Goldfuchsów i Schluckerów.

Nie istnieje wyraźniejszy symbol absolutnie dynamicznego charakteru świata niż pieniądz. Znaczenie pieniądza polega na tym, że się go wydaje. Gdy spoczywa, to zgodnie ze swą wartością i znaczeniem przestaje być pieniądzem. Działanie, które w pewnych warunkach powoduje także w stanie spoczynku, polega na antycypacji jego dalszych ruchów. Nie jest on niczym innym jak nośnikiem ruchu, w którym wszystko, co nie jest ruchem, zostaje wygaszone. Jest, jeśli można tak powiedzieć, *actus purus*²⁰.

Powyższe stwierdzenie autor *Filozofii pieniądza*, Georg Simmel, wywiódł z przekonania o trwaniu i ruchu jako zasadniczych kategoriach rozumienia świata. Przyjmował je także sceptyczny Nestroy, który nie wątpił w to, że zawsze będzie parter oraz pierwsze piętro i nieodmiennie następować będzie rotacja lokatorów. Wprawdzie Goldfuchs, którego opuściło szczęście, wyciągnął z tego nauczkę: „Mój przykład powinien być dla was ostrzeżeniem, że łaska fortuny jest zmienna; wystarczy jednak lekceważyć kapryśne piękno, mieć głęboką

¹⁹ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 35.

²⁰ G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, przeł. i posłowie A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 486.

wdzięczność i zdrowy rozsądek, aby ją zatrzymać na dłużej” (akt III, scena 33). Również ci, do których los się uśmiechnął, zdają się trzeźwo oceniać sytuację, mówiąc: „także gdy szczęście sprzyja, trzeba być pilnym i pracowitym” (akt III, scena 8), albo zapewniając: „nawet gdy szczęście będzie mi sprzyjać, zawsze będę się zachowywał tak, żeby każdy widział we mnie zwykłego człowieka” (akt III, scena 16). Kiedy padną te moralne nauki, świat wraca do ustalonego porządku: „Damian wychodzi z drzwi po prawej stronie, klaszcze w dłonie i rozlega się wesoły walc; wszystkie postaci wychodzą z tych samych drzwi i zaczynają tańczyć, Schlucker z panią Sepherl, Damian z Salerl; drzwi po lewej stronie otwierają się i wielu tandeciarzy z tandeciarkami przyłącza się do walca; inni trzymają w dłoniach pełne butelki, ogólna wesołość i picie” (akt III, scena 33). Na pierwszym piętrze znów zaczyna się bal, a ostatni wers piosenki Chóru brzmi jak memento: „Szczęście kołem się toczy!”.

NOTA EDYTORSKA

Wykaz pierwodruków tekstów zamieszczonych w niniejszym tomie:

Teatr Maxa Reinhardta i niemiecka kultura święta, „Performer” 2017, nr 13, <http://www.grotowski.net/performer/performer-13/teatr-maxa-reinhardta-i-niemiecka-kultura-swieta>

Imperium teatralne Maxa Reinhardta, „Pamiętnik Teatralny” 2018, z. 1–2, s. 45–58.

Reinhardt reżyseruje Shakespeare’a. Przestrzeń jako paradygmat inscenizacji, „Pamiętnik Teatralny” 2014, z. 3, s. 66–85.

„Czy to pan jest polskim Reinhardtem?”, [w:] *Max Reinhardt. Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Hrsg. Marielle Silhouette et al., *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A – Band 119, Peter Lang, Bern 2017, s. 319–332 (wersja francuska), 333–345 (wersja niemiecka).

Wszyscy ją kochali. Pola Negri w „Sumurun”, [w:] *Pola Negri: Wizerunki gwiazdy / Pola Negri: Star Images*, red. Katarzyna Wajda i Michał Oleszczyk, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny (w druku w wersji angielskojęzycznej).

Oskar Schlemmer: „Człowiek jako alfa i omega”, [w:] *Schlemmer | Kantor*, red. nauk. Małgorzata Leyko, Cricoteka, Kraków 2016, s. 21–81.

Oskar Schlemmer: *projekt „nowy człowiek”*, „Art and Documentation” 2020, nr 23, s. 11–20.

Schlemmer: powroty, „Didaskalia” 2017, nr 138, s. 57–61.

Film contra Arystoteles. O roli filmu w teatrze epickim Piscatora, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwoździ, Piotr Zawojski, Kraków 2002, s. 175–191.

Friedrich Wolf: lekarz – komunista – pisarz, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Warszawa 2015, s. 171–196.

Judaorum naves, „Dialog” 2020, nr 11, s. 121–132.

Teatr niemiecki na emigracji (1933–1945), [w:] *Migracje i kultura*, cykl – *Migracje i społeczeństwo*, t. XI, red. Jan E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2006, s. 194–208.

- „Frühlingsopfer” Piny Bausch – święto ziemi, [w:] „Święto wiosny”. Dwie perspektywy, red. Marta Szoka, Tomasz Majewski, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2014, s. 159–168.
- Gramatyka fantazji Gerta Jonkego, „Dialog” 2008, nr 3, s. 74–79; przedruk: Gert Jonkes *Grammatik der Fantasie*, [w:] *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Karolina Prykowska-Michalak, Litblockin Verlag 2009, s. 376–383.
- Komedia czy tragedia? O dramatach Petera Turriniego, „Dialog” 2010, nr 3, s. 113–121.
- Pieniądz jako „actus purus”. „Na parterze i na pierwszym piętrze” Johanna Nestroya, [w:] *Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, Poznań 2013, s. 73–82.

INDEKS OSÓB

W indeksie uwzględniono tekst główny oraz przypisy.

- Adler, Gusti 49, 55
Ajschylos (Aischylos z Elusis) 25
Albers, Josef 113, 138
Aloni, Jenny 181
Amann, Klaus 224, 231
Anczyc, Zygmunt 235
Andersen, Hans Christian 103
Anderson, Laurie 113, 138
Andrejew, Leonid 102
Andrycz, Nina 175
Anselm, Felix 54
Anzengruber, Ludwig 231
Archipenko, Alexander 85
Arndt, Ernst Moritz 14
Arystoteles 8, 139, 245
Ashby, Vera 80
Auber, Daniel 77
Augustynowicz, Anna 218
- Bablet, Denis 111, 131
Bahr, Hermann 27
Balázs, Béla 139
Balfour, Arthur James 180
Ball, Hugo 96
Balme, Christopher 40
Bandrowski, Aleksander 140
Barba, Eugenio 209
Bárdy, Margit 112, 135
Basinger, Jeanine 76
- Bassermann, Albert 36
Bassermann, Else 72
Bat-Dori, Sulamit 193
Baudissin, Wolf von (Wolf Heinrich Friedrich Karl Graf von Baudissin) 46, 49
Bauman, Zygmunt 186
Baumeister, Willi 82–84, 108, 128
Bausch, Pina 8, 136, 207–215, 246
Bayer, Herbert 118
Bayerdörfer, Hans-Peter 176, 224
Becher, Johannes Robert 174
Beck, Julian 197
Beckmann, Max 83, 84
Beethoven, Ludwig van 29, 219, 220
Behrens, Peter 24, 37, 42
Beilfuß, Elke 117
Béjart, Maurice 208
Beketow (Beketov), Matvey 23
Belafonte, Harry 197
Bergner, Elizabeth 201
Berner, Dieter 226, 230
Bernhard, Thomas 223, 225, 226
Berthold, Margot 47
Bertuch, Salvino 134
Bethmann-Hollweg, Theobald von 41
Beuys, Joseph 111, 131
Biegańska, Ewa M. 86
Bieńkowska, Wiera 13

- Bierut, Bolesław 175
Birringer, Johannes 213
Bismarck, Otto von 157
Blei, Franz 101
Blom, Philipp 96
Böcklin, Arnold 52, 93
Bogler, Friedrich Wilhelm 99
Böhn, Andreas 237
Bohner, Gerhard 98, 112, 113, 136–138
Borges, Manfred 189
Bornemann, Fritz 189
Borowski, Mateusz 218
Borzik, Rolf 210
Bossi, Marco Enrico 83, 96, 97, 134
Boulez, Pierre 209
Bowie, David 138
Brahm, Otto 11, 31, 35–37, 41, 47, 62, 194
Brando, Marlon 197
Brandstetter, Gabriele 207
Brandt, Peter 17
Brant, Sebastian 165, 179, 186
Braque, George 84
Braun, Kazimierz 217
Braun, Marek 218
Brauneck, Manfred 139, 191
Brecht, Bertolt 8, 140, 145, 152, 167, 173, 174, 176, 191–197, 200–205, 231
Brendel, Alfred 222
Brinkmann, Stephan 207, 208, 211–213, 215
Broglia, Mario 122
Brown, John Russell 50
Brozzoni, Claude 230
Bruckner, Ferdinand 231
Brühl, Carl von 32
Brüning, Ute 88
Brzoza, Zbigniew 225
Büchner, Georg 165
Buras, Jacek Stanisław 96
Burger, Albert 83, 96–98
Busch, Fritz 102
Busch, Paul 23
Büttner, Ursula 180
Caillois, Roger 18
Calderón (właśc. Pedro Calderón de la Barca) 39
Capus, Alfred 61
Carl, Carl (właśc. Karl Andreas Bernbrunn) 232
Carrà, Carlo 122
Cerha, Friedrich 230
Cézanne, Paul 93
Chagall, Marc 85
Chaplin, Charlie 201
Chirico, Giorgio de 122, 124
Chojnacka, Anna 168
Claudel, Paul 155
Cleve-Petz, Elke von 103
Cocteau, Jean 122
Conzen, Ina 83
Craig, Edward Gordon 48, 59–63, 66, 68, 69
Craig, Edward (syn → Edwarda Gordona Craiga) 62, 63
Credé, Carl 169
Csató, Edward 48, 49, 66, 68
Cunningham, Merce 113, 138
Curtis, Tony 197
Cyrankiewicz, Józef 175
Czackowska, Ewa K. 225
Czajkowski, Piotr 103
Czapińska, Wiesława 77
Czechow, Anton 158
Czerwiński, Marcin 179
Cziossek, Felix 163

- D'Alembert, Jean Le Rond** 13
Debussy, Claude 65, 97, 134, 220
Decouflé, Philippe 138
Decroux, Étienne 72
Dembski, Ulrike 28
Demharter, Edith 112
Dernburg, Hermann 41
Dertinger, Georg 175
Dessau, Paul 203
Deutsch-Schreiner, Evelyn 224
Devillier, Katharina 98, 134
Diagilew, Siergiej 74
Diebold, Bernard Ludwig 154
Dietrich, Ulrike 112, 137
Dingelstedt, Franz 47
Dix, Otto 84
Dłużnowski, Mojżesz (Moshe Dunow)
 183, 184
Dobijanka-Witczakowa, Olga 34
Döblin, Alfred 145
Dörr, Evelyn 210
Dreibholz, Grete (siostra → Else Wolf
 -Dreibholz) 162
Dreyer, Max 36
Droste, Magdalena 96, 117
Düding, Dieter 13, 14, 17, 18
Dudzik, Wojciech 12, 179
Dumas, Alexandre (syn) 34
Duncan, Elisabeth 54
Duniec, Krystyna 68
Dunow, Henry 183
Dürer, Albrecht 159
Düsel, Friedrich Carl Johannes 50
Duvignaud, Jean 18, 19, 30
Düwel, Gudrun 173
Dyboski, Roman 242

Eberle, Matthias 83, 84
Ebert, Friedrich 85

Eder, Angela 28
Eduardowa, Eugenia 98, 134
Eichmann, Adolf Otto 180
Einstein, Albert 194
Eisler, Hanns 176, 196
Elżbieta Królowa Belgii (Elżbieta
 Gabriela Bawarska) 54
Erdmann, Benno 159
Ernst, Paul 160
Evert, Tadeusz 71
Eysoldt, Gertrud 37, 51

Fassbinder, Rainer Werner 235
Feierabend, Peter 88, 90
Feilitzsch, Ferdynand Gustav baron von 38
Feininger, Lyonel 86
Fellner, Ferdinand 26
Ferdynand I Habsburg 236
Ferstl, Erich 112, 135
Fetting, Hugo 21, 43, 52
Fiedler, Jeannine 88, 90
Fiedler, Leonhardt M. 55
Fijałkowski, Stanisław 82
Fiore, Caterina Di 137
Fischer, Jacqueline 137
Fischer-Lichte, Erika 53
Flatter, Richard 54
Fleißer, Marie-Luise 231
Flimm, Jürgen 230
Florian, Jean Pierre (Jean-Pierre Claris
 de Florian) 65
Föttinger, Herbert 230
Foucault, Michel 179, 184, 187
Franciszek I cesarz Austrii 236
Franco, Francisco 172, 186
Franko, Mark 133, 136, 138
Frei, Bruno 169
Freksa, Friedrich 71, 73
Frenkel, Hermann 42

- Frentzel-Zagórska, Janina 240
 Freydank, Ruth 31–33
 Freyer, Achim 111
 Friedeman, Peter 13
 Friedenthal, Herbert H. (Herbert Freeden) 181, 182
 Friedenwald, Boris 117
 Froriep, August von 158
 Frycz, Karol 59, 63, 64
 Fuchs, Georg 23, 24, 42, 46, 52
 Fuhrich-Leisler, Edda 28, 198

G
 Gaga, Else 162
 Galuppi, Baldassare 134
 García, Josep Caballero 208
 Gasbarra, Felix 146, 147, 152
 Gat, Emanuel 208
 Gazda, Grzegorz 99
 Gazzara, Ben 197
 Geister, Erich 189
 Georg von Meiningen (właśc. Georg II von Sachsen-Meiningen; pol. Jerzy II książę Saksonii-Meiningen) 47
 Gies, Ludwig 109
 Goethe, Johann Wolfgang 29, 34, 39, 46, 103, 121, 158, 174, 199
 Goldberg, RoseLee 111, 131
 Goldmann, Paul 52
 Goldoni, Carlo 29, 199
 Gołaszewska, Maria 214, 215
 Gorczyński, Bolesław 60
 Gorki, Maksym (Maksim) 37
 Got, Jerzy 132
 Goude, Jean-Paul 138
 Górski, Janusz 240
 Grabbe, Christian Dietrich 103
 Graf, Gottfried 84
 Granach, Aleksander 171
 Granhøj, Palle 212

 Grąbczewski, Wiktor 77
 Groneman, Sam 193
 Gropius, Walter 82, 84–90, 92, 93, 96, 100, 108, 117–119, 128, 129
 Grosz, George 84, 142, 155
 Grote, Ludwig 112, 135
 Grotewohl, Otto 176, 177
 Grotowski, Jerzy 132
 Grünewald, Matthias 93
 Gustaw V król Szwecji 194
 Gutenberg, Johannes 15
 Guttman, Simon 151
 Gwóźdź, Andrzej 8, 245

H
 Hacht, Carl von 98
 Hagn, Charlotte von 51
 Haider-Pregler, Hilde 223, 224
 Halama, Loda 77
 Halbwachs, Maurice 207
 Hałabuda, Stanisław 235
 Hammer, Klaus 165, 168
 Hamsun, Knut 194
 Händel, Georg Friedrich 97, 134, 220
 Harden, Maximilian 34
 Hart, J. 25
 Hartmann, Matthias 226
 Hašek, Jaroslav 154
 Hasenclever, Walter 68
 Hassler, Silke 231
 Hasting, Margarete 111, 112, 135–138
 Hauptmann, Carl 102
 Hauptmann, Gerhart 21, 36, 37, 42, 65, 166
 Hauser, Martin 181
 Havilland, Olivia de 56
 Haydn, Josef 97, 134
 Heartfield, John (właśc. Helmut Herzfelde) 142, 170
 Hebbel, Friedrich 60
 Heims, Else 54

- Hein, Jürgen 235
Heine, Wolfgang 42
Heiningk, Karl 98
Held, Berthold 52
Helmer, Hermann 26
Heneage, Thomas (mąż → Mary Southampton, księżnej) 53
Henrichs, Benjamin 223
Herbert, Kurt 110
Hermann, Erna 161
Hertz, Aleksander 77
Herzfelde, Wieland 142
Hespos, Hans-Joachim 112, 137
Hildebrandt, Hans von 120
Hildesheimer, Wolfgang 218
Hilpert, Heinz 98, 134
Hindemith, Paul 98, 101, 102, 134
Hindenburg, Paul von 43
Hinrich, Hans 168
Hirschfeld, Georg 36
Hitler, Adolf 180, 187, 194
Hochhuth, Rolf 204
Hochwälder, Fritz 231
Hofer, Karl 109
Hoffmann, E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, właśc. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) 222
Hoffmann, Reinhild 113, 138
Höflich, Lucie 159
Hofmannsthal, Hugo von 28, 29, 38, 40, 51, 60, 62, 67
Höger, Fred 97
Hohmann, Lew 159
Hölderlin, Friedrich 93
Holl, Fritz 102, 164
Hollaender, Felix 26
Hollaender, Victor 71
Hölzel, Adolf 82, 84
Horváth, Ödön von 231
Hötzel, Elsa 83, 96–98
Howard, Ebenezer 116
Hubert, Ali 79
Huck, Wolfgang 42
Huesmann, Heinrich 60, 61, 63–65, 72–74, 78
Hughes, Gordon 96
Humperdinck, Engelbert 42
Hutten, Ulrich von 165
Hüttner, Johann 235

Ibsen, Henrik 36, 37
Ihering, Herbert 152
Immermann, Karl Lebrecht 46
Innitzer, Theodor, arcybiskup Wiednia 187
Irzykowski, Karol 139, 140
Itten, Johannes 83, 86–92, 117, 120

Jacobs, Margaret 55, 63
Jacobsohn, Siegfried 50, 53
Jahn, Friedrich Ludwig 13
Jakubczak, Marzenna 211, 213
Janco, Marcel (właśc. Marcel Iancu) 85
Jandl, Ernst 219
Jaques-Dalcroze, Émile 116
Jaron, Norbert 50
Jaros, Olga 129
Jarry, Alfred 96, 111, 131
Jaskuła, Zdzisław 186
Jean Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter) 158
Jeleń, Elżbieta 220
Jelinek, Elfriede 223, 225, 227
Jessner, Leopold 167
Johnson, Alvin 196
Jones, Grace 138
Jonke, Gert 8, 217–224, 246
Jooss, Kurt 210
Jung, Jochen 223

- Jünger, David 181
Junger, Kurt 96
Jurasz-Dudzik, Łada 19
- Kaczmarek, Mirek 138
Kadelburg, Gustav 34
Kafka, Franz 217
Kainz, Joseph 36
Kaiser, Friedrich 231
Kamińska, Ester Rachel 183
Kamińska, Ida 183, 199
Kamiński, Kazimierz 140, 171
Kandinsky, Wassily (Wasył Kandinsky;
Wasył Kandyński) 82, 84, 85, 89, 91,
95, 111, 131
Kania, Ireneusz 243
Kantor, Tadeusz 7, 100, 111, 113, 129, 245
Karczewska-Markiewicz, Zofia 26
Kaufmann, Nicholas 161
Kean, Charles 47
Kehlmann, Daniel 182
Kehm, Albert 163
Kessler, Harry 24, 42, 62
Keyßler, Friedrich 37
Kęszycka, Helena 179
Kinzinger, Edmund Daniel 84
Kipphardt, Heinar 204
Kirchmann, Kay 90
Kirchner, Ernst Ludwig 82
Kirfel-Lenk, Thea 196
Klee, Paul 82, 84, 85, 89
Klein, César 109
Klein, Gabriele 207
Kleist, Heinrich von 96, 165, 217
Kluszczyński, Ryszard Waldemar 99
Knake-Zawadzki, Stanisław 75
Knina, Gustav 50
Koberg, Roland 41
Kokoschka, Oskar 82, 101
Kolankiewicz, Leszek 19
Kolesch, Doris 53
Kolisch, Rudolf 222
Konstantin, Leopoldine 72, 75, 77, 80
Kopacki, Andrzej 19
Kopczyńska, Karolina 86, 119
Korzeniewski, Bohdan 61
Kotowski, Mariusz 71, 76
Kotzebue, August von 17, 64
Kowalczyk, Janusz R. 225
Krajewski, Marek 138
Kräly, Hanns 79
Kraus, Karl 231, 242
Kraus, Werner 43
Kreibig, Manda von 106, 127
Krockow, Christian Graf von 157
Kroetz, Franz Xaver 231
Królica, Anna 207
Krupa-Czochara, Ewa 228
Krystof, Doris 105, 107, 110, 111, 130,
131, 136
Kubiak, Jacek 242
Kuligowska-Korzeniewska, Anna 8, 186,
245
Kündinger, Elsa 72
Kunne, Andrea 221
Künneke, Eduard 65
Kunz, Tomasz 163, 186
Kurek, Krzysztof 202
- Laban, Rudolf 162, 210
Lam, Andrzej 179
Lang, Erwin 73
Lang, Fritz 201
Lang, Peter 245
Langer, Ludwig 38
Lania, Léo 152
L'Arronge, Adolph 35
Laughton, Charles 201

- Lautenschläger, Karl 50
 Lautréamont, Isidore de (Comte de Lautréamont, właśc. Isidore Lucien Ducasse) 218
 Laval, Pierre 194
 Lechner, Anton C. 32
 Lehmann, Else 36
 Lehmbruck, Wilhelm 94
 Leisler, Edda 74
 Lenbach, Charlotte von (żona → Franza von Lenbacha) 54
 Lenbach, Franz von 54
 Lenin, Włodzimierz 193
 Lensing, Jörg U. 137
 Lessing, Gotthold Ephraim 60, 64
 Leszczyński, Jerzy 60
 Lewin, Willy 38
 Leyko, Małgorzata 11, 13, 15, 21, 41, 45, 46, 52, 77, 82, 86, 91, 92, 99, 113, 115, 124, 129, 176, 186, 200, 202, 210, 218, 220, 222, 224, 230, 245, 246
 Liebknecht, Karl 147, 172
 Liebstoekl, Hans 28
 Lindtberg, Leopold (właśc. Leopold Lemberger) 193
 Linke, Susan 113, 138
 Lisiecka, Sława 186, 220
 Liška, Ivan 112, 136
 Lloyd, Edward 159
 Loewe, Carl 15
 Loewenfeld, Emmy 35, 37
 Losey, Joseph 201
 Lubitsch, Ernst 76, 78–80
 Luksemburg, Róża 147
 Lupa, Krystian 132
 Lyles, Andrew Craddock 71
 Łarionow, Michaił 103
 Łodygowski, Kazimierz 64
 MacAloon, John J. 12
 Maeterlinck, Maurice 36, 38, 199
 Maetzig, Kurt 176
 Majewski, Tomasz 246
 Malden, Karl 200
 Malina, Judith 197
 Mann, Golo 19, 20, 25, 26
 Mann, Tomasz 80
 Marc, Franz 82
 Marcks, Gerhard 86
 Margański, Janusz 200
 Maria Królowa Obojga Sycylii (Maria Zofia Bawarska) 54
 Marmarinos, Michael 132
 Marx, Peter W. 50–52, 73
 Mary Southampton księżna (Mary Browne, Countess of Southampton) 53
 Masaryk, Tomáš 194
 Massine, Léonide (Leonid Fyodorovich Myasin) 103
 Matisse, Henri 103
 Maugham, William Somerset 29
 Maur, Karin von 83, 93, 94, 103, 104, 109
 Mautner, Franz Heinrich 238, 239
 Mazur, Krystyna 111, 131
 McCall, Debra 113, 138
 Meager, Madelaine 62
 Mehring, Walter 142, 155
 Meidner, Ludwig 85
 Meister, Monika 224
 Meller, Adam (ps. Conrad) 174
 Mendelsohn, Erich 123
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 51, 55, 56
 Metternich, Klemens Lothar von 230, 236
 Metzner, Ernő 79
 Meyer, Hannes 87, 108, 118, 119
 Meyer, Moritz (wuj → Friedricha Wolfa) 162
 Meyer-Amden, Otto 81, 89

- Meyerhold, Wsiewołod 141
 Michalik, Jan 235
 Mies van der Rohe, Ludwig 87, 118
 Miller, Arthur 197
 Minne, George (Georges) 95
 Moholy-Nagy, László 95, 100, 155
 Möhrmann, Renate 50
 Moissi, Alexander 52, 53, 57, 73, 159
 Molier (Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin) 28, 60
 Molnár, Farkas 100
 Mondrian, Piet (właśc. Pieter Cornelis Mondriaan) 108, 111, 131
 Monk, Meredith 113, 138
 Morandi, Giorgio 122
 Morgan-Witts, Max 182
 Mosse, Georg L. 18
 Mössler, Werner 220
 Mozart, Wolfgang Amadeus 26, 29, 97, 134, 229, 231
 Mück, Hans-Dieter 101
 Mueller, Otto 103
 Mühsam, Paul 181
 Müller, Albert 84
 Müller, Hedwig 50
 Müller, Henning 158, 172, 173, 189
 Munch, Edvard 194
 Münch, Paul 13
 Müntner, Gabriele 82
 Müter, Gert 217

 Naylor, Gillian 86
 Negri, Pola 7, 71, 75–80, 245
 Nespiesny, Wilhelmine (właśc. Maria Wilhelmina von Nespiesny, żona → Johanna Nepomuka Nestroya) 232
 Nestroy, Johann Nepomuk 8, 9, 200, 217, 229–233, 235–243, 246
 Netolitzky, Reinhold 54

 Neumann, Eckhard 89
 Newman, Lindsay M. 63, 68
 Niederführ, Hans 54
 Niedziela, Jan 8, 218, 222
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 93, 158
 Nikolais, Alwin 113, 138
 Niżyńska, Bronisława 56, 103
 Niżyński, Wacław 8, 207, 208, 210
 Noltenius, Rainer 16
 Novotná, Jarmila 200

 Oberländer, Hans 37
 Obermaier, Walter 235
 Oertel, Curt 151
 Offenbach, Jacques 67, 200
 Olbrzym ze Steinfeld (Franz Winkelmeier, znany jako Giant of Lengau lub Giant of Friedburg-Lengau) 229
 Oleszczyk, Michał 245
 Olkusz, Piotr 13
 Olsten, Agnieszka 138
 O'Neill, Eugene 197
 Ophüls, Max 170
 Ordyński, Ryszard 31, 33, 40, 60–65, 74–76, 78, 80, 198
 Osęka, Andrzej 18
 Osterwa, Juliusz 75
 Osterwina, Wanda (żona → Juliusza Osterwy) 75
 Otto, Hans 165

 Pachernegg, Alois 98, 134
 Palitsch, Peter 226
 Palla, Rudi 226
 Pallenberg, Max 155
 Paluch-Cybulska, Małgorzata 7, 113, 129
 Paquet, Alfons Hermann 145, 146, 149
 Paracelsus (właśc. Phillippus Aureolus

- Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 93
- Paradies, Pietro Domenico 134
- Paret, Paul Monty 96
- Pawlikowski, Tadeusz 64
- Peck, Gregory 200
- Pełka, Artur 246
- Pevny, Wilhelm 226
- Peymann, Claus 226, 229
- Picasso, Pablo 85
- Pieck, Friedrich Wilhelm Reinhold 175, 177
- Pinthus, Kurt 196
- Pirandello, Luigi 199
- Piscator, Erwin 8, 108, 129, 141–156, 165, 167, 169, 170, 191–193, 195–198, 201, 203–205, 245
- Pius XI, papież 187
- Plaut (Titus Maccius Plautus) 68
- Plievier, Theodor 193
- Polgar, Alfred 29
- Ponte, Lorenzo Da 229
- Porębski, Mieczysław 18
- Prager, Wilhelm 161
- Prawin, Jakub 174
- Pröll, Erwin 227
- Prossnitz, Gisela 74, 198
- Prykowska-Michalak, Karolina 246
- Przyłęski, Andrzej 243
- Przyłuska-Urbanowicz, Katarzyna 12
- R**
- Rabe, Erich 95, 123
- Raimund, Ferdynand (Ferdinand) 64, 230, 236
- Ransenberg, Julius 158
- Rappaport, Herbert 172
- Raszewski, Zbigniew 8, 60, 132, 245
- Ratajczakowa, Dobrochna 9, 237, 239, 240, 242, 246
- Rée, Max 56
- Rehfish, Hans José 168
- Reicher, Emanuel 36, 37
- Reinhardt, Edmund (brat → Maxa Reinhardta) 42
- Reinhardt, Max 7, 8, 11, 12, 19–32, 34–45, 47–57, 59–69, 71–74, 76–80, 141, 147, 159, 191, 193–195, 198–200, 245
- Reissmann, Bärbel 36, 38
- Rembowska, Aleksandra 211, 213, 214
- Remisoff, Nicolai (Nikolai Remizov) 199
- Rewerenda, Magdalena 202
- Richter, Kurt 79
- Ripa, Cesare 243
- Roerich, Nikolaj 210
- Rohwer, Jürgen 180
- Rolland, Romain 21, 25, 26, 68
- Roller, Alfred 28
- Romaniuk, Adam 157
- Rommel, Otto 231, 235
- Rooney, Mickey 56
- Rosenberg, Stewart 182
- Rothe, Hans 45
- Rousseau, Jean-Jacques 13
- Rubinstein, Dymitr 154
- Rühm, Gerhard 219
- S**
- Sacksofsky, Ulf-Rüdiger 164, 169
- Sak, Anna 89, 119
- Salmon, Lyda 72, 78
- Sand, Karl Ludwig 17
- Sarrasani, Giovanni 23
- Sartre, Jean-Paul 197
- Savits, Joczka 46
- Sayler, Oliver Martin 198
- Schaaf, Irmgard 178
- Schalk, Franz 28
- Schawinsky, Alexander (Xanti) 99, 112, 135
- Scheper, Dirk (syn → Hinnerka Schepera) 112, 113, 136

- Scheper, Hinnerk 91
 Scherchen, Hermann 133
 Scherf, Juliane 138
 Schildkraut, Rudolf 73
 Schiller, Friedrich 16, 29, 32, 34, 36, 39, 42, 65, 145, 193, 197
 Schiller, Leon 7, 8, 49, 59–69, 140, 168, 171, 174, 175, 186, 245
 Schinkel, Karl Friedrich 32
 Schlegel, August Wilhelm von 46, 49
 Schlemmer, C. Raman (wnuk → Oskara Schlemmera) 105, 108, 130
 Schlemmer, Carl (brat → Oskara Schlemmera) 84, 97, 125, 134
 Schlemmer, Oskar (ps. Walter Schoppe) 7, 8, 81–85, 87, 89–113, 115, 117, 120–138, 164, 245
 Schlemmer, Tut (żona → Oskara Schlemmera) 90, 92, 110–112, 130, 135
 Schlemmer, Wilhelm (brat → Oskara Schlemmera) 82
 Schmidt, Georg 106, 107, 166, 185
 Schmidt, Hans Jörg 106
 Schmidt, Kurt 99
 Schmidt, Silvia Maria 185
 Schmitz, Thomas 235, 236
 Schneilin, Gérard 139, 191
 Schnitzler, Arthur 36, 217
 Schömb, Franz 112, 135
 Schönberg, Arnold 103, 130, 222
 Schonherr, Ulrich 219, 222
 Schönthan, Franz von 34
 Schopenhauer, Arthur 159
 Schoppe, Walter → Oskar Schlemmer 97
 Schreyer, Lothar 87, 96, 117, 120
 Schröder, Friedrich Ludwig 46, 183
 Schulz, Bruno 218
 Schumacher, Ingeborg 189
 Schumann, Albert 23–25, 41, 42, 61, 67
 Schwab, Werner 225
 Schwartz, Moryc (Morris, Morrie) 183
 Schwarzenberg, Friedrich 242
 Schwitters, Kurt 84
 Scott, Colleen 112, 136
 Seghers, Anna 193
 Seidl, Eduard von 54
 Semper, Gottfried 46
 Seneka (Lucjusz Anneusz Seneka Młodszy) 68
 Servos, Norbert 212
 Seurat, Georges-Pierre 93
 Shakespeare, William 7, 29, 32, 38, 39, 45–57, 60, 61, 64, 68, 72, 197, 198, 242, 245
 Shanahan, Julie 213
 Shaw, George Bernard 62, 64, 196, 197
 Shaw, Irwin 200
 Siegmund, Gerald 212
 Silhouette, Marielle 245
 Simhandl, Peter 111, 131
 Simmel, Georg 243
 Sivert, Tadeusz 140
 Siwiak, Agata 202
 Skibniewska, Maria 62
 Sławińska, Irena 64
 Słowacki, Juliusz 64, 132
 Smolik, Ralph 112
 Sofokles 38, 60, 67
 Solski, Ludwik 60, 140
 Sombart, Werner 19
 Sonnleitner, Johann 231
 Sorel, Ruth (właśc. Ruth Abramowitch Sorel) 193
 Sorma, Agnes 36
 Spiegel, Hans 84
 Spiess, Daisy 98
 Stainhauser, Ernst 236

- Stalin, Józef 173, 189
Staniewscy, bracia Bronisław
 i Mieczysław 23
Stanisławski, Konstanty (Konstantin)
 63, 201
Stark, Günter 169
Stasiuk, Andrzej 213
Steen, Jürgen 15
Stefanek, Paul 74
Stegemann, Bernd 41
Steiner, Rudolf 116
Stenner, Hermann 82
Stepan, K. 235
Stern, Ernst 72, 74, 79
Stępowski, Kazimierz Junosza 66
Strasberg, Lee 197
Strauss, Richard 28, 29
Strawinski, Igor 8, 103, 109, 130,
 207–210, 214
Strindberg, August 64
Strzelecki, Zenobiusz 111, 131
Stuck, Franz von 54
Stück, Norbert 98
Stykowa, Maria Barbara 64
Sudermann, Hermann 36
Sudjic, Deyan 89, 119
Sugiera, Małgorzata 176, 218
Suhrkamp, Peter 202
Sziklai, Leontine 78
Szleyen, Mieczysław 175
Szoka, Marta 246
Szydlowski, Roman 142, 201, 203, 204
Szyfman, Arnold 60, 69
Szyr, Eugeniusz 175

Śliwiński, Ludwik 75

Taborski, Roman 61, 64, 65, 140
Tallafuss, Petra 166

Tarengi (Taréngi), Mario 97, 134
Tatarkiewicz, Anna 18
Teltscher, Georg 99
Terlecki, Tymon 61, 62, 69
Terwin, Johanna 72
Theilade, Nini 56
Thimig, Helene (żona → Maxa
 Reinhardta) 199
Thomas, Gordon 182
Thomsen, Henrike 41
Tieck, Dorothea (córka → Ludwiga
 Tiecka) 46
Tieck, Ludwig 46, 49, 51
Timoszewicz, Jerzy 59–61, 168
Tjulpanow, Sergej I. 173
Tkocz, Karol 174
Toller, Ernst 149, 150
Tolstoj, Aleksy (Aleksiej) 152, 153
Tolstoj, Lew Nikołajewicz 37, 159, 160,
 166, 196, 197
Tree, Herbert Beerbohm 47, 51
Trudeau, Justin 183
Trzeciński, Teofil 60
Turrini, Peter 8, 225–233, 246

Uhlig, Christa 162

Vallentin, Maxim Gerhard 189
Vallentin, Richard 37
Veblen, Thorstein 240
Velde, Henry van de 85, 91
Verden, Georg 112
Viertel, Berthold 160
Vogeler, Johann Heinrich 161
Vogelweide, Walther von der 165
Vollmoeller, Karl 24, 25, 40, 42, 63

Wächter, Hans Christof 192
Wagner, Christoph 90

- Wagner, Wilhelm Richard 27, 29
Wajda, Katarzyna 245
Walden, Herwarth 82, 120
Walser, Robert Otto 218
Wangenheim, Gustav von 165
Wansing, Thomas 137
Warren, John 55, 63
Warren, Robert Penn 197
Watzka, Stefanie 34
Wauer, William 85
Wąsik, Monika 235
Webster, John 201
Wedekind, Frank 37, 51
Wegener, Paul 73
Weigel, Helena 193, 203, 204
Weigelt, Gert 212
Weiler, Christel 53
Weiler, Marie (towarzyszka życia →
Johanna Nepomuka Nestroya) 230,
232
Weiß, Emil Rudolf 109
Weiss, Peter 204
Werden, Georg 135
Werfel, Franz 198, 200
Werther, Otto 164
Wierciński, Edmund 132
Wierzbiński, Maciej 76
Wierzchowska-Woźniak, Anna 218
Wiesenthal, Grete 72
Wigman, Mary 111, 135, 161
Wilde, Oscar 38, 52
Wilder, Thornton 194, 200
Wilhelm I cesarz 18
Wilhelm II cesarz 18, 20, 154
Wilkoszewska, Krystyna 211
Williams, Tennessee 197
Wilson, Robert 111
Winkler, Hannes 112
Winterstein, Eduard von 50, 51, 159
Wirth, Andrzej Tadeusz 200, 201
Wiszniewski, Wsiewołod 170, 173
Witczak, Krzysztof Tomasz 183
Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz)
132
Witkowski, Andrzej 230
Wolf (Dreibholz), Else (druga żona →
Friedricha Wolfa) 162, 169
Wolf, Friedrich 8, 102, 157–177,
184–189, 245
Wolf, Johanna (córka → Friedricha Wolfa
z pierwszego małżeństwa) 160
Wolf, Kaethe (pierwsza żona →
Friedricha Wolfa) 160
Wolf, Konrad (syn → Friedricha Wolfa
z drugiego małżeństwa) 162
Wolf, Markus (syn → Friedricha Wolfa
z drugiego małżeństwa) 162
Wölflin, Heinrich 159
Wysocka, Elżbieta 131
Wyspiański, Stanisław 61, 132
Yamamoto, Kansai 138
Yates, W. Edgar 235
Zagórski, Krzysztof 240
Zamojski, Jan E. 245
Zamoyski, August 122
Zarzecka, Natalia 7
Zawadzka, Izabela 129
Zawojski, Piotr 245
Ziolo, Rudolf 230
Zola, Emil 166
Zuckmeyer, Carl 196
Zweig, Stefan 26, 29
Żmij-Zielińska, Danuta 47

Główna wartość książki leży nie tyle w oryginalności stawianych tez, ile w prezentacji nieznanych faktów i ich powiązań, w rysowaniu zapoznanego pejzażu kulturowego, którego obecność była niezwykle ważna także dla polskiego teatru XX wieku. [...] Jest to bardzo cenna publikacja. Autorka opisuje zarówno twórczość pierwszorzędných postaci dwudziestowiecznego teatru, wciąż słabo u nas znanych (Reinhardt, Schlemmer), jak i proponuje nowe spojrzenie na zjawiska i osoby prezentowane u nas wielokrotnie (Brecht, Turrini). Ponadto ukazuje mało dotąd poznane wątki polsko-niemieckie – wczesne role Poli Negri, niemieckie interakcje Leona Schillera czy Ryszarda Ordyńskiego.

Prof. dr hab. Tomasz Kubikowski

Książka składa się z trzech logicznie skomponowanych części. Pierwsza dotyczy aktywności Maxa Reinhardta jako wybitnego artysty i skutecznego menedżera. W zakres tego kręgu tematycznego wchodzi wyjątkowo cenne artykuły dotyczące kontekstów polskich. [...] Drugi korpus tekstów składa się z dogłębnych analiz twórczości Oskara Schlemmera połączonych z doskonałymi opisami re-kreacji *Baletu triadycznego* i *Tańców Bauhausu*. Trzecia część ma charakter „eklektyczny” (Piscator, Wolf, Brecht, Bausch, Jonke, Turrini, Nestroy). [...] Atrakcyjność publikacji wynika z nowego naświetlenia wielu aspektów historii teatru niemieckojęzycznego oraz wprowadzenia do polskiego dyskursu naukowego działalności artystycznej takich twórców, jak Reinhardt, Schlemmer czy Gert Jonke.

Dr hab. Marek Podlasiak, prof. UMK



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

wydawnictwo.uni.lodz.pl
ksiegarnia@uni.lodz.pl
(42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8142-769-2



9 788381 427692