



Małgorzata Leyko

REINHARDT SCHLEMMER I INNI

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

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

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 Schlemmera 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 niespodziewanie 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 otworzył 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 nieograniczone 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. Bińkowska, 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 wyzwoleniczych, 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 Ratzfzony, Befreiungshalle niedalego Kelheim, monumentalna budowla poświęcona dowódcą 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 haseł 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 spalanie 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, Säger 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angerfest w Kolonii w 1846 roku (2,2 tys. uczestników), Deutsches Schutzenfest we Frankfurcie nad Menem w 1862 (8 tys. uczestników), Deutsches Turnfest w Lipsku w 1863 (20 tys. uczestników) i Deutsches Sangerfest w Dreźnie w 1865 (16 tys. uczestników). W latach 60. XIX wieku ruch ten jeszcze się nasilił, a jego mieszczański charakter przełamywały robotnicze związki śpiewacze, które coraz częściej przyłączały się do wspólnych spotkań. Dieter Duding 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 zachwyty 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 inteligentckiego, wywołał poczucie wykorzenia 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 od dzielnie 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 pięćset tysięcy”, spodziewa się wsparcia ze strony państwa, odpowiadał:

Przy obecnym stanie rzeczy – żadnego. Następca 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