

## **TEATRALIZACJA ŻYCIA PUBLICZNEGO W NIEMCZECH W XIX WIEKU<sup>1</sup>**

Rozwój społeczeństw w XIX wieku, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, wymógł na teatrze poszukiwanie nowych form widowiskowych i konwencji inscenizacyjnych, które uwzględniałyby wzrastającą liczbę publiczności. Próby takie w poszczególnych krajach wynikały z odmiennych przesłanek historycznych, kulturowych, gospodarczych i politycznych, toteż objawiły się w różnej postaci i wpisywały się w inną tradycję.

W Anglii, gdzie rodowód społeczeństwa masowego sięgał jeszcze XVIII wieku, przemiany te zachodziły mniej gwałtownie niż w innych krajach, a teatr na wzrastającą liczbę widzów zareagował bądź to rozbudowując widownie Drury Lane i Covent Garden, tak by mogły pomieścić po kilka tysięcy widzów, bądź też mnożąc liczbę teatrzyków z wyszynkiem i music-halli działających na marginesie głównego nurtu życia teatralnego, prezentujących w najlepszym razie melodramaty i wodewile, zazwyczaj jednak pantomimy, popisy spirytystów i cyrkowców: tu przeważnie dawała o sobie znać zasada przyjemności jako zasada tłumu. Kultura, która w utopijnych teoriach społecznych miała pozwolić na edukację mas, bywała często degradowana do środka zaspokajania niewyszukanych gustów tłumu. Zdarzało się jednak, że pod powierzchnią rozrywki przemycala ważne społecznie nauki.

Inaczej wyglądała sytuacja we Francji i w Niemczech. W obu krajach wiek XIX był okresem eksplozji demograficznej, bardziej nawet odczuwalnej w Niemczech niż we Francji<sup>2</sup>. O ile bowiem we Francji między rokiem 1800 a 1870 liczba ludności wzrosła z 27,5 miliona do niespełna 40 milionów i do 1945 roku nie zmieniła się, o tyle na terenie całej Rzeszy uległa ona niemal potrojeniu (z 24,8 milionów w 1816 roku do 67 milionów w 1913 roku). Podobnie wyglądały te proporcje, gdy brać pod uwagę migrację ludności

---

<sup>1</sup> Artykuł ten jest zmienioną wersją fragmentu wcześniejszej publikacji, por. M. L e y k o, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Łódź 2002.

<sup>2</sup> Por. Ch. G r a f v o n K r o c k o w, *Niemcy. Ostatnie sto lat*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 15–18; T. K e m p, *Industrializacja w XIX-wiecznej Europie*, przeł. L. Garczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, rozdz.: *Paradoksy francuskiego rozwoju gospodarczego oraz Rozkwit przemysłowych Niemiec*.

wiejskiej do miast. We Francji struktura demograficzna ustabilizowała się ok. 1860 roku i ludność miast, którą stanowiło prawie 60% osób czynnych zawodowo, nie wzrastała tak gwałtownie jak w Niemczech, gdzie proces ten widoczny jest szczególnie na przykładzie Berlina. Liczba jego mieszkańców wzrosła z 0,4 miliona w 1850 roku do 1,9 miliona w roku 1900, a w ciągu następnych dziesięciu lat jeszcze się podwoiła do 3,7 miliona.

Wobec tych danych statystycznych oczywiste stają się dążenia do stworzenia teatru, który byłby dostępny niezliczonym rzeszom potencjalnych widzów w wielkich aglomeracjach miejskich. Wprawdzie z punktu widzenia dzisiejszej socjologii kultury teatr nie bywa zaliczany do środków komunikacji masowej, tzn. nawet widowiska masowe nie spełniają w sposób wystarczający kryterium ilości i kryterium standaryzacji w rozpowszechnianiu wzorców kultury masowej, niemniej w XIX i na początku XX wieku, zanim część publiczności odebrało teatrowi kino, był on jedyną masową formą kultury dostępną dla wszystkich grup społecznych. Nie oczekiwał od widzów szczególnych kompetencji odbiorczych, jakich wymagało na przykład obcowanie z literaturą, muzyką czy malarstwem; dzięki wizualizacji słowa i bezpośredniemu oddziaływaniu na widzów przez obraz i sytuację sceniczną, teatr wydawał się najodpowiedniejszym medium dla edukacji szerokich mas, nie tylko ich „moralnego podniesienia” czy propagowania treści społecznych, ale także przyswojenia masom wzorców kultury.

Dla edukacji przez teatr istniały w drugiej połowie XIX wieku dwie drogi. Z jednej strony był to nurt oddolny, wywodzący się ze środowisk robotniczych i ludowych, związany z powstawaniem masowych stowarzyszeń mających na celu organizację profesjonalnych przedstawień dla publiczności proletariackiej oraz popularyzację amatorskiego ruchu teatralnego. Jedną z najwcześniejszych i najprężniej działających organizacji tego typu była niemiecka Freie Volksbühne (zał. 1890), ale już w pierwszych latach jej działalności wyłoniły się dwie tendencje, które odmiennie określały funkcje teatru popularnego. Spory o to, czy teatr ma być instrumentem emancypacji politycznej proletariatu, czy ma być instytucją oświecenia publicznego, które doprowadziły do niemal dwudziestoletniego rozłamu w szeregach Freie Volksbühne, towarzyszyły działalności chyba wszystkich tego typu organizacji. Poza tym wszelkie inicjatywy zmierzające do stworzenia scen popularnych narażone były na krytykę także dlatego, że postrzegano je jako próbę separacji publiczności proletariackiej, która jakoby nie dojrzała do przedstawień dawanych w teatrach publicznych.

Zarzutu takiego nie można było postawić drugiej formie, a mianowicie widowiskom masowym, które nie były adresowane do jakiejś wybranej grupy widzów, lecz do ogółu. Wcześniejsze przedstawienia dla licznej publiczności miały przeważnie charakter elitarny i nawet jeśli wywodziły się z lokalnej tradycji ludowej, zyskiwały z czasem rozgłos właśnie dzięki zainteresowaniu,

z jakim spotkały się wśród elit towarzyskich czy artystycznych. Widowiska tego typu były zazwyczaj wydarzeniami wyjątkowymi, urządzano je okazjonalnie i nie powtarzano zbyt często. Pod tym względem widowiska masowe z początku XX wieku nie stanowią ich kontynuacji, gdyż inicjatorzy przedstawień masowych, którymi byli sami twórcy teatralni, mieli na celu konsolidację społeczeństwa przez wspólne przeżycie artystyczne, niwelowanie, a nie podkreślanie różnic klasowych wśród publiczności. Dopiero później, na skutek społecznych konsekwencji I wojny światowej, na plan pierwszy wysunięto zadanie politycznego oddziaływania na masy. Taki kierunek przyjął rozwój przedstawień masowych zwłaszcza w Niemczech i Rosji Radzieckiej, gdzie praktyka teatralna miała potwierdzić prawdziwość twierdzenia Le Bona: „Kto umie działać na wyobraźnię tłumów – umie nimi rządzić”<sup>3</sup>. Zanim to jednak nastąpiło, widowiska masowe narażone były na inny zarzut niż „separatyzm” polityczny. Autorów przedstawień masowych często oskarżano o obniżanie intelektualnego i estetycznego poziomu przedstawień, o dostosowywanie się do gustów niewykształconych widzów, o populizm, a czasami – komercjalizm. Dopiero Theodor W. Adorno określił powinności sztuki wobec mas, pisząc: „Sztuka okazuje masom szacunek, kiedy występuje wobec nich jako wobec tego, czym one mogłyby być, zamiast dostosowywać się do ich postaci pozbawionej godności”<sup>4</sup>.

W drugiej połowie XIX wieku w Niemczech, częściej niż w innych krajach, z teatrem łączono ideę duchowej jedności narodu. Budzenie poczucia jedności narodowej i dążenie do stworzenia podstaw systemu demokratycznego to dwa przenikające się zjawiska, które w XIX wieku charakteryzowały rozwój społeczeństwa masowego w Niemczech. Dziewiętnastowieczny nacjonalizm niemiecki przybrał postać ruchu ludowego, który znalazł oparcie w szerokich masach. Głównym bohaterem tego ruchu był lud, czyli naród, a zarazem masy, czyli proletariatus. Ten ruch narodowo-społeczny przechodził dwie fazy. W pierwszej, obejmującej okres od wojen napoleońskich (1813/1814) do zjednoczenia w 1871 roku, dominowało rozczarowanie postanowieniami Kongresu Wiedeńskiego, akcentowanie potrzeby skonsolidowania państwa i traktowanie wojen z Francją jako bohaterskiego zrywu jednoczącego naród. Wspólne były interesy demokratów i narodowców, które solidarnie łączyły się w ruchu oddolnym, skierowanym przeciw nadal rozdrobnionej władzy. Drugą fazę stanowił okres cesarstwa (1871–1918), w którym wprawdzie spełniły się nadzieje na jedność narodową, ale nie na udział narodu w sprawowaniu władzy. Władza centralna próbowała przejąć kontrolę nad narodem-masami, a drogi narodowców i demokratów zaczęły się stopniowo rozchodzić. Efektem było m. in. to, że początkowo spontanicznie organizowane uroczystości narodowe

<sup>3</sup> G. L e B o n, *Psychologia tłumy*, przeł. B. Paprocki, Warszawa 1986, s. 86.

<sup>4</sup> T. W. A d o r n o, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 435.

przybrały postać defilad i musztry paradnej, a jakikolwiek swobodny udział mas został stłumiony. Niezależnie od tych wewnętrznych przemian, niemiecki ruch narodowo-społeczny wykształcił nowy styl politycznego oddziaływania na masy<sup>5</sup>, który dążył do wizualizacji idei i zaferowania ich masom w postaci ceremonii narodowej. Ten nowy styl polityczny posługiwał się stopniowo ujednoliconą estetyką, symbolami oraz formami wyrażającymi niemiecki kult narodowy. Jego elementy wywieść można zarówno z symboliki i liturgii chrześcijańskiej, z mitologii germańskiej, jak i z ówczesnych prądów artystycznych, z romantyzmu i klasycyzmu. Podstawę narodowo-społecznej estetyki stanowił ideał piękna sformułowany przez Friedricha Theodora Vischera, który zakładał, że dzięki fantazji i sile duchowej człowiek jest w stanie nadawać formom życia wyidealizowaną postać. Za źródło duchowej siły człowieka uznano mity, a wzorcem piękna idealnego, zapewne pod wpływem prac Johanna Joachima Winckelmanna pojmowanego w kategoriach całości i harmonii – grecki antyk. W architekturze znalazł on wyraz w formach monumentalnych, podkreślających wielkość i trwałość narodu. Nurt klasycystyczny współistniał tu z wpływami romantycznymi, przejawiającymi się m. in. w elementach gotyckich. Wspólny obu tym kierunkom oraz mitologii germańskiej był z kolei kult natury – drzew, ognia, otwartej przestrzeni. Duży wpływ na kształtowanie się ruchu narodowo-społecznego w Niemczech miały także poglądy pietystów, którzy nieodłącznym elementem wiary chrześcijańskiej uczynili patriotyzm. Początkowo silny związek liturgii chrześcijańskiej z uroczystościami narodowymi przybrał z czasem postać religii świeckiej, której wyidealizowanym obiektem stał się naród. Ten nowy styl polityczny znajdował wyraz w życiu zbiorowym mas społecznych. Jego przejawem był przede wszystkim ruch na rzecz budowy pomników narodowych przybierających zazwyczaj postać monumentalnych budowli, symbolizujących jedność i siłę ducha narodowego. Wielkimi zwolennikami i inicjatorami tego ruchu byli na początku XIX wieku Friedrich Ludwig Jahn i Ernst Moritz Arndt, którzy wywodzili architektoniczne symbole narodu i odbywające się wokół nich zgromadzenia ludowe z tradycji antycznej. Tego typu budowle wznoszono w miejscach upamiętniających historię narodową lub kojarzonych z mitami germańskimi. Na przykład Walhalla, wybudowana (1830–1842) przez Ludwika I Bawarskiego według projektu Leo von Klenze w okolicach Ratyzbony, naśladuje bryłę Partenonu. Antyczną formę połączono tu z germańską ideą przybytku, w którym spotkać się mają po śmierci germańscy bohaterowie. We wnętrzu Walhalli wystawiono popiersia sławnych władców

---

<sup>5</sup> Przejawom tego „nowego stylu politycznego” poświęcona jest książka: G. L. M o s s e, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich*, Berlin 1976. Tutaj odwołuję się do głównych tez przedstawionych w tej pracy.

germańskich i bawarskich, z czasem uzupełnionych biustami zasłużonych dla narodu niemieckiego artystów i naukowców<sup>6</sup>. Podobny charakter ma Befreiungshalle w okolicach Kelheim, wzniesiona w postaci wielopiętrowej, okrągłej świątyni, upamiętniająca zwycięskie walki z Napoleonem. W jej wnętrzu umieszczono reliefy obrazujące kolejne bitwy z Francuzami. W ciągu XIX i na początku XX wieku na terenie całych Niemiec powstały dziesiątki takich pomników. Wśród najbardziej okazałych należałoby wymienić Niederwalddenkmal nad Renem, Hermannsdenkmal w Lesie Teutoburskim, Nationaldenkmal na wzgórzu Kyffhäuser i Völkerschlachtdenkmal odsłonięty w setną rocznicę bitwy pod Lipskiem. Tylko w latach 1900–1910 wybudowano ok. 500 wież i kolumn upamiętniających zasługi kanclerza Bismarcka. Tradycja ta była żywa także po I wojnie, kiedy to wzniesiono ok. 700 obelisków i wież dla uczczenia bohaterstwa żołnierzy niemieckich. Fundowane ze środków prywatnych i publicznych przez ponad stulecie, te budowle o imponujących rozmiarach i wyszukanych formach architektonicznych nie miały być jedynie monumentalnymi pomnikami jedności narodowej, ale miały służyć jako cel pielgrzymek narodowych i miejsce wielkich, podniosłych ceremonii, budzących ducha niemieckiego.

Dzięki uroczystym zgromadzeniom wizualizowana w postaci pomnika idea jedności narodowej miała być ożywiana i utrwalana w świadomości uczestników. Dlatego ważne było wznoszenie pomników w miejscach centralnych, zazwyczaj na wzgórzach, wśród zieleni, która była wkomponowana w architektonicznie zaprojektowane miejsce kultu narodowego. Dla wsparcia idei uroczystych zgromadzeń szukano przykładu w pismach Jean-Jacquesa Rousseau i w świętach organizowanych w latach rewolucji francuskiej. Do chwili powstania II Rzeszy Niemieckiej przygotowaniem uroczystości zajmowały się społeczności lokalne, angażując zazwyczaj członków związków gimnastycznych, męskich towarzystw śpiewaczych oraz lokalnych organizacji robotniczych. W roku 1889 powstała Zentralkommission für Volks- und Jugendspiele, a w roku 1897 powołano do życia Gesellschaft Deutsche Nationalfeste; obie te organizacje miały w całych Niemczech czuwać nad programem i przebiegiem uroczystości, których cel i charakter można określić w następujący sposób:

Uroczystości tego rodzaju były powszechnym kultem, którego cel nie różnił się w zasadzie od obrzędów chrześcijańskich i polegał na wzniesieniu człowieka na wyższy poziom moralny, uczynieniu go „cnotliwszym”. „Cnotę” rozumiano tu w duchu antyku, jako miłość ojczyzny,

---

<sup>6</sup> Walhalla jest budowlą o wymiarach 49 m x 14 m x 16 m, otoczoną 52 kolumnami o wysokości 9 m. Niemiecki partenon przedstawia wielkich władców i przywódców narodu niemieckiego. Znalazły się tam m. in. popiersia carycy Katarzyny Wielkiej i Mikołaja Kopernika (!). Ta galeria narodowa była stale aktualizowana. W czasie jednego z uroczystych zgromadzeń umieszczono tam biust Adolfa Hitlera, który później usunięto. Dziś natomiast można zobaczyć w Walhalli rzeźbę przedstawiającą Alberta Einsteina.

która trwa dzięki symbolom dobra, właściwym człowiekowi. Przedmiotem uroczystości musiały być wyjątkowe wydarzenia, które wyrwałyby człowieka z izolacji życia codziennego; powinny się one odbywać regularnie, by obudzić poczucie porządku, który biegłby równoległe do „roku chrześcijańskiego” ze zwyczajowym cyklem dni świątecznych. Święta publiczne były powołane nie tylko do tego, by w wielkich zbiorowościach ludzkich budzić optymizm, ale by je także kształcić za pomocą stosownej, metodycznej liturgii<sup>7</sup>.

Początkowo schemat takich uroczystości stanowiły właśnie elementy liturgii chrześcijańskiej, wspólne modlitwy, zbiorowe śpiewy pieśni religijnych i narodowych połączone z okolicznościowymi przemówieniami. Towarzyszyły temu symbole germańskie – wieńce i gałązki dębowe, pochodnie i ogniska oraz sztandary w barwach narodowych. Taki przebieg miały na przykład organizowane w 1815 roku w całych Niemczech zgromadzenia upamiętniające bitwę narodów pod Lipskiem czy spotkanie u stóp zamku Wartburg w 1817 roku. O ile uroczystości te miały jeszcze zasięg lokalny, o tyle ceremonia zorganizowana w roku 1832 wokół ruin zamku w Hambach w południowych Niemczech, w której wzięło udział 30 000 osób, dała początek uroczystościom masowym. Nad religijnym aspektem tych zgromadzeń dominował jednak aspekt narodowy i niezależnie od podziałów wyznaniowych w poszczególnych regionach Niemiec, uczestniczyły w nich całe społeczności. Stopniowo elementy chrześcijańskie ustępowały miejsca krystalizującej się świeckiej liturgii ceremonii narodowych. Coraz większą rolę odgrywały w nich pochody z udziałem przedstawicieli organizacji i stowarzyszeń społecznych, a zwłaszcza zbiorowe popisy gimnastyczne<sup>8</sup>, „żywe obrazy” oraz inscenizowane zdarzenia historyczne lub sceny z dramatów narodowych. W roku 1859 powszechną okazją do organizowania masowych uroczystości była setna rocznica urodzin Friedricha Schillera<sup>9</sup> i przy jej obchodach nie zabrakło elementów teatralnych – organizowano korowody na cześć poety, w których przedstawiano postaci z jego sztuk, wystawiano słynne fragmenty tragedii narodowych, uroczyste ozdabiano skronie (jego pomników) wieńcami.

Po ustanowieniu II Rzeszy Niemieckiej sposób organizowania narodowych zgromadzeń uległ zmianie. Dotychczasowe uroczystości lokalne starano się zastąpić świętami ogólnonarodowymi i taki charakter miał ustanowiony

<sup>7</sup> G. L. M o s s e, *op. cit.*, s. 92.

<sup>8</sup> W roku 1811 Friedrich Ludwig Jahn („Turnvater”) zainicjował powstawanie w Niemczech związków gimnastycznych, które w duchu Rousseau miały wpływać na podnoszenie tężyzny fizycznej i czystości moralnej młodzieży. Odgrywały one ważną rolę w organizacji świąt narodowych, a do ich tradycji nawiązywali w latach trzydziestych organizatorzy *Thingspiele*.

<sup>9</sup> Uroczystości ku czci Schillera były obchodzone lokalnie i organizowano je w każdym mieście, często finansując ich przygotowanie ze środków państwowych. Brali w nich udział przedstawiciele zarówno mieszczaństwa, jak i robotników. Jedynie kręgi arystokratyczne i wojskowe nie przyłączyły się, gdyż uważano, że twórczość Schillera była skierowana przeciwko nim. Por. G. L. M o s s e, *op. cit.*, s. 108–109.

w roku 1871 *Sedantag* obchodzony w każdą rocznicę kapitulacji armii francuskiej pod Sedanem. Sprawujący władzę obawiali się, aby wobec coraz powszechniejszego niezadowolenia masy uczestniczące w uroczystościach nie wymknęły się spod kontroli, dlatego starano się obchody świąt ująć w karby dyscypliny, która miała szerzyć w społeczeństwie – oprócz wcześniejszych symboli narodowych – także ideał posłuszeństwa wobec władzy.

Przybierający na sile od początku XIX wieku nurt narodowo-społeczny znalazł swoje odzwierciedlenie także w teatrze niemieckim. O ile jednak wielotysięczne zgromadzenia koncentrujące się wokół pomników narodowych łatwiej wprowadzały w życie ideał jedności narodowo-społecznej, która manifestowała się we wspólnym w nich udziale narodu-masy, o tyle teatr długo jeszcze pozostawał domeną mieszczaństwa i postrzegany był jako obszar kultury elitarnej, nawet jeśli głosił hasła egalitaryzmu widzów różnych stanów wobec sztuki. Teatr przejął z ruchu narodowo-społecznego główne wyznaczniki jego stylu. Wyrażał się on najwidoczniej w architekturze nowo powstających budynków teatralnych – pomników ducha narodowego, zarówno w ich bryle zewnętrznej, położeniu, układzie widowni, jak również w charakterze dekoracji teatralnych. Ponadto teatr w sposób szczególnie ożywił pierwotnie przypisaną mu w antyku ideę święta. Stąd wzięła się żywa w Niemczech tradycja *Festspiele* i *Festvorstellungen*, przedstawień uroczystych i wyjątkowych, często cykli scenicznych odpowiadających potrzebie powtarzalności doniosłych przeżyć. Teatr wreszcie we właściwy sobie sposób przetworzył mity i symbole antyczne, germańskie i chrześcijańskie zakorzenione w świadomości niemieckiej przez ruch narodowo-społeczny. Jednak współdziałanie wszystkich tych czynników nie przyczyniło się jeszcze do stworzenia teatru masowego, dało zaledwie jego zapowiedź.

Najbliższe ideom ruchu narodowo-społecznego i zbiorowym manifestacjom wokół pomników pamięci narodowej były uroczyste przedstawienia o tematyce polityczno-patriotycznej, *Festspiele* organizowane dla uczczenia wydarzeń historycznych lub ich rocznic. Tradycja ta – jak podają Klaus Sauer i German Werth<sup>10</sup> – sięga roku 1495, kiedy to dla uczczenia zwycięstwa cesarza Maximiliana I nad Karolem VIII wystawiono we Freiburgu *Historia de Rege Francie* Jakoba Lochera. Było to widowisko w stylu włoskich *trionfi*, które służyły zaprezentowaniu się władcy przed poddanymi. O ile w innych krajach widowiska tego typu w późniejszych epokach należały do rzadkości, o tyle w Niemczech przetrwały i organizowane były jeszcze w XX wieku, a za ich kontynuację uznać można narodowo-socjalistyczne *Thingspiele*, w których manifestowała się władza *Führera* wobec posłusznych mu mas. Rezygnując tu

---

<sup>10</sup> K. Sauer, G. Werth, *Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen*, München 1971, s. 11. Autorzy dokonują historycznego przeglądu tego typu form scenicznych od baroku do II wojny światowej.

z przeglądu historycznego rozwoju tych widowisk, sięgnijmy jedynie po kilka przykładów, zaczynając od *Gründerzeit* – czasu wzrostu ekonomicznej i politycznej potęgi Rzeszy w ostatnich trzech dekadach XIX wieku aż do wybuchu I wojny światowej. W latach 1870–1871 przypomniano ten typ przedstawień przy okazji uroczystych powitań powracających do ojczyzny triumfatorów spod Sedanu i otoczonych glorią dowódców wojskowych. Euforia zwycięstwa nad Francją mieszała się z nadziejami zjednoczeniowymi. Patriotyczne *Festspiele*, które znalazły się nie tylko w repertuarze teatrów zawodowych, ale były także organizowane spontanicznie przez zespoły amatorskie w szkołach, stowarzyszeniach kulturalno-społecznych i jednostkach wojskowych, sięgały po konwencję dawnych *trionfi*: przedstawiano w nich apoteozowane postacie Wilhelma I, kanclerza Bismarcka i generała von Moltke, Ren i Germania pojawiały się jako alegoria jedności Niemiec, zaś zmitologizowaną postać cesarza Fryderyka I Barbarossy przywoływano jako symbol silnego państwa. Wśród autorów najpopularniejszych sztuk patriotycznych wymienić należy m. in. Juliusa Rodenberga (*Die Heimkehr, Vom Rhein zur Elbe*), Paula Heysa (*Der Friede*), Maxa Jähnsa (*Preussisches Festspiel*), Otto Devrienta (*Kaiser Rothbart*), a przede wszystkim Johannę Baltz, autorkę cyklu składającego się z kilkunastu sztuk poświęconych rodzinie Hohenzollernów, która w roku 1897 doczekała się pięćsetnej realizacji scenicznej swoich utworów. Wyobrazenie o charakterze tych przedstawień daje scena zamykająca przedstawienie *Königin Luise Baltz* (z podtytułem: *Poemat patriotyczny z żywymi obrazami*), które w 1897 roku zostało sześciokrotnie powtórzone w Dortmundzie przed dwutysięczną widownią: „Obraz przedstawiał wśród girland z róż i liści laurowych cesarza Wilhelma II w stroju koronacyjnym, powyżej w niebiańskiej glorii cesarza Wilhelma I i Fryderyka III, nad nimi zaś królową Luisę otoczoną przez anioły trzymające lilie, błogosławiącą rozpostartymi rękoma”<sup>11</sup>. Tego typu twórczość była nie tylko popierana przez panujących, ale nawet osobiście przez nich uprawiana – Wilhelm II własnoręcznie sporządził szkice trzech obrazów alegorycznych (*Der Deutsche St. Michael*), które zostały włączone do przedstawienia patriotycznego Franza Büttnera Pfännera zu Thal.

Na przełomie XIX i XX wieku pojawił się nowy motyw w przedstawieniach patriotycznych – apoteoza wielkich poetów narodowych, znajdująca wyraz z jednej strony w nowej twórczości idealizującej postaci Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera, z drugiej – w uroczystych cyklach przedstawień ich dramatów. Patronami tego nurtu byli Franz von Wildenbruch, Adolf Bartels oraz Ernst Wachler, który w 1910 roku roztaczał wizję dorocznych *Festspiele* organizowanych we wszystkich zakątkach Rzeszy Niemieckiej. Wkrótce jednak, wobec zbliżającej się wojny, miejsce poetyckich

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 85.



uniesień znów zajęły obrazy patriotyczne, a zachwyty nad wielkością władców zastąpiły hasła mobilizujące naród do walki w imię potęgi i jedności narodowej. W ramach obchodzonej w roku 1913 setnej rocznicy wojny wyzwoleniczej z Napoleonem, wśród wielu innych patriotycznych przedstawień, we wrocławskiej Jahrhunderthalle wystawiono utwór Gerharta Hauptmanna *Festspiel in deutschen Reimen zur Erinnerung an den Geist der Freiheitskriege*, którego reżyserem był Max Reinhardt. Okolicznościowy charakter tego widowiska powtórzonego we Wrocławiu tylko 10 razy (między 31 maja a 17 lipca 1913), każe je wyłączyć z Reinhardtowskiego cyklu teatr dla pięciu tysięcy<sup>12</sup> i umieścić właśnie w tradycji patriotycznych *Festspiele*. Choć dramat Hauptmanna do tego nurtu bezsprzecznie należał, to nie spełnił pokładanych w nim oczekiwań i spotkał się z oburzeniem i krytyką ze strony różnych kręgów politycznych. Zamiast bowiem przy nadarzającej się okazji silnie uderzyć w tony patriotyczne i sławić heroizm narodowy w walce z odwiecznym wrogiem – Francją, Hauptmann gloryfikował ideały rewolucji francuskiej i głosił hasła demokratyczne. To odosobnione niepowodzenie rozplynęło się w powodzi podobnych uroczystości, w jakie obfitowały lata panowania Wilhelma II, nazwane przez anonimowego krytyka *Zeitalter der Feste* (epoką uroczystości)<sup>13</sup>.

Odrębny nurt w szeroko rozumianym ruchu narodowo-społecznym stanowiły – obok przedstawień patriotycznych – widowiska religijne. W Niemczech tę tradycję wiąże się z przedstawieniami pasyjnymi w Oberammergau<sup>14</sup>, których rodowód sięga roku 1634. Od połowy XIX wieku dzięki Eduardowi Devrient – „odkrywcy Oberammergau”<sup>15</sup> – tamtejsza pasja zaczęła się cieszyć takim zainteresowaniem, że wybudowano teatr mogący pomieścić prawie 6000 osób. Na widowni elita wywodząca się z najlepszych kręgów towarzyskich, reprezentująca świat nauki i sztuki, mieszała się z publicznością ludową, ale przecież charakter tego widowiska, wykonywanego siłami amatorskimi, nie determinował horyzontu kulturowego odbiorców. Działał tu raczej urok oryginalności i atrakcyjność przygodnego kontaktu z „czystą” kulturą ludową. Pod koniec XIX wieku te cykliczne przedstawienia wpisywały się w nurt wielkich zgromadzeń uroczystych, i choć nie akcentowano w nich przecież potęgi państwa i nie sławiono narodowych herosów, to funkcję jednoczącą widzów miała pełnić świadomość własnej tradycji wywiedzionej

---

<sup>12</sup> Koncepcję teatru masowego Maxa Reinhardta przedstawiłam w oddzielnej publikacji, por. M. L e y k o, *op. cit.*

<sup>13</sup> Por. K. S a u e r, G. W e r t h, *op. cit.*, s. 138.

<sup>14</sup> Szerzej na ten temat pisałam w szkicu *Oberammergau i Shakespeare*, [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny I*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 121–136.

<sup>15</sup> Latem 1850 roku Eduard Devrient, aktor i reżyser, badacz dziejów niemieckiej sceny narodowej i twórca programu reformy teatru niemieckiego, odbył podróż do Oberammergau, której wynikiem była książka *Das Passionschauspiel im Dorfe Oberammergau in Oberbaiern*, Leipzig 1851.

z kultury ludowej. Nawiązywała do tego także architektura sceny, na której odgrywano pasję w roku 1890. Przedstawiała ona rozległy fronton budowli zwieńczonej tympanonem; w niszach pomiędzy kolumnami ustawiono posągi przedstawiające postaci biblijne. Rozmach i monumentalny patos tej sceny utrzymany był w stylu wspomnianych wcześniej pomników ojczyznianych. Doniosłość katolickich pasji w Oberammergau była tak wielka, że w środowisku protestanckim podjęto starania o zorganizowanie podobnych przedstawień, których celem byłoby budzenie poczucia wspólnoty u widzów. Propagatorem tej idei był Hans Herrig, który w roku 1889 doprowadził do powstania Volks- und Festspielhaus w Wormacji, wybudowanego według projektu architektonicznego Otto Marcha. Teatr ten przeznaczony był także do różnego rodzaju przedstawień świeckich, ale nie zyskał takiej sławy jak Oberammergau. Okazał się ważny raczej jako przykład nowych rozwiązań architektonicznych w teatrze, gdyż posiadał scenę bez kurtyny i ramy prosceniowej, zakładał ograniczone stosowanie dekoracji, a także bezpośrednie połączenie sceny z widownią. Bardziej zbliżony charakter do pasji alpejskiej miały natomiast liczne widowiska lokalne, za jej przykładem już w XIX wieku odgrywane na terenie Bawarii, Słowacji, Austrii, Szwajcarii, Włoch i Polski<sup>16</sup>. Czy jednak wielowiekowa tradycja Oberammergau miała wpływ na kształtowanie się teatru masowego w aglomeracjach miejskich na początku XX wieku? Raczej niewielki; Max Reinhardt wprawdzie przypominał ją, gdy po raz pierwszy wystawiał *Jedermann* w 1911 roku, doceniając budujący wpływ widowisk religijnych na masy, ale bezpośrednio do tradycji Oberammergau odwoływał się dopiero wówczas, gdy pokazał swój moralitet w 1920 roku przed katedrą w Salzburgu, inaugurując tamtejsze letnie festiwale. Atmosferę salzburskich przedstawień *Jedermann* wzmagало właśnie oderwanie się od wielkomięjskiego zgiełku i uroczysty nastrój wyjątkowości zdarzenia, jakiego nie udało się osiągnąć w berlińskim natłoku codzienności.

W inny sposób idee narodowo-społecznego posłannictwa sztuki znalazły wyraz w teatrze wybudowanym w 1876 roku w Bayreuth, gdzie Richard Wagner wznosił pomnik dla swego narodowo-mitycznego dramatu muzycznego, który zarówno przez formę, jak i odwoływanie się do starogermańskich mitów silnie oddziaływał na elitarną publiczność niemiecką. Nie mógł on jednak stanowić wzoru dla repertuaru odpowiedniego dla mas, nie był tym, co Le Bon określiłby jako „żywy i jasny obraz, bez jakichkolwiek dodatkowych interpretacji”<sup>17</sup>. Wagner sięgał wprawdzie po popularne mity, znaki i symbole utrwalone przez ruch narodowo-społeczny, symbolikę zjawisk natury, ognia, herosów, ale obarczał je tyłoma znaczeniami, że przestawały być czytelne dla przeciętnego widza. Jeśli zwracał się do jednolitej zbiorowości widzów, to

<sup>16</sup> Tradycja Oberammergau miała wpływ na pasję odgrywaną w Kalwarii Zebrzydowskiej. Tam jednak zachowała ona do dzisiaj swój czysto religijny charakter.

<sup>17</sup> G. L e B o n, *op. cit.*, s. 86.

dlatego, że traktował ją w sposób ahistoryczny, mając raczej na uwadze mistyczną prajednię ludu w sensie mitów germańskich, a nie współczesne mu społeczeństwo klasowe i wizję takiego organizmu zbiorowego prezentował widzom. W ten sposób Wagner działał usypiająco na uczestników przedstawień festiwalowych, nie mobilizował ich do czynu, jak było to zamiarem organizatorów zgromadzeń narodowych, ani nie konfrontował z aktualnymi problemami. Zbiorowość bowiem miała jedynie trwać w niezmienności – czyn był sprawą wybranych herosów, Zygfyrdów i Parsifali. Także postać sceniczna dzieł Wagnera, postulowane *Gesamtkunstwerk*, zakładające wywołanie u widza doskonałej iluzji, wynikającej z połączenia elementów prawdy naturalnej (istota akcji teatralnej) i idealizowanej (muzyka), nie spełniało kwalifikacji „jasnego obrazu”, choć Wagner nadawał swoim przedstawieniom szczególnego znaczenia i wymagał wielkiej dbałości o ich wykonanie.

Teatr Wagnera miał być świątynią ożywionych mitów narodowych, o czym świadczy już sama jego forma architektoniczna i ramy organizacyjne przedstawień. Prosta i monumentalna bryła Festspielhaus została usytuowana wśród zieleni, na górującym nad miastem wzgórze. Zamiar uczestnictwa w przedstawieniu oznaczał zatem konieczność zdystansowania się w sensie fizycznym wobec codziennego otoczenia i już przybycie do teatru, także poprzez kontakt z naturą, miało nastrajać uroczyście. Dla podkreślenia wyjątkowej doniosłości przedstawień, Wagner zdecydował się na ich organizację tylko w ciągu kilku tygodni letnich. Pozwoliło to zrezygnować z obszernego foyer, gdyż antrakty publiczność mogła spędzać w parku wokół teatru, rozkoszując się sztuką i naturą zarazem. Wnętrze teatru odznaczało się klasyczną prostotą i brakiem ozdób, amfiteatralna widownia nawiązywała do układu teatrów antycznych, co miało być po raz pierwszy uczynionym w teatrze nowożytnym gestem na rzecz demokratyzacji publiczności. Taki układ widowni miał sprzyjać radosnemu (łac. *festivus*) zjednoczeniu widzów dzięki zbiorowemu, wzniosłemu przeżyciu estetycznemu.

Teatr w Bayreuth był zjawiskiem całkowicie odbiegającym od istniejącej tradycji teatralnej i w sposób ożywczy wpłynął nie tylko na sceny niemieckie. Był próbą przywrócenia teatrowi rangi sztuki wysokiej jako reakcja na zdegradowany i ulegający komercjalizacji teatr repertuarowy. Ale jako dzieło nierozzerwalnie związane z indywidualnością twórcy, nie mógł być zwielokrotniony, a naśladowane mogły być tylko jego zewnętrzne ramy. Tak więc wprowadzona przez Wagnera zasada przenikania się sztuki i natury, rozumienie przedstawienia jako święta duchowego dającego odskocznnię od codzienności i deklarowana demokratyzacja sztuki złożyły się na model, po który często sięgano w Niemczech. Najpełniej nawiązał do niego Georg Fuchs<sup>18</sup> na początku XX wieku, powołując do życia swój monachijski Künstler-

<sup>18</sup> Por. G. Fuchs, *Scena przyszłości*, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004.

theater. Pod wpływem idei Wagnera pozostawał także włoski poeta i dramaturg Gabriele D'Annunzio, który snuł projekty stworzenia teatru masowego i sam organizował polityczno-liturgiczne ceremonie. Miał to być rodzaj mistycznego porozumienia między artystą a ludem, któremu jednak poeta odmawiał moralności i wyższej świadomości<sup>19</sup>.

Przedstawione tu jako przykłady trzy zjawiska teatralne wpisujące się w aktualny w XIX i na początku XX wieku ruch narodowo-społeczny: patriotyczne *Festspiele*, widowiska religijne wzorowane na Oberammergau oraz teatr festiwalowy Richarda Wagnera, pokazują jak żywą i aktualną formą życia publicznego były w Niemczech uroczyste widowiska dla wielotysięcznej publiczności, organizowane zarówno przez aktorów zawodowych, jak i zespoły amatorskie, odgrywane na scenach wielkich teatrów i pod gołym niebem. Dla poszczególnych typów tych przedstawień wykształcił się swoisty język sceniczny. Zwłaszcza przedstawienia patriotyczne posługiwały się kodem złożonym z wyabstrahowanych symboli oraz mitów i tu ważniejsze było – jak pokazał przykład Hauptmanna – ich prawomysłne użycie niż artyzm.

Zaprezentowany tutaj przegląd sposobów teatralizowania życia społecznego i form widowisk masowych pokazuje, z jak niejednoznacznym zjawiskiem mamy do czynienia. Pojawiły się tu m.in. teatralizowane święta ludowe i manifestacje narodowe w postaci korowodów bądź zgromadzeń, widowiska religijne i patriotyczne, inscenizacje wydarzeń historycznych oraz uroczyste przedstawienia teatralne. Bodajże jedynym motywem wspólnym wszystkim formom teatru masowego w czasach nowożytnych było odwoływanie się twórców/organizatorów do tradycji greckiego teatru antycznego, rozumianego jako zgromadzenie demokratycznej publiczności zjednoczonej w zbiorowym przeżyciu estetycznym.

Ze względu na zakładaną powszechną dostępność teatru masowego sięgał on po treści uniwersalne, ogólnie znane i łatwo czytelne, które mogły wywodzić się na przykład ze wspólnego dziedzictwa kulturowego (starożytność, chrześcijaństwo), mogły być elementem przeszłości historycznej wspólnej dla danej zbiorowości albo mogły wyrażać idee aktualne i doniosłe dla wszystkich widzów (m. in. idee zjednoczeniowe w Niemczech w XIX wieku). Ponieważ jednak istotą widowisk masowych jest prostota i wyrazistość przekazu, znajdująca odzwierciedlenie w przewadze elementów wizualnych nad słowem, treści te mogły być – zależnie od charakteru widowiska i liczby odbiorców – w różnym stopniu dramatyzowane. Rousseau w ogóle nie brał pod uwagę „tematu” święta – „niech widowisko stanowią sami widzowie, [...] niech każdy siebie ogląda i kocha w innych”; czasami do teatralizowania świąt wystarczała wizualizacja idei w postaci alegorii, która mogła wyobrażać na przykład

---

<sup>19</sup> Por. G. L. M o s s e, *The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele D'Annunzio*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1973, No. 22, s. 32–41.

Naturę czy Wolność; patriotyczne *Festspiele* w Niemczech apoteozowaną postacią Barbarossy czy Bismarcka ujmowały w strukturę dramatyczną.

Ukazanie boskich, mitycznych i ludzkich herosów, wielkich akcji i doniosłych wydarzeń wymagało wyrazistych form scenicznych, spektakularnych efektów, odczuwanych a nie interpretowanych przez widzów. Jeśli teatr miał przemawiać w imieniu mas, musiał te masy wprowadzić na scenę. Dlatego w spektaklach masowych często pojawiały się pochody i korowody, zbiorowe modlitwy i śpiewy, elementy liturgii i uroczystości świeckich, „żywe obrazy”, taniec, pantomima, zbiorowe popisy gimnastyczne. Bardziej niż sztuka indywidualnych aktorów liczyło się efektowne operowanie tłumami, chórami i grupami wykonawców, angażowano więc tysiące statystów, włączano do akcji amatorów zrzeszonych w zespołach teatralnych, chórach, związkach gimnastycznych oraz stowarzyszeniach społeczno-kulturalnych. Te wielkie rzesze wykonawców potrzebowały rozległej przestrzeni, którą znajdowano bądź poza granicami aglomeracji, bądź na wielkich placach miejskich. Wkomponowanie widowiska w przestrzeń naturalną czy włączenie elementów architektonicznych (ruiny zamku, budowle upamiętniające dzieje narodu) dawało poczucie zjednoczenia natury i sztuki, sprzyjało utożsamianiu się widzów z własną ziemią, z historią własnego narodu. Taką funkcję miały pełnić tereny wokół pomników narodowych w Niemczech; pasja odgrywana w Oberammergau na tle Alp działa się „tu i teraz”, była aktualnym doświadczeniem każdego widza. Także w widowiskach odgrywanych w pomieszczeniach zamkniętych starano się wywołać wrażenie przestrzeni otwartej bądź łączności z nią. Nadrzędną zasadą przy wyznaczaniu obszaru sceny była dobra widoczność, toteż niemal zawsze posługiwano się podwyższoną, odsłoniętą ze wszystkich stron trybuną, sceną centralną, areną bądź kilkoma połączonymi ze sobą miejscami gry. Jeśli na scenie pojawiały się jakies elementy dekoracji, to zazwyczaj miały one znaczenie umowne (tron, ołtarz), częściej sięgano po symbole religijne i narodowe, po wieńce, pochodnie i sztandary, które bez zastosowania urządzeń technicznych pomagały szybko stwarzać zmienne i czytelne obrazy sceniczne. Natomiast przy organizacji miejsca dla publiczności, niezależnie od jej wielkości, starano się znieść wszelkie podziały, które mogłyby akcentować napięcia społeczne. Od połowy XIX wieku idealny układ widowni pod gołym niebem z miejscami siedzącymi dla kilku tysięcy widzów dostrzeżono w przypomnianym wówczas<sup>20</sup> amfiteatrze antycznym. Jednolitą widownię starano się stworzyć także w wielkich pomieszczeniach (na przykład w halach wystawowych), które adaptowano dla potrzeb teatru, ale w architekturze budynków teatralnych, z wyjątkiem Festspielhaus Wagnera (1876), z trudem przyzwyczajano się do tego typu widowni.

<sup>20</sup> W roku 1867 wystawiono *Antygonę* Sofoklesa w teatrze Herodos Atticus na zboczach ateńskiego Akropolu.

Myślą przewodnią, wspólną wszystkim przedstawieniom masowym, było zjednoczenie ogółu widzów, całego społeczeństwa i całego narodu, bez względu na różnice klasowe, religijne i polityczne. Można jednak dostrzec odmienne cele, jakim miał służyć teatr masowy. Chciano bowiem nie tylko zaspokoić, ale i pozyskać tłumy, zdając sobie sprawę z łatwości ich ulegania sugestiom płynącym ze sceny i z tego, że widz w masie skłonny jest zaakceptować to, czego nie akceptowałby jako jednostka. Oczywiście cele te dyktowane były przez organizatorów i twórców przedstawień masowych. Inicjatywa mogła wychodzić od władz centralnych, społeczności lokalnych, organizacji i stowarzyszeń (na przykład w Niemczech specjalnie w tym celu powołanych), a także od samych twórców, mających jednak zazwyczaj poparcie szerszych kręgów. Tak więc oprócz deklarowanej konsolidacji społeczeństwa przez wspólne przeżycie estetyczne, chodziło także o polityczne oddziaływanie na masy, o ożywianie i utrwalanie w świadomości uczestników idei jedności narodowej, o krzewienie ideału posłuszeństwa wobec władzy bądź o manifestowanie potęgi władzy wobec posłusznych jej mas. W rzeczywistości twórcom widowisk masowych rzadko udawało się bez zaangażowania politycznego szerzyć ideał społeczeństwa spójnego i bezkonfliktowego. Przytoczone wcześniej przykłady nasuwają jeszcze jeden wniosek: im liczniejsze zgromadzenie widzów na większej przestrzeni, tym bardziej popularny (i populistyczny) jest charakter widowiska oraz zagwarantowana powszechność dostępu do niego; natomiast w teatrach, nawet wielkich, dawała się odczuć elitarność przedstawienia, również wtedy, gdy głoszono zasadę egalitaryzmu wobec sztuki.