

oprze je na wielkich dziełach przeszłości. Wszelkie poglądy głoszące, że sztuka socjalistyczna powinna zerwać z całą przeszłością, by uniknąć reakcyjnych wpływów, jest absurdem. Krytyczne ustosunkowanie się do dorobku przeszłości i nawiązywanie do postępowych tradycji jest hasłem sztuki socjalistycznej. Jedną z takich tradycji staje się już dla nowej dramaturgii socjalistycznej teatr Brechta. Dyskusja wokół tych problemów, zaznaczył w zakończeniu referent, dopiero się rozpoczęła. Trzeba będzie ją kontynuować na spotkaniach dramaturgów z robotnikami i innymi ludźmi pracy. Współpraca z klasą robotniczą spowoduje przeniknięcie sztuki ich problematyką. Robotnicy staną się współtwórcami kultury im służącej. Teatr ma tu szczególnie ważne zadanie do spełnienia, ponieważ staje się instytucją, która musi nastawić się na służbę masom i na pracę dydaktyczną wśród nich. Słuszności tego twierdzenia dowodzi wzrost frekwencji w teatrach w ostatnich latach. Oto kilka danych z tego zakresu wybranych z artykułu Hansa Schulze Manitiusa pt. „Im Pro-Kopf-Verbrauch weit überholt” („Theater der Zeit” nr 5/59). Dane te pochodzą z r. 1957. W NRD istnieje ogółem 86 teatrów. Na 1000 mieszkańców przypada 3,3 miejsc na widowni. W r. 1957 teatry NRD miały ogółem 59340 miejsc. Na 1000 ogółem 17,6 milionów mieszkańców NRD — 17,9 milionów miejsc wykorzystano.

W latach 1951—1957 zwiększyła się liczba widzów teatralnych na 1000 mieszkańców z 761 do 988, czyli o 29,8%. Hans Schulze Manitius porównuje te cyfry z odpowiednimi danymi z NRF i dochodzi do wniosku, że biorąc pod uwagę stosunek obszaru i ludności 1:3, rozwój teatrów w tych samych latach był dwukrotnie większy w NRD niż w NRF.

Teresa Piotrowiak

SYTUACJA TEATRU W NIEMCZECH ZACHODNICH

Życie kulturalne zaczęło się w Niemczech zachodnich na nowo organizować już jesienią 1945 r. Prawie że równocześnie podejmowały w wielkich miastach swoją działalność teatry i nie bacząc na ogromne trudności starały się „zabezpieczyć” te „trwale wartości” (*das Bleibende*), które mogły się przyczynić do odrodzenia życia kulturalnego powojennych Niemiec¹.

Kierunek tego rozwoju dyktowały początkowo zwycięskie mocarstwa, które zamierzały również i w ten sposób reedukować społeczeństwo niemieckie. Zgodnie z tym dążeniem, Niemcy mieli teraz się zapoznać ze wszystkim, co „wolny świat” stworzył w międzyczasie. W praktyce każde z okupacyjnych mocarstw starało się w pierwszym rzędzie o propagowanie swoich osiągnięć kulturalnych.

Początkowo mocarstwa te przestrzegaly zgodnie, by niemiecka dramaturgia, nawet klasyczna, pojawiała się na scenach tylko wtedy, gdy odpowiadała programowi reedukacji. Niemcy przyjmowali jednak bez sprzeciwu i niechęci zalecany im repertuar. Powtórzyło się tu w pewnej mierze zjawisko, które miało miejsce już po I wojnie światowej, kiedy to na scenach niemieckich dominowały sztuki autorów obcych. Było to związane nie tylko z pewnego rodzaju modą na cudzoziemskość, lecz i z ciekawością rzeczy, których poznanie władze hitlerowskie przez długie lata uniemożliwiali. Było więc w tym względzie wiele zaległości do odrobienia. Po wojnie zatem sceny niemieckie mogły wystawiać przez szereg lat sztuki znane już powszechnie w krajach zachodnich. Obok zupełnie przeciętnych Niemcy poznawali dopiero po wojnie sztuki znacznie większej wartości, z których największe wrażenie zrobili: Thorntona Wildera „Unsere kleine Stadt” („Nasze małe miasto”)

¹ Charakterystykę rozwoju teatru w pierwszych latach po II wojnie światowej w Niemczech zachodnich opieram na artykule Hansa Brauna: „Bühne ohne Autor”, „Deutscher Geist zwischen Gestern und Morgen”, s. 398.

i „Wir sind noch einmal davongekommen” („Raz jeszcze uszliśmy”) oraz (również w 1948 r.) Paul Claudela „Der seidene Schuh” („Jedwabny bucik”). Niemniejszym powodzeniem cieszyły się wówczas tzw. „Zeitstücke”, reprezentowane przez takich autorów jak: Sartre, Anouilh, Camus i Giraudoux albo Tennessee Williams, Steinbeck, Arthur Miller, Eliot, Priestley, Christopher Fry, James M. Barrie, Federico Garcia Lorca i Alejandro Casona oraz O'Casey.

W tych powojennych latach podjął na nowo również działalność kabaret niemiecki. W monachijskiej „Schaubudzie” i düsseldorfskiej „Kom(m)odchen” dominowały nastroje spowodowane depresją po przegranej wojnie, ale i rozczarowaniem wynikającym ze sposobów realizacji tzw. „reedukacji”. Gdziekolwiek można było wysnuć tzw. „przestrozę”, jak np. w „Stanie obłączenia” Camusa albo w „Raz jeszcze uszliśmy” Wildera, starano się wydobyc głębsze przeżycia teatralne, które bazowały na niedawnych doświadczeniach społeczeństwa niemieckiego. Do takich przedstawięń, które na widzach niemieckich robiły głębokie wrażenie, należały: „Dialogues des Carmelites”, opracowane przez George'a Bernanosa według noweli Gertrudy von Le Fort „Ostatnia na szafocie” („Die Letzte am Schafott”).

W zakresie scenografii teatr niemiecki nawiązywał do tradycji lat dwudziestych i trzydziestych. Jednak i w tym wypadku niedawne przeżycia wywarły decydujący wpływ na powstawanie obrazów scenicznych. Najwybitniejszym twórcą był Wolf Znamenacek, który zginął tragicznie w 1953 r. Inscenizacje tego okresu, szkiełkowe i fragmentaryczne, odpowiadały nie tylko transcendentualno-ideowym treściom sztuk wystawianych, lecz również rzeczywistości zalegającej jeszcze wokół ruin. Okres ten można by porównać do lat 1918—1919, przy czym rolę, którą wówczas odgrywało słowo „ekspresjonizm”, pełni obecnie słowo „egzystencjalizm”: nie tyle jednak w filozoficznym znaczeniu, co w emocjonalnym jako tęsknota za taką interpretacją rzeczywistości, która by odpowiadała głębokim przeżyciom (*Tiefen-erlebnisse*) człowieka XX wieku.

Można też powiedzieć, że poprzez scenę powraca do Niemców, zmienionych w różny sposób, wiele problemów, które tu wzięły swój początek. Dotyczy to nie tylko filozofii egzystencjalistycznej Heideggera, która znalazła swoje odbicie w twórczości Sartre'a, lecz również tematyki i techniki dramaturgicznej. Przykładem na to może być sztuka Artura Millera „Der Tod des Handlungsreisenden”, która nawiązuje do zagadnienia podejmowanego już przez Gerharta Hauptmanna. Pewnego rodzaju *curiosum* jest fakt, że Niemcy wraz z dramatami Thorntona Wildera i Claudela („Jedwabny bucik”) zapoznali się dopiero z techniką tzw. „Teatru epicznego”, którego początki sięgają epoki niemieckiego romantyzmu. Po I wojnie światowej Bert Brecht udoskonalił dramat epiczny dostosowując jego formę do potrzeb naszej epoki (*wissenschaftliches Zeitalter*).

Niemiecki teatr powojenny był wyjątkowo skłonny do adaptacji najróżnorodniejszych wpływów obcych. Natomiast z rezerwą odnoszono się do powtarzania dawniejszych sztuk (swoich i obcych). I tak dopiero po roku 1949 uznano za jedno z pilniejszych zadań przeselekcjonowanie i poszukiwanie nowego spojrzenia na cały tradycyjny dorobek, począwszy od Shakespeare'a poprzez Schillera, Calderona, Kleista i Lessinga aż do Strindberga². Było to jednak przedsięwzięcie zbyt poważne, by mogło być pozostawione samowoli eksperymentatorów.

Okazało się poza tym, że teatr zachodniemiecki — dotyczy to zarówno artystów jak i reżyserów — opiera się po r. 1945 głównie na starej kadrze, bo w młodym pokoleniu zabrakło równorzędnych talentów. Podobnie rzecz się miała w dziedzinie twórczości dramatycznej, i to jest bodaj że najpoważniejszym mankamentem teatru zachodniemieckiego. Podczas gdy u Francuzów powstał nowy dramat w ich „resistance”, to odrodzenie dramatu niemieckiego nie nastąpiło, chociaż ist-

² Patrz artykuł J. Jacobi: „Wie spielt man heute Klassiker“ w „Die Zeit“ z 23 I 1958.

niało przecież w Niemczech wiele własnych, niemniej tragicznych konfliktów, które przyniosł ze sobą faszyzm i wojna.

Do tych nielicznych, którzy podjęli tematykę niemieckiego ruchu oporu, należy Carl Zuckmeyer. Pisał on z dala od ojczyzny, bo w Ameryce. Jego dramat „Des Teufels General” („Diabelski. General”) wywołał w Niemczech zrozumiałą sensację. Do generacji Zuckmeyera należał również Bert Brecht. Był on bodaj że jedynym dramaturgiem przebywającym w NRD, którego sztuki były i są grane w teatrach Niemiec zachodnich. Rozpiętość jednak interpretacji dzieł Brechta rozciąga się od różnych prób łagodzenia ostrości ich ideowej wymowy aż do ich zafalszowywania. Są wszakże i tacy wśród zachodniemieckich inscenizatorów i reżyserów, którzy czynią ze spektakli brechtowskich polityczną manifestację skierowaną przeciw polityce rządowej. Do nich zalicza się Heinza Hilperta (Getynga) i Harry Buckwita (Frankfurt n/Menem)³. Z młodszej generacji, która dała się poznać po 1945 r. wymienia się przede wszystkim przedwcześnie zmarłego Wolfganga Borcherta. Napisał on utwór pt. „Draussen vor der Tür”, pomyślany początkowo jako słuchowisko, utwór odzwierciedlający beznadziejność życia i osamotnienie młodzieży. Dopiero po ośmiu latach od zakończenia wojny pojawiły się nazwiska rokujące pewne nadzieje, takie jak Zusanek, Berger, Ullrich Becher, Margarete Hohoff. Za niedoścignionych uważa się jednak nadal dwóch szwajcarskich pisarzy: Maxa Frischa i Friedricha Dürrenmatta.

J. Jacobi w artykule „Theater entsteht nicht im stillen Kämmerlein”, określając sytuację teatrów zachodniemieckich, zauważył, iż z braku właściwych dramatów stosuje się powszechnie „dramatyzacje” epickich tematów, scenariuszy filmowych i słuchowisk. Utalentowani dramaturdzy chętnie pracują dla filmu, radia i telewizji nie tylko ze względu na korzyści materialne. Znaczenie ma dla nich to również, że instytucje te umożliwiają im dużo większy zasięg oddziaływania ich sztuk. Obliczono, że teatr musiałby grać jedną sztukę przez 33 lata, by mogła osiągnąć taką samą ilość widzów, co jeden spektakl tej sztuki w telewizji. Sytuacja ta jest niewątpliwie niebezpieczna dla teatru i dlatego zasługuje na uwagę inicjatywa teatru państwowego w Mannheim, gdzie już od czterech lat działa tzw. „dramaturgiczne kolegium”. Claus Helmut Drese, kierownik literacki tego teatru, uzasadnia działalność kolegium następująco: „Gdy twórcze siły współczesności opuszczają teatr, stanie się on wkrótce niczym innym jak muzeum i jako takie padnie ofiarą śmiertelności pietyzmu”⁴. Kolegium rozsyła „katalogi tematów” bez jakichkolwiek wskazówek co do sposobu, jak należy dany opracować temat, a podając tylko zagadnienia np. problem autorytetu dziś, psychologiczne rozdwojenie człowieka, problem demokratycznego ustroju.

Te sztuki, pisane na zamówienie, opracowywane są ściśle w porozumieniu z teatrem. Niedawno odbyła się pierwsza prapremiera takiej sztuki opracowanej przez Simmelsa pt. „Der Schulfreund” („Kolega szkolny”). W międzyczasie sztuka ta grana już jest na dwunastu scenach Niemiec zachodnich, pomimo że nie należy do arcydzieł.

Jak bardzo potrzebna jest podobna inicjatywa, zmierzająca do popierania twórczości współczesnej, świadczy statystyka opracowana przez Związek Teatrów za okres 1957/58. Liczby w niej podane obejmują niemiecki obszar językowy (Niemcy, Austria, Szwajcaria)⁵.

Sledząc listę prapremier odnosi się wrażenie, że współcześni autorzy dochodzą tu na scenach coraz częściej do głosu. Na czoło wysuwają się autorzy niemieccy. I tak np. drugie miejsce co do ilości przedstawień zajmuje pisarz NRD Pfeiffer ze

³ „Berichte über die kulturpolitische Entwicklung der Bundesrepublik“, zeszyt 4/1958.

⁴ Patrz artykuł J. Jacobi: „Theater entsteht nicht im stillen Kämmerlein” w „Die Zeit” z 26 III 1959.

⁵ „Ergebnisse der jüngsten Statistiken“, „Die Welt“, z dn. 21 XI 1958.

swoim „Laternenfest”. Udział współczesnych pisarzy niemieckich na wspomnianej liście wygląda więc następująco:

Pfeiffer: „Laternenfest”	554 przedstawień na 22 scenach
Wittlinger: „Kennen Sie die Milchstrasse”	489 przedstawień na 25 scenach
Weisenborn: „Zwei Engel steigen aus”	451 przedstawień na 16 scenach
Holt: „Der Herzspezialist”	367 przedstawień na 13 scenach
Hausmann: „Der Fischbecker Wandteppich”	267 przedstawień na 7 scenach
Eckhardt: „Randevious in Wien”	264 przedstawień na 8 scenach
Ahlsen: „Philemon und Baucis”	248 przedstawień na 13 scenach
Borchert: „Draussen vor der Tür”	246 przedstawień na 14 scenach
Gressieker: „Heinrich VIII und seine Frauen”	211 przedstawień na 81 scenach.

Frisch, Dürrenmatt i Zuckermeyer zajmują w tym zestawieniu miejsca dalsze, gdyż w omawianym okresie nie wystawiali oni żadnych nowych sztuk (1957/58). Od zakończenia jednak wojny były ich głośniejsze dzieła grane już dwa razy. Bertolt Brecht natomiast doczekał się w omawianym okresie 962 wystawień.

Liczy te błędą, gdy się je porówna z ilością przedstawień utworów klasyków. Oto zestawienie:

Shakespeare	2298 przedstawień
Schiller	2175 „
Goethe	1072 „
Lessing	764 „
Kleist	562 „
Molière	604 „
Goldoni	408 „
Gorki	304 „
Gogol	299 „
Calderon	254 „
Grillparzer	224 „

Wśród sztuk autorów obcych miejsce niedoścignione zajmuje adaptacja sceniczna „Pamiętnika Anny Frank”, która osiągnęła w ciągu omawianych dwóch lat liczbę 3409 przedstawień na 92 scenach. Anouilh (531) i Wilder cieszą się nadal nie słabnącym powodzeniem, podczas gdy ilość wystawianych sztuk Millera, Tennessee'a, Williamsa, Nash, Giraudoux i Frya znacznie się zmniejszyła.

Dużym powodzeniem cieszą się też:

Shaw	869 przedstawień
Ibsen	399 „
Wilde	255 „

W tej chwili brak jeszcze obszerniejszych wiadomości na temat ostatniego sezonu teatralnego (1958/59).

Wystawiane premiery świadczą wymownie o wzrastającym zainteresowaniu teatrów problematyką człowieka, któremu wypada żyć w nowej, kształtującej się dopiero rzeczywistości⁶.

Z analizy ostatnich programów teatralnych wyłaniają się dwa zasadnicze dążenia, którymi są próba ożywienia dramatu ekspresjonistycznego i starania o stworzenie współczesnego egzystencjalistycznego dramatu. Można by przytoczyć na to kilka przykładów: w repertuarze teatru w Bochum znalazł się dramat Georga Kaisera z lat 1918/19 pt. „Gaz”. W tym głównym dziele kaiserowskiego ekspresjonizmu gaz jest symbolem wszelkich wynalazków, które raz dokonane uchodzą spod kontroli człowieka, wyzwalają się i zwracają przeciwko niemu. Krytyka podkreśliła w spektaklu szczególnie aktualność wizji Kaisera, działającej deprymująco na spo-

⁶ Patrz artykuł W. Stauch: „Der Mensch in der Gefangenschaft seiner Umwelt“ w „Neue Zürcher Zeitung“ z 14 I 1959.

leczenie, któremu każe się, jak się wyrażano, „współżyć z bombą”, chodzi tu oczywiście o bombę atomową.

Ekspresjonistycznym dramatem jest też dzieło Else Laske-Schüler „Die Wupper”, który wystawiono ze zmiennym powodzeniem w teatrze w Kolonii.

Współczesny teatr reprezentuje również na scenach w Kolonii młody Francuz Jean Vauthier swą sztuką „Kapitan Bada” („Kapitän Bada”). Holduje on pisarstwu reprezentowanemu przez Becketta, Ionesco, Adamova i Schéhadé.

Problemem wolności z punktu widzenia filozofii egzystencjalistycznej zajmuje się, w sposób bardziej abstrakcyjny niż Vauthier, młody niemiecki dramaturg Hermann Moers. Pierwsza jego sztuka wystawiona została przez bochumski teatr kameralny i zwróciła m. in. uwagę na ważność nie tylko elementów treściowych, ale i estetycznych współczesnego teatru.

Utworki dramatyczne powstające współcześnie zajmują wprawdzie 40—50% miejsca w repertuarze teatrów zachodniemieckich, lecz charakterystyczne jest, że ich autorzy uciekają raczej od tematów nie „zobowiązujących”⁷. W programie do komedii „Kinder des Schattens” wypowiedział się na ten temat C. H. Drese:

„W tym pokoleniu rewolucjonistów wymarli... Nie istnieją już dla nich fronty, które warto by szturmować... i tak dla tych, którzy przeżyli wojnę i niewolę, nie pozostaje nic innego do zrobienia, jak zaakceptowanie w imię Boga świata takim, jakim jest, był i będzie...”

Na to odpowiada „Die Kultur” (w nrze z 15 XI 1957):

„Czy rzeczywiście nie warto protestować przeciwko zbrodniczemu szaleństwu prób z bombą atomową, przeciwko strategom zimnej wojny, przeciwko biurokracji państwowej, przeciwko władzy businessu uprzemysłowionej kultury, przeciwko demagogom neofaszyzmu i neomilitaryzmu, przeciwko ograniczaniu swobody myśli, przeciwko reprezentantom przesądów rasowych i kolonialnym nadludziom? Bo czyż nie jest to nawet przyrodzonym obowiązkiem współczesnego twórcy angażować w tym właśnie sensie swoje umiejętności twórcze?”

Do grupy dramaturgów, krytykującej istniejące stosunki, zalicza się m. in. Weisenborna, Jahna i Rehfisha⁸. Rehfish stwierdził podczas dyskusji zorganizowanej na początku 1958 r. w Hamburgu przez Akademię Sztuk Pięknych, że prawdziwe sztuki współczesne, tzn. krytykujące panujące stosunki, są prawie że nie grywane na scenach zachodniemieckich. Powodem tego jest tzw. „polityczna neutralność”, uprawiana przez większość zachodniemieckich teatrów⁹.

Dużo zastrzeżeń budzi też, nawet u samych Niemców, gospodarka finansowa teatrów Republiki Federalnej¹⁰. Są one przeważnie subwencjonowane przez kraje i gminy (Länder, Gemeinde). Roczne dochody teatrów wynoszą przeciętnie 80 mln marek, a dotacje otrzymywane w tym samym okresie opiewają na sumę 160 mln marek, tzn. że tylko jedna trzecia kosztów utrzymania teatrów pokrywana jest ze sprzedaży biletów. Tymczasem rozpowszechnione w Niemczech organizacje widzów teatralnych mają już zanotowane od 50 tys. do 60 tys. nazwisk, których nie mogą wpisać na listę członków, gdyż wymagałoby to dodatkowych 60 tys. miejsc rocznie. Dotyczy to 120 działających w Niemczech zachodnich teatrów stałych. Dochodzi do tego jeszcze 20 teatrów objazdowych, które stale odwiedzają mniejsze miejscowości. Przeciętna frekwencja w teatrach niemieckich obejmuje 90% wszystkich dysponowanych miejsc.

Na rozwiązanie czekają sprawy zarówno administracyjno-gospodarcze teatrów, jak i repertuarowe, które zadecydują o dalszym rozwoju teatru Niemieckiej Republiki Federalnej.

Michalina Boral

⁷ „Berichte über die kulturpolitische Entwicklung der Bundesrepublik“, zeszyt 4/1958.

⁸ j. w. ⁹ j. w.

¹⁰ Patrz artykuł J. Jacobi: „Zu zwei Dritteln ausverschenkt“ w „Die Zeit“ z 7 XI 1958.