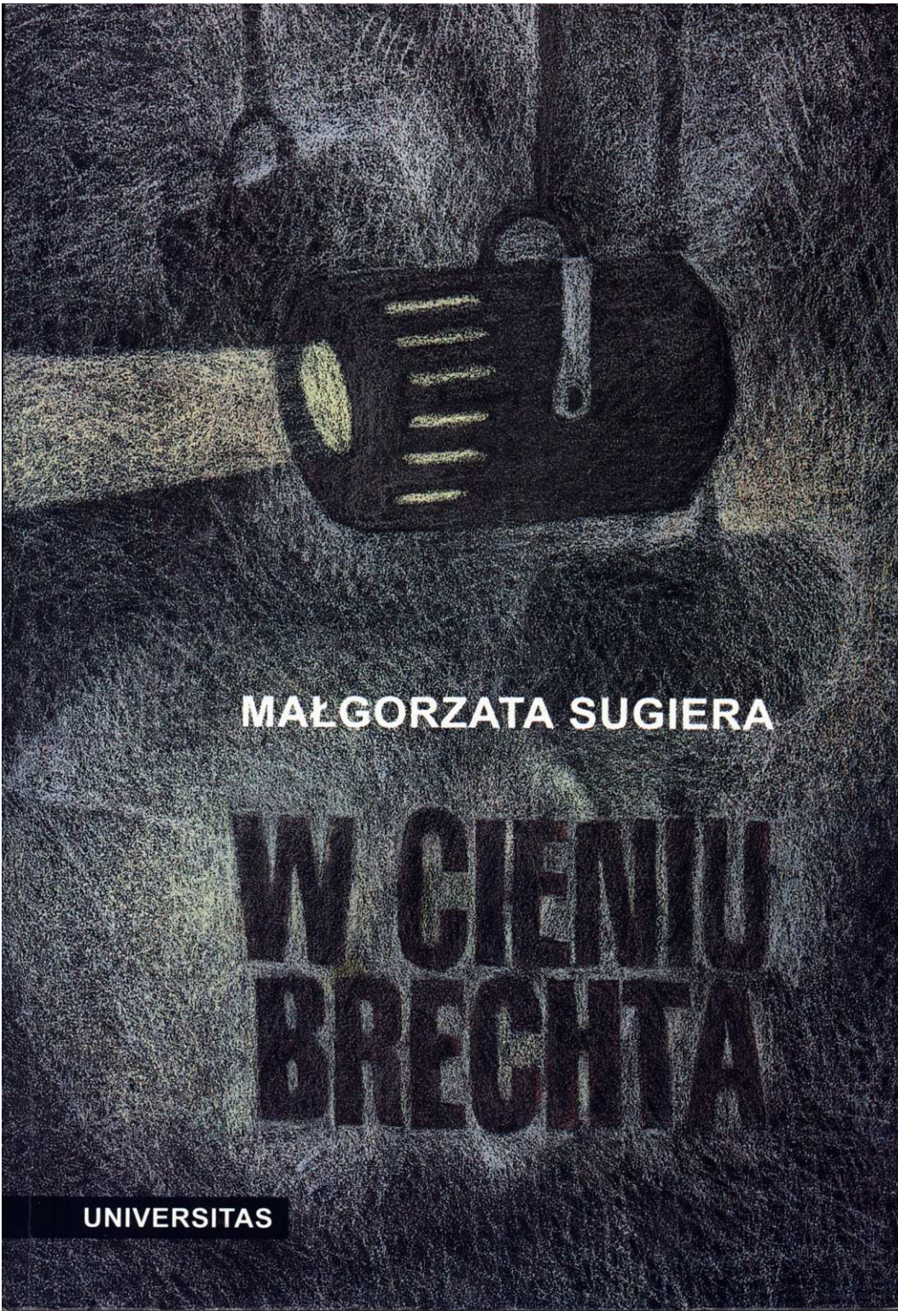




MAŁGORZATA SUGIERA

**W CIENIU
BRECHTA**

UNIVERSITAS

W CIENIU BRECHTA

MAŁGORZATA SUGIERA

W CIENIU BRECHTA

NIEMIECKOJĘZYCZNY
DRAMAT POWOJENNY
1945 — 1995

KRAKÓW

© Copyright by Małgorzata Sugiera and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1999

ISBN 97883-242-1482-2

TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Izabella Sariusz-Skapska

Projekt okładki i stron tytułowych
Paweł Sepielak

SPIS TREŚCI

W cieniu Brechta	7
I. Frisch i Dürrenmatt: teatralne gry z rzeczywistością	31
II. Hildesheimer, Grass, Walser: zadomowieni w absurdzie	66
III. Hochhuth, Kipphardt, Weiss: między fikcją a dokumentem	100
IV. Peter Handke: ćwiczenia w estetyce odbioru	136
V. Heiner Müller: zbieranie sprzeczności	168
VI. Heiner Müller: terror, który przychodzi z Niemiec	200
VII. Peter Hacks: dialektyka utopii i rzeczywistości	235
VIII. Tankred Dorst: sceniczne eksplozje skostniałych światów	269
IX. Thomas Bernhard: wszystko inne jest kłamstwem	303
X. Botho Strauss: urojone rzeczywistości	337
XI. Elfriede Jelinek: demontaż powszednich mitów	369
XII. Werner Schwab: na przecięciu słów i ciał	401
Summary	433
Bibliografia omówionych dramatów tłumaczonych na język polski	441
Indeks nazwisk i utworów dramatycznych	445

W CIENIU BRECHTA

1. Zaledwie kilka dni po śmierci Brechta, 14 sierpnia 1956 roku, na łamach jednej ze wschodnioniemieckich gazet pojawiły się wspomnienia Karla Kleinschmidta z jego ostatnich rozmów z twórcą Berliner Ensemble.¹ Brecht żałował podobno, że nie będzie miał okazji przeczytać tych wszystkich pełnych wyrażnej ulgi tekstów, jakie ukażą się po jego zgonie, zarówno w tej części świata, jaką pomagał budować, jak również w tej, do której zniszczenia walnie się przyczynił. Karl Kleinschmidt prowadził wówczas jedną ze stałych rubryk partyjnej „Berliner Zeitung”, zatytułowaną *Offen gesagt* (*Otwarcie mówiąc*). Brecht namawiał go żartobliwie, by właśnie tam umieścić jego nekrolog. „To będzie oryginalnie wyglądało na tle innych pośmiertnych wspomnień. Niech Pan napisze, że zawsze byłem niewygodny i wcale nie zamierzam się zmienić. Nawet po śmierci pozostają człowiekowi pewne możliwości”² – dodał. Jak się już wkrótce miało okazać, Brecht wcale nie przeceniał subwersyjnego wpływu swojej artystycznej spuścizny na kolejne pokolenia młodych artystów. Oddziaływała ona przez całe lata pomimo wytrwałych wysiłków oficjalnych kulturalnych instytucji po obu stronach Żelaznej Kurtyny, by ją wreszcie bezpiecznie „uklasyczyć”.

Już następnego dnia po przesłuchaniu przez Committee of Unamerican Activities, 31 października 1947 roku, przyleciał Brecht z Nowego Jorku do Paryża. Kilka dni później znalazł się w Zurychu, który w czasie wojny stał się prawdziwym centrum kulturalnego życia niemieckojęzycznych emigrantów. Tu właśnie odbyły się prapremiery najnowszych tłumaczeń sztuk O’Neilla, Wildera, Claudela, Giraudoux i Sartre’a. Tu również po raz pierwszy wystawiono większość emigracyjnych dramatów Brechta, choć nie zawsze – jak w przypadku *Matki Courage* – zgodnie z jego oczekiwaniami.³ Nie

¹ Manfred Jäger, *Zur Rezeption des Stückeschreibers Brecht in der DDR*, „Text + Kritik”, Sonderband: *Bertolt Brecht I*, München 1972, s. 107–118.

² Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, mojego autorstwa – M. S.

³ Por. Małgorzata Sugiera, *Teatr epicki, realizm i modele: „Matka Courage i jej dzieci” Bertolta Brechta*, w: *Arcydzieła inscenizacji: od Reinhardta do Wilsona*, Księgarnia Akademicka: Kraków 1997, s. 53–69.

zniszczone wojną Szwajcaria dawała też zmęczonemu konfliktami z amerykańskim przemysłem rozrywkowym Brechtowi największe szanse na natychmiastowe podjęcie pracy w teatrze. W lutym 1948 roku odbyła się w Chur premiera *Antygony* Sofoklesa w opracowaniu Brechta, a już w czerwcu *Pana Puntili* w zuryskim Schauspielhaus. Równolegle przygotowywał Brecht podstawowy wykład teorii teatru epickiego w *Małym organon dla teatru*, a także prowadził rozmowy z austriackim kompozytorem Gottfriedem von Einem na temat zastąpienia granego corocznie przed Katedrą w Salzburgu *Jedermann* Hofmannsthala bardziej współczesnym *Salzburger Totentanz*.

Obecność Brechta w Szwajcarii nie pozostała bez wpływu na twórczość Friedricha Dürrenmatta i (zwłaszcza) Maxa Frischa, który znalazł się w kręgu jego najbliższych znajomych. Choć pierwsze dramaty obu Szwajcarów noszą wyraźne ślady inspiracji najnowszymi trendami europejskiego dramatu, pod koniec lat czterdziestych obaj wybrali paraboliczną formę dramatu Brechta jako najlepszą alternatywę dla francuskiego teatru absurdu, zbyt „pustego” dla tradycyjnie wychowującego swoją publiczność niemieckojęzycznego teatru. Frisch i Dürrenmatt zgodnie jednak odrzucili zarówno ideologiczną wykładnię sztuk Brechta, jak też jego wizję logicznie rozwijającego się i przejrzystego dla ludzkiego rozumu świata. Mimo to nadal apelowali przede wszystkim do zdrowego rozsądku widzów, groteskową stylizacją scenicznych zdarzeń podpowiadając konieczny dla ich racjonalnej oceny dystans. Wypracowany przez nich model dramaturgii współczesnej właściwie aż do połowy lat sześćdziesiątych zdominował niemieckojęzyczne sceny. W Niemczech Zachodnich młode pokolenie dramatopisarzy doszło bowiem do głosu dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych. To znaczne opóźnienie spowodowane było zarówno dwunastoletnią przerwą podczas rządów narodowego socjalizmu, jak też pustką szuflad emigrantów wewnętrznych i zewnętrznych, wojennymi zniszczeniami i polityką zwycięskich mocarstw, preferujących współczesny europejski i amerykański repertuar. Patoś i subiektywna wizja świata ekspresjonizmu, jak w *Pod drzwiami* Wolfganga Borcherta (1947), nie zgadzały się już z grozą doświadczeń kolejnej wojny, zaś propagujący „godzinę zero” młodzi pisarze Grupy 47 starali się przede wszystkim o odnowę języka liryki i prozy. Stąd, jak pokazuje przykład Martina Walsera i Tankreda Dorsta, młodzi niemieccy dramatopisarze szli początkowo niemal automatycznie w ślady mocno abstrakcyjnych, eksperymentalnych modeli Frischa i Dürrenmatta, a wyzwolenie się spod tego wpływu zajęło im sporo

czasu. I to właśnie za pośrednictwem dwóch Szwajcarów poznali oni również zasady teatralnej dialektyki Brechta i typową dla niego otwartą formę dramatu w czasie, kiedy jego twórczość podlegała ostrym politycznym restrykcjom.

W październiku 1948 roku zdecydował się Brecht przyjąć zaproszenie od władz Radzieckiego Sektora Okupacyjnego i rozpoczął próby *Matki Courage* na scenie berlińskiego Deutsches Theater. Przeważała zapewne obietnica otrzymania własnego teatru i związana z tym możliwość sprawdzenia wreszcie w praktyce tych wszystkich teoretycznych rozwiązań, jakie Brecht daremnie starał się zrealizować od czasu swojej emigracji. Ponieważ jednak akurat w chwili, kiedy przybył do Berlina, doszło do pierwszego poważnego kryzysu w stosunkach zwycięskich mocarstw i Rosjanie rozpoczęli blokadę Berlina Zachodniego, postanowił zapewnić sobie maksimum niezależności. Dlatego nim osiadł na stałe we wschodniej części Berlina w maju następnego roku, dzięki pomocy Gottfrieda von Einem postarał się o austriackie obywatelstwo, a prawa do publikacji swoich utworów przekazał wydawnictwu Suhrkamp we Frankfurcie nad Menem. Zatrzymał też konto w szwajcarskim banku i stanowczo wymówił się od podpisania jakiegokolwiek wiążącego kontraktu ze „swoim” teatralnym zespołem, odmawiając nawet przyjmowania pensji. Dopiero w 1953 roku Helena Weigel jako dyrektor Berliner Ensemble zmusiła go do nawiązania bardziej formalnych związków z zespołem w funkcji kierownika artystycznego. Nigdy też nie zdecydował się Brecht wstąpić w szeregi komunistycznej partii (SED), chroniąc się zapewne w ten sposób przed przymusami partyjnej dyscypliny. I jak chce anegdota, w rubryce przynależności do masowych organizacji zwykł w typowy dla siebie, ironiczny sposób wpisywać *Nationalpreisträger* (odznaczony nagrodą państwową).

Bez wątpienia komunistyczne władze umiały docenić polityczną wagę przyjazdu Brechta do wschodniego sektora krytycznego dnia 22 października 1948 roku. On też zawsze pozostawał wobec nich wyjątkowo lojalny, zapisując w swoim *Arbeitsjournal*, że „narzucony socjalizm jest lepszy od braku socjalizmu”⁴. Lecz ani jego wizja teatru, ani nieustanna potrzeba artystycznego eksperymentu nie zgadzały się z kulturalną polityką nowego niemieckiego państwa. Dlatego tak statystyki obecności jego sztuk w repertuarze teatrów

⁴ Cyt. za: Ronald Speirs, *Brecht in the German Democratic Republic*, w: *Brecht in Perspective*, Longman: London and New York 1982, s. 176.

Wschodnich Niemiec, jak również oceny krytyków odzwierciedlają najmniejsze nawet fluktuacje politycznych „odwilży” i „wyrównywania kursu”. Już po premierze *Matki Courage* w styczniu 1948 roku rozpoczął się przecież gwałtowny atak pryncypialnego skrzydła krytyki, na czele z Fritzem Erpenbeckiem, naczelnym redaktorem jedyne go fachowego czasopisma teatralnego „Theater der Zeit”, który w słodycz pochwał zręcznie wplótł oskarżenie o „wrogą ludowi dekadencję”. Tym bardziej, że w dyskusji wokół *Matki Courage* nie szło wyłącznie o samego Brechta, lecz przede wszystkim o przygotowanie odpowiedniego gruntu do pierwszej fazy propagowania socjalistycznego realizmu i związanych z tym egzorcyzmów przeciwko „formalizmowi”. „Dekadencja zaczyna się tam – basowała Erpenbeckowi pani krytyk prasowego organu Sowietów – gdzie w twórczości artystycznej zmusza się do milczenia oburzony ludzki rozsądek i potwierdza niemoc człowieka wobec historii.”⁵ Podobne dyskusje powtarzały się po każdej premierze przygotowanej przez Brechta, choć większość krytyków nadal radziła, by dać mu nieco czasu na odnalezienie się w nowej sytuacji i napisanie prawdziwie socjalistycznej, współczesnej sztuki. „Gdzież indziej na świecie znaleźć można rząd, który takim zainteresowaniem i opieką otacza swoich artystów?” – pytał Brecht ironicznie, choć bodaj i nie bez pewnej dumy, w 1951 roku po blisko ośmiogodzinnym przesłuchaniu, jakiemu najwyższe władze państwowe poddały jego i Kurta Weilla z powodu zakazanej przez cenzurę opery *Sąd nad Lukullusem*.⁶

Jak się wydaje, całkowite skupienie się na pracy artystycznej i gorzka ironia w stosunku do wszystkiego innego stanowiły metodę Brechta na przeżycie. Słysząc to wyraźnie w jego dwuznacznej pochwie posiadania własnego zespołu teatralnego jako miejsca krzewienia swojej twórczości, ogłoszonej na IV Kongresie Niemieckich Pisarzy w 1956 roku. Jedynie Berliner Ensemble wystawiał przecież wówczas jego sztuki, z niewielkimi wyjątkami odrzucane przez inne teatry Wschodnich Niemiec. Ta sytuacja zmieniła się radykalnie po śmierci Brechta, kiedy to błyskawicznie stał się on oficjalnie promowanym klasykiem socjalistycznej literatury, wspominanym i recytowanym na każdej rocznicowej akademii. Najczęściej granym jego

⁵ Susanne Alterman, *Wo beginnt die Dekadenz? Bemerkungen zur Polemik um Brechts „Mutter Courage”*, „Tägliche Rundschau” (Berlin), 12.03.1949.

⁶ Cyt. za: Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler: Stuttgart 1993, s. 160.

utworem były jednak przez dłuższy czas agitacyjne i najbardziej tradycyjnie w formie *Karabiny pani Carrar*. Kolejne miejsce pod względem ilości premier zajmował *Pan Puntila*, utrzymany w konwencji ludowej komedii, a następnie *Opera za trzy grosze*, a więc dramaty mało charakterystyczne dla metody Brechta. Dość szybko poradzono sobie również z jego teorią teatru epickiego, zbyt daleką od preferowanych socrealistycznych wzorów. Jak w najnowszej biografii przypomina Werner Mittenzwei, pogrzeb Brechta odbył się w najbliższym gronie i zgodnie z życzeniem zmarłego nikt nie przemawiał nad trumną. Lecz już następnego dnia miała miejsce oficjalna uroczystość państwowa. Głos zabrał między innymi Georg Lukács i prawem żywych na swoją korzyść rozstrzygnął dawny spór, autorowi *Matki Courage* przypisując dążenie do wywołania u widzów arystotelesowskiego *katharsis*.⁷ Nie bez winy był sam Mittenzwei, który za pomocą odpowiednio dobranego cytatu z wypowiedzi Brechta na temat *Cjankali* Friedricha Wolfa, dopuszczającej apelowanie do emocji widzów dla agitacyjnych celów, dopomógł wschodnioniemieckim germanistom unieważnić całą metodę Brechta.⁸ Manfred Wekwerth, uczeń Brechta, ocenił to zupełnie jednoznacznie: „Dzieli się Brechta na pół, by go całego posiadać (...) Opowiada się starą historię o synu marnotrawnym, który w zimnie obczyzny stworzył pojęcie wyobcowania i który porzucił je po powrocie do ojczystego ogniska, bo przecież jest to dobre ognisko.”⁹ W ten sposób stał się Brecht ogólnie szanowanym klasykiem, a pomnik wzniesiony wspólnym wysiłkiem kodyfikatorów jego spuścizny przesłonił prawdę o wcześniejszych sprzecznościach i kontrowersjach, strzeżonych w archiwum Berliner Ensemble i w zakazanych przez cenzurę pojedynczych utworach.

Od samego początku nie brakło oczywiście prób adaptowania sztuk Brechta do nowych wzorców społecznego życia i polityki kulturalnej. Najbardziej pogładowym pod tym względem wydaje się dramat Helmuta Baierla *Frau Flinz* (*Pani Flinz*, 1961), wzorowany na *Matce Courage*. Jak bohaterka Brechta traci pani Flinz kolejnych sy-

⁷ Por. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Aufbau Taschenbuch Verlag: Berlin 1996.

⁸ Por. *idem*, *Erprobung einer neuen Methode. Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts*, w: *Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR*, Leipzig 1969, s. 88.

⁹ Manfred Wekwerth, *Brecht heute*, w: *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966*, Frankfurt 1967, s. 12.

nów na rzecz uwodzicielskiego socjalizmu Wschodnich Niemiec, aż wreszcie – inaczej niż Brechtowska Courage – idzie po rozum do głowy, staje na czele grupy inicjatywnej i zakłada spółdzielnię produkcyjną. Przykład *Frau Flinz* dobitnie przekonuje, że jedyną drogą przeciwstawienia się odgórnie skodyfikowanemu obrazowi Brechta było poddanie jego metody i poglądów skrupulatnej rewizji w świetle historycznych, społecznych i politycznych przemian, jak zrobili to w Niemczech Wschodnich – każdy na własną rękę i odmiennie – przede wszystkim Heiner Müller i Peter Hacks. Epizodyczne, luźno splecione sceny w miejsce przyczynowo-skutkowej akcji rozwijającej się linearnie od kulminacji do rozwiązania, typologia postaci zamiast naturalistycznej charakterystyki oraz gęsty od poetyckich metafor język – stanowią w ich utworach nie tylko odtrutkę na płaski schematyzm socrealizmu oficjalnie propagowanego aż do początku lat siedemdziesiątych. Pomagają także pokazać narastający coraz bardziej konflikt między potrzebami jednostki a społecznymi celami socjalistycznego społeczeństwa. W ten sposób Müller i Hacks nadal obarczają teatr tymi samymi zadaniami, jakie wyznaczył mu Brecht, przeciwstawiając się oficjalnie propagowanemu obrazowi świata. I zarazem zdradzają jego podstawowe idee, gdyż autor *Matki Courage* zawsze bardziej interesował się ekonomicznymi i społecznymi determinantami losu jednostki niż nią samą.

Zdrada ideologicznych założeń Brechta, by pozostać wiernym wyznaczonej przez niego funkcji społecznej teatru i jego modelowi dramaturgii, różnemu od tradycyjnego, doprowadziła w pewnym sensie do tego, że teksty czołowych wschodnioniemieckich dramatopisarzy u progu lat siedemdziesiątych zaczęły bez większych przeszkód trafiać na zachodnioniemieckie sceny i do coraz szerszych kręgów tamtejszej publiczności. Niebagatelną rolę odegrały w tym kolejne fale emigrujących – nie zawsze z własnej woli – reżyserów i aktorów, choć główny powód tkwił bodaj gdzie indziej. „Wspólnym doświadczeniem jest dziś poczucie braku kontynuacji” – pisał Horst Laube, mając na myśli podobne wówczas po obu stronach niemiecko-niemieckiej granicy wrażenie historycznej i indywidualnej przegranej oraz głębokie rozczarowanie do polityki i optymistycznej wizji historii.¹⁰ Przez całą następną dekadę tak Botho Strauss w Niemczech Zachodnich, jak Heiner Müller we Wschodnich z wielką precyzją szkicowali zdeintegrowany krajobraz świadomości ludzi przegra-

¹⁰ Horst Laube, *Der Riss – ein Vorwort*, w: *Theaterbuch 1*, München 1978, s. 7.

nych, wewnętrznie chorych na codzienną normalność. Ludzi kryjących się przed samymi sobą w społecznych rolach i indywidualnych życiowych rytualizacjach, podobnie jak dzieje się to na przykład w dramatach Thomasa Bernharda. W latach siedemdziesiątych wspólna całemu dramatowi niemieckojęzycznemu problematyka połączyła się również po obu stronach Żelaznej Kurtyny z coraz wyraźniejszym odejściem od modelu teatru i dramaturgii Brechta. Peter Handke demonstracyjnie przeciwstawił mu linię tradycji wiodącą od Ödöna von Horvátha, a Heiner Müller w słynnym liście do Reinera Steinwega, znawcy Brechtowskich *Lehrstücke*, pożegnał się w 1977 roku z typem dramatów nauczających aż do chwili „następnego trzęsienia ziemi”. I dopiero druga połowa lat osiemdziesiątych z coraz bardziej aktualnym problemem zjednoczenia Niemiec sprawia, że polityka wkracza ponownie w codzienne życie i tym samym na sceny teatrów. Najlepiej ilustruje to twórczość Botho Straussa, tradycyjnie już uznawanego za pisarza bez krzty świadomości historycznej. Lecz to właśnie Strauss w *Das Gleichgewicht* (*Równowaga*, 1993) jako jeden z pierwszych pokazał zjednoczony Berlin i wpływ wielkiej politycznej zmiany na życie zwykłych ludzi. Kulturalne zjednoczenie na teatralnych scenach Niemiec Zachodnich dokonało się już o wiele wcześniej, po raz kolejny w cieniu Brechta i polityki.

„Miliony przekleły to nazwisko 17 czerwca 1953 roku – a od 13 sierpnia 1961 roku na sam jego dźwięk robi się nam niedobrze” – pisał o twórcy Berliner Ensemble tuż po zbudowaniu berlińskiego Muru krytyk gazety „Bild”. Także bowiem po drugiej stronie niemiecko-niemieckiej granicy oceny twórczości Brechta ściśle wiązały się z sytuacją polityczną.¹¹ Stąd na przykład w 1957 roku oficjalnie odmówiono teatrowi z Bochum subwencji na udział w paryskim Festiwalu Teatru Narodów z *Operą za trzy grosze*, a ponad dziesięć lat później inaugurujące działalność berlińskiej Schaubühne przedstawienie *Matki* według Brechtowskiej adaptacji powieści Gorkiego spotkało się z ostrą reakcją ze strony CDU i oskarżeniem Petera Steina o defraudację państwowych funduszy. Tyleż samo chodziło w tym ostatnim przypadku o wybór konkretnej sztuki Brechta, co o wypisany czarno na białym transparencie cytat z klasyków marksizmu, przestrzegający przed teorią, która zmienia się w przemoc,

¹¹ Por. Josef Hohnhäuser, *Brecht und der Kalte Krieg. Materialien zur Brecht-Rezeption in der BRD*, „Text + Kritik”, Sonderband: *Bertolt Brecht II*, München 1973, s. 192–203.

kiedy dosięga pracujących mas. Negatywne reakcje w Niemczech Zachodnich wiązały się bowiem od samego początku tyleż z samą osobą Brechta, który decyzją o osiedleniu się w Berlinie Wschodnim wyraźnie zaznaczył swoje światopoglądowe opcje i ośmielał się oficjalnie ostrzegać Bundestag przed groźbą remilitaryzacji Niemiec, co z polityczną wymową jego twórczości. Najlepiej ilustruje to ankieta, jaką w 1958 roku przeprowadziło wśród publicystów i ludzi teatru czasopismo „Forum”.¹² Pytanie zadane przez redakcję brzmiało bardzo prosto: czy należy grać sztuki Brechta na Zachodzie? Wszystkich jedenastu ankietowanych opowiedziało pozytywnie, powołując się na zasady demokracji, choć wszyscy zarazem przestrzegali przed powtórzeniem sytuacji z koniem trojańskim – w myśl paradoksu, jaki już w artykule inicjującym ankietę sformułował Günther Nenning.¹³ Był to paradoks wielkiego pisarza i komunisty zarazem, któremu światopogląd przeszkadzał w twórczości, ona zaś wciąż naruszała wyznawaną ortodoksję. Jednym z powtarzających się argumentów za wystawianiem sztuk Brechta był również fakt, że niechętnie grywa się je w NRD. Stąd postulował Oskar F. Schuh, by zdobyć się na stosowny gest demonstracji: grać Brechta, „ale jako znak siły, a nie jako znak słabości”, czyli – jak radził na innych łamach Günther Rühle – „interpretować Brechta dla nas”¹⁴.

Problem ze sztukami Brechta w Niemczech Zachodnich polegał przede wszystkim na tym, że prezentowana w nich wizja świata opiera się nie tylko na jawnie demonstrowanych antagonizmach społecznych, ale również podkreśla ich historyczną zmienność. Tymczasem na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zachodni Niemcy politycy kładli nacisk na stworzenie harmonijnego obrazu społeczeństwa, zagrożonego wyłącznie przez komunistyczną ideologię. Co więc oznaczało w tej sytuacji „interpretowanie Brechta dla nas”? Przede wszystkim takie sztuczne oddzielenie aktualnego politycznego aspektu od uniwersalnej płaszczyzny scenicznej parabol i podkreślanych „teatralnych” jakości, jakby sztuki Brechta poruszały rozwiązane już dawno problemy, jakby „spóźniły się o pięćdziesiąt lat”. Także po drugiej stronie niemiecko-niemieckiej granicy próbowano zatem – jakby można sparafrazować poprzednio cytowane sło-

¹² Por. *Brecht soll trotzdem gespielt werden*, „Forum” 1958, nr 57.

¹³ Günther Nenning, *Warum Brecht im Westen gespielt werden soll*, „Forum” 1958, nr 54, s. 230.

¹⁴ Günther Rühle, *Brecht – oder was sollen wir tun?*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 6.09.1961.

wa Manfreda Wekwertha – odpowiednio podzielić Brechta, oddzielając nieprzemijające wartości estetyczne od tymczasowej politycznej wymowy jego sztuk, by wreszcie posiadać go w całości.

Jak w Niemczech Wschodnich to, co usiłowano ukryć za fasadą oficjalnie wystawionego Brechtowi pomnika, zwróciło się przeciwko kanonizatorom, tak w Niemczech Zachodnich ukrywana pod „teatralnością” polityczność już wkrótce doszła do głosu w twórczości tak zwanego dramatu dokumentu, dla którego sceniczna parabola stanowiła zbyt teatralne rozwiązanie i wobec tego musiała ustąpić przed nagimi faktami. Konieczność rozrachunku ze zbyt szybko zapomnianą przeszłością oraz potrzeba zmiany aktualnych stosunków społecznych ujawniła się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w demonstracyjnej wręcz polityzacji teatru, konkurującego z mediami i przemówieniami polityków. Jak zgadza się większość krytyków, najoryginalniejszą propozycję kontynuacji modelu Brechta stanowił wówczas dramat Petera Weissa, który podejmując ideologiczną opcję i społeczny program, w znaczący sposób zmienił zarazem „ograną” już estetyczną formułę. Brecht racjonalizował i świadomie oddzielał funkcje teatralnych środków wyrazu, demontując dawne marzenie Wagnera o magicznie oddziałującym *Gesamtkunstwerk*, gdyż jego teatr miał służyć demonstracji społecznych mechanizmów jak poręczna i odarta z iluzji maszyna do grania. Peter Weiss natomiast z powrotem zorkiestrował teatralne środki wyrazu w jedno przemaszyniające tyleż do emocji, co rozsądku widza teatralne dzieło, przedstawiając agitację nad racjonalny dystans. Jak się jednak wydaje, kres popularności zaangażowanego w publiczne życie teatru położyła nie tylko klęska kontestacji i studenckiej rewolty 1968 roku, ale również wewnętrzne prawa rozwoju tej dziedziny sztuki. Nie bez przyczyny zarówno demonstracyjna obrona teatralności teatru i pierwszoplanowości doświadczenia estetycznego Petera Handkego, jak też realizm „nowej sztuki ludowej” (*das neue Volksstück*) narodziły się przede wszystkim w Austrii. Oczywiście, nie można zaprzeczyć, że wszystkie prapremiery dramatów Handkego odbyły się na scenach Zachodnich Niemiec, a za głównego przedstawiciela nowego realizmu uważa się Franza Xaviera Kroetza z Bawarii. Lecz prawdą jest również fakt, że powojenny teatr i dramat w Austrii od samego początku rozwijał się w sposób odmienny niż w Niemczech Zachodnich czy Szwajcarii, stanowiąc jedyną w swoim rodzaju mieszaninę kontynuacji przedwojennych tradycji i nieciągłości spowodowanej cezurą narodowego socjalizmu.

„Oczywiście – przekonywał w 1955 roku Arnolt Bronnen – istnieje austriacka literatura. Istnieje bardziej wyraźnie i bardziej świadomie niż szwajcarsko-niemiecka. Potrafi też w specyficzny dla siebie sposób, za pomocą właściwego sobie trybu myślenia i typowych jedynie dla siebie asocjacji przedstawić nasz narodowy los. Że jako środkiem przekazu posługuje się językiem niemieckim, częściej osłabia jej skuteczność niż wspomaga. Można więc w odniesieniu do austriackiej literatury sparafrazować słowa Bernarda Shawa: Niemcy i Austria mają dwie literatury, które rozdziela wspólny język.”¹⁵ Trudno lepiej wyrazić zarówno zauważalną – nie tylko w literaturze – niechęć Austriaków do Niemców i ich kultury, jak wciąż równie wyraźny ciężar tradycji monarchii habsburskiej i zrodzonej stąd mieszaniny prowincjonalizmu z jasno artykułowaną nienawiścią artystów do własnego kraju, tak charakterystyczną dla dramatów Bernharda, Jelinek czy Schwaba. Nienawiścią, która w znacznej mierze płynie z faktu, że w Austrii nigdy nawet nie próbowano podjąć wysiłku rozliczenia się z narodowosocjalistyczną przeszłością, wykorzystując jako alibi sytuację kraju nie tyle pokonanego w ostatniej wojnie, co wyzwolonego przez zwycięskich aliantów.

Niezależnie od tego, czy ocenia się ogłoszone tuż po wojnie w Zachodnich Niemczech hasło „godziny zero” jako „absurdalną nadzieję”¹⁶, czy też docenia się rzeczywiste wysiłki, jakie podjęli przede wszystkim pisarze Grupy 47 w celu odnowienia zdeprawowanego przez ideologię języka literatury, nic podobnego nie miało miejsca w Austrii. Już w październiku 1945 roku Alexander Lernet-Holenia nie miał co do tego żadnych wątpliwości. „Wystarczy przecież – pisał jednoznacznie – rozpocząć tam, gdzie nasze marzenia przebrały szaleniec, nie potrzebujemy wcale patrzeć w przód, wystarczy spojrzeć w tył, by powiedzieć sobie zupełnie jasno: nie ma potrzeby kokietować przyszłości i kusić się o mgliste projekty, jesteśmy w najlepszym znaczeniu naszą przeszłością, wystarczy sobie uświadomić, że jesteśmy naszą przeszłością i ona będzie naszą przy-

¹⁵ Cyt. za: Friedbert Aspöckl, *Versuchte Korrekturen. Ideologie und Politik im Drama um 1945*, w: *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Österreichische Bundesverlag: Wien 1984, s. 263.

¹⁶ „To była tylko godzina najgorszej fizycznej i ideologicznej biedy, godzina niezdolności do krytycznego myślenia, godzina podatności na najsłabsze nawet pocieszenia. Lecz nie mogło się w niej narodzić ani nowe społeczeństwo, ani nowa literatura” – pisze jednoznacznie Heinrich Vormweg. Por. *idem, Deutsche Literatur 1945–1960: Keine Stunde Null*, w: *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Reclam: Stuttgart 1981, s. 17.

szłością.”¹⁷ W tym gładkim nawiązaniu do przerwanych w Austrii w 1938 roku narodowych tradycji lat dwudziestych i trzydziestych teatr jako publiczna instytucja miał odgrywać niebagatelną rolę. Dzielnie sekundowali mu w tym tacy dramatopisarze, jak Lernet-Holenia, Theodor Csokor czy Ferdinand Bruckner, którzy właśnie powrócili z emigracji. Nic więc dziwnego, że bezproblemowy powrót do narodowych tradycji źle się rymował tak z teatralnym eksperymentem, jak poruszaniem na scenie drażliwych politycznych tematów. A kiedy na początku lat pięćdziesiątych zaznaczyły się pierwsze oznaki protestu przeciwko dominacji tradycji i literackiego *establishmentu* stolicy, przybrały one postać estetycznych eksperymentów Grupy Wiedeńskiej, nawiązującej do awangardowej poezji konkretnej czy tzw. konkretnego teatru, jak miało to miejsce kilka lat później w scenicznym akcjonizmie Otto Mühla i Hermanna Nitscha.

W powojennej Austrii nie było zatem miejsca dla Brechta, a kampania przeciwko niemu przybrała jeszcze bardziej niż w Niemczech Zachodnich ortodoksyjną postać w związku z austriackim obywatelstwem, jakie przyznał mu krajowy rząd w Salzburgu. Jak podaje Kurt Palm, przez dwanaście powojennych lat odbyło się w Austrii zaledwie osiem Brechtowskich premier, większość w popieranym przez sowieckie władze okupacyjne i początkowo bardzo silną partię komunistyczną Neues Theater in der Scala, założonym w 1948 roku i zamkniętym osiem lat później.¹⁸ Rok później niż w Niemczech Zachodnich, bo dopiero w czerwcu 1959 roku, miesięcznik „Die Bühne” rozpisał ankietę między ludźmi teatru, zadając charakterystycznie dla Austrii sformułowane pytanie: czy należy grać dramaty Brechta na czołowych scenach krajowych? To bowiem dopiero wiedeński Burg oficjalnie zakończył nadzorowany przez austriackie władze bojkot twórczości Brechta, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych wystawiając jego pierwsze sztuki w typowy dla Zachodnich Niemiec sposób, czyli sprowadzając do czystej teatralności, bez cienia jakiegokolwiek związku z pozateatralną rzeczywistością. I to zasługą małych, często studenckich scen pozostaje fakt, że w sezonie 1967/68 przynajmniej część austriackiej publiczności mogła poznać większość dramatów Brechta. Nic dziwnego zatem, że do jego koncepcji

¹⁷ Cyt. za: Friedbert Aspetsberger, *Versuchte Korrekturen*, op. cit., s. 245.

¹⁸ Por. Kurt Palm, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*, Löcker Verlag: Wien/München 1984.

teatru nawiązuje jawnie dopiero Elfriede Jelinek, optując za modelem teatru zaangażowanego i otwierającego widzom oczy na pułapki i załaszowania ideologii. Zwłaszcza jej wczesne sztuki w swoich eksperymentalnych założeniach przypominają nieco *Lehrstücke* Brechta i wzorowane na nich sceniczne modele Frischa i Dürrenmatta. Jelinek sięga jednak po odmienne rozwiązania i artystyczne środki nie tylko dlatego, że patrzy na świat z kobiecej perspektywy. O wiele też częściej ogranicza się do czystego montażu cytatów, ujawniając wieloletnie nawarstwienia nie rozwiązanych tuż po wojnie problemów.

W kwietniu 1941 roku Brecht krótko zanotował w swoim *Arbeitsjournal*: „kiedy przypatruję się moim ostatnim sztukom i je porównuję, GALILEUSZ, MATKA COURAGE, STRACH I NĘDZA, DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU, PAN PUNTILA I JEGO SŁUGA MATTI, KARIERA UI, to wydają mi się nieporównywalne pod każdym względem, nawet gatunki wciąż się zmieniają. biografia, exemplum, parabola, komedia charakteru w ludowym stylu, historyczna farsa – te utwory oddalają się od siebie jak ciała niebieskie w nowym obrazie świata fizyków, jakby również tutaj eksplodowało jakieś jądro dramatu.”¹⁹ Właśnie w tej różnorodności dramatycznych gatunków i metod, nowych technicznych rozwiązaniach i zmienionej relacji między sceną a widownią leży istota dziedzictwa Brechta, do którego wszyscy niemieckojęzyczni dramatopisarze w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat musieli jakoś – wielbiąc bądź nienawidząc – wciąż nawiązywać.

2. Pod koniec lat osiemdziesiątych na podstawie przeprowadzonych badań stwierdził Herbert Orłowski, że znajomość niemieckojęzycznej literatury w powojennej Polsce znacząco wzrosła. Nawet przeciętny i nie znający niemieckiego czytelnik potrafi na podstawie opublikowanych tłumaczeń wyrobić sobie w miarę kompletny obraz jej dominujących stylów i tendencji.²⁰ Widocznego optymizmu Orłowskiego nie mać nawet fakt, że twórczość pisarzy z niemieckiego kręgu językowego również w okresie powojennym nadal natrafiała na więcej różnego rodzaju recepcyjnych przeszkód i resentymentów niż francuska czy nawet rosyjska, tradycyjnie już należące w Polsce do

¹⁹ Cyt. za: Anthony Waine, *The Legacy for German-speaking Playwrights*, w: *Brecht in Perspective*, op. cit., s. 193.

²⁰ Herbert Orłowski, *Distributive Rezeption. Deutschsprachige Literatur in Polen 1945–85*, w: *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945–85*, Darmstadt 1988, s. 285.

czytelniczego kanonu. Niestety, zgoła inaczej wygląda sytuacja, jeśli skupić uwagę wyłącznie na recepcji twórczości dramatycznej, choć przecież dramat i teatr stanowi we wszystkich niemieckojęzycznych krajach ważką część literatury i kultury współczesnej. Jedynie niewielka liczba scenicznych utworów liczących się w skali światowej dramatopisarzy (zwłaszcza jeśli porównać to z powojenną recepcją w Polsce współczesnego dramatu francuskiego czy angielskiego) została po 1945 roku przetłumaczona, opublikowana i doczekała się premiery, nie mówiąc już o wejściu na stałe do teatralnego repertuaru.

Apetytu na niemieckojęzyczny dramat współczesny nie zastrzały także rzadkie wizyty teatrów z obu części Niemiec, Austrii czy Szwajcarii, jakie mogłyby przybliżyć polskiej publiczności estetykę tamtych scen, przez wielu nadal odczuwaną jako drastycznie odmienna. Jak się należy spodziewać, najczęściej gościły w Polsce zespoły z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, w tym tak znaczące berlińskie sceny jak Berliner Ensemble czy Deutsches Theater obok przeciętnych zespołów w ramach wymiany kulturalnej zaprzyjaźnionych miast. W latach sześćdziesiątych na ponad piętnaście występów gościnnych tego typu przypadają jedynie trzy wizyty z innych niemieckojęzycznych państw: w 1964 roku grał w Krakowie, a w 1967 roku w Warszawie Burgtheater z Wiednia, natomiast w 1968 roku w Warszawie teatr z Essen. O wiele lepiej wyglądała już sytuacja końcem następnej dekady, kiedy nawiązane zostały kontakty także między studenckimi i alternatywnymi grupami teatralnymi. Nadal jednak brakowało częstszych wizyt takich znaczących zespołów teatralnych, jak gościnne występy berlińskiej Schaubühne z dramatem Marieluise Fleisser *Fegefeuer in Ingolstadt* w reżyserii Petera Steina, w ramach Festiwalu Narodów w Warszawie (1975), czy Württembergisches Staatstheater ze Stuttgartu z dwiema inscenizacjami Clausa Peymanna, *Kasią z Heilbronn* Kleista i *Ifigenią w Taurydzie* Goethego (1979), przy okazji Dni Teatru i Filmu Niemieckiej Republiki Federalnej w Warszawie.

Nic lepiej niż ta ostatnia kulturalna impreza nie pokazuje, jak dalece wymiana kulturalna między Polską a niemieckojęzycznymi krajami (w tym także NRD) zależała od politycznych napięć i odwilży. To zrozumiałe, że tuż po wojnie niemiecka kultura i sztuka zostały – nie tylko na teatralnych scenach – objęte ścisłym tabu. Dyrektorzy teatrów otrzymali odgórne wskazówki, by kategorycznie pomijać te sztuki, których treści lub autorzy mogliby wywoływać u widzów bo-

lesne wspomnienia. Dopiero w 1949 roku Leon Schiller pokazał w Łodzi *Rozbity dzban* Kleista, a rok później jeden z jego studentów wybrał na przedstawienie dyplomowe *Clavigo* Goethego. W taki właśnie sposób, stopniowo i poczynając od tzw. niemieckiej klasyki i dramatu okresu Burzy i Naporu, dramat niemieckojęzyczny zaczął się z powrotem pojawiać w repertuarze polskich teatrów. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych stosunkowo często ze względu na możliwość stworzenia wybitnych kreacji aktorskich grano *Intrygę i miłość* oraz *Don Karlosa* Schillera, natomiast z *Faustem* Goethego spróbował się zmierzyć zarówno Jerzy Grotowski (1960), jak Mieczysław Kotlarczyk (1965) i Józef Szajna (1971). Dzięki wspaniałej inscenizacji Erwina Axera w 1961 roku na całą dekadę do teatralnego kanonu weszła też *Ifigenia w Taurydzie*.

Współczesne sztuki niemieckojęzycznych autorów pojawiły się na polskich scenach po raz pierwszy w okresie socrealizmu, lecz nawet wtedy dramat zza wschodniej granicy (z wyjątkiem sztuk Brechta) nie zaznaczył jakoś szczególnie swojej obecności. Pewien sukces odniósł w zasadzie jedynie grywany już przed wojną Friedrich Wolf, który w latach 1950–51 sprawował funkcję pierwszego ambasadora Niemieckiej Republiki Demokratycznej w Warszawie. Jego sztuki różniły się od przeciętnego schematyzmu socrealistycznych produkcyjniaków bardziej subtelną indywidualną psychologią postaci, stąd zapewne *Tai-Yang się budzi*, *Burmistrz Anna* i *Marynarze z Catarro* weszły do repertuaru wielu scen, by jednak po 1956 roku zniknąć z niego bez śladu. W kolejnych latach twórczość wschodnioniemieckich autorów stanowiła zaledwie niecałych 10% wszystkich niemieckojęzycznych sztuk na polskich scenach profesjonalnych, choć corocznie organizowano tzw. Tydzień Kultury NRD z udziałem polskich zespołów teatralnych. Najlepiej wyglądało to jeszcze w latach siedemdziesiątych, kiedy swą popularność przeżywał Peter Hacks (*Polly lub bitwa pod Bluewater Creek*, *Adam i Ewa*, *Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecnym panu von Goethe*), a zachęeni jego sukcesem reżyserzy próbowali wystawiać też niektóre sztuki Rolfa Schneidera, Rudiego Strahla czy Ulricha Plenzdorfa.

O prawdziwym przełomie można mówić dopiero w przypadku polskiej recepcji Bertolta Brechta i Friedricha Dürrenmatta. Pierwsze tłumaczenia sztuk Brechta ukazały się już w 1948 roku, ale nie było dla nich miejsca na teatralnych deskach. Podobnie jak za wschodnią granicą, dla polskich ideologów nazwisko Brechta często służyło jako poręczny argument w dyskusjach, jego twórczość nato-

miast miała zbyt wiele indywidualnych – „formalistycznych”, jak wtedy mówiono – cech, sprzecznych z propagowaną doktryną socrealizmu. Pierwsze inscenizacje jego sztuk pojawiły się dopiero w 1954 roku, już po gorącej debacie związanej z wizytą Berliner Ensemble (1952) i po pierwszych oznakach politycznej odwilży, torując tym samym drogę polskiemu dramatowi romantycznemu i francuskiej awangardzie.²¹ Oficjalnie zadekretowany dydaktyzm i polityczny optymizm Brechta teatralni krytycy i autorzy traktowali po macoszu tak przed październikową odwilżą, jak po niej. Wnikliwie zauważyła to w 1958 roku Maria Czanerle. „Jest w tym jakaś tragiczna ironia – pisała na łamach „Teatru” – że te same jego utwory, które przed kilku laty nie mogły być grane z powodu niedostatecznej »prawidłowości« w układzie stosunków społecznych, wydają się dziś nie do grania z powodu nadmiernej prawidłowości.”²² Nie można oczywiście zaprzeczyć temu, że w latach 1957–63 polskie sceny przeżyły prawdziwą modę na Brechta. Inspirowała jednak przede wszystkim sceniczna forma jego teatru, właściwe jej środki inscenizacyjne. Nadal zaś nikt nie myślał poważnie o Brechcie jako o możliwym modelu nierealistycznej dramaturgii. Stąd w okresie poodwilżowego nadrabiania zaległości uzupełniono trzy wydane w 1953 roku dramaty (*Matka Courage*, *Pan Puntilla i jego sługa Matti* oraz *Kaukaskie kredowe koło*) jedynie o przekład *Życia Galileusza*. Nikt specjalnie nie interesował się metodami epickiej dramaturgii Brechta, a typowe dla niej chwytły artystyczne oraz dialektyka sądów i ocen zostały docenione dopiero za pośrednictwem sztuk Friedricha Dürrenmatta.²³ A i to nie bez poważnych trudności, gdyż jego ujęte w sceniczną formę polemiki z ideologiczną jednoznacznością sztuk Brechta (*Anioł zstąpił do Babilonu* i *Frank V*) nie miały w Polsce wielu entuzjastów.

Po polskiej prapremierze *Wizyty starszej pani* w 1958 roku w Łodzi zrobił Dürrenmatt wprost błyskawiczną karierę. W ciągu kolejnych trzech lat opublikowano na łamach „Dialogu” sześć innych jego sztuk i słuchowisk, między innymi *Romulusa Wielkiego* oraz *Herku-*

²¹ Por. Elżbieta Kalembe-Kasprzyk, *Teatr w gazecie*, Wiedza o Kulturze: Wrocław 1991.

²² Maria Czanerle, *Bertolta Brechta tragedii ciąg dalszy*, „Teatr” 1958, nr 19, s. 8.

²³ Jak niewiele wiedziano i chciano wiedzieć w Polsce o Brechcie, pokazuje choćby opublikowane na łamach „Dialogu” omówienie książki Johna Willeta *The Theatre of Bertolt Brecht*, w którym ostatnie zdanie brzmi: „W końcu, oryginalność Polski niekoniecznie musi polegać na głuchocie wobec tego, co się dzieje na świecie. Brecht robi karierę. To chyba coś znaczy.” Por. Jerzy Koenig, *O Brechcie na trzeźwo*, „Dialog” 1960, nr 4, s. 124.

lesa i stajnię Augiasza. W 1961 roku ukazał się *Frank V*, a rok później *Fizycy*. Wszystkie utwory Dürrenmatta prawie natychmiast wchodziły też do repertuaru najważniejszych scen krajowych, przede wszystkim warszawskiego Teatru Dramatycznego i krakowskiego Starego. Miarą ich popularności może być fakt, że tylko w ciągu jednego roku (od stycznia 1963 do stycznia 1964) odbyło się w Polsce aż dwanaście premier *Fizyków*. Z sukcesem scenicznym – co już bardzo rzadkie – szła w parze znajomość pism teoretycznych Dürrenmatta. Nie tylko grywano go częściej i chętniej niż Brechta, ale ponadto część krytyków zaczęła stawiać go za wzór polskim dramatopisarzom. Po okresie gorączkowej recepcji dramatów absurdu – wydawał się bowiem godnym polecenia przykładem równowagi między uszanowaniem tradycyjnej formy i burzycielską oryginalnością awangardy. Co ciekawe, sceniczna twórczość Maxa Frischa, którą na świecie wymienia się zazwyczaj jednym tchem z twórczością Friedricha Dürrenmatta, pozostawiła polską publiczność i krytykę dalece obojętną.²⁴

Efektom powodzenia sztuk Brechta a następnie Dürrenmatta była zauważalna obecność niemieckojęzycznych sztuk w repertuarze polskich scen w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Znalazło się w nim miejsce dla *Pod drzwiami* Wolfganga Borcherta, *Namieśnika* Rolfa Hochhutha, *W sprawie J. R. Oppenheimera* Heinara Kipphardta, *Marii Stuart* Wolfganga Hildesheimera, *Dochodzenia* oraz *Marata/Sade'a* Petera Weissa czy *Publiczności zwymyślanej* oraz *Kaspara* Petera Handkego. Przedstawienia te jednak zwykle nie utrzymywały się zbyt długo w repertuarze i znikwały z niego bez większych śladów. W wielu wypadkach bowiem los twórczości niemieckojęzycznych autorów na polskich scenach jedynie w niewielkim stopniu zależał od jej rangi w rodzimym kraju czy wartości artystycznej. Stokroć ważniejszy okazywał się sukces czy klęska polskiej prapremiery.

Już pobieżny rzut oka na repertuar polskich teatrów wystarczy, by wymienić co najmniej kilkanaście tytułów ważnych inscenizacji niemieckojęzycznych dramatów, przygotowanych przez liczących się reżyserów w ostatnich pięćdziesięciu latach. Konrad Swinarski, który w latach 1955–57 praktykował w Berliner Ensemble, a następnie często gościnnie reżyserował na scenie berlińskiej Schaubühne am

²⁴ Por. Małgorzata Sugiera, *Dioskurowie rozdzieleni. Recepcja sztuk Dürrenmatta i Frischa w polskim dramacie po 1956*, „Ruch Literacki” 1997, z. 5, s. 698–708.

Halleschen Ufer i Schiller-Theater (m. in. prapremiera *Marata / Sade'a* Petera Weissa, 1964), w Krakowie i Warszawie inscenizował sztuki Bertolta Brechta i Friedricha Dürrenmatta. Równie często na niemieckojęzycznych scenach gościł jako ceniony reżyser Erwin Axer, który na polskich przygotował głośną inscenizację *Biedermann i podpalaczy* Maxa Frischa i *Kariery Artura Ui* Brechta, czy Jerzy Jarocki, inscenizujący adaptacje powieści Kafki i sztuki Dürrenmatta. Co istotne, wybrane przez nich dramaty nie tylko pojawiały się potem na scenach innych teatrów, ale również często wchodziły na jakiś czas do repertuaru.

W ostatnich latach związek między popularnością niemieckojęzycznego dramaturgii a powodzeniem czy klęską polskiej prapremiery jego sztuk potwierdza przypadek Tankreda Dorsta, szerszej publiczności znanego przede wszystkim z uwagi na wspaniałą kreację Tadeusza Łomnickiego w tytułowej roli *Ja, Feuerbach*. Zupełnie inaczej wyglądało to w odniesieniu do dramaturgii Heinera Müllera czy Thomasa Bernharda. Już końcem lat siedemdziesiątych, czyli równoległe z karierą Müllera na europejskich scenach, ambitną próbę przybliżenia polskiej publiczności jego sztuk podjął Jacek St. Buras. W „Dialogu” i „Literaturze na Świecie” ukazały się między innymi *Filoktet*, *Horacjusz*, *Misja*, *Opis obrazu* i *Kwartet*. Jedynie *Filokteta* i *Gnijący brzeg* *Materiały do Medei* *Krajobraz z argonautami* pokazał Henryk Baranowski w warszawskim Teatrze Studio. Oba przedstawienia spotkały się z podobnie negatywną oceną krytyki i jawnym brakiem zainteresowania ze strony publiczności, co sprawiło, że dyrektorzy teatrów nadal bardzo niechętnie odnoszą się do propozycji wystawienia któregoś z dramatów Müllera. O wiele lepiej wygląda w tej chwili sytuacja Thomasa Bernharda, który stosunkowo długo czekać musiał na swój teatralny sukces w Polsce, choć polskie tłumaczenia zarówno jego scenicznej, jak też prozatorskiej twórczości od dawna były dostępne i już stosunkowo dobrze znane. Pierwsza próba Erwina Axera w 1976 roku zakończyła się oskarżeniem *Święta Borysa* o karygodną wtórność wobec pisarstwa Becketta. Niewiele lepiej zareagowała krytyka i widzowie na pokazanego cztery lata później *Komedianta* i dopiero krakowskie inscenizacje Krystiana Lupy sprawiły, że Bernhard należy dziś do najbardziej cenionych w Polsce współczesnych dramaturgów niemieckiego obszaru językowego.

Repertuar polskich teatrów nigdy nie odzwierciedlał tematycznej i formalnej różnorodności oraz ilości przetłumaczonych i opublikowa-

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

