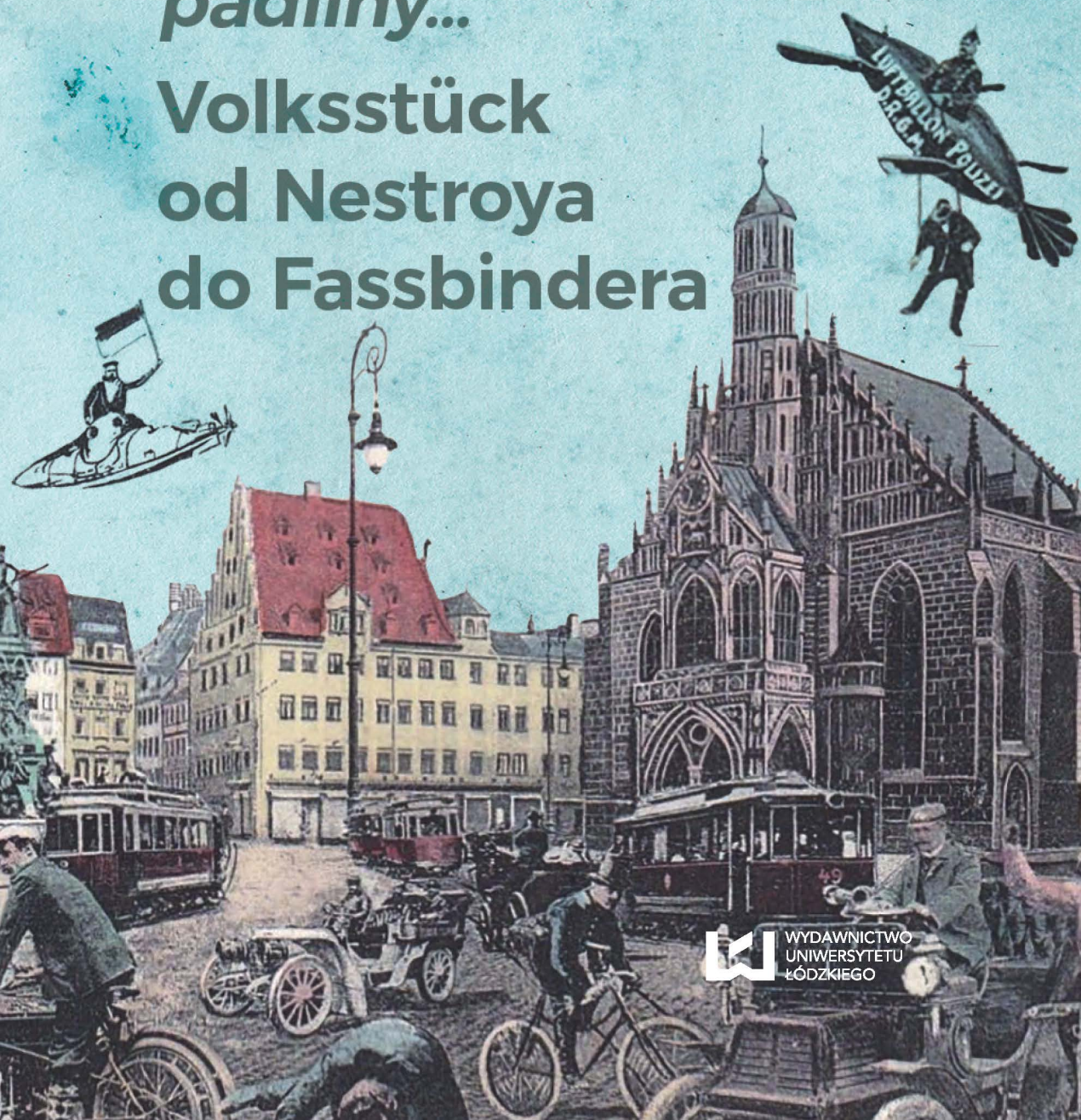


Monika Wąsik

*Futro z czcigodnej
padliny...*

**Volksstück
od Nestroya
do Fassbindera**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

***Futro z czcigodnej
padliny...***

**Volksstück
od Nestroya
do Fassbindera**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Monika Wąsik

***Futro z czcigodnej
padliny...***

**Volksstück
od Nestroya
do Fassbindera**



W WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2016

Monika Wąsik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Tomasz Majewski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UEŁ

Danuta Bąk

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Autala

© Copyright by Monika Wąsik, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06960.15.0.M

Ark. wyd. 23,0; ark. druk. 21,875

ISBN 978-83-8088-315-4

e-ISBN 978-83-8088-316-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
-------------	---

I. VOLKSSTÜCK JAKO GATUNEK LITERACKI

1. Volksstück, czyli suma sprzeczności. Wprowadzenie do problematyki gatunku ..	11
1.1. <i>Vox populi, vox dei</i> . W poszukiwaniu ludu – w poszukiwaniu Volksstück	13
1.2. Przyjemne czy pożyteczne? Filozofii antynomii ciąg dalszy	21
2. Historyczny <i>mélange</i>	24
2.1. Hanswurst <i>Super Star</i> – bohater gotowy na wszystko	34
2.2. Niepojęte czary	39
2.3. Świat Nestroyem pisany	46
3. Sinusoida upadku i odnowy. Stań badań	57
3.1. Anzengruber <i>vs</i> operetka	58
3.2. Nad Izarą i Sprewą	65
3.3. Volksstück – służa wielu panów	67
3.4. Brakujące ogniwo	71
3.5. <i>Never ending story?</i>	73

II. KRYTYCZNA VOLKSSTÜCK. PRÓBY ODNOWY GATUNKU W PIERWSZEJ POŁOWIE XX WIEKU

1. Tempo i przyjemność – wspaniałe straszne lata 20.	81
2. Krytyczne przedtakty. Pionierzy czy uzurpatorzy krytycznej Volksstück? ...	94
3. „Moją ojczyzną jest lud!” Ödön von Horváth – świadek koronny swoich czasów	105
3.1. (Anty-)Volksstück	109
3.1.1. Horváth Nestroyem podszyty(?). Dyskusje z tradycją	115
3.1.2. Bohater bez właściwości. Produkt – przedmiot – towar	118
3.1.3. <i>Copy & past</i> . Podmioty żargonem mówione	120
3.2. Zrób to sam – rozpoznaj sam siebie! Publiczność i <i>katharsis</i>	124
3.3. „Literacka radiologia”. (Anty-)Volksstück jako dramat społeczno- politycznej denuncjacji	126
3.3.1. Państwo – organ ścigania, fabryka ideologii	129
3.3.2. Filozofia inflacji	137
3.3.3. Opowieści z bestiariusz, czyli drobnomieszkański kanibalizm	148
3.4. Śmieszne tragedie	157

4. Brechta dialektyka pana i niewolnika. Volksstück jako realistyczna sztuka dla ludu	162
4.1. <i>Spostrzeżenia o Volksstück</i> – recepty odnowiciela czy mikstury znachora?	164
4.2. (Nie)ideologiczna, (nie)polityczna komedia marksisty Brechta	171
4.2.1. „Kto kogo?” Hegłowski-leninowskie spartakiady pana i sługi	172
4.2.2. Sztuka dydaktyczna a burżuazyjna komedia dla ludu	179

III. NOWA VOLKSSTÜCK. DRAMAT PROWOKACJI DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

1. „Sztuka jest martwa, nie zjadajcie tego trupa!” Rewolucyjne mariaże Volksstück	185
1.1. Volksstück – „...gatunek sam dla siebie”?	192
2. <i>Replay team</i> – wszystkie bękarty Fleißer i Horvátha	202
2.1. Widz – wolny strzelec z rogami. Martina Sperra polowania na jelenia ..	204
2.2. Rainer Werner Fassbinder – pesymistyczne kolaże, czyli trening dla intelektualisty	213
2.3. Franz Xaver Kroetz i Volksstück z bożej łaski?	222
3. Nibylandia-Austria. Teatr szoku na „Wyspie Błogosławionych”	234
3.1. Groteska-makabreska. Wolfgang Bauer i ludowy teatr okrucieństwa ..	238
3.2. Peter Turrini – teatr w centrum społeczeństwa	247
3.2.1. Austriackie ekshumacje	256
3.2.1.1. Szlachetne szlachtowanie w sto osiemdziesiąt uderzeń na minutę	259
3.2.1.2. (Nie)produktywne szczury	267
3.2.2. Normalne katastrofy	275
3.3. Felix Mitterer – „grający do kotleta”?	278
3.4. Werner Schwab i topienie ludu w chlewie	289
4. Telewizja – nowy teatr dla ludu?	299
Zakończenie	307
Zusammenfassung	319
Bibliografia	321
Nota bibliograficzna	339
Indeks osobowy	341

WSTĘP

Dla niemieckojęzycznej literatury i teatru Volksstück (dosł. sztuka ludowa) to zdecydowanie więcej niż jedynie forma literacka czy tradycja teatralna – to niemalże pewien sposób myślenia i egzystowania w sieci społecznych relacji. Ten niezwykle elastyczny gatunek, którego trwanie opiera się na szeroko pojętych „transfuzjach” zachodzących między teatrem a społeczeństwem, odzwierciedla złożoną sieć kulturowych powiązań i zależności. Innymi słowy, Volksstück to swego rodzaju fenomen kulturowy, stąd opisywanie jej jedynie z perspektywy *stricte* literaturoznawczej, bez uwzględniania szerszego kontekstu społecznego, politycznego, a nawet ekonomicznego, jest niemożliwe.

Niezachwiana pozycja Volksstück w niemieckojęzycznym teatrze oraz badaniach literaturoznawczych i teatrologicznych jest faktem, choć krytycy zwykli wielokrotnie uśmiercać gatunek, i to jeszcze przed debiutem Johanna Nestroya – króla przedmiejskich teatrów. Wbrew pozorom, problem rozwoju dramatu ludowego, mogący wydawać się współcześnie mocno „nieświeży”, jest ciągle niewyczerpanym tematem naukowych dociekań i przedmiotem zainteresowania samego teatru, i to bynajmniej nie tylko scen stygmatyzowanych jako ludowe. Dowodzi tego zarówno obecność dramatów ludowych, także tych zaliczanych do dziewiętnastowiecznej klasyki komedii wiedeńskiej, w repertuarach diametralnie różnych programowo scen, jak również ich stałe miejsce w naukowej dyskusji. Wreszcie, powodów do śledzenia historii Volksstück dostarczają współcześni autorzy (w tym także ci debiutujący w XXI wieku), którzy poszukują w tradycji gatunku pewnej formalnej i kulturowej ramy dla krytycznego namysłu nad bieżącą rzeczywistością. Sięganie po tę tradycję współcześnie niezbitcie dowodzi, że można mówić o historycznej zmienności czynników kształtujących ten gatunek i przekonuje do odczytywania go w kontekście aktualnych warunków społeczno-politycznych, co czyni go gatunkiem wciąż żywym.

Historia Volksstück bez wątpienia obfituje w wiele zaskakujących zwrotów akcji, nie wszystkie znajdują swoje odzwierciedlenie w tej książce. Na gruncie polskich badań faktograficzna rekonstrukcja historii austriackiej i niemieckiej Volksstück nie wydaje się w pełni możliwa – istota tego gatunku musi pozostać dla nas poniekąd nieuchwytna, czego zresztą najwyraźniej dowodzą polskie inscenizacje tych tekstów. Niemieckojęzyczne „dramaty ludowe” w polskiej recepcji istnieją poza swoim kontekstem kulturowym, a zatem nie mogą być odczytane zgodnie z intencją tego gatunku. Volksstück nie jest odpowiedni-

kiem polskiego dramatu ludowego – wyrasta z innej tradycji teatralnej i jest reakcją na odmienny zespół doświadczeń kulturowych. Jakikolwiek przełożenie tej tradycji na polskie realia musi więc wiązać się z naruszeniem jej sensu. Historia recepcji Volksstück na scenach polskich jasno dowodzi zresztą, że uruchamiane w tych tekstach wątki społeczne, polityczne, ekonomiczne czy wreszcie historyczne nie znajdują swojej scenicznej interpretacji. Nie jest to jednak zaskakujące rozpoznanie. Próba odwołania się do tradycji gatunku najprawdopodobniej spotkałaby się ze strony publiczności (nieznającej specyficznych kontekstów, w których te teksty powstały) z brakiem zrozumienia. Polscy twórcy wyraźnie odcinają się zatem od tej tradycji teatralnej – co niezrządkiem jest raczej wynikiem braku wiedzy o niej niż świadomego gestu. Nawet bowiem w dyskursie literaturoznawczym i teatrologicznym dramaty autorów postrzeganych jako przedstawiciele gatunku rzadko kiedy (albo prawie nigdy) są identyfikowane jako Volksstück. Można zaryzykować stwierdzenie, że pojęcie Volksstück w polskiej recepcji literackiej i teatralnej po prostu nie istnieje. Jakikolwiek opisywanie polskich inscenizacji tych tekstów wymagałoby zatem uruchomienia zupełnie innego kompleksu badań. Taka próba wiązałaby się także między innymi z koniecznością szczegółowej analizy transferu kulturowego między Polską i krajami niemieckojęzycznymi. Oczywiście jest przecież, że istnienie tej literatury w polskim obiegu wydawniczym i teatralnym nie było jedynie efektem artystycznych wyborów, ale w znacznej mierze konsekwencją historycznych i politycznych uwarunkowań. Uwikłanie tych tekstów w ideologiczne spory, jakkolwiek ciekawe, jest odrębnym problemem badawczym. Między innymi z tych właśnie powodów nie zdaję relacji z polskiej recepcji niemieckojęzycznych „dramatów ludowych”, których realizacje na polskich scenach (pozbawione kontekstu kulturowego i przepisane na polskie realia) w najmniejszym nawet stopniu nie odnosiły się do tradycji Volksstück.

Jestem natomiast przekonana, że tym, co z perspektywy polskich badań kulturoznawczych i teatrologicznych warto dziś robić, pisząc o Volksstück, i co mogłoby przynieść wymierną korzyść, jest przedstawienie wybranych aspektów historii i problematyki gatunku z uwzględnieniem oddziałujących i współformujących go czynników zewnętrznych, kreśląc w ten sposób nie tylko pewien portret literacki, ale również portret kulturowy. Niezwykle kuszące i potrzebne wydaje się bowiem rozpatrywanie tego gatunku i formy teatru jako złożonego zbioru kulturowych powiązań. Otóż teatr popularny nie jest jedynie przejawem rozrywki, ale – jak postuluje Moritz Csáky – „miejscem kulturowej pamięci”, swego rodzaju archiwum nie tylko historii, tradycji i mentalności, ale kodów, które do dziś ujawniają się w społecznych konfliktach. Volksstück należy więc traktować jako wytwór środowiska społecznego, i w tym sensie gatunek ten jest przejawem ewolucji zbiorowej świadomości. Jestem przekonana, że Volksstück jako gatunek „w ruchu”, ulegający historycznym sprzecznościom i kształtujący się wobec nich, ale jednocześnie zachowujący swoją immanentną specyfikę,

należy rozpatrywać nie z perspektywy historycznej ciągłości, lecz w jego punktach zwrotnych – momentach przełomowych, nie tyle z pozycji literaturoznawstwa, co właśnie ulegającego przemianom i wpływowi społeczeństwa.

Książka ta jest zatem pewną propozycją analizy takiego zjawiska jak *Volksstück*, z uwzględnieniem momentów przełomowych dla jej rozwoju i najistotniejszych jej aspektów – w tym też sensie jest próbą wypełnienia pewnej luki w polskich badaniach nad dramatem i teatrem niemieckojęzycznym. W swojej pracy koncentruję się przede wszystkim na dwudziestowiecznej odmianie *Volksstück*, a dokładniej mówiąc, na realistycznym, zaangażowanym dramacie, będącym narzędziem społecznej krytyki. Jednocześnie przywołuję, znaną w Polsce jedynie w zarysie, historię dziewiętnastowiecznej *Volksstück* i *Volkstheater*, stanowiących podłoże dla każdej późniejszej próby nawiązania do konwencji tego gatunku. Przedstawienie tej wczesnej historii kształtowania się teatru ludowego, następnie zaś krystalizującego się w połowie dziewiętnastego wieku gatunku dramatycznego, uważam za niezbędne już z tego względu, że bez historycznego zaplecza trudno choćby uchwycić idee *Volksstück*.

Niniejsza książka jest zmienioną wersją rozprawy doktorskiej *Austriacka Volksstück – między tradycją a prowokacją. Historia gatunku i jego współczesne kontynuacje*, przygotowanej pod opieką profesor Małgorzaty Leyko i obronionej w roku 2012 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzone przeze mnie w ostatnich latach badania w Polsce, Austrii i Niemczech były możliwe dzięki stypendiom i grantom przyznanych mi przez Deutscher Akademischer Austauschdienst, Österreichischer Austauschdienst oraz Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (projekt badawczy KBN Nr 4346/B/H03/2011/40).

Książka ta powstała dzięki wsparciu wielu osób. W szczególności chciałabym podziękować profesor Małgorzacie Leyko za stworzenie mi wspaniałych warunków do prowadzenia badań, inspirujące rozmowy rozbudzające badawczą ciekawość oraz wielką wyrozumiałość dla piszącej te słowa. Swoją wdzięczność pragnę wyrazić także profesor Dobrochnie Ratajczakowej i profesor Joannie Jabłkowskiej – recenzentkom mojej rozprawy doktorskiej – za wiele wnikliwych uwag pozwalających mi spojrzeć na badany problem z nowej perspektywy. Prowadzenie przeze mnie badań za granicą nie byłoby możliwe także bez pomocy profesora Stefana Hulfelda z Uniwersytetu Wiedeńskiego i profesora Andreeasa Englharta z Uniwersytetu Ludwiga Maximiliana w Monachium, którzy umożliwili mi kwerendy naukowe w obu wymienionych uczelniach. Profesorowi Tomaszowi Majewskiemu dziękuję za zainspirowanie pismami Karla Krausa – co widać już w samym tytule książki – oraz za „brechtozę”, czyli zaraźliwą pasję zaczytywania się tym „konserwatywnym anarchistą” (oby nieuleczalną). Pragnę również serdecznie podziękować Joannie Więckowskiej i Irenie Lewkowicz za wieloletnie i mozolne porządkowanie moich myśli. Dziękuję po stokroć Piotrowi Olkuszowi za zdobycie wielu tekstów dramatycznych, w tym niepublikowanych tłumaczeń, oraz Monice Mikinie za bezcenne wsparcie translatorskie i zwycięskie baraże

z austriackimi dialektami. Lisie Skwirblies, Sarze Tiefenbacher i René Sternbergowi dziękuję za regularne odstępowanie mi swoich kart biblioteczych, powiększających mój (zawsze za mały) limit wypożyczeń. Każdy humanista pracujący nad własną książką musi zinterpretować taki gest jednoznacznie jako wyraz największego poświęcenia i dowód przyjaźni. Na koniec chciałabym podziękować moim Przyjaciołom i Rodzinie za ich cierpliwość i wsparcie mobilizujące mnie zawsze do dalszej pracy.

I VOLKSSTÜCK JAKO GATUNEK LITERACKI

1. Volksstück, czyli suma sprzeczności. Wprowadzenie do problematyki gatunku

Nie ma chyba w dziejach genologii drugiego takiego gatunku jak Volksstück – gatunku, który „w swojej stosunkowo krótkiej, sięgającej zaledwie połowy XVIII wieku historii, w pewnych punktach zwrotnych swojego rozwoju aż do chwili obecnej, odradzał się wciąż na nowo i doznawał tak fundamentalnych zmian”¹. Volksstück, będąca gatunkiem płynnym, heterogenicznym i konstruującym się ciągle na nowo, wymyka się jednoznacznej definicji, na co dowodów może dostarczyć już sama lektura hasła „Volksstück” w niemieckojęzycznych słownikach i leksykonach literackich. Próba chociażby powierzchownej analizy wybranych definicji tego pojęcia przypomina śledztwo, w którym każdy ze świadków podaje nieco inną wersję wydarzeń, nie mając pewności ani co do czasu ich zajścia, ani też domniemanego sprawcy i ofiary, przy czym zgromadzonym materiałem dowodowym można by – przez co najmniej rok – ogrzać wszystkie kamienice w Wiedniu.

Ta nierozwikłana zagadka gatunku zmusza do błędzenia w labiryncie wąskich i ciemnych, a przede wszystkim bardzo krętych uliczek, z których żadna nie prowadzi do celu – sformułowania jednoznacznej definicji gatunku. Już bowiem na poziomie opracowań słownikowych rozpoczyna się burzliwa dyskusja na temat nie tylko linii rozwoju Volksstück, jej przedstawicieli czy cech gatunkowych, ale i samej genezy gatunku, co do którego nie ma nawet pewności, czy aby jeszcze istnieje. Gdy ponadto zagłębimy się w literaturę przedmiotu – a i historia samych badań nad fenomenem Volksstück jest zawiła – okaże się, że poszukiwanie jednej, stałej definicji tego gatunku przypomina szukanie wiatru w polu. Definicja Volksstück pozostaje więc nieuchwytna, bo i sam gatunek jest niestabilny, z biegiem czasu ulegający transformacji, dynamicznie podążający za zmieniającymi się historycznymi realiami, a przez to i wewnętrznie sprzeczny.

¹ Gerhard Kluge, *Ist das „neue Volksstück“ noch ein Volksstück? Vorüberlegungen zu einer Frage*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. Gard Lambrouse, Gerhard P. Knapp, Amsterdam 1988, s. 317. Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty wszystkich cytatów obcojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

Badacze Volksstück rozpatrują ten gatunek w co najmniej trzech aspektach: po pierwsze, traktując go jako formę trywialnej rozrywki dla mas; po drugie, jako odmianę komedii; po trzecie zaś, jako sztukę krytyczną i społecznie zaangażowaną. Niewiele prób opisu Volksstück, podejmowanych pod kątem któregośkolwiek z wyżej wymienionych aspektów, uniknęło przymiarek do formułowania definicji gatunku, mimo przekonania wielu badaczy o „prawie kompletnej nieprzydatności [tychże definicji – M.W.] dla praktycznego określenia gatunku”². Nic więc dziwnego, że coraz częściej rozprawy autorów, którym przyszło zmierzyć się ze zdradliwym urokiem Volksstück, rozpoczynają się od słów: „Wydaje się, że nie ma nadziei na zadowalające zdefiniowanie pojęcia”³, a kończą zdecydowanym stwierdzeniem: „Kierunki rozwoju, koncepcje i stanowiska czynią niemożliwym opisanie i zdefiniowanie tego, co rozumie się pod pojęciem gatunku literackiego, jakim jest Volksstück”⁴.

Co można zatem z całą pewnością powiedzieć o tym tak fundamentalnym dla niemieckiej, a zwłaszcza austriackiej historii literatury i teatru gatunku? Zapewne to, że Volksstück to literacka hybryda, gatunek „zmacony”, niepodlegający żadnym nadrzędnym wyznacznikom formalnym; co więcej, gatunek sam dyskutujący ze swoją tradycją, podważający, a nawet obalający ją w akcie wręcz rewolucyjnego literackiego zrywu. Zdecydowanie jest to gatunek wysoce demokratyczny, wyrastający z poczucia chaosu i konieczności nadania ram określonym zjawiskom społecznym, a przy tym biorący swój początek z nieskrępowanej niczym wolności twórczej, niepodporządkowanej żadnym wymogom gatunkowej typologii i formalnym obostrzeniom. Gatunek ten, nieujęty w ostrych granicach określonej formy, wydaje się raczej swobodną wariacją autorskich intencji, spletem literackich tradycji i estetycznych wpływów, a w końcu także spontanicznym komentarzem do rzeczywistości. Volksstück podlega bowiem historycznej dynamice w takim stopniu, że nie sposób badać jej fenomenu jedynie przez pryzmat tekstu, nie uwzględniając przy tym kontekstu – historycznego, społecznego i politycznego. Mówiąc jeszcze inaczej, jest to gatunek „ekstremalnie elastyczny [...]”, którego treść w dużej mierze zależy od specyficznego historyczno-kulturowego kontekstu historyka literatury, używającego tego terminu”⁵.

Historia Volksstück – o której trudno mówić, nie stosując metaforyzacji – przypomina swobodnie płynący Dunaj, o brzegach nieregularnych i niedającym

² Monika Bärnthaler, *Der gegenwärtige Forschungsstand zum österreichischen Volksstück seit Anzengruber*, Graz 1976, s. 21 [maszynopis dysertacji].

³ Klaus Lazarovicz, Christopher Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, s. 571.

⁴ Jürgen Hein, *Das Volksstück. Entwicklungen und Tendenzen*, [w:] *Theater und Gesellschaft*, Hrsg. Jürgen Hein, Düsseldorf 1973, s. 21.

⁵ Lydia Katharina Kegler, *A case of mistaken identity. Defining the „Volksstück“ in its historical context since the 18th century*, „Modern Austrian Literature” 1993, Vol. 26, nr 3–4, s. 2.

się przewidzieć prądzie. Prądem Volksstück, jej *perpetuum mobile*, jest wpisana w nią potrzeba ciągłego konfrontowania widza ze zmieniającą się rzeczywistością, jego własnym otoczeniem, sprawami aktualnymi i dotyczącymi jego samego w stopniu najwyższym. Volksstück stanowi bowiem swego rodzaju zwierciadło, które odbija (nie zawsze obiektywnie) obraz stosunków społecznych w określonym momencie historycznym – albo je idealizując, przedstawiając nie tyle samo społeczeństwo, co raczej jego tęsknoty, albo nie szczędząc mu ostrej krytyki, będącej wynikiem bezlitosnej niekiedy analizy polityczno-społecznych uwarunkowań. Jest to zatem gatunek literacki, który niczym sejsmograf rejestruje społeczne napięcia i od początku swojego istnienia funkcjonuje na linii konfliktów pomiędzy różnymi grupami społecznymi, ale także „między estetyką i społeczną rzeczywistością, między praktyką literacką a praktyką teatralną [...], między rozrywką a krytyką”⁶.

Stąd też wynika zapewne nieprzerwany bieg historii Volksstück od świata czarodziejskiej dramy Ferdinanda Raimunda, prześmiewczej ironii Johanna Nestroya czy dydaktycznych sztuk Ludwiga Anzengruber, poprzez pierwszą odnowę gatunku podjętą przez Ödöna von Horvátha na początku XX wieku, wprzeżenie Volksstück w nurt literatury ojczyźnianej, a w końcu także i jawnie nacjonalistycznej, aż po drugą odnowę gatunku w latach sześćdziesiątych i współczesne próby jego kontynuowania. Krótko mówiąc, Volksstück od czasów twórczości pierwszych swoich autorów jako gatunek literacki nieustannie znajduje się w fazie „chirurgicznego liftingu”, a jedyne, co pozostaje w nim wciąż niezmienione, to jego nazwa.

1.1. *Vox populi, vox Dei*. W poszukiwaniu ludu – w poszukiwaniu Volksstück

Gdyby pokusić się o przełożenie terminu „Volksstück” na język polski, okaże się, że wyjaśnianie pojęcia znacznie się komplikuje. Joanna Firaza⁷ – autorka pierwszej, i jedynej jak do tej pory, słownikowej definicji gatunku w języku polskim, tłumaczy Volksstück jako „sztukę ludową”. To poprawne pod względem leksykalnym, dosłowne tłumaczenie pojęcia (*das Volk* – lud i *das Stück* – sztuka) wydaje się jednak mijać z prawdziwym znaczeniem tego terminu. Z pewnością tłumaczenie Volksstück jako „sztuki ludowej” uruchamia u polskiego odbiorcy konotacje mające niewiele wspólnego z tym, co rozumiane jest jako Volksstück w kręgu literatury austriackiej i niemieckiej, skąd wywodzi się gatunek. Tradycyjnie polskie

⁶ Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, [w:] *Handbuch des deutschen Dramas*, Hrsg. Walter Hinck, Düsseldorf 1980, s. 491.

⁷ Por. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, vol. XLV, nr 1–2 (89–90), s. 224–225; *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 785–786.

znaczenie pojęcia „sztuka ludowa” odnosi się raczej do ogółu zjawisk artystycznych tworzących kulturę ludową, a zatem do tego, co po niemiecku nazwalibyśmy *Volkskunst*, nie zaś do gatunku literackiego, który należałoby rozumieć raczej jako „dramat ludowy” albo, odchodząc jeszcze dalej od dosłownego tłumaczenia i koncentrując się na specyfice gatunku, jako „komedię ludową”. Jednakże jakakolwiek translacja nie może być w tym przypadku w pełni satysfakcjonująca, ponieważ *Volksstück* nie znajduje swoich bezpośrednich odpowiedników w polskiej tradycji literackiej i teatralnej, a dosłowne tłumaczenie pojęcia prowadzi do zbyt daleko idących uproszczeń i siłą rzeczy skłania do szukania analogii, które nie istnieją.

Sam termin „*Volksstück*” przysparza nie lada problemów także niemieckojęzycznemu literaturoznawstwu, choć są to problemy innej natury niż te, z którymi musi się mierzyć polski badacz, próbujący zgłębić specyfikę tego, siłą rzeczy nieco „egzotycznego” na polskim gruncie, gatunku. O tym, jak złożona jest już sama geneza pojęcia „*Volksstück*”, świadczy fakt, że niemieckojęzyczne literaturoznawstwo i teatrologia posługują się różnorodną terminologią na określenie tego samego zjawiska, co zresztą od lat jest przedmiotem wielu dyskusji, jeśli nawet nie zaciekłych sporów. Śledząc historię narodzin wiedeńskiego teatru przedmieść i wystawianej na jego scenach *Volksstück*, trzeba bowiem nieustannie balansować pomiędzy takimi pojęciami, jak: *Alt-Wiener Volkskomödie* (starowiedeńska komedia ludowa), *Wiener Komödie* (komedia wiedeńska), *Wiener Volkskomödie* (wiedeńska komedia ludowa), *Wiener Volksstück* (wiedeńska sztuka ludowa), *Volksdrama* (dramat ludowy), *Alt-Wiener Volkstheater* (starowiedeński teatr ludowy), *Wiener Volkstheater* (wiedeński teatr ludowy). Tych nazewniczych rozbieżności nie należy bynajmniej traktować jedynie w kategoriach językowych niuansów, jako że są one wyrazem konkretnej postawy badawczej, interpretującej fenomen *Volksstück* w kontekście nie tyle literackiej typologii, ile sieci społecznych powiązań. Paradoks – jeden z wielu, gdy mowa o *Volksstück* – tkwi więc chociażby w tym, że nie można lekką ręką postawić znaku równości pomiędzy „wiedeńską komedią ludową” (*Wiener Volkskomödie*) a „komedią wiedeńską” (*Wiener Komödie*), choć oba pojęcia odnoszą się do tego samego zjawiska.

Najwięcej wątpliwości, nie tylko wtedy, gdy przedmiotem refleksji jest problem genezy gatunku, wzbudza bowiem już samo pojęcie „Volk” (lud) – termin socjologicznie niejasny i wieloznaczny, a przy tym obciążony z jednej strony tradycją niemieckiego romantyzmu, z drugiej zaś narodowosocjalistyczną ideologią. Volk jest przy tym nieodzowną częścią składową nazwy gatunku, jak i pokrewnych jego form, a w szerszym ujęciu jest pojęciem determinującym rozwój *Volksstück* – gatunku mającego niejako z założenia przedstawiać „prawdziwy lud i prawdziwe życie ludu”⁸. Problemy z wyjaśnieniem pojęcia „*Volksstück*” zaczynają się więc w momencie pytania o znaczenie pojęcia „Volk”. Tę zależność mię-

⁸ Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, s. 8.

dzy Volksstück i Volk w roku 1900 trafnie ujął Peter Rosegger, pisząc w jednym ze swoich listów do Heinricha Gottingera: „Proszę mi powiedzieć, co to jest lud, a powiem Panu, co to jest Volksstück. Jest lud kmiecy, lud miejski, wykształcony, niemiecki lud itd. A więc także dla słowa »Volksstück« nie ma jednego określenia”⁹. Rosegger dostrzega to „fatalne” sprzężenie między oboma pojęciami, koncentrując się na jednym jego aspekcie – wieloznaczności, a może raczej rozwarstwieniu terminu „Volk”¹⁰. Próba wyjaśnienia znaczenia pojęcia, jak i dociekanie jego genezy, wydają się zadaniem wręcz beznadziejnym, zważywszy na to, że już słowo „Volk” „jest równie niejasne jak samo zjawisko [Volksstück i Volkstheater – M.W.]”, a przy tym „przez większość czasu było ofiarą fatalnego mylenia pojęć”¹¹. Z dzisiejszej perspektywy problem niedefiniowalności pojęcia wydaje się o wiele bardziej złożony. W dobie „społeczeństwa światowego” (*Weltgesellschaft*), gdy takie sformułowania, jak: „światowa gospodarka”, „światowa polityka”, czy „światowa infrastruktura”, ale również „światowa kultura”, a nawet „światowa etyka”, nie są jedynie pustymi frazesami – jak dowodzi Niklas Luhmann – faktem staje się otwarta zbiorowość, społeczny globalny system, totalna komunikacja, chciałoby się wręcz powiedzieć – „globalny lud”¹².

Nie wchodząc głębiej w filozoficzną materię dyskusji o relacji pomiędzy kategoriami ludu, państwa i społeczeństwa światowego w czasach globalizmu¹³, należy powrócić do cytowanej wcześniej myśli Roseggera, traktując ją jako egzemplifikację ówczesnej refleksji na temat nie tylko pojęcia „ludu”, ale i przemian społecznych przełomu wieków w ogóle. Zdaje się, że dla Roseggera, tak jak dla coraz większej rzeszy badaczy konfrontujących się z nową społeczną energią

⁹ Peter Rosegger, *Brief an Heinrich Gottinger*, 9 kwietnia 1900, cyt. za: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Hrsg. Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein, München 1989, s. 28.

¹⁰ Rosegger jest jednym z czołowych XIX-wiecznych literaturoznawców, a jednocześnie także pisarzy zajmujących się problematyką Volksstück i Volkstheater. Obszerna korespondencja, którą latami prowadził z autorami Volksstück, nie pozostała bez wpływu na rozwój gatunku. Rosegger inspirował między innymi Ludwiga Anzengruber, z którym korespondował od roku 1871, czyli od momentu właściwego debiutu Anzengruber, aż do śmierci dramatopisarza w roku 1889. Por. Jürgen Hein, *Rosegger und das Volksstück*, [w:] *Peter Rosegger im Kontext*, Hrsg. Wendelin Schmidt-Dengler, Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar 1999, s. 149–171.

¹¹ Gerlinde Hole, *Historische Stoffe im volkstümlichen Theater Württembergs seit 1800*, [w:] *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg*, Reihe B, Bd. 29, Stuttgart 1964, s. 21.

¹² Por. Niklas Luhmann, *Die Weltgesellschaft*, [w:] *Soziologische Aufklärung*, Bd. 2, Opladen 1975, s. 51–71.

¹³ Por. Katja Jung, *Volk – Staat – (Welt-)Gesellschaft. Zur Konstruktion und Rekonstruktion von Kollektivität in einer globalisierten Welt*, Wiesbaden 2010.

kolektywu, oczywiste staje się, że każda z dotychczas formułowanych definicji ludu jest niewystarczająca, zwłaszcza w obliczu następujących czasów, a ukucie takiej definicji z góry skazane jest na porażkę. Definiowanie ludu jako najuboższej części społeczeństwa – motłochu i pospólstwa, wprawdzie nadal popularne w drugiej połowie XIX wieku, dawno już straciło na znaczeniu (zwłaszcza po wydarzeniach Wiosny Ludów), zaś traktowanie pojęcia jako synonimu „narodu” z oczywistych względów wydaje się równie niepełne, co pierwsza jego interpretacja. Biorąc pod uwagę wielonarodowościową strukturę społeczną monarchii austriackiej drugiej połowy XIX wieku, należy przypuszczać, że postrzeganie ludu w kategorii narodu było również wysoce ryzykowne. Ale po roku 1848 lud stał się pojęciem problematycznym zarówno politycznie, jak i socjologicznie. Z jednej strony polityczna konieczność, z drugiej natomiast społeczna energia epoki dały impuls do powstania kategorii „wspólnoty ludu” (*Volksgemeinschaft*), rozumianej jako „ogół obywateli” i *ex definitione* zakładającej jego potencjalną jedność w wielości – „totalność ludu spośród ludów”¹⁴ – otwierając tym samym kolejne, trzecie już pole społeczno-kulturowych relacji i uwikłań terminu, a tym samym nową drogę interpretacji pojęcia.

Mimo heterogeniczności definicji ludu i różnorodnego ujmowania jego funkcji, bezsprzecznie należy uznać rozwój pojęcia „Volk” za punkt odniesienia dla rozwoju historii Volksstück i Volkstheater. Kategoria ludu pozostaje bowiem w ścisłej symbiozie z Volkstheater jako medium wciąż poszukującym i na nowo definiującym swojego widza. Adresatem Volksstück jest lud – co do tego nie pozostają żadne wątpliwości, tak jak nie ma wątpliwości, że naturalną konsekwencją historycznego rozwoju pojęcia „lud” jest kontynuacja gatunku Volksstück, bezustannie konfrontowanego ze zmieniającymi się warunkami społecznymi, przemieniającym się widzem, ale i stawiającym czoła nowej formule istnienia ludu jako bohatera dramatycznego.

Nie ma wątpliwości także co do tego, że świadomość współistnienia terminów „Volk”, „Volkstheater” i „Volksstück” towarzyszyła teoretycznej refleksji o gatunku na każdym etapie jego rozwoju. Jürgen Hein stwierdza, że w niemieckojęzycznych słownikach pojęcie „Volksstück” „jako określenie gatunkowe pojawia się już około roku 1800”¹⁵, choć prawdopodobnie najstarszą wzmiankę o Volksstück – jak dowodzi Hugo Aust we wstępie do książki *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart* (Volksstück od Hanswursta do współczesnego dramatu społecznego) – można znaleźć w wydanych w roku 1774 *Anmerkun-*

¹⁴ Hubert Lengauer, *Läuterung der Besitzlosen. Zur Theorie und Geschichte des österreichischen Volksstücks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*, Hrsg. Jean-Marie Valentin, Bern, Frankfurt am Main, New York 1986, s. 154.

¹⁵ Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters...*, s. 492.

gen übers Theaters (Spostrzeżenia o teatrze) Jacoba Michaela Reinholda Lenza¹⁶. Rzeczywiście, Lenz, nawiązując do historycznej specyfiki gatunku, traktuje teatr

¹⁶ Lenza za pierwszego autora piszącego o Volksstück uznają również Markus Trabusch i Frank Zipfel oraz Thomas Schmitz, choć trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Schmitz powołuje się w swoim opracowaniu na samego Austa, prawdopodobnie również Trabusch i Zipfel opierają się na tekście tego samego autora. Trudno więc o jednoznaczną weryfikację założenia Austa, aczkolwiek wydaje się ono wysoce prawdopodobne. Jego domniemania co do źródłosłowa Volksstück podważają jednak niektóre z opracowań słownikowych i encyklopedycznych, na przykład *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, który nie odnotowuje udziału Lenza w historii Volksstück i wskazuje, że pojęcie po raz pierwszy zostało użyte, mniej więcej w tym samym czasie, przez Friedricha Nicolai i Johanna Gottfrieda Herdera. A jednak autorzy słownika zdają się mijać z prawdą. Uwagi Nicolai dotyczące Volksstück powstają nieco później niż, na przykład, zapiski Johanna Josepha von Bruniana – teatralnego pryncypała i aktora zarazem, który w opublikowanych w roku 1781 wspomnieniach pisał: „Wreszcie oprócz *Haupt- und Staatsaktionen* wystawiano także [opowieść o – M.W.] haniebnym życiu i marnym końcu słynnego czarnoksiężnika doktora Johannes Fausta, z zabawami Hanswurst, gdy ogólnie lubiana ówczesna Volksstück, która nierzadko ratowała dyrektora teatru czy trupy przed fiaskiem – bo gdy nic innego nie pomagało, gospodarz nie chciał już nic pożyczyć, wtedy dyrektor, o ile sam był wystarczająco utalentowany, by grać główne role, pozwalał, by jego samego albo jego najbardziej utalentowanego aktora diabli wzięli [...]”. (cyt. za: Aust, s. 22). Nieco inaczej wygląda udział Herdera w historii Volksstück. W roku 1772 w Hamburgu ukazują się *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*, które w rok później zostają dołączone do tomu *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* i przedatowane przez wydawnictwo na rok 1773. To właśnie w listach o Osjanie po raz pierwszy – jak sądzę – pojawia się słowo *Volksstück*, choć odnosi się ono nie do sztuki teatru, lecz oczywiście do pieśni ludowych. Herder, ubolewając nad brakiem zainteresowania krytyki starymi pieśniami ludu, co niechybnie powoduje ich zanikanie, pisze: „Pozostałości starszych, prawdziwych u t w o r ó w l u d o w y c h [podkr. M.W.] niech przepadną całkiem wraz z tak zwaną, co dzień popularyzowaną kulturą, jak już takie skarby przepadły – mamy przecież metafizykę i dogmatykę, i dokumenty, możemy więc spać spokojnie” (Herder, s. 216–217). W polskim przekładzie użyty przez Herdera termin „Volksstücke” przetłumaczono jako „utwory ludowe”, co zdecydowanie lepiej oddaje sens myśli pisarza. Pod pojęciem „Volksstücke” Herder rozumiał bowiem poezję ludową, bajki i gawędy oraz pieśni, nigdy jednak nie wspomina o ludowej twórczości teatralnej, w kontekście której można by użyć słowa „Volksstück”. Powyższy przykład pokazuje, że wydane w ostatnich latach opracowania słownikowe i encyklopedyczne są tak niejednoznaczne, że można traktować je co najwyżej jako namacalny dowód złożoności problemu, jakim jest próba ustalenia genezy Volksstück. Por. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Hrsg. Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2003, s. 799; Thomas Schmitz, *Das Volksstück*, Stuttgart 1990; Markus Trabusch, Frank Zipfel, *Volksstück*, [w:] *Handbuch der literarischen Gattungen*, Hrsg. Dieter Lamping, Stuttgart 2009, s. 751–761. Johann Herder, *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*, [w:] idem, *Wybór pism*, Wrocław, Warszawa 1988, s. 176–236.

szekspirowski jako żywy manifest równości wszystkich stanów, sztukę przekraczającą społeczne podziały – w tym rozumieniu sztukę wysoce demokratyczną. Będący pod ogromnym wrażeniem teatru szekspirowskiego poeta, z nieskrywaną emfazą stwierdza:

Kto ma jeszcze [miejsce w – M.W.] żołądku, mogą go poczęstować nieprzetłumaczoną dotąd Volksstück – komedią Szekspira. Jego język to język najśmielszego geniuszu, który wstrząśnie niebem i ziemią, by znaleźć odpowiednie wyrażenie dla przyplływających myśli. Człowiek obeznany w każdej dziedzinie, w każdej równie mocny, zbudował teatr dla całego rodzaju ludzkiego, w którym każdy mógł stać, dziwić się, cieszyć się, odnajdywać siebie, od tych największych po maluczkich. Jego królowie i królowe nie wstydzą się, że tak samo jak najniższe spóółstwo czują ciepłą krew w bijącym sercu czy dają upust drażniącej goryczy w filuternym żarcie, gdyż są ludźmi, nawet pod krynoliną, nie dają się, nie konają na naszych oczach w pustych formalnościach, nie znają zabijającego dobrobytu¹⁷.

Pierwsza definicja słownikowa gatunku – tym razem odnosząca się już do niemieckojęzycznej Volksstück *sensu stricto* – ukazuje się natomiast w *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts* (Satyryczno-estetyczny podręczny słownik dla aktorów i miłośników teatru obojga płci) autorstwa Johanna Friedricha Schütze w roku 1800. Według niego, spektakle potocznie określane mianem „Volksstück” to „spektakle, na które chętnie uczęszcza lud” i w których „pokazane są losy i obyczaje ludu dla ludu”¹⁸. O prezentowanych w Volksstück „obyczajach ludu” wspomina również definicja gatunku z roku 1841 zamieszczona w satyrycznym tygodniku wiedeńskim „Komische Briefe des Hansa-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau” (Komiczne listy Hans-Jörgla von Gumpoldskirchena do jego szwagra Maxela w Feselau). Autorzy hasła, opisując specyfikę gatunku, koncentrują się jednak przede wszystkim na wywodzących się z ludu bohaterach Volksstück. Bohaterowie ci „wyłaniają się z klasy średniej wraz z jej zaletami i wadami, namiętnościami i głupotą, by poprzez piętno satyry, najogólniej trafiającej w głupotę, zmienić na lepsze tych, którzy właśnie poczuli się dotknięci, nawet gdy nie o nich chodziło”¹⁹. Także w rozumieniu autorów leksykonu wydanego w roku 1946 przez Karla Harleßohna, Volksstück to „gatunek sztuk, który nie tylko przyciągał lud, lecz także go pod-

¹⁷ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theaters*, [w:] *Werke und Briefe in drei Bänden*, Hrsg. Sigrid Damm, Bd. 2, München, Wien 1987, s. 670–671.

¹⁸ Johann Friedrich Schütze, *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts*, Hamburg 1800, s. 175.

¹⁹ *Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau*, 1841, H. 5, s. 4.

nosił i uszlachetniał”²⁰. Jednocześnie – co wymaga szczególnego podkreślenia – jest to pierwsza definicja postrzegająca Volksstück jako widowisko o charakterze masowym, przeznaczone dla szerokiej publiczności, ale i przygotowane przy udziale liczego personelu i statystów, widowisko, „które wyrosło z ludu, ucieleśnia jego obyczaje i charakter, czyny i sukcesy, życzenia i potrzeby”²¹.

Przywołany tu fragment, wyjęty z leksykonu teatralnego przeznaczonego – jak wskazuje tytuł – dla „artystów sceny, dyletantów i przyjaciół teatru”, niech będzie pretekstem do jeszcze jednego spostrzeżenia na temat ludu jako adresata Volksstück i specyfiki jego teatralnego uczestnictwa – w tym przypadku noszącego wyraźne znamiona masowości. Poza wszelką wątpliwością pozostaje bowiem fakt, że wiedeńskie teatry przedmieść (*Wiener Vorstadttheater*) to zjawisko o charakterze masowym, choć z pewnością nie na taką skalę, jak wielkie widowiska masowe z początków XX wieku, angażujące niekiedy potężny zespół aktorski wsparty kilkusetosobowym tłumem statystów. Wiedeński Volkstheater to fenomen masowy, ale mierzony według innej miary. Choć z pewnością obce mu są zasady masowej reżyserii i nie dysponuje budynkiem teatralnym dla wielotysięcznej widowni ani zapleczem dla potężnej aparatury wykonawczej, nie przestaje być „teatrem dla tłumu”. Usytuowane na przedmieściach Wiednia, czyli poza wałami fortecznymi i ramieniem Dunaju, sceny Vorstadttheater – zarówno trzy pierwsze sceny przedmiejskie: Leopoldstädter Theater, Theater an der Wien i Theater in der Josefstadt, jak i sceny pomniejszych prywatnych przedsięwzięć, oferujące różne formy teatralne z pokazami sztucznych ogni i tresurą zwierząt włącznie – przyciągały wielotysięczny tłum spragniony niewymagającej refleksji i taniej rozrywki. Powstanie poza granicą Ringu alternatywnych wobec dworskiej sceny Burgtheater, z jej klasycznym repertuarem oraz Kärntnertortheater, oferującego wystawne opery, scen działających w pełni komercyjnie, umożliwił wydany w roku 1776 edykt o wolności spektakli (*Spektakelfreiheit*), będący reakcją na rosnące zapotrzebowanie na tego typu rozrywki przeznaczone dla masowej publiczności, zarówno tej rzeczywistej, jak i potencjalnej, zamieszkującej przeważnie wiedeńskie przedmieścia. W pierwszym okresie istnienia przedmiejskich teatrów, mimo ekonomicznego i stanowczego zróżnicowania publiczności, na ich widowniach zasiadała przeważnie niższa klasa średnia, ale także i robotnicy, których liczba w okresie postępującego procesu industrializacji znacznie wzrosła. Jednocześnie coraz większa inflacja, spadające na monarchię kryzysy, drastyczna pauperyzacja ludności, ale i samego państwa uwikłanego w konflikty zbrojne, były bezpośrednią przyczyną złych nastrojów społecznych, poczucia rezygnacji i fatalizmu, co nie pozostało bez wpływu na repertuar

²⁰ *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe*, Hrsg. R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn, H[ermann] Marggraff, Bd. 7, Altenburg und Leipzig 1846, s. 174.

²¹ *Ibidem*.

i organizację scen Volkstheater. Specyfikę wiedeńskiego Volkstheater trafnie ujmuje Elżbieta Nowicka, traktując teatry przedmiejskie nie tyle jako teatry prezentujące „masy”, co raczej „człowieka masowego» w fazie, w której dopiero zaczynał się kształtować”²² i przypisując teatrom tym zadanie „diagnozowania” form życia przestaczającego się społeczeństwa.

Osiemnasto-, dziewiętnastowieczne sceny wiedeńskie – zauważa Elżbieta Nowicka – były więc rodzajem stacji diagnostycznej zjawiska, które w pełnej skali miało dopiero nadejść – form życia masowego ugruntowanych na bierności i samozadowoleniu. Teatr prezentował bowiem rozliczne „przekroczenia” [...] podejmowane przez występujące na jego deskach postaci, ale i sygnalizował wyraźnie dosięgające je poczucie zagrożenia i apatię, choć wszystko to razem relatywizowała potężna dawka dobrodusznego lub przeciwnie – zjadliwie dojmującego śmiechu²³.

Bez wątpienia w okresie demograficznej eksplozji początku XIX wieku sceny przedmiejskie były swoistym fenomenem kultury masowej Wiednia, otwierając perspektywę na społeczno-kulturowe i kulturotwórcze właściwości tłumu, ale również prowadząc do wypracowania nowego typu organizacji teatru, będącego – zwłaszcza w drugiej połowie wieku XIX – przedsięwzięciem oferującym towar w postaci teatralnej rozrywki dla ludu. Od swych początków Volksstück postrzegana była bowiem jako sztuka przeznaczona dla ludu, będącego pierwszym, co nie oznacza, że jedynym jej adresatem, ale też sztuka o ludzie, przedstawiająca bohaterów – wywodzących się z ludu – w ich codziennych działaniach i otoczeniu, a niekiedy także jako sztuka wywodząca się z ludu, a więc stworzona przez jego reprezentantów. Kłopotliwą, bo nierozstrzygalną jednoznacznie kwestią pozostaje postawione na wstępie pytanie o to, kto jest reprezentantem ludu, czyli adresatem i bohaterem Volksstück, ale pytanie to nie może sprowokować innej odpowiedzi niż ta, że lud – jak konstatuje Hannelore Schlaffer – to „strukturalna całość, która poprzez ciągle zmieniające się jest w stanie przyjmować i wyrażać ruchy społecznego bytu”²⁴. Volksstück jako rzecznik interesów różnych grup i frakcji społecznych, utożsamianych w poszczególnych okresach historycznych z kategorią ludu, jest w istocie sługą wielu panów. Jak słusznie zwraca uwagę Susanne Steinböck-Matt: „Volksstück nie tylko niesie w sobie potencjał bycia krytycznym oponentem społeczeństwa (a zatem teatrem sprzeciwu), ale może także zdyskredytować się jako zwolennik niedemokratycznej

²² Elżbieta Nowicka, *Wiedeński teatr przedmieście*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. Małgorzata Leyko, Łódź 2011, s. 150.

²³ *Ibidem*, s. 149.

²⁴ Hannelore Schlaffer, *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis personae „Volk“*, Stuttgart 1972, s. 7.

ideologii”²⁵. Gdy po roku 1918 warunki społeczne w nowo powstałej Republice diametralnie się zmieniają, formuje się także nowy porządek klasowy, *de facto* także „nowy Volk”, znajdujący swoich reprezentantów na scenach teatrów przedmiejskich. Jest to pierwszy moment kształtowania się nowej Volksstück, w której lud „z obiektu gry [staje się – M.W.] obiektem działania”²⁶. Równie szybko „głosem ludu” mówi Volksstück w okresie narodowego socjalizmu, będąc naturalnym narzędziem propagandy, by niedługo potem znów stać się polem demaskowania patologii i narzędziem aparatu państwowych represji.

1.2. Przyjemne czy pożyteczne? Filozofii antynomii ciąg dalszy

Nie będzie błędem twierdzenie, że liczne metamorfozy Volksstück w ciągu bez mała dwustu lat opierały się na jednym i tym samym mechanizmie „zaprzeczania samej sobie”. Nie oznacza to jednak negowania własnej tradycji i historii, a raczej interpretowanie ich w myśl aktualnie obowiązujących paradygmatów społecznych i politycznych (na przykład w okresie służby narodowosocjalistycznej propagandzie) lub wykorzystywania spuścizny gatunku jako narzędzia sprzeciwu wobec społecznego *status quo* (wyrazistym przykładem takiego stanowiska są dwudziestowieczne próby odnowienia gatunku). Jürgen Hein, jeden z prekursorów współczesnych badań nad Volksstück, na początku lat osiemdziesiątych tak charakteryzował tę antynomię tkwiącą w Volksstück i Volkstheater:

W pewnym okresie był to swego rodzaju antyteatr (teatr antydworski, antymieszkański, antykomunalny), który w rękach ludu stał się medium krytycznej autoprezentacji, spełniał funkcję kanalizująco-rozrywkową. W innym czasie był teatrem mieszczańskim z edukacyjno-pedagogicznym programem i służył upiększającej autopromocji drobnomieszczańskiego życia. Rozwinięcie się Volkstheater z proletariackiego do [teatru – M.W.] społecznego nie stanowi tu wyjątku. W inny sposób przeobrażający się w komercyjne przedsiębiorstwo Volkstheater stopniowo zaprzepaścił zarówno satyryczno-krytyczną, jak i pedagogiczno-moralną funkcję w krotce i komedii bulwarowej, stając się formą niezobowiązującej, bezkrytycznej i trywialnej rozrywki²⁷.

²⁵ Susanne Steinböck-Matt, *Das österreichische Volksstück – eine Gattung zwischen Tradition und neuen Wegen. Von Erfolgreichen und „erfolgreich Vergessenen“*, Wien 2002, s. 7 [maszynopis dysertacji].

²⁶ Horst Turk, *Von der Volkskomödie zum sozialen Drama. Ein Problem der Übersetzung*, [w:] *Das zeitgenössische Volksstück*, Hrsg. Ursula Hassel, Tübingen 1992, s. 63.

²⁷ Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters...*, s. 491.