

Marek Podlasiak

Marek Podlasiak – doktor habilitowany, adiunkt w Katedrze Filologii Germańskiej UMK. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki od XVIII do XX wieku (ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramatu epoki oświecenia, dramatu i teatru po 1945 roku), historia uniwersytetów, twórczość Thomasa Bernharda. Pobyty stypendialne na Georg-August-Universität Göttingen, Freie Universität Berlin, Ludwig-Maximilians-Universität München, Herder-Institut Marburg. Autor książki: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, LIT Verlag (Thalia Germanica, Band 10), Berlin 2008.

Dramat dokumentu lat 60. XX wieku i jego renesans we współczesnym teatrze niemieckim

Dramat dokumentu był jedną z kluczowych form literatury zaangażowanej, której autorzy wychodzili z założenia, że za pomocą wykorzystanego w ich dziełach materiału dokumentalnego możliwe jest wywieranie bezpośredniego wpływu na odbiorcę w zdecydowanie większym stopniu niż w przypadku literatury fikcyjnej. „Dokumentaryści” traktowali literaturę jako medium komentujące w sposób krytyczny rzeczywistość społeczno-polityczną i jako platformę do prezentacji własnego programu dydaktycznego. Sztuki dokumentalne (a także ich teatralne inscenizacje) stały się narzędziem do walki światopoglądowej. Jak konkludował Peter Weiss, autor manifestu *Notizen zum dokumentarischen Theater*, teatr faktu jest „stronniczy”¹ i „może przyjąć formę trybunału”²; przy prezentacji kontrowersyjnych tematów nie ma miejsca na zajęcie neutralnego stanowiska. Twórcy dramatu dokumentu próbowali nadać dziełu literackiemu charakter „obiektywności” i naukowej analizy zarówno historycznych, jak i współczesnych wydarzeń. Zarazem postulowano „syntezę” sztuki i dokumentu (Piscator), nadanie autentycznemu materiałowi artystycznego wyrazu (Weiss). Próba estetyzacji dokumentu i jego zintegrowania z dziełem literackim okazała się jednak problematyczna, unaoczniając wyraźną wewnętrzną sprzeczność między fikcją literacką a dokumentem historycznym. W tym dialektycznym napięciu między treścią a formą, ta druga miała stać się wyłącznie tłem dla politycznych postulatów. Dramat dokumentu jako dzieło literackie miał być przede wszystkim „instrumentem politycznego kształtowania opinii publicznej”³. Tak więc nie autonomia i walory estetyczne stanowiły prymarną wartość literatury dokumentalnej, ale jej służebność wobec ideologii.

¹ P. Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater*, [w:] *Positionen des Dramas. Analyse und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*, red. H. L. Arnold i T. Buck, München 1997, s. 232.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 230.

Źródeł i prekursorów dramatu dokumentu doszukać się można w XIX wieku, kiedy to w dramaturgii wyraźnie zarysowuje się zmiana w pojmowaniu zależności pomiędzy prawdą historyczną a poetycką. Georg Büchner, w opozycji do formułowanych przez Lessinga i Schillera poglądów o prymacie poetyckiej fantazji nad obiektywną rzeczywistością w klasycznym dramacie historycznym, twierdził, że „poeta dramatyczny w jego oczach to nikt inny jak historyk, który powinien jak najbardziej zbliżyć się do historii takiej, jaką ona była”⁴. Ten postulat historycznego realizmu Büchner stosuje w praktyce w dramatach: *Dantons Tod* (Śmierć Dantona) oraz *Woyzeck*. W swojej pracy twórczej autor opiera się na historycznych dokumentach, wiele z nich – w prawie niezmienionej formie – włącza do swoich dzieł.

Wyraźne elementy dokumentaryzmu konstytutywne były także dla XIX-wiecznego procesu unaukowania literatury w okresie naturalizmu, w którym postulowano scjentyistyczny sposób wykorzystywania faktów oraz naukową obiektywność w opisie środowiska społecznego. Przykładem realizacji tych tez jest dramat Gerharta Hauptmanna *Die Weber* (Tkacze), w którym autor rekonstruuje wydarzenia z powstania tkaczy śląskich z 1844 roku na podstawie własnych badań, podróży po Śląsku oraz prac historycznych Alexandra Schneera⁵, Wilhelma Wolffa⁶ oraz Alfreda Zimmermanna⁷. Sztuka Hauptmanna była wyrazem wzrastającego znaczenia dokumentu w dramacie historycznym i stanowiła istotne ogniwo w wykształceniu się dramatu dokumentu⁸.

Do genezy teatru dokumentu należy wpisać także tzw. *Zeitstücke* z lat 20. XX wieku, kiedy to estetyka ekspresjonistyczna wyparta zostaje przez nową rzeczowość (*Neue Sachlichkeit*), ekspresjonistyczna abstrakcja i uogólnienie są zastąpione przez prezentację obrazu „nagiej rzeczywistości”⁹. Powstają w tym okresie dramaty, których tematem staje się wojna i rewolucja, a przede wszystkim tzw. sztuki sądowe (*Justizdramen*) oparte na historycznych faktach czy też społecznych debatach tego okresu, jak np. dramat *Die Affäre Dreyfus* (Afera Dreyfusa) autorstwa Hansa Rehfischa i Wilhelma Herzoga oraz *Cyankali* (Cyjankali) Friedricha Wolfa o paragrafie 218 kodeksu karnego dotyczącym zakazu aborcji.

Kluczową rolę w rozwoju teatru dokumentu odegrał w latach 20. Erwin Piscator, twórca dokumentarnego stylu reżyserskiego w teatrze. W swoim manifestie *Das politische Theater* (Teatr polityczny) z 1929 roku stwierdził on, że polityzacja teatru musiała doprowadzić do radykalnego przekształcenia aparatu scenicznego, do rozbicia sceny pudełkowej¹⁰. Jak dowodził reżyser: „rewolucje społeczne i umysłowe są zawsze ściśle związane z przeobrażeniami technicznymi. Dlatego też przekształcenie funkcji teatru było nie do pomyślenia bez

⁴ G. Büchner, *Werke und Briefe*, [cyt. za:] B. Barton, *Das Dokumentartheater*, Stuttgart 1987, s. 23.

⁵ A. Schneer, *Über die Noth der Leinenarbeiter in Schlesien und die Mittel ihr abzuhelfen*, Berlin 1844.

⁶ W. Wolff, *Das Elend und der Aufruhr in Schlesien*, [w:] *Deutsches Bürgerbuch für 1845*, red. H. Püttmann, Darmstadt 1845.

⁷ A. Zimmermann, *Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien*, Breslau 1885.

⁸ Znaczenie tego dramatu dla współczesnego teatru, w którym wykorzystuje się dokumenty, autentyczne wypowiedzi etc., potwierdza inscenizacja *Tkaczy* Hauptmanna w reżyserii Volkera Löscha w Staatsschauspiel w Dreźnie z 2004 roku, w której wystąpił chór 33 bezrobotnych deklamujących dokumentacyjne teksty na temat osobistych problemów związanych z bezrobociem. Inscenizacja wywołała wiele protestów, i przez pewien czas nie mogła być wystawiana.

⁹ Por. Barton, op. cit., s. 30.

¹⁰ Por. E. Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 155.

technicznego przekształcenia aparatu scenicznego”¹¹. Wszelkie środki wyrazu w spektaklu powinny być podporządkowane celowi politycznemu. Jak podaje Piscator, inscenizacją, w której po raz pierwszy polityczny dokument stanowił jedyną podstawę akcji, był spektakl *Trotz Alledem!* (Pomimo wszystko!) z 1925 roku. „Całe przedstawienie było montażem autentycznych przemówień, artykułów, wycinków z gazet, odezwo, ulotek, fotografii i filmów z czasów wojny i rewolucji, przedstawiających historyczne postaci i sceny”¹². Szczególnie istotna dla rozwoju teatru dokumentu okazała się technika montażu, którą z powodzeniem stosował Piscator w swoich inscenizacjach i do której nawiązywali niemieccy dramaturdzy z lat 60. XX wieku, tworzący strukturę swoich dramatów na podstawie materiału dokumentacyjnego. Oczywiście powojenni autorzy nie naśladowali wzorca Piscatora w sposób bezkrytyczny. Różnice pomiędzy teatrem politycznym lat 20. i 60. można już częściowo wyjaśnić poprzez inny klimat polityczny i duchowy tych okresów historycznych. Ponadto u Piscatora materiał dokumentacyjny służył do celów agitacyjnych, rewolucyjnych, miał wzbudzić spontaniczną, emocjonalną reakcję widzów, natomiast autorom nowych sztuk z lat 60. chodziło raczej o wywołanie pełnej namysłu, racjonalnej reakcji odbiorców sztuki¹³.

Piscator w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju teatru dokumentu w latach 60. poprzez inscenizacje pierwszych dramatów dokumentu Rolfa Hochhutha, Heinara Kippharda oraz Petera Weissa w berlińskiej Freie Volksbühne, którą kierował w latach 1962–1966. Powstanie politycznie zaangażowanego teatru dokumentu było z jednej strony odpowiedzią na epokę Adenauera, którą cechował wyraźny psychologiczny proces zbiorowego wypierania poczucia odpowiedzialności za nazistowską przeszłość Niemiec. Ponadto takie wydarzenia, jak proces Adolfa Eichmanna (1961) czy procesy oświęcimskie we Frankfurcie nad Menem (1963–1965, 1965–1966, 1967–1968) rozpoczęły fazę krytycznej konfrontacji społeczeństwa niemieckiego z własną historią. Zintensyfikowanie tej konfrontacji było możliwe w dużej mierze dzięki działalności autorów dramatu dokumentu, których wystąpienie stanowiło przełom i zarazem było głośnym protestem wobec przemilczenia bolesnych faktów z historii Niemiec.

Z drugiej strony teatr dokumentu był zarazem artystyczną reakcją na „polityczną nieskuteczność” teatru absurdu oraz teatru paraboli Maxa Frischa i Friedricha Dürrenmatta. Teatr paraboli kreował – zdaniem autorów dramatu faktu – zbyt schematyczny, zaszyfowany obraz rzeczywistości, dlatego związki przyczynowo-skutkowe były w nim nieprzejrzyste. W parabolach – jak dowodzono – niemożliwy jest wgląd w procesy historyczne, gdyż dla tej formy dramatu konstytutywny jest element wyabstrahowania z historii.

Jedynym teoretycznym manifestem teatru dokumentu są *Notizen zum dokumentarischen Theater* autorstwa Petera Weissa z 1968 roku. W ujętym w 14 punktów programie Weiss definiuje teatr dokumentu jako formę scenicznego sprawozdania, opartego na wyborze takiego materiału dokumentacyjnego, jak: protokoły, listy, tabele statystyczne, odezwy, reportaże prasowe, zdjęcia, filmy etc. Teatr dokumentu ma być składową życia publicznego, jego zadaniem jest krytyka wszelkich prób zafalszowania rzeczywistości oraz kłamstw w ży-

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 82.

¹³ Por. Barton, op. cit., s. 45. Natomiast jako trzy wspólne elementy teatru dokumentalnego lat 20. i 60. Rolf-Peter Carl wymienił: wybór politycznie kontrowersyjnego tematu, użycie dokumentalnego materiału oraz propagandowy charakter produkcji teatralnej. Por. R.-P. Carl, *Dokumentarisches Theater*, [w:] *Positionen des Dramas*, s. 105 i n.

ciu społeczno-politycznym. Dramat dokumentu nie przedstawia konfliktów jednostki, ale problemy dotyczące ogółu społeczeństwa; nie prezentuje charakterów scenicznych, ale grupy i tendencje. Poprzez zastosowanie techniki montażu wycinków rzeczywistości wytworzony zostaje swoisty model aktualnych procesów życia społeczno-politycznego, który powinien stać się przedmiotem analizy i refleksji odbiorców sztuki. Odnośnie do formalnych wyznaczników dramatu faktu Weiss podkreśla, że cytaty z dokumentów mają uwypuklać to, co typowe, sytuacje mogą być drastycznie uproszczone, dopuszczalne jest wykorzystanie elementów karykatury i satyry. Funkcję komentarzy przejąć może wprowadzenie chóru, pantomimy czy też songów. Przedstawiony materiał musi dawać możliwość syntetycznej oceny rzeczywistości, która – jak konstatuje Weiss – w odróżnieniu od świata kreowanego przez absurdystów daje się wyjaśnić. Dla nadania teatrowi dokumentu większej siły oddziaływania, przedstawienia powinny odbywać się raczej nie w komercyjnych teatrach, ale w halach fabrycznych, szkołach, arenach sportowych czy też w salach zebrań¹⁴.

Weiss, pisząc swój manifest, nie ustrzegł się pewnych niekonsekwencji przy próbie zdefiniowania dramatu dokumentu. Jako przykład można podać stwierdzenie autora, że siła teatru dokumentu leży w kreacji modeli społeczno-politycznych. Powyższa konkluzja stoi w wyraźnej sprzeczności z deklarowaną przez Weissa negacją modelu dramaturgii Frischa i Dürrenmatta. Nie bez słuszności twierdził Rolf-Peter Carl, że teatr dokumentu jest „tylko pozorną alternatywą paraboli”¹⁵, stawiając jednocześnie pytanie: „czyż konflikt Oppenheimera nie ma tak samo modelowego charakteru jak konflikt Galileusza, fizyka Möbiusa¹⁶ czy też ‘szefa’ z *Próby powstania plebejuszy* Grassa [...]?”¹⁷.

Na trudności związane ze zdefiniowaniem teorii dramatu dokumentu oraz na problem reprezentatywnej dla niego wewnętrznej sprzeczności między fikcją literacką a dokumentem historycznym zwracano wielokrotnie uwagę. Klaus Hilzinger wskazywał na fakt, że dramat dokumentu jest swoistym konglomeratem sprzecznych, wzajemnie ze sobą powiązanych kategorii, takich jak: iluzja–efekt obcości (*Illusion–Verfremdung*); historia–model (*Geschichte–Modell*) oraz rzeczywistość–fikcja (*Realität–Fiktion*)¹⁸. Lothar Pikulik z kolei, wypowiadając się na temat słabości tej formy dramatu, stwierdził, iż „pomyłką teatru dokumentu jest założenie, że umiejscawia się on bliżej rzeczywistości, prezentując historyczne źródła i fakty, skoro sami jego autorzy przyznają, że opracowanie źródeł nie jest wierną kopią, ale retuszem”¹⁹. Martin Walser skonstatował wręcz, że teatr faktu udaje realność i jest teatrem czystej iluzji. Sztuka dokumentalna jest według Walsera „ersatzem rzeczywistości, w której [widz] nie musi brać udziału”²⁰.

Wśród głównych tematów, jakie podejmowali autorzy dramatu dokumentu, należy wymienić: problem zbrodniczego charakteru III Rzeszy, odpowiedzialności uczonych za wyniki badań mogących doprowadzić ludzkość do katastrofy, problemy związane z zachowaniem demokracji czy też zagadnienie rewolucji. Do kanonicznych sztuk tego nurtu zaliczane są: *Der Stellvertreter* (Namiestnik) Rolfa Hochhutha, *In der Sache J. Robert Op-*

¹⁴ Por. P. Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater*, s. 226–235.

¹⁵ R.-P. Carl, op. cit., s. 112.

¹⁶ Postać z dramatu Dürrenmatta pt. *Fizycy*.

¹⁷ R.-P. Carl, op. cit., s. 113.

¹⁸ Por. K. H. Hilzinger, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*, Tübingen 1976.

¹⁹ L. Pikulik, *Heinar Kipphardt: „Bruder Eichmann“ und Thomas Bernhard: „Vor dem Ruhestand“. Die »Banalität des Bösen« auf der (Welt-)Bühne*, [w:] *Deutsche Gegenwartsdramatik*, red. L. Pikulik, t. 1, Göttingen 1987, s. 156.

²⁰ Cyt. za: Barton, op. cit., s. 13.

penheimer (Przesłuchanie J. R. Oppenheimera) Heinara Kippharda oraz *Die Ermittlung* (Dochodzenie) Petera Weissa.

Hochhuth za pomocą środków tradycyjnej dramaturgii (swoją sztukę określił mianem „chrześcijańskiej tragedii”) wskazywał, że głównym tematem dramatu jest problem odpowiedzialności jednostki w konkretnej politycznej rzeczywistości. Podobnie Piscator, jako autor inscenizacji *Namiestnika*, porównał utwór Hochhutha do dramatu historycznego typu schillerowskiego, w którym człowiek przedstawiany jest jako odpowiedzialna istota²¹. Dołączony do sztuki obszerny aneks z dokumentami i dokładnym opisem tła polityczno-histerycznego miał odgrywać rolę dowodów potwierdzających zawarte w dramacie Hochhutha tezy o milczeniu papieża Piusa XII wobec Holocaustu, o którym Watykan posiadał odpowiednią wiedzę, a także o politycznej strategii papieża, według której miał on traktować Hitlera jako bastion przeciwko komunizmowi. Hochhuth zarzuca Piusowi XII, że podczas wojny zachował się on nie jak *homo religiosus*, ale jak dyplomata. Metoda prezentacji faktów oparta została na zasadzie dokumentalnego naturalizmu, który miał wywoływać szok u odbiorców wymową ujawnionych dokumentów. Naturalistyczny charakter ma także stylizacja językowa postaci dramatu. Jako sztuka polityczna utwór Hochhutha wywołał międzynarodowe poruszenie (Watykan próbował interweniować, niemiecki kler protestował, a rząd CDU/CSU przeproszał) i odniósł duży sukces. Natomiast warstwa formalna dramatu poddawana była częstej krytyce. Zarzucano Hochhuthowi m.in. błędy kompozycyjne w V akcie, w którym dramaturg podjął próbę pokazania życia obozowego w Auschwitz, oraz dysproporcje między warstwą fikcji literackiej a historycznej rzeczywistości. Jak podkreślił J. L. Styan „25 000 słów, które [Hochhuth – M. P.] dodał od siebie, wywołało falę protestów i podważyło wiarygodność przedstawionych faktów”²².

Kolejnym utworem reprezentatywnym dla dramatu dokumentu jest *Przesłuchanie J. R. Oppenheimera* Kippharda, którego podstawę stanowi 3000-stronicowy protokół z przesłuchania amerykańskiego fizyka przez Komisję do spraw Energii Atomowej. W dziele – określanym często jako aktualna parafraza *Życia Galileusza* Brechta – Kipphardt zaadaptował model teatru epickiego. Wprowadził do sztuki między innymi: komentatora zwracającego się bezpośrednio do widzów, projekcje filmowe, jak i przerwy w przesłuchaniu Oppenheimera, mające na celu pobudzenie widzów do głębszej refleksji. Oddziaływanie utworu Kippharda nie było tak duże jak *Namiestnika* Hochhutha czy też dramatu Petera Weissa *Dochodzenie*, którego prapremiera odbyła się jednocześnie na szesnastu scenach teatralnych (19 X 1965 RFN, NRD oraz Londyn, kilka dni później [24 X] sztuka została wystawiona w Stuttgarcie)²³. Weiss wybiera formę dokumentalnego sprawozdania i rezygnuje z tradycyjnych dramatycznych środków stylistycznych. Tworzy sceniczne oratorium, rozpisaną na głosy relację z piekła obozowego oraz prezentuje swoisty „koncentrat” wypowiedzi świadków i oskarżonych z procesu oświęcimskiego we Frankfurcie. Materiał procesowy poprzez zastosowanie metody kolażu zostaje przekształcony w statyczną sztukę dokumentarną, której głównym komponentem stają się monotonne – chłodne, rzeczowe – relacje słowne. *Dochodzenie* jest dramatem stacyjnym, który przedstawia drogę więźnia obozu koncentracyjnego od rampy

²¹ E. Piscator, *Vorwort*, [w:] R. Hochhuth, *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Leipzig 1975, s. 7.

²² J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1997, s. 444.

²³ Do najciekawszych realizacji teatralnych dramatu Weissa należy zaliczyć inscenizację Erwina Piscatora w berlińskiej Freie Volksbühne oraz Petera Palitzscha w Staatstheater w Stuttgarcie. W Polsce *Dochodzenie* wystawił Erwin Axer w warszawskim Teatrze Współczesnym (premiera: 6 VI 1966).



kolejowej w Auschwitz do komory gazowej. Weiss nie ograniczył się w swojej sztuce tylko do prezentacji piekła obozowego, do przeszłości historycznej. Jako zaangażowany socjalista tworzy dramat z tezą, według której faszyzm jest ekstremalną formą kapitalizmu.

Teatr dokumentu był głównym nurtem w fazie polityzacji literatury w latach 60. w Niemczech. Scena staje się w tym czasie trybunałem, miejscem politycznego protestu i dyskusji nad istotą faszyzmu, o którym nowa generacja otwarcie zaczyna mówić po epoce Adenauera. Teatr staje się medium próbującym wyjaśnić nie tylko procesy historyczne niedawnej przeszłości Niemiec, ale zarazem problemy współczesnego świata.

Natomiast w latach 70. następuje odejście od literatury politycznej i przejście do tzw. literatury podmiotu (*Neue Subjektivität*), co powoduje, że tematy historyczne podejmowane są w dramacie stosunkowo rzadko. Nowe ogniwo teatru politycznego stanowi sztuka Thomasa Bernharda *Vor dem Ruhestand* (Przed odejściem w stan spoczynku) z 1979 roku. Impulsem do jej napisania było ujawnienie przez Rolfa Hochhutha niechlubnej przeszłości Hansa Filbingera, który w okresie II wojny światowej pełnił funkcję sędziego wojskowego. Konsekwencją skandalu związanego z osobą polityka była jego rezygnacja z urzędu premiera Badenii-Wirtembergii. Warto wspomnieć, że sam Hochhuth również napisał sztukę o Filbingerze pt. *Juristen* (1980), ale nie odniosła ona takiego sukcesu jak dramat Bernharda.

Istotny impuls do wznowienia dyskusji nad nazistowską przeszłością Niemiec dała projekcja w niemieckiej telewizji (WDR) w 1979 roku amerykańskiego filmu *Holocaust*, która wywołała szeroki oddźwięk wśród niemieckiej opinii publicznej. Być może ten fakt oraz afera Filbingera skłoniły Kippharda do podjęcia przerwanej pracy nad dramatem dokumentu o Adolfe Eichmannie, który powstał ostatecznie w 1982 roku i otrzymał tytuł *Bruder Eichmann* (Nasz brat Eichmann, premiera 1983, nowa wersja 1986). Sztuka Kippharda, oparta na protokołach z przesłuchań nazisty oraz dokumentach naświetlających tło zagłady Żydów, wywołała wiele kontrowersji w związku z prezentacją Eichmanna jako współczesnego Everymana. Dramaturg oparł swoją koncepcję ujęcia tytułowej postaci na tezie Hannah Arendt o banalności zła, którą to autorka przedstawiła w książce *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Kipphardt nie rekonstruuje niezwykle teatralnego w swej formie procesu sądowego w Jerozolimie, lecz koncentruje się na psychologicznej analizie zbrodniarza. Autor próbuje udowodnić, że oportunistyczna postawa Eichmanna stała się obecnie powszechna, co unaocznia, wprowadzając do dramatu tzw. sceny analogiczne, w których prezentowane są przykłady podobnego rodzaju zachowania we współczesnym świecie. Pewnym brakiem konsekwencji Kippharda jako autora dramatu dokumentu okazał się w wielu miejscach przekłamany przekaz przesłuchań Eichmanna, które prowadził izraelski policjant Avner Less. W proteście skierowanym przeciwko twórcy sztuki Less publicznie postawił pytanie, dlaczego Kipphardt, który znał fakty, „koryguje rzeczywistość”²⁴. Ponownie zarysował się więc problem immanentnej sprzeczności dramatu dokumentu związany z relacją: fikcja literacka a fakty.

Dramat Kippharda stanowił ostatnie ogniwo klasycznego dramatu dokumentu. Mimo iż mogłoby się wydawać, że należy uznać tę formę dramatyczną za zamknięty rozdział w historii teatru niemieckiego, to jednak od końca lat 90. XX wieku możemy mówić o swoistym jej renesansie, gdyż jedną z istotnych cech teatru ostatnich lat jest zwrócenie się w stronę

²⁴ Cyt. za: Barton, op. cit., s. 74.

dokumentaryzmu. Jako najbardziej spektakularne przykłady tzw. nowego teatru dokumentu można wymienić: sztukę *Der Kick* (Kop) Andresa Veiela, projekt teatralny *Ostatnie dni Ceaușescu*, w którym Milo Rau przedstawił w formie *reenactmentu* pokazowy proces pary rumuńskich dyktatorów, a także prace niemiecko-szwajcarskiego zespołu Rimini Protokoll. O istotnej roli, jaką teatr dokumentu odgrywa we współczesnym życiu teatralnym Niemiec, świadczy fakt, iż zarówno inscenizacja *Der Kick* Veiela, jak i Rimini Protokoll z realizacją *Wallensteina* zostały zaproszone w 2006 roku na najważniejszy niemiecki festiwal teatralny – Berliner Theatertreffen.

Andres Veiel, autor sztuk teatralnych, scenariuszy oraz filmów dokumentalnych, który w ramach międzynarodowych seminariów reżyserskich w Künstlerhaus Bethanien był m.in. uczniem Krzysztofa Kieślowskiego, jest autorem (wspólnie z Gesine Schmidt) dramatu dokumentu pt. *Der Kick* (Kop), którego prapremiera odbyła się w 2005 roku w teatrze w Bazylei oraz w Maxim-Gorki-Theater w Berlinie. Sztuka rekonstrująca okoliczności morderstwa szesnastolatka, dokonanego przez młodocianych neonazistów w Potzlow w Brandenburgii, opiera się na 1500-stronicowych protokołach rozmów przeprowadzonych z mieszkańcami tej miejscowości przez Veiela i Schmidt podczas ich siedmiomiesięcznej pracy na tym dramacie dokumentu. Berlińska inscenizacja – z wyraźnymi śladami poetyki Brechta – uzyskała w wymiarze scenograficznym i aktorskim minimalistyczną oprawę; kwestie dwudziestu postaci dramatu wypowiedane są tylko przez dwóch aktorów. W odróżnieniu od dramatu dokumentu z lat 60., w którym stawiano konkretne tezy i próbowano wyjaśnić rzeczywistość, Veiel odżegnuje się od wszelkich prostych odpowiedzi oraz prób rozwiązania problemu przemocy²⁵. Nie oznacza to jednak, że traktuje ją jako zjawisko, wobec którego społeczeństwo staje się bezradne. Jak zauważa autor, powołując się na jedną z psychoterapeutycznych reguł: „Dokładna diagnoza stanowi przesłankę udanej terapii”²⁶.

Nowy wariant teatru faktu tworzą natomiast prace niemiecko-szwajcarskiego zespołu Rimini Protokoll. Podstawę projektów scenicznych tej grupy stanowi nie tylko materiał zebrany w formie dokumentów, ale także prezentacja na scenie autentycznych doświadczeń tzw. ekspertów dnia codziennego. Świadkowie konkretnych wydarzeń sami występują w spektaklach, nie próbują przy tym odgrywać ról teatralnych, lecz prezentują własne biografie, dzięki czemu zachowują autentyczność. Projekty teatralne Rimini Protokoll, jak dowodzi Miriam Dreyse, mają charakter antyiluzjonistyczny. Stosunek do pozateatralnej rzeczywistości nie jest mimetyczny, gdyż rzeczywistość jako taka wprowadzona zostaje do spektaklu²⁷. Artyści Rimini Protokoll wyraźnie wykorzystują w swojej pracy formy teatru Brechta. Poprzez wielokrotne przerywanie akcji spektaklu, uwidocznienie maszynarii teatralnej, nadanie spektaklowi formy próby, projekcje filmowe, pieśni, bezpośrednio zwracanie się „aktorów-ekspertów” do publiczności – na przykład poprzez zadawanie jej pytań itd. – uzyskany zostaje efekt deziluzji i wywołana u niej postawa dystansu do treści spektaklu. Dla struktury produkcji teatralnych Rimini Protokoll konstytutywne jest także powiązanie ze sobą elementów fikcji z realnością. Reżyserzy tej niemiecko-szwajcarskiej grupy teatralnej twierdzą, że praca z tak zwanymi „prawdziwymi ludźmi” jest „wszakże bardzo sztuczną

²⁵ Problem przemocy w dramacie Veiela bada między innymi Artur Pełka w artykule pt. „*Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?*” *Aggressivität und Gewalt im 'neuen Dokumentartheater'*, „Convivium. Germanistisches Jahrbuch”, 2010, s. 153–173.

²⁶ A. Veiel, *Epilog*, [w:] idem, *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*, München 2007, s. 276.

²⁷ M. Dreyse, *Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion*, [w:] *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, red. M. Dreyse, F. Malzacher, Berlin 2007, s. 84.

konstrukcją²⁸. Powyższa strategia budowania narracji spektaklu powoduje, że publiczność utrzymywana jest w stanie niepewności co do tego, które elementy biografii „ekspertów” zgodne są z rzeczywistością.

Twórcy Rimini Protokoll, pracując z heterogenicznym materiałem źródłowym i rekonstruując na jego podstawie procesy historyczne, nie stawiają sobie za cel dotarcia do ostatecznych prawd i wyjaśnienia rzeczywistości. Ich spektakle stanowią raczej próbę zbliżenia się do człowieka i jego historii. Dlatego też dla owych projektów scenicznych konstytutywna jest refleksja nad pamięcią, nad procesem przypominania, który staje się performatywnym aktem, czego przykładem jest projekt *Uraufführung. Der Besuch der alten Dame* (Prapremiera. Wizyta starszej pani), w którym grupa widzów uczestniczących w 1956 roku w prapremierze dramatu Dürrenmatta w Schauspielhaus w Zurychu, ówcześni pracownicy techniczni teatru oraz statyści wspominają po ponad pięćdziesięciu latach przedstawienie, podejmując zarazem próbę rekonstrukcji tamtego spektaklu.

Od 2005 roku twórcy Rimini Protokoll włączają do swoich projektów elementy tekstów dramatycznych, jak np. fragmenty *Wallensteina* Schillera. W spektaklu *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung* „eksperci” nadbudowują tekst Schillera własnymi biografiami, dostrzegając wielokrotnie podobieństwa swojej sytuacji z motywami występującymi w dramacie²⁹. Dokumentaryzm projektu wyraża się między innymi w prezentacji statystyk realizacji teatralnych *Wallensteina* z okresu III Rzeszy, projekcji filmowych ze scenami wojennymi czy też cytowania nagłówków prasowych dotyczących kandydatury polityka CDU, Svena Joachima Otto, na stanowisko nadburmistrza Mannheim z 1999 roku, którego kariera i upadek wykazują wyraźne paralele do losu Wallensteina. Projekt nabiera wymiaru politycznego poprzez wprowadzenie antywojennych haseł czy też krytycznych komentarzy i elementów demaskatorskich powszechnej manipulacji oraz kłamstwa w życiu społeczno-politycznym. W odróżnieniu jednak od politycznego dramatu faktu lat 60., projekty teatralne Rimini Protokoll są wolne od wszelkiej ideologicznej warstwy propagandowej. Nowy teatr dokumentu nie przypisuje sobie roli pouczającej, stanowi raczej dogłębną diagnozę współczesnej rzeczywistości. Kluczowe jest przede wszystkim postawienie niewygodnych pytań o sposób funkcjonowania instytucji sprawujących władzę. W pełni należy zatem zgodzić się z opinią Petera Laudenbacha, który skonstatował, że nowe realizacje dokumentalne łączy „dystans do ideologicznych prawd, za pomocą których teatr dokumentu lat 60. ogłaszał swoje prognozy dotyczące życia społecznego [...], pokazując zarazem uspokajające poczucie swojej moralnej przewagi. Natomiast w nowym teatrze dokumentu najbardziej wymagający i fascynujący jest zarazem fakt, że stawia on więcej pytań, niż daje na nie odpowiedzi³⁰. Nie można jednak zaprzeczyć, że pomimo deklarowanego dystansu do konkretnych politycznych programów, nowy teatr dokumentu wpisuje się w nurt sztuki zaangażowanej, której konstantą jest wyraźnie zarysowany polityczny dyskurs wyrażający się subwersywną siłą stawianych pytań o kondycję współczesnego świata.

²⁸ *Wir suchen Darsteller mit Rollen, die sie schon geprobt haben. Helgard Haug und Daniel Wetzel im Gespräch*, [w:] *Reality strikes back. Tage vor dem Bildsturm. Eine Debatte zum Einbruch in den Bühnenraum*, red. K. Tiedemann, F. Raddatz, Berlin 2007, s. 166.

²⁹ Na temat projektu teatralnego *Wallenstein* Rimini Protokoll pisałem w artykule pt. *Das Dokumentarische und der politische Diskurs in den Theaterprojekten von Rimini Protokoll am Beispiel der Wallenstein-Inszenierung*, [w:] *Junge Stücke: zur Situation und zu den Theatertexten Junger AutorInnen im Gegenwartstheater*, red. A. Englhart, A. Peška, Bielefeld [w druku].

³⁰ P. Laudenbach, *Hexenküche Wirklichkeit. Theatertreffen 2006: Das Dokumentarstück ist wieder da*, „Süddeutsche Zeitung” (22 V 2006).