

Mateusz Werner

Teatr, wolność, rewolucja

Jeśli Fryderyk Schlegel miał rację twierdząc, iż *Wilhelm Meister* w równym stopniu, co rewolucja francuska i *Wissenschaftslehre* Fichtego oddaje istotę głównych tendencji epoki, to trzeba by uznać, iż dzieło Goethego stanowi swoistą strukturę symboliczną, przez którą prześwieca zespół typowych postaw ludzkich i ich konfliktów, głównych problemów myślowych ożywiających ówczesne umysły, a także rekwizytów składających się na paradygmat niemieckiej, europejskiej wyobraźni społecznej tamtego czasu. Szczególne miejsce w tej strukturze zajmuje metafora teatru. Metafora, bo w *Wilhelmie Meistrze* teatr jest czymś więcej, niż konkretnym usytuowaniem akcji czy zjawiskiem socjologicznym, historycznie opisanym wycinkiem ówczesnego życia kulturalnego: teatr jest tutaj narracyjnym motywem pełnym wieloznaczności, prowokującym różne skojarzenia, ale przede wszystkim jest gotową konstrukcją fabularną organizującą zarówno życie bohaterów, jak to, co można by po staroświecku nazwać przesłaniem utworu. Nieprzypadkowo tytuł pierwszej części powieści miał pierwotnie brzmieć: *Teatralne posłannictwo Wilhelma Meistra*, nieprzypadkowo bohater od wczesnego dzieciństwa przejawiał nadzwyczajną wrażliwość na złudny świat iluzji stwarzanych przez teatr marionetek, przy czym wrażliwość ta oznaczała w równym stopniu podatność na złudę, wrodzoną łatwość empatii i przeżycia sztucznych zdarzeń, jak skłonność do wytwarzania własnych, sztucznych światów. Nieprzypadkowo teatralna trupa stała się dla Wilhelma miejscem życiowej inicjacji, obszarem doświadczenia, które miało go zbliżyć do osiągnięcia pełnej dojrzałości. Jeśli teatr tak ważny jest dla powieści Goethego — musiał być również ważny dla czasu, który tę powieść miała opisać. Trzeba zapytać dlaczego i połączyć to pytanie z innym, dotyczącym samej budowy utworu — w jaki sposób motyw teatralny organizuje przestrzeń fabularną, co jest w nim tak atrakcyjnego, że metaforyzując dyskurs powieści, sprawia, iż zachowuje ona do dziś żywotność w swych najważniejszych kwestiach?

Andre Bazin w swej pracy o ontologii obrazu fotograficznego twierdzi, że u źródeł wszelkich sztuk plastycznych tkwi tajemnicza potrzeba człowieka obrony przed działaniem czasu, ocalenia przed śmiercią. Bazin dowodzi, iż psychoanaliza winna upatrywać początków działań plastycznych w balsamowaniu zwłok — mu-

mie egipskie były pierwszymi statuami, jakie „stworzył” człowiek. Działanie plastyczne nie tylko nieśmiertelnie odwzorowywany obiekt. Czasami powołuje do życia zupełnie nowe byty. Walka z czasem, jaką człowiek toczy od początku dziejów, rozgrywa się zatem na dwu frontach: oprócz nieśmiertelniającego *mimesis* istnieje także w sztuce namiastka boskiego *fiat* — *poesis*. Te dwa żywioły artyzmu w równym stopniu określają istotę teatru. Prawdziwe pluskwy w kanapie z Czechowskich dramatów — symbol teatralnego realizmu, doskonale współbrzmia z Kordianem płynącym na chmurze ku ośnieżonym szczytom Alp, tak jak w malarstwie możliwy jest obok siebie Ilja Repin i Salvador Dali — obydwaj walczą ze śmiercią światów — jeden odwzorowując, drugi kreując. Dla obu tych pobudek napędzających ludzką twórczość, znaleźć można jednak tęsknotę ważniejszą, w istocie motywującą artystyczną wolę człowieka. To tęsknota za wolnością, wolnością pojętą radykalnie, jako brak jakichkolwiek ograniczeń. Walka ze śmiercią, która zabija i martwotą, której nie można ożywić, jest w istocie walką o wyzwolenie się z ograniczającej materii — materialności świata. Dualizm marzenia i rzeczywistości, ogniskujący w sobie, jak twierdził Stanisław Brzozowski, całość myślowego doświadczenia epoki romantycznej, jest jak się zdaje, pochodną przełomu dokonanego w świadomości europejskiej końca XVIII wieku, gdy człowiek postawił sobie jeden już tylko cel: wolność, wolność od wszystkiego — od materii, od rozciągłości i czasoprzestrzennej struktury świata, czyli tego, co warunkuje wszystkie inne determinanty społeczne i egzystencjalne. Rewolucja francuska i w ogóle rewolucja, miała rozwiązać problemy społeczne uwalniając Europejczyka z więzów statusu majątkowego i pochodzenia, dając nową definicję obywatelstwa i człowieczeństwa. System metafizyki Fichteańskiej miał oswobodzić marzenia ludzkości z okowów materii i empirycznej epistemologii — został nawet nazwany „filozofią wolności”. Fichteańskie „ja absolutne” uwalniało także człowieczą egzystencję od zapośredniczenia w transcendencji — wydawało się, że odtąd sam człowiek będzie decydował o swoim istnieniu. Artyści *Sturm und Drangu* rozhisteryzowani wiarą we własny geniusz deptali nakazy klasycznych i klasycystycznych poetyk, tryumfalnie obwieszczając ich historyczną nieadekwatność i formalny dogmatyzm. Teatr, a więc miejsce, w którym człowiek mocą swej wyobraźni wytwarza wirtualną, alternatywną realność, jest również figurą wolności przynależną romantycznemu słownikowi kultury. Barokowa metafora *theatrum mundi*, gdzie życie jest sceną, a reżyserem wszechmogący Bóg, nie straciła na przełomie XVIII i XIX wieku swej atrakcyjności — z jedną tylko różnicą: demiurgiem stał się człowiek. Frankenstein i Golem to właśnie potworne dzieci tamtej gnostyckiej pokusy.

Zobaczmy teraz jak służy teatr Goethemu. „Gdyby jeno i ludzie byli stworzeni jak ptaki, i mogli spędzać błogie dni w ciągłym używaniu, nie przędac i nie tkając! Gdyby jeno z nadejściem zimy mogli się tak łatwo udawać w dalekie strony, by uniknąć niedostatku i ochronić od mrozu!...” — wzdychał pocziwy Werner, dla którego wolność istniała tylko w wymiarze bytowym, związanym z tym, co cielesne, fizjologiczne — zjeść, odpoczywać, nie marznąć. Nic dziwnego, że nie

potrafił zrozumieć Wilhelma, dla którego wolność to boskość: „Los wyniósł poetę ponad to wszystko jakby boga. Poeta widzi poruszający się bezcelowo zamęt namiętności, rodzin i państw, widzi jak nierozwiązywalne zagadki nieporozumień, którym częstokroć do rozwiązania brakuje tylko jednozgłoskowego wyrazu, spowodowują niewypowiedzianie zgubne zamieszanie”. Wolność poety, to jego wiedza o kierunku, w jakim potoczą się Laplace’owskie kule bilardowe ludzkości, to świadomość reguł rządzących światem, a więc znajomość „istoty dziejów”, (dotychczas boska prerogatywa), dzięki której — jak się wydawało — zamiast zaledwie interpretować rzeczywistość, będzie można ją zmieniać. Jedynie dwie kategorie ludzi są ptakami — jak to nazwał Werner przywołując słowa Chrystusa — to artyści i arystokracja. Właśnie tym dwóm grupom ludzkim powierzył Goethe los młodego Wilhelma.

W *Wilhelmie Meistrze* artystów nie reprezentują poeci, lecz aktorzy. Dlaczego? Bo oni nie tylko marzą, także realizują marzenia — uczestniczą w sztucznej rzeczywistości czyniąc ją intersubiektywnie sprawdzalną dla świata, podczas gdy doświadczenie wewnętrzne poety jest zasadniczo nieprzekazywalne — nawet jeśli powstanie genialny utwór, jest on zaledwie nędznym *Ersatzem*, namiastką przeżycia uwięzionego w języku. Tyle teoria. Jak jednak wyglądają żywi komedianci? Na przykład Melina. Ten człowiek, to Werner przebrany za aktora: myśli tylko o pieniądzach, o swojej żonie i dziecku, które ma się urodzić. Jego kunszt jest zlepkim tricków, a nie sztuką, on sam zaś tresowaną małpą, pustym orzechem, by użyć brutalnych określeń Jarno. A Serlo? Ten przypomina Dyrektora z *Prologu Fausta* — kłóci się z Wilhelmem o to, czy Hamlet powinien zginąć w ostatniej scenie, wszak publiczność, która płaci — nie życzy sobie tego, bo lubi *happy-endy*. Ci ludzie nie fruują, ale pełzają bliźniutko ziemi. A przecież są aktorami. Gryząca ironia Goethego przypomina nam, że nie był romantykiem. Prawdziwą aktorką w jego powieści jest chyba tylko Aurelia, której Serlo zarzuca zbytnią szczerość na scenie. Ale jej przykład nie jest zachęcający — wiedzie ku śmierci. Dotykamy tu niezmiernie ważnego paradoksu: czy możliwa jest szczerość w teatrze? Co oznacza maska prawdy? Człowiek, który traktował życie serio, co udowodnił umysłowym pomieszaniami i samobójstwem — Edward Stachura, śpiewał, że „życie to nie teatr”, rozumiejąc najwyraźniej pod słowem „teatr” oszustwo, kłamliwą grę, igraszkę bez znaczenia. Teatr romantyczny jest czymś zupełnie innym — to miejsce, w którym pod osłoną scenicznego pretekstu, zgrywy i zabawy można wreszcie ludziom pokazać swoją autentyczną twarz, wygarnąć im całą prawdę i pokierować swym losem zgodnie z nieskrępowaną niczym wolą. Roquairol — bohater powieści Jeana Paula *Titan* — powiedział: *Im Leben wohnt Tuschung, nicht auf der Bhne*, (życie jest złudą, ale nie na scenie) i dlatego właśnie w teatrze postanowił odebrać sobie życie, a więc uczynić coś *najprawdziwszego* co tylko człowiek uczynić może. Teatr romantyczny wierzył w „jądro egzystencjalne” człowieka, wierzył w ludzką twarz. Taki teatr stworzyło dopiero pokolenie Wilhelma — rozczytujące się w Szekspirze na przekór Racine’owi.

Ludźmi prawdziwie wolnymi, a więc po prostu ludźmi, okazują się w powieści Goethego arystokraci. Dlaczego są wolni? Bo mogą być sobą nawet poza teatrem. Nikt ich nie pyta co umieją, albo ile posiadają. Mogą udawać kogo chcą, nawet samych siebie, a każdy im wybaczy. Zasobność w dobra przekazywane od pokoleń uwalnia ich od zabiegania o nie; zauważmy: pocziwy Werner choć ma wiele, wciąż chce mieć więcej. To, że ma — nie wystarczy, on musi wciąż coraz więcej mieć. Ten oszalały krąg nie ma dla niego końca. Sam Werner nie potrafiłby wyobrazić sobie nawet innego sposobu bycia. Jest niewolnikiem. Wolność arystokratów nie przejawia się jednak wyłącznie w lekceważeniu dla postawy życiowego zatroskania. Ich szczególna pozycja polega na tym, iż *na co dzień* mają własną twarz, indywidualną i niepowtarzalną osobowość, *Ichkeit*. Są Istnieniami Poszczególnymi. Daje im to siłę funkcjonowania poza układem bilardowych kul. To oni bowiem pociągają za sznurki marionetek, sami zachowując autonomię i niezależność. Tak to oczywiście wygląda z perspektywy Wilhelma — aspirującego do tej pozycji. My wiemy i wiedział to również Goethe — że ów wyjątkowy status arystokracji był fikcją, albo raczej postulatem pięknoducha. Służalstwo dworów Habsburgów czy Bourbonów, o Romanowach już nie wspominając, nie mogło być perspektywą kuszącą dla jednostki naprawdę wybitnej i naprawdę niezależnej — przykłady Armanda Ransego, Aleksandra Puszkina czy Amadeusza Mozarta są dla nas aż nazbyt pouczające. Fantomatyczność tej szczególnej aury otaczającej arystokrację obnażyła najlepiej rewolucja francuska, która te ptaki bujające w chmurach najsukuteczniej potrafiła ściągnąć na ziemię i wdeptać w błoto. Tak przegrywa utopia: chcąc dać wolność wszystkim, kosztem garstki uprzywilejowanych — znie-wala się jednych i drugich. Utopia Fichtego także przegrała: ten piewca wolności poznawczej i gloryfikator duchowego czynu stworzył w swych pismach politycznych wizję państwa totalitarnego, z której w sto lat później skwapliwie skorzystano. Fichte — w młodości pastuch, który zaznał nędzy, nie potrafił zapomnieć o przyziemnych potrzebach determinujących ludzkie działanie i na nich właśnie zbudował swą społeczną antropologię. Nie był ptakiem prawdziwym, udawał ptaka zaledwie. Jego przykład dowodzi, że trzeba być kimś kogo się udaje.

Goethe był jednak innego zdania. Mieszczanin taki jak Wilhelm — pod warunkiem posiadania pewnych wrodzonych skłonności — w drodze żmudnego tworzenia swej osobowości, osiąga w końcu harmonię człowieczej dojrzałości: nie ma w nim różnicy między tym co wyuczone a własne i osobiste. Wilhelm staje się personą, kimś, kto — jak z uwielbieniem pisał o szlachcie Wernerowi: „zewnątrznie w każdej chwili życia swego umie panować nad sobą”, posiada zbawienny dystans do tego co robi — jest widzem w teatrze własnej osobowości, albo jak by powiedział Gombrowicz — ma wycucie formy. Zanim to się jednak stało, musiał udawać — i dlatego potrzebował w swym życiu aktorskiego epizodu. Tak samo Mignon udawała anioła, którym chciała zostać po śmierci. Goethe zdaje się mówić: dla świata nie ma znaczenia czy jesteś taki naprawdę czy tylko udajesz, bylebyś udawał dobrze. Dobre aktorstwo, wedle słów barona, to takie, w którym

silna identyfikacja aktora z rolą trwa także po opadnięciu kurtyny, przenosi się na życie prywatne: maska ściśle i ostatecznie przywiera do twarzy. Aktorska poza, rozumiana w powieści Goethego jako tryumf marzenia nad rzeczywistością, tryumf połowiczny na razie, ale będący niezbędnym przedśmionkiem do tryumfu ostatecznego — najlepiej realizuje się w postawie Mignon śpiewającej znamienne słowa: „Niech się wydaję, aż się stanę taką”. Mignon najlepiej opanowała sztukę wolności — świat doczesnych, przyziemnych zjawisk dotyczył jej wprawdzie, ale w niewielkim stopniu (w tym sensie prawdziwie wolni są tylko szaleńcy). Pochłonięta studiowaniem każdego rysu swej wewnętrznej maski, nie miała zbyt wiele czasu na świadomość gry wobec innych — była sobą zwyczajnie, wiedzona tajemnym instynktem zawsze umiała znaleźć właściwy wyraz dla swych odczuć w każdej sytuacji. Była więc mimo dziecięcego wieku „człowiekiem całym” daleko wcześniej, niż Wilhelm i to go w niej najbardziej zafascynowało: skończoność formy jej sposobu bycia, dojrzałe i pełne ukształtowanie.

Powiedzieliśmy, że aby wychowanie Wilhelma — wychowanie na człowieka *tout court* — powiodło się, musiał on posiadać już wcześniej jakieś specyficzne własności. *Bildungsroman*, czyli projekt wychowawczy Goethego (Jean Paul nazwał go złośliwie przewodnikiem do szlacheckości) zakłada, że człowiek jest kapustą, by odwołać się do metafory Gombrowicza. Kapustą właśnie, a nie karczochem, bowiem w kapuście oprócz ogromnej masy liści znajduje się jeszcze głąb. Ten głąb to *entelechia*, jakaś szczególna właściwość i jakość natury tego właśnie a nie innego, pojedynczego człowieka. Człowiek *prawdziwy* według Goethego, to — jak pokazaliśmy — osoba doskonale *panująca* nad maską. Nie widać twarzy, ale wiadomo przecież, że pod maską twarz być musi, bo coś maską kieruje, z czegoś maska wyrasta — jak liść wyrasta z głębia. O tej twarzy nie można nic powiedzieć ponad to, że *panuje* nad maską, albo nie. Jest *mocna*, albo *słaba*. Ale czy ta pierwotna wola bycia *kimś* jest już jakąś właściwością szczególną? Czy posiadają ją wszyscy, ale tylko nieliczni o niej wiedzą? A może wrodzona jest nielicznym, ale można ją w sobie wykształcić? Tu chyba docieramy do istoty rozróżnienia na aktorów i arystokratów, oczywiście już w sensie wyłącznie metaforycznym. Aktorzy muszą się wciąż pilnować. Korzystają z usług suflera. Nigdy nie zapominają, że grają. Mają tremę. Przychodzą też takie momenty, że zastanawiają się nad rolą: a może inna byłaby lepsza? Te kłopoty nie dotyczą arystokratów. Oni po prostu są: złudzenie zrośnięcia maski z twarzą jest pełne. Ale Wilhelm zanim stał się arystokratą — był aktorem. Awans, wedle Goethego, jest możliwy. Awans? Z jakąż hierarchią mamy tu do czynienia? Goethe mówi o szlachectwie, jako o człowieczeństwie po prostu. Mówi o byciu arystokratą, jako o byciu po prostu. Czyżby poza arystokracją nie było *ludzi*? Czyżby poza arystokracją nikogo *nie było*? *Wszystko wskazuje na to, że tak. A zatem o wolę istnienia tu chodzi — istnienia pojętego jako doskonałe bycie kimś*. Od kiedy istnienie człowieka straciło swe zapośredniczenie w transcendencji, odtąd już tylko samoustanowienie swojego „absolutnego ja” mogło być gwarantem egzystencji. A jak to „ja” rozpoznać? Choćby po heroicznej woli *wymyślającej maski i panującej nad nimi*.

Ludzie dzielą się zatem — by doprowadzić tę myśl do końca — na tych, którzy mają wolę istnienia i tych, którzy są jej pozbawieni, na tych, którzy mają siłę (i możliwości, dodajmy), by swą wolę przeprowadzić, oraz na tych, którym się to nie udaje.

Także struktura rzeczywistości przedstawionej w powieści Goethego ma charakter teatralny. *Wilhelm*, namówiony przez frywolne panie, udaje hrabiego, udaje tak dobrze, iż oryginalny hrabia rozpoznaje w nim swojego ducha, co okazuje się zupełnym przełomem w jego życiu. Fikcja zmienia rzeczywistość! Więcej: rzeczywistość ukazuje swą teatralną podszewkę — gdy Jarno mówi *Wilhelmowi* o wojennych czasach, w których — jeśli tylko się chce — zaszczyt społecznego awansu stoi otworem przed rzeszą plebejuszy, nagle okazuje się, że niezmienna, bo zakotwiczona w boskim porządku, feudalna hierarchia jest niczym innym jak rodzajem umowy społecznej, drabiną ról w teatrze państwowych struktur. Trupa aktorów *Meliny* umawia się pewnego dnia, że ustrój republikański będzie dogodniejszy dla zarządzania firmą teatralną i odtąd funkcja dyrektora staje się rotacyjna. Państwo jest taką samą firmą, tyle że trochę większą. Ustrój państwowy jest taką samą umową, tyle że zmienić go trudniej. Wydaje się niemożliwością ściśle wytyczenie granicy między tym, co w świecie jest sztuczne i teatralne, a tym, co prawdziwe i realne. Aktor *Laertes* gra postać *Laertes*a w sztuce Szekspira. Głos ojca *Hamleta* zdaje się *Wilhelmowi* głosem jego prawdziwego ojca. Wrażenie to jest silne i powtarza się w każdym przedstawieniu. Spróbujcie teraz wytłumaczyć *Wilhelmowi*, że to tylko złudzenie. Mnogość takich przypadkowych, zdawałoby się, drobiazgów, przekonuje, że klarowny podział na plewy i ziarno jest na tym świecie niemożliwością, i w tym sensie teatr służy Goethemu jako metafora epistemologiczna.

Wilhelm Meister, to powieść zwracająca uwagę dystansem, jaki dzieli narratora od postaci, których dzieje przedstawia i komentuje. To *Przypadki Robinsona Cruoe* Daniela Defoe, *Przypadki Idziego Blasa* Alaina Lesage'a a nie *Spowiedź dziecięcia wieku* stanowią tradycję utworu Goethego. Zauważmy: zarówno dla bohatera *Musset*a, jak i *Wilhelma* momentem inicjacji w autorefleksję, momentem wyrwywającym z romansowego błogostanu — jest chwila, z którą przekonują się o niewierności kochanki. Jakże różni się sposób relacji o tym wydarzeniu — *Mussetowskiemu* skowytowi nagiej duszy przeciwstawia się chłodny, ironiczny ton Goethego. Perspektywa, z jakiej przyglądamy się perypetiom postaci *Wilhelma Meistra* nie pozwala nam zapomnieć, że uczestniczymy w pouczającym spektaklu. Czytając tę powieść wciąż czujemy za sobą fotele widowni i innych widzów zaproszonych do udziału w seansie. Komedia ludzka, zaprogramowana przez człowieka w ten sposób, by z korzyścią dla świata móc wyciągnąć odpowiednie wnioski — tę budowę utworu osiągnął Goethe za pomocą „efektu obcości”, który jednak nie realizuje się poprzez wulgarne złamanie realistycznej konwencji czy natrętny, odautorski komentarz. Syntetyczna panoramiczność narracyjnego ujęcia losów ludzkich, perspektywa Parnasu świadomości, z jakiej sam Goethe przygląda się światu — sprawiają, że *Wilhelm Meister* staje się dokumentem wolności samego twórcy, a dojrzałe człowieczeństwo bohatera — autoportretem poety.