

Małgorzata Leyko

Uniwersytet Łódzki

IMPERIUM TEATRALNE MAXA REINHARDTA

Kiedy w roku 1903 Max Reinhardt, po dziewięciu sezonach spędzonych w zespole Ottona Brahma, rozpoczynał działalność jako niezależny reżyser i dyrektor teatru, system organizacyjny teatrów niemieckich nadal podlegał regulacjom wprowadzonym przed trzema dekadami i mimo nieustannie toczonych debaty o potrzebie reformy zasad organizacji teatrów i konieczności wprowadzenia opieki nad nimi ze strony władz sytuacja w zasadzie nie ulegała zmianie. Jednak w chwili uchwalania tych zasad w 1869 miały one znaczenie przełomowe i przeciwdziałały wielu sytuacjom kuriozalnym, w jakie uwikłany był teatr. Ryszard Ordyński trafnie diagnozował blokady prawne stojące na drodze rozwoju teatru i podporządkowujące go wciąż obowiązującym podziałom gatunkowym minionej epoki:

Do roku 1870 otrzymanie koncesji na prowadzenie teatru było w państwie niemieckim bardzo utrudnione, istniały bowiem już to przywileje, już to jak najsurowsze ograniczenia i zastrzeżenia. Prawo określało bardzo wyraźnie rodzaj teatru i zakres przedstawień, poza który bezwarunkowo nie wolno było wykraczać, np. poza terenem teatru wszystko, co miało choćby tylko pozór przedstawienia teatralnego, było zakazane: w cyrku nie zezwalano na balet ani na „pochód” kostiumowy czy pantomimę, w teatrzykach różnaitości – nawet śpiewanie kupletów w kostiumie było zabronione.¹

W świetle tych ograniczeń pewne złagodzenie przepisów wprowadzono na skutek rewolucyjnych protestów w latach czterdziestych XIX wieku. Prawo o wolności zarobkowania (*Gewerbefreiheit*) przyjęte zostało przez parlament w Berlinie dopiero 29 maja 1869 i stanowiło ono zasadniczą zmianę w działalności teatrów, które zostały potraktowane na równi z innymi przedsiębiorstwami. Początkowo obowiązywało tylko w krajach północnoniemieckich, a dopiero po

¹ R. Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, Kraków 1956, s. 222.



Max Reinhardt, 1911

zjednoczeniu w 1871 w całych Niemczech. Znaczenie prawa o wolności zarobkowania dla teatru niemieckiego Ruth Freydank wyraziła w następujący sposób:

Ten dzień [uchwalenia Gewerbefreiheit] miał się okazać najbardziej pamiętnym dla rozwoju teatru niemieckiego. Przyjęcie paragrafu 32. w tym prawie otworzyło mu drzwi do nowoczesności. Paragraf ten deklarował, że teatr jest takim samym sposobem zarobkowania jak każdy inny i jest wolny od specjalnego nadzoru i reglamentacji, jakim podporządkowywały go dotychczasowe feudalno-absolutystyczne prawa. Teatr poczuł się nareszcie wolny od prowadzenia na państwowym pasku. Poczuł się wolny od przymusu urzędowego upraszania się o koncesje i złagodzenie cenzury.²

Liberalizacja podstaw prawnych prowadzenia teatru zdecydowanie wpłynęła na popularyzację teatru, w efekcie jednak to „uwolnienie” dostępu do prowadzenia teatrów przypieczętowało ich kategoryzację – ekonomiczną, społeczną i repertuarową. Obok dwóch wcześniej istniejących typów scen, dworskich i miejskich, pojawiły się teatryki komercyjne. Teatry dworskie (Hoftheater) – różnej rangi – utrzymywane były przez władców i kierowane przez intendentów mianowanych przez dwór, jak na przykład Königliches Schauspielhaus w Berlinie, którego pierwszym intendentem był hrabia Carl von Brühl. Budynek tego teatru, zaprojektowany przez Karla Friedricha Schinkla, jest dobrym przykładem organizacji przestrzeni wewnętrznej w teatrach dworskich. Były to teatry przede wszystkim

² R. Freydank, *Zur Einführung*, [w:] *Theater als Geschäft*, red. eadem, Berlin 1995, s. 9.

kim dla elit, które w przypadku dużych gmachów teatralnych były izolowane od szerokiej publiczności specjalnie zaprojektowanymi ciągami komunikacyjnymi, niepozwalającymi widzom z górnych galerii na spędzanie antraktów w głównym foyer. Teatry dworskie miały być świątyniami „wielkiej sztuki”, co w praktyce oznaczało konserwatyzm repertuarowy i zminimalizowane ryzyko eksperymentów formalnych. Reinhardt poznał ten typ teatru w Wiedniu, gdy jako student oglądał przedstawienia w Burgtheater; mawiał później, że jego kołyska stała na czwartym balkonie w „teatralnym niebie”.

Natomiast teatry miejskie (Stadttheater), których liczne gmachy powstawały w XIX wieku ze składek lokalnej społeczności jako pomniki kultury narodowej, były zarządzane i utrzymywane przez władze miasta, które dzierżawiły sceny dyrektorom, pobierając za to część dochodu z biletów. Były to instytucje przeznaczone dla mieszczaństwa, oferujące szybko zmieniający się repertuar. Reinhardt poznał od środka taki teatr, gdy w sezonie zimowym 1893/94 występował w Stadttheater w Salzburgu pod dyrekcją Antona C. Lechnera. Jako początkujący aktor w ciągu siedmiu miesięcy wystąpił w pięćdziesięciu dwóch rolach – od Schillera i Shakespeare’a po farsy ludowe i operetki.

Prawo o wolności zarobkowania było poniekąd wymuszone przez gwałtowny rozwój technologiczny, któremu towarzyszyło dynamiczne powiększanie się ośrodków przemysłowych, co wywołało niespotykaną wcześniej falę migracji ludności do miast. Najlepiej widać to na przykładzie Berlina, który w połowie XIX wieku miał około 400 tysięcy mieszkańców, a w ciągu zaledwie półwiecza ich liczba przekroczyła milion. W ślad za wzrostem znaczenia gospodarczego niemieckiej metropolii wzrastały także jej ambicje kulturalne i zapotrzebowanie na rozrywkę. Szybko zorientowano się, że teatr pozwala łączyć „misję społeczną” z korzyścią finansową i wielu przedsiębiorców, którzy zbudowali swoją fortunę gospodarczą, zaczęło po 1870 inwestować także w teatr. W Berlinie powstało wówczas kilkanaście okazałych budynków teatralnych, choć przeważnie nie były usytuowane na parcelach frontowych, lecz z powodu ceny gruntów znajdowały się w głębi kwartałów mieszkalnych. Ruth Freydanck podsumowuje, że pod koniec XIX wieku oprócz scen dworskich – Königliche Opernhaus i Königliches Schauspielhaus oraz podlegającego intendenturze dworskiej Krollische Theater (opera kameralna), w Berlinie działało piętnaście scen prywatnych, a także dwanaście scen wystawiających farsy i tzw. „Spezialitätentheater”, czyli teatry wystawiające repertuar zróżnicowany, zazwyczaj niższego lotu. Podczas gdy sceny dworskie oferowały 4 400 miejsc, a teatry prywatne mogły przyjąć łącznie około 18 000 widzów, to same „Spezialitätentheater” były przygotowane na cwieczorne pokazy dla dwudziestotysięcznej publiczności.³

W kolejnych latach liczba tych tzw. „Geschäftstheater”, czyli interesów teatralnych, jeszcze wzrastała. Prezentowały one najczęściej repertuar na dość

³ Ibidem, s. 10.

niskim poziomie, były to różnego rodzaju teatrzyki rozrywkowe, tingel-tangle, kabarety, rewie, variétés. Oskarżano je o skandaliczne zaniżanie poziomu przedstawień i szerzenie zepsucia moralnego w najniższych warstwach społecznych. Jak zanotował Ordyński, „miernota zapanowała w teatrach niemieckich, a berlińskich w szczególności”.⁴ Wprawdzie stopniowo zaczęto przywracać różne formy ograniczenia swobodnej działalności teatralnej – koncesje, kontrolę uprawnień do wykonywania zawodu, cenzurę, ale nie odebrało to przedsiębiorstwom teatralnym popularności, wręcz przeciwnie, nastąpił ich niekontrolowany przyrost, a w ślad za tym także łatwiejszy dostęp do zawodów scenicznych. W konsekwencji zyskania większej swobody organizacyjnej i ekonomicznej teatry musiały się poddać prawom rynku i konkurencji. Z tego względu interes teatralny szybko wkroczył w szarą strefę, w której koncesja teatralna stała się kartą przetargową, co sankcjonowało piętrowe interesy podnajmowania teatrów oraz nieczyste zagrania wobec konkurencyjnych scen, manipulowanie prawem autorskim i masową produkcją opracowań, przeróbek, adaptacji – jednym słowem plagiatów. Z idealistycznej Schillerowskiej wizji teatru jako instytucji moralnej⁵, która dominowała w pierwszej połowie XIX wieku, nie pozostało nic. Teatr stracił oparcie w elitach odpowiedzialnych za rozwój kultury narodowej i trafił pod dozór policmajstra, który wydawał koncesje i pilnował porządku na widowni. Zasadę działalności scen prywatnych dobrze rozpoznał Maximilian Harden:

Teatr prywatny może się utrzymać jedynie dzięki ciągłym kompromisom między dobrem, prawdą i pięknem a smakiem publiczności. Żaden zdroworozsądkowo myślący człowiek nie może zarzucić dyrektorowi teatru, że za własne pieniądze nie wyrusza na krucjatę przeciwko brakowi dobrego smaku, która jak każda prawdziwa wojna wymaga pieniędzy, pieniędzy i jeszcze raz pieniędzy. Przedstawieniami *Francillon*⁶ i *Goldfische*⁷ zapełnia cały teatr, dlaczego więc na własną niekorzyść miałyby grać *Dziką kaczkę* czy *Księcia von Homburg*?⁸

Ten boom teatralny w Niemczech pod koniec XIX wieku spowodował rozwinięcie się prawdziwego przemysłu teatralnego, który obejmował nie tylko agencje aktorskie (wzrost z 19 w 1840 do 139 w 1890), fabryki dekoracji, wypożyczalnie dekoracji i kostiumów, kształcenie aktorów, ale także wydawnictwa, agencje informacyjne, prasę teatralną, kolumny recenzenckie w gazetach codziennych, organizację widowni i dystrybucję biletów. O ile w 1836 działało na ziemiach niemieckich około 50 teatrów, o tyle w roku 1885 było ich już ponad 300.⁹ Niskie

⁴ R. Ordyński, op. cit., s. 223.

⁵ Por. F. Schiller, *Teatr jako instytucja moralna*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przekł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994, s. 148–155.

⁶ *Dramat Alexandre’a Dumasa (syna)*.

⁷ *Komedia Franza von Schönthana i Gustava Kadelburga*.

⁸ M. Harden, *Berlin als Theaterhauptstadt*, [w:] *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterschriften zwischen 1869 und 1914*, red. P. W. Marx, S. Watzka, Berlin 2009, s. 151.

⁹ P. W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, s. 173.

ceny biletów i duża konkurencja w środowisku aktorskim popsuły rynek teatralny i obniżyły rangę teatru jako dziedziny sztuki. Instytucja płatnych recenzentów i klakierów przez kolejne dziesięciolecia była plagą teatru niemieckiego.

Najwcześniej przed prawami wolnego rynku w środowisku teatralnym zaczęli się bronić dyrektorzy większych scen, których reprezentowało Bühnenverein (Towarzystwo Teatralne, założone w 1846). Ich głównym interesem było respektowanie kontraktów aktorskich, co miało przeciwdziałać łamaniu umów i „podkupywaniu” wykonawców. Z kolei aktorzy stworzyli w 1871 Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger (Stowarzyszenie Niemieckich Pracowników Sceny), które miało bronić ich interesów przed dyrektorami i zwyczajem zaniżania stawek, niewypłacania gaż czy zrywania kontraktów.

Sam Reinhardt odczuł skutki działania porozumień między dyrektorami a aktorami, gdy w 1902, na rok przed upływem kontraktu w teatrze Ottona Brahma, za wcześniejsze zerwanie umowy musiał zapłacić 12 000 marek, подарowane mu przez zamożną wielbicielek teatru, Emmy Loewenfeld, gdyż z gaży aktorskiej nie udałooby mu się zaoszczędzić takiej sumy. Wcześniej jednak scena prowadzona przez Brahma mogła być dla Reinhardta cennym wzorem przedsiębiorstwa teatralnego dobrze zarządzanego dzięki orientacji dyrektora w sztuce inscenizacji i znajomości współczesnej literatury scenicznej. Założone przez literatów i krytyków w 1889 Towarzystwo Teatralne Freie Bühne – jako wyraz oporu środowisk mieszczańskich i intelektualnych wobec cenzury i represji ze strony władz oraz dla uniknięcia ograniczeń cenzury dotyczących dramatu najnowszego, dawało pod kierownictwem Brahma przedstawienia zamknięte, przeznaczone wyłącznie dla członków towarzystwa, w różnych salach wynajmowanych na terenie Berlina. Jednak wkrótce popularność i znaczenie tej sceny tak wzrosły, że Brahm zdecydował się porzucić tę półjawną działalność na rzecz teatru otwartego dla szerokiej publiczności. W tym celu w 1894 wynajął Deutsches Theater od Adolpha L'Arronge'a – właściciela największego prywatnego teatru Berlina, a zarazem jego dyrektora, dramatopisarza i krytyka teatralnego. Warunkiem najmu była rezygnacja z firmowania teatru przez Freie Bühne i prowadzenie go pod szyldem Deutsches Theater. Koszt dzierżawy teatru wraz wyposażeniem teatralnym, przyległymi magazynami i zabudowaniami był najwyższy spośród dotychczasowych i w trakcie pertraktacji łącznie z depozytem i ubezpieczeniem został podniesiony do sumy 500 000 marek. Właściciel zapewnił sobie dochody z restauracji, cukierni, szatni i łoży królewskiej, którą zresztą po pierwszych przedstawieniach Brahma dwór wypowiedział. Pozycja Brahma w środowisku berlińskim była wówczas tak wysoka, że bez trudu zgromadził wokół siebie akcjonariuszy, którzy zagwarantowali wymaganą sumę. Początkowo zamierzał wystawiać repertuar składający się z dzieł klasycznych i sztuk współczesnych, jednak szybko przekonał się, że jego



Plan widowni Deutsches Theater w Berlinie, 1912

specjalnością jest dramat naturalistyczny i dzieła najnowsze, które faktycznie przesądziły o wysokim poziomie artystycznym sceny i przynosiły mu nieoczekiwane wysokie dochody. Do 1902, kiedy przeniósł się do Lessing-Theater, Brahm miał nieustanne pasmo sukcesów, na które złożyły się czynniki świadczące także o zmyśle menadżerskim dyrektora. Po katastrofie, jaką było wystawienie przez Brahma *Intrygi i miłości* Friedricha Schillera na otwarcie swojej dykcji 1 września 1894, zapowiedzią powodzenia była pierwsza publiczna premiera *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna (24 września 1894), dopuszczona przez cenzurę po wygranym przez autora procesie sądowym. Hauptmann stał się autorem Deutsches Theater i wszystkie jego kolejne dramaty miały prapremiery na tej scenie. Obok nich w repertuarze znajdowały się sztuki Henrika Ibsena, Georga Hirschfelda, Artura Schnitzlera, Maxa Dreyera, Hermanna Sudermanna czy Maurice'a Maeterlincka. Drugim wielkim atutem dyrektora był wyśmienity zespół aktorski, liczący zazwyczaj około 35 osób. Znajdowali się w nim między innymi Agnes Sorma, Joseph Kainz, Else Lehmann, Albert Bassermann, Emanuel Reicher, do których wkrótce dołączył młody Reinhardt sprowadzony przez Brahma z Salzburga. Zresztą wielu tych aktorów występowało później w zespołach kierowanych przez Reinhardta. O skali sukcesów Brahma przekonuje Bärbel Reissmann, która pisze, że przedstawienie *Zatopionego dzwonu* Hauptmanna powtórzono 75 razy, co przyniosło teatrowi 250 000 marek przychodu¹⁰, a jest to jeden z licznych przykładów. Nie

¹⁰ B. Reissmann, *Otto Brahm. Die Erneuerung der Bühne*, [w:] *Theater als Geschäft*, op. cit., s. 148.

można jednak wyciągać wniosku, że Brahm prowadził swój teatr dla zysku, gdyż z kolei roczne zestawienia zysków i strat pokazują go jako szczodrego przedsiębiorcę, można by rzec – uczciwego dyrektora teatru, co w kontekście tamtych czasów brzmieć może paradoksalnie. Reissmann publikuje bilans ósmego sezonu Brahma w Deutsches Theater, który trwał od 1 lipca 1901 do 30 czerwca 1902 i pokazuje, że główną pozycję po stronie przychodów stanowił dochód z kasy – 763 915,90 marek i sprzedaż programów teatralnych 895,61 marek, zaś po stronie wydatków główne pozycje to: opłaty za wynajem teatru – 76 500 marek, a następnie: gaże aktorskie – 408 226,55; tantiemy dla autorów – 67 949,14; dekoracje – 12 631 marek.¹¹ Oznacza to, że zarówno aktorzy, jak i dramatopisarze, a więc obie grupy, od których zależał sukces teatru, były dobrze opłacane. Ale także pozostali pracownicy teatru mieli w Brahmie dobrego pracodawcę, który nie obniżał wynagrodzenia w okresie choroby, a nawet wypłacał je przy wielomiesięcznej nieobecności.¹² Powodzenie swojego teatru wspierał Brahm dobrymi strategiami dyrektorskimi – organizował cykle przedstawień (m.in. Hauptmanna, Ibsena), które w tradycji niemieckiej zawsze cieszyły się popularnością, oferował widzom atrakcyjne abonamenty i korzystne ceny biletów, organizował występy gościnne w Wiedniu i Budapeszcie, które rozśławiły jego teatr. Ale jednocześnie odniesione tam sukcesy zrodziły u Reinhardta – wówczas już jednego z filarów zespołu Brahma – potrzebę usamodzielnienia się.

Kiedy latem 1899 zespół Deutsches Theater przy powszechnym aplauzie pokazywał w Wiedniu sztuki Ibsena i Hauptmanna, a zwłaszcza *Potęę ciemnoty* Lwa Tołstoja z Reinhardtem, młodzi wykonawcy rozsmakowali się w innych widowiskach – lekkich formach literacko-artystycznych prezentowanych na wiedeńskich scenkach, które niebawem pojawiły się także w Berlinie. Jedną z nich był kabaret Schall und Rauch założony przez grupę młodych aktorów Deutsches Theater na przełomie 1900/01. Sukcesy gościnnie występującego w różnych miejscach kabaretu domagały się wkrótce stabilizacji, ale sam przyszły dyrektor największej prywatnej sceny Berlina ani współdziałający z nim Friedrich Keyssler – obaj związani kontraktem z Brahmem – nie mogli oficjalnie kierować nową scenką, dlatego w charakterze głównego organizatora wystąpił Hans Oberländer. Dla Theatergesellschaft Schall und Rauch wynajęto piętro Schloss-Hotel przy Unter den Linden 44, a więc w reprezentacyjnej części miasta, i przebudowano je według projektu Petera Behrensa, przystosowując do potrzeb teatru zgodnie z zaleceniami policji. Podstawowy kapitał stanowiła suma 50 000 marek zainwestowanych przez Emmy Loewenfeld, wpłaty czterech aktorów w wysokości 500 marek każdy (!) oraz udziały samych właścicieli hotelu. Koncesja udzielona Oberländerowi pozwalała na wystawianie małych form scenicznych, śpiewanych i mówionych, odczytów literackich, deklamacji

¹¹ Ibidem, s. 150.

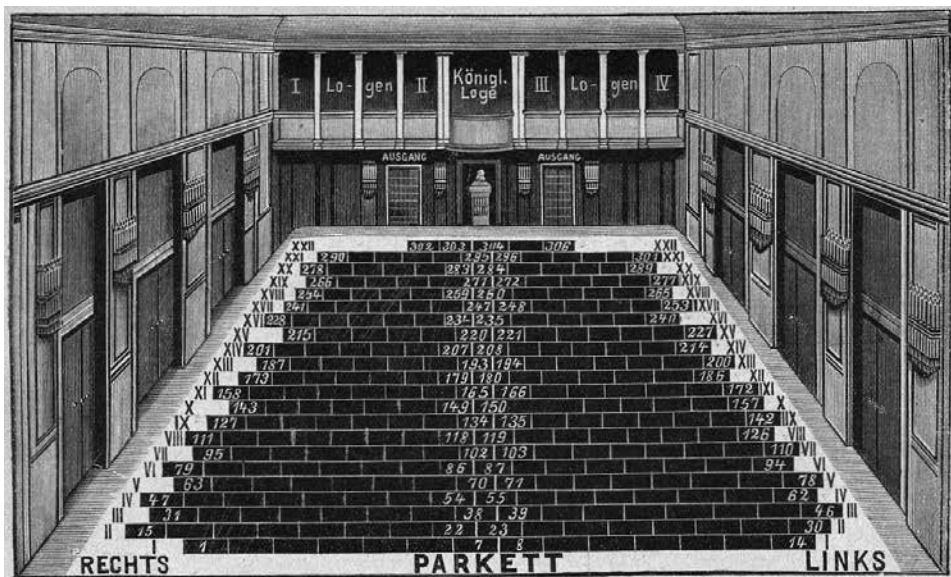
¹² Ibidem, s. 147.

i żywych obrazów. Tego małego przedsięwzięcia, którego roczny budżet wynosił 87 200 marek, nie sposób jeszcze porównywać z przedsiębiorstwem Brahma, ale dobrze prowadzona reklama i wysmienici wykonawcy (angażowani do poszczególnych numerów spośród aktorów Deutsches Theater), którzy potrafili wywołać dobrą atmosferę i stworzyć bliskie relacje z publicznością, zapewnili scenie popularność i godziwe przychody.

Pozwoliło to Reinhardtowi rozwiązać kontrakt z Brahmem z końcem 1902 i rozpocząć działalność dyrektora i reżysera pod własnym nazwiskiem, firmującym już nie Schall und Rauch, lecz Kleines Theater, w jaki przekształcono kabaret w grudniu 1902. Kolejna przebudowa sceny przy Unter den Linden 44 przystosowała ją do potrzeb pełnospektaklowego teatru, zgodnie z nową koncesją otrzymaną przez Reinhardta. Kleines Theater otwarto 17 grudnia 1902 *Duchem ziemi* Franka Wedekinda z Gertrud Eysold jako Lulu i Emanuelem Reicherem w roli doktora Schöna, ale prawdziwym sukcesem okazało się *Na dnię* Maksyma Gorkiego w reżyserii Richarda Vallentina, które do końca sezonu 1904/05 miało pięćset powtórzeń i przynosiło 25 000 marek dziennego zysku. To właśnie Kleines Theater stał się zalążkiem wielkiego imperium teatralnego Reinhardta, który potrzebował drugiej sceny, aby nie ograniczać się do eksploatacji jednego przedstawienia i móc utrzymywać różnorodny repertuar. Dlatego w lutym 1903 wydzierżawił Neues Theater przy Schiffbauerdamm, co było możliwe dzięki udziałom trzech przedsiębiorców, którzy wnieśli kapitał w wysokości 100 000 marek. Jak podkreśla Bärbel Reissmann: „Willy Lewin, właściciel firmy konfekcyjnej o tej samej nazwie, baron Feilitzsch i dyrektor Langer nie zamierzali wspierać finansowo jakiegoś interesu, lecz wyłącznie dążenia artystyczne Reinhardta. Mieli niewielki udział w zysku netto”.¹³ Na inaugurację Neues Theater wystawiono *Peleasa i Melisandę* Maeterlincka, pierwsze przedstawienie wyreżyserowane przez Reinhardta, po którym pozycję tej sceny na mapie teatralnej Berlina umacniały *Salome* Oskara Wilde’a, a później *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare’a z wykorzystaniem sceny obrotowej, pozwalającej na magiczny efekt kręcącego się lasu. Sukcesy artystyczne Reinhardta przyciągały nie tylko publiczność, ale także „cichych współników”, którzy inwestycje w Neues Theater musieli uważać za bezpieczny interes, gdyż kapitał teatru wzrósł w krótkim czasie do 188 565,43 marek. Od czerwca 1903 do sierpnia 1908 Kleines Theater i Neues Theater działały jako jedno przedsiębiorstwo, w którym podział zysków zakładał 33 ⅓ procent dla pierwszego i 66 ⅔ procent dla drugiego z nich. Czysty zysk osiągnięty przez Neues Theater przypadał w połowie Reinhardtowi, w połowie pozostałym udziałowcom, zależnie od ich wkładu.¹⁴ Powodzenie obu scen nie tylko umocniło pozycję Reinhardta jako nowoczesnego artysty, sięgającego po nowe środki wyrazu

¹³ B. Reissmann, *Max Reinhardt. Ein erfolgreiches Theaterexperiment*, [w:] *Theater als Geschäft*, op. cit., s. 162.

¹⁴ *Ibidem*, s. 163.



Plan widowni Kammerspiele w Berlinie, 1912

scenicznego, ale uczyniło z niego także zamożnego człowieka, który z tym większą swobodą poruszał się w świecie polityki i finansjery. Otworzyło mu to drogę do kolejnych przedsięwzięć tyle nowatorskich pod względem teatralnym, ile intratnych jako dobry interes: w 1905 wykupił za 2,475 miliona marek Deutsches Theater, do którego rok później dodał sąsiadujące z nim Kammerspiele, w latach 1909–1911 objął kierownictwo letnich festiwali w Monachium, w 1910 wystawił pierwsze przedstawienie masowe: *Króla Edypa* Sofoklesa – Hofmannsthal, którego przez następnych pięć lat pokazywał w całej Europie, w 1911 wyreżyserował pantomimę *Cud* w Olympia Hall w Londynie, a rok później jego zespół po raz pierwszy wystąpił w Stanach Zjednoczonych, gdzie pokazywał pantomimę *Sumurun*. W latach 1915–1918 oprócz kierownictwa własnych scen, objął dyrekcję Volksbühne, w 1919 otworzył w Berlinie przebudowany Grosses Schauspielhaus, rok później zainaugurował Festiwal w Salzburgu, będąc już właścicielem pobliskiego barokowego zamku Leopoldskron.

Ta intensywna działalność sprawiła, że Reinhardt jednocześnie prowadził różne przedsięwzięcia i koordynował pracę kilku zespołów, co nie byłoby możliwe bez zastępu kompetentnych współpracowników i profesjonalnego zarządzania. Sam Reinhardt był niewątpliwie doskonałym strategiem i koordynatorem pracy artystycznej, ale kierowanie zatrudniającym setki pracowników przedsiębiorstwem teatralnym pod względem prawnym i finansowym powierzył swojemu bratu, Edmundowi, który w wielu kluczowych sprawach posiadał pełnomocnictwo Reinhardta i z niebывałym talentem potrafił powiększać jego zyski.

Teatralna kreatywność Reinhardta jako reżysera nie znała żadnych ograniczeń – prawnych, ekonomicznych, technicznych, artystycznych. Realizując swoje śmiało projekty inscenizacyjne, nie liczył się z istniejącymi warunkami, lecz szukał nowych rozwiązań w poszczególnych sferach produkcji teatralnej. Dlatego jego wizja artystyczna teatru na równi z organizacją procesu powstawania przedstawienia w istotny sposób wpłynęły na rozwój teatru niemieckiego na początku XX wieku.

Reinhardt nie kierował się z góry określonym programem, jego dewizą było przekonanie: „Istnieje wyłącznie jeden cel teatru: teatr [...], który należy do aktora”. Nie przekreślało to jednak czerpania z dziedzictwa literackiego minionych czasów – nie tylko odczytanych na nowo dzieł klasycznych (tragedie antyczne, dramaty Shakespeare’a, Schillera, Goethego), ale także przywróconych scenie dawnych gatunków – mirakli, singspieli, komedii dell’arte. Repertuar ten dopełniały sztuki współczesne. Wyjściowym zadaniem było znalezienie dla każdego utworu najlepszej obsady aktorskiej, odpowiedniego reżysera i „o ile to możliwe: jedyne odpowiedniego malarza”. Reinhardt czytał dramat przez pryzmat przestrzeni, w jakiej go rozgrywał, a potrafił to robić na różne sposoby, o czym świadczy np. *Sen nocy letniej* inscenizowany najpierw z użyciem sceny obrotowej w Neues Theater (1905) i w Deutsches Theater (1907), na scenie reliefowej monachijskiego Künstler-Theater (1909) oraz w parkach i ogrodach zamku Klessheim w Salzburgu (1931), Ogrodach Boboli we Florencji (1933), amfiteatrze Hollywood Bowl w Los Angeles (1934) oraz w hollywoodzkiej wersji filmowej (1935). Dla innych swoich przedstawień wykorzystywał, oprócz konwencjonalnych scen pudełkowych w Deutsches Theater i Kammerspiele, także cyrki i wielkie hale wystawowe (np. *Król Edyp*, *Cud*, *Jedermann*), kościoły (*Wielki teatr świata* Calderona w Salzburgu), place miejskie (*Kupiec wenecki* w Wenecji), a nawet całe miasto zamieniał w teatr, jak stało się to w Salzburgu przy inscenizacji *Jedermann* (1920). Przedstawienia w tych niekonwencjonalnych przestrzeniach, podobnie jak liczne tournées zespołów Reinhardta, były olbrzymimi operacjami logistycznymi, których realizacja wymagała nowych rozwiązań i technologii. Z tego względu istniejący w Niemczech przemysł obsługujący produkcje teatralne, mimo jego zaawansowanego rozwoju w porównaniu z innymi krajami, był pomocny tylko w niewielkim stopniu, dlatego Reinhardt zmuszony był działać w sposób niekonwencjonalny i szukać nowych metod i narzędzi. Zaznaczmy tutaj jedynie kilka przykładów innowacyjnych rozwiązań:

1. Wprowadzenie regularnego programu kształcenia aktorów w ramach kursów organizowanych przy Deutsches Theater i pozyskiwanie w ten sposób dobrze i wszechstronnie przygotowanych wykonawców; przekształcenie kursów w szkołę aktorską – Wiener Reinhardt-Seminar;

2. Wykształcenie specjalistycznych zawodów teatralnych, począwszy od asystenta reżysera posiadającego szerokie kompetencje przy studiowaniu ról, wznoszeniach, przeniesieniach przedstawień (np. Ryszard Ordyński); dramaturgów –

poetów i dramatopisarzy dokonujących współczesnych opracowań scenicznych dzieł dawnych (np. Hugo von Hofmannstahl, Karl Vollmoeller); pracowników technicznych, np. oświetleniowców, akustyków;

3. Rozwój technik scenicznych: rezygnacja z nadszcienia i częste wykorzystywanie sceny obrotowej, wprowadzenie nowych technik oświetlenia sceny – budowa pierwszego pulpitu oświetleniowego;

4. Prowadzenie własnej polityki w zakresie PR – uprzedzanie krytyki ze strony dziennikarzy przez dostarczanie prasie własnych materiałów, wywiady, serwis fotograficzny.

Podstawowym czynnikiem, który pozwolił Reinhardtowi prowadzić działalność teatralną na tak wielką skalę, było umiejętne włączenie w działalność jego instytucji wielkiego kapitału i środowisk opiniotwórczych. Sam Reinhardt wykorzystał swój talent aktorski i reżyserski, by wykreować się na wyjątkową osobowość – artystę i liczącego się przedsiębiorcę. Christopher Balme napisał:

W rzeczywistości można Reinhardta potraktować jako pierwszego reżysera-gwiazdę, którego nazwisko stało za wysokiej jakości produktem artystycznym. Porównywalne z dzisiejszymi reżyserami filmowymi czy kreatorami mody, nazwisko Reinhardta działało jako swego rodzaju znak jakości, który wykorzystywano – czasami na granicy legalności – w celach reklamowych.¹⁵

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że u progu samodzielnej kariery dyrektorskiej Reinhardt nie dysponował własnym kapitałem i musiał korzystać ze wsparcia zamężnej przyjaciółki, by uwolnić się od zobowiązań wobec Brahma, to fakt wykupienia po dwóch latach Deutsches Theater i parceli, na której stał budynek, a w następnym roku sąsiedniego budynku Kammerspiele, musi dowodzić wielkiego daru pozyskiwania funduszy od przedsiębiorstw i osób prywatnych. Max Reinhardt, przy pomocy brata Edmunda, wykorzystał dla budowy swojego imperium teatralnego mechanizmy rynkowe stosowane w świecie finansjery i przemysłu. Można to prześledzić na przykładzie kupna i przebudowy berlińskiego Cyrku Schumanna.¹⁶

Cyrk Schumanna, który został przebudowany z hali targowej z 1857, był pierwszym miejscem prezentacji przedstawień masowych Reinhardta: *Króla Edypa* (1910), *Jedermann* (1911), *Cudu* (1912). Przedstawienia te odniosły natychmiastowy sukces i były pokazywane w wielu miastach niemieckich oraz w całej Europie. Utwierdziło to Reinhardta w przekonaniu o potrzebie wybudowania w Berlinie własnego „teatru dla pięciu tysięcy” i nawet podjął starania o wykupienie cyrku od Schumanna. Zasadniczym problemem okazało się jednak uzyskanie koncesji, gdyż obowiązujące kategorie widowisk nie obejmowały przedstawień

¹⁵ C. Balme, *Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen*, [w:] *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, red. R. Koberg, B. Stegemann, H. Thomsen, Berlin 2005, s. 45.

¹⁶ Zagadnienie to omawiałam szerzej we wcześniejszej publikacji: por. M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Łódź 2002, s. 151–170.

masowych. Pokazy w ciągu pierwszych lat odbywały się na zasadzie produkcji Deutsches Theater prezentowanych gościnnie w sąsiadującym z nim budynku Alberta Schumanna i policja słusznie uważała, że przy zwielokrotnionych dochodach opłaty Reinhardta są zbyt niskie; w podobnych sytuacjach po występach w Monachium i we Wrocławiu wytoczono nawet Reinhardtowi procesy. Ponadto prezydium policji domagało się przystosowania budynku do potrzeb bezpieczeństwa publiczności.

Mając w perspektywie przebudowę teatru, Reinhardt zwrócił się o poparcie budowy Theater der Fünftausend do kanclerza Rzeszy i premiera Prus – Theobalda von Bethmanna-Hollwega. Wprawdzie uzyskał przychylną opinię władz, lecz mimo przedstawienia planów przygotowanych przez Hermanna Dernburga i kilkakrotnych zapowiedzi w prasie berlińskiej, przed wybuchem wojny budowy nie rozpoczęto. Do planów tych powrócono w 1916, kiedy to wobec nastrojów wojennych całemu przedsięwzięciu nadano charakter narodowy i na początku 1917 opublikowano memoriał komitetu założycielskiego – *Denkschrift über die Gründung eines Deutschen Nationaltheater zu Berlin* [Memoriał w sprawie utworzenia Teatru Narodowego w Berlinie], do którego dołączono pismo o podstawach ekonomicznych całego przedsięwzięcia. Nie był to list otwarty, lecz dokument poufny podpisany przez sześćdziesięciu przedstawicieli prasy, uczonych, bankowców, przemysłowców i wysokich urzędników państwowych, a także przedstawicieli dwóch związków zawodowych. Wśród sygnatariuszy nie było nazwiska Reinhardta, ale pojawili się ludzie z jego otoczenia: Peter Behrens, Ernst Basserman, Gerhart Hauptmann, Harry Kessler, Engelbert Humperdinck, Karl Vollmoeller i Georg Fuchs. Opatrując memoriał słowami Schillera: „gdybyśmy doczekali się własnej sceny narodowej, byłibyśmy wówczas także narodem”, szczególnie akcentowano powracający od stu lat apel o utworzenie sceny narodowej pod protektoratem państwa – instytucję, w której manifestowałyby się społeczna, kulturowa i narodowa jedność Niemców. W rzeczywistości jednak, w części poświęconej repertuarowi, zaproponowano dotychczasowy program przedstawień masowych Reinhardta, zaś szczegółowa analiza prognoz ekonomicznych pokazuje, że przedsiębiorstwo Reinhardta było znacznie bardziej zaangażowane w realizację tego projektu, niż mógłby sugerować jego „obywatelski” charakter. Na początku stycznia 1917 memoriał przekazano Ministerstwu Spraw Publicznych, które poleciło prezydium policji wydanie opinii o sygnatariuszach, a zwłaszcza o Karlu Vollmoellerze, którego uznano za autora memoriału. Opinia urzędnika policji była bardzo ostrożna i zastrzegła, że w razie zaakceptowania tego przedsięwzięcia, powinno ono podlegać kontroli rządowej. W tym samym czasie, w lutym 1917, właściwymi sobie kanałami Reinhardt dotarł do członka parlamentu, doktora Kaufmanna, który na oficjalnym posiedzeniu zgromadzenia narodowego poparł ideę utworzenia w Berlinie teatru narodowego, a późniejsze wstawiennictwo ministra spraw wewnętrznych Heinego wzmocniło tę opinię.



Jedermann, reż. Max Reinhardt, Salzburger Festspiele 1920

Dla realizacji projektu w lipcu 1917 powstało Deutsche National-Theater Actiengesellschaft, którego celem był „zakup, rozbudowa i użytkowanie” dotychczasowego Cyрку Schumannna. Kapitał założycielski wynosił 1,6 miliona marek, z czego wkład radcy handlowego Hermanna Frenkla wynosił 630 tysięcy, Edmunda Reinhardta 500 tysięcy, wydawcy Wolfganga Hucka 185 tysięcy, a kilku innych udziałowców wniosło mniejsze sumy. Towarzystwo, którego jednoosobowe kierownictwo powierzono Edmundowi Reinhardtowi, od razu zakupiło budynek i przejęło go wraz z inwentarzem teatralnym. Tymczasem w 1918 powstało Grosses Schauspielhaus zu Berlin GmbH, które miało być głównym najemcą teatru od Deutsche National-Theater AG. Na jego czele stał z kolei Max Reinhardt. Cel tej złożonej struktury wkrótce wyszedł na jaw. Po otwarciu teatru akcjonariusze, którym mogło się wydawać, że całe przedsięwzięcie przynosi duże dochody, zaczęli się domagać wypłaty dywidend. Tymczasem okazało się, że zyski przypadają wyłącznie spółce Grosses Schauspielhaus zu Berlin, która wynajmowała teatr, a nie Deutsche National-Theater AG, które było jego właścicielem. Także szyld Deutsche National-Theater skryto za fasadą Grosses Schauspielhaus, zwłaszcza że w chwili inauguracji teatru marszałek Paul von Hindenburg ogłosił wyniki dochodzenia w sprawie przyczyn klęski Niemiec w wojnie. W takiej chwili niezręcznie byłoby eksponować ideę jednoczenia narodu za sprawą sztuki.

Trudno jednak powiedzieć, aby cała historia budowy Grosses Schauspielhaus kładła się cieniem na sławie Reinhardta, który potrafił bardzo skutecznie zabiegać o poparcie ze strony kół rządowych, przekonywać do sporych inwestycji za pomocą wielbicieli jego sztuki, ale sam umiał także w odpowiednim momencie zniknąć ze sceny.

Na początku lat dwudziestych XX wieku Reinhardt coraz częściej pracował w teatrach wiedeńskich i angażował się w organizację festiwali w Salzburgu, powierzając kierownictwo scen berlińskich swoim współpracownikom. Kiedy w 1933 zmuszony został do zamknięcia swoich scen w niemieckiej stolicy, z Oksfordu pisał do narodowosocjalistycznego rządu Niemiec:

Niewyobrażalny przewrót, jaki dokonał się od czasów wojny, nie pozostawił żadnej instytucji na całym świecie niezmienionej, obumarcie dawnych form gospodarczych i wreszcie wielki ruch polityki wewnętrznej w Niemczech zatrzęsły fundamentami kierowanych przeze mnie teatrów w Berlinie. [...] Dlatego jako dotychczasowemu właścicielowi Deutsches Theater, Kammerspiele i udziałowcowi Grosses Schauspielhaus pozostaje mi jedynie możliwość przekazania dzieła mojego życia państwu niemieckiemu. [...] Ta decyzja, która ostatecznie rozdziela mnie z Deutsches Theater, nie przychodzi mi łatwo. Wraz z utratą tej własności tracę nie tylko owoc trzydziestosiedmioletniej działalności, znacznie większą stratą jest utrata ziemi, na której budowałem przez całe życie. Tracę moją ojczyznę.¹⁷

Była to reakcja Reinhardta na zaoferowany mu przez władze narodowosocjalistyczne za pośrednictwem Wernera Krausa, aktora z jego zespołu, tytułu „honorowego aryjczyka”. W 1937 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie już od 1934 angażował się między innymi w organizację festiwali teatralnych w Kalifornii oraz realizację *Snu nocy letniej* w Hollywood. Ale kiedy po przyłączeniu Austrii do Rzeszy Niemieckiej w 1938 powrót do Europy stał się niemożliwy, Reinhardt nie potrafił odbudować swojego imperium w Ameryce. I to nie dlatego, że nie znał zasad działania tamtejszego przemysłu teatralnego czy nie miał dostępu do wpływowych środowisk, lecz dlatego, że stracił wiarę w moc teatru. W 1943 – w roku swojej śmierci – pisał zrezygnowany:

Jak teatr, którego najwyższym nakazem jest miłość do ludzi, którego aktorzy mają rozdarte serca [...], jak może konkurować z tysiącami straszliwie prawdziwych tragedii, na które codziennie opada kurtyna obojętności.¹⁸

¹⁷ M. Reinhardt, *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, red. H. Fetting, Berlin 1989, s. 174, 275.

¹⁸ Ibidem, s. 357.