

Robert Rduch*

POLITYCZNY TEATR POETY ALBERTA EHRISMANNA

Elsbeth Pulver, autorka opracowania *Niemieckojęzyczna literatura w Szwajcarii po roku 1945*, ubolewa w roku 1974, że w Szwajcarii przed pojawieniem się Frischa i Dürrenmatta nie było obiecujących koncepcji dramatycznych¹. W roku 2000 ukazała się monografia Hansa Stutza, Ursuli Käser-Leisibach i Martina Sterna pt. *Teatr szwajcarski. Dramat i teatr w niemieckojęzycznej Szwajcarii przed Frischem i Dürrenmattem 1930–1950*². We wstępie autorzy podkreślają konieczność skorygowania „ogólnie powszechnej opinii”, iż „Frisch i Dürrenmatt jako początkujący twórcy zastali właściwie estetyczną próżnię, którą wkrótce dla siebie zagospodarowali”³. Stutz, Käser-Leisibach i Stern dokonali przeglądu około 1200 sztuk teatralnych, powstałych w Szwajcarii po niemiecku we wskazanym okresie; z tego „przeczytali blisko 400”⁴. Istniał zatem szwajcarski teatr przed Frischem i Dürrenmattem, czego chciałbym – za tezę Stutza, Käser-Leisibach i Sterna – dowieść w poniższych rozważaniach.

Albert Ehrismann (1908–1998) był przede wszystkim poetą, ale w jego twórczości znajdziemy też teksty dla teatru. Były to teksty pisane na zamówienie, wystawiane tylko kilka razy i nie można ich bynajmniej nazwać kamieniami milowymi w historii szwajcarskiego teatru. Dramatyczne próby Ehrismanna mogą być jednak przydatne dla przybliżenia specyfiki literatury helweckiej w niemieckojęzycznym obszarze językowym. Analiza tych tekstów, zarówno z gatunku agitprop: *Front der Arbeit spricht* (*Front Pracy przemawia*, 1935), *Die Unzufriedenen* (*Niezadowoleni*, 1935), jak i sztuk okolicznościowych: *Der neue Kolumbus* (*Nowy Kolumb*, 1939), *Kolumbus kehrt zurück* (*Kolumb powraca*, 1946), umożliwi bardziej zróżnicowany

* Uniwersytet Śląski w Katowicach.

¹ Por. E. Pulver, *Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945*, [w:] M. Gsteiger (red.), *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*, Zürich–München 1974, s. 143–406, tu s. 361.

² H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950*, Zürich 2000.

³ Ciż, *Vorwort*, [w:] ciż, *Schweizer Theater...*, s. 9–11, tu s. 10.

⁴ Por. tamże, s. 9 oraz M. Stern, *Künftige Aufgaben*, [w:] H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater...*, s. 569–575, tu s. 572.

ogład literatury szwajcarskiej w kontekście duchowej obrony kraju (*Geistige Landesverteidigung*). W historii literatury nader często pomija się fakt, że szwajcarska polityka kulturalna lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku pozostawała także pod wpływem myśli lewicowej. Historycy literatury zauważyli przede wszystkim pierwszą sztukę okolicznościową Ehrismanna, ponieważ wyraźnie odróżnia się ona od innych produkcji teatralnych prezentowanych na Wystawie Krajowej w roku 1939, głównie przez swój socjalistyczny internacjonalizm i dystans do typowej „szwajcarskości”¹. Mniej uwagi natomiast poświęcano innym sztukom i liryce Ehrismanna.

Już w poetyckich debiutach Ehrismanna dały się zauważyć oznaki politycznego zaangażowania, które znalazły swój wyraz w manifestie z roku 1939². Jego pisarstwo lat trzydziestych rozkłada się ilościowo niemal po równo na lirykę i dramat. Opublikował wówczas trzy tomy z sześćdziesięcioma pięcioma wierszami. Jednocześnie regularnie pisywał recenzje teatralne do esdeckiej gazety „Volksrecht” z Zurychu oraz krótkie teksty dla kabaretów i robotniczych grup teatralnych. Najczęściej były to piosenki, włączane w akcję sceniczną. Podczas pierwszego przedstawienia Cabaret Cornichon 1 maja 1934 roku zaprezentowano cztery piosenki Ehrismanna³. 5 października 1934 tekst

¹ Por. K.-D. Schult, *Zwischen Selbstbehauptung und Selbstbeschränkung. Die Literatur der Jahrzehnte vor und nach dem zweiten Weltkrieg*, [w:] K. Pezold i in., *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991, s. 75–124, tu s. 97; B. Sandberg, *Geistige Landesverteidigung (1933–1945)*, [w:] P. Rusterholz, A. Solbach (red.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart–Weimar 2007, s. 208–231, tu s. 224; P. Rusterholz, *Nachkrieg – Frisch – Dürrenmatt – Zürcher Literaturstreit – Eine neue Generation (1945–1970)*, [w:] P. Rusterholz, A. Solbach (red.), *Schweizer Literaturgeschichte*, s. 241–327, tu s. 245; Ch. Linsmayer, *Albert Ehrismann*, [w:] tenże, *Literaturszene Schweiz. 157 Kurzporträts von Rousseau bis Gertrud Leutenegger*, Zürich 1989, s. 268–269.

² W tekście *Kurze Rede über den Traum des Dichters* (Krótka mowa o marzeniu poety), który Ehrismann wygłosił latem 1938 roku na Uniwersytecie Ludowym w kantonie Zurych, polityczne zaangażowanie w poezji znajduje swoje ugruntowanie w odniesieniu do Friedricha Hölderlina. Ehrismann sformułował przy tym symbolikę drzewa, przypominającą brechtowską „rozmowę o drzewach”. Por. A. Ehrismann, *Sterne von unten*, Zürich 1939, s. 33–43. Liryczną kulminację zaangażowania politycznego stanowi przedrukowany w tym zbiorze wiersz *Beispiel eines Mannes K* (Przykład mężczyzny K). Wiersz ten, mówiący o śmierci komunisty podczas hiszpańskiej wojny domowej, ukazał się już pod innym tytułem w roku 1936 w moskiewskim czasopiśmie emigracyjnym „Internationale Literatur” („Literatura Międzynarodowa”). Por. A. Ehrismann, *Beispiel Genosse K* (Przykład towarzysza K), „Internationale Literatur” 1936, t. 6, z. 12, s. 78.

³ Por. P. M. Keller, *Cabaret Cornichon. Geschichte einer nationalen Bühne*, Zürich 2011, s. 97–98. W spisie występów, dołączonym do monografii, figurują następujące

Ehrismanna na chór śpiewany i mówiony *Die stählerne Seite* (*Stalowa strona*) znalazł się w programie rewii *Der rote Faden* (*Główny wątek*). Tę kompozycję agitprop wykonał Nowy Chór, szwajcarski zespół założony przez niemiecką emigrantkę Jo Mihaly⁴. Po zmianach w programie SPS (Socjaldemokratycznej Partii Szwajcarii) w roku 1935 współpraca zainicjowana między socjaldemokracją i komunistami w ramach antyfaszystowskiego Frontu Ludowego stworzyła dogodne warunki dla rozwoju proletariackiego teatru w Szwajcarii. Swoje najlepsze dni teatr ten przeżywał w połowie lat trzydziestych przy okazji politycznych festynów i zgromadzeń⁵. SPS jako jedna z najważniejszych sił politycznych w kraju mogła wspierać kulturę teatralną. *Die stählerne Seite* została opublikowana w 1935 roku w zbiorze esdeckich chórów mówionych *Front der Arbeit* (*Front pracy*). Opierając się na prostych przykładach losu robotników, wzmacniano świadomość proletariacką publiczności oraz wskazywano na konieczność społecznych przemian. W tymże zbiorze ukazała się również pieśń Ehrismanna *Vom Schicksal der Welt* (*O losie świata*), która przy pomocy pacyfistycznych, antykapitalistycznych i antyamerykańskich hasel wzywała proletariat do walki. Oba wyróżniające się silną rytmiką teksty były uważane za istotne dokumenty helweckiego ruchu agitprop⁶. W 1937 roku teksty Ehrismanna wykorzystał kabaret Barentatze z Berna⁷, rok później jego *Lied der Drehorgelfrau* (*Pieśń kataryniarki*) śpiewano przy okazji występu zespołu *Die Scheinwerfer* (*Reflektory*)⁸. Doświadczenia z małymi formami teatru robotniczego zachęciły Ehrismanna do napisania większego utworu scenicznego. W atmosferze wydarzeń roku 1935 powstał *Lehrstück Die Unzufriedenen* (*Niezadowoleni*)⁹, gdzie Ehrismann przy użyciu prostych środków gatunku agitprop tworzy sprawozdanie o lewicowej agitacji, które ma posłużyć za instrukcję

teksty Ehrismanna: *A propos Fleischextrakt* (*À propos ekstraktu mięsnego*; maj 1934), *Eine – – wartet!* (*Jedna – czekajcie!*; brak daty), *Fischers Nachtlid* (*Nocna pieśń rybaka*; maj 1934), *Frau Attaché* (*Vo Berlin uf Beromünschter*) (*Pani Attaché*; luty 1940), *Vom kleinen Mädchen das Einkäufe machte* (*Vom Mädchen, das einkaufen ging*) (*O dziewczynce, co szła na zakupy*; maj 1934), *Von den Kulis und den nutzlosen Schiffen* (*O kulisach i niepotrzebnych statkach*; brak daty).

⁴ Por. W. Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*, Leipzig 1978, s. 224.

⁵ Por. I. Frey, *Proletarisches, Agitprop- und antifaschistisches Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des schweizerischen Arbeitertheaters der Zwischenkriegszeit*, Bern 1983, s. XXXV–XXXIX.

⁶ Por. E. Pulver, *Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945*, s. 221. Pulver twierdzi nawet, że „chóry mówione, które Ehrismann pisał dla zgromadzeń robotniczych, są dziś formalnie ciekawsze od jego lirycznych utworów”.

⁷ Por. I. Frey, *Proletarisches...*, s. 235.

⁸ Por. tamże, s. 234.

⁹ Niestety, nie udało mi się dotrzeć do informacji, czy ten *Lehrstück* został wystawiony na scenie.

do dalszej agitacji. W argumentacji, odnoszącej się do socjaldemokratycznego planu pracy, a także do odrzuconej w referendum inicjatywy kryzysowej, łączy rozwiązania esdeckie z pomysłami komunistycznymi. Z perspektywy literaturoznawczej interesujące są jednak nie tyle historyczne różnice między programami partyjnymi, ale użycie nowoczesnych form dramatycznych. We wspomnianym modelowym sprawozdaniu zabiegi typu efekt obcości oraz gry-w-grze zostały użyte tak, by mogły być zrozumiałe dla publiczności robotniczej. Na scenie pojawiają się aktorzy, przedstawiający się jako „delegaci partii do zwalczania kryzysu gospodarczego i biedy”¹⁰. Z tej grupy zostają wyłonieni agitatorzy oraz potrzebujący (mowa tu o ludziach, którzy muszą wyżywić siebie i swoje rodziny), ci wyjaśniają publiczności swoje role. W sześciu częściach odgrywane są przykłady agitacji z różnych branż. Gong i światło sygnalizują przejścia pomiędzy poszczególnymi częściami sprawozdania agitacyjnego. Kilkakrotnie powtarzane serie pytań i odpowiedzi prozą mają na celu uświadomienie widzom istoty godnej egzystencji. Robotnikom, urzędnikom i chłopom wyjaśnia się, że im podobni zasługują na więcej niż tylko zaspokojenie prostych potrzeb materialnych, mianowicie na „wiedzę i swoją korzyść”¹¹ oraz „spojrzenie w gwiazdy”¹². Perswazja na scenie odbywa się przy udziale chóru i wykorzystaniu piosenek, przypominających teksty Brechta. Wielokrotnie powtarzana strofa, kończąca poszczególne części sztuki, brzmi następująco:

Trzeba posłać głowy do szkoły.
Przykład zaczyna się od żołądka.
Trzeba spojrzeć głowom w oczy:
Co zrobiliście dla żołądka?
To ma być szkoła dla każdego,
Bo nauki nie dostaje się w prezencie:
Tylko ten może mówić głową,
kto głową myśli o żołądku¹³.

Podobieństwo do piosenki Brechta *Człowieku jak masz żyć? z Opery za trzy grosze* jest wyraźne. Sam nasuwa się wers „Moralność potem, najpierw dajcie jeść”¹⁴. Także w wierszach i krytykach teatralnych Ehrismanna uwidacznia się wpływ Brechta¹⁵. Jego powiązania z teatrem epickim najlepiej widać

¹⁰ A. Ehrismann, *Die Unzufriedenen. Ein Lehrstück*, b. m. [Bern] b. r. [1935], s. 1.

¹¹ Tamże, s. 3.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 4, 10, 16, 24, 33.

¹⁴ B. Brecht, *Opera za trzy grosze*, tłum. J. Buras, Wrocław 2008, s. 139.

¹⁵ Wszystkie tomy wierszy Ehrismanna z lat trzydziestych zawierają liczne, jednoznacznie polityczne wiersze, w których podmiot liryczny wstawia się za potrzebującymi. O recenzenckiej działalności Ehrismanna pisze I. Frey, *Proletarisches...*, s. 146–147.

na przykładzie robotniczej sztuki okolicznościowej *Der neue Kolumbus* (Nowy Kolumb), której autorami byli Ehrismann i Kurt Früh. Dramat powstał na zlecenie Socjaldemokratycznej Partii Szwajcarii, a pokazywany był od 5 do 7 sierpnia 1939 roku w ramach Dni Pracy w Zurychu. O ile poprzednie produkcje raczej nie spotkały się z szerszym odbiorem, o tyle sztuka dla partii, wystawiona w hali widowiskowej Wystawy Krajowej mieszczącej blisko 7000 widzów¹⁶, przyniosła Ehrismannowi duży rozgłos, co potwierdzają liczne recenzje¹⁷. Realizacja sceniczna sztuki była ogromnym przedsięwzięciem, możliwym tylko dzięki wsparciu partii socjaldemokratycznej. Główną siłę zespołu składającego się z 700 osób stanowili członkowie Volksbühne Zürich (zuryskiego Teatru Ludowego). Zaangażowano również aktorów z Schauspielhaus w Zurychu, z teatrów miejskich w Bernie i Lucernie oraz z kabaretu Cornichon. Muzykę skomponowaną przez Huldreicha G. Früha grała Orkiestra Radia Szwajcarskiego. Istotną częścią dramaturgii były też trzy zuryskie chóry¹⁸. W tym samym roku sztuka ukazała się drukiem. Jak zauważył jeden z recenzentów, wersja sceniczna została „z braku czasu mocno okrojona”¹⁹. Poniższa analiza bazuje na książkowej wersji sztuki.

Epicki charakter *Der neue Kolumbus* sygnalizuje już podtytuł – *Dramatyczne opowiadanie*. Wśród występujących postaci na pierwszym miejscu pojawia się nie Kolumb, lecz narrator. W ten sposób uwypuklona jest epicka konstrukcja i element obcości dramatu. Kolumb pozostaje na drugim planie. Innym zabiegiem, mającym zapobiec łatwej identyfikacji widza z akcją na scenie, jest sprowadzenie postaci do typów. W sztuce występują: żona Kolumba, pierwszy robotnik, sterownik, pierwszy telefonista, katarzyniarka, spiker oraz chłopiec w bocianim gnieździe. Towarzyszą im ponadto liczni statyści, głosy śpiewających i chóry. Sztuka składa się z czterech części, które wyznaczają poszczególne etapy alegorycznej akcji. W pierwszej części pod tytułem *Niepewne życie* miejsce akcji zostaje dokładniej określone. Nie położenie geograficzne, ale atmosfera społeczno-polityczna fikcyjnego kraju jest przedmiotem opisu. Spiker, pracujący dla agencji informacyjnej „Europa” i reprezentujący medium radiowe, informuje o klęskach żywiołowych na całym świecie. Świat nawiedzają pożary, których zarzewie mieści się w Europie,

Por. też K. Früh, *Rückblenden von der Arbeiterbühne zum Film*, Zürich 1975, s. 69. Anegdota autorstwa Früha, według której Ehrismann w swojej recenzji prapremiery sztuki *Einer* niezamierzone „przerwanie akcji na scenie przez aktora poprawiającego reflektor” zinterpretował jako „efekt obcości”, świadczy o brechtowskiej obsesji krytyka.

¹⁶ Organizatorzy byli rozczarowani tą liczbą widzów. Por. M. Stern, *Das Festspiel*, [w:] H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater...*, s. 126–163, tu s. 143.

¹⁷ Por. I. Frey, *Proletarisches...*, s. 175–180.

¹⁸ Por. [Anonim] *Tag der Arbeit*, „Berner Tagwacht” 1939, nr z 11.07.

¹⁹ C.S., *Das Festspiel der Arbeiter an der Landesausstellung*, „National-Zeitung” (Basel) 1939, nr z 7.08.

gdzie „podsycą się”²⁰ ogień. Pierwszy komunikat spikera kończy się ostrzeżeniem „Uważajcie na iskrę!”²¹. Grupa żołnierzy podchwyci i powtarza ostrzeżenie. Ich odpowiedź na zagrożenie to słowa: „Zabezpieczcie broń!/ Niebezpieczeństwo jest jeszcze daleko./ Ale miejcie się na baczności!”²². Na niepewną sytuację na świecie skarżą się też goście gospody, telefoniści jako przedstawiciele biznesu i kapitału, jak również robotnicy. Kryzys gospodarczy i bezrobocie niepokoją całe społeczeństwo fikcyjnego kraju. Chór wspomnianych grup społecznych wzmaga atmosferę zagrożenia i przenosi ją na publiczność: „Nie jesteś bezpieczny! Niczego nie możesz być pewny!”²³. Aluzje do sytuacji w Europie, głównie w Szwajcarii roku 1939 są czytelne, także i bez dosłownego odniesienia. W drugiej części pt. *Inny kraj* atmosferę zagrożenia zastępuje wizja lepszego świata. Narrator wprowadza postać tytułową. Krzysztof Kolumb jest „drobnym urzędnikiem w niewielkim banku”²⁴. Urzędnik Kolumb marzy o świecie, w którym panuje sprawiedliwość, gdzie nie ma głodu i wojen. Wierzy w istnienie takiego miejsca. Poszukiwanie nieodkrytego ładu staje się u Ehrismanna alegorią skomplikowanego procesu przemian społeczno-politycznych²⁵.

Rzeczywista podróż historycznego odkrywcy Kolumba przybiera charakter przenośni²⁶. W trzeciej części alegoria dotyczy trudów politycznego procesu. Szary obywatel Kolumb zaczyna urzeczywistniać swoją wizję i znajduje sprzymierzeńców wśród najuboższych swojej fikcyjnej ojczyzny. Przewyciężając wiele przeciwności, budują statek. Motyw budowy autor wykorzystuje do ukazania solidarności między robotnikami. Pierwszy statek rekwirują władze, dopiero drugi, budowany po kryjomu, jest gotowy do podróży. W czwartej części sztuki przedstawiony jest tylko pierwszy etap podróży, bo dalsze poszukiwanie lepszego świata zostaje udaremnione przez działania zbrojne. Koniec wyprawy pozostaje niezmany. Narrator przerywa akcję i objaśnia publiczności alegoryczną funkcję podróży:

Towarzysze! Tu zatrzymuje się
przedstawienie o nowym Kolumbie. To
przedstawienie nie jest o Szwajcarii.

²⁰ A. Ehrismann, K. Früh, *Der neue Kolumbus. Eine dramatische Erzählung*, Zürich–New York 1939, s. 8.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 8–9.

²³ Tamże, s. 14.

²⁴ Tamże, s. 15.

²⁵ Sam autor interpretował sztukę w ten sposób. Por. A. Ehrismann, *In dieser Nacht*, Herliberg–Zürich 1946, s. 16.

²⁶ Mniej więcej w tym samym czasie postać Kolumba pojawiła się w podobnej roli bojownika o lepszy świat w zapiskach Ludwiga Hohla. Por. L. Hohl, *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*, Frankfurt am Main 1984, s. 181 i 278.

Ma ono być alegorią
Walki i ofiary wszystkich jednostek
We wszystkich krajach, walki o ludzką godność
I wolność²⁷.

Potężny chór kończy przedstawienie apelem: „Przyjaciele, nie obawiajcie się wyruszyć!/ Wkrótce cały kontynent zajaśnieje słońcem!”²⁸.

Drugą, mniej znaną sztukę Ehrismanna pt. *Kolumb powraca* wystawiono latem 1946 roku w Bazylei w hali widowiskowej na terenie Schützenmatte²⁹ podczas siódmego Szwajcarskiego Robotniczego Festynu Gimnastyczno-Sportowego. W recenzjach i w opracowaniach historyczno-literackich sztukę tę określono jako kontynuację *Nowego Kolumba*³⁰. Tymczasem może być tu mowa jedynie o podjęciu motywu z pierwszej sztuki. Kontynuacja koncepcji dramatycznej z roku 1939 nie była możliwa w sytuacji politycznej roku 1946. Konstelacja postaci, schemat akcji, forma dramatu oraz przekaz polityczny uległy znacznej modyfikacji.

Także w tym przypadku analiza może bazować tylko na wydaniu książkowym z roku 1948. Przy lekturze tej wersji sztuki można zauważyć, że w niektórych miejscach didaskalia zostały zapisane nie jako typowe wskazówki dla reżysera, ale jako komentarz dla czytelnika, a niekiedy nawet jako metafikcyjalna proza. Takie komentarze wzmacniają epickość sztuki. Ten wymiar dramatycznego tekstu Ehrismanna zatracił się podczas realizacji na scenie festynu sportowego. Widzowi pokazano tylko dwa poziomy fikcji. Listę postaci sztuki przedstawia reżyser, odpowiednik narratora z pierwszej sztuki. On steruje metapłaszczyzną akcji scenicznej i spełnia podobną funkcję jak piosenki, tzn. jest elementem obcości. Podmiot wprowadzający didaskalia tak objaśnia funkcję reżysera: „jego władza sięga tak daleko, że może on przerwać

²⁷ Tamże, s. 85.

²⁸ Tamże, s. 86.

²⁹ Schützenmatte to duży teren rekreacyjno-sportowy w Bazylei, którego historia sięga XV wieku, kiedy to odbywały się tam zawody Towarzystwa Strzelniczego [przyp. tłum.].

³⁰ Por. Albert Ehrismann, *Kolumbus kehrt zurück. Eine dramatische Legende*, Zürich, b. r. [1948], s. 4. Wydanie książkowe zawiera następującą informację: Sztuka „luźno nawiązuje do wcześniejszego tekstu dramatycznego *Der neue Kolumbus*, którego współautorem był Kurt Früh [...]”. To sformułowanie jest na tyle niejednoznaczne, że pozwala odczytać drugą sztukę Ehrismanna jako kontynuację pierwszej. Por. F. Billeter, *Kolumbus als Symbolfigur sozialistischer Hoffnung*, „Der Tages-Anzeiger” 1992, nr z 24.12.; Florestan, „Das neue Land”. *Festspiel zum schweizerischen Arbeiter-Turn-und-Sportfest von A. Ehrismann*, „Vorwärts” (Basel) 1946, nr z 20.07.; R. Caluori, *Albert Ehrismann*, [w:] A. Kotte (red.), *Theaterlexikon der Schweiz*, t. 1, Zürich 2005, s. 521.

dialog, niespodziewanie wdrzeć się w jednoś czasu i miejsca, ignorując dystans stuleci, jaki dzieli go od wydarzeń, lub nawet wywołać ruch, wyłączyć światło i chwilowo znieść iluzję³¹. Publiczność widzi najpierw reżysera, który wprowadza w historię o Kolumbie. Na scenie widać sławnego żeglarza i jego marynarzy odkrywających Amerykę. Europejczycy spotykają Indian, zaprzyjaźniają się z nimi i prowadzą proste, szczęśliwe życie w egzotycznym raj, ale szczęście nie jest niezmacone. Najpierw przyćmi je świadomość, że nie wszystkim na świecie tak dobrze się wiedzie. Kolumb myśli o powrocie do ojczyzny, by pomóc rodakom. Piękny kraj nawiedzają dwie katastrofy: wezbrane fale niszczą domy Indian, potem do Ameryki przybywają inni Europejczycy, atakując pokojowych Indian i płądrując ich wioski. Żądnych mordu białych mężczyzn przysłał tyran, mają oni znaleźć i pojmać Kolumba, który w międzyczasie w ojczyźnie stał się ikoną walki o wolność. Ich ekspedycja kończy się fiaskiem, bo majtkowie buntują się przeciwko ludziom tyrana. Kolumb zapowiada powrót i powstanie przeciwko tyranowi. W finale reżyser ogłasza widowni przesłanie sztuki: wszyscy powinni być jak Kolumb i walczyć o lepszy świat³².

W akcję wpleciono trzy cele pedagogiczne, które tylko po części pokrywają się z koncepcją polityczną pierwszej sztuki, są to: misja pokoju i sprawiedliwości społecznej oraz krytyka kolonializmu. Sednem teatralnego przesłania z roku 1939 było wezwanie do walki o sprawiedliwość społeczną, jak i do międzynarodowej solidarności z robotniczymi masami. Prostoliniowość i niezłomność tej postawy ideologicznej nie pozostawiała żadnych wątpliwości. Postać Kolumba ucieleśniała sprawiedliwą walkę o dobrą sprawę. Druga sztuka z 1946 roku była reakcją Ehrismanna na II wojnę światową i jej skutki. Zarazem dokumentuje ona jego refleksje i wątpliwości dotyczące słuszności ideologii komunistycznej. Widać to w przemianie, jaką przechodzi postać tytułowa. W 1939 roku Kolumb był jedynie nazwiskiem-symbolem, nadanym urzędnikowi bankowemu, by uwypuklić jego poszukiwanie lepszego świata. Statek urzędnika nosił nazwę „Nadzieja”. Siedem lat później Krzysztof Kolumb nie jest już urzędnikiem bankowym, jego statek to „Santa Maria”, a tekst sztuki zawiera liczne odniesienia do wyprawy z roku 1492. Reżyser i podmiot wypowiadający didaskalia używają dokumentów z XV wieku. Poprzez odwołanie do historycznego Kolumba Ehrismann przywołuje postkolonialny kontekst akcji, co nie umniejsza symbolicznego wymiaru postaci. Odkryty kraj jest nadal poszukiwanym lepszym światem, ale publiczność spogląda na tę oazę lepszej ludzkości z perspektywy właśnie zakończonej II wojny

³¹ A. Ehrismann, *Kolumbus kehrt zurück...*, s. 7–8.

³² Por. tamże, s. 76.

światowej. Element dydaktyczny dotyczy głównie przesłania pacyfistycznego. Wielki chór śpiewa na początku:

Ląd! Ląd! Ląd! Ląd! Bądźcie pozdrowieni!
 Bądźcie pozdrowieni na wszystkich lądach!
 Ląd! Ląd! Ląd! Ląd! Pomóż nam
 Zmienić go za twoim przykładem!
 Aż ludzie, wolni od niedostatków,
 szczęśliwi mężczyzna i kobieta i dziecko,
 przestaną mordować sobie podobnych,
 bo wszyscy jesteśmy braćmi³³.

Pacyfistyczne przesłanie ma w sztuce globalny wymiar. W akcji brak bezpośrednich odniesień do II wojny światowej. Nielatwo również dopatrzeć się aluzji do reżimu nazistowskiego, echa takiej aluzji ukryte są w przemowie chóru i reżysera o historycznej walce o wolność „wszystkich ludów i ras”³⁴: „Męczennicy walki o wolność i miliony bezimiennych, łamanych kołem, ćwiartowanych, palonych, gilotynowanych, wieszanych, rozstrzeliwanych i zagazowanych”³⁵. Śmierć przez zagazowanie jest tu tylko jedną z wielu historycznych form mordy. Na tak dalece posunięty dystans do współczesnych mu wydarzeń mógł – wśród autorów niemieckojęzycznych w roku 1946 (1948) – pozwolić sobie tylko Szwajcar. W jednym z dłuższych monologów reżysera dochodzą do głosu ideologiczne wątpliwości lewicowego intelektualisty, których trudno się dopatrzeć w sztuce z roku 1939. Reżyser jest wprawdzie nadal przekonany, że przyczyną „trosk, bezprawia, niedostatku i niewolnictwa” są „warunki”³⁶, oraz że trzeba je zwalczać, ale zaczyna wątpić w możliwość pokonania wszystkich problemów na drodze walki: „Gdzie leży błąd? Czy diagnoza była niewłaściwa? A może rzecz nie w diagnozie i nie w warunkach, ale w człowieku i wiedzy, jaką nosi w swym prostym sercu? I czy nie pozostaje w nas zawsze, jakakolwiek byłaby przyczyna, resztką niezadowolenia, dreszcz beznadziejnej rozpacz?”³⁷. W tych słowach Kolumb Ehrismanna z roku 1946 nie brzmi już jak naiwny agitator. Jego dylematy mają cechy faustowskiego rozdarcia, cierpi z powodu „niedoskonałości kondycji ludzkiej”³⁸.

Ideologiczne zwątpienie Ehrismanna nasiliło się w latach siedemdziesiątych. W 1974 roku opublikował w czasopiśmie „Nebelspalter” wiersz pt. *Die Rechnung* (*Rachunek*), gdzie zdystansował się wobec partyjnych wytycznych:

³³ Tamże, s. 14.

³⁴ Tamże, s. 65.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 30.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

Wiele lat temu
 Napisałem dwie sztuki o Kolumbie
 Wtedy wierzyliśmy, że nadzieje
 Są możliwe. Już nie są.
 Zepsuły się.
 [...]
 Co do Kolumba:
 Indie Zachodnie są odległe
 Jak gwiazda Syriusz,
 Niedosięgła na niebie.

Ideologie
 to sznury na szyję.
 [...]
 Nie napiszę już sztuk o Kolumbie
 Jego wyprawa była niewarta świeczki
 Marzenie zdetronizowano³⁹.

Analiza dramatycznej twórczości Alberta Ehrismanna pokazuje, że tradycja modernizmu, w Niemczech i Austrii przerwana przez dojście do władzy nazistów, mogła być kontynuowana i rozwinięta w Szwajcarii. Szwajcarscy autorzy mieli tym samym w pierwszych latach po roku 1945 w niemieckim obszarze językowym przewagę nad pisarzami z Niemiec i Austrii.

Przed Frischem i Dürrenmattem byli w Szwajcarii autorzy eksperymentujący na scenie z nowymi formami teatralnymi. Jeszcze zanim sztuki Brechta świętowały swoją premierę w zuryskim Schauspielhaus – 1941 (*Matka Courage i jej dzieci*), 1943 (*Dobry człowiek z Seczuanu*, *Życie Galileusza*), 1948 (*Pan Puntilla i jego sługa Matti*) – epickie formy teatru dotarły do Szwajcarii. Albert Ehrismann należy bez wątpienia do pionierów teatru Brechta na scenach Helwecji⁴⁰.

Ciekawe byłoby porównanie wczesnych dramatów Maxa Frischa i tekstów teatralnych Ehrismanna. Szczególnie produktywne mogłoby być zestawienie sztuk o Kolumbie z dramatem *Chiński mur*. Istnieje wyraźna analogia pomiędzy postacią narratora i reżysera u Ehrismanna i postacią Dzisiejszego u Frischa. U Frischa także pojawia się postać Kolumba. Ponadto obaj autorzy

³⁹ A. Ehrismann, *Die Rechnung*, „Nebelspalter” 1974, t. 100, z. 14, s. 6 oraz [w:] tenże, *Später Äonen später*, Rorschach 1975, s. 18–19 [tłum. K.K.].

⁴⁰ Zainteresowanie modernistycznymi formami teatru można zaobserwować w latach czterdziestych w twórczości wielu autorów. Por. M. Stern, *Übergang: das dramatische Frühwerk Max Frischa und Friedrich Dürrenmatts*, [w:] H. Stutz, U. Käser-Leisibach, M. Stern, *Schweizer Theater...*, s. 511–544, tu s. 522–523. Stern mówi w tym kontekście m.in. o dramacie *Der Samariter* (1942) Franza Fassbinda.

należeli do jednego pokolenia – Ehrismann (1908–1998) był tylko dwa lata starszy od Frischa (1911–1991)⁴¹.

Jedną z głównych różnic między powojenną twórczością dramatyczną w Szwajcarii i w Niemczech jest zauważalna globalna perspektywa w dramatach Szwajcarów przy podejmowaniu problemów im współczesnych, której nie znajdziemy w dramatach niemieckich; te skupiały się wyłącznie na dylematach związanych z sytuacją w Niemczech. Stern tak pisze o pierwszych sztukach Frischa:

Wszystkie trzy sztuki szwajcarskiego autora podejmowały rozrachunek z sytuacją na świecie, nie tylko z losem Niemiec. Większość niemieckich sztuk powojennych ograniczała się do tego ostatniego. Późniejszy zarzut Frischa pod adresem dramatu Wolfganga Borcherta *Pod drzwiami* (1947), długi czas najpopularniejszej sztuki powojennej, dotyczył sprowadzenia II wojny światowej do niemieckiej tragedii rodzinnej⁴².

Podobnie można podsumować sztuki Ehrismanna o Kolumbie, przede wszystkim *Kolumbus kehrt zurück* (*Kolumb powraca*). W roku 1946 dla szwajcarskiego autora ważniejsza od rozliczenia się z drugą wojną i nazizmem jest debata dotycząca kolonializmu.

Z języka niemieckiego przełożyła Kalina Kupczyńska

⁴¹ Por. tamże, s. 521. Stern porównuje dramat Frischa ze sztuką *Ein Friedensspiel* (1945) Hermannna Schneidera.

⁴² Tamże, s. 525 [tłum. K.K.].