

Napięcia wywołane zachodzącymi procesami cywilizacyjnymi można zaobserwować także w sztuce niemieckiej, której rozwój postępował w różnych, często wzajemnie wykluczających się kierunkach. W pierwszej dekadzie XX wieku współistniało obok siebie wiele umocowanych jeszcze w epoce mieszczańskiej, choć odmiennie zorientowanych nurtów i grup artystycznych. Na ich tle pojawiły się zapowiedzi ekspresjonizmu, który wkrótce miał eksplodować „jak beczka prochu”. Nie wyznaczał sobie zadań częściowych – odwzorowywania rzeczywistości, wyrażania tragizmu istnienia czy estetyzacji życia, lecz odrzucając wszelkie tendencje sztuki realistyczno-psychologicznej, naturalistycznej, symbolistycznej czy impresjonistycznej, jako cel stawiał sobie totalną przemianę: człowieka i świata. Hasła i postawy artystyczne niemieckiego ekspresjonizmu ewoluowały i zaostrzały się pod wpływem wydarzeń politycznych: pierwszej wojny światowej (1914–1918), rewolucji listopadowej (1918) oraz wielkiego kryzysu (1919–1923) w czasach Republiki Weimarskiej.

Główna fala ekspresjonizmu przypada na drugie dziesięciolecie XX wieku. Samo określenie „ekspresjonizm” jako zapowiedź nowego nurtu w sztuce pojawiło się w niemieckiej krytyce w roku 1911 – najpierw w odniesieniu do malarstwa francuskiego prezentowanego na 22. wystawie Berlińskiej Secesji (jako przeciwstawienie impresjonizmowi), następnie użyte zostało przez Kurta Hillera jako autoprezentacja grupy młodych poetów („Jesteśmy ekspresjonistami!”), by wkrótce stać się powszechnym hasłem rozpoznawczym artystów głoszących „duchową rewoltę”. W ciągu zaledwie kilku lat ekspresjonizm stopniowo zawładnął wszystkimi obszarami sztuki: początkowo najsilniej zaistniał na gruncie sztuk plastycznych (grupy ekspresjonistyczne: Die Brücke od 1905 i Der Blaue Reiter od 1911), następnie za pośrednictwem

czasopism „Der Sturm” (wydawane od 1910 pod redakcją Herwartha Waldena) i „Die Aktion” (wydawane od 1911 pod redakcją Franza Pfemferta) ogarnął literaturę, a zwłaszcza lirykę i dramat, by z kolei oddziaływać na muzykę, teatr i film. Ale już w roku 1920 – z kilkuletnim wyprzedzeniem – Wilhelm Worringer² zapowiadał jego koniec³, a rok później Yvan Goll obwieścił śmierć ekspresjonizmu⁴. Jednak w wypadku poszczególnych dziedzin sztuki owe cezury czasowe mają tylko znaczenie orientacyjne. Dramat i teatr ekspresjonistyczny wykraczają poza te wąskie ramy, z jednej strony znajdując inspiracje we wcześniejszej twórczości dramatycznej i zjawiskach związanych z reformą teatru, z drugiej zaś właściwe ekspresjonizmowi środki wyrazu scenicznego widoczne są także w późniejszych inscenizacjach.

Jako zapowiedź ekspresjonistycznego teatru⁵ traktuje się wprowadzenie na scenę, między innymi przez Maksa Reinhardta, dramatów Georga Büchnera (1813–1837) – *Śmierć Dantona* (1835, wyst. 1902) i *Woyzeck* (1838, wyst. 1913), Franka Wedekinda (1864–1918) – *Przebudzenie się wiosny* (1891, wyst. 1906) i *Duch ziemi* (1895, wyst. 1902), a także niezwykle popularnych w Niemczech sztuk Augusta Strindberga, zwłaszcza *Gry snów* (1902) i *Sonaty widm* (1907). W ten wczesny nurt wpisują się także utwory Oskara Kokoschki (1886–1980), przede wszystkim jego pierwsza jednoaktówka *Morderca, nadzieja kobiet*⁶ (1907, wyst. 1909 w Wiedniu), ale także *Sphinx und Strohmann* (Sfinks i figurant, 1908) i *Orpheus und Eurydyke* (Orfeusz i Eurydyka, 1910).

W dziedzinie praktyki scenicznej jako poprzedników ekspresjonistów wskazuje się reformatorów teatru z początku XX wieku, którzy zainicjowali przemiany w zakresie kształtowania przestrzeni scenicznej i stworzyli podstawy scenografii antyiluzjonistycznej – Adolphe’a Appię (1862–1928),

którego *Muzyka i inscenizacja* ukazała się w 1899 w Monachium, i Edwarda Gordona Craiga (1872–1966), przebywającego przez pewien czas w Berlinie, gdzie w 1905 roku wydano po niemiecku jego pisma *O sztuce teatru*. Przesłanki te zostały jednak w bardzo zróżnicowany sposób przetworzone przez poszczególnych artystów, co sprawia, że trudno jest traktować niemiecki ekspresjonizm w teatrze jako nurt jednorodny, całkowicie spójny, określający się w jakimś nadrzędnym manifeście czy programie i posiadający wspólny arsenał środków wyrazu oraz strategii artystycznych. A mimo to stwierdzić wypada, że właśnie w dramacie i teatrze ekspresjonizm wyraził się najpełniej, w sposób dojrzały i kompleksowy, i w tych właśnie dziedzinach przyjął postać najbardziej radykalną, wywierając wpływ na rozwój późniejszych form dramatyczno-teatralnych.

Trudność w rekonstruowaniu ogólnej teorii dramatu i teatru ekspresjonistycznego wynika ze skrajnie indywidualistycznego charakteru publikowanych tekstów. Jakkolwiek artyści pozostawili mnóstwo artykułów, komentarzy i polemik, to mają one charakter wypowiedzi ściśle odautorskich, dotyczą postulatów estetycznych nowej sztuki ujętych z jednostkowej perspektywy i służą wyrażeniu własnych oczekiwań wobec sztuki. Tę różnorodność postaw, odmiennność stylów, nadmiar estetyk, środków i form artystycznych wypada uznać za konglomerat swoiście ekspresjonistyczny. Teresa Wróblewska zestawiała antynomie ekspresjonizmu w następujący sposób: „indywidualizm a kolektywizm, idea wolności a idea solidarności, idealizm obiektywny a idealizm subiektywny, mistycyzm a witalizm, tendencje irracjonalne a intelektualne, metafizyczne a polityczne, wreszcie abstrakcja a krzyk”⁷. Z perspektywy czasu ekspresjonista Kurt Pinthus oceniał: „Różnice, częstokroć prowadzące do całkowitego przeciwsta-