

Tomasz Wysłobocki
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-5452-0675

W cieniu gilotyny. O estetycznych, obyczajowych i społecznych uwarunkowaniach powstania melodramatu

Wprowadzenie

Niniejszy artykuł ma zasadniczo ambicję przeglądową. Nie chodzi jednak o przegląd artykułów i opracowań, które traktują na temat powstania pod koniec XVIII wieku we Francji nowego gatunku dramatycznego, jakim był melodramat. Celem tego tekstu jest przyjrzenie się różnym tendencjom w zakresie estetyki literackiej, teatralnej, a szczególnie społeczno-obyczajowej, które może nie wprost, ale pośrednio przyczynią się do ustalenia się tej nowej formy ekspresji scenicznej i jej popularyzacji, a także uzmysłowią polskiemu czytelnikowi – nie do końca może dysponującemu szerokim oglądem na kontekst francuski – specyficzne realia i okoliczności historyczne, które z całą pewnością miały na to wpływ.

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że w ciągu drugiej połowy osiemnastego stulecia wszystko składało się tak, że powstanie melodramatu było niejako konsekwencją występujących lub tworzących się wówczas tendencji i przemian, tak politycznych, jak obyczajowych czy estetycznych. Ich przegląd pozwoli uzmysłwić sobie, jak skomplikowany był proces wykuwania się tej nowej formy dramatu, który czerpiąc z wielu źródeł, zaproponował – przy użyciu nierzadko znanych już elementów – zupełnie nową jakość.

Przez cały wiek XVIII teatr pozostawał we Francji ulubioną rozrywką bogatych i wykształconych elit arystokratycznych, ale z czasem widownie oficjalnych scen zaczęły zapełniać się przedstawicielami warstwy mieszczańskiej, która w ciągu wieku szybko się bogaciła, stawała się coraz lepiej wykształcona i która do niedawna jeszcze w dużej mierze zadowalała się przedstawieniami bulwarowymi. Majętni kupcy i lokalni notable, ale także średniozamożni mieszkańcy miast dawali się ponieść fali teatromanii ogarniającej kraj, ale zarazem wnosili do publicznej debaty o sztuce scenicznej nowe spojrzenie krytyczne i inną wrażliwość na wystawiane przedstawienia. Bezspornie teatr cieszył się wtedy we Francji statusem „liturgii społecznej”, paralelnej w stosunku do „liturgii kościelnej” (Chaunu: 308).

Aktorzy i aktorki, wywodzący się – co należy podkreślić – ze środowisk mieszczańskich i drobnomieszczańskich, nierzadko na własną rękę szukali nowych środków ekspresji scenicznej, które gwarantowałyby im sukces i popularność wśród nowych widzów, a co za tym idzie – zapewniłyby im upragniony status materialny. I tak na przykład aktorka

Adrienne Lecouvreur – hołdując gustom przeobrażającej się społecznie widowni – zdobyła sławę udaną próbą zastąpienia dawniejszych stylów retorycznych bardziej realistyczną interpretacją swoich ról. Naśladowała ją w tym względzie Mlle Dumesnil (Marie-Françoise Marchand), mimo że Mlle Clairon (Claire-Josèphe L  ris) wprowadziła znów na scenę kunsztowną heroiczną wzniosłość [...].

(Nicoll: 349)

Z kolei każdy autor, który pretendował do miana prawdziwego literata, musiał wpi rwy wykaza c si  kunsztem na deskach teatru – zar wno Voltaire, Denis Diderot, a nawet i sam Jean-Jacques Rousseau, który p niej sztukę dramatyczną z całą mocą b dziej pot biał, zyskali prawdziwy rozgłos i sławę, pisząc sztuki. Niemniej w XVIII wieku to wciz aktorzy, a nie dramatopisarze – poza nielicznymi wyjątkami – grali w teatrze pierwsze skrzypce i byli prawdziwymi gwiazdami. Wszyscy oni podlegali jednak wyrokom instancji wyższej, na jaką na przestrzeni lat wyrosła publicznoc; wraz z przemianami przekroju społecznego na widowni przeobrazeniom ulec musiała – pod wieloma wzgl dami – sztuka dramatyczna.

Kryzys form dramatycznych

W drugiej połowie XVIII wieku funkcjonowały w Paryżu trzy oficjalne sceny¹, których prestiż opierał się na królewskim przywileju – Komedia Francuska, Komedia Włoska oraz Królewska Akademia Muzyki (od 1792 r. Opera). Z kolei w roku 1782 swoje podwoje otworzył także Teatr Przedmieścia Saint-Germain, znany później szerzej jako Odeon. Równoległe jednak istniało wiele prywatnych scen i inicjatyw teatralnych, zwanych zbiorczo teatrami bulwarowymi², skupionych głównie w okolicach *nomen omen* bulwaru Du Temple, które przy użyciu różnego rodzaju wybiegów formalnych i scenicznych usiłowały obejść królewskie zakazy tudzież monopol scen oficjalnych na repertuar klasyczny i które częściej kierowały swoją uwagę w stronę widzów o mniej zasobnych portfelach, hołdując jednocześnie ich poczuciu estetyki (por. Mazzoleni: 159–169). Henri Lagrave zauważa, że tak jak z czasem na widowniach teatrów oficjalnych pojawiała się coraz więcej mieszczan (a nawet – choć w znacznie ograniczonej liczbie – przedstawiciele miejskiego plebsu), tak w spektaklach bulwarowych coraz chętniej uczestniczyli ludzie majątni. Sceny te bowiem w ciągu kolejnych dekad profesjonalizowały się, a ich warunki lokalowe nieustannie się polepszały, czyniąc wystawiane tam spektakle „godnymi” także i bardziej ogładzonych teatromanów (Lagrave: 252–258). Jedno jest pewne – w rezultacie panującej od początku stulecia we Francji teatromanii, „[n]iemal każde większe miasto przystępowało do wznoszenia teatrów o niespotykanych wymiarach i bogatszym niż dotychczas zdobnictwie” (Nicoll: 349).

Szczególnie duży wkład w rozwój techniczny i materialny teatru (na poziomie architektury, scenografii, kostiumów czy rozplanowania przestrzeni) miała opera importowana do Francji z Włoch, a potem „naturalizowana” niejako przez Jean-Baptiste’a Lully’ego i Jean-Philippe’a Rameau. „Scena iluzjonistyczna – zauważa *à propos* Héléne Leclerc – z dekoracją perspektywiczną, ze swoją maszynerią osadzoną niby magiczny krąg za ramą proscenium oraz sala

¹ Sztuka teatralna była bowiem reglamentowana przy pomocy królewskich przywilejów.

² Istniały także tzw. teatry jarmarczne, otwierające swoje podwoje przy okazji dorocznych jarmarków, z których najbardziej znane były jarmarki Saint-Germain (odbywające się w tygodniach poprzedzających Wielkanoc) oraz Saint-Laurent (w drugiej połowie lata).

z piętrami łóż wchłonęły bez różnicy wszystkie formy dramatu [...]” (cyt. za Chaunu: 309). Zmiany te zachodzić będą w czasie stopniowo.

Jeszcze w roku 1748, przy okazji premiery sztuki pt. *Semiramis* jej autor – nie kto inny jak sam Voltaire – utyskiwał na warunki lokalowe paryskich teatrów, snując jednocześnie wizję budowy nowej sceny godnej stolicy Francji i – ma się rozumieć – jego twórczości:

Wielki teatr wzniesiony zgodnie ze sztuką, musi być obszerny; scena winna ukazywać kawałek placu publicznego, wewnątrz pałacu, wejście do świątyni. Tak to winno zostać pomyślane, żeby aktor był widoczny dla widzów, pozostając w ukryciu dla innych postaci, zależnie od potrzeb. [Teatr] musi przemawiać do oczu; to je zawsze najpierw należy uwodzić. Winien pomieścić najpompatyczniejszy nawet spektakl. Wszyscy widzowie winni widzieć i słyszeć tak samo, niezależnie od zajmowanych miejsc.

(Voltaire, 1747; tłum. T.W.)

Poza tym Voltaire w swoich pismach teoretycznych zwracał uwagę, że francuski teatr klasyczny coraz słabiej przystawał do potrzeb estetycznych ówczesnej demokratyzującej się publiczności, a jego tematy już się wyeksploatowały – potrzebne było nowe otwarcie, nowe wątki i atrakcje, gdyż te dotychczasowe zdążyły się zużyć i nie zadowalały znacznej części widzów. W związku z tym sam wprowadził do teatru nowe treści i motywy, a także podjął próbę reform w obszarze gry aktorskiej – zainicjował on powstanie tragedii narodowej, która inspiracji szukała w historii lokalnej (nie tylko zresztą francuskiej), a aktorom swoich sztuk rekomendował wczuwać się w role, zamiast „chłodno recytować kwestie”. Równolegle filozof zapożyczył od popularnej wówczas i obliczonej m.in. na efekt wizualny opery środki iluzji teatralnej, tzw. koloryt lokalny – dbałość o dopasowanie scenografii do wystawianej sztuki, o odpowiednie kostiumy oraz adekwatne rekwizyty. Ze swoich tragedii wyeliminował też element fatum, zastępując go ludzkimi namiętnościami. Były to spore zmiany – docenione wówczas przez publiczność – lecz pozwoliły one jedynie odwlec w czasie ogłoszenie zupełnego upadku tragedii, która nie potrafiła odnaleźć siły wyrazu, jaką miała w wielu XVII. Voltaire, pomimo wielkich ambicji, nie potrafił zostać nowym Racine’em.

Co ciekawe, kilkanaście lat wcześniej, w 1734 roku, ten sam Voltaire zauważał w *Listach filozoficznych*, że w tragedii „chodzi tylko o wielkie

namiętności oraz heroiczne głupstwa uświęcone starą legendą albo historią. [...] Natomiast dobra komedia jest wymownym malowidłem śmiesznych przywar danego narodu” (Voltaire, [1734] 1952: 154–155). Sam zatem dostrzegał, że tragedia – z uwagi na podejmowaną tematykę oraz formę – nie może stać się narzędziem oświeceniowej walki o naprawę moralną społeczeństwa. Rolę tę naturalnie przejmie w kolejnych latach komedia.

Mimo impasu, w jakim znalazł się repertuar klasyczny i sami autorzy, którzy usilnie szukać będą sposobu i formy, by lepiej poruszać serca i umysły widzów, popyt na sztuki dramatyczne nieprzerwanie się wzmagał. Ta ciągle rosnąca popularność teatru niepokoiła ludzi Kościoła, moralistów, a także niektórych myślicieli oświecenia, bowiem upatrywano w nim jednej z najważniejszych przyczyn obserwowanej wówczas degradacji obyczajów – uważano go za siedlisko prostytucji i źródło panującej w wyższych warstwach społecznych rozpusty³. Wspomnijmy choćby opinię Rousseau – *nota bene* autora oklaskiwanej opery pt. *Wiejski wróżbita* – jaką wygłosił w *Liście o widowiskach* napisanym w odpowiedzi na artykuł „Genewa” autorstwa Jeana d’Alemberta opublikowany na łamach *Encyklopedii*, w którym ten ostatni utyskiwał na brak w tamtym mieście sceny dramatycznej. Rousseau uznał, że żadna z form proponowanych przez współczesny teatr, wciąż pętany m.in. klasycznymi łańcuchami trzech jedności oraz regułami odpowiedniości (fr. *bienséance*) i prawdopodobieństwa (Lagrave: 633–635), nie tyle nawet nie przystawała do moralnych potrzeb społeczeństwa, co przyprowadzała je do upodlenia i rozwiązłości. W komediach dramatopisarze naigrywali się nieprzerwanie z przedstawiceli mieszczaństwa i jego systemu wartości, z kolei tragedie – prócz tego, że raziły sztucznością – budziły w widzach żądze, których nie sposób było potem zaspokoić, co przynosiło tylko społeczną frustrację, a w dodatku odwoływały się do systemu wartości, który dla coraz większej części widzów był zwyczajnie obcy i niezrozumiały, bowiem etyczne i społeczne wartości epoki oświecenia nie były już takie same jak w stuleciu poprzednim. Choć część mieszczaństwa zasiadającego gromadnie na widowni usiłowała rozumieć i doceniać tragedię klasyczną oraz komedię obyczajową w stylu molierowskim, to przychodziło jej to z coraz większym trudem:

³ Wspomnieć można przy tej okazji choćby Manon Lescaut, postać z powieści Prévosta, którą żądza światowego życia, w tym teatr, tak bardzo omamiła, że wyrzekła się cnoty, a nawet na dno moralnego upadku pociągnęła za sobą kawalera des Grioux.

[N]ie była ona w stanie ani docenić arystokratycznych smaczków stylu, ani też w pełni zapomnieć swego własnego kodeksu moralnego. W rezultacie pragnęła ona w tragedii czegoś bardziej sensacyjnego niż to, co mógł dać Racine, zaś w komedii było jej niemiło, gdy grzeczne manieri stawały się *risquées*.

(Nicoll: 346)

Jest to o tyle ważne, że w relacjach pomiędzy autorami, aktorami i widzami, to ci ostatni byli wówczas tymi, którzy narzucali pozostałym swoją wolę. Poza uznanymi pisarzami, którzy zapewnili już sobie sławę, oraz teatrami oficjalnymi dotowanymi przez administrację królewską, reszta musiała bardzo pilnie wsluchiwać się w ich opinie, gdyż przychody z biletów stanowiły jedyne źródło utrzymania. Tak więc, chcąc nie chcąc, należało jakoś dostosować się do panujących wśród widzów trendów i mód:

W pierwszej połowie XVIII wieku, autorzy i aktorzy pozostają na pozycji znacznie niższej względem widzów. O ile prawdą jest, że klient zawsze ma rację, o tyle w tamtej epoce usługodawcy szczególnie podlegają jego wymaganiom [...] Publiczność to wykorzystuje i daje im odczuć swoją dominację w każdym krytycznym dla teatru momencie.

(Lagrave: 572; tłum. T.W.)

Tym sposobem na twórczości dramatopisarskiej odcisnęły swe piętno zmieniające się obyczaje epoki. A te m.in. nakazywały Francuzom i wszystkim chcącym mienić się tytułem *honnête homme* ronić łzy i płakać przy każdej okazji, i to zarówno kobietom, jak i mężczyznom (por. Zacharow: 24–27). Dotychczasowe klasyczne formy teatralne nie bardzo stwarzały ku temu okazje lub stwarzały ich stanowczo za mało i stąd między innymi wynikała chęć zadośćuczynienia pragnieniu widzów na łzy, jakie przyświecało Pierre-Claude'owi Nivelles de La Chaussée, który wykreował nowy – powiedzielibyśmy dziś: hybrydowy – gatunek dramatyczny: komedię łzawą (fr. *comédie larmoyante*). Gatunek ten łączył w sobie wątki wesołe i liryczne z sytuacjami smutnymi i pompatycznymi obliczonymi właśnie na ów „płaczliwy” efekt. Taki melanż – choć na pierwszy rzut oka może się nam wydawać niecodzienny – nie raził wtedy aż tak bardzo, bowiem w teorii klasyczna komedia i tragedia różniły się jedynie zakończeniem – szczęśliwym w pierwszym wypadku i smutnym w drugim. Z tej pierwszej wyzyskał La Chaussée społeczny kadr mieszczański, postaci i problemy, ale nie chciał on już wyśmiewać przywar ludzi bez szlacheckiego tytułu. Jednakże nadal

chodziło mu tylko o „drobną innowację, dającą się pogodzić z układem starego społeczeństwa, dawnych stosunków tradycyjnych” (Rzadkowska: 126). Dość zresztą szybko okaże się, że coraz bardziej zdemokratyzowanej publiczności „nie wystarczają [już] płaczące na scenie rokokowe markizy”.

Tak więc francuski teatr cierpiał kryzys. I choć dramatopisarze usilnie wymyślali kolejne konwencje i atrakcje, by zdobyć przychylność widzów, to te szybko obojętniały i wyczerpywały się, a klasyczne formy pozostawały w stanie paraliżu. Nowa publiczność wyrażała coraz częściej niezadowolenie z takiego stanu rzeczy, czego świadectwem niech będzie taka oto wiadomość zamieszczona na łamach „Correspondence littéraire” w roku 1753:

Komedia Francuska po przeżyciu bardzo ciężkiego roku, gdyż wydaje się, że publiczność straciła tak cenne upodobanie do tragedii i dobrej komedii, a wszystkie nowe sztuki wystawiane od roku w tym teatrze upadły, zainaugurowała otwarcie sezonu po przerwie wielkanocnej niezwykłą przemową, wygłoszoną przez Le Kain, słynnego aktora tragicznego [...].

(cyt. za Rzadkowska: 125)

W przemówieniu tym komediant prosił widzów o wyrozumiałość dla trupy i wykazanie większego zrozumienia oraz szacunku dla wielkich dzieł Jeana Racine’a czy Pierre’a Corneille’a. Na próżno. Do przywiązanych do tradycji aktorów scen oficjalnych z trudem docierało, że to, co oni uważali za wielkie i wartościowe, było przez publiczność coraz częściej podważane. W tym kontekście dużo lepiej radził sobie teatr bulwarowy, który obchodząc królewskie zakazy i restrykcje, musiał zaproponować swoim widzom inne – dziś powiedzielibyśmy: eksperymentalne w formie – przedstawienia (por. Brunet; Mazzoleni).

Drama mieszczańska

Impas, w jakim znalazł się repertuar klasyczny, nowe społeczne uwarunkowania oraz niedawne przemiany w teatrze zainspirowały Diderota do napisania sztuk pt. *Syn naturalny* (1757), opatrzonej apendyksem w postaci *Rozmowy na temat „Syna naturalnego”*, oraz *Ojciec rodziny*⁴ (1758), którą poprzedził *Rozprawą*

⁴ Co ciekawe, sztuka ta odniosła prawdziwy sukces sceniczny dopiero w roku 1769.

o poezji dramatycznej. W tych dwóch traktatach dowodził Diderot potrzeby stworzenia nowej formy scenicznej, pośredniej w stosunku do dwóch istniejących gatunków, którą nazwał komedią poważną, a która z czasem zyska miano dramy mieszczańskiej.

Z czego wynikała potrzeba stworzenia nowego gatunku? Otóż Diderot uważał m.in. – podobnie jak Rousseau – że teatr w ówczesnej, wciąż zasadniczo klasycznej formie nie odpowiadał już na potrzeby większości widzów, przez co utracił zdolność moralnego pouczenia, co byłoby zgodne z duchem epoki. Jednakże przeciwnie do autora *Nowej Heloizy*, wnosił on nie o likwidację deprawujących i upadających Francuzów teatrów, lecz o odnowę sceny w nurcie oświeceniowej misji naprawy zepsutych i zużytych instytucji *ancien régime'u*, zwanej regeneracją. Tak oto Diderot zaproponował głęboką reformę teatru w mieszczańskim duchu utylitaryzmu. Niech paryżanie i mieszkańcy innych europejskich miast wynoszą z widowisk etyczne korzyści – postulował.

Empatia wobec postaci i sytuacji wystawianych na scenie miała wywrzeć odpowiedni efekt moralny na publiczności. Nie chodziło już o *katharsis*, rodzaj emocjonalnego wstrząsu wewnętrznego, a o empiryczne, rozumowe pojęcie postaw i motywacji ukazywanych na scenie bohaterów; poprzez refleksję nad przedstawieniem widz miał dojść do przekonania, że musi zmienić swoje postępowanie.

(Wysłobocki, 2017: 192)

Teorię Diderota wsparł w swoich pismach inny znany wówczas dramatopisarz, Louis-Sébastien Mercier. Obaj uważali, że im bardziej teatr zbliży się w swej estetyce i przedstawianych na scenie sytuacjach i postaciach do przeciętnego widza, tym bardziej będzie prawdziwy i realistyczny, a tym samym lepszy wywoła u niego efekt dydaktyczny, przyczyniając się w ten sposób do moralnej poprawy jego samego i całego społeczeństwa.

Wtórował im Jean-François Marmontel, przyjaciel Diderota i jeden ze współautorów *Encyklopedii*. W haśle „Komedia” podkreślał on wyraźnie dydaktyczny charakter przedstawień: „teatr jest dla występku i głupoty tym, czym dla zbrodni – trybunał, gdzie się ją sędzi, oraz szafot, gdzie się ją karze” (1753; tłum. T.W). Zaś kilkanaście lat później na łamach *Suplementu do Encyklopedii* tak pisał o przedmiocie zainteresowania dramatu mieszczańskiego (w kontrze do postrzeganej jako arystokratyczna tragedii):

Krzywdzi się serce ludzkie i nie docenia się natury, uważając, że potrzebuje ona tytułów, aby nas wzruszyć. Święte imiona przyjaciela, ojca, kochanka, małżonka, syna, matki, brata, siostry, wreszcie człowieka, w połączeniu z interesującymi obyczajami – oto zasady patetyczne.

(cyt. za Rzadkowska: 131)

Co ciekawe, choć Diderot i Mercier okazali się świetnymi teoretykami nowego gatunku, to zdecydowanie największy sukces sceniczny w dziedzinie dramy mieszczańskiej odniósł kto inny – Michel-Jean Sédaine. Napisał on m.in. bardzo wówczas popularną sztukę pt. *Filozof mimo woli* (1765), w której główna postać – kupiec o szlacheckich korzeniach, pan Vanderk – udowadnia, że pojęcia honoru i godności, które uważano wówczas za przymioty moralne arystokracji *par excellence*, wspólne są wszystkim ludziom, niezależnie od pochodzenia społecznego. Konflikt na linii arystokracja–mieszczaństwo na deskach teatru zarysowywał się więc – i to zdecydowanie wyraźnie – już dekadę przed premierą *Cyrulika sewilskiego* i *Wesela Figara* Carona de Beaumarchais’go.

Tę ostatnią sztukę, wystawioną publicznie po raz pierwszy 27 kwietnia 1784 roku w Komedii Francuskiej, obejrzał m.in. nikomu wtedy szerzej nieznanym młody kapitan nazwiskiem Bonaparte. Po spektaklu w swoim dzienniku zanotował: „Oto idzie rewolucja!” [*C’est une révoluton en marche!*]. I wcale się nie mylił, bo w roku 1789, kilka zaledwie lat po inscenizacji *Wesela Figara*, Francję ogarnął duch reform, który wspomógł nagłym wtargnięciem na scenę polityczną mas ludowych przybrał postać radykalnej rewolucji, co nie pozostawało bez znaczenia dla dalszego rozwoju sztuki scenicznej i instytucji teatralnych w objętym ferworem przemian kraju.

Rewolucja (francuska) w teatrze

W zasadzie całe życie publiczne uległo w okresie rewolucji francuskiej swoistej teatralizacji, a scena stała się źródłem inspiracji dla organizatorów życia politycznego. Szczególnie wyróżnić przy tej okazji wypada dwa elementy – po pierwsze publiczne egzekucje, którym nadano specyficzny, skodyfikowany i dramatyczny (w obu znaczeniach) przebieg, podczas których dbano o odpowiednią oprawę i w których występowało najczęściej troje „aktorów”: ofiara, kat i – *last but not least* – gilotyna; a po drugie – szczegółowo przemyślane i majestatycznie

inscenizowane święta publiczne, będące swoistym mariażem liturgii świeckiej i religijnej. Kolejne rządy przyzwyczały obywateli do wielkich, pompatycznych celebr w przestrzeni publicznej, takich jak choćby Święto Federacji (14 lipca 1790 i w kolejnych latach) albo Święto Istoty Najwyższej (8 czerwca 1793).

W zasadzie cała rewolucja wydawała się jednym wielkim, nieustającym przedstawieniem łączącym w sobie wszelkie wyobrażalne – a czasem też i niewyobrażalne (!) – gatunki, elementy i treści, wywołując u obserwatorów i uczestników skrajne emocje. Był to spektakl specyficzny – w pewnym sensie w duchu teorii Rousseau – bo z widzów czynił nierzadko aktorów, czasem wbrew ich woli; spektakl publiczny i demokratyczny, bowiem każdy, kto chciał, mógł w nim wziąć udział (niezależnie od tego, czy był bogaty, czy biedny, czy potrafił czytać, czy nie); spektakl zbiorowy, w którym liczyło się wspólnotowe przeżywanie emocji i zwrotów akcji tudzież opłakiwanie tragicznych losów jej „bohaterów” (zob. Ozouf, [1976] 2008).

Zaledwie kilkanaście miesięcy od obalenia Bastylii dokonana się też prawdziwa rewolucja w obszarze instytucji teatralnych. W wyniku zniesienia przywilejów królewskich⁵ ograniczających działalność stołecznych scen, jak grzyby po deszczu zaczęły otwierać się kolejne prywatne przedsięwzięcia – na koniec roku 1791 działało w Paryżu przeszło pięćdziesiąt scen!

Teatr, obok prasy, stał się w czasie rewolucji najpopularniejszym medium. Posiadał bowiem cechy, które w tamtych okolicznościach historycznych okazały się bardzo korzystne – miał publiczny, zbiorowy i demokratyczny charakter, potrafił szybko reagować na bieżące wydarzenia oraz – a może i przede wszystkim – łatwo było mu nadać dydaktyczny sznyt, z czego władze nowo utworzonej Republiki będą chętnie korzystać, szczególnie w obliczu trudności w ustanowieniu nowego systemu oświaty powszechnej (Wystobocki, 2017: 193–195). Nie bez kozery organizacja i kontrola życia teatralnego leżała wówczas w gestii Komitetu Wychowania Publicznego – scena bowiem uznana została przez wielu polityków, a także przez samych dramatopisarzy, za swoistą „szkołę dla ludu”, która przelewać miała do głów Francuzów nowe, „zregenerowane” w duchu oświeceniowym i republikańskim wartości, a w sercach ich zaszczepiać miłość

⁵ Przywileje te zniósł dekret z 13 stycznia 1791 roku. Od tej pory każdy obywatel mógł we Francji otworzyć własny teatr – wystarczyło złożyć odpowiednie zawiadomienie u władz lokalnych.

ojczyzny (Bourdin: 26–35). Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że teatr publiczny łatwiej było poddać kontroli cenzury aniżeli prywatne, zamknięte literackie salony albo indywidualnych czytelników powieści, którzy z dala od wzroku prawdziwych patriotów oddawali się lekturze „arystokratycznych” czytań.

Wraz jednak z powstaniem tzw. repertuaru patriotycznego, realizującego republikańską misję wychowania i moralnej regeneracji Francuzów, teatr nie przestał być miejscem rozrywki – większość wystawianych wtedy na scenach sztuk to utwory obyczajowe i komedie (Bourdin: 46–48), z których jednak skrzętnie eliminowane są wszelkie ślady po upadłym *ancien régime* ucieleśniającym wszystko to, co złe, nieobyczajne, niemoralne i niesprawiedliwe (Usandivaras-Mili: 210). W zasadzie z dnia na dzień odchodzą do lamusa przedstawienia i treści, które nie licują z nowym porządkiem. Gilotyny nie uniknie nawet uświęcony tradycją repertuar klasyczny: występujący w sztukach królowie i książęta zostają przemianowani na prezydentów albo generałów, a hrabiowie i ich służący – na obywateli; są też i takie sztuki, które rewolucyjne okoliczności aktualizują, interpretując je na nowo, jak choćby *Brutus* czy *Śmierć Cezara* Voltaire’a (Usandivaras-Mili: 214–222). Dramatopisarze szukają wtedy pośpiesznie takich form ekspresji scenicznej, które mogłyby zadowolić estetycznie niemal zupełnie nowych widzów, bowiem najważniejsza chyba zmiana, jaka zaszła w obrębie ówczesnego teatru, to wymiana publiczności.

Po roku 1791, po nieudanej próbie ucieczki rodziny królewskiej z Paryża, arystokracja stołeczna i wersalska masowo wyemigrowała za granicę, do niemieckiej Koblencji czy Londynu, by już z bezpiecznej perspektywy przyglądać się dalszemu przebiegowi wypadków. Teatry i dramatopisarze musieli więc wziąć pod uwagę, układając repertuar na kolejne tygodnie i pisząc nowe utwory, że robili to dla pozostałych mieszkańców – kupców, rzemieślników, drobnomieszczan, a także robotników fizycznych zwanych sankiulotami. To nagle, masowe wtargnięcie do teatrów niższych warstw społecznych musiało radykalnie odmienić jego oblicze. Ludzie ci bowiem nie byli zainteresowani wzniosłymi tragediami czy wysublimowanym humorem, oni szukali silnych i jednoznacznych emocji – chcieli szczerego, ludowego śmiechu, spektakularnego widowiska oraz bohaterów z krwi i kości, co odnajdywali dotychczas jedynie w teatrze bulwarowym

i jarmarczonym; nie interesowała ich poetycka metafora, językowy pedantyzm czy niedopowiedzenie.

Twórczość literacką okresu rewolucji francuskiej charakteryzuje płynność i hybrydyzacja form – tak powieściowych, jak i dramatycznych – na skutek odejścia od ustalonych w wiekach poprzednich konwencji, odrzucanych częściowo na fali nienawiści do wszystkiego, co było wytworem *ancien régime*. Tradycja literacka nie przepadła jednak całkowicie, ale została rozbita na drobne kawałki, z których tylko część wyrzucono; z tego, co zostało, każdy twórca brał to, co uważał za najlepsze. Mnożyły się wtedy utwory, których autorzy usiłowali zaskoczyć widza formalnym eklektyzmem i treścią. I tak na przykład do teatru pójść można było na „sztukę tragi-polityko-komiczną”, „sztukę heroikomiczną z wodewilami” albo „tragikomedię historyczną prozą”, a nawet „krótką sztukę historyczno-patriotyczno-republikańską dla tyranobójców”⁶. Do wielu przedstawień wprowadzono popularne i ludyczne elementy baletu i opery, choć może raczej należałoby powiedzieć po prostu: tańca i śpiewu, bowiem najczęściej niewiele miały one wspólnego z wysmakowanym stylem, jaki znamy z poprzednich dziesięcioleci. Szczególnym uznaniem demokratycznej publiczności cieszyły się właśnie piosenki, które pod postacią wodewili śpiewano tak chętnie na paryskiej ulicy jeszcze przed wybuchem rewolucji⁷, a także w trakcie bulwarowych przedstawień. Co ciekawe, nawet jeśli w samej sztuce piosenek nie było, to można być prawie pewnym, że przed, po, a nawet i w antrakcie, intonowano odpowiednie nuty i wspólnie śpiewano to, co akurat było popularne.

Ze sceny zdecydowanie częściej niż kiedyś słychać było prozę – bliższą prawdziwemu życiu aniżeli arystokratyczny aleksandryn – oraz mowę potoczną, z jej przekleństwami, powiedzonkami czy formami niegramatycznymi. Niegdyśjszego „pana” wyparł „obywatel”; postacie zwracały się do siebie nierządkiem przez republikańskie „ty”, a o zasadzie odpowiedniości czy jedności miejsca

⁶ Był to podtytuł sztuki autorstwa François Marchanta pt. *Le bon ménage républicain, ou Les époux bien assortis* (1793) [dosł. *Prawdziwie republikańska rodzina, czyli dobrze dobrani małżonkowie*].

⁷ Jeszcze w 1784 r. Mercier tak pisał w *Obrazie Paryża* nt. wodewili: „Nie ma wydarzenia, którego kpiarski nasz lud nie włożyłby do wodewilu. Francuz lubuje się w epigramacie, a dowcipem odpowiada na wszystko, co mu kto przedstawi. Wodewile, jakkolwiek złośliwe, często zawierają prawdę. Zawsze bywały kpiące i urągliwe, ale odkąd zaczęli pisać je lub poprawiać ludzie z dworu, stały się już nazbyt ostre, nazbyt jadowite” (Mercier, [1797] 1959: 107).

chętnie zapomniano. Wciąż powoływano się przy tym na autorytet Diderota i Merciera, którzy pedagogiczny charakter sztuk teatralnych opierali właśnie między innymi na jak największym zbliżeniu się przedstawienia scenicznego do prawdziwego życia. A nawet z niejaką dumą konstatowano, że sam Rousseau zmieniłby zdanie na temat sztuki dramatycznej, gdyby zasiadł na widowni np. Teatru Republiki⁸.

Odpowiedź na traumę

Gdy 9 thermidora roku II (28 czerwca 1794) pod ostrze gilotyny głowę położył Maximilien de Robespierre, idol paryskich sankiulotów i drobnomieszczan, Francuzi z nieco wyższych warstw społecznych mogli w końcu odetchnąć z ulgą. Powszechnie uznano wówczas, że oto rewolucja, po okresie krwawych ekscesów, dobiegła końca. Po ścięciu Nieprzekupnego nastąpiło we Francji moralne rozprężenie, które było naturalną niejaką odpowiedzią na okres panowania polityki terroru i jakobińskiej, żelaznej „cnoty” ucieleśnianej przez Robespierre’a i jego akolitów z Komitetu Ocalenia Publicznego.

Symboliczny i wymowny był w tym kontekście tytuł sztuki teatralnej autorstwa Charles-Louisa Tissota wystawionej dziewięciokrotnie wiosną 1795 roku na deskach Théâtre de l’Opéra-Comique national, niegdysiejszej Komedii Włoskiej – *On respire* (dosł. oddychamy, bierzemy oddech). Wyrazem tej reakcji będą też na przykład organizowane wówczas w Paryżu bale *à la victime*, w jakich mogli brać udział ubrani na czarno tylko ci, których krewni zostali straceni na gilotynie. Modne staną się u kobiet zaczesane do góry włosy odsłaniające szyję, jak gdyby na znak solidarności ze straceńcami. Mężczyźni zaś w geście powitania głowy będą spuszczać tak nagle i szybko, iż można było odnieść wrażenie, że im one... spadają. Paryskimi ulicami będą się z kolei przechadzać ekstrawagancko ubrani młodzieńcy zwani *Incroyables* i nie mniej szokujące

⁸ W roku 1789 Komedia Francuska zmieniła nazwę na Teatr Narodu. W kolejnych latach, w wyniku scysji politycznych pomiędzy aktorami, część trupy opowiadająca się za ideami republikańskimi odłączyła się i stworzyła w roku 1792 nową scenę – Teatr Republiki; to tam właśnie występował m.in. słynny Talma.

swym neglizem *Merveilleuses*. W 1797 roku Mercier tak będzie opisywał tamten okres w *Nowym Paryżu*:

Czy w przyszłości ktoś da wiarę, że ludzie, których krewni zginęli na szafocie, ustanowili nie dni wspólnego i pełnego powagi umartwiania się [...], lecz dni taneczne, kiedy to tańczyli, pili i jedli do upadłego?

(Mercier, [1797] 1994: 339; tłum. T.W.)

Nieprzypadkowo właśnie wtedy, w kontekście reakcji na traumy Terroru, rozwijały się i popularyzowały we Francji dwie formy literackie podejmujące jakże charakterystyczne dla epoki mroczne wątki – z jednej strony powieść gotycka⁹ [fr. *roman noir*], a z drugiej melodramat. Obie miały wiele wspólnych cech i treści. Często bywały także dla siebie wzajem inspiracją – teatr chętnie inscenizował utwory prozatorskie, jak choćby poczytne wówczas powieści François Guillaume’a Ducray-Duminila, które stały się kanwą dla niejednego melodramatu (Szkopiński: 234). Było tak w przypadku np. *Celiny, czyli dziecięcia tajemnicy* – powieść została wydana w roku 1798, a na jej podstawie René-Charles Guilbert de Pixérécourt stworzył niemniej popularne przedstawienie pod tym samym tytułem, które okazało się jego pierwszym wielkim sukcesem scenicznym (Brunet: 28–29). Ten sam Pixérécourt współpracował blisko z innym dramatopisarzem, Loaisielem de Tréogate’em, który jeszcze w roku 1792 wystawił i opublikował *Zamek Diabła*¹⁰, uważany za protoplastę melodramatu. Na kartach tej sztuki odnaleźć już można wiele elementów nowego gatunku: uproszczoną kanwę, manichejską wizję świata, złoczyńców, tajemnicę, duchy, a w końcu także liczne spektakularne efekty specjalne, jak sztuczne ognie czy eksplozje (Brunet: 27–28).

Wypada zauważyć, że wiele z wyżej wymienionych elementów było wspólnych tak rewolucji, jak i melodramatowi czy powieści gotyckiej. Zjawiska te

⁹ Co ciekawe, powieść gotycka nie przyjęła się we Francji od razu, choć pierwsze dzieła autorów angielskich zostały przetłumaczone jeszcze przed rewolucją – *Zamczysko w Otranto* (1764, przekł. fr. 1767) Horace’a Walpole’a oraz *The Old English Baron* (1778, przekł. fr. 1787) Clary Reeve (zob. Wystobocki, 2020: 85–97).

¹⁰ Premiera tej komedii heroicznej, bo taki podtytuł nosiła, odbyła się 5 września 1792 na deskach Théâtre national de Molière. Do końca roku 1793 wystawiono ją w sumie 67 razy (Tissier: 231). Polski przekład tej sztuki dostępny jest w tłumaczeniu Sebastiana Zacharowa (2004).

łączyły m.in.: nagłe i niespodziewane zwroty akcji, złamanie dotychczasowych zasad społecznych i etycznych, straszliwe zbrodnie, przerażające momenty grozy czy w końcu brutalna wizja świata, a także elementy „dekoracji”, takie jak ruiny zdewastowanych i opuszczonych dworów i klasztorów, więzienia czy lochy.

Podsumowanie

Melodramat, niczym soczewka, skupił w sobie różne tendencje epoki; ustalił się jako odpowiedź na poszukiwania estetyczne i formalne dramatopisarzy oraz społeczne zapotrzebowanie, a nawet polityczne uwarunkowania końca XVIII wieku, które w niczym nie przypominały Francji z pierwszej połowy stulecia. Świetnie wpisywał się w obyczajowe gusta epoki – trafiał do prostego widza dzięki zastosowanym środkom ekspresji, osiągał – dość prosty, ale jednak – cel dydaktyczny/moralny, chętnie wykorzystywał nowinki techniczne w zakresie inscenizacji (efekty specjalne, częste zmiany dekoracji), a przede wszystkim realizował istniejącą w widzach potrzebę patetycznych uniesień, umożliwiając im przeżywanie silnych emocji, od jakich w pewnym sensie uzależnili się w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Wydaje się, że po przeżyciu tak silnej traumy, jaką była rewolucja, Francuzi potrzebowali ciągłych podnieć i pobudzania zmysłów; melodramat oferował to poprzez naprzemienne ukazywanie egzaltowanych obrazów zgryzot, grozy i szczęścia.

Co ciekawe, w utworach melodramatycznych przełomu wieków XVIII i XIX raczej nie odnajdziemy bezpośrednich nawiązań do niedawnych, bulwersujących i krwawych wydarzeń. O ile bowiem epatowanie na scenie grozą podobało się widzom i realizowało ich estetyczne (a może i fizjologiczne) potrzeby, to przypominanie obrazów i wydarzeń rewolucji ich nie interesowało – tych widzieli i doświadczyli aż nadto¹¹. Melodramat dawał wówczas widzom coś jeszcze innego – wiarę w sprawiedliwość dziejową; przekonanie, że koniec końców dobrzy ludzie zawsze zostają wynagrodzeni i odnajdują szczęście, a źli – choćby nie wiem, jak bardzo kłamali i jak wymyślnych masek nie przybierali – zawsze zostają obnażeni i ponoszą zasłużoną karę. Charles Nodier we wstępie do *Wyboru Sztuk* Pixierécourta (wyd. 1841–1843) pisał z pełnym

¹¹ Zob. Didier, 1989; Ozouf, 2001; Bochenek-Franczak, 2011; Jakubowska i in.: 57–86.

przekonaniem: „Melodramat to nie było byle co! To była moralność Rewolucji!” (cyt. za Buckley: 66; tłum. T.W.). Melodramat stał się więc jednym ze środków zablźniania porewolucyjnych ran i zaprowadzania na nowo społecznego ładu.

Bibliografia

- Bochenek-Franczak, Regina. *Raconter la Révolution*. Louvain: Éditions Peeters, 2011.
- Bourdin, Philippe. *Aux origines du théâtre patriotique*. Paris: CNRS Éditions, 2017.
- Brunet, Brigitte. *Le Théâtre de Boulevard*. Paris: Nathan, 2004.
- Buckley, Matthew S. *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.
- Chaunu, Pierre. *Cywilizacja wieku oświecenia*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa: PIW, 1989 [1971].
- Didier, Béatrice. *Écrire la Révolution 1789–1799*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Fournier, Stéphanie. „Le vaudeville ou l’art de s’adapter aux circonstances”. *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l’Empire*. Red. Thibaud Julian et Vincenzo De Santis. Paris: Classiques Garnier, 2019. 93–97.
- Jakubowska, Joanna i in. *Panorama literatury francuskiej: wojna a piśmiennictwo*. Kraków: Universitas, 2020.
- Lagrange, Henri. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1972.
- Marmontel, Jean-François. „Comédie” [hasło]. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Red. Denis Diderot, Jean d’Alembert. T. 3. <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/navigate/3/3113/> [dostęp: 23.03.2021].
- Mazzoleni, Elena. „Les Fourberies de la Foire: une révolution sociopoétique et théâtrale”. *Romanica Wratislaviensia* 67 (2020): 159–169.
- Mercier, Louis-Sébastien. „Bals à victime”. Tegoż. *Le Nouveau Paris*. Paris: Mercure de France, 1994 [1797].
- , „Pioseneczki. Wodewile”. Tegoż. *Obraz Paryża*. Tłum. Anna Jakubiszyn-Tatar-kiewiczowa. Warszawa: PIW, 1959 [1784].

- Nicoll, Allardyce. *Dzieje teatru*. Tłum. Antoni Dębnicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Ozouf, Mona. *Les aveux du roman*. Paris: Gallimard, 2001.
- . *Święto rewolucyjne 1789–1799*. Tłum. Andrzej Siemek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008 [1976].
- Rzadkowska, Ewa. *Encyklopedia i Diderot w polskim oświeceniu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1955.
- Szkopiński, Łukasz. *L'œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*. Paris: Classiques Garnier, 2015.
- Tissier, André. *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*. T. 2. Genève: Droz, 2002.
- Usandivaras-Mili, Muriel. „Voltaire revu et corrigé par la Révolution française: le cas de *La mort de César*”. *L'homme et la nature* 10 (1991): 209–225. DOI: 10.7202/1012636ar.
- Voltaire. „Discours sur la tragédie ancienne et moderne”. Tegoż. *Sémiramis*. [Paris, 1747]. http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VOLTAIRE_SEMIRAMIS.xml [dostęp: 26.11.2020].
- . *Listy o Anglikach, albo listy filozoficzne*. Tłum. Julian Rogoziński. Warszawa: PIW, 1952 [1734].
- Wysłobocki, Tomasz. „Powieść (gotycka) w cieniu rewolucji francuskiej – między fikcją a rzeczywistością”. *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*. Red. Paweł Pluta, Marcin Cieński. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2020. 85–97.
- . „Rewolucja francuska na deskach teatru, rewolucja w teatrze”. *Literatura od kuchni: w kręgu dawnej kultury krajów romańskich*. Red. Anna Gęsicka. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2017. 189–204.
- Zacharow, Sebastian. *U źródeł melodramatu. Joseph-Marie Loaisel de Tréogate. Antologia tekstów*. Tłum. i oprac. Sebastian Zacharow. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.

In the Shadow of the Guillotine. On the Aesthetic, Moral and Social Circumstances of the Emergence of Melodrama

Summary

The main goal of the article is to inscribe the formation, at the turn of the 18th century, of the melodrama in a broader context in order to show that the creation of this dramatic genre was not a result of one man's talent or pure coincidence but actually a result of the historical process and numerous social and aesthetic tendencies that had been influencing the French theatre over previous decades. All these transformations that would eventually get compounded into melodrama, appearing throughout the century, have been observed and commented on, demonstrating once again that theatre is a never-ending story of making and becoming.

Keywords: France, drama, theatre, melodrama, the French Revolution

Słowa kluczowe: Francja, dramat, teatr, melodramat, rewolucja francuska