



Francuski teatr społeczny na przełomie XIX i XX wieku

Antologia przekładów

Twarze i maski
kultury mieszczańskiej

pod redakcją Tomasza Kaczmarka

**Francuski teatr
społeczny
na przełomie
XIX i XX wieku**
Antologia przekładów



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

[Kup książkę](#)

Francuski teatr społeczny na przełomie XIX i XX wieku

Antologia przekładów

**Twarze i maski
kultury mieszczańskiej**

pod redakcją Tomasza Kaczmarka



ŁÓDŹ 2016

[Kup książkę](#)

Tomasz Kaczmarek – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Tomasz Swoboda

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Gilles_Paire

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07374.16.0.K

Ark. wyd. 10,0; ark. druk. 22,25

ISBN 978-83-8088-383-3

e-ISBN 978-83-8088-511-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

[Kup książkę](#)

Spis treści

Francuski teatr społeczny na przełomie XIX i XX wieku (Tomasz Kaczmarek)	/ 7
Jean Grave, <i>Odpowiedzialność</i>	/ 31
Vera Starkoff, <i>Jedyne wyjście</i>	/ 119
Georges Darien, <i>Rośnijcie i rozmnażajcie się</i>	/ 149
G. Darien, M. Luras, <i>Biribi</i>	/ 177
Lucien Descaves i René Vergught, <i>Trzewiki</i>	/ 313
J.-F.-Louis Merlet, <i>Kierownik budowy</i>	/ 333
Noty o autorach	/ 355

Francuski teatr
społeczny na przełomie
XIX i XX wieku

Gustave Hervé, inny wielki anty-patriota, słusznie określił patriotyzm mianem przesady i to daleko bardziej szkodliwej, brutalnej i niehumanitarnej niż religia. Zabobon i religia narodziły się z niemożności wyjaśnienia naturalnych zjawisk.

Zabobon patriotyczny wynika ze splotu kłamstw i fałszu. To zabobon, który odbiera człowiekowi godność i wzmaga jego arogancję i pychę.

Patrioci wierzą, że kula ziemską podzielona jest na małe kawałki strzeżone przez żelazne bramy. Ci, którzy urodzili się w jednym miejscu czują, że są lepsi, szlachetniejsi i inteligentniejsi niż ludzie mieszkający w jakimkolwiek innym miejscu.

Okropne marnotrawstwo patriotyzmu powinno uleczyć nawet średnio inteligentnego człowieka z tej choroby. Patriotyzm wymaga nie tylko utrzymywania „obrońców”, ale nawet poświęcenia własnych dzieci. Patriotyzm to gotowość zabicia ojca, matki, brata i siostry.

Najczęściej słyszymy, że konieczność utrzymywania armii wynika z potrzeby ochrony kraju przed obcą napaścią. Ale przecież oczywiście jest, że rządy doskonale zdają sobie sprawę, że wszystko mogą osiągnąć bez podbojów, a przez politykę zagraniczną.

Carlyle powiedział: „Wojna to kłótnia pomiędzy złodziejami, którzy są zbyt tchórzliwi, by sami stanąć do walki. Dlatego zbierają chłopców z każdej wioski, ubierają ich w uniformy, dają karabiny i szczują ich na siebie nawzajem jak wściekłe bestie”.

Jak łatwo można się przekonać, każda wojna ma taką samą przyczynę...

Emma Goldman

Po życiu i czynach człowieka, niepodobna rozeznaczyć, czy wierzy lub nie wierzy. Jeśli jest jaka różnica między tym co wyznaje ortodoksę, a tym co się jej wypiera, to ona nie jest na korzyść pierwszego. Wyznawanie i praktyka religii spotykają się najpospoliciej u osób ograniczonych, okrutnych, niemoralnych, a wysoko o sobie trzymających; podczas gdy inteligencja, prawda, szczerść, życzliwość, moralność, znajdują się zwykle u ludzi bez wiar.

Lew Tołstoj

Nie ulega kwestii, że pierwiastek przyjemności znajduje się w każdym zjawisku piękna, lecz tak samo odnajduje się on w nieskończonej liczbie najrozmaitszych momentów życiowych, wyróżniających się zasadniczo od uczucia piękna. [...] Każdy stan piękna jest przyjemny, lecz bynajmniej nie każda przyjemność jest pięknem.

Edward Abramowski

Wstęp

Przedstawiany tom poświęcony teatrowi społecznemu we Francji stanowi kontynuację serii antologii sztuk politycznie zaangażowanych, które powstały na przełomie XIX i XX wieku. W 2014 roku opublikowano dramaty najbardziej charakterystyczne dla rozwijającego się wówczas anarchizmu: *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społecznego 1880–1914*. Rok później ukazują się *Farsy i moralitety Octave’a Mirbeau*, które przez ponad sto lat nieznane były nie tylko w Polsce, ale i w rodzimej Francji. Podobny los podzieliło wiele dramatów, które w lwiej części pozbawione były pewnych wartości artystycznych, tak przynajmniej twierdzili adwersarze tego teatru. Nadmierny melodramatyzm anarchistycznych sztuk mógłby nużyć, a nawet irytować dzisiejszego czytelnika – podobnych tekstów stworzono wiele, ale w teatrze tym odnaleźć można również „perełki gatunku”, które i dzisiaj mogłyby cieszyć się popularnością.

Teatr społeczny został *en bloc* skazany na niepamięć właśnie ze względu na rzekomy brak artyzmu, choć tak naprawdę niechęć do niego wynikała z pobudek raczej politycznych. Niemniej publikacje dwóch antologii¹ w kraju Kartezjusza zadają kłam przekonaniu, że trudno zaliczyć dorobek pisarski pewnych dramaturgów zaangażowanych do literatury z górnych półek, bowiem znakomita część utworów nie straciła na swojej oryginalności, a co najważniejsze na swej aktualności. Choć sztuki te są osadzone w konkretnym, odległym od nas kontekście historycznym, to istniejące do dzisiaj problemy wyzysku człowieka przez człowieka wciąż mogą zmuszać do krytycznej refleksji na temat nadwerężonej kondycji ludzkiej we współczesnym świecie. Nie wszystkie sztuki teatru społecznego doczekały się jeszcze przekładu na język polski, a ich znajomość może być przydatna

¹ *Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*, textes réunis et présentés par J. Ebstein, J. Hughes, Ph. Ivernel. M. Surel-Tupin, PUBLISUD, 1991; *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880–1914*, choix et éditions des textes par J. Ebstein, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin et S. Thomas, Séguier/Archimbaud, 2001, 3. volumes.

nie tylko dla literaturoznawców, ale także dla teatrologów, historyków zajmujących się tamtą epoką, a nawet socjologów, antropologów, filozofów i po prostu zafascynowanych teatrem. Z pewnością naukowcy spod znaku *gender* będą również mogli znaleźć coś dla potwierdzenia swoich tez. Teatr ten przez wieki był niesłusznie zaniedbany i stanowi obecnie białą plamę w studiach nad historią literatury francuskiej owej epoki. Obecna pozycja pragnie więc wypełnić chociażby częściowo tę lukę.

W poszukiwaniu teatru społecznego²

Teatr społeczny pojawia się we Francji w ostatnich dekadach XIX wieku. Wielu twórców, pisarzy, filozofów i innych intelektualistów wzięło udział w debacie nad funkcją sztuki dramatycznej w świetle budzenia się świadomości proletariatu i narastających ruchów kontestatorskich³. W lutym 1898 roku „Przegląd sztuki dramatycznej” (*La Revue d'art dramatique*)⁴, który stał się prawdziwym propagatorem oryginalnych jak na owe czasy idei artystycznych, poświęca specjalny numer temu nowemu zjawisku teatralnemu⁵. W tym celu redaktorzy pisma postawili dwa podstawowe pytania pisarzom tworzącym dla tego teatru. Zapytano więc, czy dramaturg powinien w ogóle zajmować się konfliktami społecznymi swych czasów. Chciano się też dowiedzieć, czy twórcy wierzyli w pojawienie się licznych sztuk społecznych, a jeśli tak, to w jaki sposób mogłyby one wpłynąć na formowanie się opinii publicznej⁶. Około trzydziestu pisarzy chętnie odpowiedziało na te pytania, wywołała się natychmiast gorąca dyskusja, co przyczyniło się do obudzenia odwiecznego konfliktu między moralizmem,

² W niniejszym tekście ograniczam się jedynie do pewnych aspektów teatru społecznego, które nie były omawiane w poprzednich monografiach.

³ Por. Caroline Granier, « Nous sommes des briseurs de formules ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*. Thèse de doctorat de l'Université Paris 8 (rozprawa doktorska), 6 grudnia 2003.

⁴ Periodek ten był aktywny od 1897 do 1904 roku. To właśnie w nim omówiono koncepcję „ludowego” teatru Pottechera. W początkowych latach na łamach czasopisma wiele można przeczytać o teatrze zaangażowanym społecznie i politycznie, wiele miejsca poświęcono działalności pisarek feministycznych. Począwszy od 1899 roku w komitecie redakcyjnym zasiadali sympatycy teatru ludowego (Lucien Descaves, Octave Mirbeau, Émile Zola, Camille de Sainte-Croix). Niemniej rok później zwycięża idea teatru „ludowego”, lansowana przez Eugène’a Morela, która, podtrzymywana przez część intelektualistów, nie pragnęła zajmować się niedolą biedoty.

⁵ *Enquête sur la question sociale au théâtre*, „Revue d'art dramatique”, luty, 1898.

⁶ *Ibidem*, s. 244.

który uznawał dobro moralne za główny prerogatyw działań artysty, i estetyzmem, który kładł większy nacisk na wymiar autonomiczny sztuki.

Wielu żywo zareagowało, że nie należy sztuki pozbawiać jej fundamentalnej, czyli estetycznej funkcji. Sztuka ich zdaniem – wiodła w tym prym Rachilde⁷ (wtórował jej w tym Remy de Gourmont) – nie powinna w żadnym przypadku pławić się w jakiejkolwiek użytkowości: sztuka sama w sobie – to było jej credo literackie. Sztuka miała być „pięknem samym w sobie” i z pewnością nie powinna zajmować się bolączkami dnia codziennego, bo jeśli życie ze swą pospolitością wtargnęłoby do niej, oznaczałoby to po prostu śmierć sztuki.

Nie wszyscy jednak myśleli o wymiarze czysto estetycznym. Maurice Le Blond obawiał się teatru zaangażowanego, ponieważ mógł on jedynie doprowadzić do destrukcji teatru w ogóle, bowiem mógłby stać się przede wszystkim trybuną polityczną, propagandową tubą jednej tylko partii, w wyniku czego powstawałyby tylko sztuki z tezą, pozbawione jakiegokolwiek artyzmu⁸. Wśród głosów krytycznych względem tego typu teatru pojawiają się nawet opinie, które nie mają nic wspólnego ze sztuką. Otóż zdaniem tzw. konserwatystów, pokazywanie na scenie życia biednych ludzi, wykorzystywanych przez mieszczań jest atakiem na odwieczne wartości, jawnym „podburzaniem przeciw Kościołowi” [sic], postrzeganemu jako ostatnia ostoja społecznego ładu, bez którego nie mogłby istnieć żaden inny stabilny porządek państwowy, a przede wszystkim moralny. W pewnej anonimowej broszurze można nawet odnaleźć stwierdzenie, że za teatrem społecznym stoją żydowskie grupy interesów i – rzecz jasna – nacisku, które po zdobyciu banków, teraz zapragnęły podporządkować sobie ludzkie umysły, „zatruwając” prawdziwą sztukę swoimi internacjonalistycznymi, anarchistycznymi, ateistycznymi i wreszcie „syjonistycznymi machinacjami”⁹. Wypowiadając te słowa, ich autor marzy o teatrze walecznym, którego ostrze miało być skierowane przeciwko wolnomyślicielom, socjalistom i wszelakim otwartym umysłom toczonym rzekomo przez gangrenę galopującego relatywizmu. Taka reakcja mogła tylko potwierdzać, że teatr społeczny był potencjalnie wielką siłą, której władza

⁷ Rachilde nie gustowała w literaturze i sztuce, które próbowały naśladować rzeczywistość – rzecz jasna nie w sensie Starygity – odrzucała wszystko, co zwykle, zwyczajne i z tych powodów nie przepadała między innymi za naturalizmem. Por. A. Staroń, *Au carrefour des esthétiques, Rachilde et son écriture romanesque 1880–1913*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015, s. 93.

⁸ M. Le Blond, *Le théâtre héroïque et social*, „Revue naturaliste”, Stock, 1901, s. 10.

⁹ *Teatr społeczny*, (autor nieznan), impr. de R. Prud’homme (Saint-Brieuc), 1904, s. 10.

i inni możni tego świata najzwyczajniej się obawiali. Dramaturdzy o tym wiedzieli i chętnie używali tej broni.

Po drugiej stronie barykady stali pisarze i intelektualiści, którzy zgoła inaczej postrzegali funkcję teatru. Wielu utrzymywało, że sztuka, zachowując swoje walory estetyczne, może, a nawet powinna zajmować się problemami społecznymi. Romain Rolland przodował w tej dyskusji, walczył z elitaryzmem sztuki zarezerwowanej wyłącznie dla garstki wybrańców. A przecież sztuka mogła jednoczyć naród, być swego rodzaju spoiwem republikańskim między wolnymi jednostkami. Autor niezapomnianego *Jana Krzysztofa* wzywać będzie do tworzenia nowego teatru, który otwory się na całe rzesze ludzi, będącego, w jego zamyśle, teatrem najbardziej demokratycznym z możliwych¹⁰. Musi on się dostosować do gustów mas, ale to nie oznacza, by miał się tym masom przypodobać, jak to właśnie było w przypadku teatru bulwarowego:

W teatrze ludowym widział on miejsce przede wszystkim dla melodramatów i epopei narodowych. Uważał, że te gatunki odrzucają skomplikowaną psychologię i niezrozumiały dla ludu zawiły symbolizm. Dzięki nim realizowały się natomiast idee prostej moralności, prawdziwego realizmu i zróżnicowanych emocji. Kwintesencją rozważań Rollanda było zdefiniowanie trzech podstawowych warunków, jakie musi spełniać teatr ludowy: musi być wytchnieniem, źródłem energii i światłem dla intelektu. Radość, siła i inteligencja były dla niego istotą uczestnictwa w spektaklu, a wszystko po to, by „w chaos duszy dostało się więcej powietrza, więcej jasności, więcej porządku”¹¹.

Również dla Maurice’a Pottechera, który stworzył w 1895 roku pierwszy Teatr Ludowy, żaden wrażliwy pisarz nie może przejść obojętnie obok konfliktów społecznych, jest wręcz zobligowany do uwrażliwiania opinii publicznej na niegodziwość panującą na świecie. Jego hasłem artystycznym było powiedzenie „przez Sztukę dla Ludzkości”¹², pragnął bowiem poprzez swój teatr docierać do mas ludzkich bez względu na ich status finansowy czy przynależność do danej kasty społecznej. Szczerze wierzył,

¹⁰ „Teatr powinien być światłem dla intelektu. Powinien przyczyniać się do nastania dnia w posępnym ludzkim mózgu, pełnym cieni, pełnym zawirowań, pełnym szkaradztwa. Ledwo co uczulaliśmy na niebezpieczne przekonanie artystów, że wszystkie myśli są dobre dla ludu. Nie znaczy to jednak, że należy oszczędzać ludowi tego, co zmusza do myślenia. Myśl robotnika odpoczywa, gdy jego ciało pracuje: warto więc ją ćwiczyć. A jeśli umiejętnie się do tego zabierzemy, to okaże się, że może to temu człowiekowi sprawić przyjemność, tak jak dla krzepkiego mężczyzny przyjemne jest każde ćwiczenie, które pozwala na rozluźnienie jego członków zgnuśniałych przez długie unieruchomienie. Nauczmy więc człowieka trzeźwo patrzeć i trzeźwo oceniać rzeczy, ludzi i siebie samego”, (R. Rolland, *Teatr ludowy*, tłum. P. Olkusz, Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 109).

¹¹ O. Ptak, *Teatr bez widza nie istnieje*, „Dziennik Teatralny”, 29 października 2009.

¹² J. de Jomaron (red.), *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paryż 1992, s. 806.

podobnie zresztą jak Michelet¹³, że sztuka łącząc to, co piękne i to, co dydaktyczne, może przyczynić się do skutecznego oddziaływania moralnego na cały naród, próbował więc pogodzić moralizm z estetyzmem. Lucien Descaves wydaje się bardziej nieprzejednany w swoich poglądach na nową sztukę skoncentrowaną na problemach społecznych. Stwierdza, że nie może się ona swobodnie rozwijać, ponieważ prześladowana jest przez bezwzględną cenzurę, ale to właśnie, paradoksalnie, dzięki niej może się ziścić marzenie każdego anarchisty: cenzura przyczynia się bowiem do coraz bardziej zdecydowanego buntu eksploatowanych mas. „Być może kiedy rewolucja stanie się niemożliwa w teatrze, to będzie można ją zrealizować wreszcie na ulicy”¹⁴ – stwierdza z przekonaniem. Także Eugène Morel wychwala teatr zaangażowany w sprawy społeczne, choć stwierdza, że każda prawdziwa sztuka świadomie lub nawet nieświadomie zawsze bliska jest życiu i jako taka nie może pomijać pewnych problemów ludzkiej niedoli¹⁵. Trudno w tym miejscu pominąć tekst Jeana Jaurès’a pod znamienitym tytułem „Teatr społeczny”, który został wygłoszony w 1900 roku przy okazji wystawienia sztuki Louisa Marsolleau *Ależ ktoś zakłócił zabawę*. Przywódca Francuskiej Sekcji Międzynarodówki Robotniczej SFIO nawołuje do tworzenia sztuki, która byłaby bliska prostemu człowiekowi; bowiem takowa mogłaby być wytchnieniem po pracy, ale i wskazywałaby na możliwości walki o swoje prawa i stworzenia społeczeństwa obywatelskiego, bardziej sprawiedliwego. Te wszystkie głosy nie były wyrazem jakichś utopijnych wizji, lecz próbą dokonania realistycznej zmiany niegodziwych praw, odzierających z człowieczeństwa całe masy ludzi.

Choć pomijany milczeniem w podręcznikach do historii literatury francuskiej, to teatr społeczny odegrał bardzo ważną rolę w swej epoce, przyczyniając się do ewolucji dramatu. Duża część pisarzy, którzy reprezentowali tzw. odłam bulwarowy, chętnie sięgała po tematykę teatru społecznego. Wielu poruszało problematykę biedy panującej wśród robotników (Paul Adam, André Picard), alkoholizmu (Bouvet, Denan-

¹³ „Teatr jest abdykacją naszej gorszej, powszedniejszej, bardziej egoistycznej istoty na rzecz istoty lepszej, idealniejszej, którą odtwarzamy. Ach, jakże bardzo teatr taki jest nam potrzebny. Potrzebny nam jest teatr prosty a silny, według pojęć ludowych, teatr taki, gdzie potęgą twórczą serca, gdzie młoda wyobraźnia ludzi świeżych pozwoli wreszcie scenie wyrzec się owych strojów i dekoracji zbyt kownych, bez których kroku dziś nie robi nasza sztuka zblazowana. Ludowi pokażcie jego własną legendę, jego własne czyny. Lud – ludem wykarmić należy”, (A. Potocki, *Demokratyzacja sztuki we Francji*, w: „Tydzień”, dodatek literacki do „Kuriera Lwowskiego”, 8.11.1896, nr 45, s. 360.

¹⁴ « *Enquête sur la question sociale au théâtre* », „Revue d'art dramatique”, *op. cit.*, s. 257.

¹⁵ E. Morel, *La Cage*, „Revue d'art dramatique”, luty 1898, s. 170–179.

court) oraz buntu (Dorian i Malafayde, Jullien, Merlet, Conti i Gallien), które stały się głównymi toposami ich twórczości. W dramatach pojawiają się również epizody ze strajków, dramatopisarze kreślą sceny walk między uciskanymi pracownikami a opływającymi w luksusach przedsiębiorcami (Mirbeau). Autorzy nie stronią od tematyki związanej z prostytutką, która jest wynikiem nadwężonej kondycji kobiecej. Piszą ze szczerością, jak to właśnie kobiety są wykorzystywane ekonomicznie przez niesprawiedliwy system kapitalistyczny, dużo miejsca poświęcając aborcji (Brieux, Poinot i Normandy), krytyce polityków (Jules Denancourt i Gabriel Maurière, Provins) i fałszywej filantropii (Brieux). Ci oficjalnie uznani twórcy związani byli z naturalizmem, który od swojej początkowej prowokacji przechodził z czasem do drobnomieszczańskiego konformizmu. „Było to sygnałem krystalizującej się nowej sytuacji społecznej. Naturalizm w teatrze domagał się życia ukazywanego bez sztucznych zabiegów kompozycji fabularnej i bez publicystycznego moralizowania, ale dopuszczanie na scenę nowych środowisk, demaskowanie ich mentalności, prowadziło nieuchronnie do zastępowania czysto naturalistycznej konwencji przez dramaturgię postulatów społecznych”¹⁶. Adam, Jullien czy Brieux nie są obcymi nazwiskami dla specjalisty teatru francuskiego, sprawiedliwość dziejowa wymagała, aby i twórcy buntowniczego teatru również znaleźli poczesne miejsce w literaturze nie tylko francuskiej, ale i europejskiej.

Po tym pobieżnym wprowadzeniu do tematyki teatru społecznego, należałoby przyrzeć się bliżej dramatom, które znalazły się w niniejszej antologii. Wybór utworów może się wydawać arbitralny, niemniej przełożone na język polski sztuki najlepiej odzwierciedlają problematykę poruszaną przez autorów zaangażowanych w ludzkie sprawy. Tłumacze nie zapomnieli bynajmniej o ich walorach artystycznych opierających się nieubłaganemu upływowi czasu. To właśnie tym utworom poświęcona jest ta książka.

Odpowiedzialność

Jean Grave, pochodzący z ubogiej rodziny, uchodził za anarchistrę z krwi i kości, smagał bowiem swoim piórem morderczy system kapitalistyczny na łamach licznych periodyków, które właśnie między innymi dzięki jego przykładowemu wręcz zaangażowaniu, ukazywały się regularnie przez pra-

¹⁶ L. Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887–1918*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993, s. 24.

wie ponad trzydzieści lat (1883–1914). Wystarczy tu wymienić trzy tytuły gazet, które cieszyły się wielką poczytnością w tych niespokojnych czasach: „Les Temps nouveaux” („Nowe czasy”), „Le Révolté” („Zbuntowany”) czy „La Révolte” („Bunt”). „Wywrotowe” poglądy zwolennika anarchizmu skryształizowały się pod wpływem pism Piotra Kropotkina, którego orędownikiem pozostał do kresu swych dni. To dzięki rosyjskiemu uczonemu i rewolucjonście, zarzucił swoje wcześniejsze socjalistyczne przekonania, by głosić otwarcie anarchokomunizm. W swoich tekstach odżegnywał się jednak ostentacyjnie od postulatów illegalizmu, który w swej skrajnej formie dopuszczał popełnianie przestępstw w imię własnych, partykularnych i egoistycznych pobudek bez żadnej podbudowy ideologicznej. W 1892 roku opublikowano jego pracę (przedmowę napisał sam Octave Mirbeau¹⁷, przyjaciel dramaturga) pod wymownym tytułem *La société mourante et l'anarchie* (*Umierające społeczeństwo i anarchia*), za którą pisarz został skazany na dwa lata więzienia i karę pieniężną. Uzasadnienie wyroku: nawoływanie do zabójstw, płądrowania, kradzieży, wzniesienia pożarów, wszelakiej przemocy i tym podobnych. Grave nie pisał jedynie diatrib przeciw oficjalnej władzy. W swojej dziennikarskiej karierze zasłynął również wieloma artykułami poświęconymi teatrowi zwłaszcza społecznemu. Jako wytrawny anarchista, Grave doceniał siłę sztuki w walce o wolność człowieka. Sprawdził więc skuteczność swego pióra także i w dramacie. Tak powstał przejmujący utwór w czterech aktach *Odpowiedzialność*, który słusznie został okrzyknięty „nowoczesną tragedią”¹⁸.

Po wielu „nieprzychylnych okolicznościach” sztuka ukazała się drukiem dopiero w 1904 roku. Przedsięwzięcia tego podjął się Stock, wydawnictwo to specjalizowało się w publikacji różnych tekstów anarchistów. Niemniej żaden dyrektor z liczących się wówczas teatrów paryskich nie odważył się wystawić dramatu; z pewnością każdy obawiał się ograniczenia subwencji, a nawet potencjalnie możliwego zamknięcia sceny. Dramat bowiem ukazuje mechanizmy represyjnego państwa, które doprowadzają poczciwego robotnika na szafot. Grave wydaje się bronić tych, którzy zmuszeni są do kradzieży lub morderstwa ze względu na swą dramatyczną sytuację. Główny bohater gotów jest dopuścić się przestępstwa, by móc wyżywić swoje głodne dzieci. Jego żona (jak zresztą większość postaci ko-

¹⁷ Cf. R. Bianco, « Octave Mirbeau et la presse anarchiste », [w:] Georges Cesbron et Pierre Michel (red.), *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 1992, s. 53–62.

¹⁸ Cf. *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880–1914*, vol. I, op. cit., s. 507.

biecych w sztuce) pogodzona jest ze swoim losem i wołałaby popełnić samobójstwo niż przekroczyć surowe prawo. Pierwsza scena, w której biedne dzieci przyglądają się zdjęciu w książce poświęconej egzekucji mordercy Campiego, grzeszy może nieco nadmiernym dydaktyzmem, ale wprowadza czytelnika/widza w niesprawiedliwy świat rządzony przez bezkarnych sędziów. Nie należy zapominać, że głównymi odbiorcami sztuk społecznych byli przecież prości ludzie, którzy nie mieli do czynienia z wyrafinowaną sztuką dramatyczną, niemniej Grave odwraca wszystkie wartości: rysuje przedstawicieli prawa jako perwersyjnych przestępców, a uważanych za kryminalistów nobilituje do roli prawdziwych bohaterów. Dzieci z początku sztuki nie rozumieją świata dorosłych, w którym ludzie pozbawieni środków do życia zmuszani są do przemocy, a później skazywani są na śmierć. Scena ta nie tylko pozwala autorowi poruszyć problematykę dotyczącą biedy i przemocy, ale antycypuje również tragiczny koniec protagonisty, który podzieli los wielu innych anarchistów.

Bohater sztuki, Robert Renaud jest zwykłym robotnikiem i można by go było również scharakteryzować jako pracowitego, gdyby tylko mógł znaleźć jakieś zajęcie umożliwiające mu godne utrzymanie żony i dwójki dzieci. Pomimo wysiłków spełzających na niczym, rodzina żyje w biedzie, często nie mając co włożyć do garnka. Od pierwszych słów dramatu odnieść można wrażenie, że tragiczny los tej czwórki ludzi został już przesądzony, a cała sztuka, podobnie jak w teatrze antycznym czy naturalistycznym, który uczynił z „determinizmu” współczesne „fatum”, relacjonuje powolny upadek rodziny Renaudów. Pewnego dnia, jedyny żywiciel zostaje aresztowany, jak się później okaże „prewencyjnie”, ponieważ oskarżany jest jedynie o sprzyjanie anarchistom. Będzie przetrzymywany w więzieniu przez dwa długie miesiące bez najmniejszego wskazania winy. Załamana żona popełnia samobójstwo odbierając uprzednio życie również swoim dzieciom – nie chciała, by one żyły w tym okrutnym świecie. Zrozpaczony Renaud w przyływie złości, ale i bezsilności, atakuje nożem sędziego śledczego, który bezprawnie skazał biedaka na areszt, raniąc go powierzchownie. Grave niczym w sztuce z tezą pokazuje, jak nikczemne prawo prowadzi jednostkę do popełnienia przestępstwa, za co to samo bezwzględne prawo wyda na nią wyrok. Podobnie jak Camusowski Meursault, robotnik będzie skazany na śmierć nie tyle za swój czyn, ale za swoje rzekomo wicherzycielskie poglądy, które w rzeczywistości nie jemu były przypisywane, a jego anarchistycznym towarzyszom. Jak Meursault, tak i Renaud godzi się na śmierć dla prawdy, stając się tym samym wcieleniem buntownika wobec absurdu świata.

Jedyne wyjście

Kiedy Vera Starkoff pisze swoją sztukę *Jedyne wyjście* (1904), cieszącą się zasłużonym uznaniem, ma już na swoim koncie dramat *Wolna miłość* (1902). W obu utworach porusza problem emacytacji kobiet w świecie zdławionym przez mężczyzn. Niemniej to właśnie drugi utwór wydaje się bardziej dojrzałym, w którym dopatrzyć się można jawnego wpływu Henryka Ibsena, jej ulubionego pisarza sprzyjającego sprawom kobiet.

Dramat jest historią młodej kobiety Łucji, która wychowana w mieszczańskim domu, przechodzi wewnętrzną metamorfozę, która pozwoli jej wyzwolić się spod jarzma despotycznego ojca i zachowawczej do granic możliwości matki. Dom rodzinny jest dla niej kolonią karną, z której zapragnie uciec w rzeczywisty świat. Z potulnej mieszcзки, która szczerze obdarowuje biedaków pieniędzmi swoich rodziców, staje się kobietą rezygnującą ze swojego uprzywilejowanego statusu społecznego na rzecz prawdziwego życia wśród biednych. Przemiana zachodzi pod wpływem nauk korepetytora Rocha, który jest wolnomyślicielem i orędownikiem walki o równość między ludźmi bez względu na ich płeć czy przynależność społeczną. Te informacje należą trochę do *analepsis* względem akcji właściwej w sztuce, która koncentruje się na bezpośrednim buncie młodej kobiety.

Akt pierwszy rozgrywa się w mieszczańskim mieszkaniu umeblowanym w bardzo złym guście. Młoda kobieta ma być wydana za mąż za mężczyznę, pewnego pana Słodzika (skądinąd człowieka miłego i nad wyraz wyrozumiałego, ale pozbawionego „charakteru”), którego wybrali dla swej córki „myślący o zabezpieczeniu finansowym” rodzice – wszak mieszczańskie zwyczaje zobowiązują. Jednak Łucja buntuje się przeciw tyranowi zwiączemu się bałwochwalczo *pater familias* i postanawia wziąć los w swoje ręce. Na początku „pozwała” sobie na wypowiedanie własnych poglądów, co już niezmiernie irytuje ojca, który żąda wręcz bezkrytycznego posłuszeństwa względem jego woli, czy raczej „funkcji”, jaką pełni w mieszczańskim porządku społecznym. Niemniej młoda panna nie może dłużej tkwić w tym fałszywym i skostniałym świecie, a niechybny ślub jedynie przyspiesza podjęcie przez nią śmiałej decyzji. Zamażpójście z pewnością zmieniłoby w pewnym sensie jej życie, ale ta zmiana byłaby pozorna i bardziej bolesna w konsekwencji. Starkoff wydaje się myśleć o Norze norweskiego pisarza, kiedy kreśli portret psychologiczny swojej amazonki. Możemy sobie wyobrazić, że Łucja widziała w teatrze przedstawienie *Domu Lalki* i była świadoma, że zamiana mieszczańskiego domu protoplastów na inne miesz-

czańskie mieszkanie znaczyłaby dla niej tylko tyle, że zmieniła właściciela. Podobnie jak Ibsenowska Nora, kobieta opuszcza dom, ale na tym kończą się podobieństwa między obiema bohaterkami. Norze bowiem nie chodzi o zdobycie równouprawnienia, a jedynie o wygodną pozycję w społeczeństwie, podczas gdy Łucja, otwarcie odrzucając wszystkie „paradygmaty burżuazyjnego” świata, nadaje się na prawdziwą patronkę walczących sufrażystek. Rzecz jasna pisarka pomaga swojej postaci, wszak nie ucieka ona na ulicę, lecz udaje się do swojego nauczyciela, będącego zarazem jej wyzwolicielem i przyszłym kochankiem. Starkoff rezygnuje z przedstawienia płomiennych i obrazoburczych mów swojej bohaterki, będzie miała ona okazję przedstawić swoje racje podczas spotkania ze swoim wybawicielem.

W akcie drugim uczestniczymy w rozmowie Rocha i Łucji. Ten pierwszy wzruszony jest gestem kobiety, ale jak gdyby nie dowierzał jej zdecydowaniu – czyżby ją podejrzewał, że jej akt buntowniczy był jedynie młodzieńczym wybrykiem i że z czasem niewiasta zapragnie powrócić do swojej złotej klatki, w której niczego jej nie brakowało?

Nawet jeśli można by zarzucić pisarce pewną naiwność i prostotę „psychologiczną” postaci, to jednak kreśli portret bohaterki, która świadoma jest swojej wartości jako człowieka, już wie, że sama może o sobie stanowić. Roch wkrótce również o tym się przekona, bowiem w mini-monologu, po którym opada kurtyna, stwierdza patetycznie niczym w dramacie ekspresjonistycznym:

Czyż nie było to moim obowiązkiem?... Mężczyzna nikczemnie przypisywał sobie prawo do posiadania prawdy. Odebrał kobiecie to wszystko, co stanowi o istocie życia w ogóle: myśl i wolność! Zrobił zeń trupa, a wspólne życie z umarłą strąca ich oboje niechybnie w otchłanie grobu! Trzeba więc, aby mężczyzna podniósł swą towarzyszkę z ziemi, na którą została ciśnięta, dopiero wtedy będzie mógł iść wyprostowany¹⁹.

Tak oto Starkoff wzywa gorąco do solidarności między mężczyzną i kobietą; ten apel, pełen optymizmu i żarliwości, miał poruszyć ludzkie sumienia, gotowe zmienić ten niesprawiedliwy świat. Jak można się domyślić, wielu, nawet wśród zbuntowanych, głuchych było na te wezwania. Nie zmienia to faktu, że warto jednak „krzyczeć”, zawsze można mieć nadzieję, że ktoś kiedyś ten głos rozsądku usłyszy. Pisarka w żadnym fragmencie nie sygnalizuje, chociażby życzeniowo, jak mogą potoczyć się losy Łucji (*prolepsis*), niemniej odbiorca, jak można przypuszczać, życzy zechce naszej bohaterce szczęścia, a nade wszystko wytrwałości.

.....
¹⁹ Tłumaczenie Tomasz Kaczmarek.

Rośnijcie i rozmnażajcie się

Ta krótka komedia, rodem z repertuaru teatru bulwarowego, w szyderczy sposób obnaża niczym niepohamowaną pazerność i dość wątpliwą moralność mieszczaństwa. Georges Darien z typową dla siebie ironią, ukazuje właściciela pewnej paryskiej kamienicy jako cynicznego dusigrosza, który swoją bezwzględnością przypomina Izydora Lechat ze sztuki Octave'a Mirbeau *Interes przede wszystkim* (1903). Już w pierwszej scenie poznajemy jego nieprzyjemny charakter, który podobnie jak w komediach Moliera, nie ewoluuje aż do końca sztuki. W rozmowie z dozorczynią prześmiewczo wyjaśnia, dlaczego „musiał” podnieść czynsz pod wynajem. Wybudowanie stacji metra w pobliżu miejsca zamieszkania z pewnością podnosi standard życia mieszkającego. Sam rynek „zmusza” finansistów wszelakiej maści do wymuszania na kontrahentach coraz wyższych stawek, wszak „każdemu postępowi cywilizacji – jak powie drwiąco – odpowiada podwyżka czynszów. To żelazne prawo, jak mówią socjaliści!”²⁰ Magnat nieruchomości, mówca niepośledni, tłumaczy ogłupiałej nieco kobiecie, która nie zawsze podąża za mieszczańskim rozumowaniem, jak zachęcać ludzi do znalezienia schronienia pod jego właśnie dachem, podaje również precyzyjne wskazówki, w jaki sposób pozbywać się skutecznie niechcianych lokatorów, zwłaszcza tych, którzy mają za dużo dzieci! Popiera on rodziny wielodzietne, tego nikt mu nie może zarzucić, ale tylko jako Francuz; jako właściciel, to on już ma zgola inne zdanie w kwestii demografii. Czyż dzieci nie chodzą brudne, nie krzyczą, nie tupią, nie niszczą dywanów? Dzieci są zakałą dla jego „przedsiębiorstwa”, o którego dobre imię musi dbać nalezycie dniem i nocą. Odprawi więc z kwitkiem robotnika, który zamiast jednego dziecka – jak się zarzekał przed dozorczynią – posiadał ich pięcioro. To właściciel decyduje i dobiera sobie najemców zgodnie ze swymi mieszczańskimi wartościami – są one tyleż groteskowe co bezwzględne. Cieszy się na przykład, że dwie stare rentierki, które uczęszczają regularnie na msze, mieszkają jeszcze na półpiętrze – ich obecność ma robić odpowiednie wrażenie na potencjalnych klientach. Niepomny jednak na święte dogmaty „pocziwego mieszczucha”, przychylnie przyjmuje kokotę, prostytutkę z wyższych sfer, dla której zejdzie nawet z ceny, byleby tylko zdecydowała się zamieszkać w jego kamienicy. Sztuka ta poprzez ciętą satyrę na klasowy wyzysk może nam kazać pomyśleć o sztukach

.....
²⁰ Tłumaczenie Anita Staroń.

Carla Sternheima, ale Darien, nawiązując do tradycji molierowskiej, nie jawi się tylko jako sprawny komediopisarz, lecz jako bezpardonowy krytyk społeczeństwa.

Biribi

Biribi, dramat w czterech aktach, który został napisany przez Georges Darien we współpracy z Marcelem Laurasem, był prawdziwym i jedynym sukcesem kasowym, którego nie spodziewał się nawet sam autor. Począwszy już od premiery, która odbyła się w 1906 roku w Théâtre Antoine pod dyrekcją Gémiera, publiczność entuzjastycznie oklaskiwała kolejne spektakle – widzowie nie ukrywali swojego zachwytu grą aktorską, ale i oburzenia, gdyż w sztuce ukazywano państwo ukrywające przed zwykłym obywatelem okrucieństwa, jakim oddawali się żołnierze w obozach karnych – podobnym zainteresowaniem cieszyły się jedynie *Kapłony* (1890). Dramat podnosił więc kwestie ówczesnego reżimu, który stworzył nieludzkie miejsca odosobnienia dla niesubordynowanych rekrutów. Wiele osób straciło tam życie, a w najlepszym wypadku, zostało kalekami do kresu swych dni. Utwór ten, który doczekał się nawet ekranizacji, odegrał w tym okresie bardzo pozytywną rolę²¹. Otóż, w krótkim czasie po pierwszych projekcjach filmu, opinia publiczna była tak poruszona okrutną rzeczywistością obozów, iż władze wojskowe zdecydowały się najpierw zreformować, a później po prostu zlikwidować ciężkie więzienia na Czarnym Łądzie, które przeszły do historii jako niechlubne miejsca katorgi. Dokonało się to w ogólnej atmosferze antymilitarystycznej, panującej od sprawy Dreyfusa.

Biribi grano z powodzeniem nie tylko w stolicy, ale również w innych miastach francuskich do końca lat 1930. Zanim jednak doszło do realizacji scenicznej, Darien publikuje powieść o tym samym tytule – książka ta jednak nie cieszyła się podobną popularnością, była wręcz niezauważona. Może to dzisiaj dziwić, tym bardziej, że powieść jest odważniejsza niż jej teatralna adaptacja. Być może sam autor uważał, że pewne pewne motywy w niej występujące (np. homoseksualizm) nie spotkałby się ze zrozumieniem publiczności nawet tej lewicującej. Pozostajemy tu jednak w sferze hipotez. Niemniej nie sposób tu nie wspomnieć choć kilku słów o tej książce.

.....
²¹ *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880–1914*, vol. II, op. cit., s. 458.