



U ŹRÓDEŁ MELODRAMATU
JOSEPH-MARIE LOAISEL DE TRÉOGATE
ANTOLOGIA PRZEKŁADÓW

OPRACOWANIE I TŁUMACZENIE
SEBASTIAN ZACHAROW



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

U ŹRÓDEŁ MELODRAMATU

JOSEPH-MARIE LOAISEL DE TRÉOGATE

ANTOLOGIA PRZEKŁADÓW



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

U ŹRÓDEŁ MELODRAMATU
JOSEPH-MARIE LOAISEL DE TRÉOGATE
ANTOLOGIA PRZEKŁADÓW

OPRACOWANIE I TŁUMACZENIE
SEBASTIAN ZACHAROW



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

2014

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

RECENZENT

Tomasz Swoboda

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficyna Wydawnicza Edytor.org
Lidia Ciecierska

PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Orzechowski

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphoto.com/madpixblue

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06721.14.0.M

ISBN 978-83-7969-449-5 (wersja papierowa)
ISBN 978-83-7969-563-8 (wersja elektroniczna)

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, faks (42) 665 58 62

Spis treści

U źródeł melodramatu	7
<i>Na miłość nie ma rady</i>	33
<i>Zamek diabła</i>	65
<i>Las rabusiów czyli rozbójnicy z Kalabrii</i>	123
<i>Czarodziejskie źródło</i>	175

U źródeł melodramatu

Wiek XVIII jest świadkiem gwałtownego wzrostu liczby widzów we francuskich teatrach. Już około roku 1715 wielkie paryskie sceny gromadzą ich trzydzieści pięć tysięcy rocznie¹ i liczba ta będzie rosła w miarę zbliżania się Rewolucji. Od roku 1760 można również obserwować rozkwit teatrów bulwarowych. Na początku lat dziewięćdziesiątych Comédie-Française, Opera paryska i nowa Comédie-Italienne całkowicie tracą swój monopol, a rozwój niezależnych sal teatralnych przybiera na sile jeszcze bardziej. W myśl dekretu z 13 stycznia 1791 roku każdy obywatel ma prawo otworzyć teatr, wystarczy zgłosić to policji. Efekt jest widoczny bardzo szybko: jeszcze w 1789, w Paryżu znajduje się dziesięć sal teatralnych, natomiast w 1792 roku jest ich już 35. Konkurencja między nimi staje się zażarta. Wolność tematyczna jest tym bardziej ograniczona, im więcej właściciele starają się uzyskać państwowej dotacji i im bardziej próbują przypodobać rewolucyjnym, a później republikańskim mocodawcom. Według obowiązującej po wybuchu Rewolucji powszechnej ideologii sale teatralne mają być otwarte dla mas spragnionych rozrywek. Istotnie pragnienie to jest ogromne, społeczeństwo francuskie w XVIII wieku masowo odwiedza teatry. Sceny państwowe już nie wystarczają, liczba powstających sal prywatnych rośnie lawinowo.

Sytuacja ta idzie w parze ze wzrostem znaczenia i demokratyzacją teatralnego parteru, który stanie się nadrzędnym głosem decydującym jeśli chodzi o wartość dzieła scenicznego. Oczywiście arystokracja nie jest w stanie zaakceptować rzeczywistości, w której masa może wydawać sądy o estetyce i sztuce. Jednak,

¹ M. Lever, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, s. 33.

chcąc nie chcąc, ta grupa społeczna będzie miała u schyłku osiemnastowiecznej Francji coraz mniej do powiedzenia, również w dziedzinie sztuk pięknych. Teoretycy tej epoki zauważają, że publiczność zgromadzona na parterze potrafi ocenić wartość spektaklu równie dobrze jak specjaliści i znawcy tematu. Jean-Baptiste Dubos już w 1719 roku opublikuje wielokrotnie potem wznawiany traktat, w którym będzie dowodził, że nawet nie znając reguł poezji ani malarstwa, szeroka masa publiczności potrafi oceniać dzieła sztuki².

W tradycyjnym układzie miejsc na widowni o ich przydziale decyduje rzecz jasna zasobność portfela i odpowiednie urodzenie. Pierwsze łóże wraz z fotelami umieszczonymi na scenie przeznaczone są dla najbardziej wyróżnionych. Publiczność parteru wywodzi się ze wszystkich warstw społecznych i reprezentuje rozmaite profesje: literaci, studenci, kupcy, lokaje etc. To właśnie opinia tej grupy o spektaklu będzie miała coraz większe znaczenie i to właśnie krytyki ze strony tej publiczności twórcy przedstawień najbardziej będą się obawiać.

Aż do końca XVIII wieku publiczność zgromadzona na parterze stoi. Kiedy spektakl cieszy się powodzeniem i sala wypełnia się widzami, ścisk jest nie do zniesienia, ale jednocześnie reakcje tej części sali są najbardziej spontaniczne i w dużej mierze decydują o sukcesie i porażce dzieła teatralnego. Jednocześnie twórcy spektakli zdają sobie sprawę z tego, że panujące tam warunki nie sprzyjają koncentracji, kluczem do sukcesu jest więc upraszczanie fabuły, odwoływanie się do prostych emocji oraz widowiskowość. Parter nie dba o konwenanse, jego reakcje są natychmiastowe i bezpośrednie, łatwiej odbiera emocje niż idee – wszystko to sprawia, że jest on skłonny do zaakceptowania przemian w zakresie gatunków teatralnych.

Sprzyja to rzecz jasna rozkwitowi jeszcze niesklasyfikowanych gatunkowo form scenicznych, bowiem teoria nie zawsze nadąża za gwałtowną ewolucją: „komedia heroiczna”, „baś-

² J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, P.-J. Mariette, 1733, s. 331.

niowo-widowiskowa pantomima”, „wielce widowiskowy melodramat prozą” to tylko przykłady hybrydowych gatunków. Teatr Cité-Variété ma w swoim repertuarze aż 58 różnych nazw gatunków scenicznych. Wśród nich wymienić należy melodramat, który będzie się wyodrębniał z różnych form teatralnych przez cały XVIII wiek. Patetyczność i szczęśliwe zakończenie mimo wszelkich przeciwności oraz nawiązywanie do „czarnej powieści” staną się jego znakami rozpoznawczymi. Jak napisze jeden z najpłodniejszych melodramatopisarzy, René-Charles de Pixérécourt, „melodramat jest sposobem na kształcenie ludu, bo gatunek ten jest najbardziej w jego zasięgu”³.

Demokratyzacja teatrów nie do końca realizuje jednak rewolucyjny sen o wolności sztuki. Rewolucja jest co prawda wierna ideałom Oświecenia i pragnie uczynić z teatru narzędzie kształtowania postaw obywatelskich, ale zjawisko to idzie w parze z rosnącą rolą cenzury i ograniczaniem wolności wypowiedzi, która od 1793 roku pozostaje tylko wspomnieniem. Sankiuloci⁴ bezlitośnie rozprawiają się z każdą ze sztuk teatralnych, w której ośmielono by się przedstawiać znienawidzoną arystokrację w pozytywnym aspekcie. Po premierach *L'Ami des lois* Jeana-Louisa Laya⁵ i *La Chaste Suzanne* Jeana-Baptiste'a Radeta⁶ dochodzi do burd, ponieważ główne bohaterki kojarzono z Marią Antoniną. Szczęścia nie ma też *Pamela* François de Neufchâteau⁷.

³ A. Viala, *Le théâtre en France*, Paris, P.U.F., 2009, s. 319.

⁴ Termin używany zwłaszcza od 1792 roku, określający mieszkańców Paryża, zwłaszcza z przedmieść, występujących przeciwko królowi i w dużej mierze odpowiedzialnych za terror, zwłaszcza rzemieślników i drobnych posiadaczy. Noszą oni czerwone czapki frygijskie i długie spodnie „pantalony”, niezależnie od ówczesnej mody na spodnie krótkie. Dążą do całkowitego egalitaryzmu i praktykują obowiązkowe mówienie do siebie na „ty”.

⁵ Jean-Louis Laya (1761–1833) – dramaturg i krytyk literacki, od 1817 roku członek Akademii Francuskiej. W *L'Ami des lois* bohaterowie są odpowiednikami Robespierre'a i Marata – żądnymi władzy nikczemnikami.

⁶ Jean-Baptiste Radet (1752–1830) – dramaturg, autor wodewili.

⁷ Nicolas François de Neufchâteau (1750–1828) – dramaturg, poeta, polityk. W 1792 zrezygnował z propozycji objęcia stanowiska ministra sprawiedli-

Tytułowa bohaterka jest arystokratką, a w tekście pojawia się kilka zdań o tolerancji, co wystarcza Komitetowi Ocalenia Publicznego, by wydać decyzję o zakazaniu wystawiania spektaklu i aresztowaniu aktorów. Teatry paryskie i prowincjonalne zostają zmuszone do wystawiania sztuk patriotycznych i antyreligijnych. Po upadku Robespierre'a oklaskiwane są także spektakle antyjakobińskie⁸. W ten sposób, mimo że w zakresie form scenicznych Rewolucja nie wnosi do historii literatury dzieł wielkich o fundamentalnym znaczeniu dla ludzkości, to jednak zrywając z tradycją klasyczną i wprowadzając nowe tematy, bez wątpienia toruje drogę romantyzmowi i tworzy nastrój, w którym melodramat może się rozwijać.

Teatr staje się schronieniem dla zmysłów znękanymi i poszarpanymi sytuacją polityczną i społeczną w rozdzieranej Rewolucją Francji. W murach teatrów publiczność pragnie przez chwilę zapomnieć, że na zewnątrz dokonuje się Historia. Tak oto *Zamek Diabła* ma premierę 5 grudnia 1792, dwa dni po przemówieniu Robespierre'a przed Konwentem domagającym się egzekucji Ludwika XVI.

Niechęć i strach wobec odniesień politycznych, których konsekwencje mogą być katastrofalne, stanowią doskonały punkt wyjścia do konstruowania sztuk melodramatycznych. Akcja tocząca się dawno temu, bardzo daleko oraz szczególnie nacisk położony na uczuciową relację dwojga kochanków – wszystko to staje się wytchnieniem, lekiem na burzliwą rzeczywistość. Jak zauważa Julia Przyboś, melodramat pozwala zapomnieć o nędzy, smutku codziennego życia i choć na chwilę znaleźć się w szczęśliwszym i weselszym świecie⁹. Zatem jakkolwiek krytyka pod adresem melodramatu ze względu na jego prostotę i rzewność

wości, gdyż, jak napisze później: „woli doświadczać zła, niż być jego przyczyną”.

⁸ J. Tulard, J.-F. Fayard, A. Fierro, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, éd. R. Laffont, Paris, 1987, s. 1116.

⁹ J. Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987, s. 77.

świadczyłaby o jego całkowitym niezrozumieniu – melodramat nigdy nie miał być inny. Nie rozumiejąc jego natury krytycy oskarżają go o przesadne uproszczenia, zachwywanie się problemami zamiast ich pokonywania i o schlebianie gustom masowego odbiorcy. Może właśnie dlatego około roku 1830¹⁰ zostaje powoli zastąpiony przez dramat romantyczny, a zamiast nazwisk Pixierécourta, Victora Ducange’a czy Adolphe’a Dennery’ego podręczniki literatury francuskiej częściej wymieniają Victora Hugo, Alfreda Musseta i Alfreda Vigny’ego. Niemal nieobecny w połowie XIX wieku melodramat musi poczekać na ponowne odkrycie – tym razem dzięki zamieszkującej Hollywood Dziesiątej Muzie¹¹.

Melodramat we Francji rozpatrywany z punktu widzenia literackiego rodzi się zatem w dobie Oświecenia i powoli gaśnie w czasach Konsulatu i Cesarstwa. Zostawia jednak po sobie niezatarte ślady w postaci wpływu na dramat romantyczny. Główny bohater *Hernaniego* Victora Hugo jest na przykład mniej lub bardziej wierną kopią Vivaldiego – bohatera *Człowieka o trzech twarzach* Pixierécourta z 1801 roku. Z tego właśnie powodu twórcy melodramatów będą uważali dramaty romantyczne za gatunek podrzędny, pozbawiony wrażliwości, wyczucia, moralności, sensu i prawdy¹².

Brak jednolitej definicji melodramatu sprawia, że jest on gatunkiem ze wszech miar hybrydowym, sklejonym z zapożyczeń i kopii. Obfituje w liczne lejtmotywy, dzięki którym widz potrafi przewidzieć czekające go schematy. Nie zawsze też utwór o charakterze melodramatycznym zostaje w ten sposób gatunkowo zdefiniowany. I tak w wyborze dramatów Loaisela de Tréogate,

¹⁰ *Dictionnaire de critique littéraire* autorstwa J. Gardes-Tamine i M.-C. Hubert podaje, że największe spektakle melodramatyczne powstały pomiędzy Rewolucją 1789 roku a Rewolucją lipcową roku 1830 (Paris, A. Colin, 1993, s. 115).

¹¹ F. Fix, *Le mélodrame: la tenation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011, s. 14.

¹² *Ibid.*, s. 26–27.

których przekład znajdziemy w niniejszej książce, tylko jeden z nich – *Las rabusiów* – nazwany zostaje przez autora melodramatem. Pozostałe to: komedia (*Na miłość nie ma rady*), komedia heroiczna (*Zamek diabła*) oraz „baśniowe widowisko muzyczne z elementami pantomimy i baletu”, bo do takiego gatunku zaliczone zostaje *Czarodziejskie źródło*. Czy taki rozdzwięk przynależności gatunkowej pozwala znaleźć jakieś punkty wspólne czterech dramatów, wchodzących w skład niniejszej antologii? *Na miłość nie ma rady* jest najmniej rzewny, bardziej filozoficzny od pozostałych i stanowi w pewnym sensie zapowiedź późniejszych dramatów, jednak motyw miłości będącej lekiem na ludzką sztuczność, miłości szczerzej i uczciwiej, pozwala na umieszczenie tej jednoaktowej komedii obok pozostałych utworów. Nie znajdziemy tam co prawda atmosfery grozy i dążenia do melodramatycznej widowiskowości, ale już na poziomie typologii postaci komedia ta doskonale wpisuje się w konwencję melodramatyczną: troje cnotliwych bohaterów (Angélique, jej ojciec i Laurenty) i jeden zdrajca, a w każdym razie ten, który zamierza wszystko zepsuć (mściwy i przebiegły Monval, którego zaloty odrzuciła Angélique).

Struktura *Zamku diabła* i *Lasu rabusiów* jest niemal identyczna – waleczny rycerz, jego ukochana w opresji, którą musi ratować oraz tchórzliwy służący (Robert i Fresco), który wnosi do sztuki elementy komiczne. W *Czarodziejskim źródle* brak tylko tchórzostwa sługi, ale schemat poszukiwania ukochanej jest podobny, choć bez wątplenia widowiskowość spektaklu osiąga tu apogeum.

Loisel de Tréogate – romantyczny żołnierz

Mimo że rozkwit Romantyzmu we Francji przypada dopiero na XIX wiek, to należy zauważyć, że w książce francuskiego krytyka Daniela Morneta z 1912 roku *Le Romantisme en France*

au XVIII^e siècle Loaisel jest jednym z najważniejszych autorów zaliczanych do grona francuskich romantyków wieku XVIII. Analizując powieści Loaisela, Mornet dostrzega w nich preromantyczne pragnienie wzruszania odbiorcy i poruszania jego zmysłów, nawet jeśli miałyby się to odbywać kosztem prawdopodobieństwa. Mornet kreśli sylwetkę Loaisela jako powieściowego ucznia Jeana-Jacques'a Rousseau czerpiącego z jego koncepcji dobroczynnego wpływu natury na zmęczoną ludzką duszę oraz skłaniającego się ku pewnego rodzaju rustykalnej idylli jako częstym temacie utworów powieściowych. Natomiast wyobraźnia i romantyczna imaginacyjność Rousseau uformują jego wrażliwość jako dramatopisarza.

Loaisel pochodził z Bretanii. Przyszedł na świat 17 sierpnia 1752 roku w Château de Bovrel, blisko miejscowości Saint Guyomard. Miejsce to do dziś nazwać można romantyczno-idyllicznym. Położone jest na polanie usytuowanej na zboczu porośniętego lasami wzgórza i wydaje się oazą oddzieloną od świata zewnętrznego. Nie wiadomo do końca, jak bardzo zmieniło się od XVIII wieku, ale wielce prawdopodobne jest, że Loaisel mógł właśnie stamtąd czerpać romantyczne inspiracje do większości swoich utworów.

Około roku 1754 ojciec Loaisela przyjmuje tytuł *seigneur Du Paty*, którego używa również jego najstarszy syn, Alexandre Marie. Nie wiadomo dziś, czy tytuły te wskazują na rzeczywiste posiadanie ziemi, czy też mają wymiar wyłącznie honorowy. Trudno też stwierdzić dlaczego Loaisel przybrał dodatkowe nazwisko Tréogate. Nazwa „Tréogat”, bez końcowego ‚e‘ przypisana była ziemiom w gminie Augan. Parafia o tej samej nazwie istnieje też w diecezji Quimper. Rodzina Loaisela nie była związana z żadnym z tych miejsc. W większości dokumentów urzędowych widnieje jedynie nazwisko Loaisel, ale na przykład w dokumentach wojskowych zapisany został jako Loaisel de Tréogate. Co prawda na niektórych rękopisach znajdziemy nazwisko Loaisel Tréogate, ale wynika to z politycznej presji, aby w rewolucyjnej Francji nie używać szlacheckiego łącznika ‚de‘.

31 maja 1773 roku, w wieku 21 lat Loaisel dostaje się do elitarnego oddziału wojskowego Dworu Królewskiego (Gendarmerie d'ordonnance de la Maison du roi). Po dwóch latach służby wojskowej w Château de Lunéville zostaje z niej zwolniony, ale czas spędzony w wojsku i żołnierskie życie pozostaną dla niego okresem wspomnianym z rozrzewnieniem. Nie znamy dokładnych przyczyn, dla których opuścił armię, ale wydaje się, że został do tego zmuszony, być może z powodu historii miłosnej. Wydaje się bowiem, że żołnierski żywot bardzo przypadł do gustu Loaiselowi i nie pożegnał się z nim z własnej woli. Autobiograficzna powieść *Florello* obfituje w liczne aluzje do wydarzeń z „wojskowego” życia¹³. Oprócz *Florella* Loaisel jest autorem jeszcze sześciu innych powieści, co czyni go powieściopisarzem dość płodnym, znanym jednak nie tyle ze względu na liczbę utworów, ile przede wszystkim na położenie literackiego i estetycznego pomostu między Francją klasyczną a Francją romantyczną. Podkreślanie roli namiętności i nadrzędnej roli uczuć stawia go w szeregu z innymi prekursorami romantyzmu w literaturze francuskiej – Antoine (Abbé) Prévostem i Rousseau¹⁴. Kult uczuć charakteryzuje również utwory dramatyczne Loaisela. W skład niniejszej antologii wchodzi przekłady czterech z dziesięciu dramatów jego autorstwa: *Na miłość nie ma rady* (*L'amour arrange tout*) z roku 1788, *Zamek diabła* (*Le Château du diable*) z roku 1792, *Las rabusiów czyli rozbójnicy z Kalabrii* (*La Forêt périlleuse ou les brigands de la Calabre*) z roku 1797 oraz *Czarodziejskie źródło* (*La Fontaine merveilleuse ou les Époux musulmans*) z roku 1799.

Wybór i przekład na język polski tych czterech utworów scenicznych Loaisela podyktowany został chęcią ukazania twórczej drogi, jaką przebyła estetyczna wrażliwość ich autora. Z punk-

¹³ Dane biograficzne Loaisela zaczerpnięte zostały z T.W. Bowling, *The Life, Works, and Literary Career of Loaisel de Tréogate*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1981.

¹⁴ *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, éd. F. Moureau, Fayard, 1995, s. 784.

tu widzenia poetyki swoich dramatów Loaisel jest bowiem jednocześnie dzieckiem Oświecenia i Romantyzmu. *Na miłość nie ma rady*, której premiera odbyła się jeszcze w czasach *ancien régime'u*, jest odzwierciedleniem tej symbiozy. Dyskusje bohaterów w wielu miejscach przypominają oświeceniowe dysputy filozoficzne na temat szczęścia. Główna bohaterka pragnie wyjść za mąż jedynie za szlachcica, co świadczy o silnie zakorzenionym w przedrewolucyjnym społeczeństwie francuskim przekonaniu o uprzywilejowaniu tej grupy społecznej. Jednocześnie obserwujemy zmianę poglądów bohaterki, która przekonuje się, że z miłością się nie wygra, a „prawdziwym szlachcicem jest się w sercu”.

Pomimo braku jednolitej definicji melodramatu, zamiarem autora niniejszej książki jest wybór dramatów, które byłyby w pewnym sensie reprezentatywne dla tego gatunku pod względem ukazania charakterystycznych jego cech, które wymienia *Dictionnaire de critique littéraire*:

1. Niemal identyczna typologia postaci: młoda dziewczyna, zakochany w niej młodzieniec oraz zdrajca (często wspierany przez współników), który zburzyć chce ich szczęście.

2. Akcja skonstruowana według tego samego schematu: czarny charakter zakłóca związek dwojga kochanków, po czym zostaje ukarany – traci życie (Herszt w *Niebezpiecznym lesie* i Sułtan w *Czarodziejskim źródle*) albo przynajmniej wyraża żal (Montgrigny w *Zamku diabła*).

3. Elementy wzmacniające widowiskowość spektaklu: dekoracje, maszyny, kostiumy, oprawa muzyczna i ówczesne efekty specjalne (tworzące na przykład w *Zamku diabła* prawdziwy teatr w teatrze).

Niekwestionowanym mistrzem melodramatu¹⁵ pozostaje rzecz jasna Pixierécourt, jednak twórczość Loaisela zasługuje na uwagę przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, warto za-

¹⁵ *Dictionnaire de critique littéraire* używa wobec Pixierécourta wyrażenia «le maître du genre», czyli «mistrz gatunku».

uważyć, że nazwisko Loaisela wymienione zostaje wśród dramaturgów, którzy przyczynili się do powstania melodramatu. Alain Viala w *Le théâtre en France* zauważa, że autor *Zamku diabła* „zapowiada” melodramat we Francji¹⁶. Po drugie, jak zauważa *Dictionnaire des Lettres françaises*, cała jego twórczość stanowi wyraz modnej wtedy wrażliwości¹⁷. Co więcej, Loaisel doskonale opanował umiejętność wykorzystywania skłonności czytelnika i widza do wzruszeń do celów retorycznych, usidlania odbiorcy w sidłach łez¹⁸.

Melodramat we Francji jako awatar dramatu mieszczańskiego

Przez niemal cały okres przed Rewolucją nic nie zapowiada schyłku tragedii w teatrze. Przeciwnie, sama Comédie-Française wystawia między 1715 a 1750 rokiem ponad 70 nowych tytułów. Do tego doliczyć trzeba klasyczną spuściznę Racine’a i Corneille’a, a także wymienić całą plejadę tragediopisarzy epoki Oświecenia (choćby Crébillona, Houdar de La Motte’a i Voltaire’a), aby zrozumieć, że popularność tragedii pozostaje w tym okresie niewzruszenie wielka. Sam Voltaire napisał 52 utwory dramatyczne, z czego 27 to tragedie (dla porównania Racine napisał ich 11, Corneille – 21).

Im bliżej Rewolucji, tym bardziej wyraźny jest schyłek okresu masowego zachwytu *Fedra*. Przedstawienia wystawiane w Comédie-Italienne są często parodiami i pastiszami wielkich tragedii, których górnolotność Włosi bezlitośnie ośmieszają.

¹⁶ A. Viala, *Le théâtre en France*, op. cit., s. 292.

¹⁷ *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, op. cit., s. 784.

¹⁸ Zagadnienie retoryki łez zostało omówione przez autora niniejszej książki w «La Rhétorique des larmes dans la conception du héros de Loaisel de Tréogate», [w:] *Paradoxe et mélancolie*, Folia Litteraria Romanica 7, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2012, s. 61–72.

Rozpoczyna się powolny, ale postępujący kryzys tragedii we Francji, silne osłabienie jej znaczenia, a nawet, używając słów Jeana-Marie Thomasseau, jej dekadencja¹⁹. Cały ten proces spowoduje również, choć nie bezpośrednio, wzrost popularności melodramatu, dokona on bowiem adaptacji archetypu postaci tragicznej, prześladowanej i usiłującej znaleźć wyjście z bezradziejnej sytuacji do swoich potrzeb.

Ponieważ natura nie znosi próżni, XVIII wiek jest okresem, w którym pojawia się nowy gatunek sceniczny, którym jest dramat mieszczański, wychodzący naprzeciw potrzebom coraz liczniejszej burżuazji, której preferencje artystyczne, tak odmienne od arystokratycznych, przyczynią się później do rozwoju melodramatu. Zainteresowanie publiczności burżuazyjnej dramatem mieszczańskim wynika z faktu, że ukazuje on bohaterów wywodzących się z tej samej grupy społecznej, którzy zmierzyć się muszą z problemami podobnymi do tych, które mieszczaństwo zna z własnego doświadczenia. Z tego powodu bywa definiowany jako „spektakl przeznaczony dla widza mieszczańskiego przedstawiający wzruszający i moralizatorski obraz jego własnego środowiska”. Dostrzec można w nim oznaki wpływu rosnącej w siłę klasy społecznej i ekonomicznej na ewolucję gustu estetycznego. Obecna na widowni burżuazja zaczyna być również obecna na scenie. W *Na miłość nie ma rady* Loaisel ukazuje polaryzację między mieszczańskim pochodzeniem a arystokratycznymi aspiracjami głównej bohaterki Angélique. „Dwóch rzeczy mieszać nie należy: pochodzenia i dobrego wina” – zauważy jeden z bohaterów. Jednak mieszanka taka jest na początku postrzegana przez panią Angélique jako możliwość społecznego awansu.

No cóż, człowiek się nie zmienia, zmienia się historia, a i ona, jak powszechnie wiadomo, lubi się powtarzać. Na przykład w *Pociesznych wykwintnisiach*, sztuce Molière'a z 1659 roku, główne bohaterki – Magdelon i Cathos nie rozpoznały galanterii dwóch adoratorów, a z wydania się za mąż za reprezentantów

¹⁹ J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, P.U.F., 1984, s. 9.

stanu o nienaganych manierach uczyniły sobie punkt honoru. U Loaisela mamy Angélique, dla której początkowo stan szlachecki wygrywa z każdym majątkiem, a już na pewno z miłością. Jest w pewnym sensie niewolnicą swoich czasów, chce przestrzegać obowiązującego kodu. Dopiero Laurenty, który w toku akcji okazuje się nie być szlachcicem, do którego jednak Ignie serce Angélique, uświadamia jej iluzję, którą się żywiła.

W walce uczuć z kodem społecznym, zwyciężają uczucia, ale uczucia w pewnym sensie racjonalne, dowiedzione empirycznie, uczucia, które się poznało i które w pewien sposób pozostają pod kontrolą. Nie ma tu odejścia od racjonalizmu. Przeciwnie, racjonalizm pozwala dojrzeć prawdę, która mówi, że najszlachetniejszą formą człowieczeństwa są wzniosłe doznania. W ten sposób pojawia się skaza podważająca ogólne wyobrażenie epoki Oświecenia jako okresu sterylnego emocjonalnie, okazuje się bowiem, że rozum może iść w parze z silnymi namiętnościami. Dopiero z tego połączenia wyłania się prawdziwy obraz humanistycznego Oświecenia.

Ewolucja Angélique zmierza w kierunku szczęścia osobistego. Bohaterka tłumaczy ojcu, że wbrew temu, co pomyślą inni, szyderycy, należy być szczęśliwym „na swój własny sposób”. Przeraża natomiast cynizm innej postaci – Monval nie wierzy w cnotę, wiara w uczciwość jest dla niego przeżytkiem właściwym ludziom niskiego stanu i marnego pochodzenia. W tej niewierze w konstrukcję społeczeństwa i cywilizowanego człowieka Monval podważa oświeceniowe i humanistyczne teorie głoszące wyjątkowość rodzaju ludzkiego i jego pęd ku doskonałości.

Filozoficzne i etyczne odniesienia dostrzeżemy również w *Czarodziejskim źródle*. Zobeida wypowiada kwestie pasujące do koncepcji szczęścia jednostki w epoce francuskiego Oświecenia. Buntując się przeciwko władzy sułtana Moreddina zauważa, że gwałci on prawa społeczne ustanowione, by zapewnić szczęście obywatelom. Jest to pewnego rodzaju echo komentarza Diderota, który stwierdzał, że osiągnie szczęście, jeśli szczęśliwe

będzie społeczeństwo. Tym samym bohaterowie sztuki rozgrywającej się w dalekim muzułmańskim kraju wygłaszają poglądy, które usłyszeć można we osiemnastowiecznej Francji.

Loaisel bardzo wierzy w uczucia, być może widząc w nich jedyny czynnik, dzięki któremu nasz gatunek może przetrwać. *Na miłość nie ma rady* jest więc obrazem tego, jak nowa klasa społeczna zastępuje chyłącą się ku zachodowi arystokrację, jednocześnie jednak komedia ta stanowi projekcję drogi w kierunku zbliżającego się Romantyzmu, którą kroczy oświeceniowa Francja.

Nie znaczy to jednak, że *Na miłość nie ma rady* jest przykładem dramatu mieszczańskiego. Zawiera jedynie pewne jego elementy, podobnie jak odniesienia do komedii Molière'a. Sztuka zostaje po raz pierwszy wystawiona w 1788 roku, a więc w okresie, gdy dramat mieszczański przynajmniej od dwudziestu lat chylił się ku upadkowi. Wystarczy przypomnieć, że wystawienie w 1771 roku *Syna naturalnego* Diderota okazało się katastrofą. Podobny los spotkał *Dwóch przyjaciół* Beaumarchais z roku 1770.

Wydaje się, że pod koniec lat siedemdziesiątych dramat mieszczański najlepsze lata ma już za sobą, a jego cechy charakterystyczne wchłonięte zostają przez inne gatunki teatralne będące odmianami dramatu mieszczańskiego, ale nie mające jeszcze w pełni wykształconych cech melodramatu, który zaczyna dopiero dojrzewać. Są to na przykład dramaty Sébastiena Merciera (*Childeryk* z 1774 roku oraz *Jean Hennuyer, biskup Lisieux* z 1772), które dzięki poruszanej tematyce historycznej pozwalają przerwać monotonię przedstawianego na scenie życia codziennego.

Popularne i pożądane stają się elementy grozy, jak na przykład w *Zdrójcy* Merciera z 1770 roku, gdzie ojciec zmuszony jest dowodzić plutonem podczas egzekucji własnego syna, czy też w *Melanii* z tego samego roku, autorstwa La Harpe'a, gdzie przedstawione zostaje samobójstwo głównej bohaterki, poświęconej przez ojca wygórowanym ambicjom niewdzięcznego brata, który z kolei traci życie w pojedynku. Te dwie sztuki stanowią przykład zbliżania się do estetyki „czarnego” dramatu, poszukującego

motywów patetycznych i silnego napięcia podczas rozwiązania akcji oraz tragicznego jej zakończenia, które nie występuje w typowym dramacie mieszczańskim. Obok budzących litość ofiar bohaterami tego typu dramatów są postacie odpychające i wszelkiej maści okrutnicy – despotyczni ojcowie, przebiegłi zdrajcy i podli tyrani. Gdy dodamy do tego moralizatorski ton wypowiedzi, otrzymamy gotowe elementy konstytutywne melodramatu.

Popularność w tym okresie zdobywają przede wszystkim dramaty o tajemniczym i mrocznym nastroju. Jednym z ich autorów jest popularny w XVIII wieku dramatopisarz François de Baculard d'Arnaud, który w przedmowie do *Nieszczęsnych kochanków*, czyli *hrabiego Comminge* przedstawia teorię „mrocznego” gatunku, w dużej mierze inspirowanego literaturą angielską. Chodzi o wywołanie wzruszenia u widza poprzez złowróżbną atmosferę, niedoświetlone wnętrza, krzyże, groby i wszelkie podobne atrybuty, które staną się nieodzowne dla romantyków. Wszystkie trzy akty *Nieszczęsnych kochanków* spowija półmrok, a jedynym źródłem światła jest niewielka lampka pogrzebowa oświetlająca podziemne krypty opactwa La Trappe. Wokół widać krucyfiksy, czaszki, trumny i jamy grobowe. Główny bohater zakochuje się w młodej zakonnicy, która miotana jest między religijną powinnością a płonąca, dziką namiętnością. Publiczność urzeczona jest mieszanką mistycyzmu, satanistycznego świętokradztwa i bluźnierstwa. Autorowi zależało na wprowadzeniu do francuskiego teatru dreszczu emocji i mimo że w epoce postromantycznej dramaty utrzymane w tej estetyce częściej wywoływały raczej dreszcz znudzenia, to bez wątpienia stanowiły ogniwo łączące Oświecenie i Romantyzm oraz przyczyniły się do rozkwitu melodramatu.

Tę samą estetykę można odnaleźć w dramatach zawartych w niniejszej książce. Romantyczny motyw nagrobka pojawia się zarówno w *Czarodziejskim źródle*, jak i w *Zamku diabła*. Preromantyczna intuicja Loaisela się nie myli. Umiejscowienie akcji *Zamku*

diabła w wieku czternastym wzmacnia, a przynajmniej sugeruje, atmosferę tajemniczości i grozy, która zawładnie romantykami. Wiek czternasty jest w pewien sposób symboliczny – jeszcze w XX wieku odpowiada on temu, co najbardziej ponurego niesie za sobą estetyka romantyczna. Nie jest przypadkiem, że na przykład w opowiadaniu belgijskiego symbolisty *La Région du cœur* z 1939 roku znajdujemy tylko jedno określenie czasu i miejsca akcji – zamek z czternastego wieku. To tłumaczy wszystko. Tym samym, w dramacie Loaisela, ponure zamczysko, w którym graje domniemana szajka złoczyńców uchodząca za diabelski sabat jeszcze bardziej działa na wyobraźnię widzów.

Równoległe z dramatem mieszczańskim istnieją we Francji formy sceniczne związane z widowiskami jarmarczными, których pewne elementy przeniknęły do melodramatu. Od czasów średniowiecznych działały w Paryżu dwa wielkie jarmarki: Saint-Germain na lewym brzegu Sekwany i Saint-Laurent na brzegu prawym. Pomędzy stoiskami kupieckimi swoje przedstawienia prezentowali akrobaci, treserzy zwierząt i rozmaici kuglarze. Począwszy od XVII wieku wszystkie te jarmarczne rozrywki przechodzą proces teatralizacji, który wzmocniony zostaje jeszcze bardziej w roku 1697, kiedy Ludwik XIV poleca zamknąć Comédie-Italienne. Wielu włoskich aktorów decyduje się wtedy zasilić szeregi wędrownych trup aktorskich, a teatry jarmarczne zyskują w ten sposób cenny bodziec do rozwoju. Tym samym zamknięcie Comédie-Italienne nie tylko nie spowoduje masowego powrotu publiczności do Comédie-Française, ale stanie się bodźcem do rozwoju teatrów niezależnych i siłą napędową do powstawania nowych gatunków scenicznych.

Tego typu spektakle nie są rzeczą jasną derywatem teatru mieszczańskiego. Niemniej jednak burżuazja chętnie je ogląda, a liczba widzów zwiększa się znacznie po zamknięciu Comédie-Italienne. Można nawet mówić o pewnej modzie wśród co najmniej zamożniejszych mieszczan, którzy znajdują przyjemność w lekkim „demoralizowaniu” swoich zmysłów estetycznych poprzez

odwiedzanie jarmarcznych przedstawień. W wyniku ich rosnącej popularności obserwujemy w wieku XVIII indywidualizację jarmarcznych form teatralnych. Na uwagę zasługuje zwłaszcza pantomima, którą dramat mieszczański w jego melodramatycznym wymiarze chętnie zaadoptował do swoich potrzeb.

Na początku francuska pantomima jest improwizacją wymyśloną przez aktorów jarmarcznych w celu uniknięcia ataków ze strony teatrów „uprzywilejowanych” chcących zakazać teatrom jarmarcznym używania dialogów²⁰, co prowadzi do wzmocnienia w grze aktorskiej roli mimiki i gestów jako środków wyrazu. Podczas przedstawień wykorzystuje się duże, pergaminowe plansze, na których publiczność może sama sobie odczytać wypowiedziane przez postacie kwestie. Początkowo teksty są pisane prozą, ale dość szybko, ku uciesze widzów, stają się wierszowanymi zwrotkami popularnych wodewili, które publiczność może śpiewać wraz z aktorami.

Pantomima istnieje oczywiście od bardzo dawna, zwłaszcza jako element składowy innych przedstawień. Jej przodkami są pantomimy baletowe, wywodzące swój rodowód z teatrów włoskich i chętnie zaadoptowane przez francuskie teatry jarmarczne. Inspirację stanowiły także istniejące w Anglii od początku XVIII wieku krótkie przedstawienia oparte na utartych motywach zaczerpniętych z *commedia dell'arte*, które początkowo służyły jako intermedia przy okazji większych spektakli, aby z czasem przekształcić się w niezależną formę. Występują w nich podobne postacie, a ich struktura opiera się na perypetiach miłosnych Arlekina i Kolombiny. We Francji, gdzie odniosły duży sukces, nazywane zostały „pantomimami po angielsku”. W drugiej połowie wieku ewoluowały one w kierunku galanterii i uczuciowości, i w tej postaci wykorzystane zostały następnie przez melodramat.

²⁰ W 1707 roku udaje się Komedii Francuskiej uzyskać urzędowy zakaz używania przez teatry jarmarczne dialogu mówionego. Reakcją jest przygotowanie spektakli opartych na monologach i wzmocnionej ekspresji mimicznej i ruchowej.

Francuska pantomima krystalizuje się w latach trzydziestych XVIII wieku i charakteryzuje się dość prostą akcją i tematami tworzącymi identyczną atmosferę, jak spektakle opery komicznej. Zresztą pantomimę uważa się wtedy za gatunek operowy. Dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy to Włosi znów mają prawo wystawiać przedstawienia i po scaleniu Opéra Comique z Comédie-Italienne oraz przy coraz większej popularności teatrów bulwarowych pantomima uzyskuje warunki do samodzielnego rozwoju. Wtedy też poszukuje nowych tematów, niekoniecznie związanych z postacią Arleki-*na*. Pojawiają się motywy baśniowe (*Śpiąca królewna* Arnoulda z 1770 roku) i heroiczne (*Czterech synów Aymona* tego samego autora z roku 1779). W spektaklach tych dąży się do jak największego poruszenia wyobraźnię widza, dlatego też liczne wątki dramatyczne ewoluują w kierunku widowiskowości, która staje się celem nadrzędnym pantomimy. Kolejną zasadą jest wykorzystywanie motywu prześladowania zaczerpniętego z baśni ludowych: sympatyczni bohaterowie muszą stawić czoła okrutnym postaciom albo złym mocom, lecz dobro, rzecz jasna, triumfuje. Akcja często rozgrywa się w tajemniczym lesie, jaskini, nierzadko w otoczeniu dzikich zwierząt i grzmotów burz. W latach osiemdziesiątych pojawiają się coraz częściej tematy egzotyczne, kładzie się większy nacisk na dynamikę ruchu aktorów, dekoracje olśniewają. Pantomima należy jednak nadal do teatrów bulwarowych.

Dopiero wprowadzenie do pantomimy dialogu w roku 1778 przybliży ją do melodramatu. Ponadto, obfitując nadal w sceny heroiczne, pantomima wykorzystuje motywy diabłów, diablików i diabelskich łotrów, czego przykładem jest zawarty w niniejszej książce *Zamek Diabła*. Mroczne dekoracje, złowróżbna muzyka i niepokojąca atmosfera obwieszczają pojawienie się melodramatu na francuskich scenach.

Kolejnym krokiem są inspirowane teoriami Diderota adaptacje dramatów niemieckich, w których mniej jest diabelskości,

którą publiczność jest nieco znużona, a więcej uczuciowości i ckliwości.

W ten sposób pantomima przez długi czas znajduje się na pograniczu dramatu, aby w drugiej połowie XVIII wieku, płynąc na fali wielkiej pantomimy heroicznej i otwierając się na dialog i patetyczność, zyskać elementy potrzebne z jednej strony melodramatowi, a z drugiej szukającej odrębności i własnej tożsamości operze komicznej.

Dlaczego Francja płacze?

Podobnie jak wspomniana opera, której przez cały XVIII wiek nie udaje się jednoznacznie sklasyfikować gatunkowo, melodramat jest niejednorodną formą sceniczną, której z jednej strony często zarzuca się powierzchowność konstrukcyjną, a z drugiej zbyt silne odwoływanie się do roli emocji, kosztem uproszczenia fabuły. Istotnie, zrozumienie intrygi melodramatycznej najczęściej nie wymaga od widza wysiłku, a prostota konstrukcji postaci wynika z najważniejszej siły sprawczej, która popycha je do działania, czyli silnych i szczerych uczuć, jakimi darzą swoją wybrankę. Melodramat najczęściej kojarzy się więc z nieskomplikowaniem, wyolbrzymieniem emocjonalnym i bohaterami płacząco wygłaszającymi miłosne wyznania. Sztuki tego typu pełne są ofiar i bohaterów, którzy dzięki najbardziej nieprawdopodobnym, żeby nie powiedzieć niedorzecznym czynom ratują je z opresji. Jest wreszcie cnota, która triumfuje i zło, które ponosi zasłużoną karę. Jak zauważa amerykański krytyk Peter Brooks, słowo „melodramat” wywołuje u wszystkich niemal te same skojarzenia: silne emocje, polaryzacja moralności, ekstremalne stany uczuciowe i sytuacyjne, prześladowanie cnoty oraz zapierające dech w piersiach perypetie²¹.

²¹ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, London and New York, Yale University Press, 1976, s. 11–12.