

Tomasz Wyśłobocki

Uniwersytet Wrocławski (PL)

ORCID: 0000-0001-5452-0675

Rewolucja francuska a wolność widowisk

Od pełnej liberalizacji do ścisłej kontroli (1789-1793)

Abstract

The French Revolution and Freedom of Spectacles: From Complete Liberalisation to Strict Control (1789-1793)

Neither the storming of the Bastille nor the subsequent *Declaration of the Rights of Man and of the Citizen* ushered in a significant liberalisation of France's theatrical institutions. For months afterwards, the royal theatres clung tenaciously to their privileges and monopolies, stifling the growth of private scenes. Meanwhile, they were unlikely to join the public effort for the moral regeneration of the nation. Under mounting public pressure, the National Assembly finally enacted a decree on freedom of spectacles in January 1791. Henceforth, any citizen could establish a theatre to stage productions of their choice, including the works of classical authors. The power to determine what was seen on stage shifted from royal censors

and privileged troupes to the discerning eye of the audience. Yet, as the Republic faced escalating radicalisation, war, and civil unrest, it became imperative to reassert control over theatrical institutions, which had become battlegrounds for supporters and detractors of the Revolution. The young Republic's survival hinged on its citizens' identification with its new values and virtues, and the stage emerged as a potent vehicle for shaping this allegiance. The paper aims to trace some elements of this evolution within its historical, social and political context.

Keywords

French theatre, French Revolution, patriotism, censorship, education, regeneration

Abstrakt

Ani upadek Bastylii, ani nawet zapisy uchwalonej kilka tygodni później *Deklaracji praw człowieka i obywatela* nie przyniosły pełnej liberalizacji instytucji teatralnych we Francji. Sceny królewskie strzegły swoich przywilejów i monopolu, które teatrom prywatnym uniemożliwiały swobodę działania i rozwój, a równocześnie same niechętnie angażowały się w dzieło moralnej regeneracji narodu. Pod wpływem nacisków opinii publicznej Zgromadzenie Narodowe w styczniu 1791 uchwaliło dekret o wolności widowisk, na mocy którego każdy obywatel mógł założyć teatr i wystawiać, co zechce, w tym sztuki nieżyjących klasyków, ulubieńców publiczności. Od tej pory to widzowie, a nie cenzorzy kontrolowani przez władzę czy uprzywilejowane trupy aktorskie, mieli decydować o repertuarze. Jednak w coraz bardziej radykalizujących się okolicznościach politycznych, w obliczu nadciągającej wojny i zamieszek ogarniających kolejne departamenty rewolucyjna racja stanu wymagała przywrócenia kontroli nad instytucjami teatralnymi, które przetrwały się w arenę walki zwolenników i przeciwników rewolucyjnych przemian. Istnienie młodej Republiki zależało od stopnia identyfikacji obywateli z jej wartościami, których jednym z najważniejszych nośników stała się scena. Artykuł pozwala prześledzić wybrane elementy tego procesu, wpisując go zarazem w kontekst historyczny, społeczny i polityczny.

Słowa kluczowe

teatr francuski, rewolucja francuska, patriotyzm, cenzura, oświata, regeneracja

Wprowadzenie

Niemal nazajutrz po obaleniu Bastylii teatr stał się we Francji – obok sukcesywnie rozbudowywanego systemu świąt publicznych¹, rozlicznych klubów politycznych czy forum parlamentarnego – jedną z głównych aren krzewienia cnót obywatelskich, postaw społecznych i sławienia nowych bohaterów narodowych². Był on już wtedy instytucją bardzo dobrze zakorzenioną w pejzażu miejskim, o dość rozbudowanej strukturze w całym kraju. Teatr bowiem tak się upowszechnił we Francji w ciągu XVIII wieku, że niemal każde większe miasto dysponowało własną salą widowiskową³. Należy przy tym podkreślić, że w wielu miejscowościach był to jedyny, obok kościołów, budynek użyteczności publicznej mogący pomieścić naraz wiele osób. W opublikowanym jeszcze w roku 1773 eseju zatytułowanym *O teatrze* Louis-Sébastien Mercier podkreślał masowy i obywatelski wymiar tej instytucji:

Teatr jest u nas jedynym miejscem spotkań, gdzie gromadzą się masy ludzi i gdzie ich opinia może się zgodnie wyrażać. To tam tryumfuje owo wewnętrzne uczucie, które przenika duszę i które [...] uświadamia ją o swym boskim charakterze. Dzięki temu sztuka dramatyczna staje się poważniejsza, bardziej dostojna, bardziej interesująca. Dlatego też teatr możemy nazwać arcydziełem społeczeństwa.⁴

W ciągu XVIII wieku instytucje teatralne we Francji stopniowo się demokratyzowały. Przystawały być jedynie rozrywką arystokracji i miejskich elit

¹ Zob. Mona Ozouf, *Święta rewolucyjne 1789–1799*, tłum. Andrzej Siemek (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008); Guillaume Mazeau, „La Révolution, les fêtes et leurs images: Spectacles publics et représentation politique (Paris, 1789–1799)”, *Images re-vues: Histoire, anthropologie et théorie de l’art*, hors-série, no. 6 (2018), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4390>; Valérie N. Jouffre and Béatrice de Andia, *Fêtes et révolution* (Paris: Délégation à l’Action Artistique de la Ville de Paris, 1989).

² Zob. Philippe Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique* (Paris: CNRS Éditions, 2017), 26–50; René Tarin, *Le théâtre de la Constituante ou l’école du peuple* (Paris: Honoré Champion, 1998), 31–38. Zresztą wszystko – od przedmiotów codziennego użytku, przez wystrój wnętrz i malarstwo, po architekturę budynków użyteczności publicznej – staje się z czasem nośnikiem nowych wartości, zob. Philippe Bordes and Régis Michel, eds., *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789–1799* (Paris: Adam Brito, 1988).

³ Zob. Georges Duby, ed., *Histoire de la France urbaine*, vol. 3, *La ville classique* (Paris: Seuil, 1981), 483–484; Michèle Sajous D’Oria, *Bleu et or: La scène et la salle en France au temps des Lumières 1748–1807* (Paris: CNRS Éditions, 2007), 209–223.

⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre, ou le nouvel essai sur l’art dramatique* (Amsterdam, 1773), 3–4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1085189> (jeśli nie podano inaczej, tłum. T.W.). Por. Sajous D’Oria, *Bleu et or*, 71–78. Mercier wtórował Voltaire’owi, który w 1760 w przedmowie do *Tankreda* adresowanej do markizy de Pompadour podkreślał, że „tylko i wyłącznie w teatrze naród może się zebrać; to tam kształtują się umysły i gusta młodzieży”, Sophie Marchand, „Voltaire et la pensée du public de théâtre”, *Cahiers Voltaire*, no. 22 (2024): 26.

i otwierały się szeroko na mniej wykształconych, drobnomieszczańskich widzów, czego najdobitniejszą oznakę stanowił wysyp rozmaitych scen oraz inicjatyw prywatnych⁵, sprytnie obchodzących zakazy cenzury oraz monopole scen królewskich i oferujących relatywnie niedrogie bilety⁶. I tak, o ile jeszcze u progu XVIII stulecia teatry paryskie dysponowały łącznie około czterema tysiącami miejsc, to w połowie wieku było ich od sześciu do sześciu i pół tysiąca, a w przededniu rewolucji ich liczba oscylowała wokół trzynastu tysięcy⁷.

Przemiany w strukturze społecznej widowni nie uszły uwadze środowiska oświeceniowych filozofów i reformistów, którzy upatrywali w teatrze narzędzia moralnej regeneracji Francuzów⁸. W drugiej połowie wieku otwarcie postulowali reformę sztuki scenicznej, która – kierując się w stronę mniej zamożnych i niewykształconych widzów – miała stać się swoistą szkołą moralności i służyć promowanemu przez nich dziełu odnowy i naprawy zarówno instytucji społecznych, jak i obyczajów.

W tym miejscu warto podkreślić zestaw cech, które czyniły z teatru instytucję idealnie wpisującą się w kontekst rewolucyjny. Otóż miał on demokratyczny charakter, nie wymagał od widzów umiejętności czytania⁹. Nie był też, w przeciwieństwie do książek, kosztowny. Kojarzył się z rozrywką. I przede wszystkim miał publiczny, masowy charakter, a rewolucja szybko odrzuciła wszystko, co elitarnie czy prywatne. Prawdziwy patriota i republikanin nie powinien mieć bowiem nic do ukrycia, a walkę o sprawy narodu, ojczyzny i rodziny prowadzić

⁵ Oprócz tzw. teatrów królewskich (Comédie-Française, Comédie-Italienne i Académie royale de musique, zwanej potocznie Operą), posiadających monopol na repertuar klasyczny i konkretne formy gatunkowe, w przedrewolucyjnym Paryżu istniało kilka stałych scen prywatnych: Théâtre de la Gaîté, Théâtre des Variétés, Théâtre des Associés, Théâtre de l'Ambigu-Comique, Théâtre de l'Opéra-Comique, Théâtre de Monsieur i Théâtre de Beaujolais. Równoległe działały także sceny prywatne, które w ramach przywileju królewskiego tradycyjnie otwierały się czasowo z okazji różnych świąt, tzw. Théâtres de la Foire – sceny jarmarczne, gdzie swoje sztuki wystawiały liczne trupy, także spoza stolicy.

⁶ Por. Henri Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* (Paris, 1792), 238–252.

⁷ Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* (Paris: Champion, 2001), 223.

⁸ „Regeneracja” to hasło, które rewolucja przejęła od oświecenia. Początkowo rozumiano je jako naprawę obyczajów i instytucji ancien régime'u, które doprowadziły do upadku moralnego i politycznego Francji. W miarę radykalizowania się rewolucji nadano temu terminowi wymiar totalny i quasi-teologiczny – chodziło już nie tyle o reformy niewydolnych instytucji społecznych i wyplenienie nadużyć, ile o odrodzenie narodu francuskiego na nowych zasadach moralnych i politycznych. Zrezygnowawszy z karkołomnych reform, rewolucyjniści przystąpili do dzieła eradykacji dotychczasowych tradycji i likwidacji istniejących instytucji w celu stworzenia „nowego człowieka” na drodze głębokich przeobrażeń świadomościowych, między innymi uchwalono podział administracyjny na departamenty, pozbyto się z przestrzeni publicznej symboli dawnego porządku, znacjonalizowano Kościół, wprowadzono kalendarz republikański, ustanowiono nowe święta i instytucje, a nawet zreformowano język. Zob. hasło „Regeneracja” w: Antoine de Baecque, *La France de la Révolution: Dictionnaire de curiosités* (Paris: Tallandier, 2011); François Furet and Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, vol. 4, *Idées* (Paris: Flammarion, 2007).

⁹ Szacuje się, że w drugiej połowie XVIII wieku we Francji potrafiło czytać (w różnym stopniu) około 50 % mężczyzn i 25 % kobiet. Największy odsetek czytających był w miastach oraz w północno-wschodniej części kraju, zob. Antoine Lilti, „Peut-on éduquer le peuple?”, *L'Histoire*, no. 463 (2019): 72.

mał na forum publicznym, nie wstydząc się okazywania emocji. Rewolucjoniści widzieli we wspólnotowym przeżyciu okazję do krzewienia nowych wartości, ale i do wzajemnej kontroli obywateli. Siła oddziaływania teatru, umiejętnie wykorzystana, okazywała się więc istotna.

Prywatne sceny i trupy teatralne, żeby przetrwać w realiach rewolucyjnych, musiały spełniać oczekiwania nowych widzów, szukających w teatrze, oprócz rozrywki, wspólnego przeżywania wielkich wydarzeń rewolucyjnych i odniesień do bieżących informacji¹⁰. Jednocześnie musiały brać pod uwagę stanowisko władz publicznych, które zdały sobie z czasem sprawę z potrzeby kontroli i wsparcia scen wpisujących się repertuarowo w program „narodowej regeneracji” i dostrzegły w teatrze nie tyle nawet narzędzie wychowania patriotycznego, ile jedno z miejsc, gdzie formowała się i wyrażała opinia publiczna. W ciągu kolejnych lat programy teatrów francuskich wzbogaciły się o dziesiątki krótkich sztuk okolicznościowych¹¹, pisanych szybko – niejako „na gorąco” – aby przyciągnąć złąknioną nowości widownię. *Notabene*, przebieg rewolucyjnych wydarzeń codziennie dostarczał dramatopisarzom niemal gotowego materiału.

Celem artykułu jest ukazanie wybranych elementów instytucjonalnego, politycznego i społecznego procesu wyzwolenia sceny dramatycznej spod jarzma cenzury i monopolu królewskich teatrów na fali liberalizacji życia publicznego po obaleniu Bastylii, a następnie ponownego jej zniewolenia, tym razem w imię ratowania Republiki i ochrony wolności obywatelskich. Zostaną omówione etapy tego procesu i przywołane argumenty z debaty publicznej, która mu towarzyszyła.

Upadek Bastylii a teatr

Gdy 14 lipca 1789 upadła Bastylia, a w kolejnym miesiącu Konstytuanta uroczystie proklamowała *Deklarację praw człowieka i obywatela*, wydawało się, że również instytucje teatralne zostaną zreformowane w duchu wolności i egalitaryzmu. Nic takiego jednak nie nastąpiło. Sceny królewskie (Opéra, Comédie-Française,

¹⁰ Mimo wszystko teatr, nawet w okresie jakobińskiego terroru, stanowił przede wszystkim rozrywkę. W programie jednego wieczoru znajdowało się często od dwóch do pięciu utworów. Dłuższe – z reguły tragedie – zestawiano, dla rozluźnienia atmosfery, z jedno- albo trzyaktowymi komediami, krótkimi wodewilami czy baletami. Do tak skomponowanego programu łatwo więc było wpleść utwory z repertuaru patriotycznego i okolicznościowego, zob. Philippe Bourdin, „Du théâtre patriotique dans le Paris de l'An 11”, in: Julian Thibaut and Vincenzo De Santis, eds., *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire* (Paris: Classiques Garnier, 2019).

¹¹ Emmet Kennedy wraz z zespołem oszacowali liczbę sztuk wystawianych tylko w stolicy Francji w okresie 1789–1799 na około 3700, są to zarówno utwory powstałe przed, jak i w trakcie rewolucji. Łączną liczbę spektakli zagranych w tym okresie przez mniej więcej pięćdziesiąt różnych scen oceniają na 90 000, zob. Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P. McGregor and Mark V. Olsen, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory* (London: Greenwood Press, 1996), 3.

Comédie-Italienne zwana wtedy Opéra-Comique) cieszyły się nadal przywilejami i monopolami, zazdrośnie – choć nie bez trudu – strzegąc ich przed prywatną konkurencją. Tylko one miały prawo wystawiać klasyczne tragedie i komedie ukazujące widzom dialogujących bądź śpiewających aktorów, grać repertuar dawnych mistrzów: Molière’a, Racine’a, Marivaux czy Voltaire’a, a także popularnych, współpracujących z nimi autorów współczesnych, jak Beaumarchais czy Sedaine. Teatry prywatne, których w pejzażu stolicy szybko przybywało, aby wystawiać lubiane i pożądane przez publiczność tytuły, musiały uciekać się do sztuczek i formalnych zagrywek. Wydawało się, że w obliczu rozkładu i upadku instytucji ancien régime’u przywileje teatrów nie utrzymają się długo.

Oto już w dzień po wielkim zwycięstwie paryżan i zajęciu przez nich Bastylii Aristide-Pierre Plancher de Valcours, dyrektor prywatnego teatru Délassements-Comiques, dał jasno do zrozumienia widzom, władzom i trupom „królewskim”, co myśli na temat przywilejów tych ostatnich. W trakcie jednego z przedstawień ostentacyjnie wkroczył na scenę i rozerwawszy gazę oddzielającą aktorów od widowni, krzyknął: „Niech żyje wolność!”¹². Manifest ten symbolicznie rozpoczął trwającą kilkanaście następnych miesięcy batalię z królewskimi instytucjami, które o żadnej równości czy wolnej konkurencji słyszeć nie chciały i kurczowo trzymały się swych monopolii.

Aktorzy i dyrektorzy teatrów objętych mecenatem monarchy zdawali sobie jednak sprawę z tego, że widownia się demokratyzowała i jej gusta uległy zmianie. Powoli orientowali się też, że funkcjonowanie w nowej rzeczywistości będzie inne niż dotychczas – ich zwierzchnikami stały się teraz władze municypalne i do nich należy ostatnie słowo, jeśli chodzi o sprawy porządkowe, repertuar, druk, a nawet zezwolenia na wystawianie sztuk¹³. Zaczynali rozumieć, że muszą – przynajmniej w jakiejś mierze – pójść z duchem tych zmian, albo chociaż publicznie udawać, że tak właśnie czynią. Zresztą królewskie trupy teatralne nawykłe były do podejmowania pozorowanych działań, przez dziesięciolecia taka polityka pozwalała im obchodzić cenzurę i wygrywać konflikty z dramatopisarzami lub scenami prywatnymi. W nowej sytuacji aktorzy Comédie-Française zdecydowali o zmianie nazwy – z instytucji *par excellence* królewskiej na mający wydźwięk patriotyczny Théâtre de la Nation (Teatr Narodu). Paryżanie nie do końca jednak wierzyli w moralną przemianę całej trupy¹⁴, która jeszcze

¹² Zob. Marek Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru: O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2021), 226–227; Tarin, *Le théâtre de la Constituante*, 68–69.

¹³ Noëlle Guilbert and Jacqueline Razgonnikoff, *Le Journal de la Comédie-Française (1789–1799): La comédie aux trois couleurs* (Paris: Sides Empreintes, 1989), 53.

¹⁴ Tymczasem nazajutrz po obaleniu Bastylii niektórzy aktorzy Comédie-Française chętnie zaangażowali się w działania rewolucyjne, Dugazon, Grammont, Saint-Prix, Naudet czy Talma wstąpili do milicji obywatelskiej

niedawno szczyliła się królewskimi tytułami i mecenatem, a teraz skwapliwie usiłowała odwrócić uwagę opinii publicznej od niechlubnej przeszłości. Wolta Comédie-Française, utrzymana w duchu ogólnonarodowej euforii pierwszych miesięcy po obaleniu Bastylli, nie uszła uwadze obywateli, o czym niech świadczy chociażby przywołany przez Marviną Carlsona paszkwil obnażający obłudę sceny rzekomo narodowej:

Francuscy Komedianci bardzo mądrze kalkulują –
Niby żarliwi obywatele panowie ci się mianują
Teatrem Narodu.
Tytuł ten ich ambicjom obiecuje
Wciąż wysokie dochody.
Ale „Komedianci Króla”¹⁵ – nadal w afiszu wypisują,
Bo to gwarantuje przychody.¹⁶

5 grudnia 1789 gazeta *Chronique de Paris* także podchwyciła ten wątek, ale rozpatrywała go pod nieco innym kątem. Redaktor rubryki omawiającej spektakle próbował zrozumieć, co czyni teatr „narodowym” i czy przybranie przez jakąś scenę takiego miana nie jest przypadkiem uzurpacją:

To arcydzieła naszych wielkich dramatopisarzy tworzą TEATR NARODU; to nie budynkowi, w którym są one wystawiane, powinniśmy nadawać ten ekskluzywny tytuł. Wydaje się, że przed jego przyznaniem należałoby wpierv uzyskać zgodę narodu albo przynajmniej jego przedstawicieli.¹⁷

W tym samym czasie środowisko skupione wokół Beaumarchais’go żądało utworzenia w Paryżu nowej „prawdziwie narodowej” sceny, na której wystawiano by repertuar napisany dla Francuzów i o Francuzach. Louis-Sébastien Mercier poszedł o krok dalej, nawołując do generalnej reformy instytucji teatralnych, by w zregenerowanej Francji stały się tym, czym był teatr w starożytnej Grecji

zwaną strażą narodową (*garde nationale*). Gdy 23 lipca 1789 otwarto paryskie sceny, zamknięte przez władze na czas rozruchów, trupa teatru kilkakrotnie przeznaczyła dochody ze sprzedaży biletów jako rekompensatę dla sankiulotów, którzy porzucili pracę, by stanąć „w obronie wolności i ojczyzny”, a nawet wystawi dla nich darmowe spektakle, zob. Guilbert and Razgonnikoff, *Le Journal de la Comédie-Française*, 52–53.

¹⁵ Oficjalny tytuł aktorów Comédie-Française brzmiał „comédiens ordinaires du roi”.

¹⁶ Cyt. za: Marvin Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, trans. Jules Bréant and Louise Bréant (Paris: Gallimard, 1970), 32.

¹⁷ *Chronique de Paris*, 5 grudnia 1789, cyt. za: Julian Thibaut, *Un théâtre pour la nation: L’histoire en scène (1765–1806)* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2022), 50.

albo czym są sztuki Shakespeare’a dla Anglików – nośnikiem kultury i wartości prawdziwie narodowych. W rozumieniu Merciera teatr narodowy to nie miejsce, a specyficzny repertuar dostosowany do lokalnych, społecznych uwarunkowań¹⁸.

Karol IX czyli szkoła demokracji

Nowe władze ustawodawcze zwróciły uwagę na kwestię funkcjonowania francuskiej, a szczególnie paryskiej, sceny teatralnej w wyniku afery, jaka wybuchła w związku z premierą tragedii *Karol IX* Marie-Josepha Chéniera. Odebyła się ona w Théâtre de la Nation dopiero 4 listopada 1789, choć publiczność – której ciekawość podsycali artykułami prasowymi sam autor, usiłujący zmusić trupe królewską do niezwłocznego wystawienia spektaklu – domagała się jej już od połowy sierpnia¹⁹. Sztuka Chéniera została przyjęta przez aktorów Comédie-Française we wrześniu 1788²⁰, wtedy jeszcze nosiła tytuł *Karol IX, czyli Noc świętego Bartłomieja*. Teraz, w obliczu ogromnego sukcesu frekwencyjnego, dramatopisarz postanowił zmienić jej podtytuł na *Szkołę królów*. W ten sposób nadał utworowi charakter dydaktyczny, wpisał go w nowy kontekst polityczny, a pouczenie skierował do samego Ludwika XVI.

Autor nie ukrywał, że jego ambicją było napisanie pierwszej w historii Francji tragedii narodowej. „Ażeby stworzyć dla nas *tragedię narodową*, wybrałem temat najbardziej tragiczny z historii współczesnej”²¹ – tłumaczył w przedmowie do sztuki. Ówczesni krytycy podzielali jego przekonanie o doniosłości *Karola IX* dla dziejów teatru francuskiego. Sceptyczny zwykle Palissot de Montenoy entuzjastycznie orzekł, że to pierwsza „prawdziwie narodowa tragedia”; publicysta i polityk Camille Desmoulins zauważał, że „sztuka ta bardziej posuwa do przodu nasze sprawy, aniżeli wypadki październikowe”²²; z kolei słynny rewolucyjny trybun ludowy Georges Danton po obejrzeniu spektaklu miał rzec: „Tak jak *Figaro* uśmiercił szlachtę, tak *Karol IX* uśmierci monarchię”²³. Wrzawa,

¹⁸ Thibaud, *Un théâtre pour la nation*, 11–15.

¹⁹ Tarin, *Le théâtre de la Constituante*, 77–81.

²⁰ Nowe utwory były najpierw czytane na zebraniu aktorów. Wtedy decydowano, czy sztukę włączyć do repertuaru. W przypadku pozytywnej decyzji wyłącznie od aktorów zależało, kiedy to nastąpi.

²¹ Marie-Joseph Chénier, „Discours préliminaire”, in: *Charles IX ou l'École des rois* (Paris, 1790), 11 (wyróżnienie T.W.), https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CHENIER_CHARLESIX.pdf.

²² Mowa o marszu paryżanek na Wersal 4–5 października 1789, w efekcie którego rodzina królewska została zmuszona do opuszczenia go i zamieszkania w paryskim pałacu Tuileries.

²³ Cyt. za: Jacqueline Razgonnikoff, „Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République)”, *Studi Francesi* 57, no. 169 (2013), <https://journals.openedition.org/studifrancesi/3277>.

jaka towarzyszyła przedstawieniom, rozliczne intrygi niechętnych jej polityków i hierarchów kościelnych, coraz głośniejsze kłótnie w coraz bardziej podzielnym zespole Théâtre de la Nation, publiczne interwencje Chéniera w obronie utworu, a w końcu także manifestacje samej publiczności przyczyniły się do powstania legendy wokół spektaklu.

Karol 1x jest ważny w historii teatru francuskiego z jeszcze jednego powodu. Sztuka stała się zarzewiem konfliktu między aktorami a zdemokratyzowaną publicznością, która – coraz bardziej świadoma własnej podmiotowości – zażądała jej wystawienia w rocznicę obalenia Bastylli, w lipcu 1790. Na obchody Święta Federacji zjechały wówczas do Paryża dziesiątki tysięcy reprezentantów utworzonych niedawno departamentów²⁴. Wiele, nie tylko prywatnych, paryskich scen proponowało wówczas okolicznościowy repertuar patriotyczny²⁵. W Comédie-Italienne grano sztukę *Dąb patriotyczny, czyli poranek 14 lipca 1790* Jacques-Marie Bouteta de Monvela i Nicolasa Dalayraca, w Théâtre du Palais-Royal – *Kolację patriotów, czyli święto wolności* Charles-Philippe’a Ronsina, w Théâtre du Monsieur – *Rodzinę patriotyczną, czyli federację* Jean-Marie Collota d’Herbois²⁶. Na deskach letniego Waux-Hallu przy bulwarze Saint-Martin pokazano „liryczną pantomimę” zatytułowaną *Zdobycie Bastylli*, w której występowały osoby naprawdę biorące udział w jej oblężeniu rok wcześniej, po czym na tej samej scenie, niejako na ruinach obalonej fortecy, wystawiono utwór *Świątynia Wolności*²⁷. „Federaci” o *Karolu 1x* wiedzieli zapewne z licznych doniesień prasowych; oni także chcieli teraz zobaczyć ten głośny spektakl, a zgodnie z prawem i wciąż obowiązującym przywilejem królewskim wystawiać go mógł jedynie Théâtre de

²⁴ Jean-Clément Martin and Julien Peltier, *Infographie de la Révolution française* (Paris: Passés Composés, 2021), 26–27.

²⁵ Lista jedenastu sztuk wystawianych na stołecznych scenach na okoliczność Święta Federacji zob. „Pièces de théâtre évoquant la Fédération (14 juillet 1790)”, in: *Le Théâtre français de la Révolution à l’Empire*, dostęp 6 sierpnia 2025, <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pieces-gens-et-lieux/les-pieces/des-pieces-sur-tous-les-sujets/pieces-de-theatre-evoquant-la-federation-14-juillet-1790.html>.

²⁶ Pierwsza z wymienionych sztuk opowiada historię prowincjonalnego szlachcica, filozofa o szerokich horyzontach, który entuzjastycznie przyjmuje rewolucyjne reformy, na dowód czego pozwala okolicznym chłopom wybrać sobie z przypałowatego parku dąb, który 14 lipca zostanie uroczystie zasadzony przed lokalnym kościołem; zgadza się nawet na ślub swojego syna z pochodzącą z ludu dziewczyną. Drugi spektakl także ukazywał szlachcica, który ochoczo przyłączył się do lokalnych obchodów Święta Federacji, bratając się ze swoimi dotychczasowymi poddanymi; do tej kompanii dołączają: jego żona, lokalny proboszcz oraz bankier, którzy z początku nieprzychylnie zapatrywali się na zachodzące w kraju zmiany. Akcja trzeciej sztuki, podobnej w wymowie, rozgrywa się w domu bogatego paryskiego fabrykanta-wdowca, którego córka – z pełną aprobatą ojca i ku rozpaczowi wiernego dawnym przesądom wuja pracującego w administracji królewskiej – wychodzi za mąż za malarza, młodego patriotę i autora obrazu upadłej Bastylli wiszącego w salonie. Sztuki te, wystawione na deskach teatrów jedynie z okazji Święta Federacji w 1790 roku, cieszyły się sporym zainteresowaniem: *Dąb patriotyczny* zagrano 7 razy, *Patriotyczną rodzinę* – 17, *Kolację patriotów* – 8, a *Zdobycie Bastylli* – 10, zob. André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution: Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, t. 1 (Genève: Droz, 1992).

²⁷ Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, 358.

la Nation. Tymczasem scena mieniąca się „narodową” nie zamierzała spełniać życzenia przedstawicieli narodu. A ci domagali się między innymi *Karola IX* Chéniera oraz *Brutusa*, autorstwa Voltaire’a. Ten ostatni urastał już wówczas do rangi rewolucyjnego herosa²⁸.

„Królewscy komedianci” bali się nazbyt wielkiego patriotycznego uniesienia na widowni, które łatwo mogłoby przerodzić się w niekontrolowane zamieszki. Obecność w stolicy tysięcy uzbrojonych „federatów” potęgowała te obawy. I nawet autorytet samego hrabiego de Mirabeau, idola obozu patriotycznego, nic nie pomógł. Rozgoryczony polityk relacjonował potem Talmie, odtwórcy roli Karola IX: „Życzenie [reprzy] jasno sformułowano, ale zostało zignorowane [przez aktorów]. Z tego, co mi powiedziano, publiczność żądała, aby jej usłuchano. To chyba dość oczywiste, skoro to ona płaci. Zupełnie nie rozumiem tego zdziwienia”²⁹. Ostatecznie trupa Théâtre de la Nation w dniu Święta Federacji postanowiła wystawić okolicznościowy tytuł *Momus na Polach Elizejskich* autorstwa Josepha Aude’a oraz *Zairę* Voltaire’a³⁰. Pokazanie na scenie takich „herosów wolności” jak Voltaire, Rousseau czy Benjamin Franklin w pierwszej sztuce oraz pacyfistyczne przesłanie drugiej, napisanej przez filozofa i utrzymanej w duchu tolerancji religijnej, miały zapewne uspokoić rozgoryczonych widzów. Poza tym – argumentowali aktorzy – *Karol IX* musiał poczekać na swoją kolej, bo „federaci” z różnych stron kraju chcieli zobaczyć także inne spektakle, których nie mogli obejrzeć na prowincji. Repryza sztuki miała miejsce dopiero 23 lipca³¹, tydzień po zakończeniu uroczystych obchodów.

Ostatecznie z końcem września 1790 po trzydziestu sześciu przedstawieniach tragedia Chéniera zeszła z afisza. Była to decyzja podyktowana względami politycznymi, a w szczególności wnioskiem samego Ludwika XVI, który poproszony został o interwencję przez francuskich hierarchów przerażonych negatywnym wizerunkiem Kościoła, jaki wyłaniał się z utworu³². Spektakl wpisywał się bowiem świetnie w trwający wówczas proces nacjonalizacji majątku Kościoła³³ oraz podporządkowania kościelnych struktur administracji

²⁸ Por. Tomasz Wystobocki, „«Apôtre de la tolérance», «bienfaiteur de l’humanité»: Voltaire ressuscité et réinterprété par la révolution”, *Revue Voltaire*, no 22 (2024): 213–227.

²⁹ Cyt. za: Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, 67.

³⁰ Zob. CÉSAR – calendrier électronique des spectacles sous l’ancien régime et sous la révolution, dostęp 6 sierpnia 2025, https://cesar.huma-num.fr/cesar2/titles/titles.php?fc=edit&script_uo10=105248.

³¹ Guilbert and Razgonnikoff, *Le Journal de la Comédie-Française*, 100.

³² Guilbert and Razgonnikoff, 66–69.

³³ Dekret o dobrach narodowych (*biens nationaux*) uchwalono 2 listopada 1789, czyli zaledwie dwa dni przed premierą sztuki.

państwowej w ramach uchwalonej latem 1790 *Konstytucji cywilnej kleru*. Karol IX podsycił polityczny konflikt, nastawiając widzów przeciwko tej wielowiekowej instytucji.

Wolność widowisk

17 grudnia 1790 w wystąpieniu na forum patriotycznego Towarzystwa Przyjaciół Konstytucji znany krytyk literacki Jean-François de La Harpe odniósł się zdecydowanie do niedawnych kontrowersji związanych z programem teatralnym zaproponowanym na okoliczność Święta Federacji. Piętnował zachowanie aktorów i dyrekcji Théâtre de la Nation, nazywając ich „uzurpatorami”, niebezpiecznymi ludźmi, którzy usiłując wpływać na opinię publiczną, mieli sprzymierzyć się z przeciwnikami rewolucyjnych przemian:

To właśnie tam [na scenie Théâtre de la Nation] wystawiano z okazji święta rodzącej się wolności nie utwory, które byłyby jej godne, lecz odrażające, czołobitne sztuki skażone ideą poddaństwa: *Oblężenie Calais*, *Gastona i Bayarda*, *Zelmira*³⁴, owe tragedie zwane – zabawne – narodowymi w czasach, kiedy narodu jeszcze nie było [...]; takie oto żalosne sztuki wystawiano chętnie przed delegatami z całej Francji, którzy przybyli do stolicy, by uczcić naszą Rewolucję.³⁵

W dalszej części wystąpienia La Harpe domagał się od polityków zdecydowanej reakcji. Uważał, że ze względu na wpływ, jaki widowiska publiczne miały na umysły współczesnych, szczególnie młodzieży, nie można było dłużej pozwalać na to, by Théâtre de la Nation pozostawał propagandową tubą kontrrewolucji działającą bezkarnie i sabotującą przedsięwzięcia reformatorskie:

Nie sądzę, że powinniśmy tolerować głoszenie podobnych opinii, niczym jakichś prawd moralnych, wobec ludu, który dopiero co nadał sobie wolną konstytucję. Zdania wypowiedane ze sceny i nagradzane gromkimi oklaskami

³⁴ Wszystkie trzy sztuki, napisane przez Dormonta de Belloy, powstały kilkadziesiąt lat przed rewolucją; sam autor był zdeklarowanym przeciwnikiem środowiska oświeceniowych filozofów. W jego utworach wyraźnie wybrzmiewa motyw sojuszu tronu z ludem.

³⁵ Jean-François de La Harpe, *Discours sur la Liberté du Théâtre* (Paris, 1790), cyt. za: Tarin, *Le théâtre de la Constituante*, 83.

bardzo silnie oddziaływają na ludzi, zwłaszcza młodych, niezbyt wykształconych i pozostających pod wpływem uprzedzeń. To [w teatrze] umiejętnie przygotowuje się wrażenia, jakie zamierza się na nim wyrzeźbić.³⁶

La Harpe, sam wywodzący się ze środowiska teatralnego, w imieniu swoim i wielu kolegów wnioskował, aby uwolnić sceny prywatne od ciążących na nich ograniczeń, a jednocześnie znieść przywileje trup królewskich. Przede wszystkim jednak chodziło mu o przełamanie monopolu tych ostatnich na wystawianie spektakli. „Twórcy, którzy w swojej ojczyźnie stali się wolnymi ludźmi, nie chcą już dłużej być niewolnikami teatru” – grzmiał La Harpe. – „Patriotyzm winien się szczególnie obawiać posiadania jednego tylko uprzywilejowanego teatru; jednocześnie mógłby dużo oczekiwać od wielu rywalizujących ze sobą zespołów”³⁷. Wyrażał przy tym powszechnie panujące przekonanie, że „ze wszystkich miejsc, w których ludzie się zbierają, nie ma drugiego takiego [jak teatr], w którym opinie szerzyłyby się szybciej, skuteczniej, w sposób niemalże zaraźliwy”, teatr ma bowiem niesamowitą zdolność „podnoszenia albo obniżania, podług własnej woli, wskazań swego rodzaju termometru moralnego czy politycznego”³⁸.

Na początku stycznia 1791 na posiedzeniu Konstytuanty deputowany Isaac Le Chapelier przedstawił raport na temat sytuacji stołecznych teatrów i tak zwrócił się do obradujących:

Teatr musi być wolny tak jak wszystkie inne rodzaje przemysłu. Sztuka ta, od dawna dogorywająca pod jarzmem przesądów, zajęła w końcu w imię rozumu i prawa miejsce, które w społeczeństwie należeć się powinno wszelkim użytecznym zajęciom; niech więc każdy może parać się nią i niech jedynie nadzór policji miejskiej zapobiega nadużyciom, które wynikają nie tyle z uprawiania samej sztuki, ile z błędów samych aktorów. [...] Spektakle muszą oczyszczać moralność, dawać lekcje wychowania obywatelskiego, być szkołą patriotyzmu, cnót i wszelkich uczuć, które wytwarzają więzi rodzinne i wychwalają ich uroki [...]. To konkurencji, to wolności zawdzięczamy wydoskonalenie się teatru.³⁹

³⁶ La Harpe, *Discours sur la Liberté du Théâtre*, cyt. za: Tarin, 83.

³⁷ La Harpe, cyt. za: Tarin, 84.

³⁸ La Harpe, cyt. za: Tarin, 83.

³⁹ Cyt. za: Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris: De la Révolution à la Grande Guerre* (Paris: Flammarion, 2012), 27.

W końcu, 13 stycznia 1791, czyli niespełna miesiąc po płomiennym wystąpieniu La Harpe'a i niemal półtora roku po obaleniu BastylII, Konstytuanta wydaje dekret o wolności widowisk:

Art. 1

Każdy obywatel ma prawo założyć teatr publiczny i wystawiać w nim wszelkiego rodzaju sztuki; w tym celu wystarczy, że złoży odpowiednią deklarację we właściwym urzędzie municypalnym.

Art. 2

Dzieła Autorów, którzy nie żyją od pięciu lat lub dłużej, stanowią własność publiczną i mogą – bez względu na wszystkie dotychczas istniejące przywileje, które zostały zniesione – być inscenizowane we wszystkich teatrach.⁴⁰

Był to dekret rewolucyjny, który nie tylko oficjalnie znosił przywileje scen królewskich, ale także ustalał prostą procedurę otwierania przedsięwzięć teatralnych. Tworzył zupełnie nową rzeczywistość prawną, ustanawiając po raz pierwszy w historii Francji instytucję praw autorskich. Odtąd teatry musiały uzyskać pisemną zgodę żyjących dramatopisarzy na wystawianie ich sztuk⁴¹, pod groźbą konfiskaty całości przychodów z nielegalnych spektakli na rzecz odszkodowania dla twórców. Dzieła autorów nieżyjących od co najmniej pięciu lat mogły być wystawiane przez wszystkie teatry działające na terenie kraju. Z kolei artykuły 6 oraz 7 tego dekretu ustanawiały nad spektaklami kontrolę władz municypalnych w celu utrzymania porządku publicznego⁴².

Wolność widowisk a racja stanu

Rok później, wiosną 1792, sytuacja polityczna i nastroje społeczne we Francji były już inne niż w trakcie euforycznych miesięcy po upadku BastylII. Próba ucieczki Ludwika XVI i całej rodziny królewskiej obnażyła skrzętnie dotąd przez nich skrywaną niechęć do rewolucyjnych zmian. A wojna Francji z europejskimi monarchiami wyraźnie już rysowała się na horyzoncie. W kraju, który nadał na mocy obowiązującej konstytucji pozostawał monarchią, panował duży niepokój.

⁴⁰ *Loi relative aux spectacles. Donnée à Paris, le 19 janvier 1791*, dostęp 6 sierpnia 2025, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070723/1791-01-13/>.

⁴¹ Okaże się to jednak trudne do wyegzekwowania, szczególnie w przypadku teatrów prowincjonalnych, nad którymi centralna administracja i sami autorzy będą mieli przez długi czas iluzoryczną kontrolę.

⁴² Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru*, 230–231.

Teatr, obok obrad Legislatywy i prasy, stał się w tym czasie areną starć między zwolennikami zatrzymania rewolucyjnych zmian a republikańskimi radykałami. Antrakty w czasie spektakli oraz przerwy między sztukami, których z reguły wystawiano kilka jednego wieczoru, wykorzystywano do wznoszenia politycznych haseł czy intonowania przyśpiewek. Interwencje widzów zdarzały się zwykle w trakcie przedstawień uznawanych za politycznie zaangażowane, a zaangażowanie to wcale nie musiało wynikać wprost z intencji autora sztuki – wydarzenia rewolucyjne bowiem na bieżąco aktualizowały treści utworów. To, co jeszcze do niedawna wydawało się zupełnie niewinną repliką, mogło nagle stać się aluzją do jakiegoś elementu rewolucyjnej rzeczywistości. W takich wypadkach publiczność miała w zwyczaju gromko klaskać albo wykrzykiwać hasła popierające kwestie wygłaszane ze sceny. Z kolei gdy się z czymś nie zgadzała, ochoczo gwizdała, buczała, tupała czy wygrażała wystraszonemu wykonawcom. Nierzadko zdarzało się, że przedstawienie trzeba było przerywać, żeby uspokoić atmosferę i uciszyć publiczność.

Coraz liczniejsza obecność paryskiej sankiuloterii na przedstawieniach granych przez rosnącą liczbę teatrów także wpłynęła na charakter i przebieg spektakli. Nowi widzowie, krewcy i prości, czasem nawet nie dość dobrze odróżniali teatralną iluzję od rzeczywistości. Aktorzy i aktorki musieli nieraz uciekać ze sceny, gdy zgromadzona publiczność gotowała się do linczu na postaciach scenicznych. Każde padające ze sceny zdanie mogło stać się iskrą zapalną utarczek słownych czy wrzawy na widowni. W końcu Legislatywa⁴³ zdecydowała się podjąć kroki ustawodawcze w celu uporządkowania chaosu, jaki zapanował w stołecznych teatrach.

Kluczowe dla tego procesu wydaje się wystawienie w lutym 1792 w Théâtre du Vaudeville sztuki *L'Auteur d'un moment* (Autor na chwilę) autorstwa Pierre'a Légera⁴⁴. Rzekomo ośmieszał on hołubionego wówczas przez patriotyczne środowiska Marie-Josepha Chéniera, któremu wytykać miał oportunizm i koniunkturalizm polityczny⁴⁵. Rojaliści chętnie i tłumnie przychodzili na spektakl, dając upust swoim frustracjom. Przedstawiciele obozu patriotycznego też zainteresowali się tematem sztuki. Prawdziwe kłopoty zaczęły się w trakcie czwartego przedstawienia. Nerwowo na widowni zrobiło się już na początku,

⁴³ Zwyczajowa nazwa *Assemblée législative*, instytucja ta na jesieni 1791 zastąpiła Konstytuante, której działania zakończyły się wraz z przyjęciem nowej ustawy zasadniczej.

⁴⁴ Pierwsza wersja tytułu sztuki brzmiała *L'Auteur à la mode* (*Modny autor*), ale Léger po czwartym przedstawieniu ją zmienił, zob. Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, 326.

⁴⁵ W tym samym czasie w Théâtre de la République, powstałym z inicjatywy Talmy i sześciu innych aktorów Théâtre de la Nation, którzy postanowili opuścić zbyt zachowawczy zespół, święciła tryumfy kolejna tragedia autorstwa Chéniera – *Caius Gracchus*, o zdecydowanie już republikańskich inklinacjach.

gdy podano ze sceny informację, że Léger pracuje nad kolejnym utworem uderzającym w Chéniera i jego republikańskich popleczników. W końcu doszło do bijatyki pomiędzy patriotami a sympatykami monarchii. Z obawy, by konflikt nie przeniół się na ulice, salę postanowiono zamknąć od środka. Ale z miasta już zaczęły nadciągać posiłki – z jednej strony sankiuloci uzbrojeni w piki, z drugiej straż narodowa wysłana przez komunę dla zaprowadzenia porządku. Gdy budynek teatru zaczęli opuszczać pierwsi widzowie – w głównej mierze rojaliści – zgromadzony na zewnątrz tłum zaczął obrzucać ich kulami ulepionymi z ziemi i końskich odchodów. Dwóch obecnych na przedstawieniu paziów Marii Antoniny trafiło w stanie ciężkim do szpitala, gdzie zmarli w wyniku odniesionych obrażeń⁴⁶.

Dzień po tych brutalnych zajściach deputowany Żyrondy, Henri Larivière, wystąpił na forum Legislatywy, by wyrazić w imieniu rządu zaniepokojenie powtarzającymi się zamieszkami towarzyszącymi spektaklom. Oskarżył jednocześnie niektórych autorów i dyrektorów scen o umyślne podburzanie widzów i propagowanie antypatriotycznych treści zamiast konsolidować opinię publiczną wokół spraw decydujących o istnieniu państwa, gdy wojska koalicji antyrewolucyjnej zagrażały Francji. Larivière zaproponował, żeby Komitet Wychowania Publicznego, któremu podlegały spektakle, przyjrzał się repertuariom scen stołecznych i zakazał wystawiania przedstawień niezgodnych z nowymi wartościami. *De facto* nieskrępowana wolność teatrów do kreowania własnej polityki repertuarowej została zakwestionowana. Afera towarzysząca sztuce Légera była jednym z ostatnich tak otwartych wystąpień rojalistów na forum teatru⁴⁷. Od tej chwili, choć Francja wciąż oficjalnie była królestwem, jawna satyra na monarchię stała się popularna na paryskich scenach.

Kontrola w imię wolności

Bezpośrednio po krwawych wydarzeniach z 10 sierpnia 1792, w wyniku których aresztowano rodzinę królewską⁴⁸, część sal teatralnych została zamknięta. Trupy aktorskie i dyrektorów scen opanował strach o przyszłość, ponieważ wojska

⁴⁶ Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, 143–144.

⁴⁷ W kwietniu 1792 Francja prowadziła już wojnę z Austrią i Prusami, które usiłowały przyjąć z pomocą rodzinie królewskiej będącej od października 1791 *de facto* zakładniczką mieszkańców Paryża. Rojalistyczne nastroje należało więc szybko i zdecydowanie potępić.

⁴⁸ Chodzi o atak paryżan na królewski Pałac Tuileries, w konsekwencji którego monarcha został „zawieszony w funkcjach” i wraz z rodziną osadzony w więzieniu Temple. Republikę jednak oficjalnie proklamowano dopiero ponad miesiąc później, 22 września 1792.

pruskie i austriackie maszerowały na Paryż, by uwolnić Ludwika XVI i jego bliskich. W obliczu upadku monarchii i radykalizacji nastrojów społecznych wystawianie na scenie repertuaru klasycznego czy nawet współczesnego, ale niedostatecznie rewolucyjnego niosło ze sobą ryzyko kłopotów. Wykazywanie się politycznym umiarkowaniem czy wszelkie przejawy tęsknoty za starym porządkiem stawały się niebezpieczne. Niektórzy dyrektorzy teatrów stołecznych przezornie decydowali się dawać przedstawienia, z których zysk przekazywano na zasiłki dla wdów i sierot po poległych na froncie patriotach. Publicznie należało teraz afirmować jedność narodu, który postanowił wyzwolić się spod „jarzma tyranii”. Na scenach tryumfy święciły sztuki otwarcie republikańskie – *Brutus* i *Śmierć Cezara* Voltaire’a, *Guillaume Tell* Sedaine’a czy *Caius Gracchus* Chéniera⁴⁹. Jednocześnie trupy aktorskie i dyrektorzy scen – świadomi swojego trudnego położenia, zmiany gustów i radykalizacji poglądów politycznych widzów – rezygnowali coraz częściej ze sztuk klasycznych, w których zbyt dużo było treści przypominających o ancien régime. Nowe czasy wymagały nowych utworów napisanych dla nowej publiczności⁵⁰.

Pod koniec 1792 atmosfera w stolicy była zdecydowanie nerwowa – wszyscy oczekiwali w napięciu na wynik procesu Ludwika XVI, oskarżonego przez Konwent o zdradę stanu. Z pewnością przyczyniły się do tego także krwawe wydarzenia z września, kiedy to na wieść o rzekomym poddaniu armii republikańskiej wojskom wroga pod Verdun paryscy sankiuloci, podburzani przez radykalnych polityków i publicystów, zaatakowali lokalne więzienia, w których kilka tygodni wcześniej zamknięto setki arystokratów podejrzanych o działania kontrrewolucyjne. W masakrach wrześniowych zginęło w sumie ponad tysiąc osób⁵¹. Tymczasem ostatnia adaptacja *Otella* Shakespeare’a autorstwa Jean-François Ducisa, która miała premierę 26 listopada i ukazywała na scenie samobójstwo głównego bohatera, tak bardzo przeraziła i zbulwersowała widzów Théâtre de la République, że autor był zmuszony zmienić jej zakończenie⁵². Załamany tym Ducis postanowił zawiesić karierę dramatopisarską, do której powrócił dopiero po kilku latach. Wyznał przy okazji, że wystawianie tragedii

⁴⁹ Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, 158–162.

⁵⁰ Por. Jan Baszkiewicz, *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat: Mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993); Mona Ozouf, *L’Homme régénéré: Essais sur la Révolution française* (Paris: Gallimard, 1989).

⁵¹ Martin and Peltier, *Infographie de la Révolution française*, 36–37.

⁵² Otello Ducisa nie tylko nie popełnia samobójstwa, ale powstrzymuje się też przed uduszeniem Desdemony, która ostatecznie mu wybaczta. Na końcu mówi: „Boże! [...] A jeśli rebelianci zakłócą spokój Republiki / Jeśli rozedrą jej pierś, ocal ją moim ramieniem / Lub pozwól mi umrzeć w walce”, Jean-François Ducis, *Othello, ou le Maure de Venise* (Paris, 1793), 68, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849451>. Por. André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, vol. 2 (Genève: Droz 2002), 74; Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, 169–170.

w czasach *nomen omen* tak tragicznych zwyczajnie mijało się z celem: „Tragedia dzieje się na ulicy. Wystarczy, że wyjdę jedną nogą za próg domu, a brodzę we krwi po kostki”⁵³.

W pierwszych dniach 1793, kiedy skazany przez Konwent na gilotynę Ludwik XVI czekał na wykonanie wyroku, Théâtre de la Nation postanowił – na swoją zgubę, jak się okaże – wystawić sztukę Jean-Louisa Lai *Przyjaciela praw*⁵⁴. Ten nawołujący Francuzów do opamiętania i poszanowania prawa spektakl wzbudził oburzenie radykalnej części paryżan i polityków jakobińskich, którzy zadenuncjowali go władzom. Lecz deputowani, zajęci procesem króla, ignorowali wówczas wszystkie inne sprawy. Gdy jednak aktorzy Théâtre de la Nation szykowali się do piątego przedstawienia, zainterweniowała opanowana przez radykałów komuna Paryża, zakazując wystawienia sztuki Lai, szerzącej w ich mniemaniu groźny moderantyzm i rzekomo szyszczący z jakobinów w czasie, gdy szukano jak najszerzego poparcia społecznego dla idei republikańskich. W dniu przedstawienia rozlepiono w mieście informacje o jego odwołaniu, podając jako przyczynę troskę o zachowanie ładu publicznego. Na wieść o tym Laya napisał list do komuny, w którym bronił *Przyjaciela praw*.

Tymczasem przybyła na spektakl publiczność nie dopuszczała myśli o zmianie programu, ignorując dekret komuny i oczekując *Przyjaciela praw*. Gdy aktorzy, wystawiwszy zgodnie z planem *Lekarza mimo woli* Molière’a, szykowali się do inscenizacji zaplanowanego na dalszą część wieczoru *Skąpca*, na widowni podniósł się rwetes. Po kilku godzinach przepychanek między widzami, aktorami, siłami porządkowymi obecnymi na sali oraz wysłannikami komuny i Konwentu uzgodniono ku radości zebranych, że sztuka zostanie odczytana na scenie, poza oficjalnym programem⁵⁵. Przy okazji parlament przypomniał opinii publicznej i stołecznym władzom, że we Francji cenzura przewencyjna nie istnieje⁵⁶. *Journal de Paris* tak relacjonował całe wydarzenie:

Zgodnie z zaleceniem [komuny Paryża] aktorzy Théâtre de la Nation wywiesili wczoraj na drzwiach informację, że zamiast *Przyjaciela praw* dadzą *Skąpca*. Publiczność zgromadzona w sali żądała jednak *Przyjaciela praw* [...]. Aktorzy, znalazłszy się w potrzasku pomiędzy żądaniem publiczności a dekretem miasta, odmówili zagrania *Przyjaciela praw*. Przepychanki ustały dopiero o dziewiątej

⁵³ Jean-François Ducis, „Lettre à Monsieur Vallier (1793)”, in: *Lettres*, ed. Paul Albert (Paris, 1879), 105.

⁵⁴ Por. Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru*, 247–250; Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828: Le Sourd et la Muette* (Paris: Honoré Champion, 2014), 92–103.

⁵⁵ Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, 176.

⁵⁶ Berthier, *Le théâtre en France*, 100.

wieczorem, kiedy to widzowie wreszcie odpuścili⁵⁷. Całe zajście trwało długo, ale dzięki rozsądnym i ostrożnym zabiegom Komuny i Komendanta Generalnego [policji], okazało się nie mieć żadnych przykrych konsekwencji i zakończyło się bez niefortunnnych zdarzeń. Na jutro zaplanowano wystawienie *Tankreda*, ale nie ma pewności, czy to się powiedzie.⁵⁸

Po egzekucji Ludwika XVI sytuacja polityczna w kraju, szczególnie w Paryżu, stała się bardzo napięta. Deputowani do Konwentu rozumieli, że muszą odrzucić rewindykację rojalistów i reakcjonistów, a opinię publiczną za wszelką cenę utrzymać w ryzach. Nowe republikańskie realia wymagały radykalnych działań, bo arystokratyczni wrogowie mogli czaić się wszędzie i dążyć do wywołania zamieszek, skłócenia Francuzów, a nawet przejęcia władzy.

28 stycznia 1793 – tydzień po zgilotynowaniu „Ludwika Kapeta” – Konwent zakazał wystawiania z pozoru niemającej nic wspólnego z polityką sztuki o biblijnych inspiracjach *Cnotliwa Zuzanna* (*La chaste Suzanne*) autorstwa Georges’a Desfontaines’a, Pierre-Yves’a Barrégo i Jean-Baptiste’a Radeta. W utworze tym dwaj starcy zasiadający w lokalnym trybunale pożądamy tytułowej Zuzanny, kobiety zamężnej. Wobec odrzucenia ich zalotów z zemsty oskarżają ją o cudzołóstwo. Szykują się do roli sędziów we własnej sprawie, ale zostają w sposób stanowczy z procesu wykluczeni. „Nie możecie być jej sędziami⁵⁹” – słyszą. Oto nagle publiczne wypowiedzenie podobnych słów w czasie, gdy przed chwilą Konwent, który oskarżył Ludwika o zdradę interesów narodu, a potem skazał go na śmierć, zostało uznane za wywrotowe. 30 marca 1793 komuna Paryża ponownie wydała dekret o zakazie wystawiania sztuki Lai, powołując się na troskę o porządek publiczny. Konwent postanowił nie reagować, przyzwalając tym samym na cenzurę, a wystraszona styczniową awanturą trupa Théâtre de la Nation i tak nie chciała już grać *Przyjaciela praw*.

Dzień później, 31 marca, Konwent musiał ponownie rozważyć interwencję w sprawie repertuaru. Tym razem chodziło o kontynuację wystawiania *Meropy*, jednej z najbardziej uznanych tragedii Voltaire’a. W losach tytułowej bohaterki, „pogrążonej w żałobie królowej, która płacze po stracie męża i niecierpliwie oczekuje powrotu jego dwóch braci”⁶⁰, dostrzeżono podobieństwo do ówczesnej

⁵⁷ Przy czym gazeta nie informuje wprost, że zamieszki ustały, bo aktorzy zgodzili się na swego rodzaju kompromis z żądaniami publiczności.

⁵⁸ *Journal de Paris*, 16 stycznia 1793, 64, <https://www.retronews.fr/journal/journal-de-paris/16-janvier-1793/2969/4660594/4>.

⁵⁹ Pierre-Yves Barré, Jean-Baptiste Radet and François Georges Desfontaines, *La Chaste Suzanne*, Théâtre du Vaudeville/Maret, Paris 1793–1795, 14, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30330578t>.

⁶⁰ Berthier, *Le théâtre en France*, 123.

sytuacji Marii Antoniny, co niebezpiecznie aktualizowało dramat. Wtedy królowa Francji desperacko usiłowała skontaktować się ze szwagrami, by zmobilizować ich do przyjsia z pomocą jej i dzieciom. Konwent zakazał grania sztuki, choć wciąż nie istniała w Republice Francuskiej żadna ustawa pozwalająca na stosowanie cenzury prewencyjnej.

To wszystko działo się w czasie, gdy republikańscy liberałowie z Żyrondy, w odpowiedzi na żądania radykalizującej się opinii publicznej, zgodzili się na utworzenie dwóch instytucji kluczowych dla dalszych losów rewolucji – Trybunału Rewolucyjnego oraz Komitetu Ocalenia Publicznego. Pierwszy miał szybko i skutecznie karać wrogów młodej Republiki, drugi zaś pełnił rolę rządu, koordynując działania wojenne oraz politykę wewnętrzną we Francji, której zagrażały już nie tylko wojska Prus i Austrii, ale także wojna domowa w Wandei i coraz liczniejsze lokalne rebelie. Rewolucyjna gorączka opanowała Paryż, a sankiuloci przy wsparciu radykalnych jakobinów rozpoczęli kampanię, której celem było denuncjowanie najmniejszych nawet przejawów sympatii wobec monarchii czy nostalgii za *ancien régime*em.

Konkluzja

Wolnościowe ideały zapisane w *Deklaracji praw człowieka i obywatela* szybko przestały przystawać do skomplikowanej sytuacji tak politycznej, jak i społecznej. W obliczu wojny niestabilność sceny politycznej i wzrost nastrojów kontrrewolucyjnych stały się zagrożeniem dla samej rewolucji.

Wolność spektakli wpisywała się w ogólną ideę liberalizacji i demokratyzacji życia publicznego we Francji po 14 lipca 1789. A równocześnie wymowny jest fakt, że to Komitet Wychowania Publicznego, utworzony jesienią 1791, sprawował kontrolę nad widowiskami publicznymi, w tym scenami teatralnymi. Teatry bowiem według działaczy rewolucyjnych pełniły rolę szkoły publicznej. Uchwalenie dekretu o odebraniu monopolu i przywilejów scenom królewskim przy jednoczesnym umożliwieniu powoływania w sposób nieskrępowany instytucji teatralnych miało przyspieszyć proces regeneracji narodowej.

Na teatrach spoczywała odtąd ogromna odpowiedzialność za dzieło moralnego i politycznego odrodzenia Francuzów. Stało się oczywiste, że ktoś musi sprawować pieczę nad odpowiednim doborem propagowanych tam treści. Tymczasem labilna w swych sympatiach politycznych i opiniach publiczność albo oportunistyczne i obliczone na zysk zachowanie trup aktorskich czy dyrektorów scen nie gwarantowały właściwej realizacji pedagogicznej misji teatru. Toteż niecałe dwa lata po ustanowieniu wolności widowisk w warunkach politycznego

i społecznego konsensusu, w obliczu zagrożenia wojną oraz upadkiem Republiki, uznano, że na francuskich scenach należy pokazywać tylko to, co jest zgodne z nową racją stanu, albo przynajmniej w nią nie godzi. Teatr stał się narzędziem rewolucyjnej indoktrynacji, a także jednym z najważniejszych nośników nowych idei w imię dobra narodu i trwania Republiki.

W pierwszych miesiącach 1793, już po zgilotynowaniu Ludwika XVI, Konwent zareagował zdecydowanie, ale początkowo w sposób niesystematyczny i nieprzemyślany. Liberalni politycy Żyrondy, kontrolujący wówczas parlament, sami chyba rozumieli, że działania doraźne nie rozwiążą problemu, ale dobro Republiki wymagało natychmiastowej reakcji. Gdy jednak na przełomie maja i czerwca 1793 w wyniku interwencji zbrojnej paryskich sankiulotów do władzy doszli jakobini, postanowili systemowo już zająć się kwestią funkcjonowania teatrów, walcząc z nieprawomyślną sztuką we wszelkich możliwych przejawach⁶¹, w imię hasła: „Francja jest jedna i niepodzielna!”. Pod koniec czerwca wystosowali do dyrektorów stołecznych scen apel o wystawianie większej liczby sztuk patriotycznych. Same teatry wobec rozwoju sytuacji politycznej zaczęły się wtedy masowo autocenzurować, z wyprzedzeniem przysyłając władzom komuny repertuary na kolejne tygodnie, aby w ten sposób zabezpieczyć się przed ewentualnymi oskarżeniami o szerzenie idei kontrrewolucyjnych. Kontrolowany przez jakobinów Konwent 2 sierpnia⁶² nakazał określonym scenom wystawiać za darmo wybrane przez Komitet Wychowania Publicznego spektakle w celu wzmacniania wśród widzów cnót obywatelskich i postaw patriotycznych. Ten sam dekret jednocześnie przestrzegał:

Każdy teatr, w którym wystawiane będą sztuki mające na celu deprawację opinii publicznej i przypomnianie haniebnych przesądów dotyczących monarchii, zostanie zamknięty, a jego dyrektorzy – aresztowani i ukarani zgodnie z przepisami prawa.⁶³

W kolejnych tygodniach Komitet Wychowania Publicznego zarządził przegląd repertuarów stołecznych teatrów w celu wyeliminowania sztuk godzących w wartości republikańskie lub wykazujących się nadmierną „pobłażliwością wobec ancien régime'u”⁶⁴. Weryfikacji poddano sto pięćdziesiąt utworów, z czego

⁶¹ Por. Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru*; François Souchal, *Wandalizm rewolucji*, tłum. Paweł Migasiewicz (Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, 2016).

⁶² Zob. Antoinette and Jean Éhrard, „Brutus à la scène: autour du décret du 2 août 1792”, in Philippe Bourdin and Gérard Loubinoux, eds., *Les Arts de la scène et la Révolution française* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004).

⁶³ Berthier, *Le théâtre en France*, 117.

⁶⁴ Berthier, 123.

trzydziestu trzech zakazano, a niemal drugie tyle skierowano do przeredagowania i usunięcia wątków uznanych za niezgodne z surową, jakobińską doktryną i elementów wzbudzających podejrzenia o kontrrewolucyjny charakter. Tak oto – w imię wolności – cenzura powróciła do demokratycznej Francji, która bardziej niż wolna miała być odtąd „jedna i niepodzielna”.



Bibliografia

- Baecque, Antoine de. *La France de la Révolution: Dictionnaire de curiosités*. Paris: Tallandier, 2011.
- Baszkiewicz, Jan. *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat: Mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- Berthier, Patrick. *Le théâtre en France de 1791 à 1828: Le Sourd et la Muette*. Paris: Honoré Champion, 2014.
- Bordes, Philippe, and Michel Régis, eds. *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789–1799*. Paris: Adam Brito, 1988.
- Bourdin, Philippe. *Aux origines du théâtre patriotique*. Paris: CNRS Éditions, 2017.
- Bourdin, Philippe. „Du théâtre patriotique dans le Paris de l’An II”. In: *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l’Empire*, edited by Julian Thibaut and Vincenzo De Santis. Paris: Classiques Garnier, 2019.
- Carlson, Marvin. *Le théâtre de la Révolution française*. Translated by Jules Bréant and Louise Bréant. Paris: Gallimard, 1970.
- Chénier, Marie-Joseph. „Discours préliminaire”. In: *Charles IX ou l’École des rois*. Paris, 1790. https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CHENIER_CHARLESIX.pdf.
- Ducis, Jean-François. „Lettre à Monsieur Vallier (1793)”. In: *Lettres*, edited by Paul Albert. Paris, 1879.
- Ducis, Jean-François. *Othello, ou le Maure de Venise*. Paris, 1793. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849451>.
- Duby, Georges, ed. *Histoire de la France urbaine*. Volume 3: *La ville classique*. Paris: Seuil, 1981.
- Éhrard, Antoinette, and Jean Éhrard. „Brutus à la scène: autour du décret du 2 août 1792”. In: *Les Arts de la scène et la Révolution française*, edited by Philippe Bourdin and Gérard Loubinoux. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- Furet, François, and Mona Ozouf. *Dictionnaire critique de la Révolution française*. Volume 4. *Idées*. Paris: Flammarion, 2007.
- Guilbert, Noëlle, and Jacqueline Razgonnikoff. *Le Journal de la Comédie-Française (1789–1799): La comédie aux trois couleurs*. Paris: Sides Empreintes, 1989.

- Jouffre, Valérie N., and Béatrice de Andia. *Fêtes et révolution*. Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1989.
- Julian, Thibaut. *Un théâtre pour la nation: L'histoire en scène (1765–1806)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2022.
- Kennedy, Emmet, Marie-Laurence Netter, James P. McGregor, and Mark V. Olsen. *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*. London: Greenwood Press, 1996.
- Lagrave, Henri. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris, 1792.
- Lilti, Antoine. „Peut-on éduquer le peuple?”. *L'Histoire*, no. 463 (2019): 70–75.
- Marchand, Sophie. „Voltaire et la pensée du public de théâtre”. *Cahiers Voltaire*, no. 22 (2024): 25–34.
- Martin, Jean-Clément, and Julien Peltier. *Infographie de la Révolution française*. Paris: Passés Composés, 2021.
- Marseille, Jacques, and Dominique Margairaz. *1790: Au jour le jour*. Paris: Albin Michel, 1989.
- Mazeau, Guillaume. „La Révolution, les fêtes et leurs images: Spectacles publics et représentation politique (Paris, 1789–1799)”. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, hors-série, no. 6 (2018). <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4390>.
- Mercier, Louis-Sébastien. *Du théâtre, ou le nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam, 1773. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1085189>.
- Mosakowski, Marek. *Sztuki w służbie terroru: O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2021.
- Ozouf, Mona. *Święto rewolucyjne 1789–1799*. Tłumaczenie Andrzej Siemek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008.
- Razgonnikoff, Jacqueline. „Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République)”. *Studi Francesi* 57, no. 169 (2013): 27–39. <https://journals.openedition.org/studifrancesi/3277>.
- Rougemont, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2001.
- Sajous D'Oria, Michèle. *Bleu et or: La scène et la salle en France au temps des Lumières 1748–1807*. Paris: CNRS Éditions, 2007.
- Souchal, François. *Wandalizm rewolucji*. Tłumaczenie Paweł Migasiewicz. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, 2016.
- Tarin, René. *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*. Paris: Honoré Champion, 1998.
- Tissier, André. *Les spectacles à Paris pendant la Révolution: Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*. Volume 1–2. Genève: Droz, 1992 and 2002.

Yon, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris: De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion 2012.

TOMASZ WYSŁOOCKI

romanista, literaturoznawca, historyk teatru, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Francuskiej w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w literaturze i kulturze francuskiej oraz historii społecznej okresu oświecenia i rewolucji, koncentruje się przede wszystkim na historii kobiet, a także na teatrze jako zwierciadle przemian społecznych, politycznych i ideologicznych.