

**Piotr Olkusz**

Uniwersytet Łódzki

## **THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ WE FRANCJI** **Salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł**

Odpowiadając na pytanie, dlaczego w antyku nie znano théâtres de société Léo Claretie, autor wydanego w 1906, głośnego swego czasu eseju na temat historii tych scen, wskazywał na „podrzędną pozycję kobiet” w dawnej Grecji, które, „nie mając wpływów i prestiżu, nie mogły gościć ani nawet znać kręgów dyskretnych bądź żarliwych admiratorów”.<sup>1</sup> Claretie nie był znawcą antyku, a prawda i fałsz w jego opinii walczą uzbrojone w argumenty wyciągnięte ze skrzyni pełnej uprzedzeń. Niemniej warto przyjrzeć się bliżej jego tezie, bo niewiele mówiąc o Grecji, mówi bardzo dużo właśnie o théâtres de société i o ewolucji oceny tego zjawiska. Léo Claretie wskazuje na najważniejszy wspólny mianownik, który łączył różnorodne teatry określane nazwą de société (stwarzającą problemy nie tylko tłumaczom, ale i samym Francuzom): były to najczęściej teatry organizowane przez kobiety. Co więcej, ich rozkwit zbiegł się z powstaniem w XVIII wieku kultury salonów, które właśnie teatr uczyniły jedną ze swoich głównych atrakcji.<sup>2</sup> Claretie – w swoim rozumieniu XVIII stulecia, jako okresu najwyższej finezji relacji międzyludzkich, opierających się na wytwornym flircie kobiety z „dyskretnymi bądź żarliwymi admiratorami” – nie był na początku XX wieku osamotniony. Więcej:

---

<sup>1</sup> Por. L. Claretie, *Histoire des théâtres de société, avec 29 gravures dans le texte*, Paris 1906, s. 2–3. Przekł. cytatów, jeśli nie podano inaczej – P. O.

<sup>2</sup> Léo Claretie pisze, że „Teatr de société jest współczesny życiu salonów, a te są zupełnie młode”. Jednocześnie stara się rozszerzyć zakres tego terminu, nieco osłabiając retoryczną siłę własnego argumentu: teatry de société istniały według niego na długo przed XVIII stuleciem. Sugeruje, że takimi teatrami były i „mirakle grane w trzynastym i czternastym wieku bez troski o kwestię zysku w kościołach i kolegiatach”, i spektakle dworskie u Walezjuszy, które od późniejszych widowisk salonowych różniło głównie „grubiaństwo”. To właśnie kategoria estetyczna, której szczytem będzie osiemnastowieczne wyrafinowanie, pozwoli autorowi na uprzywilejowanie teatrów tego okresu. *Ibidem*, s. 2–4.

ocena kultury salonów miała moc deklaracji ideowej. Salony oraz ich sociétés należały chronologicznie do epoki przedrewolucyjnej, nazywanej we Francji *ancien régime*, czyli „dawnym ładem”, bądź „starymi rządami”. Ale ideowo, czy były najwyższym osiągnięciem monarchii, czy też pierwszym akordem nowego porządku? Nierozstrzygalność odpowiedzi na te pytania sprawiła, że już od okresu Rewolucji z salonów, z ich konwersacji, z ich sociétés i z ich teatrów czyniono broń w sporach ideowych dotyczących kształtu współczesności.

Bo przecież mit salonów znajduje swoich wyznawców bardzo szybko i niekonicznie po stronie zwolenników monarchii. Gdy w XIX wieku, wraz z zawieruchą ustrojową i gwałtownymi przemianami gospodarczymi, z dnia na dzień upadają jedne a rodzą się drugie fortuny, to właśnie salon i jego obyczaje zostają uznane za najpewniejszą oznakę klasowej przynależności. Oznakę dla jednych wolną od uwarunkowań finansowych (osiemnastowieczne salony prowadzą i bogaci, i niezamożni), dla drugich niewynikającą z posiadania lub nieposiadania szlacheckich tytułów (dawny salon funkcjonuje w szerszej świadomości jako przestrzeń spotkania wielkiej arystokracji i ludzi – głównie artystów czy naukowców – bez rozpoznawalnych herbów). Stąd też dziewiętnastowieczna tęsknota za salonami, cechująca zarówno pokrzywdzonych nowym porządkiem, jak i korzystających z niego. Każdy, kto w XIX wieku zapragnie wspiąć się (bądź utrzymać) na towarzyskiej drabinie, będzie chciał być blisko salonu – czy jako gość, czy jako gospodarz. Stąd tak wiele zubożałych salonów XIX stulecia (zwłaszcza na lewym brzegu Paryża w okresie Restauracji – tu dawna arystokracja będzie próbowała reanimować swoją niegdysiejszą wielkość), stąd też tak wiele prób otwarcia salonów przez wzbogaconych mieszczan. To pokazuje między innymi historia rywalizacji księżnej Guermites i pani Verdurin w Proustowskim cyklu, powstałym przecież w tym samym świecie, w którym swoje tezy o teatrach „de société” wygłasza Claretie. I jeśli na początku XX stulecia salony fascynują z nową mocą, to wiąże się to w dużej mierze z kolejnym wstrząsem społeczno-ideowym, wynikającym z industrializacji kraju, rozwoju ruchów pracowniczych, lewicowych ideologii, antykonserwatywnych wystąpień. Léo Claretie sięga po oręż salonu, by oswajać to, co nowe, a jego spojrzenie na XVIII stulecie jest spojrzeniem pełnym nostalgii. Rok po wydaniu książki *Histoire des théâtres de société* publikuje esej-podręcznik *L'École des dammes* (Szkoła dam), w którym odnosi się do rodzącego się na jego oczach feminizmu. Jednocześnie mu przyklaskuje i gani go: kobiety – uważa – powinny wywierać większy wpływ na otaczający je świat, ale najsprawniej będą to robiły uciekając się do kobiecych, salonowych umiejętności.<sup>3</sup> Rozwija tezę z książki o teatrach de société: podrzędna pozycja kobiet jest zła, ale najlepszym

<sup>3</sup> Claretie pisze tam m.in.: „Niegdyś słowo feminizm miało znaczenie pełne gracji i intrygowano: oznaczało słabość wrażliwości i uczuć, miękką elegancję...” – a wywód zmierza w stronę pochwały dworsko-salonowej etykiety. L. Claretie, *L'École des dames*, Paris 1907.

rozwiązaniem, by z tą nierównością walczyć, jest kobieca gra z „dyskretnymi bądź żarliwymi amatorami”. Gra częstokroć par excellence teatralna. W pozory, w uwodzenie, w błahostki.

## TEATR SALONOWY

Taki właśnie, nie do końca poważny, raczej rozbawiony niż zaangażowany, był zdaniem Claretiego osiemnastowieczny salon i jego théâtre de société. I taki też był przedmiot jego tęsknot, tym bardziej poszukiwany, im bardziej rodzący się XX wiek wydawał się wiekiem napięć i rewolucji. Ta nostalgiczno-eskapistyczna postawa, cechująca całe pokolenie badaczy i ludzi pióra, zrobiła jednak wiekowi salonów niedźwiedzią przysługę, sprawiając, że nie zawsze dostrzegano w tych spotkaniach u Madame de Tencin czy Madame de Geoffrin laboratorium więzi społecznych zupełnie nowego rodzaju. Nie zauważano, że salony te nie służyły utrwalaniu określonego systemu wartości, ale były nastawione na poszukiwanie relacji społecznych nowego typu. Że były przestrzenią mediacji i narzędziem eksperymentowania z nowymi relacjami międzyludzkimi. Zwraca na to uwagę Antoine Lilti, autor wydanej w 2005 fascynującej monografii *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (Świat salonów. Towarzystwość i światowość w Paryżu XVIII stulecia).<sup>4</sup> Lilti opowiada się przeciwko nostalgicznym uproszczeniom, co pomaga mu głosić większą jeszcze pochwałę salonowego świata. Zarówno ślepi adoratorzy osiemnastowiecznych konwersacji, jak i ich krytycy (wśród nich choćby słynny leksykograf Pierre Larousse, niekryjący radości z rzekomej śmierci salonów<sup>5</sup>) nie docenili salonu, kreśląc opozycję między jego domniemaną frywolnością, a powagą świata władzy (czy to monarchii absolutnej, czy też mieszczańskiej, republikańskiej Francji). Tymczasem salon, zdaniem Liltiego, był przede wszystkim przestrzenią wymiany idei i spotkania różnych światów. Salony były „interfejsem łączącym życie literackie z rozrywkami elit, dwór z miastem, debaty naukowców i polityczne intrygi”.<sup>6</sup> Cechą salonu była dynamika jego formy, umiejętność ewolucji, która nie pozostawała bez związku z ewolucją rzeczywistości pozasalonowej. Nierzadko to właśnie salon wyprzedzał, a w jakimś sensie i determinował, bieg wydarzeń „wielkiego” świata. Salon stworzył zręby nowej cywilizacji: nie tylko rozwijając sztukę konwersacji (która nie była zabawą, tylko dyskutowaniem niekiedy skrajnie różnych stanowisk), ale też tworząc nową kategorię gościnności, a wraz z nią konwenans, który pozwalał pokonywać podziały klasowe, intelektualne, finansowe, ideowe. Salon był szkołą społecznienia.

<sup>4</sup> A. Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2005.

<sup>5</sup> Por. hasło „salon” [w:] P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 14, Paris 1875.

<sup>6</sup> A. Lilti, op. cit., lok. mobi 142.

Związek théâtre de société i osiemnastowiecznego salonu jest bardzo ścisły. Może zresztą określenie théâtre de société powinniśmy tłumaczyć na polski nie jako „teatr dworski”, ale właśnie „teatr salonowy”. W XVIII stuleciu dochodzi do zmiany kierunku ważnego wektora: w relacji Wersal – Paryż moda i idee coraz częściej rodzą się w mieście i jego salonach, nie u króla i na jego dworze. Pojęcie „teatr dworski” mogłoby sugerować, że – po pierwsze – jego organizatorzy wzorują się na dworze królewskim i – po drugie – że théâtre de société związany jest przede wszystkim z ancien régime. Tymczasem, choć najwięcej wiemy dziś o théâtres de société organizowanych przez arystokrację, to teatry te były jedynie większymi wyspami na olbrzymim archipelagu salonowych teatrów, często niewielkich i efemerycznych, nierzadko tajnych bądź półtajnych. Wiedza o nich jest o wiele uboższa, niż na temat wielkich świąt arystokratów, a to z kilku co najmniej powodów. Najoczywistszym jest dostępność świadectw i dokumentacji – te zawsze uprzywilejowują rozmach. Po drugie, immanentne włączenie widowisk teatralnych w rzeczywistość salonów oraz – częstokroć – pozagatunkowość granych tam spektakli sprawiają, że opis działań par excellence teatralnych jest utrudniony, często wymaga wypracowania nowych narzędzi. Po trzecie wreszcie, większość relacji bezpośrednich na temat „małych” théâtres de société jest rozproszona i – mimo samodzielnych prób badaczy (podejmowanych co prawda od drugiej połowy XIX wieku) – nigdy nie miała charakteru systematycznego. Wiele jest jeszcze do zrobienia. Ale, paradoksalnie, ta niejednorodna i fragmentaryczna wiedza na temat théâtres de société jest też świadectwem ich najważniejszej cechy: były to teatry uciekające przed wspólnym mianownikiem, przed regułami, szukające nowego.

W salonowym teatrze nie chodziło bowiem tylko o rozrywkę, ani też o poznawanie nowych idei za pośrednictwem wystawianych w nim dramatów. Salonowy teatr, niezależnie nawet od treści prezentowanych utworów, był szkołą zupełnie nowego definiowania społecznych relacji. Samo jego organizowanie było rodzajem eksperymentu, który bywalcy salonów przeprowadzali na sobie, hartując się do nowych zmian społecznych, a nawet je projektując. Théâtre de société, tak jak osiemnastowieczny salon, jest w pierwszej kolejności zjawiskiem społecznym.<sup>7</sup> Czy zatem powinno się o nim mówić głównie z perspektywy analizy estetycznej? Na pewno nie. Ważne zdaje się spojrzenie na théâtre de société co najmniej z dwóch punktów widzenia: jako na formę międzyludzkich interakcji, które przybierały różne, specyficzne formy (tu właśnie najpełniej ujawnia się mediacyjny charakter salonu i jego teatru) oraz jako na widowisko pozwalające zaistnieć określonym treściom czy rozwiązaniom formalnym.

<sup>7</sup> To teza, która wymaga głębszej refleksji i badań, ale warto spróbować przeprowadzić analizę krytyki i laudacji widowisk dokonanej przez Rousseau właśnie z uwzględnieniem théâtres de société. Jeśli Rousseau krytykuje podział na widzów i aktorów, to w jego pochwalę widowisk, w której wszyscy jednocześnie grają i oglądają, należy dostrzec odbicie teatrów salonowych.

Wskazanie pierwszego salonu (a także – związanego z nim – théâtre de société) bądź jego pierwowzoru wydaje się zaprzeczeniem samej jego idei. Salon, z założenia, miał być jedyny, wymykać się definicjom, żyć dzięki swojej wyjątkowości. Dotyczyło to zarówno tematów podejmowanych tam dyskusji, inklinacji politycznych i ulubionych sposobów spędzania czasu, jak i panującego w nim przepychu czy skromności. Salon mógł znaleźć swoje schronienie w wielkim pałacu, w kameralnym hôtel particulier, a nawet w skromnym mieszkaniu. Jednym z najświetniejszych osiemnastowiecznych salonów był ten, prowadzony przez Mademoiselle de Lespinasse, której nie było stać na proponowanie gościom jakiegokolwiek posiłku<sup>8</sup>, a przecież skutecznie rywalizowała z poniedziałkowymi kolacjami swojej wcześniejszej protektorki Madame du Deffand. Jednak przede wszystkim salon – jako przestrzeń społeczna – ewoluował, czemu zawdzięczał swoją żywotność. Trudno zaś o definicję praktyki, która nieustannie się zmienia.

Nie sposób zatem wskazać także pierwszej aktywności teatralnej związanej z salonem, którą można by uznać za założycielską dla teatrów de société. Często za moment przełomowy uważa się otwarcie teatru w wersalskich Petits Cabinets przez panią de Pompadour w 1748, co niewątpliwie przyczynia się do rozwoju swoistej mody na prywatne teatry, ale na pewno jej nie inicjuje: królewska faworyta ma do dyspozycji wiele wcześniejszych wzorców teatrów salonowych.

Wspomniany już Antoine Lilti wskazuje na trzy zjawiska, które doprowadziły do powstania i bezprecedensowego rozwoju théâtres de société. Pierwsze z nich ma rodowód jeszcze monarszy: jego początkiem są dworskie (a więc niepubliczne) spektakle Ludwika XIV, które inspirowały arystokratów do organizowania podobnych rozrywek dla własnych gości. Cezurą są tu widowiska teatralne w zamku Sceaux u księżnej du Maine, łączące epokę dworu z czasem salonów. Drugim źródłem jest teatr szkolny, w różnych wariantach: czy to znany z Kolegium Louis-le-Grand, do którego uczęszczał między innymi Voltaire, czy to słynny teatr w szkole dla dziewcząt w Saint-Cyr, ten sam, dla którego pisał jeszcze Racine. Wspomnienie uczniowskich doświadczeń każe wielu absolwentom, już w dorosłym wieku, wrócić do organizowania przedstawień. Trzecim źródłem, może najmniej oczywistym, jest teatr jarmarczny, którego program wywarł przemożny wpływ na repertuar théâtres de société.<sup>9</sup> Należy jednak pamiętać, że podstawową cechą tych teatrów była olbrzymia hybrydyczność. Wszelkie próby grupowania mogą być podejmowane jedynie z licznymi zastrzeżeniami. Théâtre de société nie jest określeniem gatunkowym. Rozwijają się w momencie, gdy podziały gatunkowe – w tym najważniejszy, na tragedię i komedię – tracą rację bytu. Do zatarcia tych podziałów théâtre de société zresztą w pełni się przyczynił.

<sup>8</sup> Por. J. Hellegouarch, *L'Esprit de société. Cercles et "salons" parisiens au XVIIIe siècle*, Paris 2000, lok. mobi 572–573.

<sup>9</sup> Por. A. Lilti, op. cit., lok. mobi 7307–7318.

## NOCE KSIĘŻYCOWE W SCEAUX

Księżna du Maine, czyli Ludwika Benedykta Bourbon, wnuczka Wielkiego Kondeusza, uczestniczyła w dzieciństwie w świętach organizowanych na zamku w Chantilly, rodzinnej posiadłości rodziny de Condé. Były to jeszcze typowe dla XVII stulecia widowiska, wpisujące się w wersalski model *divertissements*, jak choćby święto ku czci Delfina zorganizowane w 1688 przez Henrego-Jules'a de Bourbon, które

trwało osiem dni i było tak dobrze zaplanowane, że miało się wrażenie, iż wraz z każdą godziną rodził się nowy rodzaj przyjemności. [...] Opis tylko tego święta wystarczyłby na zapełnienie całego tomu

– pisano w „*Mercure Galant*”, walnie przyczyniając się do upowszechnienia zainteresowania elitarnymi rozrywkami w Chantilly, ale i dając nadzieję na pewne zbliżenie się do świata Kondeuszy: „Nowa opera, którą tam przedstawiono pod tytułem *Orontée*, jest do kupienia u S. Coignarda, w Bible d'or, na rue Saint Jacques”.<sup>10</sup>

Pierwsze święto według częściowo własnego pomysłu Księżna du Maine współorganizowała, mając 23 lata, w 1699 w Châtenay, rodzinnej miejscowości swojego nauczyciela Nicolasa de Malézieu, pisarza, znawcy literatury i antyku. Wykorzystała wcześniejsze, sierpniowe, popularne święta miasteczka, nadając im bardziej sprofilowany charakter i zmieniając repertuar. Już w pierwszym roku zagrano w Châtenay *Lekarza mimo woli* (aktorami byli głównie przyjaciele Ludwiki Benedykty) i po Molierowskie utwory będzie się tam później sięgać wielokrotnie, już z Księżną w obsadzie. Jeszcze później, od 1703, do repertuaru wejść także komedio balety z librettem Nicolasa de Malézieu i muzyką Jeana Baptiste'a Matho.<sup>11</sup> Trzeba jednak pamiętać, że zarówno święta w Châtenay, jak i późniejsze *Nuits de Sceaux* (Noce w Sceaux), były widowiskami wielogodzinnymi, rozgrywającymi się w wielu miejscach, z zaprogramowaną różnorodnością stylistyczną: klasyczne przedstawienie teatralne było jedynie ich elementem.

Ogólny plan widowisk w Châtenay znany przede wszystkim za sprawą wydanego w 1712 zbioru *Les Divertissemens de Sceaux*<sup>12</sup>, zawierającego

<sup>10</sup> „Le Mercure galant”, sierpień 1688, s. 322–323. Święta podobne do tych organizowanych w Chantilly urządzano także w innych ważnych rezydencjach. Do najsłynniejszych należą maskarady w Marly (1700–1701), w których organizację włączały się także instytucje profesjonalnie zajmujące się sztuką, zwłaszcza Académie Royale de Musique. Bodaj najsłynniejszym widowiskiem cyklu był *Repos du soleil* (Odpoczynek słońca), alegoryczny obraz o życiu monarchy. Por. D. Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier 200, s. 168.

<sup>11</sup> I tu, podobnie jak w Chantilly, widoczne jest wspomnienie wielkich dni świąt w Wersalu, czego najpewniejszym dowodem jest sama inspiracja Molièrem. Więcej: księżna zdaje się podkreślać swoje przywiązanie do rodzinnych korzeni (Wielki Kondeusz odegrał niebagatelną rolę w sporze o *Świętoszka*), a także chce najpewniej być odbierana jako dziedziczka „Wielkiego Wieku”. Por. C. Cessac, *Les fêtes de Châtenay (1699–1706): Nicolas de Malézieu, un nouveau Molière pour la duchesse du Maine*, [w:] *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVIIe siècle à nos jours*, red. M. Poirson, Paris 2012, s. 127–144.

<sup>12</sup> *Les Divertissemens de Sceaux*, Trevoux 1712.



François de Troy, Lekcja astronomii Księżny du Maine. Na obrazie, poza Księżną, Nicolas de Malézieu oraz Charles Claude Genest, 1702–1704, Musée d’Ile de France, Sceaux

korespondencję osób uczestniczących w świętach, fragmenty recytowanych tam poezji, tytuły dzieł literackich i muzycznych, opisy niektórych wydarzeń, a nade wszystko niebagatelną ilość anegdot. Jakkolwiek trudno na tej podstawie odtworzyć szczegółowy przebieg rozrywek w Châtenay, to sama publikacja zasługuje na największą uwagę. Wydaje się doskonałym dowodem na stopniowe formowanie się tego łączącego dwa światy „interfejsu”, o którym pisał Antoine Lilti. Świadomość istnienia (nie wspominając o przebiegu) Ludwikowskich świąt wersalskich była w niedworskich kręgach względnie ograniczona: Paryż, nawet ten wykształcony, dowiadywał się o nich zdawkowo i z nieoficjalnych źródeł. Świątu ku czci Delfina w Chantilly „Mercure Galant” poświęcił już cały, specjalny numer – ale była to jeszcze relacja zewnętrznego świadka.

Święta w Châtenay osoby, które w nich nie uczestniczyły, poznają dzięki zapiskom uczestników tych wydarzeń, nierzadko twórców, również dzięki bardzo osobistym formom, jakimi są listy (i tu imponują nazwiska autorów i adresatów: Księżna du Maine, Mademoiselle de Scudéry, Księżę de Dombes, Mademoiselles d’Enguyen). Widowiska w Châtenay były wyłomem w dworskiej elitarności. Pisze o tym między wierszami Charles Claude Genest w długim liście do Mademoiselle de Scudéry, zachwycając się różnorodnością rozrywek, które stały się udziałem mieszkańców i gości niedużego miasteczka. Trudno określić, czy za jego opisem

wiejskiego życia kryje się jeszcze wspomnienie siedemnastowiecznych sielanek czy już zapowiedź osiemnastowiecznego zwrotu w stronę natury, faktem jest jednak, że zachwyty Châtenay jest zachwytem nad spotkaniem prostoty i wyrafinowania. Poetę i dramatopisarza, bywalca salonu Księżnej du Maine i współorganizatora jej świąt, cieszy to zbliżenie. Po długim fragmencie, poświęconym sztucznym ogniom (dłuższym niż opis zagranego *Lekarza mimo woli*) pisze:

Należy zauważyć, Mademoiselle, że Księżyc skradł nieco blasku ogniom, ale przyczynił się za to do piękna spektaklu. Przejrzystość nieba, a także hałas Świąta przyciągnął mieszkańców okolicznych wiosek. Pola były pełne widzów, zaś to blade światło pozwalało dostrzec jedynie koafiury i białe krawaty, a kryjąc przed oczami wszelkie niedoskonałości twarzy i strojów sprawiało, że wszystko wydawało się piękne i czyste. Tysiąc okrzyków podziwu i radości towarzyszył każdemu strzałowi. W drodze powrotnej, na polach, wszędzie było słycać śpiewy całego towarzystwa. A widać było jedynie tańce, które Księżę du Maine oglądał z przyjemnością, żywo interesując się widokiem tego ludu, który także wreszcie zaczął się rozsmakowywać w kilku owocach pokoju.<sup>13</sup>

Prawdziwym przełomem, większym może niż otwarcie – w jakimś sensie nieuniknione – części świąt dla widzów spoza dworskiego towarzystwa, było wprowadzenie do widowiska elementów znanych z teatru jarmarcznego.<sup>14</sup> „Monseigneur, Madame, Mademoiselle; Mademoiselle, Madame, Monseigneur; albo też Monseigneur, Mademoiselle, Madame. Bo przecież naprawdę nie jest ważne, która dama będzie z przodu, a która z tyłu”<sup>15</sup> – mówił, rozpoczynając trzecie święto w Châtenay Nicolas de Malézieu. Często narratorem kolejnych widowisk był Poliszynel, skory do bufonad, ale przede wszystkim do żartów z największych instytucji Francji, w tym Akademii, a także niewybrednych dowcipów erotycznych. Dla samych widowisk szczególnie ważne były intermedia – to one pozwalały na tematyzowanie widowisk i aluzje w stronę konkretnych widzów. Dużym zainteresowaniem cieszyła się, jako forma dramatyczna i teatralna, parada, zapowiadając późniejszą, w pełni osiemnastowieczną karierę tego gatunku. Nie może dziwić takie sprofilowanie świąt w Châtenay, zważywszy na fakt, że w ich organizacji biorą udział artyści związani z Jarmarkami Saint-Germain i Saint-Laurent, między innymi kompozytor Jean Claude Gilliers, dramatopisarz Louis Fuzelier, twórca teatru marionetkowego Charles Datelin, zwany Brioché i związany ze sztuką pantomimy Charles Alard starszy.<sup>16</sup> Świąta w Châtenay były zatem i świadomym nawiązaniem do wersalskiego splendoru, i jego świadomym wywróceniem. To odwrócenie ładu miało swoje źródło w słabości Księżnej do otaczania się ludźmi zmęczonymi monarszym światem czy kontestującymi go,

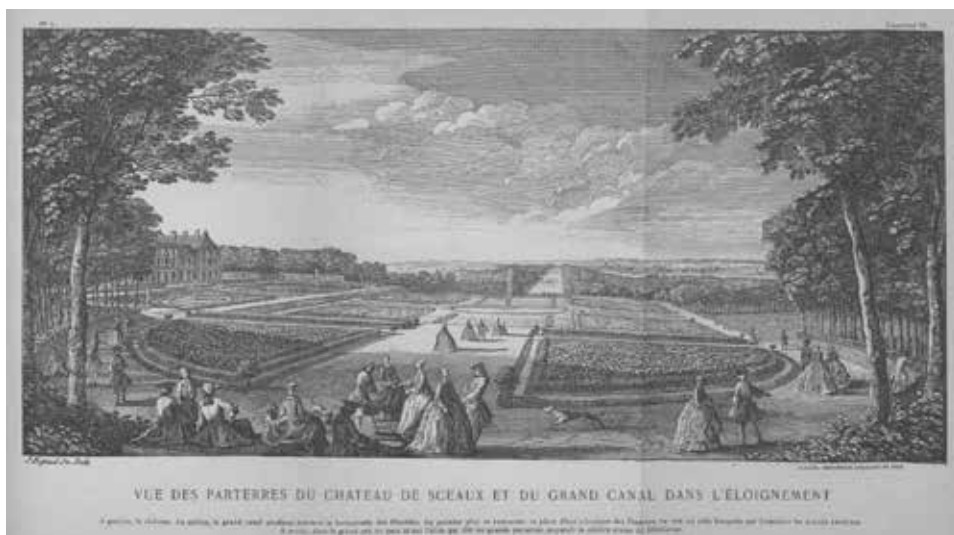
<sup>13</sup> Ibidem, s. 52–53.

<sup>14</sup> Na co zwraca uwagę Nathalie Rizzoni. Por. N. Rizzoni, *Polichinelle chez la duchesse ou l'ombre de la Foire à la cour de Sceaux* [w:] *Les théâtres de société au XVIIIe siècle*, red. M. E. Plagnon-Diéval, D. Quéro, Bruxelles 2005, s. 21–32.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 21; *Les Divertissemens de Sceaux*, op. cit., s. 89.

<sup>16</sup> Por. N. Rizzoni, op. cit., s. 23.





Widok ogrodu, zamku i wielkiego kanału w Sceaux, ryt. Jacques Rigaud, 1736, Musée du Louvre

a później także w konfliktach politycznych między Księżną a dworem królewskim.<sup>17</sup> Tę opozycję widać też w częściowo tylko anegdotalnym portrecie samej Księżnej, cierpiącej na chroniczną bezsenność i prowadzącą aktywne życie nocą: jakby odnajdywała się pod znakiem Księżyca, nie tak – jak Ludwik – pod znakiem Słońca.<sup>18</sup>

Właśnie ta chroniczna bezsenność przyczyniła się do powstania najświetniejszego cyklu świąt zorganizowanych za sprawą Ludwiki Benedykty, czyli szesnastu *Grandes Nuits de Sceaux* (Wielkich Nocy w Sceaux) między lipcem 1714 a majem 1715. Każda z nocy miała swojego króla bądź królową (wybierani byli z najbliższego kręgu przyjaciół Księżnej, niekiedy królową Nocy była ona sama), którzy mieli wpływ na określenie tematu święta i rodzaju rozrywek. Za organizację odpowiedzialny był kompozytor Zamku w Sceaux Jean Joseph Mouret i współpracujący z nim, również kompozytor, Louis Marchand. Tekstów dostarczali Nicolas Malézieu oraz Charles Claude Genest. Ale nie sięgano wyłącznie po literaturę, która wyszłaby spod ich pióra, grano Dancourta, Destouches’a, de la Motte’a, własne teksty pisali uczestnicy świąt.<sup>19</sup> Często były to tylko krótkie formy literackie, ale szczególnie ważne dla *Nuits*: stanowiły podstawę intermediiów, determinując zatem ogólny przebieg i tematykę widowisk, których wspólnym

<sup>17</sup> Wraz z mężem próbowała m.in. przeszkodzić w regencji Filipa Orleańskiego, przystępując do tak zwanej Konspiracji Cellamare, której celem było przeniesienie prawa do regencji na króla Hiszpanii Filipa V.

<sup>18</sup> Tę metaforę przywołuje i rozwija Catherine Cessac. Por. C. Cessac, *Les enchantements de Sceaux: thématisation des spectacles offertes par la duchesse du Maine*, [w:] *Les théâtres de société au XVIIIe siècle*, op. cit., s. 19–20.

<sup>19</sup> Podobnie monopolu na muzykę nie mieli Mouret i Marchand, wykorzystywano także kompozycje m.in. Michela Richarda de Lalande i François Colina de Blamont.

mianownikiem był głównie eklektyzm, tym widoczniejszy, że częstokroć w Sceaux występowali artyści sprowadzeni z Paryża, wraz z paryskim programem, tylko częściowo dostosowywanym do tematu danego święta.

Mimo tej różnorodności form i treści, da się zauważyć ogólny zarys programowy *Grandes Nuits de Sceaux*: to pochwała nocy oraz ciał astralnych, a krytyka snu i zmęczenia. Nie wynikało to tylko z bezsenności Księżnej czy przywiązania do opozycyjnej wobec słonecznej metafory księżycowej, ale także z zainteresowania Ludwika Benedykty astronomią, astrologią i ezoteryzmem.<sup>20</sup> Zamkowe święta nie były poważną ilustracją naukowych tez, ale też nie wykorzystywały ich dla ornamentu: Księżna była mistrzynią ironii, tonu odrzucającego serio, lekkiego żartu, który będzie domeną osiemnastowiecznych salonów. *Grandes Nuits de Sceaux* stały się jednym z najważniejszych wydarzeń dla założonego w 1703 przez Ludwikę Benedyktę *Ordre de la Mouche à miel* (Zakonu Pszczoły), będącego parodią poważnych stowarzyszeń naukowych czy artystycznych, zwłaszcza Akademii Francuskiej. Jednym z głównych obowiązków członków *Ordre de la Mouche à miel* była gotowość do zabawy w Sceaux: trudno o lepszą okazję, niż *Grandes Nuits*, których echo odbiło się we Francji bardzo szeroko, determinując także wyobrażenie o charakterze Duchesse du Maine. Madame de Staël wspominała później skłonność do zabawy i pewność siebie Ludwika Benedykty: „Wierzy w siebie, jak wierzy się w Boga i Kartezjusza: bez dowodu i bez dyskusji”. Podobno, gdy zapytała kiedyś Fontenelle’a, jaka jest różnica między Księżną du Maine a zegarem, ten odpowiedział: „Zegar wyznacza godziny, Księżna pozwala o nich zapomnieć”.<sup>21</sup>

*Grandes Nuits de Sceaux* zakończyły się wraz z drastycznym pogorszeniem zdrowia Ludwika XIV, choć wpływ na tę decyzję miała także ich intensywność i koszty (widząc coraz większe rozbuchanie widowisk sama Księżna zdecydowała zresztą, że *Szesnasta Noc* będzie prosta i skromna). Ale w kolejnych latach do organizacji podobnych uroczystości wracano, również znacznie później – na przykład w 1747 w Sceaux odbyła się prapremiera komedii *La Prude* Voltaire’a, częstego gościa u Księżnej du Maine. Warto zauważyć, że *Wielkie Noce* nie były wydarzeniami przypadkowymi czy rocznicowymi: służyły nie tylko rozrywce Ludwika Benedykty, ale bardziej jeszcze spajaniu określonego środowiska, które skupiło się wokół jej dworu, różnorodnego, otwartego na dyskusje, zainteresowanego przemianami współczesnego im świata. Noce w Sceaux, wreszcie, nie byłyby możliwe bez ścisłej współpracy z artystami na co dzień związanymi ze scenami paryskimi. Zresztą sam Mouret był kompozytorem zawieszonym między dwoma porządkami – korzystał z protekcji i posady w domu du Maine, ale równolegle współpracował z teatrami w stolicy. Łączył dwie rzeczywistości, zbliżając je do siebie. Ceniony badacz osiemnastowiecznego teatru francuskiego, David Trott,

<sup>20</sup> W Dziesiątej Nocy pojawia się wątek związku dawnych Egipcjan z wiedzą o niebie, obecny jest chemik i jego sekretna wiedza, w Jedenastej Nocy do głosu dochodzą kabaliści. Por. C. Cessac, op. cit., s. 19.

<sup>21</sup> L. Claretie, *Histoire des théâtres de société*, op. cit., s. 42.

zauważył, że widowiska organizowane przez Księżnę du Maine miały niebagatelny wpływ na poszukiwania nowych form teatralnego wyrazu, wykraczający swoim zasięgiem poza okolice Sceaux. W 1714 w drugim akcie *Horacjuszy* Corneille'a „balet pantomimę” wykonała Mademoiselle Prévost z Académie Royale de Musique, co pociągnęło za sobą późniejszy rozwój baletu-akcji. Voltaire wiele zawdzięczał doświadczeniu obejrzenia *Ifigenii w Taurydzie* Eurypisesa (w przekładzie Malézieu) z Księżną w roli głównej. Zdarzało się, że Sceaux było miejscem debiutu, przed wystawieniem w Comédie-Française.<sup>22</sup>

### TEATROMANIA AVANT LA LETTRE, MARKIZA POMPADOUR, MARIA ANTONINA

Sceaux i teatralne rozrywki księżnej du Maine są wreszcie świadectwem rodzącej się osiemnastowiecznej „prywatnej” teatromanii, polegającej na włączeniu do wachlarza rozrywek w zamożniejszych domach organizacji przedstawień, w których aktorami będą sami ich inicjatorzy bądź członkowie ich rodzin. Jednym z czynników mających wpływ na rozwój tej mody był nastrój ostatnich lat rządów Ludwika XIV (niesprzyjający rozwojowi teatru ani na dworze, ani w Paryżu – dość wspomnieć wygnanie „starej” Comédie-Italienne w 1697) i osłabienie życia towarzyskiego w Wersalu. Regencja Filipa Orleańskiego (1715–1723), kończąca towarzyską słotę ostatnich lat panowania Króla Słońce, doprowadziła nie tylko do ponownego rozwoju teatrów publicznych w Paryżu, ale skłaniała także – poprzez dalsze osłabienie funkcji dworu – do decentralizacji życia artystycznego, a zatem rozwoju salonów i théâtres de société. W kwietniu 1732 „Mercure de France” donosił:

Nigdy jeszcze zamiłowanie deklamacji i przedstawień teatralnych nie było tak silne i tak powszechne, nie tylko we Francji, ale i za granicą. W Paryżu i w kilku pięknych rezydencjach na wsi, można się doliczyć ponad pięćdziesięciu teatrów, doskonale wyposażonych i pięknie ozdobionych, w których prywatne towarzystwa [sociétés particulières] dogadzają sobie, grając tragedie i komedie, z dużą dozą inteligencji i finezji. Tym rozrywkom oddają się zarówno ludzie najwyższego stanu, jak i mieszczenie. Kilkoro przedstawicieli obu płci błyszczą swoimi szczęśliwymi talentami, przyciągając w pełni zasłużone oklaski.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Por. D. Trott, op. cit., s 170–171.

<sup>23</sup> W dalszej części artykułu opisującej, dość pobieżnie, rozprzestrzeniania się tej mody, pojawia się także passus ocierający się o historię teatru polskiego: „Pisze się, że widziano jak w Dreźnie, w obecności króla Polski, księżna Holstein grała we francuskiej komedii *L'Ami de tout le monde*; w głównych rolach wystąpiły hrabiny Bilinsken oraz de Beuckling, książę Holstein, książę Lubomiski i książę Routouski” [pisownia nazwisk oryginalna], „Mercure de France”, kwiecień 1732, s. 775–776. Warto też zauważyć, że wszelkie kalkulacje liczby théâtres de société muszą budzić wątpliwości, nie wiadomo, czy autorzy wliczeń brali pod uwagę teatry efemeryczne, czy grające regularnie, o ilu teatrach nie wiedzieli. „Mercure de France” z 1732 pisze o pięćdziesięciu scenach, ale Grimm w 1748 już o stu sześćdziesięciu teatrach tego typu. Jean-Pierre Moynet, dziewiętnastowieczny badacz, utrzymuje, że pod koniec XVIII stulecia w Paryżu było ponad dwieście théâtres de société. Por. D. Trott, op. cit., s. 167.

„Oddawanie się tym rozrywkom” wiązało się częstokroć nie tylko z trudem wybudowania odpowiednich sal teatralnych, ale przede wszystkim z lekcjami scenicznych umiejętności, pobieranych bardzo często u wybitnych paryskich artystów. Jeanne Antoinette Poisson, późniejsza markiza de Pompadour uczyła się śpiewu u Pierre’a Jélyotte’a, tańca u Guibaudeta, deklamacji u Prospera Jolyota de Crébillon oraz u aktora Jeana Baptiste’a de La Noue.<sup>24</sup> Pierwszy użytek z tych umiejętności robiła już w wieku kilkunastu lat, w salonie Madame de Tencin. Świadom aktorskich talentów Jeanne Antoinette, jej pierwszy teść Charles François Paul Le Normant de Tournehem właśnie z myślą o niej urządził salę teatralną w Étiolles. Poziom tamtejszych spektakli szybko stał się przedmiotem pochlebnych komentarzy. W 1737 Jean Baptiste d’Anfossy tak oceniał:

Aktorzy teatru w Étiolles nie pozwalali mi od siebie odpocząć. [...] Miejsce jest urocze, usytuowane najdoskonalej w świecie, a zespół należy do najlepszych. Spektakle, które tam widziałem, były zagrane z mogącymi zaskoczyć inteligencją, precyzją i lekkością. Trudno byłoby się spodziewać, że tak oddaleni od świata teatru ludzie tworzący ten zespół, mogą być tak dobrymi aktorami. Można być zaskoczonym.<sup>25</sup>

A Charles Jean François Hénault pisał:

Spotkałem tam jedną z najpiękniejszych kobiet, jakie kiedykolwiek widziałem: Panią d’Étiolles. Doskonale zna muzykę i śpiewa z radością i urokiem, zna sto piosenek, a w teatrze w Étiolles, wyposażonym w maszynierię i zmienne dekoracje, gra równie dobrze komedie, jak i opery.<sup>26</sup>

Są to słowa tym bardziej zasługujące na uwagę, że ich adresatką była Madame du Deffand, osoba znająca i ceniąca teatr, która w 1749 otworzyła jeden najznamienitszych salonów Paryża.<sup>27</sup>

Jeanne Antoinette urządziła pierwsze widowiska dla Ludwika XV w rok po tym, jak stanie się królewską metresą i otrzyma tytuł markizy de Pompadour – w 1746, w Wielkim Tygodniu, zorganizuje cykl małych koncertów i przedstawień, w których sama wystąpi. Inauguracja Théâtre des Petits Cabinets (Teatru Małych Apartamentów – tam właśnie urządzono scenę, która później zostanie zaaranżowana w głównej klatce schodowej Wersalu, przy tzw. Schodach Am-

<sup>24</sup> Por. A. Jullien, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour dit Théâtre des Petits Cabinets*, Paris 1874, s. 2.

<sup>25</sup> Jean Baptiste d’Anfossy, syn sekretarza kardynała de Fleury do markiza de Caumont, list z 18 XI 1737, cyt. za: D. Quéro, *Les débuts de la future marquise Pompadour sur les théâtres d’Étiolles*, [w:] *Les théâtres de société au XVIIIe siècle*, op. cit., s. 35.

<sup>26</sup> Charles Jean François Hénault do Madame du Deffand, list z 18 VII 1742, cyt. za: ibidem, s. 33.

<sup>27</sup> Por. M. Ozouf, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris 1995, lok. mobi 486. Teatr w Étiolles będzie się rozwijał również po odejściu Jeanne Antoinette. Związany z nim Charles Lenormand będzie organizował spektakle, podobno pozna Pierre’a de Beaumarchais, którego pierwsze próby dramatyczne zostaną tu najpewniej wystawione na początku lat sześćdziesiątych. Por. D. Trott, op. cit., s. 173.

basadorów<sup>28</sup>) nastąpi 16 stycznia 1747. Madame de Pompadour wcieli się wówczas w rolę Doryny w *Tartuffie* (wybór tej sztuki był najpewniej celową próbą rozdrażnienia partii dewotów<sup>29</sup>).

Théâtre des Petits Cabinets miał swoje reguły – pierwsze skrzypce grała tu sama Markiza (wybór sztuk, główne role, troska o rozwiązania reżyserskie), ale generalnie uznawano, iż jest to teatr, w którym decyzje należą wyłącznie do związanych z nim kobiet. Na scenie – poza Madame de Pompadour – występowała księżna de Brancas, hrabina d’Estrades, markizy de Livry i Sassenage oraz księżta Orleanu, Ayen, Nuvernois, Duras... Ważną funkcję organizacyjną pełnili księżta de La Vallière oraz Moncrif. Chór i orkiestra składały się w znacznej mierze z amatorów, ale za balet odpowiadał już Jean Baptiste Dehesse, związany na co dzień z Comédie-Italienne, także profesjonalści zajmowali się scenografią i kostiumami.<sup>30</sup> W repertuarze grającego najczęściej w poniedziałki teatru pojawiały się sztuki Boissy’ego, Dancourta, Dufresny’ego, Gresseta, Voltaire’a, sięgano także po opery (w tym Lully’ego), zamówiono kilka utworów specjalnie na tę scenę (w sumie pojawiło się około sześćdziesiąt tytułów, niektóre były wznawiane pięć, sześć razy). Teatr wzbudzał zachwyty i polemiki. Jego przeniesienie w 1751 do Bellevue, nowego pałacu Markizy, pozwoliło na zagwarantowanie widzom i aktorom większej prywatności. Tu częściej pojawiały się pozycje muzyczne, z większą jeszcze troską dbano o oprawę wizualną przedstawień. Tu teatr zdecydowanie zbliżył się do nurtu teatralnego rozwijającego się przy salonach, ale może nie tyle za sprawą samego repertuaru, ile właśnie tej – względnej – intymności spotkań. Spektakle stały się jedną z wielu rozrywek organizowanych przez Madame de Pompadour, umiejacą przecież skupiać wokół siebie już nie tylko najbliższe otoczenie króla, ale także wielkich artystów i myślicieli epoki, wśród nich Voltaire’a (czego najlepszym dowodem jest jego korespondencja) i Marmontela (czego ślad znajdziemy w jego wspomnieniach).<sup>31</sup>

To zbliżenie markizy i środowisk literacko-artystycznych Francji sprawiło, że jej teatr (i salon) stworzył własną legendę, nakazującą znalezienie mu wysokiego miejsca w hierarchii instytucji kulturalnych Francji XVIII stulecia. Bardzo często właśnie taka ocena każe nieco krytyczniej spojrzeć na podobną inicjatywę podjętą bez mała trzy dekady później przez Marię Antoninę. Teatr markizy de Pompadour miały być – w tym zestawieniu – dowodem na wielkie ambicje, wytrwałość i talent założycielki. Teatr żony Ludwika XVI – raczej fantazją

<sup>28</sup> W Petits Cabinets zorganizowano dwa „sezony” od stycznia do marca 1747 oraz od grudnia 1747 do marca 1748. W nowym miejscu grano od listopada 1748, też przez dwa „sezony”. Druga sala była demontowalna, spektakle mogło tu oglądać sześćdziesięciu widzów, w pierwszym miejscu najwyższej kilkanaścioro.

<sup>29</sup> Por. P. Hourcade, *Mme de Pompadour, femme des Lumières?*, „Dix-huitième Siècle” 2004 nr 36, s. 365.

<sup>30</sup> Por. L. Claretie, op. cit., s. 33–34.

<sup>31</sup> Najnowszy stan wiedzy na temat działalności teatralnej Madame de Pompadour zebrał Philippe Hourcade, *Madame de Pompadour et le théâtre des Cabinets du Roi*, Paris 2014.

i błahostką; trywialnym pomysłem na walkę z nudą. Nie do końca jest to opinia słuszna, zwłaszcza że różnice między oboma teatrami pokazują zmianę wielu paradygmatów XVIII stulecia. Jeśli uznać, że był to okres mozolnego odwrotu od instytucjonalizacji, gigantomanii i tonu serio odziedziczonych po dobie Ludwika XIV, to niepoważny, efemeryczny, eklektyczny teatr Marii Antoniny był zwieńczeniem pewnego procesu dziejowego: regułę zastąpił brak reguł, potrzebę mierzenia się z dziedzictwem starożytnych – beztraska pogoń za nowym, trwałość symbolu – doraźność komunikatu. Starobiński pisał:

W XVII wieku przepych mógł być jeszcze emblematycznym świadectwem „charyzmy” króla czy arystokraty; w wieku XVIII przedmiot luksusowy jest po prostu namacalnym dowodem bogactwa przemienionego w rzecz; jego blask nie odsyła do żadnego duchowego zwierzchnictwa, nie jest odbitym obrazem władzy, która promieniuje na świat pozorów. [...] Przepych w XVIII wieku wykorzystuje, modyfikując je, najrozmaitsze formy, w jakich przejawiał się język władzy, ale formy te nie oznaczają już niczego poza sobą, nie odpowiadają już treści, jaką niegdyś miały; artysta może igrzać nimi kapryśnie dla samej przyjemności urozmaicenia.<sup>32</sup>

Jeśli teatr Marii Antoniny uwolnił się od wielu funkcji, którym służył jeszcze teatr markizy de Pompadour (i tak jakże niezależny w porównaniu z wcześniejszym teatrem dworskim czy teatrami publicznymi), to jest to dowodem na wynajdywanie wolności. Rozumianej może opatrnie, ale przecież dopiero odkrywanej.

Salon i pozostający w jego centrum théâtre de société Marii Antoniny były inicjatywą wyjątkową i hermetyczną, jednak związki z modnym, amatorskim osiemnastowiecznym teatrem niepublicznym są bardzo wyraźne. Córka Marii Teresy już jako dziecko – podobnie jak wcześniej przyszła markiza de Pompadour i jak niezliczone córki z dobrych domów – uczyła się tego, co przydatne na salonach i w amatorskim teatrze, a jej nauczycielami byli najwięksi: umuzykalniała się dzięki lekcjom u Glucka, tańca uczył ją Jean Georges Noverre (jeszcze przed wyjazdem z kraju Maria Antonina ułatwiała Noverre’owi karierę w Wiedniu, a później sprowadziła go do Wersalu i Paryża). I choć artystyczne wychowanie dziewcząt nie było wynalazkiem XVIII stulecia, to jednak waga, jaką do niego przywiązywano w tym okresie, nie miała sobie równych. Marie Antoinette skorzystała z tych lekcji wkrótce po swoim przybyciu do Francji, organizując tajne przedstawienia dla męża, jeszcze będącego Delfinem. Sekret spektakli był elementem gry, jaką z dworską etykietą prowadziło młode pokolenie: prace nad przedstawieniami, a przede wszystkim wspólna tajemnica pomogła córce cesarzowej Austrii na zawiązanie przyjaźni z braćmi przyszłego Ludwika XVI i ich żonami (comtesse de Provence i comtesse d’Artois). Tajemnica spektakli – może nie do końca konieczna – dawała też przedsmak wolności; przekonanie o stworzeniu sobie przestrzeni wyjętej spod panowania ustalonych tradycją i prawem reguł. A to przecież był jeden z celów znanych wszystkim organizatorom théâtres de société.

<sup>32</sup> J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 27.

Po śmierci Ludwika XV Maria Antonina, teraz już otwarcie, jako królowa, z dużym zapałem włącza teatr do swoich ulubionych rozrywek. Początkowo nie staje na scenie, ale – mając świadomość mody na niepubliczne teatry w Paryżu – dokłada wielu starań, by zreformować funkcję teatru w dworskim świecie, albo raczej w świecie rodziny i przyjaciół, bo sama niechętnie ogląda widowiska w towarzystwie osób przez siebie nielubianych. I niechętnie ogląda widowiska, które kontynuowałyby wielki wiek teatru francuskiego. Dzięki jej decyzji z 1774 królewskie rozrywki ma organizować Mademoiselle Montansier (wówczas jeszcze mało znana aktorka prowadząca niewielki teatr przy jednej z ulic w Wersalu), która będzie umiała odpowiadać na upodobania chlebobawców z zaskakującą trafnością.

Szczególnie chętnie Ludwik i Maria Antonina oglądają spektakle w rezydencji w zamku w Choisy, który dla króla był podobnym miejscem ucieczki przed dworem, jak później Trianon dla królowej. Sprowadza się tu głównie spektakle z Comédie-Française i Comédie-Italienne, ale ponieważ Ludwik szczególnie ceni parodie (kolejny związek między tą sceną a innymi scenami nieoficjalnymi), to repertuar jest tak układany, by grać – po „poważnym” repertuarze – jakąś sztukę wbrew akademickim regułom. Wielokrotnie oklaskiwano występy tancerki Marie Madeleine Guimard, która zresztą prowadziła własny théâtre de société, najpierw w podparyskim Pantin, później – krótko, z braku wystarczających środków – w stolicy, przy chaussée d’Antin (sala w gmachu zaprojektowanym przez Nicolasa Ledoux mogła pomieścić pięciuset widzów, liczba ta wiele mówi o popularności nieoficjalnych scen). Spektakle w Choisy stwarzały precedens w dworskiej etykiecie, ale doskonale wpisywały się w modę tego okresu: pod koniec lat siedemdziesiątych XVIII stulecia teatromania jest tak powszechna, że minister wojny, aby podtrzymać dyscyplinę w wojsku, zmuszony jest wydać szczególne przepisy, które ograniczą udział wojskowych w przedstawieniach organizowanych półoficjalnie wszędzie tam, gdzie stacjonuje większy garnizon.<sup>33</sup>

W Choisy Maria Antonina jeszcze nie grała w spektaklach, zmieniło się to w 1780, przy okazji inauguracji jej prywatnego teatru w Petit Trianon. Pokazano wówczas komedię Sedaine’a *Gaigeure imprévue*, mającą swoją premierę w maju tego roku w Comédie-Française oraz *Roi et Fermier*, operę komiczną Sedaine’a i Monsigny’ego, wystawioną po raz pierwszy w Comédie-Italienne, w listopadzie 1779.<sup>34</sup> W pierwszym roku zorganizowano tam cztery wieczory teatralne (powtarzające schemat „sztuka mówiona” i lekkie widowisko śpiewano-mówione), w próbach często pomagali aktorzy Joseph Caillot z Comédie-Italienne oraz Dazincourt z Comédie-Française, na deskach stawali najbliżsi przyjaciele królowej, jej rodzina.

<sup>33</sup> Por. A. Jullien, *La comédie à la cour: les théâtres de société royale pendant le siècle dernier*, Paris 1885, s. 268–269.

<sup>34</sup> Por. ibidem, s. 275. Adolphe Jullien sugerował, że aktorzy z Trianon jeździli do Paryża, by podglądać grę profesjonalistów i lepiej ją później imitować.

Ciąża i poród Marii Antoniny przerwały prywatne występy w teatrze w Trianon (choć sprowadzano tam spektakle z Comédie-Française i od Italiens). Wznowiono je w roku 1782. Tym razem pozwalano sobie na jeszcze swobodniejsze traktowanie tekstu, na częste ingerencje w fabuły, na silniejsze przenoszenie akcentu z prezentowania tekstu na prezentowanie widowiska, często przypominające cieszące się wówczas dużą popularnością parady. W repertuarze ważne miejsce zajmują utwory grane w teatrze przy jarmarkach, między innymi opery komiczne Pierre'a Antoine'a Augustina de Piisa i Pierre Yon'a Barré. Zdarza się, że autorzy utworów są zapraszani do teatru przy Petit Trianon – wyłom w etykiecie jest trudny do niezauważenia. Ale ich obecność w teatrze królowej jest kolejnym argumentem nakazującym uznać jej inicjatywę za bliższą salonom i ich théâtres de société niż teatrowi dworskiemu. Salon był miejscem spotkania różnych środowisk – Maria Antonina, zapraszając aktorów, by uczyli gry, pisarzy i kompozytorów, by wyjaśniali swoje utwory, importowała na dwór rozwiązania z Paryża, wbrew ustalanemu dekadami kierunkowi inspiracji.

Ale to tylko jeden z wielu przykładów „wywracania systemu” przez prywatny teatr królowej. Elitarność spektakli oburzała dworzan i zniechęcała do monarchini. Maria Antonina najchętniej grałaby wyłącznie dla najbliższych, o zaproszenia do Trianon było trudno. Później sytuacja ta uległa nieznacznej zmianie, ale nigdy teatr królowej nie pełnił tej samej funkcji, co teatr zamkowy w Wersalu, nie tylko dlatego, że był mniejszy, głównie dlatego, że wybór zaproszonych był – z dworskiego punktu widzenia – bardzo nieprzewidywalny. Tu miała panować beztroska, *sans-souci*, a nie dworski rygor wymyślony przez Ludwików XIII i XIV.

Najbardziej jaskrawym przejawem tej beztroski był wystawiony w 1785 *Cyrulik sewilski* Beaumarchais z królową w roli Rozyny. Nie chodziło wyłącznie o decyzję pokazania kontrowersyjnej sztuki (mającej swoją premierę dekadę wcześniej w Comédie-Française; *Wesele Figara* grane było w teatrze publicznym od 1784, a jeszcze wcześniej w różnych théâtres de société, między innymi u hrabiego de Vaudreuil, zaangażowanego też w organizację teatru w Trianon<sup>35</sup>). Królowa nie mogła wybrać gorszego momentu prywatnej premiery – był to akurat szczyt afery naszyjnikowej (ledwie cztery dni wcześniej aresztowano kardynała de Rohan), niechęć do jej osoby stawała się niemal powszechna, a zaproszenie do teatru także Beaumarchais (uznawanego za wroga Ludwika XVI) wzmogło plotki o kryzysie w królewskim małżeństwie, a nawet o sabotowaniu francuskiej monarchii przez królową urodzoną w Austrii. Jeśli théâtre de société miał być jednym z narzędzi grzebania starego ładu, to – w tym wypadku akurat niezamierzenie – Maria Antonina zrobiła dla takiego typu teatru więcej niż ktokolwiek. Pewne znużenie występami na scenie, a także zakup zamku w podparyskim Saint-Cloud (co pozwoliło rezydującej tam królowej na częstsze wizyty w teatrach stolicy) zakończyły prywatne przedstawienia w Trianon.

<sup>35</sup> Por. L. Claretie, op. cit., s. 59.



## TEATR W ŚWIECIE SALONÓW

Prywatnych przedstawień nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od osiemnastowiecznej tradycji salonów. Maria Antonina – na ile udawało jej się tworzyć wyłomy w dworskiej etykietce – przez całe dworskie życie próbowała stworzyć namiastkę salonu. Niewątpliwie pożytkiem z przyjaźni z księżną Polignac była możliwość skorzystania z kontaktów i doświadczenia tej bywalczyni paryskich salonów (a nawet, jeszcze przed poznaniem królowej, gospodyni jednego z takich miejsc), która nie tylko wiedziała, jak te rozrywki wyglądają, ale i umiała zapewnić odpowiednich gości. Własne „société” miały także inne przyjaciółki królowej: księżna de Lamballe, księżna de Duras, nie przez przypadek w otoczeniu Marii Antoniny pojawiało się tak wielu dyplomatów.<sup>36</sup> Salon (i jego théâtres de société) łączył dwa światy – dwór i paryską socjetę.<sup>37</sup>

Asystemowość salonu i jego teatru widoczna jest w stosunku Marii Teresy do teatralnych i towarzyskich pasji córki. Wydaje się, że cesarzową Austrii rozwój nowego sposobu spędzania czasu zaskoczył. Z jednej strony zapewniła Marii Antoninie w Wiedniu wychowanie pomocne w podboju salonów. Z drugiej – nie kryła swoich obaw od początku prób stworzenia własnego salonu i teatru przez córkę. Jej korespondencja z ambasadorem Mercy-Argenteau, relacjonującym skrupulatnie rozrywkę córki (dziś jego listy są jednym z ważniejszych źródeł wiedzy na temat teatru w Petit Trianon), pełna jest trosk i niepokoju. Maria Teresa widzi, że nie da się pogodzić dawnego ładu z pozornie tylko niegroźnymi rozrywkami, jakie zapewniał salon. Nie dostrzega tego, a może nie chce dostrzegać Maria Antonina, z uporem przenosząc, niby nie na dwór, ale bardzo blisko wersalskiego zamku model wypracowany w Paryżu. Ciekawie opisała jej teatr Henriette Campan, „femme de chambre” królowej (dosłownie „królewska pokojowa”, ale tytuł ten zarezerwowany był dla osób z najbliższego kręgu):

Pomysł, by grać przedstawienia, jak to robiono wówczas niemal w każdej wiejskiej rezydencji, przyszedł królowej do głowy wkrótce po tym, jak podjęła decyzję zamieszkania w Trianon. [...] Ponieważ przedstawienia nie były ogólnodostępne, bywały z tego powodu ganione; ale głoszone też przesadne komplementy sprawiały, że aktorzy wmawiali sobie, że mają talent i chcieli mieć jeszcze więcej oklasków. Królowa pozwoliła oficerom, straży i konnym króla, a także jego braciom wejść na spektakl. [...] Zespół, był dobry jak na zespół théâtre de société, więc oklaskiwano go z przesadą; ale gdy tylko widzowie opuścili teatr, na głos krytykowali spektakl.<sup>38</sup>

W tym opisie widać, na ile teatr w Petit Trianon był teatrem de société, i na ile nie mógł się nim stać: Królowa, nie mogąc zamykać przedstawień dla widzów

<sup>36</sup> Por. A. Lilti, op. cit., lok. mobi 240–245.

<sup>37</sup> Szczególnym salonem na pograniczu dwóch światów był ten, prowadzony przez Madame de Boufflers w Auteuil: pojawiali się tu stali bywalcy Wersalu, nawet Maria Antonina. Madame de Boufflers była też częstym gościem na kolacjach u królowej.

<sup>38</sup> H. Campan, *Mémoires*, cyt. za: A. Jullien, *La comédie à la cour*, op. cit., s. 272.



Michel Barthélemy Ollivier, *Herbata w angielskim stylu*  
(młody Mozart w salonie Księżcia de Conti), 1766, Château de Versailles

spoza własnego kręgu, czyniła go jednak teatrem publicznym. Reakcja widzów, fałszywa pewno tak samo po wyjściu z teatru, jak i w trakcie ukłonów, też nie przypominała tej, znanej z salonowych teatrów.

Teatry księżnej Maine, markizy Pompadour, Marii Antoniny – co wielokrotnie już podkreślano – nie były samotnymi wyspami na morzu artystycznych rozrywek Francji tego okresu. Były – z racji zamożności, rangi i pozycji ich inicjatorek – najgłośniejszymi scenami de société w społeczeństwie salonów. Ważną scenę od 1748 w swoim Château de Berny prowadził Louis de Bourbon-Condé.<sup>39</sup> W latach pięćdziesiątych jego teatr – w którym występowali profesjonaliści pospołu z domownikami lub przyjaciółmi domu<sup>40</sup> – stał się ważnym ośrodkiem rozwoju opery (w tak zwanym sporze z buffonistami Bourbon-Condé wziął stronę partii

<sup>39</sup> Wówczas Louis de Bourbon-Condé przygotował kilkudniowe święta (ku czci metresy, tancerki operowej Mademoiselle Élisabeth Claire Leduc), przypominające *Nuits de Sceaux* organizowane przez jego ciotkę.

<sup>40</sup> Bourbon-Condé był bardzo blisko profesjonalistów teatru: zanim związał się uczuciowo (a później także sekretnym ślubem) z baletnicą Mademoiselle Leduc, utrzymywał stały związek z Marie Anne de Camargo, również tancerką.

włoskiej).<sup>41</sup> Wyjątkowy salon i teatr prowadził Ludwik Franciszek Burbon-Conti (przez pewien czas kandydat do polskiego tronu, podobnie jak jego dziadek – Wielki Kondeusz). Gdy, skłócony z dworem, w 1756 przeniósł się do gmachów przy ulicy du Temple w Paryżu (należących do Zakonu Maltańskiego, którego był mistrzem), próbował początkowo – korzystając z prawnej niezależności Zakonu – otworzyć publiczną scenę, otwarcie rywalizującą ze scenami oficjalnymi. Po ukróceniu tego planu przez króla, Ludwik Franciszek stworzył ceniony théâtre de société, z zatrudnionymi na etatach muzykami i aktorami. Niewiele wiemy o repertuarze tej sceny, na pewno dominowały spektakle muzyczne, zwłaszcza że stali bywalcy salonu hrabiego Conti byli wytrawnymi melomanami (występował tu zresztą młody Mozart). Ze wspomnień gości wiadomo także, że spektakle często łączono z trwającymi do późnej nocy uroczystymi kolacjami: gospodarz marzył o stworzeniu ośrodka rywalizującego z królewskim dworem.

Drugi teatr Ludwik Franciszek prowadził w swojej rezydencji w L'Isle Adam (czterdzieści kilometrów na północ od Paryża). Widzami byli bywalcy jego paryskiego salonu, którzy przyjeżdżali tu chętnie. Relacje z bardziej odświętnych uroczystości – podobnie jak w wypadku Sceaux – przedostawały się do prasy, ale zapewniali je także sami goście hrabiego, również we wspomnieniach i listach (a dzięki Madame de Genlis wiemy, że w zamku była znacząca kolekcja wydrukowanych sztuk).<sup>42</sup>

Madame de Genlis, która w L'Isle Adam pomagała przy wystawieniu co najmniej jednej ze swoich sztuk, znała francuskie théâtres de société wyjątkowo dobrze, choć – paradoksalnie – pozostawała częstokroć krytyczna wobec ich repertuaru, podobnie jak z dystansem odnosiła się do salonowych rozrywek. Wydaje się, że pisarka, urodzona w 1746, a zatem znająca salony w najdojrzałszej fazie, doskonale umiała dostrzec ich wpływ na zmianę mentalności Francuzów. Zbiory jej sztuk *Théâtre d'Éducation à l'usage des jeunes personnes* oraz *Théâtres de Société*, wydane między 1779 a 1785 (w Polsce opublikowane niewiele później, kolejno u Grölla w 1787 jako *Teatr dla użytku młodych* i Dufoura w 1789 jako *Teatr dla społeczności czyli komedye pani Genlis*) są świadectwem prób wpłynięcia nie tylko na moralność salonów, ale i na estetykę granych tam sztuk. Z jednej strony – to typowe dla całej jej twórczości – opowiadała się za powrotem do wartości chrześcijańskich, rozumianych często w kategoriach trudu czynienia dobrych uczynków. Z drugiej strony – postulowała zrewidowanie salonowej konwersacji. Występowała przeciwko skomplikowanym rozmowom o uczuciach, chciała uprościć psychologiczne i uczuciowe słownictwo. Ceniła wspólnotę i społeczeństwo – jednostka była dla niej podejrzana.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Por. D. Charlton, *Le comte de Clermont et les intermèdes italiens vers 1752*, [w:] *Les théâtres de société au XVIIIe siècle...* op. cit., s. 63–74.

<sup>42</sup> Por. T. Vernet, *Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti*, [w:] *Les théâtres de société au XVIIIe siècle...* op. cit., s. 75–86.

<sup>43</sup> Por. M. E. Plagnol, *Le théâtre de Mme de Genlis. Une morale chrétienne sécularisée*, „Dix-huitième Siècle” 1992 nr 24 (*Le matérialisme des Lumières*), s. 367–382.

Tymczasem théâtres de société były pochwałą nie tego, co wspólne, ale tego, co różne. Rzecz jasna we francuskim społeczeństwie stanowym ukształtowanym w dobie monarchii absolutnej pojęcie wspólnoty Francuzów było iluzoryczne, niemniej liczył się wspólny mianownik, o charakterze narodowym, co podkreślali Ludwikowie XIII i XIV. Ich akademie oraz ich Comédie-Française jako jeden, publiczny, ogólnodostępny, modelowy teatr służyły budowie tego wyobrażenia. XVIII stulecie kwestionuje tamten ład. Nie tylko za sprawą działań wielkiej arystokracji, którą na chwilę udało się spacyfikować Królowi Słońce. Dzieje się to dzięki aktywności innych grup społecznych, a salony i ich teatry są w tym pomocne.

Przywileju prywatnych teatrów nie miała tylko szlachta. Rajcowie miejsy, mieszczaństwo, kler, lud – wszyscy z niego korzystali. Na ulicy Garancière, u prezydentowej Lejay była mała scena, na której debiutowała Adrianna Lecouvreur; na ulicy Charonne, u pana Nicolasa Le Camus de Mézières, architekta króla, budowniczego paryskich hal zbożowych, grano komedie o tematyce lokalnej – *Les Dragons de Charonne* (Dragoni z Charonne), *Les Laitières de Bagnolet* (Mleczarki z Bagnolet); u Neckera, w Saint-Ouen, przyjaciele grali sztukę napisaną przez dwunastoletnią, przyszłą Madame de Staël – *Les Inconvénients de la vie de Paris* (Niewygody paryskiego życia) [...]; w Courmeuve, niedaleko Pierrefitte, u pana de la Garde, maître de requêtes, brata głównego nadzorca rolnego, sceną kierował poeta Quêtant.<sup>44</sup>

Tę listę miejsc, nazwisk i tytułów można by kontynuować. Czasem były to spektakle zupełnie amatorskie, niekiedy z udziałem – częściowym lub pełnym – profesjonalnych wykonawców. Teatr stawał się medium XVIII wieku, zapowiedzią zbliżającej się Rewolucji. Był coraz powszechniejszy.

W zamkach na wsi, podobnie jak w paryskich salonach, gdzie „gorączka grania komedii przybiera na sile każdego dnia” [Madame Geoffrin]. Dobre towarzystwo, które sumiennie chodzi na spektakle paryskie, do Comédie-Française, do Opery, ale także do teatrów na jarmarkach i bulwarach, przemienia własne salony w miejsca do przedstawień. Grę podtrzymuje się między dwoma parawanami, albo w prawdziwej sali teatralnej, niekiedy z udziałem zawodowych aktorów. Granica między aktorami a widzami ulega zatarciu. Ludzie ze szczytu drabiny społecznej opuścili swoje łóże i są teraz na scenie: diuk Orleanu gra wieśniaka w sztuce Collé, hrabina de Rochefort gra Aglaé, naiwniaczkę, w sztuce napisanej przez własnego brata.<sup>45</sup>

Salony przyjmują Jeana Jacques’a Rousseau, a on z tego korzysta nie tylko, by obserwować, ale także, by propagować swoje idee. Diderot i Beaumarchais znajdują w théâtres de société sojusznika teatralnych (i politycznych) reform. Swój théâtre de société będzie miał Voltaire, choć przecież był autorem granym z powodzeniem i regularnością przez Comédie-Française.

To bogactwo salonowych scen, a także różnorodność prezentowanego tam repertuaru odślaniają także zupełnie inną twarz oświecenia – epoki, w której

<sup>44</sup> L. Claretie, op. cit., s. 96–97.

<sup>45</sup> A. Lilti, op. cit., lok. mobi 7281–7285.

rokoko, z całą swoją pochwałą nieregularności, dawało o sobie znać na wiele sposobów i wywierało wpływ na główne nurty filozoficzne. Jego nieposzanowanie reguł umożliwiło przełamanie absolutystycznego impasu, który stworzył wielki kraj Burbonów, ale jednocześnie hamował jego przemiany. Wielka Rewolucja niezupełnie postawiła tamę rokokowej Francji, ale wyrosła na jej fundamencie.<sup>46</sup> Z tej perspektywy należy wprowadzić wyraźne rozgraniczenie między teatrami publicznymi (jak Comédie-Française), działającymi pod auspicjami króla, a théâtres de société, które nie były bynajmniej próbą stworzenia „prywatnych Comédies-Françaises”, tylko instytucjami innego typu, wyrosłymi zresztą może z zupełnie innych tradycji (nawet jeśli pojawiali się tu aktorzy publicznych scen). Gdy weźmie się pod uwagę, że kardynał Richelieu tworzył Towarzystwo Autorów Dramatycznych (które dało impuls do stworzenia monopolu teatralnego), aby ujednoczyć teatralne medium i podporządkować je królewskiej propagandzie, to widać, jak bardzo teatromania i salonowość XVIII wieku zrywała z tamtym ładem. Théâtres de société, w najlepszym z wydań, musiały negocjować oficjalną narrację i estetykę publicznych scen królewskich. Były załączkami kontrkultury.

---

<sup>46</sup> Jean Starobinski idzie we wnioskach jeszcze dalej, widząc związek między rokokową walką z nudą a rewolucyjnym umiłowaniem okrucieństwa. Por. J. Starobinski, op. cit. (rozdział *Z huśtawki na szafot*).