

# I. TEATR JAKO INSTYTUCJA I PRZEDSIĘBIORSTWO REKONESANS

**Piotr Olkusz**

Uniwersytet Łódzki

## OD ZESPOŁU DO PRZEDSIĘBIORSTWA TEATRALNEGO Oficjalne sceny Paryża XVIII wieku – rozwój i kontrola

Zadziwia, jak wiele podbojów czyni Comédie-Française każdego roku wśród najróżniejszych narodów. Duńczycy, Włosi, Szwedzi – wszyscy wracają do Paryża, zauroczeni sztukami, które się tu gra i nie uwodzą ich tylko widowiska na bulwarach. Wszystko porywa, również opery komiczne i nowe komedie. Oto cenne drobiazgi, które można by nazwać błahostkami, ale ponieważ wywodzą się z Paryża zwanego świątynią smaku, zaczarowują cudzoziemców: każdego, kto je przeczyta, każdego, kto je zaśpiewa. Dumna i uczona krytyka lubi podnosić wrzawę przeciwko tym dziwnym wytworom, które istnieją dzięki umiłowaniu nowości. Cóż z tego – mają swoje zalety i musi ustać krytyka, aby do głosu mogły dość potoki mody i opinii.<sup>1</sup>

– przekonywał w 1777 pisarz i krytyk sztuki Louis Antoine Caraccioli.<sup>2</sup> Jego rozprawa *Paris le modèle des nations étrangères ou l'Europe française* miała jasną tezę: geograficznie i mentalnie Europa kończy się tam, gdzie kończy się fascynacja Francją. Europa albo jest francuska, albo jej nie ma. Teza Caracciolięgo, mimo oczywistych uproszczeń, była tezą jeszcze siedemnastowieczną. Jednak Francja 1777 roku nie jest już potęgą rządzącą Europę i świat. Wojna siedmioletnia (1756–1763) przekreśliła marzenia o dominacji kolonialnej, granice na kontynencie opierały się na niepewnych porozumieniach, gospodarka przeżywała kryzys. Niemniej – co, zgodnie z prawdą, zauważał Caraccioli –

Prawie nie ma dworu w Niemczech, na którym nie byłoby własnej Comédie-Française; więcej, taką własną Comédie-Française znajdziemy także w Polsce, która – wśród zawieruchy zniszczeń – czyni nieszczęścia mniej bolesnymi.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> L. A. de Caraccioli, *Paris le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*, Paris 1777, s. 216.

<sup>2</sup> W Polsce znany głównie jako nauczyciel Seweryna Rzewuskiego.

<sup>3</sup> L. A. de Caraccioli, op. cit., s. 216.

I dodaje:

Im szybciej bije czas, tym bardziej docenia się francuskie spektakle. Odnajduje się w nich czarującą naiwność, interesującą krytykę, celną finezję. I nie piszę o tym jako moralista, tylko jako człowiek literatury, którego jedynym celem jest właściwe zajęcie się tym tematem.<sup>4</sup>

To ostatnie zdanie łatwo wykipić, bo nie ulega wątpliwości, że rozprawa jest łąbędzím śpiewem ancien régime'u, którego złoty wiek dobiega końca. Ale mimo wszystko Caraccioli opiera się również na faktach – a istnienie francuskich bibliotek na europejskich dworach i w bogatych domach, kopiowanie francuskich mód – od strojów po architekturę – i, wreszcie, funkcjonowanie kilkudziesięciu francuskojęzycznych teatrów w Europie jest faktem.<sup>5</sup> I to takim, który Caraccioli chce zrozumieć niekoniecznie z okularami sentymentalizmu na nosie. Z taką potrzebą zrozumienia spogląda też na teatralny Paryż, jaki zna. I nie „jako moralista, tylko jako człowiek literatury, którego jedynym celem jest właściwe zajęcie się tym tematem” stara się zrozumieć i opisać tę teatralną różnorodność, która wybuchła w stolicy za jego życia. Już nie tylko Racine i Molière, ale „wszystko porywa” – wszystko jest świątynią smaku, również błahostki, również drobiazgi, wszystko.

W XVIII stuleciu francuski teatr przeżywa instytucjonalną rewolucję. W XVII wieku miał być – i był – instytucją dworską używaną Paryżowi i jego mieszkańcom. Nawet, jeśli oficjalne zespoły królewskie występowały więcej dla paryżan, niż dla dworzan, nawet jeśli rozwijały się teatry jarmarczne, to przecież układ sił był jasny. Teatr był instytucją króla. W XVIII wieku dochodzi do zamiany biegunów: mody i style, kariery i klęski, instytucje i manifesty rodzą się w Paryżu, nie w Wersalu. Ludwikowie XV i XVI nie cenią i nie lubią teatru. Nie rozumieją go. Słabość Marii Antoniny do nowych dramatów i do nowych prądów jest – w skali kraju – jedynie słabością. A i tak dochodzi do teatralnego rozkwitu. W sezonie 1700/01 w Paryżu działają dwa teatry oficjalne (Opéra – Académie Royale de Musique i Comédie-Française) i gra się na dwóch jarmarkach, Saint Laurent i Saint Germain (na obu występują Troupe de la Veuve Maurice & d'Alard oraz Troupe Bertrand). Biorąc pod uwagę, że w tym okresie Comédie-Française wprowadzała do repertuaru w sezonie około dziesięciu sztuk, zaś Opéra – najwyżej pięć, sześć, to paryżanie mogli zobaczyć góra kilkanaście premier. W sezonie 1789/90 czynnie, z faktycznym przyzwoleniem władz, działa już kilkanaście scen – na afiszach pojawia się 255 premier i ponad sześćset wznowień, co daje kilka

<sup>4</sup> Ibidem, s. 217.

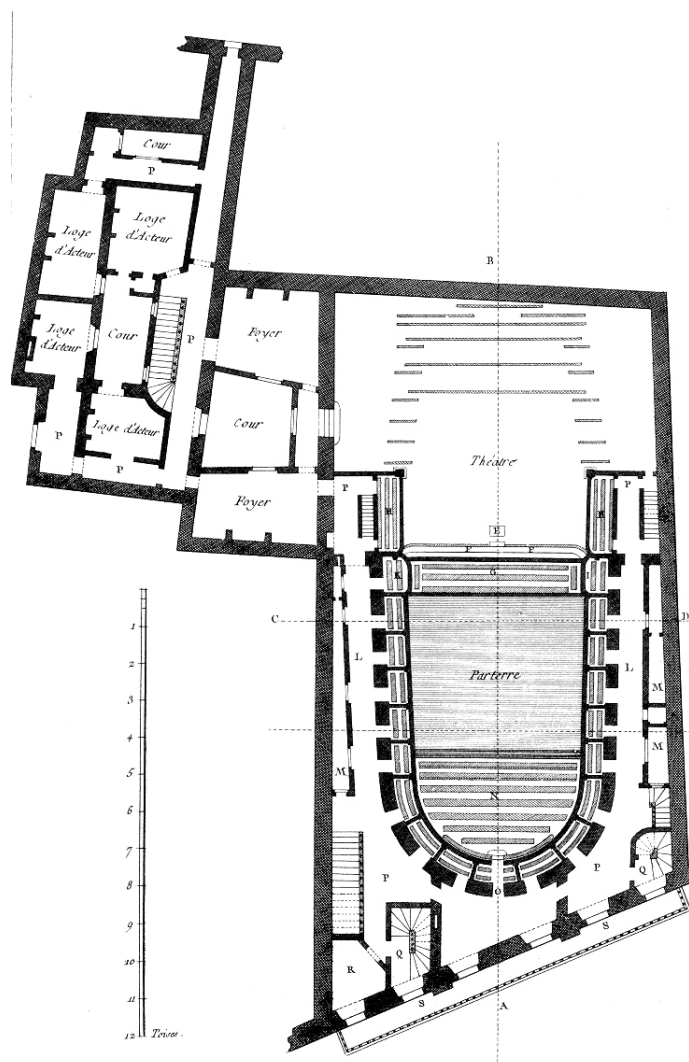
<sup>5</sup> Por. R. Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre du XVIIIe siècle*, Paris 2014. Markovits próbuje opisać w swojej książce dynamikę rozprzestrzeniania się mody na francuski teatr w Europie, a przede wszystkim wielobiegunowość relacji kształtujących funkcjonowanie teatrów francuskojęzycznych poza Francją. Kilkadziesiąt stałych „regionalnych” Comédie-Française nie zawsze miało tyle samo wspólnego z paryskim teatrem. Autor zauważa, że inspirowano się faktycznie różnymi koncepcjami i nieustannie odwoływanie się do tej właśnie sceny jest przede wszystkim tradycją zoficjalizowanej, francuskocentrycznej wizji „cywilizowania Europy”.

tysięcy przedstawień.<sup>6</sup> A przecież wciąż grają teatry jarmarczne, trudno zliczyć przedstawienia i teatry kameralne oraz różnego rodzaju widowiska oddalające się od klasycznego teatru.

Osiemnastowieczną Europę, o której pisze Caraccioli, zachwycają więc faktycznie dwa teatry – ten, o jakim marzył i jakiego potrzebowali Richelieu, Ludwik XIII i młody Ludwik XIV (teatr rozumiany jako narzędzie polityczne, cywilizacyjne, w dalszej kolejności artystyczne) oraz ten, którego instytucjonalne bogactwo eksploduje w Paryżu w XVIII stuleciu. Zachwyca jednocześnie teatr stojący na straży ładu przeszłości, jak i teatr zapowiadający nowy porządek albo i nowy system. I jeden, i drugi wydawał się wytworem nieskrępowanej myśli twórczej, choć przecież i jeden, i drugi wolność artystyczną rozumiał wyjątkowo opacznie.

XVIII stulecie jest dla życia teatralnego wielu krajów Europy momentem przełomowym – władze (królewskie lub miejskie) powołują do życia sceny, które mają być szkołą nowoczesności i moralności, sceny bardziej czy mniej publiczne. Wszyscy powołują się na doświadczenia Francji, choć przecież nikt nie jest w stanie odtworzyć francuskiego wzorca – za każdym razem tworzony jest jakiś wariant, jakaś lokalna Comédie-Française dostosowana do wymogów miejsca, odstająca od modelu nie tylko w ujęciu historycznym. Przełomowość XVIII wieku we Francji wynika z faktu, że wytwarza się w tym okresie już nie tyle nowy model teatru, ale nowy model życia teatralnego – uwzględniający nie jedną, a kilka oficjalnych scen, oraz wiele scen prywatnych. Stawia się pierwsze pytania o obowiązki władzy względem teatru dla mieszczan. Rodzą się pierwsze instytucje, które służyć mają nie tyle dworowi, ile stanowi trzeciemu. Zadawane są pytania, o to, co różni sztukę korzystającą z państwowej pomocy od sztuki pozabawionej tego wsparcia. Ale też bardzo szybko okazuje się, że sztuka pozostaje zawsze w opozycji do systemu władzy – nie tylko za sprawą przekazywanych treści, ale także ze względu na sposób jej funkcjonowania. Osiemnaste stulecie to próba nieustannej emancypacji sztuki teatru. Kierunki emancypacji sztuki są zaś zapowiedzią kierunków emancypacji społeczeństwa w ogóle. Z porządkiem władzy dyskutują nie tylko sceny prywatne, często zmuszone do omijania przepisów, by w ogóle mogły funkcjonować, ale także sceny państwowe. Choć wydaje się, że są przedłużeniem władzy (bo korzystają z nadanych przez nią przywilejów), to przecież jednocześnie są z nią w nieustannym konflikcie. Nie tylko wówczas, gdy grają Voltaire'a czy Beaumarchais. Także wówczas, gdy starają się samodzielnie organizować. Czy pod tym względem ponoszą w XVIII wieku porażkę? Na pewno w dniu wybuchu rewolucji są bardziej związane z władzą, niż były w momencie narodzin Wieku Świata. Ale czy też gniew rewolucjonistów nie był, w niewielkiej choć mierze, wywołany niezgodą na nadmierne zakusy władzy chcącej kontrolować również sztukę?

<sup>6</sup> Por. D. Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier 2000, s. 23–24, 31–32.



Salle de la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près, rycina z Encyklopedii Diderota i d'Alemberta

Ewolucja oficjalnych instytucji teatralnych w XVIII wieku to laboratorium usamodzielniania się sztuki. Okres emancypacji kultury, ale także rodzenia się teatralnej mitologii, która podzieli teatralną Europę. Oficjalne sceny królewskiej Francji z Comédie-Française dzielą do dziś. To w XVIII stuleciu rodzi się opinia o konserwatyzmie tych teatrów. Tylko czy ten konserwatyzm wynikał z woli samych artystów? Czy w ogóle można mówić o konserwatyzmie scen, które przecierają drogę innym instytucjom w całej Europie?

## COMÉDIE-FRANÇAISE, CZYLI WYMYŚLANIE UTOPII

Utworzona w 1680, z połączenia zespołu z l'Hôtel de Bourgogne i występującej w l'Hôtel Guénégaud trupy zmarłego w 1673 Molière'a, Comédie-Française jest już w momencie stworzenia bardziej pamiętką po minionej świetności francuskiego teatru doby klasycyzmu niż miejscem rodzenia się nowych idei i kształtowania światopoglądu Francuzów. To swoisty paradoks, że za najsłynniejszą nazwą w dziejach europejskich instytucji teatralnych kryje się de facto zestaw idei i katalog sukcesów stworzonych właściwie jeszcze przed jej powstaniem: przekonanie, że teatr może służyć polityce państwowej i przyczynić się do promieniowania (we Francji i poza jej granicami) oficjalnej doktryny państwowej i artystycznej jest dziedzictwem Richelieu (i założonej przez niego w 1635 Grupy Pięciu Autorów Dramatycznych), zaś uznanie sceny za przestrzeń często krytycznej dyskusji nad rzeczywistością to wynalazek Molière'a. Comédie-Française powstaje w chwili, gdy nad teatrem zbierają się czarne chmury – wzmaga się krytyka ze strony hierarchii kościelnej (oraz środowisk jansenistycznych), do głosu dochodzą rywalizacje dworskich koterii, w powietrzu wisi bratobójcza walka zespołów aktorskich. Król, świadomy, że osłabiony „teatr francuski” może nie przetrwać burzy, postanawia go zinstytucjonalizować, tworząc jedną, centralną instytucję. Comédie-Française pod wieloma względami przypomina istniejące akademie królewskie: ma reprezentować monarchię, zachowując przy tym pewną niezależność. Obiecana zostaje zatem pomoc finansowa (stała subwencja, zobowiązująca jednak zespół do przyjazdów do Wersalu, gdy zażyczy sobie tego dwór) i przyznaje się nowej instytucji wyłączne prawo do scenicznego prezentowania tekstów dramatycznych na terenie Paryża i jego okolic. Ale to aktorzy mają decydujący głos w wyborze repertuaru.

Stworzenie Comédie-Française jest jednak, paradoksalnie, jednym z ostatnich przejawów zainteresowania Ludwika XIV teatrem. Afera trucicielska (1679–1682), śmierć królowej Marii Teresy i Colberta (1683), rosnący wpływ Madame de Maintenon i Bossueta (odwołanie edyktu nantejskiego w 1685) sprawiają, że król traci zainteresowanie sceną, z czasem stając się wobec niej wręcz niechętny. Pierwsze dekady Comédie-Française są swoistym chrztem bojowym nowej instytucji, która od tej pory przez przyszłe dekady i wieki stawać się będzie solą w oku kolejnych stronnictw. Jej siła i mit wynikać będą nie tyle z artystycznych osiągnięć, ile z uwagi, jaką w dyskusjach poświęcać jej będą kolejne stronnictwa i grupy spierające się niekoniecznie (a w każdym razie zwykle niebezpośrednio) o sprawy teatralne. Comédie-Française, choć postrzegana jako instytucja na stabilnych fundamentach siedemnastego stulecia, jest faktycznie od początku istnienia instytucją, którą należy wymyślić, i to nawet nie na nowo, ale wymyślić w ogóle. Ludwik XIV, decydując o monopolu tej sceny, dał podwaliny pod myślenie kategoriami teatralnych utopii. Stworzył pretekst do postrzegania teatru jako tworu tworzonego sztucznie, niezależnie od tego, co artystyczne. W 1680 Comédie-Française jest utopią i dlatego tak bardzo zainteresuje teologów i filozofów, którzy widząc w niej instytucję moralną,

właśnie z tej pozycji przeprowadzą jej krytykę bądź apologię. W kurzu tych bitew rzadkością będą stanowiska o neutralności teatru, otwierające przeciw jego drogę do swobody tworzenia sztuki – gdy w 1694 roku teatyn Francesco Caffaro w *Lettre d'un théologien* postara się zasugerować, że teatr z założenia nie jest ani zły, ani dobry, głos zabierze Bossuet (a za nim Henri Lelevel, Jean Gerbais, Laurent Péguier, Pierre Le Brun i kolejni teologowie), odrzucając tę opinię, a zatem kwestionując zasadność istnienia samej instytucji, którą zresztą postrzegali jako zagrożenie dla instytucji kościelnej. Odsiecz, z którą w XVIII stuleciu przybyli filozofowie oświecenia (choć też nie wszyscy), również nie miała na sztandarach postulatów swobody artystycznej twórców sceny – była wyrazem wiary w teatralną instytucję, która miała stać się świątynią z kazaniami o wyższości praw naturalnych. Tak uważał chociażby Voltaire, który w nowoczesnym, bardziej świeckim państwie, nie bez chęci prowokacji gotów był przyznać aktorowi prawo do niezależności podobnej do tej, jaką – jego zdaniem – cieszył się we Francji kler. Utrzymywał, że tylko zły obywatel mógłby się ośmielić „urągać tym, którzy poświęcają się recytowaniu dzieł przynoszących chwałę ojczyźnie. [...] Doprawdy wrogiem ojczyzny musi być ten, kto skazuje jej widowiska”.<sup>7</sup>

Stopniowe désintéressement dworu dla teatru widać w statystykach wypraw aktorów Comédie-Française do Wersalu, który od 1682 staje się oficjalną siedzibą dworu i rządu Francji.<sup>8</sup> Najwięcej przedstawień – aż 116 – zespół pokazał tu w 1690<sup>9</sup>, później liczba ta spada do około trzydziestu rocznie. Aż jedną trzecią repertuaru stanowią utwory Corneille’a, Racine’a, Molière’a, choć już w Paryżu pokazuje się ich rzadziej. Jednak najbardziej uderza, że przez cały ten okres Comédie-Française nie dała przed Ludwikiem XIV żadnej premiery. Przywożono to, co najpierw poznali paryżanie – król przestał domagać się nowych utworów.<sup>10</sup> W okresie regencji Wersal zupełnie przestanie się liczyć dla teatru, w okresie Ludwików XV i XVI sytuacja ta zmieni się nieznacznie. Rozwód dworu i Comédie-Française oraz coraz silniejszy związek teatru z Paryżem stanie się faktem. I choć przez cały osiemnasty wiek scena będzie uznawana za paryski przyczółek monarchizmu i schronienie arystokratów (rewolucjoniści będą z tego powodu upokarzali aktorów), to jednak – tak jak całe oświecenie – scena ta będzie coraz bardziej mieszczańska.

<sup>7</sup> Voltaire, *Lettre à un premier commis*, cyt. za: M. Fuchs, *Introduction* [w:] J. J. Rousseau, *Lettre à Monsieur d'Alembert sur les spectacles*, Lille – Genève 1948, s. XII. Wstęp Maxa Fuchsa do listu d'Alemberta jest jedną z najważniejszych francuskich rozpraw o walce o instytucję teatralną w osiemnastowiecznej Francji.

<sup>8</sup> Warto zwrócić uwagę, że złoty okres teatru doby Ludwika XIV zbiega się z budową siedziby dworu – gdy ta jest ukończona, dochodzi do swoistego rozdziału dworu i teatru.

<sup>9</sup> Mało grano na samym początku lat osiemdziesiątych, ale wynikało to między innymi z obowiązku żałoby po śmierci królowej.

<sup>10</sup> Ustalenie szczegółowych danych możliwe jest dzięki rejestrom Charles’a Varleta de La Grange i archiwom Maison du roi – królewskiego dworu. Do nich odwoływał się Philippe Beaussant, [w:] idem, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris 1996.

Wrogość wobec Comédie-Française i oskarżanie jej o nadmierne hołdowanie dworskim gustom jedynie w części mogły wynikać z rzeczowej oceny repertuaru. Teatr, mimo subwencji, walczył o większe wpływy i dużą wagę przywiązywał do grania przy możliwie szczelnie zapełnionej widowni. Choć Molière regularnie wraca na afisz, to dlatego, że chcą tego widzowie<sup>11</sup>, ale też jego obecność nie jest tak częsta, jak można by przypuszczać. Już od początku XVIII stulecia Comédie-Française gra często autorów współczesnych. Między 1700 a 1774 największymi sukcesami są *Inès de Castro* Antoine'a Houdarda de la Motte (1723 – 33984 widzów), *Iphigénie en Tauride* Guimonta de la Touche (1757 – 28386 widzów) i Voltaire'owskie dramaty: *Zaira* (1732 – 26859 widzów), *Edyp* (1718 – 26281 widzów), *Sierota chiński* (1755 – 24888 widzów)<sup>12</sup>. Bardziej „arystokratyczne” od repertuaru były w Comédie-Française ceny biletów, co wynikało co najmniej z dwóch powodów. Poza operą żaden inny teatr, w każdym razie przez pierwsze kilka dekad osiemnastego stulecia, nie miał prawa sprzedawać droższych biletów niż scena królewska. Dziś ta reguła wydaje się niezrozumiała, ale wówczas to cenowe dążenie ku górze paradoksalnie mogło pomagać w poszukiwaniu widzów (zwłaszcza, że – o czym nie można zapominać – teatr był wciąż pod ostrzałem krytyki, jako rozrywka niegodna możnych: wysoka cena biletu pomagała walczyć z tym zarzutem). Gdy po roku 1711 Comédiens-Italiens postanowią sprzedawać bilety w tej samej cenie co Comédie-Française, zaryzykują spór z administracją królewską tyleż w imię większych zysków, ile w pogoni za zapewnieniem swojej scenie należytego prestiżu. Drugim powodem wysokich cen biletów było opodatkowanie wpływów wynikające z pogarszającego się stanu finansów kraju – zgodnie z wielowiekową tradycją, znaną zresztą także z innych krajów, teatr miał pomóc w organizowaniu pomocy charytatywnej. W 1699 na teatr został nałożony specjalny podatek w wysokości jednej szóstej wpływów z przeznaczeniem na utrzymanie przytułków i szpitalnictwa (l'Hôpital général), a później, w 1716, obciążenie to jeszcze zwiększono, do wysokości jednej czwartej wpływów (i od tej pory nazywane będzie „le quart des pauvres” – „ćwiartką ubogich”).<sup>13</sup> Ograniczenie różnorodności widowni i związenie z teatrem w pierwszym okresie osiemnastego stulecia głównie arystokracji było więc nie do końca wynikiem wyborów artystycznych dokonywanych przez Comédie-Française.<sup>14</sup>

Ciągła troska o zwiększenie zysków pchała Comédie-Française do podejmowania przeróżnych działań, których natura ma niewiele wspólnego z aktywnością par

<sup>11</sup> Choć też nie zawsze – jego *Szkołę żon* 5 VIII 1749 ogląda jedynie 39 widzów, rok później, 9 I, tylko 86... Por. B. Guy, C. Alasseur, *La Comédie-Française au XVIIIe siècle, étude économique*, „Annales. Économies, Sociétés, Civilisation” 1969 nr 5, s. 1231–1235.

<sup>12</sup> Dane te podaje Claude Alasseur [w:] idem, *La Comédie-Française au XVIIIe siècle, étude économique*, Paris 1967.

<sup>13</sup> Te przepisy podatkowe dotyczyły wszystkich teatrów oficjalnych i nieoficjalnych.

<sup>14</sup> Ten podatek będzie jeszcze ewoluował. Po sezonie 1762/63 będzie określony już w wartości bezwzględnej i ustabilizuje się na określonym poziomie, co jednak nie zatrzyma kolejnych podwyżek cen biletów.

excellence artystyczną. Przez kolejne dekady teatr będzie poświęcał wiele energii by podtrzymać swój monopol na sceniczną deklamację w języku francuskim w Paryżu i jego okolicach. Walka ta od początku będzie skazana na niepowodzenie – zmusi jedynie konkurencyjne sceny do twórczego obejścia zakazu. To w ten sposób zrodzi się różnorodność stylistyczna i gatunkowa nieoficjalnych scen, których aktorzy będą melorecytować, grać za półprzezroczystą kotarą, sięgać po techniki lalkowe, improwizację itd. Comédie-Française nie utrzyma swej uprzywilejowanej pozycji jedynej sceny – natomiast na długo pozostanie strażnikiem niezmiennego stylu gry, który znudzi się widzom. W połowie lat pięćdziesiątych, znów, by zwiększyć zyski, Comédie-Française zbuduje tak zwane „petites loges” – małe loże, czyli ciasne, prywatne loże z fotelami ulokowane nad najwyższym balkonem i głównymi lożami, wynajmowane w systemie abonamentowym na rok. Korzyść w tym wypadku będzie podwójna, bo nie tylko zwiększy się pojemność widowni, ale także dlatego, że odmienny system opłat pozwoli teatrowi na oddzielne rozliczanie tych wpływów. Dochód z „petites loges” nie będzie pomniejszany o podatek na cele charytatywne, i nie uszczuplą go opłaty z tytułu praw autorskich. O ile władze przytknęły na małe loże oko (administracja rządowa uniknęła w ten sposób kolejnych próśb o zwiększenie subwencji), o tyle dramatopisarze nie kryli swojej irytacji – powstało w 1777 Société des auteurs dramatiques, Stowarzyszenia Autorów Dramatycznych, którego celem była ochrona praw autorskich, pozostawało w bliskim związku z niechęcią aktorów do dzielenia się dochodami ze sprzedaży biletów i próbami uchylania się przed płaceniem tantiem.<sup>15</sup>

Przychody z małych loż złagodzą utratę korzyści wynikającą z usunięcia w 1759 ławek dla widzów ulokowanych na scenie. Gdy w 1782 widownia na parterze zostanie zabudowana fotelami (do tej pory widzowie parteru oglądali spektakle na stojąco) Comédie-Française zdecyduje się na kolejną podwyżkę cen biletów.<sup>16</sup>

Do trudności finansowych Comédie-Française przyczyniał się spłacany dekadami kredyt, zaciągnięty na budowę nowego gmachu. Gmach i kredyt były koniecznością. W 1687 król nakazał aktorom opuszczenie Hôtel de Guénégaud, gdyż w niedalekim sąsiedztwie dobiegała końca budowa siedziby Collège des Quatre-Nations (dziś znajduje się tu Institut de France i – między innymi – Académie Française) i Ludwik XIV nie chciał, aby teatr był pokusą dla studentów. Zbudowana według projektu François d’Orbay siedziba zwana Salle de la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près (dziś o dawnym budynku przypomina tylko nazwa ulicy – Rue de l’Ancienne Comédie) w momencie inauguracji uważana była za jedną z najpiękniejszych sal teatralnych Europy, choć wciąż była jeszcze wpisana w przestrzeń dawnej sali gier (jeu de paume). Jednakże zmiany w archi-

<sup>15</sup> Petites loges będą miały także pozostałe sceny oficjalne.

<sup>16</sup> Usunięcie „stojącego parteru” wpłynęło na odbiór przedstawień, a na pewno także na ich estetykę – to zresztą był główny powód tej decyzji. Warto pamiętać, że jednym ze zwolenników zlikwidowania stojących miejsc w teatrze był Voltaire, który wierzył, że na siedząco widzowie lepiej docenią wielkość jego monologów.



tekturze teatralnej Paryża następowały tak szybko, że już po kilku dekadach stała się ona kolejnym pretekstem, by zarzucać aktorom króla wstecznicstwo. O tym, że we wciśniętym w zwartą zabudowę dzielnicy gmachu jest teatr, informował jedynie szylt na frontonie – fasada nie odróżniała się od fasad większości budynków, nie było monumentalnego wejścia, przestronnej klatki schodowej, nic nie górowało nad okolicą.<sup>17</sup> W połowie XVIII stulecia, gdy oświeceniowa architektura klasycyzująca zgłosił postulat, by teatr był w mieście punktem orientacyjnym, Salle de la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près razi anachronizmem. A jednak aktorzy Comédie nie będą chcieli zmienić gmachu – nie tylko dlatego, że bali się kolejnego kredytu<sup>18</sup> oraz nie chcieli tracić półlegalnych wpływów z „petites loges”. Przede wszystkim nie chcieli utracić pewnej niezależności: większość zespołów tego czasu grała w użyczonych im budynkach i była na łasce właścicieli gmachów. Comédiens du roi, aktorzy królewscy, tak często oskarżani o zbytne przywiązanie do króla, chcieli swobody, również w relacjach z monarchą i gmach był jednym z narzędzi uzyskania większej wolności.<sup>19</sup>

Rzecz jasna nieustannie zła sytuacja finansowa Comédie-Française wynikała także z wysokich gaży, do których przywykli socjetariusze, i które były tematem złośliwych uwag wielu paryżan. Tuż przed rewolucją aktor tego teatru zarabiał rocznie od dwudziestu do trzydziestu tysięcy funtów, co było kwotą godną zazdrośczenia – pensja najlepszych śpiewaków Opery rzadko zbliżała się do dziewięciu tysięcy funtów. Na prowincji najlepsi aktorzy otrzymywali siedem tysięcy, na jarmarkach i bulwarach (tu nie było kontraktów rocznych – płacono od spektakli) najlepsi nie zarabiali przez rok więcej niż pięć tysięcy funtów.<sup>20</sup> A przecież należy pamiętać, że wraz z rozwojem francuskich scen w europejskich stolicach i zwiększeniem się rynku pracy, średnie zarobki francuskich aktorów w drugiej połowie osiemnastego wieku nie należały już do niskich.<sup>21</sup>

Siła pozycji aktorów w Comédie-Française wynikała z samego statusu teatru – to oni byli jego zarządcami i udziałowcami jednocześnie. O takim rozwiązaniu organizacyjnym zdecydował król już w momencie powstawania instytucji, co

<sup>17</sup> Por. B. de Andia, *Face à face de la ville et de ses théâtres*, [w:] eadem, *Paris et ses théâtres. Architecture et décor*, Paris 1998, s. 23.

<sup>18</sup> Po dekadach wysiłków i tak konieczna była interwencja i pomoc finansowa Ludwika XV, by wreszcie uwolnić teatr od spłacania rat.

<sup>19</sup> Aktorzy z Salle de la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près wyprowadzą się dopiero w 1770 do Salle des Machines w Tuileries. Od 1782 do 1793 grać będą w Théâtre de l'Odéon, zaś po okresie rewolucyjnej zawieruchy wprowadzą się w 1799 do Salle Richelieu, pozostającej do dziś siedzibą Comédie-Française.

<sup>20</sup> Por. H. Lagrave, *Privilèges et libertés*, [w:] *Le Théâtre en France*, red. J. de Jomaron, Paris 1992, s. 308.

<sup>21</sup> Lawinowy wzrost zarobków francuskich aktorów za granicami Francji analizuje Rahul Markovits, [w:] idem, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre au XVIIIe siècle*, op. cit., poz. mobi: 960–1061. Markovits zauważa, że z tych zmian również korzystali aktorzy Comédie-Française, których międzynarodowa sława pozwalała na negocjowanie zagranicznych tournées zapewniających dochód jeszcze wyższy od możliwego do uzyskania w tym czasie w Paryżu.

szczegółowo opisały kolejne dokumenty (z 1681 i 1699<sup>22</sup>): Comédie-Française jest samozarządzającą się spółką, w której piętnastu aktorów, zwanych socjetariuszami (w 1685 to grono zwiększy się do 23 i stan ten do rewolucji nie ulegnie zmianie) w trakcie regularnych cotygodniowych spotkań podejmuje najważniejsze decyzje dotyczące spraw organizacyjnych i artystycznych. Sprawami bieżącymi zajmują się aktorzy oddelegowani na tygodniowy dyżur administracyjny. Poza socjetariuszami, którzy w sposób proporcjonalny dzielą między siebie zyski, w teatrze występują także dodatkowi aktorzy, zatrudnieni na oddzielnych warunkach finansowych, zwani z czasem – właśnie ze względu na rodzaj umowy zarobkowej – pensjonariuszami. Ich głos w teatrze niemal się nie liczy, ale niektórzy z nich mogą stać się – po kilkunastoletnim okresie współpracy – nowymi socjetariuszami teatru.<sup>23</sup>

Wbrew wrażeniom, jakie mógł robić regulamin teatru, Comédie-Française była jednak bardzo silnie zhierarchizowana, już w samym gronie socjetariuszy, gdzie głos aktorów szczególnie cenionych przez publiczność bądź mających bliższe związki ze strukturami władzy zawsze był donośniejszy. Sprawę dodatkowo komplikowały relacje z królewskim intendentem oddelegowanym do sprawowania pieczy nad teatrem. Urzędnik ten włączał się w spory między aktorami (miał być rozjemcą), ale także próbował być pośrednikiem między socjetariuszami a dramatopisarzami. Wraz z upływem czasu rola intendenta wzrastała – decydował o szczegółowym podziale zysku, miał ważny głos przy zatrudnianiu aktorów oraz przy odsyłaniu ich na emeryturę. Nierzadko próbował wywierać wpływ na konkretne decyzje repertuarowe.<sup>24</sup>

Ze względu na fakt, że Comédie-Française przez pierwsze dekady istnienia była jedynym miejscem, w którym prezentowano oficjalnie utwory dramatyczne (do czasu, gdy po francusku zaczęła grać trupa włoska), a jeszcze dłużej tylko tam prezentowano tragedie, aktorzy nierzadko traktowali dramatopisarzy z wyższością. Prowokowała do tego już sama procedura wyboru sztuk do nowego repertuaru: autor odczytywał swój tekst przed gronem socjetariuszy, dzielących się nierzadko na bieżąco swoimi wrażeniami. Aktorzy nie powstrzymywali się przed dawaniem wskazówek, a od wprowadzenia określonych zmian bardzo często uzależniali swoją decyzję włączenia utworu do repertuaru. Nie kierowały nimi tylko względy artystyczne: Comédie-Française, walcząc o swoją pozycję, mogła temperować autorów, bądź nakłaniać ich do większej odwagi w głoszeniu określonych tez. Niemalże do samej rewolucji miała prawo cenzurować sztuki i nie

<sup>22</sup> Choć teatr powstaje w 1680 (21 X Ludwik XIV i Colbert podpisują wspólny list o połączeniu zespołów), to szczegółowe rozwiązania organizacyjne wypracowywane są w przeciągu kilkunastu lat. Na przykład określenie wysokości rocznej subwencji pojawia się w 1682. Szczegółowe postanowienia dotyczące relacji Comédie-Française z dworem będą zmieniane wielokrotnie.

<sup>23</sup> Por. M. Lever, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2001, s. 54–56.

<sup>24</sup> Por. H. Lagrave, op. cit., s. 291.

tłumaczyć się przed autorem ze swoich decyzji. Pozwala to zrozumieć, czemu Marivaux czy Alain René Lesage, mimo kilku prób współpracy z Comédie-Française, woleli związać swoje kariery z innymi scenami.

## OPERA I LICENCJE NA SPRZEDAŻ

Diametralnie różną politykę w zakresie korzystania ze swoich przywilejów przyjęła Opera, funkcjonująca zresztą w oparciu o zupełnie inny model administracyjny. Stworzona w 1669 jako Królewska Akademia Muzyki i Tańca (Académie royale de musique et de danse) była silnie zhierarchizowana, a zespołowe podejmowanie decyzji było tu zupełnie nieznaną. Z jednej strony to kwestia samego rodowodu teatru – Opera stabilizuje się w momencie, gdy żelazną ręką włada nią Jean Baptiste Lully (umiera w 1687).<sup>25</sup> Z drugiej strony o wiele bardziej skomplikowany system produkcyjny, wymagający udziału większej liczby twórców i godzenia różnych interesów, skłaniał do rozwiązania jasno hierarchicznego (w połowie osiemnastego stulecia teatr zatrudniał 150 osób, w przededniu Rewolucji już ponad dwa razy więcej). Opera, w myśl otrzymanego monopolu, którego zasięg obejmował cały kraj, była jedynym teatrem, mogącym prezentować utwory literackie (pisane po francusku lub w innym języku) z muzyką. Przepis ten, który godził nie tylko w zespoły zupełnie obojętne królowi, ale także w Molière'a (należy przecież pamiętać, że duża część jego utworów to komedio-balety) został szybko złagodzony. Od 1672 roku sprecyzowano, że inne zespoły teatralne nie mogą prezentować spektakli, w których na scenie wystąpi więcej niż sześcioro muzyków, zaś orkiestra może być najwyżej dwunastoosobowa.<sup>26</sup> Przepisy te umożliwiały jednocześnie wystawienie dużego spektaklu operowego przez inny teatr, jeśli zgodę wyraził zarządca Opery. To uściślenie otwierało furtkę do kupowania licencji na wystawienie własnego spektaklu muzycznego. Królewska Akademia Muzyki i Tańca chętnie, gdy udawało się wynegocjować wysoką stawkę, sprzedawała pozwolenia, reperując w ten sposób stan własnych finansów. Ten model zarządzania instytucją czerpiącą zyski z faktycznego udzielania czasowych licencji był w Comédie-Française, poświęcającej wiele energii i środków na egzekwowanie swoich praw, zupełnie nieznaną, choć przecież oba rozwiązania służyły poprawie sytuacji finansowej właściciela monopolu. Trudno też określić, który z teatrów skuteczniej blokował w XVIII stuleciu rozwój gatunków, które – w myśl monopolu – winny mieć schronienie wyłącznie na ich scenach. Prawo wyłączności przyznane Królewskiej Akademii Muzyki i Tańca obejmujące całą Francję było jeszcze trudniejsze do stosowania, niż ograniczone geograficznie prawa Comédie-Française. Sprzedawanie przez Operę pozwoleń na

<sup>25</sup> Choć faktycznie Lully był dopiero drugim zwierzchnikiem Akademii – w 1669 przywilej kierowania Operą otrzymał Pierre Perrin, poeta i teoretyk opery, stracił go trzy lata później (czyli przed upływem dwunastoletniego kontraktu) na skutek intryg, ale i długów.

<sup>26</sup> Por. P. Mesnard, [w:] Molière, *Oeuvres de Molière*, Paris 1873–1900, t. 9, s. 212.



Hubert Robert, *Pożar Opery*, 1781, Luwr

przygotowywanie spektakli muzycznych było więc w znacznej mierze próbą zarobienia na utracie przywileju, który i tak by się utracił.<sup>27</sup>

Paradoksalnie, Opera stała się z czasem zakładnikiem dochodów z odstępowania monopolu, bo przez całe stulecie teatr dosłownie tonął w długach, zmuszając państwo do nieustannej pomocy (stałej i doraźnej – gdy kredytodawcy odmawiali kolejnych pożyczek). Bilety do tego teatru były średnio dwa razy droższe niż do Comédie-Française, ale dochód z ich sprzedaży nie pozwalał na ustabilizowanie finansów. Już w pierwszej połowie XVIII wieku postanowiono, że Królewska Akademia Muzyki i Tańca będzie zarządzana przez przedsiębiorcę, nie artystę: po kompozytorze André Cardinal zwanym Destouches, administratorem w 1730

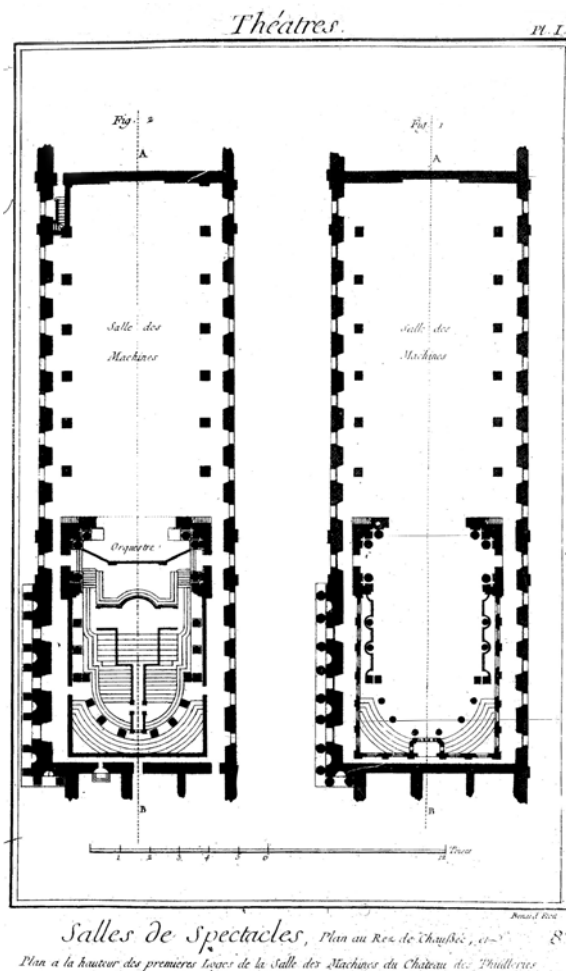
<sup>27</sup> Wpływ monopolu Królewskiej Akademii Muzyki i Tańca na rozwój gatunków i scen muzycznych w osiemnastowiecznej Francji ciekawie analizuje S. Serre, [w:] eadem, *Monopole de l'art, art du monopole? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, „Entreprises et histoire” 2008 nr 4, s. 80–90.

zostaje Maximilien Claude Gruer, rok później przywilej przejmuje jego były wspólnik Claude Lecomte, po ujawnieniu defraudacji finansowych popełnionych przez jego syna (odpowiedzialnego za finanse Opery), w 1733 dyrektorem zostaje Eugène de Thuret. Jego dyrekcja trwa do 1744 – odchodzi na własną prośbę, powołując się na sędziwy wiek. Właścicielem przywileju zostaje François Berger (wcześniej pracujący jako poborca podatkowy), otrzymując wraz z nim roczną dotację na prowadzenie teatru w wysokości 100 000 funtów. Berger umiera cztery lata później, zostawiając Akademię zadłużoną na 450 000 funtów... Po krótkim okresie kierowania operą przez kilka instytucji królewskich (co miało pomóc w wyprowadzeniu na prostą teatru) król próbuje jeszcze reanimować dotychczasowy system zarządzania, powołując nowych dyrektorów. Po serii rozczarowań i w obawie, że Opera zostanie zamknięta, obowiązek jej prowadzenia zostaje zrzucony na władze miejskie Paryża, które przejmują także wszelkie nieruchomości teatru (1749). Po okresie kierowania instytucją przez urzędników, miasto znów oddaje teatr w ręce samodzielnych dyrektorów, wracając częściowo do rozwiązań znanych z wcześniejszego okresu.<sup>28</sup> Efekty są podobne – teatr nieustannie tonie w długach. W 1780 Opera ponownie zbliża się do dworu – Ludwik XVI osłabia pozycję dyrektora, faktycznym zarządcą staje się urzędnik reprezentujący króla.

Już od czasów dyrekcji Lully’ego ważnym źródłem dodatkowych dochodów Opery stały się organizowane przez nią bale. Były to szeroko komentowane w całym Paryżu całonocne rozrywki, które nierzadko stawały się przedmiotem ataków obrońców moralności, zwłaszcza gdy w 1715 Królewska Akademia Muzyki i Baletu otrzymała zgodę na bale maskowe (prawo tych zabaw, zgodnie z którym zakrytą twarz miały jedynie kobiety, doskonale oddawało atmosferę rodzącego się libertynizmu). Bale były dla zarządców opery tak ważne, że często decydowały o bardzo konkretnych rozwiązaniach architektonicznych. Od 1673 siedzibą opery była sala w Palais Royal – ta sama, w której wcześniej grał Molière i jego zespół. To właśnie Jean-Baptiste, przebudowując salę, zastąpił stopnie na widowni pierwszego poziomu, umożliwiające lepsze oglądanie spektaklu, równą, choć wciąż pochyloną podłogą (stąd wzięło się istniejące do dziś określenie „parterre” – parter, na którym nie było ławek, przez co widzowie oglądali spektakl na stojąco). Lully powiększył tę przestrzeń, dzięki czemu liczba uczestników zabaw mogła się zwiększyć. Problem niewygodnego nachylenia parteru został rozwiązany w 1715 roku, gdy zainstalowano specjalną maszynę pozwalającą na podnoszenie podłogi tak, by jej poziom zrównał się z poziomem sceny.<sup>29</sup> Nie mogło to pozostawać bez wpływu na akustykę teatru, wcale niemałego, bo mogącego pomieścić niemal tysiąc pięciuset widzów.

<sup>28</sup> P. T. Nicolas, M. Hurtaut, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris 1779, t. 1, s. 181–182.

<sup>29</sup> Por. M. Lever, op. cit., s. 173–174.



Salle des Machines, po przebudowie Soufflota, widoki poziomu sceny i pierwszych łóż

Opera grała w Palais Royal do 1763, do pożaru, który strawił cały teatr. Nową siedzibą stała się Salle de Machines<sup>30</sup> przy pałacu Tuileries, przebudowana według projektu Jacques'a Germaina Soufflot (któremu faktycznie nakazano odtworzyć układ znany z Palais Royal, choć w nieco większej skali). W 1770 Królewska Aka-

<sup>30</sup> Istnienie tej sali, a także jej nazwa doskonale obrazują bogactwo widowisk w Paryżu XVIII wieku; „Sala Maszyn”, zbudowana w 1660 roku na rozkaz Mazarina (mogła wówczas pomieścić cztery tysiące widzów) miała służyć spektaklom ze skomplikowanymi rozwiązaniami scenograficznymi – była wykorzystywana rzadko, bo Ludwik XIV wolał oglądać przedstawienia w Wersalu. Ale w XVIII wieku, po przebudowach, Salle de Machine stała się miejscem prezentowania przedstawień baletowych, pantomimicznych, a także widowisk opierających się na wykorzystaniu nowinek technicznych, malarstwa, oświetlenia.

demia Muzyki i Tańca wraca do Palais Royal, ale już do zupełnie nowego gmachu. Pierwszy raz w historii Opera dysponuje budynkiem z owalną, nie prostokątną widownią (zresztą bardzo dużą, bo mogącą pomieścić 2500 widzów). Jest to też pierwsza sala w historii miasta zbudowana wyłącznie z myślą o przedstawieniach muzycznych (zadbano zatem o nowoczesne rozwiązania akustyczne), choć wciąż organizowano tu także bale. Mimo nowatorskich rozwiązań przeciwpożarowych (murowane ścianki przeciwogniowe, zbiorniki na wodę) teatr znów padł ofiarą ognia – w 1781.<sup>31</sup> Nowa siedziba, zbudowana z wykorzystaniem elementów konstrukcyjnych, które przetrwały pożar Palais Royal (a zatem powtarzająca także rozwiązania architektoniczne), powstała w zaledwie trzy miesiące, ale już w zupełnie innym miejscu – przy bulwarze Saint-Martin. Opera wyniosła się stąd w roku 1794 do budynku Théâtre National przy ulicy de la Loi.<sup>32</sup> W związku z zamontowaniem na parterze ławek (z nakazu władz rewolucyjnych dążących do zrównania praw możliwych i niebogatej publiczności) liczba miejsc dla widzów spadła z ponad 2000 do 1650. Teatr, który przynosił straty, dysponując większą widownią, teraz został już całkowicie uzależniony od dobrej woli państwowego mecenatu.<sup>33</sup>

## COMÉDIE-ITALIENNE CZYLI INSTYTUCJA IMPROWIZUJĄCA

Można by zauważyć, że o ile Comédie-Française i Académie royale de musique et danse korzystały z oficjalnych monopolii, o tyle Comédie-Italienne korzystała z oficjalnego przyzwolenia na czerpanie korzyści kosztem tych obu scen. Była oficjalnym wyłomem w oficjalnym życiu teatralnym Paryża. Doskonałym przykładem zmierzchu absolutyzmu czasów ancien régime.

Tak zwana „stara Komedja Włoska” została wygnana z Paryża w 1697 na fali antyteatralnych nastrojów w Wersalu. W 1716, czyli rok po śmierci Ludwika XIV,

<sup>31</sup> Oczywiście fakt, że gmach Opery płonie ponownie w tak krótkim okresie był tematem wielu spiskowych teorii, raczej nieprawdziwych, ale wskazujących na zmianę miejsca teatru w powszechnej świadomości (nie wspominając o licznych, obszernych i emocjonalnych doniesieniach prasowych). Opera pod koniec XVIII stulecia działa już na masową wyobraźnię; jest miejscem ważnym nie tylko dla sztuki, ale także dla społecznych ceremonii i historii prywatnych. Jest miejscem rodzącej się teatromanii i fascynacji nowymi technologiami. Tę ostatnią kwestię rozwija Tomasz Majewski, pisząc o pożarze w 1781 oraz jego związkach z rozwiązaniami inscenizacyjnymi i malarstwem (słynny obraz *Incendie de l'Opéra*, który Hubert Robert namalował w roku katastrofy), por. T. Majewski, *Widlak – od pirotechniki do kserografii. W stronę (bio)archeologii mediów*, „Kwartalnik Filmowy” 2017 nr 99.

<sup>32</sup> Budynek został wzniesiony na zamówienie Mademoiselle Montansier (1730–1820), aktorki, która przed rewolucją dorobiła się niemałej fortuny dzięki otrzymanemu od Ludwika XVI, w wyniku starań Marii Antoniny, prawu do organizowania widowisk i rozrywek w Wersalu. W teatrze przy ulicy Loi chciała prezentować przedstawienia, by skorzystać z teatralnego powodzenia pierwszych lat rewolucji. Aresztowana w listopadzie 1793 roku (między innymi pod zarzutem przyjęcia pieniędzy od wrogów Francji) musiała pogodzić się z oddaniem teatru operze. Jej biografia doskonale ilustruje zmianę francuskiej mentalności w XVIII wieku – Montansier była zawodową antreprenerką teatralną, jedną z pierwszych w Europie.

<sup>33</sup> Por. M. Lever, op. cit., s. 179–187.

regent Filip Orleański postanawia uruchomić w Paryżu nowy teatr włoski, zaspokajając w ten sposób nie tylko własne potrzeby, ale przede wszystkim odpowiadając na oczekiwania paryżan, którzy niemal dwie dekady po ostatnich oficjalnych występach Włochów, wciąż zachowują o nich pamięć. Ponowne sprowadzenie artystów dell'arte to plan niemalże polityczny – ma symbolizować nowe otwarcie, zapowiadać pogodniejszy okres w historii Francji.<sup>34</sup> Statut nowego zespołu, określający jego relacje z dworem oraz zasady organizacji, krystalizuje się między 1716 a 1719 rokiem i wzorowany jest na regulaminie rządzącym Comédie-Française. Comédie-Italienne ma być spółką artystów, niemniej kierowaną przez dyrektora, którym mianowany zostaje Lelio, czyli Luigi Riccoboni (po jego śmierci w 1753 nowy dyrektor nie zostanie już wybrany, a teatr silniej zostanie uzależniony od administratorów Manus-Plaisirs).<sup>35</sup> Lelio czyni wiele wysiłków, aby opinia publiczna widziała w jego teatrze instytucję godną zaufania; nie tylko promuje gatunek komediowy jako gatunek wysoce literacki (rozwijając teorię związków granych przez niego komedii z teatrem antycznym), ale przede wszystkim stawia swoim współpracownikom wysokie wymagania etyczne. Stara się, by jego teatr, choć specjalizujący się w lekkim repertuarze, uważany był za instytucję dojrzałą moralnie. Comédie-Italienne otrzymuje regularną subwencję (która jednak zobowiązuje Włochów do występów przed królem) i prawo do grania w języku włoskim.<sup>36</sup>

Po pierwszych zachwytach widzów i kolejnych spektaklach z wyprzedaną widownią, teatr napotyka trudności. Efekt nowości szybko się wyczerpuje, problemem okazuje się brak repertuaru (stare komedie i lazzi nie odpowiadają nowym gustom) a nade wszystko nieznamość języka włoskiego wśród paryżan; widzów ubywa. Sytuacja finansowa staje się katastrofalna i teatr przed zamknięciem ratuje decyzją o zagranii *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* pióra Jacques'a Autreau (1718): to pierwszy utwór wyłącznie w języku francuskim wystawiony na deskach tego teatru. Po nim przyjdą kolejne, co wywoła zainteresowanie publiczności i protesty Comédie-Française. Włochów obroni pasywność królewskiej administracji i poparcie publiczności. Ten sojusz władzy i paryżan będzie kluczem do przetrwania teatru, który po wyczerpaniu się mody na francuskie komedie grane „u Włochów” (określenie bardzo umowne, gdyż od 1723 zespół przyjmuje do pracy Francuzów) włączy do swojego repertuaru spektakle taneczne i muzyczne, niekoniecznie po wykupieniu odpowiedniego pozwolenia od Opery. W 1762 Comédie-Italienne otrzyma przywilej wystawiania oper komicznych (wchłaniając

<sup>34</sup> Wygnanie starej Komedii Włoskiej i obecność nowych artystów komedii dell'arte w Paryżu zob. P. Olkusz, *Marivaux w osiemnastowiecznej Francji i Polsce. Dwa modele recepcji*, „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 4.

<sup>35</sup> Por. H. Lagrave, op. cit., s. 292.

<sup>36</sup> Wskazanie tej subwencji (15000 funtów) pojawia się w 1723, roku śmierci Filipa Orleańskiego. Równocześnie zespół otrzymuje oficjalną nazwę – Comédiens italiens ordinaires du roi – Oficjalni Włoscy Aktorzy Króla.



inny zespół specjalizujący się w tym repertuarze<sup>37</sup>), siedem lat później z repertuaru znikną francuskie dramaty, jeszcze dekadę później – utwory włoskie. W 1793 teatr zmienił nazwę na Opéra-Comique national.<sup>38</sup> Od 1789 roku zespół musiał stać czoło bezpośredniej konkurencji, która pojawiła się wraz ze stworzeniem drugiego oficjalnego teatru specjalizującego się w podobnym repertuarze – Théâtre de Monsieur (słowo „Monsieur” było tu oficjalnym tytułem brata króla, późniejszego Ludwika XVIII).<sup>39</sup> Oba zespoły połączyły się w 1801 (tworząc podwaliny pod dzisiejszą Opéra-Comique).

Nowa Comédie-Italienne występowała w Hôtel de Bourgogne (jego jedyną pozostałością jest dziś wieża Jean-sans-Peur, przy ulicy Étienne-Marcel) – miejscu wcześniejszych występów starego zespołu włoskiego, jednak wraz z przybyciem Lelia przebudowanym (nie zmieniono struktury gmachu i układu sala-widownia, ale dołożono wiele troski, by wewnątrz upiększyć zgodnie z nową modą). W 1783 teatr przenosi się do nowego gmachu, do tak zwanej „pierwszej sali Favarta”<sup>40</sup>, niedużej jak na tamte czasy (1255 miejsc), stworzonej z myślą o zapewnieniu dobrej akustyki.

Sytuacja finansowa Comédie-Italienne, poza okresem z połowy wieku (gdy skuteczny plan oszczędnościowy przygotuje dworska administracja), nigdy nie była katastrofalna, ale nie udawało się wypracować w dłuższym okresie regularnych zysków. Teatr znany był z umiejętności odpowiadania na potrzeby publiczności szybciej niż inne sceny. Umiał dostosowywać się do mód, był wszechstronny, rywalizował niemal z każdym typem teatrów – nie tylko z oficjalnymi, ale też z jarmarkiem, później bulwarem. Zdarzało się jednak, że długi Włochów spłacała administracja królewska. A biorąc pod uwagę, że bilety do Comédie-Italienne były droższe niż do teatrów nieoficjalnych i utrzymywały się zwykle na poziomie cen znanym z Comédie-Française, to łatwo zauważyć, iż zespół Lelia oraz jego spadkobierców mógłby być dochodowy. Najpewniej zawodziło zarządzanie i kontrolowanie kosztów – co dziwne, bo przecież to właśnie zmysł praktyczny kształtował repertuar Włochów.

## MENUS-PLAISIRS, CZYLI POMOC JAKO KONTROLA

W XVIII wieku dostrzegalna jest wyraźna tendencja określająca pozycję i samodzielność trzech oficjalnych scen królewskich. Trzy instytucje cieszące się początkowo pewną niezależnością coraz silniej wpadają w objęcia władzy, tworząc

<sup>37</sup> Chodzi zespół Opéra-Comique mający swoje korzenie jeszcze w teatrze jarmarczonym, kierowanym w latach 1752–1757 przez kompozytora Jeana Monneta, później – do 1762 – przez dramaturga i librecistę Charles’a Simona Favarta.

<sup>38</sup> Por. H. Lagrave, op. cit., s. 293.

<sup>39</sup> Oficjalnie nowy teatr nazywał się Théâtre Français et Italien de la rue Feydeau – Teatr Francuski i Włoski z ulicy Feydeau.

<sup>40</sup> Strawionej przez pożar w 1838, odbudowanej w 1840 i przebudowanej w 1898; w tym kształcie, po nieznacznych modyfikacjach, gmach funkcjonuje do dziś, jako siedziba Opery Komicznej – teatru narodowego.

swoisty koncern teatralny zarządzany przez administrację królewską. Wiąże się to z postępującym rozwojem administracji teatralnej w obrębie Menus-Plaisirs (urządzie odpowiedzialnym za królewskie zakupy związane z codziennym funkcjonowaniem i wyposażeniem dworu – część Menus i organizację rozrywek – oddział Plaisirs). Menus-Plaisirs, pod różnymi nazwami, ale już jako wyodrębniona jednostka, istniały przy francuskim dworze od XV wieku, jednak w XVII ich rola znacząco wzrosła, w związku ze zmianami i rozwojem królewskiej etykiety. XVIII wiek postawił przed Menus-Plaisirs zupełnie nowe wyzwania. Dotąd zarządzano majątkiem dworskim i uroczystościami związanymi bezpośrednio z życiem dworu; wraz z rozwojem paryskich publicznych scen zarządcy Menus-Plaisirs stali się odpowiedzialni także za organizowanie widowisk skierowanych do zupełnie nowych adresatów, inaczej finansowanych i rozliczanych, inaczej projektowanych. Reforma instytucji wiązała się z narodzinami prawdziwie publicznej sztuki, która jednak – mimo zmian w obrębie Menus-Plaisirs – nie potrafiła znaleźć swojego miejsca pod jednym dachem z rozrywkami dla dworzan. W XVIII stuleciu symboliczny dystans między Paryżem i Wersalem jest coraz większy – Menus-Plaisirs musiały godzić wodę z ogniem.

Jeszcze na początku wieku administrowanie Menus-Plaisirs wiązało się przede wszystkim z rozdysponowywaniem określonego budżetu. Jednak z czasem coraz widoczniejsza staje się także funkcja organizacyjna Menus-Plaisirs, a później także funkcja produkcyjna. Urząd podległy jest pokojowcom królewskim (Gentilhommes de la Chambre du roi), ma zatem status królewskiego przywileju (z którym wiąże się dworska pensja). Struktura i podział obowiązków ulegały w XVIII wieku licznym modyfikacjom, z których najważniejszą dla teatru było wydzielenie w połowie stulecia sekcji teatralnej, odpowiedzialnej między innymi za sceny oficjalne. W 1755 roku stanowisko intendenta odpowiedzialnego za ten dział kupił Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté.<sup>41</sup> Prowadzony przez niego przez dwadzieścia cztery lata dziennik jest jednym z najciekawszych źródeł wiedzy o organizacji i funkcjonowaniu paryskich teatrów królewskich w tym okresie.<sup>42</sup>

Menus-Plaisirs zajmują jeden z kwartałów Paryża (między ulicami Bergère, Faubourg-Possonnière, Richter i Conservatoire) – w kilku budynkach mieści się nie tylko administracja, ale także warsztaty, magazyny, sale prób, biblioteka... To miejsce spotkań artystów i rzemieślników, ludzi różnych stanów i różnych reputacji. Ci, którzy pracują w „Hôtel des Menus-Plaisirs”, są zatrudnieni bezpośrednio

<sup>41</sup> Kupił za niebagatelną kwotę 261000 funtów, choć urząd ten nie był początkowo dobrze opłacany (w sumie niecałe dwadzieścia tysięcy funtów rocznie; dopiero w 1763, na skutek starań Madame de Pompadour, pensja wzrosła do trzydziestu tysięcy funtów). Por. M. Lever, op. cit., s. 17. Papillon de la Ferté łączył tę funkcję z innymi stanowiskami w administracji królewskiej, a zapewniała mu ona niemały prestiż – mimo licznych zmian w etykiecie i w strukturach administracyjnych mógł cieszyć się wstępem do królewskiej sypialni na poranne ceremonie. Por. P. Lemaigre-Gaffier, *Servir le roi et administrer la cour. Les Menus Plaisirs et l'invention de leur personnel (années 1740–1780)*, „Hypothèses” 2009 nr 1, s. 60.

<sup>42</sup> Najnowsze wydanie: D. P. J. Papillon de la Ferté, *Journal des Menus plaisirs du roi. 1756–1780*, Paris 2002.

przez administrację – ich zadaniem jest przede wszystkim produkcja sprzętów niezbędnych do zapewnienia dworskich rozrywek.<sup>43</sup> Tu także produkowane są kostiumy teatralne, rekwizyty, dekoracje. Menus-Plaisirs kontroluje zatem nie tylko finanse i szeroko rozumianą „administrację” paryskich teatrów – decyzje intendenta wpływają również na kształt widowisk.

To zbliżenie finansów i tego, co łączy się z estetyką teatru, jest szczególnie ciekawe: nakazuje bowiem większą powściągliwość w ocenie artystycznych walorów spektakli oficjalnych scen, a w każdym razie zrozumienie ograniczeń, jakie napotykali ci wszyscy, którzy chcieli zmieniać język sztuki sceny. Wizualna strona spektakli była w najlepszym razie wypadkową oczekiwań artystów i decyzji królewskiej administracji, kierującej się w znacznej mierze troską o finansową wydajność. Papillon de La Ferté stanął zaś przed wyzwaniem zbilansowania budżetu Menus-Plaisirs, mimo rozrastających się oczekiwań na luksusowe rozrywki dworskie.

Działając w okresie postępującej ruiny finansów państwa, wprowadził liczne rozwiązania, które umożliwiały organizowanie na dworze świąt zachowujących wciąż pozór przepychu: wprowadził wielokrotne wykorzystywanie sprzętów<sup>44</sup>, godził się na materiały gorszej jakości, a nade wszystko skrupulatniej rozliczał wydatki osobowe, zmuszając także artystów do akceptacji gorszych warunków pracy. Nie bez satysfakcji pisał w 1756:

Ten spektakl, choć przygotowany tak, by się podobał, nie odniósł większego sukcesu; niemniej usłyszałem kilka komplementów, między innymi od pana de Moras, który jednak wygłosił również opinię, że widowisko to podobałby mu się jeszcze bardziej, gdyby nie kosztowało króla stu tysięcy funtów. Myślałem, że żartuje, aż do momentu, gdy dodał, że to Maître des Requêtes kazał mi zwrócić mi uwagę. Z ulgą przekonałem go, ile naprawdę kosztował spektakl i jak bardzo wprowadzono go w błąd – przedstawiłem dowody, że ten wyjątkowy wydatek nie kosztował króla więcej niż sto ludwików.<sup>45</sup>

Nawet jeśli ten opis jest elementem autokreacji de La Ferté’go, nawet jeśli świadczy o nieznamości finansowych realiów wśród królewskich dworzan, to ukazuje, jak bardzo teatr tego okresu przyczynia się do gry pozorów ostatnich chwil ancien régime. Ale jeśli zorganizowanie przez Menus-Plaisirs efektownego widowiska za niewygórowaną kwotę było możliwe, to stało się tak w znacznej

<sup>43</sup> Menus-Plaisirs zatrudniają także ludzi poza Paryżem – w rezydencjach królewskich. Własny gmach mają między innymi w Wersalu.

<sup>44</sup> Pisał 19 XI 1776 o jednej z dworskich uroczystości: „Wykorzystano 121 nowych ubrań i 461 przystosowanych do nowego użycia. Zrobiono pięć zupełnie nowych dekoracji, sześć to przeróbki, które wymagały większych ingerencji, dwie dekoracje tylko lekko dostosowano”. D. P. J. Papillon de la Ferté, op. cit., s. 23.

<sup>45</sup> D. P. J. Papillon de la Ferté, op. cit., s. 8. Od tego opisu swoje rozważania o estetyce pozoru i gonitwie za wrażeniem luksusu w widowiskach epoki de la Ferté rozpoczyna Sabine Chaouche, zwracając uwagę na szczególny rodzaj teatralizacji, jaki wykształcił się w tym okresie w dworskich widowiskach we Francji – bogactwo było już tylko odgrywane. Por. S. Chaouche, *L'économie du luxe. L'intendance des Menus-Plaisirs du roi par Papillon de la Ferté (1756–1780)*, „Dix-huitième siècle”, 2008 nr 1, s. 395–412.

mierze kosztem samych artystów, a także dzięki skutecznemu wykorzystaniu zaplecza Hôtel des Menus-Plaisirs (rekwizytów, kostiumów itd.).<sup>46</sup> Widowskami na scenach paryskich rządziły już inne reguły – przepych był tu ograniczany, bo też Papillon de La Ferté dobrze wiedział, że ważniejsze jest wrażenie, jakie jego praca zrobi na dworze, nie w Paryżu. Ale prawdą jest także, że nieustanne deficyty w budżetach scen oficjalnych ułatwiały królewskiemu intendentowi odrzucanie kolejnych próśb. Wspomniany wcześniej kryzys Comédie-Italienne z lat pięćdziesiątych został zażegnany właśnie dzięki de La Ferté. W kilkanaście lat teatr spłacił dwie trzecie z 500 000 funtów długu, a stało się to nie tylko dzięki lepszej kontroli wydatków i – może przede wszystkim – trafnym wyborom repertuarowym, ale także dzięki odnowieniu wnętrza gmachu: „Miałem nadzieję, że upiększenie sali, która zresztą potrzebowała napraw, wywoła efekt, na jaki liczyłem – i miałem rację” – pisał z dumą intendent Menus-Plaisirs.<sup>47</sup>

## REPRESJE I OPRESJE

Relacje między scenami oficjalnymi a Menus-Plaisirs były zwykle napięte i wynikało to nie tylko z niechęci aktorów do współdziałania się władzą nad scenami. XVIII wiek, który przez przypadki zaczyna odmieniać słowo „wolność”, jest dla aktorów okresem, w którym narzędzia opresyjne ze strony władzy raczej ewoluują, niż słabną. XVII wiek nie dawał aktorom wielu praw, ale też na wiele przymykał oko. W XVIII stuleciu, właśnie dzięki postępującej instytucjonalizacji teatrów, władza może kontrolować więcej. Wprowadzona w 1701 roku cenzura prewencyjna jest tylko jednym z narzędzi opresji, wcale nie najdoskonalszym.<sup>48</sup> Niepokornych aktorów i autorów zamykano w specjalnym więzieniu dla ludzi teatru w For-l'Évêque, (usytuowanym przy Quai de la Mégisserie, funkcjonującym do 1783). Zwykle areszt trwał kilka dni, niekiedy nawet kilka godzin, ale stosowano go często: gdy aktor przyszedł do pracy nietrzeźwy, sprowokował pojedynek, stracił nerwy, nie wytrzymując reakcji jakiegoś widza (zaś ten, urażony, poskarżył się policji). For-l'Évêque miał także zniechęcić do skandali obyczajowych, prób omijania cenzury, zrywania kontraktów aktorskich. A niechęć aktorów do więzienia była tym większa, że sami musieli pokrywać koszty związane z ich aresztem, na czym państwo zarabiał.<sup>49</sup> Dlatego właśnie – jeśli artysta gotów był płacić więcej – pozwalano mu na lepsze umeblowanie celi, lepsze posiłki itd. Do For-l'Évêque trafiali aktorzy – w tym

<sup>46</sup> A bardzo możliwe, że wiele sprzętów, kostiumów, rekwizytów (w tym drogiej biżuterii) pożyczali aktorom dworzanie – Papillon de La Ferté opisuje w swoim dzienniku wiele takich przypadków.

<sup>47</sup> Por. S. Chaouche, op. cit., s. 403.

<sup>48</sup> Cenzorzy odpowiedzialni wyłącznie za teatr i sztuki teatralne podlegali bezpośrednio władzom policyjnym. Autorzy mogli się odwoływać – wówczas sztuki oceniały organy miejskie lub królewskie. Dramatopisarze, co najmniej do połowy wieku, stosowali daleko posuniętą autocenzurę.

<sup>49</sup> Co więcej, jeśli spektakl z udziałem aresztowanego aktora trafiał na afisz, policja transportowała więźnia do teatru, by mógł wystąpić, a później odwoziła go z powrotem do For-l'Évêque.

najwięksi, ale i dyrektorzy teatrów, szefowie zespołów, dramatopisarze, zdarzało się, że widzowie (jeśli reagowali zbyt żywiołowo – to znaczy przyklaskując kwestiom, które nie podobały się władzy). W 1773 trafił tu Beaumarchais. Voltaire’a, Diderota, Marmontela wysyłano do Bastylii i Vincennes: ich renoma była zbyt wielką, jak na skromne ściany upokarzającego For-l’Évêque.

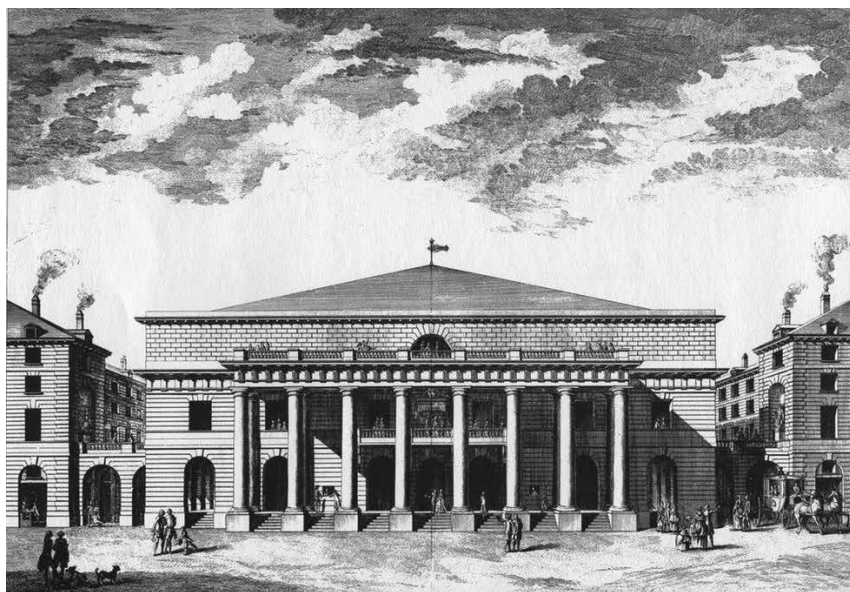
Istniały też specjalne służby porządkowe (na usługach policji, ale na utrzymaniu teatrów), które miały służyć kontrolowaniu życia teatralnego w Paryżu. To one czuwały nad uformowaniem się właściwej kolejki po bilety, kierowały ruchem powozów przed teatrem, polowały na żebraków i rozganiały tłumy – jeśli oczywiście były to tłumy, które państwo chciało rozgonić. W samym gmachu teatru państwowa policja teatralna przechadzała się z fuzjami w ręku, z nabojami na proch, ze szczotkami do czyszczenia broni za pasem. Drabów było w teatrze zwykle około trzydziestu, a w trakcie przedstawienia niektórzy z nich stali nawet na scenie, by baczynym okiem obserwować reakcje publiczności. Kiedy przedstawienie zapowiadało się jako szczególnie ryzykowne, straż podwajano, uzbrojonych policjantów ustawiano nawet wśród widzów parteru – tu zresztą często wysyłano także agentów ubranych po cywilnemu: ci, którzy mieli najlepszą pamięć i najlepiej potrafili powtórzyć treść rozmów, byli szczególnie w cenie. Obecność tajnych policjantów zwanych „mouches” (muchy) stała się niemalże normą w latach osiemdziesiątych, gdy publiczność zaczęła być bardziej wyczulona na polityczne aluzje w sztukach.<sup>50</sup>

Swoistym narzędziem kontroli były także afisze teatralne, całkowicie kontrolowane przez administrację królewską i rozwieszane przez czterdziestu plakacistów na usługach państwa – teatry nie miały wpływu na sposób informowania o przedstawieniach. W 1725 na plakatach pojawiają się co prawda pierwsze nazwiska autorów sztuk, ale dopiero w 1789 na afiszach zaczęły ukazywać się, w sposób nieregularny, nazwiska aktorek i aktorów.

## FASCYNUJĄCY TEATR CZY FASCYNUJĄCA KONTROLA?

Wiele przepisów regulujących funkcjonowanie scen prywatnych (zwłaszcza cenzura i ryzyko więzienia) odnosiło się także do scen nieoficjalnych, które od połowy wieku zdobywają serca paryżan. Ich rozwój świadczy nie tyle o nieudolności administracji królewskiej w egzekwowaniu monopoli, ile o rodzącej się świadomości władzy, iż sztuki teatru nie da się całkowicie podporządkować jednemu systemowi organizacyjnemu. Wiek XVIII jest zatem nie tylko okresem narodzin teatrów komercyjnych, ale przede wszystkim czasem kształtowania się świadomości różnych typów teatrów publicznych. To w jakimś sensie pytanie o misyjność teatru, a także o obowiązki państwa względem sztuki publicznej i sztuki publicznej względem państwa.

<sup>50</sup> Por. M. Lever, op. cit., s. 173–174.



Fasada Théâtre de l'Odéon, nowej siedziby Comédie-Française,  
rycina z Encyklopedii Diderota i d'Alemberta

Caraccioli pisał, że „zadziwia, jak wiele podbojów czyni Comédie-Française każdego roku wśród najróżniejszych narodów”<sup>51</sup>, ale i on już dostrzegał, że zadziwia różnorodność paryskiego życia teatralnego. Osiemnastowieczne europejskie sceny publiczne odwoływały się zatem bardzo często nie tyle do konkretnej sceny, tej założonej w 1680, ale powstawały jako głos w dyskusji o relacji państwa i sztuki toczony w Paryżu doby oświecenia. Rzecz jasna bogactwo życia teatralnego w stolicy Francji możliwe było dzięki wielkości populacji tego miasta – tej różnorodności propozycji widowisk nie dało się powtórzyć gdzie indziej. Ale też może warto byłoby kiedyś przeanalizować osiemnastowieczne teatry powstające poza Francją właśnie z perspektywy rodzącego się instytucjonalizmu i wzrastającej świadomości różnorodności form organizacyjnych teatrów. Czy kolejne sceny Europy powstawały dzięki finansowemu wsparciu po to, by dawały rozrywkę lub naukę, czy też dostawały finansowe wsparcie po to, by utrudnić funkcjonowanie (a często i powstanie) scenom odległym estetycznie i ideologicznie od dworskich wyobrażeń? Czy instytucjonalizacja osiemnastowiecznych scen Paryża była wezwaniem do wspierania teatru w ogóle, czy może uczyła, jak temperować poczynania artystów dążących do zmian systemu? A w każdym razie jak wspierać pokornych i jak utrudniać życie niezadowolonym?

<sup>51</sup> L. A. Caraccioli, op. cit., s. 216.