

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

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

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

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

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

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

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

*Emma Goldman*

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

*Lew Tołstoj*

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

Edward Abramowski

## Wstęp

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

Teatr społeczny został *en bloc* skazany na niepamięć właśnie ze względu na rzekomy brak artyzmu, choć tak naprawdę niechęć do niego wynikała z pobudek raczej politycznych. Niemniej publikacje dwóch antologii<sup>1</sup> w kraju Kartezjusza zadają kłam przekonaniu, że trudno zaliczyć dorobek pisarski pewnych dramaturgów zaangażowanych do literatury z górnych półek, bowiem znakomita część utworów nie straciła na swojej oryginalności, a co najważniejsze na swej aktualności. Choć sztuki te są osadzone w konkretnym, odległym od nas kontekście historycznym, to istniejące do dzisiaj problemy wyzysku człowieka przez człowieka wciąż mogą zmuszać do krytycznej refleksji na temat nadwerżonej kondycji ludzkiej we współczesnym świecie. Nie wszystkie sztuki teatru społecznego doczekały się jeszcze przekładu na język polski, a ich znajomość może być przydatna

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

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

## W poszukiwaniu teatru społecznego<sup>2</sup>

Teatr społeczny pojawia się we Francji w ostatnich dekadach XIX wieku. Wielu twórców, pisarzy, filozofów i innych intelektualistów wzięło udział w debacie nad funkcją sztuki dramatycznej w świetle budzenia się świadomości proletariatu i narastających ruchów kontestatorskich<sup>3</sup>. W lutym 1898 roku „Przegląd sztuki dramatycznej” (*La Revue d'art dramatique*)<sup>4</sup>, który stał się prawdziwym propagatorem oryginalnych jak na owe czasy idei artystycznych, poświęca specjalny numer temu nowemu zjawisku teatralnemu<sup>5</sup>. W tym celu redaktorzy pisma postawili dwa podstawowe pytania pisarzom tworzącym dla tego teatru. Zapytano więc, czy dramaturg powinien w ogóle zajmować się konfliktami społecznymi swych czasów. Chciano się też dowiedzieć, czy twórcy wierzyli w pojawienie się licznych sztuk społecznych, a jeśli tak, to w jaki sposób mogłyby one wpłynąć na formowanie się opinii publicznej<sup>6</sup>. Około trzydziestu pisarzy chętnie odpowiedziało na te pytania, wywołała się natychmiast gorąca dyskusja, co przyczyniło się do obudzenia odwiecznego konfliktu między moralizmem,

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

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

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

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

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 244.

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

Wielu żywo zareagowało, że nie należy sztuki pozbawiać jej fundamentalnej, czyli estetycznej funkcji. Sztuka ich zdaniem – wiodła w tym prym Rachilde<sup>7</sup> (wtórował jej w tym Remy de Gourmont) – nie powinna w żadnym przypadku pławić się w jakiegokolwiek użytkowości: sztuka sama w sobie – to było jej credo literackie. Sztuka miała być „pięknem samym w sobie” i z pewnością nie powinna zajmować się bolączkami dnia codziennego, bo jeśli życie ze swą pospolitością wtargnęłoby do niej, oznaczałoby to po prostu śmierć sztuki.

Nie wszyscy jednak myśleli o wymiarze czysto estetycznym. Maurice Le Blond obawiał się teatru zaangażowanego, ponieważ mógł on jedynie doprowadzić do destrukcji teatru w ogóle, bowiem mógłby stać się przede wszystkim trybuną polityczną, propagandową tubą jednej tylko partii, w wyniku czego powstawałyby tylko sztuki z tezą, pozbawione jakiegokolwiek artyzmu<sup>8</sup>. Wśród głosów krytycznych względem tego typu teatru pojawiają się nawet opinie, które nie mają nic wspólnego ze sztuką. Otóż zdaniem tzw. konserwatystów, pokazywanie na scenie życia biednych ludzi, wykorzystywanych przez mieszczan jest atakiem na odwieczne wartości, jawnym „podburzaniem przeciw Kościołowi” [sic], postrzeganemu jako ostatnia ostoja społecznego ładu, bez którego nie mogłyby istnieć żaden inny stabilny porządek państwowy, a przede wszystkim moralny. W pewnej anonimowej broszurze można nawet odnaleźć stwierdzenie, że za teatrem społecznym stoją żydowskie grupy interesów i – rzecz jasna – nacisku, które po zdobyciu banków, teraz zapragnęły podporządkować sobie ludzkie umysły, „zatruwając” prawdziwą sztukę swoimi internacjonalistycznymi, anarchistycznymi, ateistycznymi i wreszcie „syjonistycznymi machinacjami”<sup>9</sup>. Wypowiadając te słowa, ich autor marzy o teatrze walecznym, którego ostrze miało być skierowane przeciwko wolnomyślicielom, socjalistom i wszelakim otwartym umysłom toczonym rzekomo przez gangrenę galopującego relatywizmu. Taka reakcja mogła tylko potwierdzać, że teatr społeczny był potencjalnie wielką siłą, której władza

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

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

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

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

Po drugiej stronie barykady stali pisarze i intelektualiści, którzy zgoła inaczej postrzegali funkcję teatru. Wielu utrzymywało, że sztuka, zachowując swoje walory estetyczne, może, a nawet powinna zajmować się problemami społecznymi. Romain Rolland przodował w tej dyskusji, walczył z elitaryzmem sztuki zarezerwowanej wyłącznie dla garstki wybrańców. A przecież sztuka mogła jednoczyć naród, być swego rodzaju spoiwem republikańskim między wolnymi jednostkami. Autor niezapomnianego *Jana Krzysztofa* wzywać będzie do tworzenia nowego teatru, który otwory się na całe rzesze ludzi, będącego, w jego zamyśle, teatrem najbardziej demokratycznym z możliwych<sup>10</sup>. Musi on się dostosować do gustów mas, ale to nie oznacza, by miał się tym masom przypodobać, jak to właśnie było w przypadku teatru bulwarowego:

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

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

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

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

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

podobnie zresztą jak Michelet<sup>13</sup>, że sztuka łącząc to, co piękne i to, co dydaktyczne, może przyczynić się do skutecznego oddziaływania moralnego na cały naród, próbował więc pogodzić moralizm z estetyzmem. Lucien Descaves wydaje się bardziej nieprzejednany w swoich poglądach na nową sztukę skoncentrowaną na problemach społecznych. Stwierdza, że nie może się ona swobodnie rozwijać, ponieważ prześladowana jest przez bezwzględną cenzurę, ale to właśnie, paradoksalnie, dzięki niej może się ziścić marzenie każdego anarchisty: cenzura przyczynia się bowiem do coraz bardziej zdecydowanego buntu eksploatowanych mas. „Być może kiedy rewolucja stanie się niemożliwa w teatrze, to będzie można ją zrealizować wreszcie na ulicy”<sup>14</sup> – stwierdza z przekonaniem. Także Eugène Morel wychwala teatr zaangażowany w sprawy społeczne, choć stwierdza, że każda prawdziwa sztuka świadomie lub nawet nieświadomie zawsze bliska jest życiu i jako taka nie może pomijać pewnych problemów ludzkiej niedoli<sup>15</sup>. Trudno w tym miejscu pominąć tekst Jeana Jaurès’a pod znamienym tytułem „Teatr społeczny”, który został wygłoszony w 1900 roku przy okazji wystawienia sztuki Louisa Marsolleau *Ależ ktoś zakłócił zabawę*. Przywódca Francuskiej Sekcji Międzynarodówki Robotniczej SFIO nawołuje do tworzenia sztuki, która byłaby bliska prostemu człowiekowi; bowiem takowa mogłaby być wytchnieniem po pracy, ale i wskazywałaby na możliwości walki o swoje prawa i stworzenia społeczeństwa obywatelskiego, bardziej sprawiedliwego. Te wszystkie głosy nie były wyrazem jakichś utopijnych wizji, lecz próbą dokonania realistycznej zmiany niegodziwych praw, odzierających z człowieczeństwa całe masy ludzi.

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

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

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

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

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

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

## Odpowiedzialność

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

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

wie ponad trzydzieści lat (1883–1914). Wystarczy tu wymienić trzy tytuły gazet, które cieszyły się wielką poczytnością w tych niespokojnych czasach: „Les Temps nouveaux” („Nowe czasy”), „Le Révolté” („Zbuntowany”) czy „La Révolte” („Bunt”). „Wywrotowe” poglądy zwolennika anarchizmu skryształizowały się pod wpływem pism Piotra Kropotkina, którego orędownikiem pozostał do kresu swych dni. To dzięki rosyjskiemu uczonemu i rewolucjonście, zarzucił swoje wcześniejsze socjalistyczne przekonania, by głosić otwarcie anarchokomunizm. W swoich tekstach odżegnywał się jednak ostentacyjnie od postulatów illegalizmu, który w swej skrajnej formie dopuszczał popełnianie przestępstw w imię własnych, partykularnych i egoistycznych pobudek bez żadnej podbudowy ideologicznej. W 1892 roku opublikowano jego pracę (przedmowę napisał sam Octave Mirbeau<sup>17</sup>, przyjaciel dramaturga) pod wymownym tytułem *La société mourante et l'anarchie* (*Umierające społeczeństwo i anarchia*), za którą pisarz został skazany na dwa lata więzienia i karę pieniężną. Uzasadnienie wyroku: nawoływanie do zabójstw, płądrowania, kradzieży, wzniesienia pożarów, wszelakiej przemocy i tym podobnych. Grave nie pisał jedynie diatrib przeciw oficjalnej władzy. W swojej dziennikarskiej karierze zasłynął również wieloma artykułami poświęconymi teatrowi zwłaszcza społecznemu. Jako wytrawny anarchista, Grave doceniał siłę sztuki w walce o wolność człowieka. Sprawdził więc skuteczność swego pióra także i w dramacie. Tak powstał przejmujący utwór w czterech aktach *Odpowiedzialność*, który słusznie został okrzyknięty „nowoczesną tragedią”<sup>18</sup>.

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

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

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



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

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

## Jedyne wyjście

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

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

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

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

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

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

Czyż nie było to moim obowiązkiem?... Mężczyzna nikczemnie przypisywał sobie prawo do posiadania prawdy. Odebrał kobiecie to wszystko, co stanowi o istocie życia w ogóle: myśl i wolność! Zrobił zeń trupa, a wspólne życie z umarłą strąca ich oboje niechybnie w otchłanie grobu! Trzeba więc, aby mężczyzna podniósł swą towarzyszkę z ziemi, na którą została ciśnięta, dopiero wtedy będzie mógł iść wyprostowany<sup>19</sup>.

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

.....  
<sup>19</sup> Tłumaczenie Tomasz Kaczmarek.

## Rośnijcie i rozmnażajcie się

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

.....  
<sup>20</sup> Tłumaczenie Anita Staroń.

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

## Biribi

*Biribi*, dramat w czterech aktach, który został napisany przez Georges Dariena we współpracy z Marcelem Laurasem, był prawdziwym i jedynym sukcesem kasowym, którego nie spodziewał się nawet sam autor. Począwszy już od premiery, która odbyła się w 1906 roku w Théâtre Antoine pod dyrekcją Gémiera, publiczność entuzjastycznie oklaskiwała kolejne spektakle – widzowie nie ukrywali swojego zachwytu grą aktorską, ale i oburzenia, gdyż w sztuce ukazywano państwo ukrywające przed zwykłym obywatelem okrucieństwa, jakim oddawali się żołnierze w obozach karnych – podobnym zainteresowaniem cieszyły się jedynie *Kapłony* (1890). Dramat podnosił więc kwestie ówczesnego reżimu, który stworzył nieludzkie miejsca odosobnienia dla niesubordynowanych rekrutów. Wiele osób straciło tam życie, a w najlepszym wypadku, zostało kalekami do kresu swych dni. Utwór ten, który doczekał się nawet ekranizacji, odegrał w tym okresie bardzo pozytywną rolę<sup>21</sup>. Otóż, w krótkim czasie po pierwszych projekcjach filmu, opinia publiczna była tak poruszona okrutną rzeczywistością obozów, iż władze wojskowe zdecydowały się najpierw zreformować, a później po prostu zlikwidować ciężkie więzienia na Czarnym Łądzie, które przeszły do historii jako niechlubne miejsca katorgi. Dokonało się to w ogólnej atmosferze antymilitarystycznej, panującej od sprawy Dreyfusa.

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

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

Jest rok 1889. Autor *Kapłanów*, pochodzący ze średniej klasy społecznej, nie godzący się na niegodziwości tego świata i flirtujący otwarcie z ruchem anarchistycznym, przedstawia czytelnikom historię, w której opisuje okrucieństwa wojskowych kompanii penitencjarnych, jakimi Francja w tym okresie mogła się pochwalić w swych koloniach afrykańskich. Opowieść ta jest w lwiej części oparta na faktach, bowiem pisarz spędził pięć lat w obozie karnym, w którym poznał, na czym polega niewolnictwo i przemoc fizyczna. Celem pisarza było poruszenie nie tylko opinii publicznej w kraju, która często nie wiedziała o sadystycznych ekscesach wojskowych. Pragnął poinformować też cały świat o tym, co dzieje się w miejscach dla skazańców, jakie męki muszą znosić ze strony swych oprawców. Nawet gorejące słońce wydawało się przyczyniać do kaźni ofiar, zapomnianych przez wszystkich. Powieść jest odważnym świadectwem młodego mężczyzny (pisarz miał wtedy 26 lat), który przeszedł przez niewyobrażalne piekło. W tym piekle torturowano, traktowano ludzi jak zwierzęta, kneblowano usta, gdy cierpiący błagali o litość. To dzięki tej książce uda się pisarzowi wyzwolić z okowów egoistycznego społeczeństwa, w którym oportunizm i tchórzostwo stały się obowiązującymi wartościami – być może to właśnie jego szczerość zrobiła z niego twórcę marginalnego. Ponad wszelką wątpliwość opisanie codziennego życia w ekstremalnych warunkach była dla niego również swego rodzaju wewnętrzną terapią. Oprócz brutalności, Darien szokuje w swej powieści także nadwerżoną moralność mieszczańską, która nie dopuszczała myśli, że możliwe są w koloniach karnych akty sadystyczne, sprzeczne z ogólnie przyjętymi prawami człowieka, ale też budzi zgorszenie opisując pewne praktyki seksualne między skazańcami, mające dać im namiastkę miłości w czasach, gdy mężczyzna pozbawiony był kontaktu z kobietami. Homoseksualne akty szerzyły się wśród mężczyzn, którzy wcześniej nigdy by siebie nie podejrzewali o podobne skłonności seksualne. Seks mógł być jedyną namiastką przejawu życia w tym koszmarnych realiach, ale w tym męskim świecie, będzie miał on również (a może przede wszystkim) perwersyjne znamiona przemocy: wykorzystywanie słabszych przez silniejszych, molestowanie, gwałty i tortury staną się zwykłą codziennością życia zesłańców. Darien kreśli rozchwiane psychicznie jednostki, które wdawały się w miłosne intrygi. Zazdrość i rywalizacja między kochankami były chlebem powszednim. Albert Savine, wydawca naszego pisarza, poprosił go, by ten usunął „pikantne” fragmenty poświęcone jawnemu „uranizmowi”, jak wówczas określano z pewnym obrzydzeniem homosek-

sualizm. Wydaje się, że pisarz przystał na to. Dopiero Auriant w 1978 r. opublikował już tekst *in extenso* bez żadnej cenzury. Nikt wtedy – lub prawie nikt – nie mógł już poczuć się zgorszony podobną tematyką.

W wersji dramatycznej, przede wszystkim w akcie II i III, Darien i Lauras koncentrują się na niedoli skazańców, którzy znaleźli się w piekle, jakim było Biribi, z różnych, czasem błahych powodów. Wśród katorżników główne role odgrywają Bernard i Jeanfoin pragnący wydostać się z opresji. Oprawcami zaś są oficerowie pozbawieni jakiegokolwiek morale. Hartmann jest najzwyczajszym sadystą, któremu sprawia radość widok cierpiącego człowieka. Pastwi się więc nad galernikami w wyszukany sposób i z byle powodu. Nie mniej odrażającym typem jest Caponi, któremu jedynie marzy się postawienie biedaka Quesnorta przed sądem wojskowym, bowiem ten, jego zdaniem, nie ma szacunku dla jego funkcji nawet wtedy, kiedy nie skarży się na swój los. Obaj ciemiężyciele zagrają w karty a stawką będzie życie jednego z osadzonych. Przybycie Kapitana daje biedakom nieco nadziei, ponieważ wychodzą na jaw dewiacyjne pobudki podoficerów, co głównodowodzącego najwyraźniej oburza. Niemniej wyższy rangą Kapitan nie zamierza ukarać winnych, choć podkreśla ich poważne nadużycia. Nie chce bowiem podważać całego systemu penitencjarnego, w którego sprawne działanie wliczone są sporadyczne „uchylenia” dowódców. Pomimo planów ucieczki skazańców, dramat ma wydźwięk tyle pesymistyczny, co tragiczny. Jeden z współbraci niedoli Palet umiera z wycieńczenia i nigdy już nie zobaczy swojej ukochanej matki. Jeanfoin, który nawoływał swoim zachowaniem do buntu zrozumie, że z Biribi nie wychodzi się żywym, dlatego też postanawia odebrać sobie życie. Ostatnia scena przepełniona jest rezygnacją. Łagiernicy nie widzą innego wyjścia ze swego dramatycznego położenia niż śmierć. Ta silna pointa sztuki prawdopodobnie zadecydowała o tym, że Gémier nie chciał wystawiać czwartego aktu.

Ponad wszelką wątpliwość Darien jest pisarzem społecznym, który interesuje się jednostką zdławioną przez bezduszny system. Francuski pisarz nie tyle piętnuje instynkty budzące się wśród wyrzutków społeczeństwa pozbawionych wszelkiej opieki ze strony państwa, ale atakuje sam system „demokratyczny”, który skłania byłych żołnierzy, ale i oficjeli do przemocy, a to wszystko zgodnie z obowiązującym prawem. Darien, jak wielu innych pisarzy anarchistycznych, widzi w koncepcji „patriotyzmu” największe zło, jakie pożera całe społeczeństwa niczym zabójczy i nieuleczalny rak. Patriotyzm czyni bowiem z człowieka nie tyle bohatera – jakby

tęgo chciała ówczesna władza – ale potwora, który w imię obrony ojczyzny może bezkarnie dopuszczać się nawet najbardziej bestialskich czynów. Z tego punktu widzenia miłość do ojczyzny polegało by na wdzięczności obywatela względem państwa, które pozwala mu na swobodne zaspokojenie własnych sadystycznych potrzeb. Pisarz z pewnością podpisałby się pod tymi słowami Emmy Goldman:

Czym jest zatem patriotyzm? „Patriotyzm, szanowny panie, jest ostateczną wymówką łotrów”, powiedział Dr Johnson. Lew Tołstoj, największy anty-patriota naszych czasów, definiuje patriotyzm jako zasadę, która usprawiedliwia ćwiczenia do masowych mordów; to fach, który wymaga lepszego wyposażenia w narzędzia do zaprawiania się w zabijaniu ludzi, niż do wytwarzania rzeczy niezbędnych, takich jak buty, odzież i domy; to interes, który zapewnia wyższe dochody i większą chwałę, niż te, które przypadają przeciętnemu człowiekowi pracy<sup>22</sup>.

## Trzewiki

Akcja dramatu *Trzewiki* (1903) autorstwa Luciena Descavesa i René Vergughta, na podstawie opowiadania tego pierwszego, rozgrywa się w całości na sali sądowej przed trybunałem pewnej nieistniejącej miejscowości Bar-sur-Marne. Bezdomny Franciszek, który nie posiada nawet nazwiska, bowiem nie pochodził z małżeńskiego łóża, zostaje oskarżony przez sklepikarza o kradzież butów. Włóczęga przyznaje się do winy i wyjaśnia skrupulatnie sądowi, co go zmusiło do tak haniebnego czynu: biedakowi było tak zimno w stopy (a była właśnie mroźna zima), że na widok pary butów, za które nie mógł zapłacić, po prostu bezprawnie, ale i w pewnym sensie bezwiednie, wszedł w ich posiadanie. Powód mógł w tym przypadku spodziewać się należytej kary dla rzezimieszka i rekompensaty dla siebie za straty materialne. Tymczasem sędzia (nie znamy ani jego imienia, ani nazwiska) postanawia uwolnić nędzarza od wszelakich zarzutów ku rozczarowaniu i nieukrywanemu niezadowolaniu poszkodowanego. Orzekający wyrok jawi się nam na pierwszy rzut oka jako postać nad wyraz dobroduszna, ponieważ bierze pod uwagę trudną sytuację materialną oskarżonego jak i jego ciężkie dzieciństwo. Biedak przecież nie kradł butów, by je później sprzedać, a jedynie pragnął uchronić się przed zimnem, wreszcie bezdomny był na tyle słabego

.....  
<sup>22</sup> E. Goldman, „Patriotyzm – zagrożenie dla wolności”, [w:] *Anarchizm i inne eseje*, Biblioteka Klasyków Anarchizmu, Poznań 2015, s. 115.



zdrowia, że nie był w stanie zapewnić sobie godziwego życia ustawicznie oddając się zajęciu żebractwa. Wszystko wskazuje, że karnista jest wyjątkowo wrażliwą na biedę postacią, która dostrzega w niesprawiedliwym systemie społecznym przyczyny pewnych kryminalnych nawet postaw. A jednak sędzia, pomimo tego, że nie broni interesów najzamożniejszych, dla których tak naprawdę zostało stworzone prawo, wydaje się naginać owe prawo dla celów czysto spekulatywnych. Nie wymierza bowiem sprawiedliwości, a jedynie ślepo wręcz przestrzega ustanowionego prawa. Skoro to prawo dalekie jest do doskonałości, to można je wykorzystać od czasu do czasu nawet na rzecz tego, który owego prawa jest na co dzień pozbawiony. Sędzia więc, zgodnie z literą prawa, odwołuje się do różnych przepisów kodeksu karnego i tak je interpretuje (ale nie nad interpretuje), że mógłby, gdyby tylko taki był zamysł autorów, rozgrzeszyć nawet mordercę, który zabił z premedytacją bezbronną ofiarę. Z tego punktu widzenia, dobroczynny urzędnik państwowy oczyszczając z winy bezbronnego Franciszka, wznosi się na wyżyny sztuki oratorskiej podpartej odpowiednimi ustępami kodeksu, za którą nie kryje się szczerą chęć sprawiedliwego osądu:

Zważywszy, że Franciszek, piętnastego grudnia ubiegłego roku, dopuścił się umyślnej kradzieży na szkodę drugiej osoby, zbrodni przewidzianej i karanej przez prawo;

Zważywszy, że oskarżony przyznaje się do postawionych mu zarzutów;

Lecz z drugiej strony:

Biorąc pod uwagę, że Franciszek potwierdza, iż to właśnie konieczność popchnęła go do popełnienia czynu zagrożonego karą;

Zważywszy, że sędzia, aby bezstronnie ocenić przestępstwo, musi zapomnieć na chwilę o uczuciu zadowolenia, jakim na ogół się cieszy; musi utożsamić się na tyle, na ile to jest możliwe, z nieszczęśliwym bez rodziny, bez przyjaciół, bez oparcia, blakającym się jak pies, co najczęściej umie tylko wzbudzać podejrzliwość tych, u których szuka opieki;

Zważywszy, że cierpienie, które pochodzi z głodu lub z chłodu, zdolne jest odebrać człowiekowi część jego wolnej woli, a nawet pozbawić go zdolności odróżniania dobra od zła;

Biorąc pod uwagę, że czyn, który zwykle podlega karze, traci wiele ze swojego charakteru przestępczego, skoro ten, co popełnia ów czyn, działa pod wpływem nieodpartego przymusu wewnętrznego, aby osiąść przedmiot pierwszej potrzeby;

Z tych przyczyn, Sąd uwalnia Franciszka od stawianych mu zarzutów, ogłasza go niewinnym i umarza postępowanie w jego sprawie, nie obciążając kosztami procesu, oraz nakazuje natychmiastowe wypuszczenie go z aresztu, o ile nie jest on zatrzymany w związku z inną sprawą.

Posiedzenie uważam za zamknięte<sup>23</sup>.

.....  
<sup>23</sup> Tłumaczenie Joanna Raźny.

Prototypem sędziego był ponad wszelką wątpliwość Paul Magnaud (1848–1926), funkcjonariusz wymiaru sprawiedliwości, który zasłynął swoimi wyrokami na korzyść biedoty. Najbardziej znanym jest przypadek Louise Ménard, która ukradła bochenek chleba, w wyniku czego została postawiona przed trybunałem. „Dobry sędzia”<sup>24</sup> (*bon juge*), jak go zwano, oddała jednak zarzuty względem kobiety, ponieważ działała w sytuacji koniecznej potrzeby: pragnęła nakarmić swoje dziecko, które niczego nie jadło od dwóch dni. Mieszczanie byli oburzeni z takiego obrotu sprawy, a plebejusze wyrażali podziw dla odważnego urzędnika państwowego. Niemniej Magnaud daleki był od nierespektowania kodeksu karnego, będącego spuścizną po Wielkiej Rewolucji Francuskiej i mającego gwarantować praworządność w przeciwieństwie do Ancien Régime’u, wykorzystał po prostu niespójność samego kodeksu i zgodnie z literą prawa skorzystał po raz pierwszy z artykułu 64, który dopuszczał uniewinnienie osoby działającej w warunkach „koniecznej potrzeby”. Jego werdykt obnażył tak naprawdę sprzeczności w samym prawie, wszak w zasadzie wszyscy są równi wobec prawa, bogaci i biedni. Każdy ma gwarantowaną wolność. Nikt nikomu nie przeszkadza, by spał w jedwabnej pościeli czy pod mostem. Co by o nim nie powiedzieć, najznakomitszy sędzia *belle époque* wiele razy zabierał głos w sprawach najbardziej palących: wypowiadał się za prawem do pracy, prawem dla kobiet i dzieci, bronił również niezbywalnych praw pracowniczych i wszystkich zaniedbanych przez państwo grup społecznych.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na fakt, iż *Trzewiki* są dramatem, który antycypuje teatr propagandowy z lat 1920–1930. Postać samego sędziego anonsuje Azdaka ze sztuki Brechta *Kaukaskie Koło Kredowe*, wiejskiego pisarza, alkoholika i łapownika, który, kierując się ludowym poczuciem sprawiedliwości, wydaje pomyślne dla biedaków wyroki. Podobnie jak w utworze Descaves’a i Vergughta, także tu „sędzia biednych ludzi” łamie prawo stworzone jedynie dla klas posiadających obdarowując nim również maluczki. Także w tym przypadku, sędzia jest postacią skomplikowaną i niejednowymiarową, budzącą tyleż wątpliwości co zachwyty. Pewne jego uwagi być może najlepiej opisują, jak francuscy pisarze mogli sobie wyobrazić głównego bohatera:

Oto księga praw. Korzystałem z niej przy każdej sposobności, o czym zaświadczysz, gdzie należy. Zaraz tu sobie poszukamy, za co mi teraz mogą dać łupnia. Już widzę,

.....

<sup>24</sup> Por. M. Sadoun, *Paul Magnaud ou Le bon juge au service du pot de terre*, Riveneuve éditions, 2011.

jak drogo zapłacę za to, że patrzał przez palce na grzeszki tych wszystkich, co nie śmierdzieli groszem. Pomagałem biedakom, jak mogłem, i dlatego powieszą mnie za pijaństwo. Zaglądałem bogatym do kieszeni – a to bardzo kiepski dowcip. I teraz nawet nie mogę się nigdzie ukryć, bo wszyscy mnie znają, bo wszystkim pomagałem<sup>25</sup>.

## Kierownik budowy

Nic nie wiemy o autorze, który napisał sztukę zadedykowaną wielkiemu aktorowi naturalistycznemu Mévisto, wspierającemu chętnie swoim talentem teatr społeczny. Możemy jedynie przypuszczać, że Jean-François-Louis Merlet wyobrażał sobie wielkiego artystę w głównej roli w swym krótkim, ale porażającym jak na owe czasy, dramacie. Utwór składa się z dwóch niedługich aktów: w pierwszym, akcja toczy się wewnątrz robotniczego mieszkania, które jest „zadbane i czyste”, w drugim zaś autor przenosi nas do „surowego” mieszczańskiego gabinetu pracodawcy Vouziera, żyjącego ze spekulacji i niewolniczej pracy swoich robotników. Na początku uczestniczymy w nieco naiwnej rozmowie między poczciwym robotnikiem Lazarem i jego żoną. Tytułowy kierownik budowy, jedyny żywiciel rodziny, nie bacząc na konsekwencje postanawia nie posłać swoich ludzi do kamieniołomów. Kobieta myśli, że mąż ponownie pragnie zbuntować się przeciwko nieludzkiemu systemowi, którego jej zdaniem, pomimo zmurszałości, nie da się niczym zmienić. Podobnie jak w wielu innych sztukach społecznych, także tutaj kobieta ukazana jest jako postać godząca się pokornie na swój nieszczęsny los. Niemniej zmienia zdanie, kiedy pozna prawdziwe pobudki kierujące mężem. Otóż, Lazare zauważył, iż słupy podporowe i ramy podtrzymujące ściany są tak przegniłe, że każde kolejne uderzenie kilofem z pewnością doprowadzi do katastrofy. Nikt jednak nie przejmuje się jego ostrzeżeniami, a pracodawca uważa go wręcz za szaleńca – wszak nie płaci mu za myślenie, a za wykonywanie poleceń służbowych. Akt pierwszy posłużył więc dramaturgowi za wprowadzenie widza/czytelnika do głównej akcji dramatu, która odbywa się podczas drugiej odsłony. Do prawdziwego konfliktu dramatycznego dochodzi właśnie w zaciszu biura Vouziera, który zaskoczony zostanie bezczelnym, w jego mniemaniu, zachowaniem swojego podwładnego, niegodzącego się na przestępczy występki. Lazare obnaża prawdziwe oblicze pracodawcy, który

.....  
<sup>25</sup> B. Brecht, *Kaukaskie koło kredowe* (tł. W. Lewik), [w:] *Dramaty III*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962, s. 344.

nie baczy na ryzyko śmierci wielu ludzi; w przypadku nieszczęścia – bo trudno by tu było mówić o nieszczęśliwym wypadku, nie poniósłby żadnych strat finansowych. Ten frenetyczny miejscami dialog przywołuje na myśl najbardziej znane „potyczki słowne” Arnolta Bronnera czy Waltera Hasenclevera.

Wieńczący sztukę długi monolog, w którym protagonista niczym bohater romantyczny wykrzykuje w ekstazie swój bunt przeciwko nieprawościom bezlitosnego mieszczańskiego świata, przypomina nie tylko teatr *agit-prop*, lecz także aktywistyczny dramat ekspresjonistyczny. Żarliwa i oskarżycielska mowa bohatera, niepozbawiona tonacji lirycznych, zapowiada nieuchronną rewolucję, mówi w niej bowiem, że tylko przez ogień człowiek może zostać oczyszczony. Słowa jego są tak wstrząsające, że bezlitosny kapitalista przyparty do muru, nie ukrywa swojego szczerego przerażenia:

Niech pan zatem przyjmie do wiadomości, że wkrótce nadejdzie czas, kiedy ci, którzy zbyt długo milczeli podniosą się, wymierzając sprawiedliwość. Zrobią to, czego żadna policja nie jest w stanie uczynić. Kara będzie współmierna do winy. Usłyszysz pan wtedy krzyk w samym sercu miast podporządkowanych pana dumie i ambicji pańskiej kasty, krzyk rewolty wybuchającej od nienawiści! Zobaczysz pan, jak wszędzie czerwona jasność oczyszczającego ognia. Tysiące ludzi, zmęczonych kompromitacją i barbarzyństwem tolerowanym przez walące się społeczeństwo, spalą zwłoki, które was łączą, zainfekowane rany, mordercze instytucje! Co? Już się pan nie śmieje! Czuje pan, że moje słowa są prorocze, a czyny groźne. Nie jestem ani apostołem, ani mówcą. Znam cierpienie biednych, ot i wszystko. Cud sprawiedliwości wypełni się w imię bólu! Wasze prawa, wasze zbrodnicze prawa, które was kryją i zapewniają uczciwość znikną w wielkim poruszeniu, A kiedy zagrzmi głos powstającego ludu, silnego głęboką wiarą, słowa urzędników i księży zostaną stłamszone. Nastanie długo wyczekiwany świt! Każdy będzie musiał wytłumaczyć się ze swoich działań, a ci, którzy jak pan, korzystają na nieszczęściu i śmierci innych, powrócą do trupiarni, do wiecznej zgnilizny, która była waszą chwałą, a która użyźni ziemię dla przyszłych pokoleń!<sup>26</sup>

## Zakończenie

Pisarz społeczny postrzegany jest pod koniec XIX wieku jako ten, który dostrzega ułomności w systemie społecznym i poprzez swoją twórczość dokonuje nie tylko krytycznej diagnozy, ale i sugeruje pewne naprawcze rozwiązania. Dlatego też, kiedy mówi się czy też pisze o teatrze

.....  
<sup>26</sup> Tłumaczenie Łukasz Szkopiński.

społecznym, nie sposób pominąć kontekstu historycznego czy kulturowego, w jakim się narodził. Alexandre Dumas (syn) zapoczątkował ten typ pisarstwa w czasach, gdy dramaturgia upodobała sobie wierne odzwierciedlenie życia mieszczaństwa. Szybko się jednak okazało, że owa dokładność w opisie codziennych obyczajów tej kasty, musiała siłą rzeczy doprowadzić do ukazania jej „ciemnej” strony. Wtedy na scenie pojawili się robotnicy i chłopci tuż obok apaszów, prostytutek i innych „wyrzutków” społeczeństwa. Nastąpił naturalizm, a wraz z nim teatr społecznie zaangażowany, który nie krył swoich anarchistycznych sympatii. Teatr ten nawiązywał do różnych gatunków dramatycznych: począwszy od wodewilu, poprzez komedię, dramat aż po farsę. Pomimo różnych form wyrazu głównym celem, jaki przyświecał wszystkim pisarzom, było niesienie wiedzy i uwrażliwienie na panujące zło.

W przedstawianych sztukach autorzy poruszają więc różne problemy, które pod koniec XIX wieku dręczyły większość Francuzów. Mowa w nich o niesprawiedliwym i bezdusznym prawie, o bezwzględnym kapitalizmie powiększającym jedynie materialne zyski kosztem zdrowia i nierzadko życia pracowników, o ciężkim losie żołnierzy, którzy postrzegani byli nie jako myślące jednostki, a jedynie „mięso armatnie”, wreszcie o emancypacji kobiet, którym należne jest miejsce w porządku społecznym. Choć wszystkich łączyła myśl naprawy społecznego ładu, to jednak każdy z nich na swój sposób wyrażał swoje osobiste niezadowolenie. Z pewnością wielu z nich nie dawało wiary, iż natychmiast znikną z ziemi wszystkie niedogodności tego świata, to jednak nie potrafili milczeć. Pisarze społeczni wydają się być jak Tomasz Stockmann z dramatu Ibsena, który w swojej iście romantycznej postawie postanawia walczyć chociażby (o ile nie przede wszystkim) samotnie z wrogami postępu ludzkości:

Chcesz, żebym złożył broń przed opinią publiczną, zwartą większością i podobnymi wymysłami szatana? On nie! To się po mnie nie pokaże! A to, do czego zmierzam, jest przecież takie proste, jasne i niewątpliwe. Chcę wbić tym kundlom do zakutych łbów, że liberałowie są najgorszymi wrogami wolnych ludzi, że programy partyjne ukrecają szyję wszystkim nowym, żywotnym prawdom, że względy użyteczności wywracają do góry nogami sprawiedliwość i moralność, tak że życie staje się udręką<sup>27</sup>.

.....  
<sup>27</sup> H. Ibsen, *Wróg ludu*, [w:] *Dramaty*, (tł. C. Wojewoda), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 471.

## Bibliografia

- Bianco René, « Octave Mirbeau et la presse anarchiste », [w:] Georges Cesbron et Pierre Michel (red.), *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 1992.
- Brecht Bertolt, *Kaukaskie koło kredowe* (tł. W. Lewik), [w:] *Dramaty III*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.
- Enquête sur la question sociale au théâtre*, "Revue d'art dramatique", luty, 1898.
- Delfau Mireille, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Flammarion, 1973.
- Eustachiewicz Lesław, *Dramat europejski w latach 1887–1918*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993.
- Goldman Emma, „Patriotyzm – zagrożenie dla wolności”, [w:] *Anarchizm i inne eseje* (tł. J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski, M. Łagodziński, G. Łazarkiewicz, S. Matuszewski), Biblioteka Klasyków Anarchizmu, Poznań 2015.
- Granier Caroline, « *Nous sommes des briseurs de formules* ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*. Thèse de doctorat de l'Université Paris 8 (rozprawa doktorska), 6 grudnia 2003.
- Grinberg Daniel, *Ruch anarchistyczny w Europie Zachodniej. 1870–1914*, PWN, Warszawa 1994.
- Ibsen Henryk, *Wróg ludu*, [w:] *Dramaty*, (tł. C. Wojewoda), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Jomaron de Jacqueline, (red.), *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paryż 1992.
- Le Blond Maurice, *Le théâtre héroïque et social*, „Revue naturaliste”, Stock, 1901.
- Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*, textes réunis et présentés par J. Ebstein, J. Hughes, Ph. Ivernel. M. Surel-Tupin, PUBLISUD, 1991.
- Jean Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, F. Maspero, vol. 1, 1975.
- Morel Eugène, *La Cage*, „Revue d'art dramatique”, luty 1898.
- Potocki Antoni, *Demokratyzacja sztuki we Francji*, w: „Tydzień”, dodatek literacki do „Kurier Lwowski”, 8 listopada 1896, nr 45.
- Ptak Olga, *Teatr bez widza nie istnieje*, „Dziennik Teatralny”, 29 października 2009.
- Rolland Romain, *Teatr ludowy*, (tł. P. Olkusz), Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Sadoun Mohamed, *Paul Magnaud ou Le bon juge au service du pot de terre*, Riveneuve éditions, 2011.
- Salmon André, *La Terreur noire*. Montreuil, L'Échappée, 2008.
- Staroń Anita, *Au carrefour des esthétiques, Rachilde et son écriture romanesque 1880–1913*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Teatr społeczny*, (autor nieznanym), impr. de R. Prud'homme (Saint-Brieuc), 1904.
- Thioulose Jean, *Jean Grave (1854–1939), journaliste et écrivain anarchiste*, thèse de doctorat, 1994, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 1997.

Tomasz Kaczmarek