

CHRISTIANE PAGE

Laboratoire Théâtre, EA 3208, Arts: pratiques et poétiques
Université Rennes 2 – Haute Bretagne
Francja

Teatr i władza w XVII-wiecznej Francji

Wstęp

Okres, nad którym chcę się tu pochylić, rozciąga się w przybliżeniu między 1600 a 1680 r. Interesujące jest w nim to, że obserwujemy wtedy we Francji wyłonienie się teatru zawodowego i narodziny trup teatralnych. Ciekawe jest także pojawienie się zarówno udramatyzowanych inscenizacji rzeczywistych wydarzeń – widowisk bliskich dzisiejszemu teatrowi dokumentalnemu, jak i spektakli opartych na fikcji, które podawały te same wydarzenia w wątpliwość. Wszystkie te zjawiska pozwalają na wgląd w to, jak poszczególni artyści umiejscawiali się względem władzy, od której zależał ich byt – materialny i symboliczny, a także ich teraźniejszość i przyszłość u boku tych, których uczyniono nieśmiertelnymi. Jeśli sztuka, jak napisał Georg Wilhelm Friedrich Hegel, jest czymś, co odkrywa w naszej świadomości drogę do prawdy w formie dostępnej zmysłom, to nam – żyjącym w XXI wieku – pozostaje uchwycić tę prawdę, niekoniecznie z przenikliwością właściwą jasnowidzom (ta należy do krainy fantazji), z pewnością jednak z odpowiednim dystansem, jaki daje wiedza nagromadzona w dziejach.

Początek XVII wieku naznaczony jest we Francji dwoma królobójstwami (Henryka III¹ i Henryka IV), które świadczą o braku stabilizacji państwa w okresie zawieszenia między społeczeństwem złożonym z trzech stanów (kler, szlachta, stan trzeci) a społeczeństwem klasowym. Dwaj następnii królowie – Ludwik XIII i Ludwik XIV będą musieli bezustannie przywracać porządek, przestrzeganie prawa, siłę i symbole królestwa.

Ludwik XIII, wspomagany przez kardynała Richelieu, uczynił ze sztuk, w tym także z teatru, narzędzie przywracania jedności państwa i jego symboli,

¹ Mowa o Henryku Walezym, królu Polski (1573-74) i Francji (1575-89) [przyp. tłum.].

lecz to zwłaszcza Ludwik XIV – „Król Słońce” najlepiej i najpełniej symbolizował swą osobą królestwo absolutne. Drogą do niego było przede wszystkim narzucone przezeń zerwanie ze zwyczajem, wedle którego państwem rządziły dwie osoby – król i minister (za Ludwika XIII byli to kolejno: Sully, Richelieu i Mazarin). Gdy tylko doszedł do władzy, ogłosił: „Państwo to ja!” Główną tendencją wewnętrznego polityki francuskiej w XVII wieku było skoncentrowanie władzy w jednym bycie, który ją reprezentuje: władcy-suwerenie. I to właśnie on opanuje sztukę wykorzystywania artystów i intelektualistów do tego, by tworzyli i rozpowszechniali o nim opinie pozytywne, utrwalali jego chwałę oraz nadawali jego osobie i poczynaniom wymiar międzynarodowy.

Jeśli chcemy właściwie uchwycić relacje między francuskim teatrem a francuską monarchią w omawianym okresie, musimy uwzględnić ten właśnie kontekst. Pamiętając o nim, postanowiłam zbadać różnorodne aspekty widowiska teatralnego w XVII wieku, wychodząc od 1) sposobów funkcjonowania trup teatralnych oraz ich relacji z władzami; 2) narodzin francuskiej interpretacji *Poetyki* Arystotelesa, która stała się środkiem kontroli twórczości dramaturgicznej; 3) specyficznego rozumienia i traktowania figury króla.

„Teatr przechwytuje wydarzenie i je inscenizuje” – pisze Michel Foucault², mając na myśli różne rodzaje ujmowania postaci króla w omawianej epoce. Takie właśnie ujęcie owego problemu pozwala mu przybliżyć charakter wielkich przemian, które przyniosły egzekucję Ludwika XVI w 1793 r.

1. Jarzmo kościelne i jarzmo pieniądza

Francuskie trupy teatralne powstały z wędrownych zespołów amatorskich, które wędrowały z miasta do miasta, grając różne przedstawienia – poważne bądź błazeńskie. Przez cały wiek XVII miejsce teatru w społeczeństwie francuskim zmieniało się, a zmiany te doprowadziły do wyłonienia się nowej kategorii społecznej – komediantów. Dążyli oni do uwolnienia się z jarzma kościelnej anatemy i restrykcyjnych przepisów, aby móc się w pełni sprofesjonalizować. Oddzielili tym samym swe zaangażowanie materialne i duchowe – oba były (i nadal są) niezbędne dla realizacji przedstawienia teatralnego. Uzależnili się też od rynkowej wartości swej pracy – musieli rozwinąć takie właśnie jej pojmowanie, aby przeżyć.

Już w XVI wieku następuje przejście od święta religijnego (misteria), czyli teatru uczestnictwa, który wyrażał ducha wspólnoty, do teatru niosącego rozrywkę. Najpierw szlachta, a potem nowa rodząca się klasa – burżuazja stopniowo przyzwyczajają się, że za tę rozrywkę trzeba płacić. Dawni uczestnicy misterii stają się teraz po prostu widzami, natomiast aktor – osoba zarazem

² M. Foucault, *Dits et écrits*, t. II: 1976-1988, Paryż 2001, s. 574.

celebrowana i oczerniana – nie może przetrwać bez wsparcia króla, możnowładców i mieszczan, a jeśli nie głosi chwały obecnych władz, ma nikłe szanse, by cieszyć się uznaniem.

Od momentu pojawienia się zawodowe trupy aktorskie były źle postrzegane przez kler i różnego rodzaju ciała przedstawicielskie. Księżę irytowało przekazanie odgrywania Świętej Historii w ręce profanów. Z zalem wspominali oni czasy, gdy misteria były odgrywane przez parafian wybieranych przez proboszcza, który ich znał i który organizował i nadzorował ich występy w misteryjnych grach. Nowo powstałe trupy teatralne były prześladowane przez Kościół z gwałtownością, jakiej nie znali członkowie korporacji misteryjnych, a nawet artyści jarmarczni z poprzedniej epoki.

Z kolei reprezentanci ciał przedstawicielskich nieustannie podawali w wątpliwość czystość obyczajów wśród aktorek i aktorów, jako że tworzone przez nich grupy nie przypominały rodzin, niemniej siła je spajająca była czasem większa niż więź rodzinna, ponieważ wynikała z innych czynników niż więzy krwi. Osiedłych mieszczan i szlachtę niepokoiło także wędrowne życie aktorek i aktorów wraz ze swobodą, jaką im dawało – wędrowni artyści nie podlegali kontroli sąsiedzkiej. Również obecność kobiet na scenie, dotąd rzadka i wyjątkowa, została nieprzychylnie odnotowana jako zjawisko coraz częstsze, a w końcu regularne. Była to poważna zmiana i zareagowali na nią – co oczywiste – zarówno reprezentanci Kościoła, jak i ciał przedstawicielskich.

Już w XVI wieku zmieniają się zatem punkty orientacyjne określające społeczną funkcję teatru, a społeczeństwo francuskie zdaje sobie sprawę z tych przemian, które stają się źródłem jego głębokiego niepokoju.

Oficjalnym potwierdzeniem faktu, że trupy aktorskie się pojawiły i przeżywają okres szybkiego rozwoju, jest coraz powszechniejsze użycie słowa „trupa” w oficjalnych dokumentach. Po raz pierwszy termin ten pojawia się w urzędowym piśmie w 1607 r. Bardzo szybko zaczyna się nim określać nie tylko zespół ludzi, ale też rodzaj wspólnego aktorskiego doświadczenia: oto ludzie gromadzą się i jednoczą, aby wspólnie zrealizować teatralny projekt, aż do jego zakończenia w postaci widowiska zagranego przed publicznością.

Funkcjonowanie owych trup, podyktowane i umotywowane potrzebą zarobku, utrzymania się i przeżycia, bywało czasem potwierdzane aktem notarialnym, który określał rodzaj i granice zaangażowania każdego z członków zespołu³. Nie oddawano zatem takiemu przedsięwzięciu duszy, jak w akcie religijnym, lecz aktorka lub aktor byli angażowani do wykonania pewnej pracy w określonym czasie. W tamtej epoce takie rozwiązanie oznaczało uzyskanie przez jednostkę znacznej wolności.

³ „Komedianci ostro i zawzięcie dyskutowali na temat swoich zarobków, ujmując jasno warunki swojego zaangażowania i płacy”. F. Decroisette, *Acteurs, marchands, corsaires*, „La Troupe. Les Cahiers de la Comédie Française” 1/1985, s. 48.

Wiele z zachowanych do dziś aktów notarialnych i kontraktów pozwala wyróżnić z jednej strony istnienie trup formowanych i opłacanych przez jednego przywódcę, a z drugiej (zwłaszcza na początku XVII wieku) – zespołów organizowanych w bardziej demokratyczny sposób, bez konkretnego szefa. Wówczas każdy z członków trupy, bezpośrednio zainteresowany sukcesem przedsięwzięcia, otrzymywał swoją część wspólnego zarobku⁴. Taką sytuację opisał Pierre Corneille w *L'illusion comique*.

W 1674 r. Samuel Chappuzeau opisał sposób funkcjonowania świata komediantów w swym dziele *Le théâtre français*:

Ich zarząd, tak jak w przypadku innych towarzystw, jest swego rodzaju republiką, opartą na prawach tym bardziej niesprawiedliwych, że mają one na względzie publiczne dobro, rozrywkę i naukę. [Towarzystwa owe – J. T.] w żadnym wypadku nie chcą żadnego mistrza i nawet cień takowego przyprawia ich członków o strach. [...] W żadnym wypadku nie dopuszczają do swego grona nikogo wyższego nad siebie, sama nazwa „przełożony” ich rani. Chcą być wszyscy równi i nazywają siebie towarzyszami⁵.

Była to w ówczesnej epoce postawa skrajnie wywrotowa, która czasem pociągała za sobą żądania wolności myśli, także w religii. Jednak w praktyce opisane przez Chappuzeau tak radykalne funkcjonowanie teatralnej trupy nie było w pełni demokratyczne (ograniczmy się do stwierdzenia, że jego zasady były demokratycznie akceptowane), ponieważ opierało się na „nierówności względem zasług”: ci, którzy oddawali mniej przysług zespołowi, nie mieli ze swej teatralnej aktywności takich samych profitów, jak ci, którzy oddawali ich wiele.

W ramach takiej organizacji zespołu (nazwijmy ją „republikańską”) wyodrębniła się czasem funkcja zbliżona do funkcji przywódcy, który brał na siebie pewną odpowiedzialność, lecz występuje tu istotna różnica: nie miał on więcej władzy niż inni. Był zapowiadaczem, mówcą, jego obowiązkiem było ogłaszanie donośnym głosem występu, układanie afisza, a często także ustalanie reguł organizacji pracy zespołu. Nikt mu jednak za to nie płacił, członkowie trupy „polegali na jego staraniach, powierzali mu swoje interesy, a on ze swej strony poczytywał sobie za chwałę służyć trupie i to było dlań zapłatą”⁶.

Paul Scarron w swoim *Le roman comique*⁷ opisuje trupe, w której postać zwana Destin (Przeznaczenie) – ubogi, zdeklasowany szlachcic, sprawuje taką właśnie funkcję zapowiadacza i gra główne role w spektaklach przygotowanych przez zespół. Powieść ta pokazuje również zachowanie wielkich panów względem aktorek, które są traktowane przez nich jak prostytutki. Jednak do-

⁴ Zob. L. Julleville, *Les comédiens en France en Moyen Age*, Paryż 1885, s. 337.

⁵ S. Chappuzeau, *Le théâtre français divisé en trois livres* (1674), Bruksela 1867, ss. 82, 86.

⁶ Ibidem, s. 115.

⁷ Pierwsza część tego dzieła ukazała się w 1651, a druga – w 1657 r. [przyp. tłum.].

minującym wrażeniem podczas lektury dzieła Scarrona jest poczucie wolności życia komediantów. Można rzec, iż komediant był w XVII wieku symbolem tej ludzkiej wolności, której powiew był coraz częściej odczuwany pod wieloma postaciami, w różnej formie (pisze o tym m.in. Jean Duvignaud⁸).

Wywalczenie wolności jest faktem, który każe patrzeć na ludzi teatru jak na osobników bardzo niebezpiecznych dla ówczesnego społecznego porządku i potencjalnie wywrotowych. Reprezentantom różnego rodzaju władzy chodzi zatem o to, by ich zneutralizować na różnych poziomach ich aktywności teatralnej. I tak się dzieje: poczynawszy od 1635 r., Ludwik XIII miesza się do ustalania systemu organizacji teatrów, subwencjonując też trupy z Hôtel de Bourgogne i Marais. Jego minister, kardynał Richelieu, aby zapewnić królowi poparcie artystów, otwiera dla nich państwową kasę. Chodzi o to, by artyści ulegli woli króla, by przystali na narzucenie im dyscypliny, bo przecież nie gryzie się ręki, która karmi.

Ludwik XIV, pasjonat widowisk, a przede wszystkim różnego rodzaju celebracji swej funkcji suwerena, utrzyma tę kontrolę. Colbert, następca Richelieu, będzie czuwać nad okazywaniem przez artystów szacunku doktrynie jedynowładztwa i nakłaniać ich, aby na różne sposoby wyrażali uwielbienie wizerunku króla.

2. Estetyka i ideologia: arystotelejski prężierz

W czasach Ludwika XIII, a potem Ludwika XIV, teatr stał się zatem dla obu tych władców politycznym wyzwaniem. Uczyniono go oficjalnym instrumentem kultury i propagandy, stał się uprzywilejowaną rozrywką młodych, szlachetnie urodzonych dworzan. Rozszerzanie się wpływów literatury dramatycznej oraz utrzymywanie przez królewski dwór trup teatralnych pozwoliły niektórym teatrom na rozwój w warunkach bardzo sprzyjających, a zarazem eliminowały autorów dramatycznych i twórców teatru, którzy nie pasowali do obowiązującej doktryny (np. *Cyrano de Bergerac*).

W tym kontekście dyskusja o poetyce musi być ujmowana w relacji do utrwalania się silnej władzy politycznej i ekonomicznej królów, którzy organizowali sobie wsparcie ze strony utrzymywanych przez siebie artystów.

Teatr średniowieczny istniał bez odwoływania się do Arystotelesa. Pierwsze tłumaczenie *Poetyki* na język łaciński odnotowujemy w 1498, a na francuski – w 1671 r. Do tego momentu francuskie komentarze do tego fundamentalnego dzieła były systematycznie zniekształcane. Nie czyniono żadnej różnicy między zniekształconą doktryną Arystotelesa a jego właściwym tekstem, wciąż modyfikowanym przez niezliczone dopiski. Aby można było do-

⁸ J. Duvignaud, *L'Acteur*, Mesnil-sur-l'Estrée 1993, s. 53.

cenić jakieś dzieło lub w ogóle napisać jakiś literacki tekst, wystarczało (i należało) znać doktrynę.

Reguły określające twórczość literacką zostały zatem zbudowane na pseudonaukowym rodzaju wiedzy o literaturze, w tym także literaturze dramatycznej. Starożytne arcydzieła miały – jak sądzono – dowodzić skuteczności owej technologii. Stworzono więc istny „pręgierz normatywny”, a skutki jego funkcjonowania możemy śledzić, czytając XVII-wieczne dzieła, które powstały po *Cydzie* Pierre’a Corneille’a. Od momentu napisania dramat ten był oskarżany o „obrazę arystotelizmu”. Z dyskusji nad *Cydem* wyłania się widmo „idealnego widza” – bytu odpowiadającego wymaganiom teoretyka, które stają się podstawą kryteriów określających estetyczny osąd w dramacie i teatrze. Równocześnie powstaje pogardzana koncepcja „widza zwyczajnego”, który nie ma zdolności długiego koncentrowania swej uwagi, nie jest dostatecznie wytrwały ani zdolny do przyjmowania i rozumienia iluzji-fikcji, w związku z czym nie może wyrazić na nią wewnętrznej zgody; dodatkowo mało wie – jest nieoświecony i pozbawiony subtelności, które są konieczne, aby docenić piękne dzieło.

Arystotelizm *à la française* zagrażał nie tylko wolności twórczej autorów – był ponadto groźny dla ekonomicznych interesów zespołów teatralnych. Szefowie trup, troszcząc się o zysk, a więc o sukces u publiczności, musieli dogadzać jej zamiłowaniu do wszelkich możliwych typów widowiska, do rozmaitych rodzajów scenicznych dekoracji i wszystkich form rzemiosła teatralnego epoki baroku. Doktryna im to uniemożliwiała. Opór wobec niej był więc żywy z powodów estetycznych, lecz także politycznych: estetyka klasycystyczna reprezentowała porządek, regulację idei, podczas gdy ludzie teatru barokowego preferowali inwencję, indywidualizm, kontestację praw i starali się o poklask publiczności. Teatr, jaki uprawiali, był bowiem bytem potencjalnie wywrotowym, a to nie mogło zostać zaakceptowane przez monarchię, która stawała się monarchią absolutną. Stawką w tej debacie było uzyskanie władzy – symbolicznej i ekonomicznej.

3. Król w teatrze

Służebna rola teatru w dziele podtrzymywania podziwu dla suwerena przydała teatrowi funkcję świadka historii – oczywiście takiej, jaka musiała być stworzona przez wolę władcy. Chodziło tu także o „fabrykowanie pamięci” – zwłaszcza Ludwik XIV wielokrotnie wyprzedzał interpretację swojego panowania, chcąc siebie samego uczynić panem przeszłości i teraźniejszości w dziele kształtowania swego wizerunku. Tak więc teatr, poprzez swą funkcję „edukacyjną”, a także wszelkie inne dworskie widowiska i uroczystości – dzięki efektom, które wręcz oślepiały widzów swym blaskiem – uczestniczyły

w dziele wprawiania publiczności w pełne podziwu osłupienie, przyzwyczajając ją do zadowalania się tylko radością dla oczu. Teatr i widowiska – oto dwa podstawowe rodzaje propagandowej broni w rękach monarchy.

Wybrałam tu do krótkiej analizy trzy teksty dramatyczne, przeniesione na scenę i grane w XVII wieku, które świadczą o zmianach w pojmowaniu władzy królewskiej, jakie wówczas zaszły. Zmiany te implikują nową koncepcję królewskiego panowania, która przechodzi od wyobrażenia o dwóch ciałach króla do mistyki królewskiej krwi. Michel Foucault przypomina, że ciała królów „były wsparciem dla rytuału; zajmowały ważne miejsce i dawały istotne rezultaty w sferze politycznej magii”⁹. Problematyka królewskiego ciała wpisuje się w problematykę różnych typów władzy, jakie zostały przyznane suwerenowi. Foucault pisze dalej:

Możliwe, że wszyscy monarchowie świata i bez wątpienia wraz z nimi wszyscy ojcowie rodzin zostali w mniejszym lub większym stopniu skróceni o głowę w czasie rewolucji. A na pewno utracili swe ciało. W tym momencie zniknął ów cud teologii i polityki – królestwo wcielone, materialna świątynia władania, cenna, wyszukana krew, ognisko, z którego promieniują wszystkie oznaki władzy – ciało króla. Narodził się zaś tłum figur politycznych¹⁰.

Teksty, które analizuję, pozwalają uzyskać wgląd w przebieg owej przemiany w rozumieniu królewkości i jej związku z mistyką ciała.

I. *Kleofon, tragedia zgodna z regułami i podobna do tych, jakie Francja widziała w czasie wojen domowych* Jacques’a de Fonteny opowiada o zabójstwie Henryka III w 1589 r. Została napisana i odegrana w 1600 r., a więc 11 lat po wydarzeniach, które opisuje. Koresponduje ona z ultrakatolickim dążeniem, aby napisać historię na nowo – z ową widoczną już wtedy wyraźnie tendencją, aby (używając sformułowania Hannah Arendt) „adaptować interpretacje przeszłości do politycznych potrzeb obecnej linii rządzenia”¹¹.

Sztuka ta, przeznaczona dla nowego króla, ma podwójny cel: służyć monarchii oraz samemu autorowi, który pragnie uznania. Fonteny, dążąc do artystycznego sukcesu, wykonuje pracę polegającą na przeniesieniu postaci sztuki w wymiar helleński, na uwzniośleniu ich, pozbawieniu możliwości zmieniania się w trakcie akcji – niczym w średniowiecznej mistyce lub w teatrze ludowym. Sukces odnosi jednak głównie dzięki skrzyżowaniu dramaturgicznych gatunków epoki: tragedii historyczno-politycznej opowiadającej o faktach i tragedii męczeństwa, jako że król umiera na scenie jak męczennik, w kałuży krwi.

Nie umiera jednak monarchia, bo król, zanim zgaśnie, wyznacza swego następcę. Teoria dwóch ciał króla wciąż dominuje¹², kiedy Henryk III umiera –

⁹ M. Foucault, *Dits et écrits*, t. II, s. 9.

¹⁰ Ibidem, s. 10.

¹¹ H. Arendt, *Du mensonge à la violence*, Paryż 1972, s. 11.

¹² „Teoria dwóch ciał króla: ciało naturalne i śmiertelne króla jest wyraźnie oddzielone od jego ciała politycznego, w które wciela się jego funkcja królewska. To abstrakcyjne i nieśmier-

dzięki temu pokazanie owej śmierci na scenie jest możliwe. Henryk III – Kleoton jest tyranem i uważa się, że nie jest w stanie być symbolem królestwa. Okazuje się winny wobec swego ludu. W tym sensie zabija się na scenie tylko jego ciało rzeczywiste w całej jego organiczności, natomiast symbol pozostaje nietknięty. Usprawiedliwiona racją stanu zbrodnia stanowi akt, który lud nie tylko ma pełne prawo popełnić – jest on dla ludu wręcz obowiązkiem, który należy wypełnić jako gest samoocalenia¹³, bo przecież lud i władca są połączeni w symbolu królestwa.

Jedna z postaci z tej sztuki, Ergasie, dowodzi jednak obecności w tym dziele innej koncepcji bycia królem – nowocześniejszej, która właśnie się wyłania. Pojmuje się w niej króla jako osobę nietożsamą z ludem, umieszczoną na jego czele jako przywódca. Ów nowy król jest odcięty od ludu, którym kieruje, a staje się bytem wiecznym, utrwalonym dla potomności dzięki nowej mystyce, która objawi się wraz z nastaniem dynastii Bourbonów – mystyce królewskiej krwi.

II. Druga ze sztuk z omawianego okresu traktująca o królobójstwie to *Tragedia o śmierci króla Henryka Wielkiego* Claude'a Billarda, grana od 1610, opublikowana w 1612 r. Również ten autor kieruje swe intencje w dwie strony: po pierwsze, w stronę własnej przyszłości jako poety, który ma szacunek dla tradycji. Jego dzieła muszą zatem stanowić wierne odbicie panującej doktryny, wedle której – jak twierdzi Étienne Souriau – inwencja artystyczna, jak by nie była nowatorska, musi zawsze pozostać wierna modelowi – albo sytuującemu się w sferze ideału, albo wcielonemu w znane dzieła¹⁴. Po drugie, Billard wspiera w swej sztuce monarchię, czyniąc honor pamięci króla Henryka poprzez „tragiczną i zrytualizowaną ceremonialność, chcąc w ten sposób przyznać państwu pełną prawomocność po akcie królobójstwa. W odróżnieniu od poprzedniego autora, aby to uczynić, nie ubiera swych bohaterów w kostium historyczny i zachowuje rzeczywistą tożsamość protagonistów dramatu – do tego stopnia, że skłania niektórych rzeczywistych bohaterów opowiadanej historii do zagrania samych siebie w scenicznym wystawieniu jego sztuki. Postacie dramatu, przywrócone realnym osobom, są nosicielami wartości religijnych, moralnych i politycznych, wyniesionych na swój najwyższy poziom. Król jest ukazany jako święty i umiera jak męczennik”¹⁵.

Według Billarda królestwo nie może istnieć także bez odwołania się do wartości reprezentowanych przez Kościół. „Mistyczna jedność królestwa, zniszczona przez ojcobójstwo, nie może być odbudowana bez przykazań Kościoła, które

telne ciało stanowi głowę mistycznego ciała królestwa, którego podmiotami są poszczególne członki”. C. Billard, *Tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand* (1612), w: Ch. Biet (red.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paryż 2007, s. 948.

¹³ J. de Fonteny, *Cléophon* (1600), w: ibidem, s. 881.

¹⁴ Zob. E. Souriau, *Clefs pour l'esthétique*, Paryż 1970, s. 26.

¹⁵ J. de Fonteny, *Cléophon*, s. 881.

są pierwszymi prawami monarchii francuskiej¹⁶. Lecz potwierdzenie tej konieczności jest również podkreśleniem braku wierności owym przykazaniom. I rzeczywiście – jak podkreślają Ernst Kantorowicz, Christian Biet i Jean-Marie Apostolides – począwszy od końca XVI wieku metafora mistycznej jedności królestwa skupionej w jednym wielkim ciele króla zostaje osłabiona, a w ślad za tym osłabieniem zaczynają mnożyć się wątpliwości na temat dwóch ciał monarchy. Już zresztą od samego początku XVI wieku wymiar polityczny króla zaczyna się mieszać z jego osobą, oddzieloną od ludu, którym rządzi. Miejsce teorii dwóch ciał monarchy zajmuje mistyka królewskiej krwi. To, że krew króla staje się symbolem królestwa, stanowi wyjaśnienie, dlaczego ta krew nie może być przelana na scenie. W omawianej sztuce śmierć króla następuje za kulisami. Chodzi więc – jak twierdzi Ch. Biet – o przemianę koncepcji sprawowania władzy królewskiej. Najwyższa władza króla nie jest już umiejscawiana w ludzkiej zbiorowości, jak to było w średniowieczu, lecz w samej osobie króla – Ojca Królestwa, który posiada całą władzę i autorytet z Bożej łaski. Konsekwencje tej przemiany będą widoczne przez cały XVII wiek, objawione w głównej zasadzie monarchii absolutnej.

III. Monarchia absolutna jest odpowiedzią na tę nową sytuację. Król sprawuje władzę jako sędzia, najwyższy arbiter, ojciec rodziny, którego autorytet jest niepodważalny. W sferze dramaturgii wyjątkiem od powszechnej akceptacji tego nowego wcielenia osoby króla są wybiegi, jakie zastosował Molière w *Improwizacji w Wersalu*, która została interesująco wystawiona w 1663 r. Molière zdradza nam sposób na danie odporu przywódcy, kontestowanie jego pozycji i spowodowanie, by zmienił zdanie, a więc po prostu na to, by się zmienił. Dramaturg opracowuje ten temat poprzez cytaty z Corneille'a, a także poprzez metaforę szefa trupy teatralnej. Do dyskusji, do rozprawy o teatrze, którą tu prowadzi, dodaje także prezentację sposobu pracy w teatralnym zespole. Odkrywa przed nami ów sposób za pomocą różnego rodzaju przerywników, np. wtrąconych w całość sztuki scen i poprzez dyskusje sytuujące się poza główną jej akcją. Dyskusje te dają nam wgląd w konflikty, które dzielą członków trupy i jej przywódcę, a także pokazują rozmaite sposoby rozwiązania tych konfliktów.

W rezultacie szef-Molière, mając do czynienia z biernym oporem, a także z aktywną opozycją ze strony aktorów, którzy nie chcą tej improwizacji, nie może znaleźć innych środków przekonania ich niż przypomnienie im o władzy, jaką nad nimi sprawuje. Jednak odwołuje się nie do swojego statusu, lecz do pozytywnych doświadczeń z przeszłości. W każdej z konfliktowych sytuacji przedstawia im się jako osoba dająca pewność i bezpieczeństwo, cierpliwa, ufna i pełna optymizmu, aż do momentu, gdy musi ustąpić. Zgadza się wów-

¹⁶ C. Billard, *Tragédie sur la mort...*, s. 946.

czas na to, że pójdzie do króla, by mu oznajmić, iż jego aktorzy nie są w stanie zagrać, co jest najgorszą sytuacją, jaka może się przytrafić trupie teatralnej na chwilę przed występem.

Poruszając temat relacji między dyrektorem trupy i jego aktorami, Molier wychodzi ku szerszej problematyce, dotykając takich kwestii, jak prawo do dyskusji oraz natura autorytetu i zakres władzy przywódcy. Kwestie te są ujmowane z perspektywy publicznego dobra, a to już jest prawdziwe podkopanie i zachwianie autorytetu najwyższej figury. Jeśli „ojciec komedii poświęca się, pozwalając zaprzeczać swemu autorytetowi i być ośmieszanym, mamy tu do czynienia z wypadkiem szczególnym: to autorytet samego króla jest poddany zachwianiu – w końcu sztuka jest napisana na jego zamówienie”¹⁷.

Molier przeniósł tu na scenę „wszelkie możliwe relacje między Bytem Wszchemogącym (król – widz) i swoją sztuką, dzięki której mógł umieścić na scenie monarchopodobną postać szefa trupy”¹⁸. Przeniesienie na scenę postaci przywódcy w chwili, gdy jest on narażony na ryzyko (jakkolwiek fikcyjne by ono nie było), gdy jego autorytet pęka i gdy trupa ośmiela się mu powiedzieć: „Nie zgadzamy się z tobą, mylisz się, nie pójdziemy za tobą na tym gruncie”, jest godne uwagi w spektaklu przeznaczonym dla króla. Wybór dramaturga, by pokazać na scenie wewnętrzny konflikt w trupie teatralnej, kryje zatem w sobie dyskurs przeznaczony dla króla i dla dworu – rzeczywistej publiczności Moliera. Dla Jacques’a Lacana „zawsze, gdy znajdujemy się w porządku słowa, wszystko, co umieszcza jedną rzeczywistość w drugiej, w pewnym stopniu zyskuje swój sens i swój akcent tylko wobec tego porządku”¹⁹. Cała sztuka, której wystawienie przygotowuje sceniczna „trupa Moliera”, jest zamówiona i organizowana przez niepokazującą się na scenie postać „króla”. Pragnieniem postaci „Moliera” jest, aby z królewską wolą się zgodzić, wbrew oczywistym przesłankom wskazującym na to, że owo przedsięwzięcie jest niemożliwe do zrealizowania. Jednak w rzeczywistości Molier je realizuje, ponieważ *Improwizacja w Wersalu* została przecież zagrana, tyle że postać „króla”, wokół której koncentruje się konstrukcja tej sztuki, nie pokazuje się na scenie. Mamy więc u Moliera do czynienia z królem wyobrażonym, obdarzonym wszelką władzą przynależną jego królewskości, a zarazem wszystkimi znamionami jak najbardziej realnego przywódcy – zwyczajnego i osłabionego.

Przełożył Juliusz Tyszka

¹⁷ J.-M. Apostolides, *Le Prince sacrifié*, Paryż 1985, s. 31.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paryż 1975, s. 263.

Summary

Theatre and Authorities in 17th Century France

In her essay prof. Page depicts the complicated and variable relations between several levels of power (Catholic church, municipalities, the king and his court) with people of theatre in France of 17th. The independent theatre companies which emerged in the 16th C. from medieval wandering groups turned out to be a real challenge to the social and political mainstream. It took almost an entire century to subordinate them to the needs and requirements of the monarchy which was slowly becoming the incarnation of absolutism. The last part of the essay is focused on three different images of the king and his power taken from three 17th. C. French dramas: 1) the "king of two bodies": real flesh and the symbol of a kingdom; 2) a mystical being carrying the "holy gift" of royal blood; 3) a subversive image of "a chief of the theatre company", whose authority is based on his merits and can be challenged at any time.

Słowa kluczowe: zespół teatralny, król, władza, autorytet, monarchia absolutna

Keywords: theatre company, king, power, authority, absolute monarchy

