



**Francuski teatr  
społeczny  
na przełomie  
XIX i XX wieku**  
Antologia przekładów

**Bunt wykluczonych**

pod redakcją **Tomasza Kaczmarka**

**Francuski teatr  
społeczny  
na przełomie  
XIX i XX wieku**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

**Francuski teatr  
społeczny  
na przełomie  
XIX i XX wieku**

Antologia przekładów

Bunt wykluczonych

pod redakcją **Tomasza Kaczmarka**

Tomasz Kaczmarek – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT  
*Renata Jakubczuk*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Urszula Dzieciatkowska*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Munda – Maciej Torz*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Leonora Wojciechowska*

PROJEKT OKŁADKI  
*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Gilles\_Paire

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2018  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.08457.17.0.K

Ark. wyd. 8,5; ark. druk. 17,75

ISBN 978-83-8142-051-8  
e-ISBN 978-83-8142-052-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl  
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl  
tel. (42) 665 58 63

# Spis treści

- Teatr w czasach anarchii: od krytyki do buntu / 7  
(Tomasz Kaczmarek)
- Jean Conti, Jean Gallien – *Sęp* / 37  
(przekł. Sebastian Zacharow)
- Pierres Descaves – *Klatka* / 65  
(przekł. Sebastian Zacharow)
- Michel Provins – *Degeneraci* / 103  
(przekł. Tomasz Kaczmarek)
- Michel Provins – *Reorganizacja w administracji* / 129  
(przekł. Tomasz Kaczmarek)
- Michel Provins – *Obiad przed polowaniem* / 143  
(przekł. Tomasz Kaczmarek)
- Gaston Montéhus – *Obrus, czyli dramat w czarnym zagłębiu* / 155  
(przekł. Joanna Ciesielka)
- Vera Starkoff – *Wolna miłość* / 175  
(przekł. Anita Staroń)
- Tola Dorian i J. Malafayde – *Górnik i żołnierz* / 199  
(przekł. Joanna Ciesielka)
- Adrien Guy Nory – *Wieczór strajku* / 207  
(przekł. Katarzyna Kowalik)
- Jean Conti i Jean Gallien – *Czerwony strajk* / 217  
(przekł. Łukasz Szkopiński)
- Georges Darien – *Parweniusz* / 251  
(przekł. Sebastian Zacharow)
- O Autorach / 283

*Teatr w czasach anarchii:  
od krytyki do buntu*

Anarchizm, jak powszechnie wiadomo, przeciwstawia się państwu, jednocześnie popierając planowane zarządzanie w interesie społeczności – używając znowu wyrażenia Rockera. Ponad tym mają istnieć szersze federacje samorządnych społeczności i miejsc pracy. Jednocześnie w dzisiejszym realnym świecie ci sami zdeklarowani, przeciwstawiający się państwu anarchiści, często wspierają władzę państwową, by chronić człowieka, społeczeństwo i samą planetę przed spustoszeniem, jakie niesie koncentracja prywatnego kapitału. Weźmy na przykład szacowne anarchistyczne czasopismo „Freedom”, którego początki sięgają roku 1886, kiedy to było wydawane jako „czasopismo socjalistycznego anarchizmu” przez zwolenników Kropotkina. Kiedy się do niego zajrzy, to okaże się, że duża część treści poświęcona jest obronie praw ludzi, środowiska czy społeczeństwa, często poprzez odwołanie się do władzy państwowej – takiej jak regulacje dotyczące ochrony środowiska albo bezpieczeństwa i zdrowia w miejscach pracy. Nie ma tu sprzeczności, jak się czasami myśli. Ludzie żyją, cierpią i starają się przetrwać w tym świecie, a nie w jakimś świecie, który sobie wyobrażamy. Wszystkie możliwe środki powinny być wykorzystane, by ich chronić i przynosić im korzyści, nawet jeśli długookresowym celem jest likwidacja tych instrumentów i ustanowienie lepszych, alternatywnych rozwiązań.

Noam Chomsky

W przedmowie<sup>1</sup> do trzutomowej antologii poświęconej francuskiemu teatrowi anarchistycznemu, który bujnie rozwijał się w latach 1880–1914, Alain Badiou, filozof związany z lewicą, a zwłaszcza z jej maoistowskim dziedzictwem, przyjmuje z entuzjazmem publikację dotychczas nikomu nieznaną<sup>2</sup> sztuk zaangażowanych społecznie z przełomu XIX i XX wieku. Jego zachwyty jest tym większy, iż po prawie stu latach czytelnik może odkryć na nowo teksty, w których głos zabrali poniewierani i wykluczeni ze wspólnoty przez możnych tego świata. Podziwia on pisarzy, którzy nie wahają się podjąć problematyki wyzysku proletariatu przez burżuazję, czyniąc robotników głównymi bohaterami dramatów, a przede wszystkim ceni autorów za ich trafne rozpoznanie zbrodniczego funkcjonowania państwa kapitalistycznego. To właśnie z tych politycznych powodów, jak twierdzi

.....  
<sup>1</sup> *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, s. 7–14.

<sup>2</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.



francuski myśliciel, teatr ten został usunięty z literackiego obiegu<sup>3</sup> na całe dziesięciolecie. Twórcom sztuk sprzeciwu społecznego zarzucano przestarzałe i „utopistyczne” wizje wyzbyte jakiegokolwiek wartości artystycznej, a samych autorów traktowano jako „krwawych fanatyków” lub, w najlepszym przypadku, jako „nic nie znaczących marzycieli”. Aby usankcjonować owe poglądy wypominano dramaturgom przede wszystkim użyteczny charakter ich dzieł, który rzekomo nie miał nic wspólnego z „prawdziwą sztuką” i z tego powodu nie należało im poświęcać najmniejszej nawet uwagi. Ta oficjalna ocena, według Badiou, przyczyniła się skutecznie do rozprawienia się mieszczaństwa z tymi tendencjami w teatrze, które przekraczały niebezpiecznie normy wyznaczone przez „burżuazyjną estetykę”, a zwłaszcza „obrazoburczą” tematykę.

Będąc pisarzem, który ma na swoim koncie kilka utworów dramatycznych o charakterze polityczno-polemicznym, Badiou spotykał się z problemami, z jakimi borykali się również twórcy teatru kontestacji sto lat wcześniej: także jego teksty nie wpisywały się w oficjalny, czyli apolityczny duch czasów. Choć jego sztuki były odgrywane zarówno przez profesjonalnych aktorów w Awignonie, jak również w obskurnych salkach robotniczych dzielnic, a ich fragmenty były nawet czytane i analizowane w szkołach przez „szukających prawdy nauczycieli”, to jednak krytycy uparcie je przemilczają, jak gdyby nigdy nie powstały i nigdy nie cieszyły się popularnością wśród widzów. Teatr zaangażowany, zdaniem autora *Bytu i zdarzenia*, jest wciąż żywy, a przede wszystkim bardzo potrzebny dzisiaj, bowiem jak podkreśla, o ile na francuskich scenach można od czasu do czasu oglądać spektakle, podejmujące tematykę cierpienia najsłabszych grup społecznych, to jednak nikt nie nazywa i nie demaskuje „wielkiego mechanizmu”, dzięki któremu niegodziwości tego świata postrzegane są jako „naturalny i powszechny porządek państwowy”, przez co wciąż jest on utrwalany jako jedyny możliwy. Według Badiou obecna władza uzurpuje sobie prawo do reprezentowania takich wartości jak „demokracja” czy „wolność”, które mają rzekomo gwarantować obywa-

.....  
<sup>3</sup> Por. „Literatura jest instytucją, albowiem jest zbiorem społecznie usankcjonowanych reguł pisania i czytania, repertuarem kodów, za pomocą których pisarze i czytelnicy porozumiewają się nawzajem. Oznacza to, że instytucjonalność literatury sprzeciwia się traktowaniu jej jako ‘sprawy prywatnej’. Instytucjonalność literatury oparta jest na zgodzie uczestników komunikacji co do warunków wytwarzania i odtwarzania znaczeń. Strategie podważające owe powszechnie akceptowane warunki spychane są przez uczestników komunikacji na jej margines”, (M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, Universitas, Kraków 2007, s. 47).

telom poczucie względnego bezpieczeństwa, ale „mieszczańska władza” tak naprawdę używa ich w celu zachowania swoich wpływów ekonomicznych i politycznych. Teatr musi więc burzyć ten spokój i ukazywać nowe drogi do stworzenia bardziej sprawiedliwego systemu społecznego i tylko w ten sposób, jak podkreśla francuski pisarz, teatr powrócić może do swej odwiecznej funkcji: „rozbudzania krytycznego zmysłu wśród publiczności”.

Badiou twierdzi za Deleuzem, że filozof zmuszany jest do myślenia, i w tym kontekście wydaje się przekładać ten pogląd również na sztukę teatralną, która powinna wywierać nacisk na widza i pobudzać go do niekonformistycznej refleksji nad otoczeniem, w jakim przyszło mu żyć, a nie być jedynie rozrywką, wytchnieniem po ciężkim dniu pracy. Rzecz jasna, takie podejście do sztuki prowadziło bezpośrednio do jawnej propagandy<sup>4</sup>, ale tylko w taki sposób można było dotrzeć do szerokich mas i przekonać je do walki o swoje niezbywalne prawa<sup>5</sup>. Owe tendencje można było zaobserwować za każdym razem, kiedy jakiś twórca teatralny pragnął stworzyć teatr agitacyjny<sup>6</sup>, zwracający się do licznej publiczności. Moritz Lederer miał stwierdzić w swoim manifestie poświęconym Teatrowi Ludowemu, że sztuka nie może być bezstronna politycznie: „teatr ludowy to sygnał czasu; głos tęsknoty ludu, manifestacja ducha czasów. Teatr ludowy jest trybuną, z której lud wykrzyczy do sumień swój ból i swoje ludzkie tęsknoty”<sup>7</sup>. Francuski teatr społeczny z przełomu wieków nie czynił inaczej.

Przedstawiane dramaty, które stanowią kontynuację tomu *Twarze i maski kultury mieszczańskiej*<sup>8</sup>, odkrywają przed czytelnikiem (i potencjalnym widzem) źródła niesprawiedliwości w kapitalistycznym społeczeństwie, podkreślając represyjny system, który miał zachować w imię „uniwersalnych wartości” ów niegodziwy porządek. W utworach tych znajdziemy nie tylko krytyczną diagnozę mieszczańskiego ustroju, ale również zachętę do otwartego buntu przeciwko oprawcom i walki

.....  
<sup>4</sup> Por. „Podporządkowanie teatru ideologii i polityce grozi zazwyczaj utratą estetycznych walorów formy teatralnej”, (P. Pavis. *Słownik terminów teatralnych*, przekł. i oprac. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 534).

<sup>5</sup> Por. G.H. Szanto George, *Theater and Propaganda*, University of Texas Press, Austin, Texas 1978.

<sup>6</sup> Por. K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie*, Ossolineum, 1984, s. 200–208.

<sup>7</sup> M. Lederer, „Teatr ludowy”, w: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, (red. W. Dudzik, M. Leyko), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 165–166.

<sup>8</sup> T. Kaczmarek (red.), *Francuski teatr społeczny na przełomie XIX i XX wieku. Twarze i maski kultury mieszczańskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

o lepszą przyszłość dla wszystkich ludzi bez względu na różnice klasowe czy płciowe. Choć sztuki te są cennym dokumentem historycznym, bowiem odzwierciedlają panujące w odległych dla nas czasach stosunki społeczne, to jednak ich humanistyczny i uniwersalny wymiar czyni je wciąż aktualnymi, wszak dotyczą niedoskonałej natury człowieczej. Warto w tym miejscu nadmienić, iż w przeciwieństwie, na przykład, do rewolucyjno-politycznej twórczości Edwarda Bonda, w której poruszane są przede wszystkim kwestie klasowe, francuski teatr kontestacji interesuje się również prywatnym życiem jednostki, co świadczy o jego oryginalności.

## Sęp

*Sęp* (1911) jest sztuką, która brutalnie obnaża merkantylne pobudki burżuazji<sup>9</sup>, dążącej jedynie do pomnażania swego bogactwa kosztem niższych klas społecznych. Jean Conti i Jean Gallien opowiadają w przejmującym dramacie historię biednej robotnicy Luizy, która opuszczona przez wiarołomnego kochanka, czuwa nad swym ciężko chorym dzieckiem w oczekiwaniu na „lekarza dla ubogich”. Gdy ten wreszcie się pojawia, nie wyraża najmniejszego zrozumienia dla położenia kobiety, ani nawet zainteresowania stanem zdrowia chłopczyka leżącego w kołysce, który zresztą, jak bezdusznie stwierdzi po chwili zdenerwowany doktor, nie żył już od dłuższego czasu. Zupełnie obojętny na cierpienia matki (wszak zły był, że wchodził aż na szóste piętro tylko po to, by orzec zgon) podpisuje kartkę, potwierdzającą wizytę i wychodzi życząc domownikom dobrej nocy. Jednak bardziej odrażającą postacią jest tytułowy pan Sęp, który już swoją fizjonomią ma przypominać bezwzględного i lubieżnego mieszczaucha. Ten pokaźnej tuszy<sup>10</sup> obywatel należy do kasty parweniuszy, którzy, ni-

<sup>9</sup> „Wszyscy posiadają większe lub mniejsze dobra, które przynoszą im stałe dochody. Dość wcześnie, w wieku około 45 lat, przechodzą na rentę, gdy dziedziczą po swoich rodzicach. Stają się więc rentierami, stąd takie znaczenie tej kategorii społecznej. Burżuazja sama określa się zatem za pomocą dziedziczenia majątku przekazywanego przez rodzinę. Stąd taki nadzór rodzinny w wypadku małżeństw i rola posagu. Schodząc z tego świata, *bourgeois* zwykle zostawia majątek wart ponad 100 000 franków (ziemie, domy, papiery państwowe, obligacje kolejowe, w wypadku najbogatszych: akcje), kupiec czy urzędnik – kilkadziesiąt tysięcy franków, natomiast jeśli w rzadkich przypadkach robotnik zostawia spadek, to będzie tego kilka tysięcy”, (A. Prost, *Zarys historii Francji w XX wieku*, przekł. J. Błońska, TaiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1997, s. 15).

<sup>10</sup> Mieszczanie prawie zawsze występowali w teatrze sprzeciwu społecznego jako osoby z widoczną nadwagą, biedacy zaś jako wychudzeni.

czym Izydor Lechat z *Interesu przede wszystkim* Mirbeau, nie przepuszcza żadnej okazji, by tylko uzyskać jakąś, chociaż najmniejszą, korzyść majątkową. Jako właściciel kamienicy czerpie zyski z wynajmu i nie byłoby to niczym nagannym, gdyby nie fakt, że wynajmuje pokoje młodym kobietom, które, nie mogąc wyżywić się z drobnych robótek krawieckich, zmuszane są do prostytuowania się. Owego tragicznego wieczoru Sęp przychodzi do Luizy, by zażądać od niej należnej zapłaty za czynsz. Świadom jest, że biedaczka nie jest w stanie uiścić odpowiedniej sumy pieniędzy, wie także, że kobieta właśnie straciła ukochanego syna. Niemniej widok zrozpaczonej matki nie powstrzyma krwio pijcy przed złożeniem jej propozycji, by stała się jego kochanką:

[...] są mężczyźni w pewnym wieku, jak na przykład ja, którzy potrafią docenić dobrze ułożoną, młodą pracownicę... To może być ciekawe! Pomagają jej się urządzić... znaleźć mieszkanie. Nie wychodzi drogo. Ona zapewnia dyskrecję! Potrafi wyrazić głęboką wdzięczność, jest o wiele więcej warta, niż kobiety, które afiszują się tym publicznie, doprowadzając cię do kompromitacji... A jeśli jest ona twoją lokatorką, to wręcz nie wypada przypominać jej co chwila o zbliżającym się terminie płatności i innych tego typu błahostkach...

Kobieta opiera się złoczyńcy, ale jej sprzeciw wydaje się rozniecać w oprawcy jeszcze większe żądze. Niczym drapieżny ptak czyhający na swoją ofiarę, opasły burzuj krąży nad łatwą zdobyczą, bowiem wie, że Luiza nie ma innego wyjścia jak tylko „poddąć się pod jego opiekę”. W trakcie rozmowy wyjdzie na jaw, że Sęp jest szubrawcem, który nie tylko wykorzystuje niewolniczą pracę kobiet, ale i czyha na ich niewinność. Kiedy mieszczanin zostaje zdemaskowany, musi zadbać przede wszystkim o swoją reputację – tego przecież wymaga od niego pozycja społeczna, jaką piastuje. Decyduje się więc na wyrzucenie robotnicy ze swojej kamienicy, a biednej kobiecie nie pozostaje nic innego jak tylko odebrać sobie życie. Kurtyna zapada w momencie kiedy Luiza szłocha nad ciałem swego zmarłego dziecka, podczas gdy śmiertelne opary wydobywające się z pieca wypełniają powoli nędzną rudę, w której mieszkała.

Zwrócić trzeba tu jeszcze uwagę na postać pani Śmieszki, która występuje w dramacie niczym komentator, relacjonujący niegodziwości klasy średniej. To ona powie o lekarzach, którzy dopuszczają się zbrodniczych doświadczeń na biednych, traktując tych ostatnich jak „świeże mięso do posiekania”, to medycy wstrzykują im „nieznane trucizny” w imię rozwoju medycyny, sprowadzając tym samym nędzarzy do roli królików doświadczalnych. Dozorczyńni nie ma też złudzeń co do kamienicznika, który jest wyjątkowo bezwzględny krezusem dbającym jedynie o mieszczańskie

pozory. Śmieszka wie, że burżuj wróci z policją i bez wahania wyrzuci Luizę na bruk. Sam Sęp jest cynicznym nikczemnikiem, który wykorzystuje w majestacie prawa niegodziwy system kapitalistyczny. Nie kto inny, jak on sam zauważy, że jego fortuna rozrasta się kosztem klasy robotniczej, wszak „to ze względu na niego [chciwego mieszczanina] wprowadzono podział pracy, zastąpiono gdzie się da ludzi maszynami; on tego wymaga i wielu innych podłości, które się z tym wiążą! I co się dzieje? Małe sklepiki się zamykają, wielkie składy wchłaniają wszystko: są jak ośmiornice cywilizacji, których macki oplatają wysiłki każdego!”

Sztuka, w której pobrzmiwają silne akcenty melodramatyczne, została wystawiona po raz pierwszy 2 września 1911 roku, nie wiemy jednak w jakim teatrze, ani jak została przyjęta przez ówczesną krytykę. Możemy jednak przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, że finał dramatu miał poruszyć widzów i skłonić ich do protestu, jak zauważa Jonny Ebstein, przeciwko wszystkim „sępom tego świata”<sup>11</sup>.

## Klatka

Dramat Pierre’a Descavesa jest przykładem utworu, w którym pisarz stawia pesymistyczną diagnozę mieszczańskiego społeczeństwa i pokazuje, do czego prowadzi bezduszny system kapitalistyczny. Możemy stwierdzić, że mamy tu do czynienia z jedną z wielu sztuk z tezą, które cieszyły się niesłabnącą popularnością na przełomie XIX i XX wieku. Niemniej, poza krytycznym spojrzeniem dramaturga na panujące w tej epoce stosunki społeczne, autor, egzemplifikując tragiczny koniec rodziny Havennów, pragnie nie tylko obudzić w widzu złość, ale i zachęcić go do walki o wolność człowieka. Scena przedstawia skromne wnętrze zamieszkiwane przez rodzinę, która pozbawiona wszelakich środków do życia, postanawia popełnić zbiorowe samobójstwo. Ojciec próbuje jeszcze znaleźć pracę, ale w jego wieku (55 lat) nikt nie chce dać mu zatrudnienia. Jego córka Magdalena nie otrzymuje wynagrodzenia za lekcje, których udzielała – choć ta suma w niczym nie zmieniłaby ich i tak beznadziejnego położenia. Syn Albert nie może studiować, a na domiar złego dostaje powołanie do wojska, którego chciał uniknąć. Wszyscy czują się w mieszkaniu jak w tytułowej klatce, z której nie sposób odnaleźć drogi

.....  
<sup>11</sup> J. Ebstein, Wstęp do *Monsieur Vautour*, [w:] *Au temps de l’anarchie, un théâtre de combat: 1880–1914*, s. 168.

ucieczki. Jedyną, jaka się okaże możliwą, będzie śmierć. Feralnego dnia pani Havenne otrzymuje ostateczne ponaglenie, żeby zapłacić zaległości za czynsz. Ta przysłowiowa kropla goryczy przesądza o decyzji rodziców o samounicestwieniu się. Małżeństwo obmyśla sposób pozbawienia się życia, pragnie jeszcze uchronić swe dzieci przed tym desperackim czynem, ale rodzeństwo pójdzie ich śladem.

Descaves napisał dramat realistyczny, który w swym finale nabiera nagle cech typowo ekspresjonistycznych, bowiem codzienny język młodych ludzi zostaje zastąpiony pełną liryzmu skargą, ostatnia scena poprzedzająca samobójstwo rodzeństwa, przemienia się w ekstatyczną wizję. W rzeczy samej, w ostatnich replikach bohaterowie nie mówią jak zwykli ludzie, odnosimy wrażenie, iż porusza ich jakaś wewnętrzna, nieznaną siłą, pozwalająca nam jednak dostrzec w ich czynie nie akt desperacji, lecz gest protestu, który zapowiada nieuchronną rewolucję:

ALBERT (*utykając, podchodzi do okna*). To są słowa króla: „Kiedy społeczeństwo złożone jest z bezlitosnych osobników, to wszelkie zasady tracą ważność”.

MAGDALENA Tracą! Biedni, starzy ślepcy, którym towarzyszyliśmy, przepadli... Po cóż nadal udawać paralityków? Odrzućmy laski. Oddajmy się Rewolucji pełni życia i sił, nawet jeśli miałyby nas pochłonać!

ALBERT (*podchodzi do okna i odłania firanki*). My i wielu innych... Ona sama umiera z bezradności i bezsilności. Potrzebuje apostołów; dodajmy jej sił! Nasi rodzice upadli w miejscu, gdzie pierwszy wysiłek stał się wyrokiem śmierci: tworząc wyłom we własności. My ten wyłom powiększymy, a ci, którzy przyjdą po nas, utworzą wielką wyrwę!

Premiera sztuki miała miejsce 21 stycznia 1898 roku w Théâtre Antoine, ale Francisque Sarcey, wpływowy krytyk epoki, z którego opinią się liczone, ten „żandarm burżuazji”, jak go określał Jean Grave, przyczynił się do zakazu jej wystawienia. Autor *Pianina Joanny* zarzucał, że poruszane w utworze problemy mogłyby znaleźć odpowiednio przekonujący wyraz jedynie w wielkim dziele, sugerując tym samym, że dramat Descavesa do takowych się nie zaliczał. Grave bronił zaciekle utworu na łamach „Temps nouveaux” [Nowych czasów], wytykając „mieszkańskiemu recenzentowi” paryskich scen, że nie może docenić wartości artystycznych sztuki, bowiem sam stoi na straży niesprawiedliwego systemu społecznego<sup>12</sup>.

.....  
<sup>12</sup> Ph. Yvernel, Wstęp do *La Cage*, [w:] *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat: 1880-1914*, s. 58.

## Degeneraci

Michel Provins (1861–1928) był pisarzem, prawnikiem, dziennikarzem, rycerzem Legii honorowej, pochodzącym z dość zamożnej rodziny mieszczańskiej (Lagros de Langeron). W swoim dorobku literackim ma dziesiątki powieści, opowiadań oraz cztery utwory dramatyczne. Choć w lewicowych kręgach autor *Kobiety współczesnej* nie uchodził za bezpartońskiego burzyciela panującego ówczesnie porządku społecznego, to jednak jego ostra krytyka rządzących elit sprawiała, że jawił się w oczach anarchistów jako „reakcjonista oświecony”. To właśnie w sztuce o znamennym tytule *Degeneraci* (1897) przypuszcza atak na mieszczańskie i parlamentarne zwyczaje – podobnie czynił to w Niemczech Carl Sternheim. Jean Grave (1854–1939), teoretyk anarchokomunizmu, decyduje się na publikację najbardziej „odważnych” fragmentów dzieła, które poza dramatem trzyaktowym (główny tekst) składa się również z licznych, satyrycznych, wpisujących się w estetykę „sztuki z tezą”, dialogów.

Tytułowi degeneraci to postacie, które pretendują do odgrywania w życiu społecznym ważkiej roli. Nie byłoby w tym może nic dziwnego, gdyby nie fakt, że są ludźmi o nadszarpniętych nerwach, uzależnionymi od alkoholu i narkotyków, z perwersyjnymi potrzebami seksualnymi, jednym słowem: jednostkami głęboko zaburzonymi psychicznie, które nie są bynajmniej pozbawione ambicji piastowania wysokich, a przede wszystkim, intratnych urzędów. Provins nie ma litości dla swoich antybohaterów, którzy wydają się groźni nie tylko dla samych siebie, ale dla całej wspólnoty narodowej. W bezwzględnej diagnozie stanu mentalnego przedstawicieli klasy dominującej dramaturg posiłkuje się traktatami medycznymi swej epoki, w których zanalizowano liczne przypadki zaburzeń osobowościowych (Lombroso, Nordau, Morel, Legrain<sup>13</sup>) wynikających z niedorozwoju tak psychicznego, jak i fizycznego badanych pacjentów. Provins zdaje się ilustrować owe psychopatyczne kazusy opisane w rozprawach medyków. Przedstawia nam bowiem „zdegenerowane okazy” klasy rządzącej, przekonanej chorobliwie o swej wyższości nad ludem.

W dramacie występują więc różne indywidua, których wady zostały tak przerysowane przez pisarza, iż wydają się groteskowe na scenie; mogłyby jednak przerażać, gdyby funkcjonowały w prawdziwym życiu pu-

.....  
<sup>13</sup> Paul Maurice Legrain zajmował się przede wszystkim szkodliwymi skutkami alkoholizmu na psychikę człowieka (*Dziedziczność i alkoholizm*, 1889; *Psychologiczne skutki alkoholizmu*, 1920).

blicznym. Uważając się za elitę, postacie świadome są mimo to własnych słabości, a wręcz swego „zdegenerowanego statusu” i nie będą obawiać się otwarcie o tym mówić. Na przykład przedsiębiorca Livrari stwierdza na początku dramatu z pewną melancholią, jak gdyby próbował usprawiedliwić swój nadwreżony stan: „Ach! Jesteśmy przedstawicielami dekadencji, a co gorsze, dekadencji analitycznej i rozważnej!” Biznesmen próbuje w swym dyskursie chować się za pseudonaukowością czy „literacką nostalgiją”, podczas gdy Chambard, zaciekły (bowiem idący po trupach) kandydat na deputowanego, ubolewa nad brakiem ciągłości sławetnej tradycji: „Niestety, nawet tym nie jesteśmy! Nic nie pozostało po tej zachwycającej dekadencji łacińskiej, która przynajmniej miała odwagę oddawać się orgiom”, a całą dyskusję podsumuje w dość lakoniczny sposób znerwicowany psycholog Barral nie bacząc na subtelności językowe: „jesteśmy degeneratami, wykolejeńcami, neurastenikami”. Choć postacie wydają się ubolewać nad tym stanem rzeczy – zarzucając swym przodkom, że przekazali im w genach „zgniliznę moralną”, to jednak trudno nie odnieść wrażenia, iż znajdują w swej kondycji pewną radość. Są zdemoralizowani do szpiku kości. Im bardziej upajają się alkoholem i odurzają narkotykami, tym bardziej wychodzą na jaw ich najszybsze i perwersyjne pragnienia. Pani de Girolles, którą wszyscy znają z dobroczynności, marzy o tym, by zabić pół tuzina Chińczyków. Jej pobudki nie wynikają jedynie z faktu, że nie uważa Azjatów za ludzi, ale pragnie odczuć niewymowną rozkosz i „ciarki przechodzące po ciele”.

Provins kreśli przynębiający obraz degeneratów, których – jak sam zauważa – „niedorozwój mózgowy” przejawia się chroniczną i chorobliwą niechęcią do jakiegokolwiek konstruktywnego działania. Krytykując możnych tego świata, obnaża prawdziwe oblicze polityków, którzy pragną jedynie zaspokoić własne, nierzadko perwersyjne potrzeby. Chambard aspirujący do funkcji posła zauważa cynicznie: „czy wierzą państwo w szlachetność tych wszystkich, którzy nie mogą zapewnić ludowi chleba, obiecują mu konfitury? [...] A jednak ludzie na nich głosują. Musimy robić jak oni, dorwać się do władzy wszelakimi sposobami... moralnym obowiązkiem klas przodujących jest obrona systemu społecznego”. Zachęcony przez podchmielonych akolitów, przyszedł „trybun ludowy” przygotowuje mowę, którą ma wygłosić na mityngu. Propozycje w niej zawarte odpowiadają ideologiom wszystkich partii – od radykałów poprzez konserwatystów, antyklerykałów i socjalistów aż po reakcjonistów. Nie liczy się bowiem program, liczy się zdobycie władzy.



## Polowanie przed obiadem

W epizodzie *Polowanie przed obiadem* Provins przedstawia różne stany ducha burżujów uczestniczących w uroczystym posiłku. Racząc się przystawkami, goście wyrażają oburzenie na kryminalne poczynania anarchistów. To oni mieszają ludziom w głowach, nawołując robotników do mordowania „pocziwych mieszczan”. Ponieważ nikt z zebranych nie pojmuje, dlaczego biedota skarży się na swój los zamiast jeszcze więcej pracować dla poprawienia swojego bytu, wszyscy stwierdzą, że anarchistów należy po prostu eksterminować. Nastrój odmienia się, kiedy biesiadnicy zajądają się bażantami. Baron Rubenheim (gospodarz domu) oblicza, ile fortun zasiadło przy jego stole. Kiedy dojdzie do zawrotnej sumy dziewięćdziesięciu milionów, wstąpi nagle w niego swoiste duchowe uniesienie, które znajdzie upust w tyleż sarkastycznej, co absurdałnej pochwalę potęgi pieniądza:

Oto dlaczego kultem otaczać musimy naszego Pana, którym jest pieniądz: właśnie dzisiaj w epoce egalitaryzmu, gdy szerzy się miernota i impotencja, on jedyny reprezentuje wartość, która wszystkiemu się oprze. To dzięki niemu wszystkie potęgi tego świata są u naszych stóp, wszystko dzisiaj możemy kupić: talent, inteligencję, zaszczyty, sławę. To właśnie on pozwala nam, moje drogie panie, ozdabiać wasze cudowne uśmiechy perłami, diamentami, oddawać wam w cudowny sposób cześć, która wam się należy. I wreszcie, bo przecież nie możemy niczego pominąć, wspomnieć tu należy o nieszczęśnikach – i chciałbym w tym miejscu wyrazić moje największe uznanie dla przywileju bogactwa: dobroczynności!

Przy kawie stan ducha sprowadza gości do rozmów o działalności charytatywnej. Małżonka barona szczerze podziwia Lię Montsale, która pomaga biednym. Z tą samą szczerością wyraża się niezbyt pochlebnie o potrzebujących, gnieźdzących się w śmierdzących mansardach. Wszyscy przy stole wyrażają współczucie dla ludzi pozostawionych samym sobie, ale zarazem zauważają przewrotnie, że gdyby nie bogaci, to nikt by im nie mógł przyjść z pomocą, nikt więc nie powinien podnosić ręki na krezusów, bowiem bez nich runąłby w gruzach cały porządek społeczny – taką można wynieść lekcję z rozmów kapitalistycznych ciemiężców.

Provins występował przeciwko podporom mieszczańskiego ładu społecznego, ale samego już porządku nie negował. Wierzył głęboko, iż elity muszą „naprawić swe grzechy”. Zarzucał im „inercję intelektualną” i brak moralności. Wzywał do twórczej pracy: „trzeba powrócić do prostoty, do higieny moralnej, do zdrowego myślenia”. Apel pisarza nie stracił na aktualności, bowiem także dzisiaj mógłby pobudzać do refleksji reprezentantów społeczeństwa uważających się za elity.

## Obrus

August Linert pisał w grudniu 1891 roku na łamach periodyku „L'Art social” [Sztuka społeczna], że dramat [anarchistyczny] musi być przede wszystkim przerażający, aby mógł być prawdziwy<sup>14</sup>. Utwór dramatyczny musi więc wstrząsnąć widzom, aby ten zobaczył niczym w lustrze okrutną rzeczywistość, pobudzając go tym samym, jak tego później będzie chciał Brecht, do postawy krytycznej, w tym przypadku względem nadwężonej kondycji klasy robotniczej. *Obrus* Gastona Montéhusa odpowiada temu programowi teatru zaangażowanego, bowiem porusza odbiorcę, by zachęcić go do działania na rzecz zmiany opresyjnego systemu politycznego. Scena przedstawia skromne wnętrze mieszkania górników, które służy zarazem za kuchnię, sypialnię i jadalnię. Ponad domostwem piętrzą się złowrogie dymy unoszące się z olbrzymich kominów – choć ich nie zobaczymy, to przywołanie przez bohaterów przygnębiającego widoku biednej dzielnicy podkreśla znamienne wręcz tragiczną sytuację. Nawet aura pochmurnego dnia wydaje się nie sprzyjać biedakom: wszystko jest spowite w przepastnych ciemnościach. Matka i córka wyhaftowały właśnie obrus dla ojca, o którym od wielu lat marzył i który chciał mu wręczyć z okazji jego ostatniego dnia pracy w kopalni, ale jeszcze nie wiedzą, że wyszyły dla niego całun, bowiem mężczyzna owego „szczęśliwego dnia” poniesie śmierć w wyniku wybuchu metanu w sztolni – to właśnie tym obrusem przykryte zostanie jego ciało. Już od pierwszych replik dramatu wyczuwa się obecność śmierci: matka wspomina swojego ojca i swoich trzech synów, którzy zginęli w kopalni. Do listy ofiar dołączy niebawem również jej ukochany mąż. Pesymistyczny wydźwięk dramatu jest jednak jedynie tłem dla rodzącego się buntu głównego bohatera, który nie godzi się na niesprawiedliwy system społeczny.

Czytając tę sztukę, trudno nie odnieść wrażenia, że została pomyślana jako rodzaj „recytatywu anarchistycznego”<sup>15</sup>, w którym dialogi mają obnażyć kryminalny system państwa, obojętnego na los swych obywateli. Funkcja koryfeusza przypada Jeanowi, dwudziestodwuletniemu młodzieńcowi, który zdezerterował z armii i który sprzeciwia się pracować pod ziemią jak niewolnik. To właśnie on jest *porte-parole* dramaturga, który wkłada w usta protagonisty rewolucyjne hasła. Młody mężczyzna

.....  
<sup>14</sup> Por. A. Linert, *Le socialisme au théâtre: notes de critique d'art*, „L'Art social”, (styczeń 1892), s. 59–62.

<sup>15</sup> Por. A. Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, Presses Universitaires de France, Paris 1973.

krytykuje służbę wojskową, którą zastąpiłby utworzeniem armii ludowej: „Cierpię, będąc zmuszonym do przyjmowania zniewag przełożonego, który wręcz przeciwnie, powinien swoją dobrocią pozwolić mi zapomnieć o żalu, że zostawiłem wszystko. Cierpię myśląc, że te miliony, które wydaje się na zakup karabinów, prochu i armat, mogłyby ulżyć nędzy, która panoszy się wśród klasy robotniczej”. Utwór porusza również problem niepewnych warunków życia klasy robotniczej, a przede wszystkim dramat proletariuszy, którzy nie będąc w stanie opłacić czynszu, siłą usuwani są z własnych mieszkań: „[...] ziemię dzierżawi nam właściciel, a w dniu, w którym mu za nią nie zapłacimy, wyrzuci nas. A gdy zostaniemy wyrzuceni, jako że popełniliśmy przestępstwo polegające na braku szczęścia, matka-ojczyzna przychodzi do nas w postaci żandarma i prowadzi nas nie do schronienia, w którym nasze ciało i duch mogą wypocząć od nieszczęść, lecz do sądu. Nieszczęście nie potrzebuje sądu”.

Montéhus zmusza publiczność do refleksji, wzywa ją do odrzucenia niesprawiedliwego systemu oraz do walki o godne życie każdego człowieka. Sztuka staje się tym samym swoistym wykładem anarchistycznym, który ma pomóc odbiorcy w obudzeniu w nim świadomości i zachęceniu go do naprawy niegodziwego świata:

JAN [...] Załóżmy, że dziś popadłem w nędzę. Czy ojczyzna-matka ma jakiś punkt czy biuro, gdzie mógłbym powiedzieć: przyszedłem po bon, który zapewni mi dobrobyt, chociażby do czasu, gdy znajdę pracę?

VÉROT Nie, to prawda, nie myśleliśmy jeszcze o tym, ale to nadejdzie. [...] Wróćmy do tematu.

JAN Tak, tak. A więc ojczyzna nie ma nic, by mnie wspomóc i leżę na bruku, zziębnięty, zdychający z głodu, gdy nagle słychać armatni wystrzał, dźwięk trąbki i w końcu mobilizacja wojskowa! Matka – ojczyzna, która przed chwilą nic dla mnie nie miała: ani pieniędzy, ani chleba, ani ubrań, która w sumie mnie nie znała, przychodzi, bierze mnie na bok i mówi: przed chwilą nie miałam z czego dać ci na życie, a teraz masz karabin, który może przynieść ci śmierć.

## Wolna Miłość

Sztuki sprzeciwu społecznego nie pomijały w swej krytyce „podrzędnej roli kobiet”, do jakiej zredukował je mieszczański porządek. Wraz z emancypacją proletariatu kobiety coraz odważniej domagały się również praw dla siebie. Choć niewiele było pisarek w tym okresie (w porównaniu z piszącymi mężczyznami), to jednak te nieliczne podnosiły wyraźnie w utworach problematykę niepewnej kondycji kobiet, zachęcając swoich