

„Jakkolwiek dzielny był Hernani, nie można było dopuścić, aby walczył sam...”, czyli o początkach francuskiego teatru romantycznego

Wrzesień roku 1827 zapamiętano jako szczególny okres w działalności Victora Hugo, kiedy stworzył niezwykle wymowną i nad wyraz oddziałującą na młodych romantyków, wychowanków jego cénacle'u i ojców cyganerii teorię nowego dramatu. Choć jego idee nie spotkały się jeszcze z pełną aprobatą, musiały niejako oczekiwać czasu, gdy nowe zastępy bohemy ustawią się w kolorowym szeregu i wyjdą na spotkanie z paryską publicznością, gdzie wśród szalonego podziwu i zacieklej wściekłości dokona się kolejny zakręt na ścieżce literackiej Jowisza romantyzmu. Zanim jednak przed Teatrem Francuskim rozłożyli się obozem Hunowie Atylli – „nieumyćci, dzicy, nastroszeni, osłupiali (...) rycerze przyszłości, wojownicy idei, obrońcy wolnej sztuki”¹, należało uwolnić widza od wizji ponurych bohaterów, zbójców, trupów i całej serii mocnych wrażeń, którą przez pierwsze trzydziestolecie XIX wieku dawkował publiczności nieustannie mistrz melodramatu – Guilbert de Pixérécourt². Ciągle istniała bowiem ostra linia demarkacyjna oddzielająca repertuar Comédie-Française, do której elitarna publiczność przychodziła oklaskiwać bohaterów tragedii i komedii Molierowskiej, od repertuaru teatrów bulwarowych z jego „gatunkiem szkaradnym” na czele, określonym odpowiednio – *genre noir*, *genre batard*, *genre vulgaire*³.

Charles Nodier traktował melodramat, którego wirtuozem był Pixérécourt, jako gatunek wypełniony misją moralną, będący swoistą odbitką greckiej tragedii. Gatunek ten respektował bowiem arystotelesowską ważność fabuły, charakterów i motywacji, naśladował człowieka w działaniu, stanowił spektakl złożony ze śpiewu i słowa mówionego. Pozostał jednak przy

¹ T. Gautier, *Premiera „Hernaniego”* [w:] tegoż, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, wybór, tłum. i komentarz J. Guze, Warszawa 1975, s. 46.

² Zob. A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1997, s. 185.

³ Zob. D. Ratajczakowa, *Muzyka melodramatu*, „Muzykalnia” 2008, nr 1, [czasopismo] [online] De Musica. Pismo Muzykalnia, [dostęp: 27.09.2012], dostępny w Internecie: http://www.demusica.pl/pdf/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf.

tym tworem zawieszonym między literaturą a teatrem, również między sztuką romantyczną spod znaku *école de bon sens* lub *juste milieu*. Wykorzystywał zatem całe zastępy środków potrzebnych do stworzenia moralnego przesłania i równowagi ducha. Figura krzywdy została tu dopełniona figurą mocy, obie natomiast zespolono mianownikiem namiętności i pasji, jako najważniejszego piętna, które odcisnęła na gatunku rewolucja. W latach dwudziestych i trzydziestych, kiedy Pixérécourt święcił triumfy, a teatr francuski był areną walk, melodramat stał się „wehikułem dla różnych idei i ideologii”, jednocześnie wehikułem ulotnym, który zrezygnował z marzenia o artystycznej nieśmiertelności i zastępach pokoleń odbiorców⁴. Potwierdza to smutne westchnienie Gautiera:

O Guilbert de Pixérécourt! ô Caignez! ô Victor Ducange! Shakspeares méconnus, Goethes du boulevard du Temple, Alec quel soin pieux, quel respect filial, à la leur déjà pâissante de la Lampe, cette amie nocturne qui semble travailler Alec sous, nous avons étudié vos conceptions gigantesques, oubliées de la génération présente! Que de fois l'aurore nous a surpris courbé sur quelque œuvre prodigieuse comme *les Ruines de Babylone*, *Hariadan*, *Barberousse*, *Robert*, *chef de brigands*, *l'Aqueduc de Cozenza*, *Tékéli*, et autres pièces admirables!⁵

Melodramat jako źródło heroiczných postaw i swoisty model estetyczny dla sztuki nowoczesnej na pierwszy rzut oka może się wydawać paradoksalnie sprzeczny z powszechnym mniemaniem. Czy melodramat gniewał wysoką publiczność? Był dla niej kiczem, którego znieść nie mogły oczy widzów? Był zbyt łzawy, zbyt łatwy, zbyt fałszywy? W porewolucyjnej Francji melodramat miał silniejszą pozycję niż w późniejszych latach. Co więcej, jego pierwotne znaczenie i konotacje były ciągle czytelne dla odbiorców, a przede wszystkim młodych romantyków lat trzydziestych XIX wieku. Towarzysze Victora Hugo byli jednak świadomi, że należało wyzuć go z wszelkiego realizmu, sprowadzić do niewielu elementów, a w nich stopić z sobą dosłowność i symbol. „Wyrzucić motywację, psychologię, wszelkie uzasadnienia i działać bezpośrednio przez zmysły na uczucia. (...) Rzecz musi mieć prostotę i sakralny wymiar prymitywu”⁶. Théophile Gautier, przyszły uczestnik batalii o *Hernaniego*, podkreślał ważność i pozycję ówczesnego teatru bulwarowego, sugerował również dwie dość odważne koncepcje. Po pierwsze,

⁴ Zob. tamże.

⁵ T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. 4, Paris 1859, s. 356.

⁶ M. Piwińska, *Melodramat może być mitem. Nieznany teatr Victora Hugo*, „Dialog” 2002, nr 8–9, s. 140.

uważał, że melodramat i romantyzm posiadają wspólne dziedzictwo kulturowe i pochodzenie ideologiczne, co było rzadko przyznawane. Po drugie, odwoływał się na powrót do zapomnianych, populistycznych korzeni epoki, poprzez wskazanie jej melodramatycznych korzeni⁷.

De l'épopée surtout: car ces admirables romances offrent l'exemple d'une création spontanée. Retourner à la poésie populaire: tout est là; oublier la poésie savante, toujours artificielle, toujours fausse, pour recueillir sur les lèvres du peuple le cri de la nature, voilà le plus nécessaire effort. Admirable rencontre! Cette épopée primitive, jaillie du sol, l'Espagne la possède, il suffit de l'écouter. Et les Français de s'appliquer à faire goûter à leurs compatriotes cette poésie populaire, qui est, comme l'on sait, un des mythes du romantisme⁸.

Jednak w obliczu upadku kultury życia publicznego i prywatyzacji życia indywidualnego zapanował wśród *enfants du siècle* lęk wobec nowoczesności, w której upatrywano kryzys społeczny i kulturalny. Według Jürgena Habermasa i Richarda Sennetta w całym osiemnastym wieku żywy był dyskurs w kulturze dotyczący racjonalności jednostek-obywateli oraz teatralizacji świata miejskiego. W wieku XIX na jego miejscu pojawiła się nowa cywilizacja komercyjna, pełna jednostek, które odłączyły się od wspólnoty i stały się pasywnymi obserwatorami skodyfikowanego świata⁹. Taką dominującą wizję publicznej sfery życia burżuazji wiąże Sennett z antyczną metaforą społeczeństwa jako *theatrum mundi*:

Human life as a puppet show staged by the gods was Plato's vision in the *Laws*; society as a theatre was the motto of Petronius' *Satyricon*. In Christians times, the theater of the world was often thought to have an audience of one, a God who looked on in anguish from the heavens at the strutting and the masquerades of His children below. By the eighteenth century, when people spoke of the world as a theatre, they began to imagine a new audience for their position – each other, the divine anguish giving way to the sense of an audience willing to enjoy, if somewhat cynically the playacting and pretenses of everyday life. And in more recent times, this identification of the theater and society has been continued in *Balzac's Comédie humaine*, in Baudelaire, Mann, and, curiously, Freud¹⁰.

⁷ A były one widoczne, chociażby w słynnej *Przedmowie do „Cromwella”*, w której Hugo wyraźnie identyfikował nowoczesność i groteskę z jej wizją przesady, niepokoju i chaosu. Zob. M. Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, London 2005, s. 44.

⁸ P. Hazard, *Le romantisme et les lettres*, Paris 1929, s. 88.

⁹ Zob. M. Gluck, dz. cyt., s. 24.

¹⁰ R. Sennett, *The Fall of Public Man*, New York 1974, s. 34–35.

Koncepcja świata-teatru stała się kluczowa dla formacji kulturowej cyganerii, której charakterystyczne gesty były głęboko osadzone w konwencji teatru z początków XIX wieku. Jest zatem w pełni uzasadnione, że akt założycielski bohemy powinien być związany z teatralnym skandalem, którego wykroczenie poza obowiązujące normy społeczne i kulturalne wywołało niemałe zaskoczenie wśród mieszkańców Paryża. Zanim jednak doszło do ostatecznej rozgrywki, ponieważ zapewne to bitwa o *Hernaniego* jest tym kamieniem milowym w dziejach teatru, scharakteryzować należy okoliczności, jakie ją poprzedzały¹¹.

Początki teatru romantycznego sięgają lat dwudziestych, kiedy to we Francji zaznaczyły się wyraźne wpływy literatury hiszpańskiej, jednak nie w zakresie ruchu romantycznego, a siedemnastowiecznego okresu *El Siglo de Oro*, przedstawionego północnej Europie przez Niemcy i pośrednio Szwajcarię. W 1823 roku, w dwusetną rocznicę powstania *La estrella de Sevilla* Lope de Vega, Pierre Lebrun wystawił jej adaptację – *Le Cid d'Andalousie*, dzieło napisane wierszem, lekceważące zasadę jedności miejsca. W swej przedmowie autor wyznawał ze szczerym entuzjazmem, że Lope „peut nous aider à fonder en France un théâtre comme le sien, national”¹². Sztuka Lebruna, która była pierwszym dramatem romantycznym, szybko jednak popadła w niełaskę, czego skutkiem stało się bezlitosne wycinanie wersów *Cyda* przez cenzurę. Spośród trzystu usuniętych wersów skreśleniu uległy wiersze następujące:

Si garder un serment, même trop téméraire,
Est un devoir sacré pour un homme ordinaire,
Ce devoir dans un prince est la première loi.
Jamais ne doit faillir la parole du roi¹³.

Co Lebrun skomentował z goryczą: „cenzorowie roku 1823 mieli tę niesłychaną czelność, że skreślili te wiersze. Uważali, że nieostrożnie jest mówić ludowi, iż król powinien dotrzymywać słowa”. Co gorsza, usunięte zostały również wersy dotyczące śmiałej sceny między Bustosem a Sanchem: „cenzorzy roku 1823, ciągle przez szacunek dla władzy królewskiej, która z całą pewnością nie miała z tą sprawą nic wspólnego, nie znieśli, by znieważony

¹¹ Zob. M. Gluck, dz. cyt., s. 25.

¹² D. Helt, *The reception of the Spanish Theatre in European Romanticism* [w:] *Romantic drama*, red. G. Gillespie, Amsterdam 1994, s. 25.

¹³ P.A. Lebrun, *Préface* [w:] tegoż, *Œuvres de Pierre Lebrun*, t. 1, *Le Cid d'Andalousie*, Paris 1844, s. 232.

brat uderzył płazem młodego króla-rozpustnika, przyłapanego na gorącym uczynku”. Scena ta stanowiła węzeł akcji, z niej wynikały kolejne perypetie, z chwilą, gdy została skreślona, dalsze losy króla stają się całkowicie niezrozumiałe¹⁴. Co więcej, aktorzy poczuli wyrażać swoje niezadowolenie, a część publiczności miała zastrzeżenia do wersyfikacji i innych ustępstw w tekście, włącznie z pozbawionym ozdób, plebejskim w ich mniemaniu językiem, którego wymownym przykładem było słowo „izba”:

À en croire le grand nombre de nos journalistes, rien de plus commun, de plus lâche, de plus prosaïque que la diction du *Cid d'Andalousie* (...). Les vers de comédie abondent dans son ouvrage; il aime appeler les choses par leur nom (...). Plus les sentiments sont élevés, plus ils se produisent avec simplicité et franchise. Voilà ce qui a été chez lui le principal objet du blâme¹⁵.

Romantycy odłożyli na jeszcze kilka lat zdobycie sceny Teatru Francuskiego, zdając sobie w pełni sprawę, że ich sztuki są nie tylko formalnie trudne do zagrania, ale przede wszystkim ideologicznie niebezpieczne. Dopiero 11 lutego 1829 roku Aleksander Dumas wystawił na deskach Comédie-Française *Henri III et sa cour*, kronikę życia i intryg dworu królewskiego szesnastowiecznej Francji. Sztuka ta nie tylko naruszyła klasyczną zasadę jedności czasu i miejsca, ale także zerwała z tradycyjną zasadą decorum poprzez ukazanie scen pełnych przemocy. Jednocześnie dzięki dialogom pełnych emocji, żywej i dynamicznej akcji wyróżniała się bardzo na tle innych wystawianych dramatów¹⁶. Była to pierwsza francuska sztuka, w której wydarzenia z historii współczesnej zostały bezpośrednio umieszczone na scenie, podobnie jak Walter Scott czynił w swych powieściach. Podczas premiery publiczność popadła w niemałe zdumienie, ale dzięki kolorytowi lokalnemu i odwołaniu do narodowych uczuć osiągnięto pełne zwycięstwo szkoły romantycznej, zanim widzowie w pełni uświadomili sobie, co ono oznacza¹⁷. Dzieło Dumasa dało również impuls do zrównania repertuaru bulwarowego z oficjalnym; na skutek bowiem przedłużającego się powodzenia *Henryka III Delavigne*, jeden z najpopularniejszych twórców tragicznych, nie mogąc się doczekać, kiedy sztuka Dumasa zejdzie z afisza, oddał swoje dzieło *Ma-*

¹⁴ L. Łopatyńska, *Zagadnienia wielkiego repertuaru we Francji okresu Restauracji i Monarchii Lipcowej*, „Prace Polonistyczne” 1953, nr 11, s. 311. Zob. również F.A. de Armas, *Heavenly bodies: the realms of „La estrella de Sevilla”*, London 1996.

¹⁵ P. Martino, *L'Époque romantique en France, 1815–1830*, Paris 1944, s. 128.

¹⁶ Zob. B.T. Cooper, *French Romantic Tragedy [w:] A Companion to Tragedy*, red. R. Bushnel, Malden 2005, s. 459.

¹⁷ Zob. A. Bates, *French Drama. Part Nine*, London 1906, s. 68.

rino Faliero do teatru bulwarowego Porte-Saint-Martin. Była to pierwsza pięcioaktowa tragedia wierszem, która znalazła się na scenie bulwarowej¹⁸. Ale i sam *Henri III et sa cour* stanowił zaskoczenie dla odbiorcy, gdyż był pisany prozą, co zaowocowało aż trzema parodiami: *La Cour du Roi Pétaud* (Alexandre Dumas!, Cavé, Ferdinand Langlé i Adolphe de Leuven), *Le Brutal* (Armand Dartois, Barthelémy Jarnet i Michel Masson) i *Cri-cri et ses mitrons* (Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, Armand-François Jouslin de La Salle, Charles Dupeuty)¹⁹.

Nawet taka liczba parodii nie potrafiła przyćmić sukcesu Dumasa: dzięki zarobionym sześciu tysiącom franków porzucił pozycję biednego urzędnika i od tego czasu poświęcił się całkowicie sztuce, otrzymując coraz bardziej dochodowe propozycje²⁰.

Kolejna batalia romantyczna odbyła się pod patronatem samego Szekspira. Choć Alfred de Vigny zwykł mówić, że czuje się w teatrze zakłopotany, niemal stłamszony normami i ograniczeniami, jakie narzucają na niego sceniczni puryści, to z chęcią przetłumaczył Szekspirowskiego *Othella* (*Le More de Venise*), który miał premierę 24 października 1829 roku w Comédie-Française. Aktor Joanny, który odgrywał tytułową rolę, twierdził uparcie, że był to prawdziwy *Othello*, *Othello* Szekspirowski i wówczas aura rewolucyjnego znaczenia sztuki skupiła się wokół niej. De Vigny był wybitnym pisarzem, stąd jego tłumaczenie, podobnie jak dzieło Dumasa, zaczęło być postrzegane jako jedno z najcięższych dzieł w batalii o romantyzm. Pojawiło się bowiem niedługo po wystawieniu *Henryka III* i niemal jako uwertura do *Hernaniego*. Uznanie jednak jakoby de Vigny stał się swoistym krzewicielem idei zwycięstwa innowacji i upadku struktur klasycznych tragedii byłoby anachronizmem. W rzeczywistości *Le More de Venise* przyniosło zdecydowanie mniej krytyki dawnego teatru, niż przypuszczano. *Othello* był w znacznej części klasyczny, szczególnie zaś w swej obserwacji i skupieniu na jednej postaci oraz jednej namiętności. Sztuka wypełniona była klasycznymi elementami, zwłaszcza zaś w scenie z Desdemoną i chusteczką. Zgubiona przez główną bohaterkę, znaleziona i podrzucona przez bezwzględnego Iago stała się przyprawiającym tłumaczy o ból głowy dodatkiem. „Mouchoir” było słowem, którego dobrze wychowani Francuzi nie wypowiadali, a nawet nie przywykli słuchać w miejscu publicznym. Było to swoiste tabu, za którym krył się zakaz stykania z czymś, co określano pospolicie „niskim”²¹.

¹⁸ Zob. L. Łopatyńska, dz. cyt., s. 317.

¹⁹ Zob. A.F. Davidson, *Aleksander Dumas. His life and work*, London 1902, s. 386.

²⁰ Zob. A. Bates, dz. cyt., s. 69.

²¹ Zob. J. Pemble, *Shakespeare goes to Paris: how the bard conquered France*, London, New York 2005, s. 102–104.

W 1147 roku muzułmańskiego kalendarza, czyli w 1723 po Chrystusie, w czasie hymenu cnotliwej damy tureckiej Zahry, która przypominała nieco Desdemonę, Melpomena potrzebowała chusteczki, a nie mając odwagi wyciągnąć jej z kieszeni, posłużyła się na to miejsce bilecikiem. W r. 1792 Melpomena znów potrzebowała tejsze chusteczki z okazji hymenu pewnej obywatelki, która się podawała za wenecką i krewniaczkę Desdemony (...). Tym razem (...) była już o krok od wzięcia chusteczki, lecz czy dlatego, że w czasach Dyrektoriatu uchodziłoby to za zuchwalstwo, czy też dlatego, że wymagano większego luksusu – dość, że włożyła brylantowy diadem i nie zdejmowała go nawet w łóżku, nie chcąc się pokazać w negliżu. W r. 1820 tragedia francuska (...), zabierając się do przekładów z niemieckiego, znów miała do czynienia z chusteczką, tym razem w związku z testamentem królowej Szkocji. Słowo daję! rozzuchwaliła się i wzięła chusteczkę – właśnie chusteczkę! – do ręki i przy pełnej sali z poważną miną nazwała ją głośno i dzielnie płótnem i darem. To był wielki krok²².

De Vigny złamał tabu ciążyące na tym pojęciu i w wersji, w którym pojawiła się chusteczka, pozostawił ją. Postawił wszystko na jedną kartę i zaryzykował bycie pierwszym, który wprowadzi do teatru dotąd niewypowiedziane na scenie słowo. Mlle Mars, aktorka grająca rolę Desdemony, sprzeciwiała się, ale jej opór został przezwyciężony i historia uzupełniła do końca swą kartę. Jej *mouchoir* pozostała jednak bez *fraises*, użyto bowiem określenia *orné de fleurs asiatiques*²³.

Wreszcie w r. 1829, dzięki Szekspirowi, wypowiedziała to wielkie słowo, ku przerażeniu słabych duchem, którzy tego dnia wydawali bolesne jęki, oraz ku zadowoleniu publiczności, która w swej większości zwykła chusteczkę nazywać chusteczką. Słowo wkroczyło na scenę – pocieszny triumf? Czy zawsze trzeba będzie stulecia, aby wprowadzić prawdziwe słowo do dramatu?²⁴

W 1925 roku pewien brytyjski uczyony zauważył, że minęło sto lat od czasu, gdy Desdemona po raz pierwszy nazwała na francuskiej scenie chustecz-

²² A. de Vigny, *List do Lorda... O przedstawieniu z 24 października 1829, czyli o systemie dramatycznym*, tłum. E. Bieńkowska [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 412.

²³ Zob. J. Pemble, dz. cyt., s. 104.

²⁴ A. de Vigny, dz. cyt., s. 412. „Znamienne jest, że Vigny nie wymienia *Henryka III*, w którym chustka księżnej de Guise odgrywa tak wielką rolę i oczywiście jest nazwana po prostu chustką; ale bo też *Henryk III* nie jest sztuką wielkiego repertuaru”. L. Łopatyńska, dz. cyt., s. 319.

kę jej właściwym określeniem, i że kolejne sto lat upłynęło bez dokładnej wzmianki o jej charakterystycznej, owocowej dekoracji²⁵.

Kim zatem byli ci, którzy odpowiedzieli na dźwięk rogu Hernaniego i ruszyli na wyniosłą górę romantyzmu, dzielnie broniąc jej przed atakami klasyków? Kim były zaszczytne zastępy młodych band, którym niestraszna była chustka do nosa, którzy walczyli w imię ideału, poezji i wolności sztuki z entuzjazmem, brawurą i oddaniem? Warto zwrócić szczególną uwagę na wydarzenie, jakim była bitwa o *Hernaniego*, ponieważ stanowi pierwsze w historii bohemy publiczne wystąpienie cyganów. Starcie miało miejsce w Comédie-Française 25 lutego 1830 roku: na tę kontrowersyjną sztukę paryżanie oczekiwali z wielką niecierpliwością, gdyż miała ona stanowić, w ich mniemaniu, ostateczną rozgrywkę między szkołą romantyczną i szkołą klasyczną, a także jeden z porachunków toczącego się od dwóch dekad sporu między zwolennikami tendencji nowoczesnych występujących przeciwko starożytnym. Bilety zostały wyprzedane tydzień wcześniej, a sam Hugo był bombardowany prośbami o bezpłatne miejsca przez takie gwiazdy, jak Benjamin Constant, Adolphe Thiers i Prosper Mérimée, którzy nie byli w stanie nabyć biletów w kasie²⁶. Z obawy, aby *Hernani* nie był okazją do politycznej manifestacji, prorządowa gazeta „La Quotidienne” ostrzegła: „De quelque importance que soit la représentation d’*Hernani* pour la république des lettres, la monarchie française ne peut avoir à s’en inquiéter”²⁷.

Stało się zatem tak, jak zapowiadała to „La Quotidienne” – premiera *Hernaniego* wywołała inny, oprócz tego *stricte* artystycznego, skandal, którego zapewne i publiczność się spodziewała. Prawdziwa bowiem awantura tego wieczoru spowodowana została nie tylko innowacjami Victora Hugo, ale także działaniami podjętymi przez rzesze młodych cyganów, którzy przybyli do Comédie-Française, by wspierać płomienistych zbójców myśli, dzikusów i rycerzy przyszłości, a smagać bezlitośnie szarych, kolana mające paść na gilotynie, mumie i tyse pały²⁸. Zgodnie z relacją Hugo, jego właśnie decyzja

²⁵ Zob. J. Pemble, dz. cyt., s. 105.

²⁶ Zob. M. Gluck, dz. cyt., s. 24–25. O podobnych trudnościach wspomina sam Gautier: „*Hernani* był w próbach, a hałas, który już powstał wokół sztuki, pozwalał przewidzieć, że będzie gorąco. Uczestniczyć w tej batalii, walczyć z ukrycia o słuszną sprawę było naszym najdroższym pragnieniem, naszą największą ambicją; ale salą, jak mówiono, rozporządzał autor, przynajmniej na pierwsze spektakle, i wydawało się nam zuchwalstwem niewybaczalnym, żeby nieznanemu nikomu malarzyna miał prosić go o bilet (...)”. T. Gautier, *Pierwsze spotkanie* [w:] tegoż, *Pisarze i artyści romantyczni*, dz. cyt., s. 31.

²⁷ A. Hugo, dz. cyt., s. 307.

²⁸ T. Gautier, *Premiera „Hernaniego”*, dz. cyt., s. 47.

pomogła zmienić przedstawienie *Hernaniego* z estetycznego sporu, którego zakończenie mógł przewidzieć, w ogromnych rozmiarów skandal kulturalny. Innowacja ta polegała na rezygnacji z utrwalonego wśród twórców zwyczaju zatrudniania na premierę profesjonalnej klaki, aby zapewnić sobie sukces spektaklu.

Liczył zatem Hugo na szczerych i nieodpłatnych zwolenników, którzy znaleźli się wśród poetów, dramatopisarzy, powieściopisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, kompozytorów, muzyków i studentów zamieszkujących La Rive Gauche²⁹. Jak wspominał później Gautier, „w armii romantycznej, jak w armii włoskiej, wszyscy byli młodzi”³⁰.

Przewidywania Victora Hugo i nadzieje pokładane w grupie młodych entuzjastów romantyzmu sprawdziły się. Obrona *Hernaniego* została precyzyjnie zorganizowana, niemal na wzór kampanii wojskowej, gdzie głównodowodzącymi byli Gérard de Nerval, Théophile Gautier i Petrus Borel.

Gérard miał za zadanie ściągnąć młodych ludzi na ów wieczór, który zapowiadał się tak burzliwie i zawczasu budził tyle niechęci. Czy to nie naturalne przeciwstawić młodość zgrzybiałości, grzywy – łysym czaszkom, entuzjazm – rutynie, przyszłość – przeszłości? (...) Zdaje się, że nie zazналиśmy żywszej radości niż wówczas, gdy Gérard wyjął z pakietu sześć czerwonych biletów i podał nam je z miną uroczystą, zalecając sprowadzić tylko pewnych ludzi. Będziemy odpowiadać głową za tę grupkę, za tę drużynę, której dowództwo zostało nam powierzone³¹.

Nosił bowiem z sobą Nerval, ulubieniec Hugo i cieszący się uznaniem samego Goethego tłumacz, paczkę kwadracików wykonanych z czerwonego papieru, na których wytłoczona była tajemnicza formuła *hierro*, „doskonale dobrana do charakteru *Hernaniego* wyniosła dewiza kastylijska”, która później stała się okrzykiem bojowym romantyków: *Hierro despiértate!*³².

Zebrani w swoich małych oddziałach romantycy około piętnastej ruszyli do teatru, by sforsować pierwszą barierę, jaką stanowiło zdziwione kierownictwo Comédie-Française, które pierwszych widzów spodziewało się dopiero wieczorem. Obierając strategiczne pozycje na tylnych ławkach galerii,

²⁹ Zob. M. Gluck, dz. cyt., s. 25; A. Esler, *The First Night of „Hernani”* [w:] *On Bohemia: the code of the self-exiled*, red. C. Graña, M. Graña, New Brunswick 1990, s. 581.

³⁰ T. Gautier, *Pierwsze spotkanie*, dz. cyt., s. 35.

³¹ Tamże, s. 32.

³² Tamże. *Hierro, despiértate!* stanowiło okrzyk wojenny średniowiecznych Almogawarów. Zob. V. Balaguer, *Los pirineus: obra dramàtica en un prolech y tres actes*, Barcelona 1911, s. 81.

zakątkach paradyżu, „we wszystkich miejscach podejrzanych i niebezpiecznych”, pozostało im jedynie czekać do czasu odsłonięcia kurtyny. Na szczęście mieli ze sobą prowiant, obiad w pełnym wymiarze i kilka butelek wina. Urządzili sobie zatem głośny i radosny piknik w tych mrocznych zaułkach ciemnego jeszcze teatru. Rozmawiali entuzjastycznie o sztuce, o swoim mistrzu Hugo, recytowali jego poematy, własne dzieła – owoce romantycznej gorączki i śpiewali piosenki. Jeden tylko problem przeszkodził im w osiągnięciu pełni szczęścia: publiczne toalety były ciągle zamknięte, a wokół nie było nikogo, kto mógłby je otworzyć. Nie zważając na brak jakichkolwiek udogodnień, młoda cyganeria uwalniała swe ciała od zbędnego balastu w odległych zakątkach teatralnych balkonów³³.

W końcu nadeszła godzina dziewiętnasta. Lampy gazowe zostały zapalone, a widzowie zasiedli na swych miejscach.

Drzwi łóż otwierały się i zamykały z hałasem. Kobiety kładły swoje bukiety i lornetki na aksamitnych obrzeżach i zajmowały miejsca jak na długo trwający seans, poprawiając dla wygody ramiączka dekolowanych staników i rozsiadając się w samym środku spódnic. (...) Parter i balkon wypełniały głowy akademickie i klasyczne. Pomruki burzy głucho przebiegały przez salę, był już czas, aby podniosła się kurtyna (...). Wreszcie rozległy się trzy uderzenia. Kurtyna zwinęła się (...)³⁴.

Scena, na której odbyła się „orgia od pierwszego słowa”, gdzie wypowiedziano pamiętne wiersze:

Czy to już on? Tak wcześnie!
Tak, słycać pukanie
Od strony tajnych schodów³⁵.

Zastosowano w nich przerzutnię zakazaną przez wersyfikację klasyczną. Wśród klasyków wywołała ona zgorszenie, natomiast młodzież romantyczna doszukiwała się niezwykłych głębi w wykorzystaniu tego środka artystycznego.

³³ A. Esler, dz. cyt., s. 582.

³⁴ T. Gautier, *Premiera „Hernaniego”*, dz. cyt., s. 50–51.

³⁵ V. Hugo, *Hernani. Dramat w pięciu aktach*, tłum. K. Wągrowiska, oprac. L. Łopatyńska, Wrocław 1953, s. 12.

Czy pan nie widzi, że „ukryte”³⁶, przerzucone i jakby zawieszane poza wierzchem, maluje cudownie miłosne i tajemnicze schody, których spirala wtopiona jest w mur siedziby! Jaka niezwykła wiedza architektoniczna! jakie wycucie sztuki szesnastego wieku! jakie głębokie zrozumienie cywilizacji!³⁷

Wzrok przybyłych przykuwały także ekstrawaganckie stroje i zachowanie cyganerii. Każdy szanujący się dandys³⁸ założył na tę okazję „spodnie barwy bladzielonej wody”, wylamowane na szwach czarnym aksamitem, do nich dobierał czarny frak o „szerokich, aksamitnych wyłogach” i aksamitną narzutkę podbitą zielonym atłasem. Wokół szyi zawiązywał wstążkę z mory, która służyła za krawat i za kołnierz jednocześnie. We wspomnieniach o niezapomnianym wieczorze Hugo czytamy:

the numerous pedestrians of the rue Richelieu saw a growing band of wild and curious beings accumulating, bearded, long-haired, dressed in half styles, except the fashionable one, in Spanish cloak, waistcoat a la Robespierre, cap d la Henri III, with all ages and all countries upon their shoulders and their heads, in the heart of Paris and in broad daylight. The bourgeois stopped astounded and indignant. M. Theophile Gautier especially insulted all eyes by a scarlet satin waistcoat and heavy hair which fell to his loins³⁹.

Sztandarem bitwy miała być jednak słynna czerwona kamizelka „koloru wiśni czy chińskiego cynobru”⁴⁰, która mogła stanowić świadectwo wpły-

³⁶ Przekład Joanny Guze.

³⁷ T. Gautier, *Premiera „Hernaniego”*, dz. cyt., s. 53.

³⁸ „W Paryżu angielska moda męska utrzymała się jeszcze po 1815, nawet gdy miasto opuścił nękany przez wierzylicieli >>ról dandysów<< George Brummel, uchodzący za wyrocznie kwestii elegancji. Naśladowano go, nosząc z rana >>buty niemieckie<< z wypuszczonymi na wierzch spodniami lub pantofle z welurowymi *culotte* i płowoszarą kamizelką. Wieczorem obowiązywał frak z gładkimi guzikami i czarne spodnie pantalonowy do kostek z wystającymi spod nich haftowanymi pończochami lub ażurowymi skarpetkami zakładanymi na białe pończochy. Największą fantazją cechowała kamizelki – często na lub pod jedwabną kamizelkę zakładano drugą – pikowaną”. F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, tłum. P. Wrzosek, oprac. A. Sieradzka, Warszawa 2003, s. 345.

³⁹ A. Hugo, *Victor Hugo by a witness of his life*, tłum. Ch.E. Wilbour, New York 1864, s. 148.

⁴⁰ Sprzeczne informacje na temat tej części garderoby romantyków pojawiają się w wielu opracowaniach. Lidia Łopatyńska we wstępie do *Hernaniego* (L. Łopatyńska, *Wstęp* [w:] V. Hugo, *Hernani*, tłum. K. Wągrowiska, Wrocław 1953, s. XXXI) optuje za wiśniowym, atłasowym kaftanem, podobnie twierdzą Paul Bénichou, Mark K. Jensen (P. Bénichou, M.K. Jensen, *The consecration of the writer, 1750–1830*, Lincoln 1999, s. 431), wskazując na różowy kubrak. Natomiast Robert de Smet (R. de Smet, „*Otello*” in *Paris and Brussels* [w:] *Shakespeare survey*, red. A. Nicoll, t. 3, Cambridge

wów mody hiszpańskiej w drugiej połowie XVI wieku. Za jej sprawą spodnia jopula⁴¹ została zastąpiona przez wams – obcisły kaftan, wydłużony na przodzie w szpic, z krótką baskiną i podwatowanymi wałkami na ramionach. Kołnierz początkowo niewielki i leżący, z czasem ustąpił stojącemu, zachodzącemu wysoko na szyję, wykończonemu krezą. Dopiero pod koniec XVII wieku przekształcił się on w kamizelkę noszoną pod szustokorem⁴². Na wams nakładano obcisły ubiór podobny do kamizelki, który, początkowo z rękawami, pod koniec wieku noszony był przeważnie bez rękawów⁴³. Swym wyszukany strojem Gautier podkreślił, jak wielką rolę w działalności szkoły romantycznej i całej cyganerii odgrywał kostium. Był przekonany, że wieczór *Hernaniego* stał się inauguracją wolności, młodości i nowej myśli, które to muszą być uczczone odpowiednim dla okazji, szczególnym strojem, „wspaniałym i niepowtarzalnym”, podkreślającym godność mistrza, szkoły i sztuki. Nie chcąc wyglądać jak grupa poczciwych notariuszy, cyganie wybrali kostiumy niczym z renesansowych obrazów, romantycznych dramatów i gotyckich powieści. Natomiast jeżeli kogoś nie było stać, by zakupić sobie

2002, s. 101) opisuje strój Młodej Francji, jako składający się z muślinowej tuniki i czerwonej kamizelki. Twierdzenie, jakoby to kamizelka, nie zaś kubrak, była czerwonym, łopoczącym sztandarem romantyzmu, przeważa jednak i dla wielu badaczy wydaje się bardziej prawdopodobne. Ta opinia znajduje się również w opracowaniach: J.H. Billington, *Fire in the Minds of Men*, New Brunswick 1999, s. 155; M. Dorval, *France's theatrical wonder: a book for actors*, Amsterdam 2007, s. 86; S.A. Whidden, *Leaving Parnassus*, Amsterdam 2007, s. 17. W polskich szkicach także przeważa ta opinia: J. Wolff, *Kształt piękna*, Warszawa 1973, s. 64; Z. Jachimecki, *Chopin, rys życia i twórczości*, Kraków 1957, s. 155; T. Mikulski, *Spotkania wrocławskie*, Katowice 1966, s. 339. Podsumowaniem tych rozważań mogą być dwie wypowiedzi samego Théophile'a Gautiera: „pojawić się w sali teatralnej (...) w kamizelce czerwonej jak muleta andaluzyjskiego torreadora. (...) Nie mam pretensji do poprawiania legendy, musimy jednak powiedzieć, że ta kamizelka była rodzajem kaftana skrojonego na wzór pancerza mediolańskiego, czy też kaftanów noszonych przez Wależjuszy” (T. Gautier, *Legenda czerwonej kamizelki* [w:] tegoż, *Pisarze i artyści romantyczni*, dz. cyt., s. 40) oraz „Ktoś wspominał wielką batalię dokoła *Hernaniego*. Gautier oświadcza, że na premierze *Hernaniego* miał nie czerwoną kamizelkę, ale różowy kaftan. Kiedy cały stół się śmieje, on dodaje: – Ależ to bardzo ważne. Czerwona kamizelka wyrażałaby republikanizm, a nie było nic podobnego. Byliśmy tylko średniowieczni. Wszyscy, Hugo także. Republikanin? Ani wiedzieliśmy, co to takiego. Jeden Pétrus Borel był republikaninem”. T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 13, *Obiad literacki. Proust i jego świat*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1958, s. 36.

⁴¹ „Spodni kaftan do bioder, wkładany pod zbroję lub szaty wierzchnie, do którego przywiązywano nogawice, dopasowany (krój czteroczęściowy, zgodny z anatomią, z owalnym podkrojem pachy, wąskie rękawy), sznurowany, z niskim stojącym kołnierzem lub lamówką wokół szyi”. M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2003, s. 271.

⁴² Tamże, s. 276.

⁴³ Tamże, s. 38.

jedwabną czy aksamitną „zbroję”, musiał innym sposobem stworzyć wizję rodem z Rubensa czy Velázquez, dbając, by wyglądać kolorowo i romantycznie. Z tych zapewne powodów kamizelka Gautiera zrobiła tak oszałamiającą karierę i stała się symbolem bitwy o *Hernaniego*:

Mówi się o niej jeszcze po przeszło czterdziestu latach i będzie się mówić w przyszłych wiekach, tak głęboko ten błysk koloru ugodził publiczność w oczy. Kiedy w obecności filistrów pada nazwisko: Teofil Gautier, choćby ów filister nie znał ani dwóch naszych wersów, ani linijki prozy, zna nas przynajmniej z czerwonej kamizelki, którą nosiliśmy na pierwszym przedstawieniu *Hernaniego*⁴⁴.

Spektakl trwał. Hernani, hiszpański bandyta, zawładnął duszami przybyłych romantyków, stał się niemal wcieleniem ich własnego wizerunku. Mężczyzna, którego imię okrywała tajemnica, który został skazany na wieczne tułactwo i który odmówił ukazania swej wielkości, był tym, kim każdy cygan przybyły z Dzielnicy Łacińskiej pragnął być. Widzieli własne odbicie w historii o tajemniczym Hernanim, który skazany był na miłość do Doñi Sol i rozpaczliwie walczył z władcą Hiszpanii. Każdy z długowłosej grupy młodzieży uznawał siebie za outsidera na wzór tytułowego bohatera dramatu, wyrzuconego poza ramy społeczeństwa mieszczańskiego. Każdy z nich stawał się Hernanim, niewolnikiem swoich namiętności i, podobnie jak jego byronowski poprzednik, widział w sobie nieodkrytego jeszcze geniusza, który borykał się z przeciwnościami losu w tym niesprawiedliwym świecie. Co więcej, cyganeria romantyczna czuła niejako przyjemność z bycia *maudit*: skazanej, przeklętej, tchnącej duchem, którego zrozumieć zwykły mieszczanin nie zdoła. Kiedy zatem na scenie pojawia się Hernani i śmierć – w czasie najpiękniejszej chwili jego życia – każde młode serce biło z uznaniem dla dzieła swego wielkiego mistrza⁴⁵.

Bronili zatem zażarcie każdej sceny i każdego wypowiedzianego na scenie słowa, zapamiętując najważniejsze kwestie, a te zbyt obszerne zakreślając paznokciem w swoich kopiach dramatu. Spośród chaosu, jaki rozgorzał, dało się słyszeć jedynie pojedyncze okrzyki: „Ridixulous! The man can't write, that's all!”, „Can't write?” – odpowiadał długowłosey śmiałek – „Why, any fool can see the author's purpose here –”. Niektóre dysputy przeniosły się poza teatr, gdy wierni widzowie pragnęli usłyszeć choć fragmenty wypo-

⁴⁴ T. Gautier, *Legenda czerwonej kamizelki*, dz. cyt., s. 37. Zob. również E. Regnault, *L'Homme de lettre [w:] Les Français peints par eux-mêmes*, red. L. Curmer, t. 4, Paris 1842, s. 226.

⁴⁵ Zob. A. Esler, dz. cyt., s. 582–583.

wiedzi aktorów⁴⁶. Jedna z kobiet, która nie przestawała śmiać się piskliwie, została w końcu uciszona przez rozgniewanego cygana: „Don't laugh, lady” – krzyknął z brutalną szczerością – „your teeth are showing!”. „Tattooed savages!” – wrzeszczał wtedy łysy klasyk. „Mummies!” – odpowiadała na taką obelgę cyganeria⁴⁷.

Komu jednak odpowiadała? Czy jedynie klasykom, którzy bronili sztywnych zasad sztuki dramatycznej, reguł tragedii, które w podręcznikach zostały zapisane złotymi zgłoskami? Być może przeciwnik bohemy Hugo nie był tak jasno określony, jak mogło się wydawać, spoglądając na szare przestrzenie teatru i kolorowe rzędy młodych romantyków, którzy uczynili ze swego życia inscenizację na wzór średniowiecznego romansu czy karnawałowej zabawy. Wydaje się, że istniały pewne polityczne i ideologiczne przesłanki, które swoje echo odnalazły właśnie w upodobaniu cyganów do kreowania swego życia na wzór bakchicznego pochodu. Idealizacja wieków średnich była motywowana pragnieniem manifestacji nostalgii za złotym wiekiem, który, choć na zawsze utracony, nieustannie prześladował zbuntowanych barbarzyńców.

Victor Hugo, w swej majestatycznej postawie Jowisza romantyzmu, z uwagą śledził poczynania swoich wychowanków, wsłuchiwał się żywo w opinie, jakie krążyły po Paryżu na temat jego *Hernaniego*. Trzydzieści kampanii, trzydzieści przedstawień dało mu prawo do bycia w oczach młodej cyganerii ich wielkim wodzem. Według niego:

The classicist cabal were intent on biting, and did so, but thanks to our friends, broke their teeth in the process. It will go well. I think. The takings for the first two performances have already reached 9000 francs, „which is unheard of at the theatre”. Let us not sleep, however. The enemy are still watching and waiting. The third performance must demoralize them, if that is possible. So, in the name of our precious literary freedom, summon up our whole battalion of firm and faithful friends for Monday. I'm relying on you to help me pull this final tooth from the old classical warhorse. Back me up, and let us press forward!⁴⁸

Zatem udało się. Udało się Victorowi Hugo wraz z Théophilem Gautierem, jego czerwoną kamizelką, złamanym aleksandrynem i awanturą na widowni zapoczątkować prawdziwą rewolucję literacką. Baudelaire twierdził, że poezja francuska znaczyłyby niebywale mało, byłaby reliktem dawnej

⁴⁶ Tamże, s. 583. Zob. również D. Roy, V. Emeljanow, *Romantic and revolutionary theatre, 1789–1860*, Cambridge 2003, s. 420–422.

⁴⁷ A. Esler, dz. cyt., s. 583.

⁴⁸ Tamże.

epoki, gdyby nie pojawienie się Hugo i jego powstanie przeciwko staremu porządkowi. Dzięki niemu, podkreślał dalej autor *Kwiatów zła*, nie zapomniała w poezji niemota, zaistniała możliwość wyrażenia uczuć tak tajemniczych i głębokich, które dotąd nie zostały wypowiedziane. Byłby zatem „jednym z tych opatrnościowych duchów, które w porządku literatury przynoszą wszystkim zbawienie”, dzięki którym rzesze ludzi „promieniowały poprzez niego”, dotąd bowiem „pozostawali w ciemnościach”⁴⁹. Istota rewolucji miałyby tkwić w tym jednym słowie, które zostaje „bez ceremonii przeniesione do drugiego wiersza”, które tradycja francuska poezji dramatycznej pielęgnowała tak starannie, za nim bowiem stali giganci – Corneille, Racine, niemal cała Akademia.

Niełatwo pojąć wagę tej kampanii, gdy spogląda się na jej dzieło z perspektywy złamanego aleksandrynu, próbując porównać *Cyda* i *Hernaniego*. Oba dramaty w końcu i tak pokrył kurz, stanęły w rzędzie obok zardzewiałych średniowiecznych zbroi i białych pióropuszy, które można było z powodzeniem założyć i z włócznią przy boku ruszyć na walkę z wiatrakami o chwałę, o zwycięstwo nad kolejnym słowem. Sam nawet *Hernani* nie odniósł trwałego i całkowitego zwycięstwa, już bowiem siedem lat po bitwie Komedia Francuska odmówiła Hugo grania jego sztuk. Dopiero w latach 70. dramat ten powrócił do łask i wszedł ostatecznie do żelaznego repertuaru teatrów francuskich. Niezmienną popularnością cieszyła się natomiast *Przedmowa do Hernaniego*, która funkcjonowała nie jako traktat o dramacie, w przeciwieństwie do *Przedmowy do Cromwella*, ale przede wszystkim programowa deklaracja romantyzmu oraz akt rewolucyjny zbuntowanej młodzieży w przededniu rewolucji lipcowej. Prowadzona przez romantyków wielka batalia teatralna nie była bowiem tylko wielkim wydarzeniem literackim, ale także walką o dramat, który podejmuje, w przeciwieństwie do tragedii klasycznej, zagadnienia dotyczące człowieka, jego istnienia tu i teraz, z całym zapleczem potrzeb, przeżyć i aspiracji. Dzięki przeprowadzonej przez romantyków walce narodzić mógł się nowy dramat, dramat polemiczny i dramat aktualny, który odpowiadał na potrzeby wieku dziewiętnastego, wieku mającego kontynuować dzieło rewolucji z 1789 roku. Pozostali zatem na scenie wielcy wygrani, jeszcze dojadający w swych łóżach czekoladę, bułki i kielbasę (klasycy uważali, że z czosnkiem, „zresztą – podsumował Gautier – czosnek jest klasyczny”), gotowi do kolejnej batalii.

⁴⁹ Należy jednak zachować dystans do wypowiedzi Baudelaire’a, znając jego stosunek do *Nędzników* Hugo. Ch. Baudelaire, *Rozważania o niektórych moich współczesnych* [w:] tegoż, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 138–139.

Streszczenie

Dla reprezentantów czerwonego salonu Wiktora Hugo, wzrastających w cieniu Corneille'a i Racine'a, najważniejszym etapem rewolucji romantycznej było zdobycie sceny Comédie-Française. Dopóki klasycystyczne formy literackie nie zostały przewyżczone, dopóty romantyzm nie mógł się uważać za kierunek zwycięski. Artykuł stanowi próbę opisu sporów romantyków z klasykami na polu teatralnym, walk o nowy teatr, który stać się miał trybuną nowych prądów estetycznych i ideologicznych.

Summary

For the representatives of Victor Hugo's Red Salon, growing up in the shade of Corneille and Racine, the most important stage of the Romanticist revolution was conquest of the stage of Comédie-Française. Until the Classicist literary forms had been overcome, Romanticism could not consider itself a victorious trend. The article is an attempt to describe the disputes between the romanticists and the classicists in the area of theater, the struggle for a new theater which was to become a tribune of new aesthetic and ideological currents.