

TEATR LUDOWY ROMAIN ROLLANDA MIĘDZY REALISTYCZNYM TEATREM MIESZCZAŃSKIM A WIELKĄ REFORMĄ

Teatr ludowy Romain Rollanda¹ zwykło się łączyć z koncepcjami teatru robotniczego, teatru zaangażowanego, teatru politycznego – krótko mówiąc, teatru odległego od sztuki bądź traktującego sztukę jako „efekt uboczny” innych działań. Trudno się może temu dziwić – czasami bowiem niełatwo jest spojrzeć inaczej na wydarzenie, któremu sam Rolland w swych wspomnieniach, pisanych wiele lat po powstaniu książki *Teatr ludowy*, poświęcił kilka zaledwie zdań:

Tego samego roku zajmowałem się aktywnie zagadnieniem Teatru Ludowego, o którym napisałem ciąg artykułów, zebranych później w jednym zbiorze. Ukazywały się one w piśmie „Revue d’Art Dramatique”, którego byłem jednym z dyrektorów. Stworzyliśmy Komitet Teatru Ludowego, którego pierwsze spotkanie odbyło się 16 listopada 1899. W skład Komitetu weszli Octave Mirbeau, Gustave Geffroy, Lucien Descaves, Jean Jullien, Louis Lumet, Maurice Pottecher, Bourdon itd. Zdawało się, że dyskusje zakończą się porozumieniem z Ministrem Sztuk Pięknych, z którym się spotkaliśmy. Ostatecznie zostaliśmy „wyrolowani”. Kiedyś opowiem o tym wydarzeniu, którego kilka sarkastycznych wspomnień można odnaleźć w *Teatrze ludowym*².

Z drugiej strony to, czego nie uśmiercił swym zgorzknieniem sam Romain Rolland, często było zabijane przez jego „najwierniejszych wyznawców”. Prawdziwym przerażeniem napawa lektura numeru czasopisma „Europe” z roku 1965 poświęconego *Teatrowi rewolucji* Rollanda (przypomnijmy, że pismo to zakładał sam autor eseju *Teatru ludowego*). Autorzy, którzy zamieścili tam swoje teksty, piszą o „tyraniu reakcyjnych krytyków”, którzy nie potrafią docenić myśli genialnego Rollanda i jednocześnie namawiają do wybiórczego czytania jego dzieł³. Tymczasem wydaje się, iż nikt na przełomie wieku XIX i XX nie rozumiał we Francji koncepcji dzieła totalnego, słynnego *Gesamt-*

¹ R. Rolland, *Teatr ludowy*, przeł., wstęp i oprac. P. Olkusz, Gdańsk 2008.

² R. Rolland, *Mémoires*, Paris 1956, s. 312.

³ Tę postawę najłatwiej zauważyć u Roberta Merle, por. R. Merle, *Le Théâtre de la Révolution*, „Europe”, novembre-décembre 1965, s. 26.

kunsterwerk, lepiej niż Romain Rolland. To prawda, *Teatr ludowy* postuluje stworzenie teatru dla nowego społeczeństwa, społeczeństwa robotniczego, społeczeństwa masowego – jednak nowy widz miał być – zdaniem Rollanda – nadzieją dla teatru, a nie zagrożeniem.

Trudno jednoznacznie wskazać powody, dla których Romain Rolland tak mocno zaangażował się w prace nad stworzeniem we Francji teatru ludowego. Zawsze interesował się teatrem, lecz prawdziwym przełomem jest rok 1884 i początki fascynacji koncepcjami Richarda Wagnera (latem 1891 roku przebywał w Bayreuth). To prawdopodobnie twórca *Parsifala* zaszczerpił w Rollandzie słabość do wielkich świąt sztuki⁴.

W latach dziewięćdziesiątych Rolland był częstym gościem teatrów Paryża. Wystawiono też jego dramat – *Aërt*. W tym samym okresie zaprzyjaźnił się z Mauricem Pottecherem, który w roku 1892, w Bussang, liczącym 2231 mieszkańców miasteczku w Wogezach, tuż przy granicy pruskiej, założył teatr dla okolicznych mieszkańców i pracowników tartaku. Wystawiał tam początkowo komedie Molière’a (aktorzy – amatorzy i zawodowcy mówili w regionalnym dialekcie), zaś później inscenizował własne dramaty. Do założenia teatru zainspirowały Pottechera dwa wydarzenia – uczestnictwo w premierze *Złotej głowy* Claudela (1886), w której zafascynował go wpływ teatru na widzów, oraz obchody stulecia rewolucji francuskiej⁵.

Latem 1897 roku do Bussang przybył Rolland i współpracował przy oprawie muzycznej kilku przedstawień. To on zaproponował, by nad sceną teatru umieścić napis „Przez sztukę ku Człowieczeństwu”. Oglądając przedstawienia przygotowane dla robotników z Wogezów, zdał sobie sprawę z potrzeby stworzenia repertuaru dla teatru ludowego. Być może właśnie dzięki działalności Pottechera, Rolland postanowił poświęcić następnych kilka lat swojego życia problematyce „nowego teatru” dla „nowego społeczeństwa”.

Międzynarodowy Kongres Teatru Ludowego, który chciał zorganizować Komitet Teatru Ludowego, był także pomysłem Rollanda. Prawdopodobnie to dzięki jego charyzmie udało się skupić wokół „Revue d’Art Dramatique” i problemu nowego teatru tak wielu wybitnych ludzi. Swoje doświadczenia z tego okresu Romain Rolland zawarł w zbiorze *Teatr ludowy; esej o estetyce nowego teatru*, wydanym po raz pierwszy w 1903 i wznowionym dziesięć lat później. Podstawę tej książki stanowią artykuły napisane dla „Revue d’Art Dramatique” w latach 1900–1903. *Teatr ludowy* składa się z trzech części: *Teatr przeszłości*, *Nowy teatr* oraz *Poza teatr*, a także obszernego załącznika, w którym znalazły się liczne dokumenty o charakterze historycznym (m. in. opisy świąt rewolucji francuskiej).

⁴ Rollanda łączyła znajomość z rodziną Wagnera, nawiązana dzięki pomocy Malwidy von Meysenbug. Por. P. Abraham, *Romain Rolland romancier et dramaturge*, [w:] *Romain Rolland*, Neufchâtel 1969.

⁵ Por. M. Puaux, P. Puaux, C. Mosé, *L’Aventure du theater populaire*, Monaco 1996.

Biorąc pod uwagę wizjonerstwo Romain Rollanda, można uznać *Teatr ludowy* za wstęp do wielkich przemian w teatrze europejskim początku XX wieku. Wiele zamieszczonych tu zdań i opinii da się znaleźć w niemal niezmienionej postaci w tekstach Edwarda Gordona Craiga czy Adolpha Appii. Autor wielokrotnie powtarza, że ludzkość i sztuka, zwłaszcza sztuka sceniczna, stoją na progu nowej ery i to, co stworzono do tej pory, jest skazane na śmierć. Rolland pisze:

Nie wiem, czy społeczeństwo, które powstaje, stworzy swoją sztukę. Wiem tylko, że jeśli ta sztuka nie powstanie, to nie będzie sztuki żywej; będzie jedynie muzeum, jedna z tych nekropolii, na których pochowano zabalsamowane mumie przeszłości. Wychowano nas w kulcie wspomnień i trudno nam się z tego wyrwać. Poezja opisuje te postawy i nadaje im barwę łagodnych i rozmytych odległych pejzaży. Ale z tych pięknych, pulsujących niegdyś form życie już uszło, albo uchodzi z każdym dniem. Jeśli nawet niektóre dzieła sztuki, potężniejsze od innych, zachowały do dzisiaj część swojej mocy, nie oznacza to jednocześnie, że ta moc jest dziś dobra⁶.

Rolland twierdzi, iż niemożliwe jest istnienie obiektywnego piękna, „to, co piękne jest dla elity, tłumowi wyda się brzydkie” – pisze. Wielokrotnie podkreśla, że jedynym sędzią mogącym ocenić dzieło sztuki jest lud – nowe, rodzące się dopiero społeczeństwo. Należy więc, według Rollanda, zaprzestać wszelkich ocen sztuki według dotychczasowych reguł. W twórczości dawnych mistrzów można odnaleźć co najwyżej kilka cech, które mogą być piękne i potrzebne dzisiaj. Ponieważ jednak sztuka rodzi się wraz ze swym społeczeństwem, Racine, Molière czy Shakespeare zawsze będą należeć bardziej do przeszłości niż do teraźniejszości.

Drugim wyznacznikiem „przydatności” dawnych dzieł jest ich przynależność kulturowa. Rolland uważa, że społeczeństwo francuskie potrzebuje innego piękna niż Niemcy czy Anglicy. Bowiem każdy naród tworzy swoje mity i legendy, które nie mają wartości uniwersalnych. Dzieło może „zaistnieć w pełni” tylko przed publicznością, która powołała to dzieło do życia – swoją historią i swoimi wierzeniami.

Taka koncepcja sztuki pociąga za sobą zupełnie nowe odczytanie dawnych dzieł. To, co szanowano w minionych wiekach, nie wzbudza już zachwyty nowego społeczeństwa. Rolland pisze, iż *Mizantrop* może „znużyć” lud przełomu wieków. Więcej nawet, powołując się na jedno z przedstawień *Chorego z urojenia* (przygotowane dla publiczności robotniczej przez Trente ans de Théâtre, organizację zajmującą się przygotowywaniem przedstawień dla niższych warstw społecznych) pisze, że publiczność czuła się niekomfortowo, mając wrażenie, że występujący przed nią aktorzy Comédie-Française traktują ją z przymrużeniem oka.

⁶ R. Rolland, *Teatr ludowy*, przeł., wstęp i oprac. P. Olkusz, Gdańsk 2008, s. 35.

Rolland jest bardzo surowy dla powstających w minionych wiekach dramatów: tragedie Racine'a nazywa „bezosobowymi” i pozbawionymi prawdziwych emocji, tymczasem: „lud jest kobietą: nie kieruje się jedynie rozumem – raczej instynktem i namiętnościami i to właśnie te cechy należy odżywiać i ukierunkowywać”⁷. Nieco mniej surowo ocenia dzieła Corneilla, który – jak twierdzi – był „człowiekiem mówiącym do człowieka”⁸, lecz uważa, że archaiczny język jest już zbyt nieczytelny dla nowego widza. Najbardziej krytyczny jest dla teatru i dramatu romantycznego: „dramat romantyczny – czytamy w *Teatrze ludowym* – stanowi niebezpieczeństwo dla teatru ludowego, który chcielibyśmy stworzyć we Francji”⁹, ale równie niechętnie wypowiada się o teatrze Augiera i Dumasa-syna. Uważa, iż ich sztuki tworzone są dla „leniwego i zdegenerowanego mieszczaństwa, które nie ma siły ani kochać, ani nienawidzić”¹⁰. Swoje rozważania dotyczące dramaturgii czasów minionych Rolland podsumowuje w sposób jednoznaczny: nie stworzono w przeszłości sztuk, które mogłyby stać się repertuarem scen ludowych¹¹.

Wielką cezurą dzielącą historię jest dla Rollanda rewolucja francuska. Dotknęła ona wszystkich dziedzin życia i pozostawiła na nich niemożliwe do zatarcia ślady. Jednakże jej dokonania zostały według autora *Teatru ludowego* wypaczone, zaś jej ideały gdzieś się zagubiły. Do zatraconych osiągnięć rewolucji Rolland zdaje się zaliczać teatr tego okresu. Nową erę doznań scenicznych zapowiadały, na ponad sto lat przed próbami zdefiniowania nowej sztuki, powziętymi w „Revue d'Art Dramatique”, wielkie masowe widowiska, teatr patriotyczny i ludowy pierwszych lat po zburzeniu Bastylii.

Za prekursorów teatru okresu rewolucji, więc pośrednio także nowego, ludowego teatru, Rolland uznaje oczywiście Rousseau i Diderota. Pierwszego ceni za pragnienie przywrócenia teatrowi charakteru święta na wzór greckich Dionizjów, drugiego szanuje za profetyczne słowa domagające się nowej sztuki scenicznej dla szerokiej publiczności. Obydwaj dostrzegli w teatrze moc jednania widzów wokół wspólnych ideałów i postulowali odrodzenie tej sztuki. Podobne dążenia zauważa Rolland w pracach Ludwika Sebastiana Merciera.

⁷ *Ibidem*, s. 43.

⁸ *Ibidem*, s. 47.

⁹ *Ibidem*, s. 53.

¹⁰ *Ibidem*, s. 59.

¹¹ Stosunkowo łagodnie obchodzi się Rolland z twórczością Victora Hugo. Być może było tak za sprawą osobistych fascynacji wieszczem, którego miał zresztą szansę spotkać w 1883 roku. Po tej dacie Rolland oddał się lekturze dzieł Hugo, a spotkaniu poświęcił szkic *Le Vieux Orphée*. W *Teatrze ludowym* pisał: „Co się tyczy Victora Hugo, to musimy przyznać, iż jedynie on zbliżył się do teatru popularnego (mam tu na myśli jego powieści będące ostrymi ludowymi pamfletami, mimo kryjących się w nich słabości). Jednakże pamiętajmy, że gdy pisał swoje wielkie dramaty, nie było w nim nic demokratycznego”. R. Rolland, *Teatr ludowy...*, s. 198.

Sama rewolucja w myśli Rollanda urasta do rangi wydarzenia mitycznego: okres ten miał być zapowiedzią nowego ładu, który prędkiej czy później zapanuje na świecie. Jest to wizja rewolucji kreślona przez rewolucjonistę. Przyczyną niepowodzenia były według Rollanda nie rządy terroru, ale odsunięcie od władzy Robespierre'a i Saint-Justa – „geniusza rewolucji”. Taki obraz Francji po roku 1789 nie należał do rzadkości. Podobnie gloryfikował rewolucję Jules Michelet, który wydarzeniom zapoczątkowanym przez zbурzenie Bastylli poświęcił wielkie dzieło pt. *Historia rewolucji francuskiej*¹².

Michelet zajmował w życiu Rollanda miejsce szczególne; lektura jego dzieł wywarła wyraźny wpływ na kształt *Teatru ludowego*, zaś jego obrazowe i mistyczne niemal traktowanie przeszłości Francji zostało uznane za wzór przedstawiania historii ludowi. Michelet w jasny sposób wiązał losy jednostki z losami państwa i narodu. Głęboko wierzył w możliwość odnalezienia sił witalnych poprzez zgłębianie przeszłości. Dlatego też przyszłość teatru narodowego odnajdywał w wykorzystaniu tematów narodowej mitologii – od legendy o Joannie d'Arc do bitwy pod Austerlitz. Rolland uważa, że to dzięki Micheletowi „artystyczny ideał rewolucji i myślicieli XVIII wieku zachwycił tych z nas, którzy we Francji postanowili założyć teatr ludowy”¹³.

Wśród głównych założycieli teatru ludowego wymienia Rolland oczywiście Pottechera, pisze także o innych, mniej doniosłych przedsięwzięciach epoki, jednakże ich działania miały według Rollanda kilka słabości. Największą była chyba przypadkowość wystawianych tekstów dramatycznych.

Widząc słabości dotychczasowych prób stworzenia teatru ludowego, Romain Rolland kreśli własną wizję nowej instytucji; definiuje jej cele i określa kwestie organizacyjne. Wraca do ogłoszonego przez „Revue d'Art Dramatique” konkursu na projekt teatru ludowego i koncepcji Eugène'a Morela. Akceptuje jego propozycję, by teatr ludowy opierał się na sprzedaży biletów w systemie abonamentowym (podobnie, jak to się działo w Schiller Theater w Berlinie), obawia się jednak, że zbyt wysoka cena abonamentu może stać się przeszkodą nie do pokonania dla większości rodzin robotniczych. Jest zwolennikiem łączenia teatrów ludowych w swoiste korporacje, wymieniające się co sezon przedstawieniami, przez co ich utrzymanie byłoby znacznie tańsze. Teatr ludowy powinien swym zasięgiem objąć całą Francję tak, by stać się instytucją ogólnokrajową, jednakże – jak pisze Rolland – „teatry ludowe byłyby niezależne pod państwową egidą”¹⁴.

Interesujący jest fakt, że kwestie dotyczące architektury idealnego gmachu Rolland łączy nie z zagadnieniami organizacyjnymi, ale z postulatami natury estetycznej. Jest to niewątpliwie echo koncepcji Wagnerowskich;

¹² Por. J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris 1889.

¹³ R. Rolland, *Teatr ludowy...*, s. 91.

¹⁴ *Ibidem*, s. 107.

z drugiej zaś strony, takie formułowanie opinii o teatrze ponownie jest zapowiedzią reformy teatralnej. Rolland dostrzega związek między przeżyciem estetycznym a warunkami odbioru przedstawienia. Píše:

Czemu, gdy wychodzimy ze spektaklu, tak często słyszymy: „Jakże ja się wynudziłem!” Nie zawsze tak się dzieje, gdyż sztuka była zła albo aktorzy byli źli (choć zwykle to te dwie rzeczy uważamy za źródło nudy). Ta reakcja po przedstawieniu wynika zwykle z faktu, iż rzadko udaje się stworzyć jedność części składowych spektaklu – to znaczy spójność pomieszczenia, wystawianych w nim dramatów i środków inscenizacyjnych...¹⁵

Dlatego też wielkie gmachy teatralne służące teatrom ludowym powinny narzucać określony sposób gry i konkretny repertuar. Ponieważ większość widzów byłaby oddalona od aktorów, na scenie powinny być ukazywane jedynie masy. Należy wypracować nowy sposób gry i wiążący się z nim nowy rodzaj dramaturgii. Rolland píše:

Trzeba malować za pomocą miotły. Żegnajcie skomplikowane psychologię, subtelne złośliwości, tajemny symbolizm, cała sztuka salonów i alków! To wszystko niech wiecie swój martwy żywot – jeśli zdoła – w teatrach dawnych czasów. Nasz teatr powraca siłą rzeczy do optyki teatru greckiego. Wielkie akcje, silnie i odważnie zarysowane postaci, podstawowe uczucia o prostym i potężnym rytmie; freski zamiast malarstwa sztalugowego, symfonie zamiast muzyki kameralnej¹⁶.

Same sceny teatrów ludowych powinny być przestronne (15 m szerokości i 20 m głębokości) tak, by móc na nich „operować masami”. Jednakże, według Rollanda, zainstalowanie w teatrach rozbudowanych sznurowni i skomplikowanego systemu zapadni nie jest niezbędne. Raz jeszcze opowiada się po stronie Micheleta, optującego za „teatrem prostym i mocnym, gdzie stwórcza moc serca, młoda wyobraźnia nowych populacji, pozwoli uwolnić się od zabiegów materialnych, olśniewających dekoracji etc., bez których kiepscy dramaturdzy minionych czasów nie mogą zrobić jednego kroku”. Rolland często podkreśla, że lud jest „prostszy, ale nie bardziej naiwny”, że doskonale zdaje sobie sprawę z umowności sztuki teatralnej. Wobec tego dekoracje w teatrze ludowym nie muszą być realistyczne, by jego widzowie potrafili umiejscowić akcję.

W tych wielkich salach nowej instytucji nie powinno być miejsc „lepszyc” i „gorszych”. Rolland postuluje stworzenie widowni bez łoży i piętér. Powinno się co najwyżej przewidzieć miejsce w tyle sali dla tych robotników, którzy zmęczeni ciężkim dniem pracy, nie znaleźli czasu, by się umyć i przebrać. Jednak i w tym przypadku nie chodzi o klasowy podział widowni; takie ustronne miejsca pozwoliłyby czuć się swobodnie tym, których wygląd

¹⁵ *Ibidem*, s. 114.

¹⁶ *Ibidem*, s. 116.

odstawałby od wyglądu pozostałych widzów (choć – jak zauważa Rolland – nie byłoby nic złego w przyzwyczajaniu ludu do pewnej dbałości o czystość swojego ciała).

Przedstawienie w teatrze ludowym winno służyć trzem celom: wypoczynkowi, pobudzeniu w ludzie energii, rozwojowi jego inteligencji. Wypoczynkowi ma być podporządkowany zarówno repertuar, w którym znajdują się sztuki „rozlewające radość, nie zaś smutek i nudę”, jak i sama architektura gmachu, w którym najgorsze nawet miejsca powinny zapewnić komfort odbioru. Rolland uważa, że okrucieństwem byłoby ofiarowanie zmęczonemu i smutnemu ludowi smutnego spektaklu. Wizyta w teatrze powinna raczej być źródłem energii, dzięki której widzom uda się zwyciężyć to, co ma negatywny wpływ na ich życie. Dramaturg powinien prowadzić publiczność przez życie: „Niech lud odnajdzie w swym poecie dobrego towarzysza drogi, czujnego, wesołego, gotowego do heroizmu, na którego ramieniu można by się wesprzeć i którego dobry humor pozwoliłby zapomnieć trudy drogi”¹⁷. Taki twórca mógłby swoimi dziełami rozwijać inteligencję widzów; jak pisze Rolland: „przyczyniać się do nastania dnia w posępnym ludzkim mózgu, pełnym cieni, pełnym zawirowań, pełnym szkaradztwa”¹⁸. Autor *Teatru ludowego* wierzy, że wysiłek intelektualny byłby dla robotniczej publiczności swoistą przyjemnością:

Myśl robotnika odpoczywa, gdy jego ciało pracuje: warto więc ją ćwiczyć. A jeśli umiejętnie się do tego zabierzemy, to okaże się, że może to temu człowiekowi sprawić przyjemność, tak jak dla krzepkiego mężczyzny przyjemne jest każde ćwiczenie, które pozwala na rozluźnienie jego członków zgnusiałych przez długie unieruchomienie. Nauczmy więc człowieka trzeźwo patrzeć i trzeźwo oceniać rzeczy, ludzi i siebie samego¹⁹.

Gatunkiem dramatycznym, który najlepiej wpisuje się w taką wizję teatru, jest – według Rollanda – melodramat. Autor *Teatru ludowego* uważa, że gatunek ten związany jest z prostym teatrem, budzącym proste uczucia. Ponieważ dla Rollanda to, co melodramatyczne nie wiąże się z pewną określoną strukturą dramatu, a jedynie z uczuciami, jakie dana sztuka wzbudza, pojęcie to zyskuje bardzo szeroki zakres znaczeń. Melodramatem jest więc zarówno *Król Edyp* Sofoklesa (choć „jednym z najbardziej ponurych”), jak i *Makbet* Shakespeare’a („to miłosno-sentymentalny utwór, w którym leje się krew, do głosu dochodzą wyrzuty sumienia, pojawiają się zwidy...”²⁰). Melodramat bowiem, według Rollanda, opiera się na czterech zasadach: trosce o zróżnicowane emocje, trosce o prawdziwy realizm, trosce o prostą moralność oraz trosce o uczciwość komercyjną. Jest także, silniej niż jakikolwiek inny

¹⁷ *Ibidem*, s. 109.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 118.

gatunek teatralny, związany z tym, co chwilowe: z aktualnymi gustami publiczności, z ich aktualnymi problemami i troskami. Nie da się, według autora *Teatru ludowego*, stworzyć „przepisu” na ten gatunek. Autorami melodramatu mogą być jedynie „nadludzy stwórcy”, tacy jak Ajschylos, Shakespeare czy Wagner; „Dla nich nie było i nie ma bowiem innych reguł, niż pozostanie takim, jakim się jest”²¹. Gatunek ten jest – według Rollanda – najbliższy życiu: „Życie dane jest wszystkim, ale niewielu potrafi je uchwycić”²².

W repertuarze teatru ludowego powinna się znaleźć, obok melodramatu, również epopeja historyczna, tak by widzowie nie wzruszali się tylko tym, co bezpośrednio związane z ich życiem i ich teraźniejszością, lecz by poznawali także wielkie dzieła ludzkości minionych epok. Choć Rolland nie kryje swej słabości do historii Francji („Nasz lud jest być może najbardziej heroiczny od czasów Rzymian”²³), to dostrzega także potrzebę poznawania mitów i dziejów innych narodów.

Jeśli nawet Rolland byłby skłonny uznać teatr za największą ze sztuk – najbardziej powszechną i najbliższą odbiorcy, to i tak nie w teatrze upatruje on najwspanialszych doświadczeń dla ludu. Te rezerwuje dla świąt ludu. Czym są święta ludu według Rollanda? Trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć na takie pytanie. Nie znajdziemy bowiem w *Teatrze ludowym* jasnych kryteriów, na podstawie których można by uznać określony spektakl, określoną zabawę za takie właśnie święto. Dla Rollanda święto ludu jest swoistą Arkadią, której szukał wśród najważniejszych dla niego mitów i wydarzeń: w starożytności i rewolucji francuskiej. Jest pewnego rodzaju ideałem zespolenia życia i sztuki, codzienności z nieśmiertelnością. Jeśli święta ludu kiedykolwiek i gdziekolwiek w ogóle istniały, to było to w starożytnej Grecji. Jak zauważył cytowany przez Rollanda Jean-Jacques Rousseau, tamtejszy lud gromadził się w odświętnie udekorowanym miejscu bez zamiaru pokazywania jakiegos spektaklu. Dzięki poczuciu wspólnoty, poprzez taniec i śpiew spontanicznie wyrażano radość życia. Do takich uroczystości chcieli nawiązać również przywódcy i artyści okresu rewolucji francuskiej: Mirabeau, Talleyrand, Danton, Robespierre, Condorcet, Anglas, David i Chénier. Rolland nie kryje podziwu dla ich osiągnięć w tej dziedzinie i właściwie nie wspomina o niepowodzeniach organizacyjnych. Masowe uroczystości tamtego okresu nazywa „najpiękniejszymi świętami” i patrzy na nie oczami Micheleta, który twierdził, że płakał ze wzruszenia na myśl o Świącie Federacji.

Choć powyżej przedstawiono koncepcję Rollanda w olbrzymim skrócie, widać – mam nadzieję – wyraźnie, iż nie chodzi autorowi *Teatru ludowego*

²¹ *Ibidem*, s. 121.

²² *Ibidem*, s. 122.

²³ *Ibidem*.

o tworzenie teatru propagandowego czy też angażującego się politycznie w konkretne spory. Rolland chce co najwyżej teatru dbającego o moralność. Nie myśli o tworzeniu teatru uczącego nienawiści do „fabrykantów-wyzyskiwaczy”, nie pragnie wielkiej rewolucji antyindustrialnej czy też proletariackiej. Chce stworzyć teatr, który nowemu społeczeństwu epoki mas, maszyny i hal fabrycznych przywróciłby radość życia. Bliskie tym koncepcjom są słowa Maxa Reinhardta z roku 1901: „Teatr, o jakim marzę, to teatr, który znowu da ludziom radość, który wydobędzie ich z ponurej codzienności i przeniesie w sferę czystego piękna”²⁴.

Wydaje się, że jednym z kluczy pozwalających zrozumieć koncepcję Rollanda jest jego fascynacja *Gesamtkunsterwerk* – dziełem totalnym Richarda Wagnera. Traktując teatr jako sztukę totalną, nie zadowala się Rolland rozwiązaniami częściowymi: teatr, jeśli ma przeżyć, musi się całkowicie zmienić: ma stać się teatrem ludowym. Tutaj drogi Rollanda i Wagnera się rozchodzą. Choć Rolland zachwycą się twórcą z Bayreuth, choć zauważa, że udało mu się stworzyć „ludowych bohaterów, bliskich i ponadludzkich jednocześnie, jakby z antycznych epopei: Brunhildę, Zygmunta, Zygryda”, to nie udało się Wagnerowi stworzyć sztuki prawdziwie ludowej – jego teatr raczej „zatruty jest niezdrowymi marzeniami, które pachną środowiskiem, w jakim się zrodziły – arystokracją dekadentckiej sztuki”²⁵.

To, że koncepcje Rollanda miały charakter przede wszystkim artystyczny, a nie polityczny czy społeczno-ideowy, widać wyraźnie, gdy prześledzimy jego korespondencję z Aurélienem Marie Lugné-Poëm. Bardzo często mówiąc o Théâtre de l'Oeuvre w ogóle, zapominamy o zaangażowaniu tej sceny na rzecz rozwoju teatru robotniczego (choć oczywiście wiem, że nie dla tych zasług scena ta przeszła do historii). Sam Lugné-Poë wielokrotnie podkreślał swój wkład w rozwój idei teatru ludowego. Pisał do Rollanda 26 listopada 1899 roku:

Przez sześć lat dałem pięćdziesiąt kilka sztuk, które za każdym razem oglądało za darmo około dwustu, trzystu robotników [...]. W końcu to nie tylko Pottecher bardziej ode mnie, czy też mniej – jak Pan uważa, przyczynił się do tego osobiście [do rozwoju teatru ludowego – P.O.]. A poza tym zauważam, że systematycznie usiłuje się zepchnąć Théâtre de l'Oeuvre na margines działań, gdy tylko jest jakaś szansa, że zasiane ziarno przyniesie pewne efekty i widzę, jak do wszystkiego usiłują się wepchnąć dwaj cwaniacy i karierowicze (M) i (N), którzy nigdy nie dali choćby setnej części tego, co ja²⁶.

Rolland w wielu listach dziękował Lugné-Poë za jego pomoc, ale i jeden, i drugi zdawali sobie sprawę z faktu, iż teatr ludowy nie może być instytucją

²⁴ M. Reinhardt, *O teatrze i aktorze*, przeł. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 63.

²⁵ R. Rolland, *Teatr ludowy...*, s. 165.

²⁶ List z 26 XI 1899. R. Rolland, A.-M. Lugné-Poë, *Correspondance 1894–1901, présentée avec une introduction et des notes par Jacques Robichez*, Paris 1957, s. 193–194.

prywatną, pozbawioną subwencji. Sam Lugné-Poë w „L’Echo de Paris” (15 września 1896) zapowiadał stworzenie darmowego przedstawienia każdej z granych sztuk – nigdy jednak tego planu nie zrealizował.

Co ciekawe, *Teatr ludowy* Rollanda przeżył swój renesans po II wojnie światowej. Wielu reżyserów czytało go równolegle z pismami Artauda – tak czynił Jean Vilar, ale przede wszystkim Roger Planchon, Patrice Chéreau, Antoine Vitez – bez wątpienia najwybitniejsi francuscy reżyserzy drugiej połowy XX wieku. Wszyscy związani byli z tradycją Teatru Ludowego stworzoną przez Firmina Gémiera, z tradycją Narodowego Teatru Popularnego, który – zgodnie ze słowami Viteza – miał być „teatrem elitarnym dla wszystkich”, miał gardzić politykowaniem i doraźną walką związkową. Był otwarty dla robotników (których przywożono specjalnymi autobusami) i paryskich, a później lyońskich intelektualistów. To właśnie w Narodowym Teatrze Popularnym, który uważał się za spadkobiercę koncepcji Rollanda, poza wymienionymi wcześniej reżyserami, przed robotniczo-intelektualną publicznością swe pierwsze kroki stawiali twórcy tak różni, jak Pina Bausch, Giorgio Strehler, swą europejską karierę rozpoczął Robert Wilson.