

**Piotr Olkusz**

Nowe szaty papieża.  
Laicka religia i teatr popularny Jeana Vilara

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Piotr Olkusz

## Nowe szaty papieża. Laicka religia i teatr popularny Jeana Vilara

Gdy w czerwcu 2016 roku Maciej Nowak ogłaszał na łamach „Dialogu” manifest *My, czyli nowy teatr publiczny*, do polskiej refleksji teatralnej na nowo wróciło francuskie pojęcie teatru popularnego. Pojęcie, które obserwatorom i historykom polskiego teatru powojennego jest znane, choć niezmiennie sprawia problemy. „Théâtre populaire” – „teatr popularny”: czym jest jego „popularność”? Co go odróżnia od kultury *popularnej*? A jeśli słowo „popularny” oznacza tu „ludowy”, to o jaką ludowość albo raczej o jaki lud chodzi? Dużo ciekawsza od rozważań o nieprzetłumaczalności nazwy wydaje się jednak refleksja o doskonałej przekładalności marzeń, które ta nazwa w sobie kryje. I o tym, że mimo językowych ograniczeń, emocje znajdują swoje środki wyrazu. Nieprzekładalna jest nazwa – przekładalne są jednak tęsknoty za „teatrem popularnym”.

Gdyby pisać teatralne mitologie – a „teatr popularny” bliższy jest emocjonalnej sferze wierzeń niż prozaicznej rzeczywistości – to „théâtre populaire” byłby bogiem uwikłanym w walkę z „Comédie-Française”. Byłby to dionizyjsko-apolliński spór o emocje, intelekt, demokratyczność sztuki, ponadczasowość reguł. „Théâtre populaire” zrodził się, by zgładzić erudycyjno-dworski wzorzec teatrów narodowych. A że definiował się w opozycji do tamtego teatru, to zawsze, gdy dyskutowano o wzorcu teatru narodowego, wracała dyskusja o „teatrze popularnym”. I w Polsce, zbieżność projektów Macieja Nowaka i rocznicowych dyskusji o teatrze narodowym nie jest przypadkowa. Jeśli zastanawiamy się, czym mogłaby być polska Comédie-Française, to natychmiast pojawia się pytanie o polski „théâtre populaire”. Prawo natury.

Ważne tylko, by pamiętać, że choć mówimy o sporze ideowym, to ścierające się idee nie są niezmiennie. Nie było, nie ma i nie będzie stałej definicji teatrów: narodowego i popularnego – stąd liczne manifesty i wielogodzinne dyskusje. Stąd atmosfera wielkich nadziei i świadomość ciągłej ewolucji koncepcji. Gdy w 1988 roku do Warszawy przyjechał Théâtre National Populaire de Villeurbanne (TNP), spadkobierca nazwy i tradycji Firmina Gémiera i Jeana Vilara, doszło do spotkania artystów, dla których kwestia relacji teatru narodowego i popularnego była kluczowa w całej ich teatralnej karierze: Rogera Planchona, dyrektora TNP, i Kazimierza Dejmka, wówczas dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie, ale wcześniej Teatru Narodowego i – przede wszystkim – łódzkiego

Teatru Nowego. O rozmowie nie wiemy niemal nic<sup>1</sup>. A jednocześnie jest to jedna z tych dyskusji, których tematykę, a nawet przebieg, z wielkim prawdopodobieństwem trafności hipotez, możemy określić. Czy dla reżyserów teatru politycznego, w różnych okresach stawiających na odnowienie teatralnej publiczności (w tym radykalne, o publiczność omijającą wcześniej teatru szerokim łukiem), nieustannie definiujących wyzwania teatru publicznego, próbujących reformować model teatru narodowego mógł istnieć ważniejszy temat niż to, co kryje za sobą hasło „théâtre populaire”? A jednocześnie czy można sobie wyobrazić, że znaleźli wspólną odpowiedź? Czy stworzyli jakiś model teatru?

Bo to właśnie wielki paradoks „teatru popularnego”, że choć wciągnął na swoje sztandary hasło „powszechności”, to nigdy nie wytworzył modelowej instytucji czy – tym bardziej – estetyki. Zawsze był bardziej projektem, niż skończoną realizacją. Może dlatego, że wyrastał z potrzeby krytycznej, z konieczności zakwestionowania istniejącego stanu rzeczy. Gdy w 1981 roku dyrektorem paryskiej sceny Chaillot – miejsca ożywianego legendą Vilara – został Antoine Vitez, zaproponował kolejną definicję teatru popularnego: „Teatr elitarny dla wszystkich”. Historycy teatru Viteza podają, że motto wziął od Jerzego Grotowskiego, a francuscy historycy Grotowskiego tego nie odrzucają. I jeśli nawet Vitez usłyszał kiedyś z ust Grotowskiego tę dewizę, to wątpliwe, by dotyczyła ona wprost teatru popularnego. A jednak nie jest przypadkiem, że we francuskiej świadomości jedna z najważniejszych definicji „théâtre populaire” jest wzięta od artysty, którego my z tym nurtem w ogóle byśmy nie łączyli. Raz jeszcze widać tu wyjątkowość idei „teatru popularnego” – nie inspiruje go przeciętność i doraźność. Teatr popularny to projekt totalny, który zmienia porządki i chce słuchać największych. A jego polityczność manifestuje się także w polityczności sloganów, które go definiują.

To właśnie te slogany sprawiają, że „teatr popularny” jest – jako projekt – teatrem tak silnie emocjonalnym, odwołującym się do paradygmatów o korzeniach mitologizujących, romantycznych czy nawet religijnych. Jules Michelet, pierwszy z francuskich teoretyków teatru popularnego (sam mówił jeszcze o „teatrze ludowym”) miał nadzieję, że teatr ten zajmie miejsce opuszczone przez skompromitowaną przez niewydolne instytucje religię. W wykładach głoszonych w Collège de France niedługo po Mickiewiczu (do którego się zresztą odwoływał) wracał do romantycznej w założeniu wizji teatru jednoczącego wspólnotę: teatru, jako obrzędu nowej religii. Teatru jako instytucji etycznej, wzywającej do rewolucji, a później utrwalającej nowy lepszy świat. Polityczność i misyjność, wspólnota i rewolucja, odwołanie do wspólnej mitologii i przekonanie o potrzebie tworzenia nowego ładu – to wszystko miesza się w historycznej ewolucji pojęcia teatru popularnego w proporcjach mniej więcej stałych, choć niezmiernie trudnych do wypreparowania. I to sprawia, że z twórców „teatru popularnego” tak łatwo czynimy apostołów nowej sztuki.

Czy powrót do dyskusji wokół „teatru popularnego” nie jest wynikiem oddziaływania kolejnych wcieleń romantycznego paradygmatu? Podobnie zresztą jak teatr krytyczny czy polityczny marzący jednocześnie

1 Dziesięć lat temu, a zatem już po śmierci Rogera Planchona i Kazimierza Dejmka, próbowałem ustalić treść tej rozmowy, pytając o to Michela Bataillona, historyka teatru Planchona i jego współpracownika – jego wskazanie na teatr popularny było natychmiastowe, ale nie potrafił podać żadnych szczegółów.

o szerokim, wręcz społecznym zasięgu? Teza nie po myśli wielu polskich artystów programowo odcinających się od romantycznych modeli, ale przecież nie pozbawiona podstaw. Wiara w artystę, który rozpala do czynu i wiara w teatr, który zespala, gdy wszystko inne szkodzi wspólnocie – to wyznaczniki romantycznej paradygmatyczności, ale i wyzwania, które stawia przed sobą teatr popularny. Czy zainteresowanie nim w momentach, gdy triumfują chłodne kalkulacje i beznamiętny racjonalizm, gdy brakuje wielkich projektów, a wzniosłe idee nadaremnie szukają pokłasku jest przypadkowe?

### **Teatr religią państwową**

Teatr popularny zawsze był projektem politycznym, dopiero później artystycznym. Rodził się z przekonania, że sztuka powinna „zmieniać więcej”. Widać to doskonale, gdy analizuje się jego historię. O teatrze popularnym marzyli Rewolucjoniści, gdy powoływali do życia wielkie święta dla społeczeństwa „po Bastylli”, teatr ludowy Romain Rollanda rodził się, gdy pod koniec XIX wieku Francja rozpadała się na pół (co widać było w aferze Dreyfusa), teatr popularny miał przełamać podział Francji i Francuzów okresu wojennej kolaboracji i leczyć powojennego kaca, teatr popularny miał być remedium na strach wywołany zmianami na scenie politycznej Francji w latach 80. XX wieku. I za każdym razem podnosił artystę do rangi kapłana, ze sceny czynił ołtarz (jeśli nie ambonę), a w widzach chciał widzieć wiernych. Przywiązanych mistycznie i *de facto* bezkrytycznie do tej laickiej religii. Sztuka powinna „zmieniać więcej”, ale i sztuce „można więcej”. Tę *quasi* religijną wizję sztuki najlepiej widać u Jeana Vilara, artyście w powszechnym wyobrażeniu najsilniej związanego z ideą teatru popularnego.

Jego ambicją było przeprowadzenie teatralnego *aggiornamento*, w którym bardzo ważne miejsce zajmowała idea powrotu do źródeł. Nie była to rewolucja, która raz ukręciwszy głowę hydrze nie spoglądałaby więcej w przeszłość. Vilar był w jakiejś mierze sentymentalistą, a może też – mimo deklarowanej fascynacji komunizmem – odzywały się w nim tak ważne dla drobnego mieszczaństwa Trzeciej Republiki i wyniesione z rodzinnego domu przywiązanie do tradycyjnych wartości i wiara w społeczny awans dzięki pracy i nauce. Jules Michelet czy teoretycy teatru ludowego z przełomu XIX i XX wieku odwoływali się chętnie do mitu teatru antycznego – znalezienie społeczno-teatralnego wzorca w czasach tak odległych było dla nich kolejnym sposobem na odcięcie się od zdyskredytowanej w ich oczach Francji arystokratów i wielkiej burżuazji. Ich rewolucja, tak jak rewolucja Jana Jakuba Rousseau, rodziła się z podziwu dla utopii. Tymczasem Jean Vilar spoglądał na Epidaurus z podziwem, ale bez mistycznego uniesienia. Tamci chcieli wymazać kilka wieków historii i wierzyli, że przyszłość im w tym pomoże. Vilar chciał ocalić przed przyszłością to, co w historii było dla niego ważne.

Sugeruje się niekiedy, że był Jules'em Ferry francuskiego teatru. Tak jak legendarny minister Trzeciej Republiki zagwarantował Francuzom dostęp do szkolnictwa, podobnie Vilar chciał upowszechnić teatr. Obu łączył zresztą szacunek do arcydzieł i wiara we wspólnototwórczą moc literackiego kanonu. Tym bardziej złożoną kwestią jest tak często przez samego Jeana Vilara deklarowana niechęć do ustroju przedwojennej Francji. Bo choć może i protestowałyby przeciwko tej ocenie, to jednak trzeba zauważyć, że tworząc teatr nie tyle negował większość zdobyczy

minionego okresu, ile przeszkadzała mu ich niedemokratyczna dystrybucja. Miał za złe Trzeciej Republice, że to, co było codziennością dla grupy, nie mogło być choćby świętem dla wszystkich. Nie odrzucał *en globe* kultury tamtego czasu – wiedział, że była i dobra, i zła. Ważne jednak, by zrozumieć, że linijkę ze skalą jej oceny dostał w laickiej szkole Jules'a Ferry, i że choć machał nią i groził, uderzał i wyginał, to nigdy jej nie złamał. To dlatego wygwizdali go studenci w Awinionie w 1968 roku, i dlatego, już kilka lat wcześniej, stał się przedmiotem ataków Sartre'a, Barthes'a i Dorta. Był postacią rewolucji przeciwko Trzeciej Republice i mieszczańskiej Francji, których Bastylia padła w wyniku przegranej z nazistowskimi Niemcami. Pierwsze kroki umożliwiło mu państwo Vichy, lata chwały zapewniła powojenna Francja. Aż trafił na swoich Jakobinów.

Tymczasem według Vilara teatr miał łączyć ponad podziałami i to założenie doskonale sprawdzało się zarówno wówczas, gdy pobita w 1940 roku Francja uciekała przed świadomością upokorzenia przegraną, kolaboracją i słabością ruchu oporu, jak i wówczas, gdy po 1945 roku nie potrafiła znaleźć dla siebie miejsca w rzeczywistości urządzanej przy jej coraz mniejszym udziale. Jego teatr pozwalał i na podtrzymywanie pewnego rodzaju narodowej dumy i na budowę narodowego porozumienia. Krytyka przeszłości i włączenie się w rozważania o kształcie nowego państwa pozwalały wierzyć, że teatr może stać się arką, na której to, co we Francji najlepsze, przepłynie przez wzburzone wody światowych przemian. Tymczasem teatr Vilara był w dużej mierze łabędzim śpiewem przedwojennego ładu. Jego problemy rozpoczną się w momencie, gdy kulturalne *aggiornamento* stanie się przedmiotem głębszych analiz, a społeczeństwem wstrząsną konflikty polityczne i głosy negujące ideę obywatelskiego porozumienia<sup>2</sup>. To, że maj '68 tak brutalnie wypowiedział się przeciwko Vilarowi wynikało między innymi z faktu, że zakwestionowano możliwość stworzenia jakichkolwiek wspólnot ponadklasowych czy ponadpokoleniowych. Tymczasem słowem kluczem dla zrozumienia teatru popularnego Jana Vilara jest właśnie „wspólnota” i to ta „wspólnota”, dla której w języku francuskim zarezerwowane jest mistyczne słowo „communion” – komunია. Zadziwiający u reżysera ateisty? Z pewnością. Ale i tym razem widać, jak często rzeczywistość laicka służy budowaniu innego rodzaju religijności. Vilar nie był w tej kwestii o wiele mądrzejszy od wielu swoich poprzedników, którzy na gruzach Kościoła stawiali ołtarze kultury ku czci ojczyzny. Wręcz anegdotycznie brzmi wspomnienie Vilara, że choć rodzice nie praktykowali (zaś sentyment wiary zdradzała najwyżej matka, ale nie rozczytany w książkach lewicowej serii „Biblioteka ludowa za grosze” ojciec), to i tak młody Jean przystąpił do sakramentu komunii<sup>3</sup>. A przecież wówczas, w latach 20., przymus lokalnych społeczności do dewocyjnej manifestacji nie był już taki wielki, nawet w rodzinnym, prowincjonalnym Sète. Kościoły, należące zresztą już od kilkunastu lat do państwa, pustoszały – z czego Vilar skorzysta później niemalże dosłownie, czyniąc z dawnych budowli sakralnych w okolicach papieskiego pałacu w Awinionie sceny dla własnej religii.

Choć w momencie przybycia do Paryża w 1932 roku (ma wówczas dwadzieścia lat) zna już literacki kanon, to zderzenie z nowym światem

2 Por. Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang: le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 1992, s. 82

3 Por. Jean Vilar, *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean Vilar, Avignon 1991, s. 9–11.



nakazuje mu wrócić do dawnych lektur. Wzywa do tego między innym doświadczenie wykładów Émile-Auguste'a Chartiera, w których Vilar uczestniczył jako wolny słuchacz. Wdzięczność wobec Alaina, filozofa inspirującego intelektualistów tak różnych, jak Julien Gracq czy Simone Weil, będzie towarzyszyła reżyserowi latami, nawet gdy w 1955 roku Raymond Aron, inny uczeń Alaina, opublikuje *Opium dla intelektualistów*, jeden z najważniejszych powojennych esejów bijących we francuskie marksistów, a zatem i Vilara: raz jeszcze widać szczególny eklektyzm myśli reżysera.

Teatralnym olśnieniem jest uczestnictwo w próbie do *Ryszarda III* w Théâtre de l'Atelier i spotkanie z Charles'em Dullinem (1933) – Vilar staje się jego uczniem, a dwa lata później aktorem. Poznaje współpracowników Dullina ze szkoły dramatycznej (a uczą tu m.in. Jean-Louis Barrault, Jean-Paul Sartre), ale przede wszystkim jest przy rodzeniu się ważnych projektów reformy francuskiego życia teatralnego, w których środowisko Kartelu i – szerzej – uczniów Copeau odegra kluczową rolę. Będzie wreszcie bliskim świadkiem bezprecedensowego sojuszu władzy i artystów uznawanych za najbardziej postępowych twórców francuskich scen – gdy w 1936 roku rząd utworzy Front Ludowy i gdy uczniowie Copeau oraz Kartel zyskają państwowe błogosławieństwo.

Front Ludowy tyleż krytykował ustrój Trzeciej Republiki, ile chciał naprawić, albo nawet tylko dokończyć reformy, które towarzyszyły jej narodzinom. W przedwyborczych deklaracjach z zakresu kultury i edukacji jego politycy byli radykalni, ale to po dojściu do władzy zamiast burzyć, przyjęli postawę nawiązującą do koncepcji sprzed ponad pół wieku: problemy rozwiązuje wiedza. W każdej dziedzinie życia Francji, a zatem i kulturze, i w edukacji, potrzebna jest większa liczba osób kompetentnych – kompetentnych absolwentów szkół i kompetentnych odbiorców sztuki. Jean Zay – minister edukacji w rządzie Frontu Ludowego (odpowiedzialny również za sprawy teatru) cenił wykształcenie, zaś jego stosunek do sztuk pięknych oparty był na zachowawczej hierarchii, w której awangardy i hołubione przez skrajną lewicę nurty artystyczne ustępowały miejsca klasycznym arcydziełom. Nie tyle wierzył w edukację przez sztukę, ile w edukację do sztuki. W jego działaniach widać zresztą, że starał się chronić – udzielając państwowego wsparcia – te instytucje, które wcale nie opowiadały się za radykalną wymianą składu widowni: subwencjonował Operę i Operę Komiczną, wspomagał Comédie-Française, opowiadając się jednocześnie za zwiększeniem na ten teatr wpływu reżyserów Kartelu. Udzielił pomocy finansowej kilku niezależnym zespołom, bynajmniej nie z politycznego klucza.<sup>4</sup>

Jean Vilar obserwował tę politykę z bliska, również dlatego, że Zay poprosił Dullina o przygotowanie raportu dotyczącego stanu teatru we Francji. W przekazanym ministrowi jesienią 1938 roku dokumencie (tzw. *Rapport Dullin*) jako główną chorobę wymienia się centralizację życia artystycznego i związaną z nią niedostępność teatru dla całego społeczeństwa. Objawem tych patologii jest nadmierna komercjalizacja scen i niedostępność teatru dla niezamożnych. Dullin proponował, by w całej Francji powołać do życia ośrodki teatralne zdolne do tworzenia spektakli i organizujące tournées po najbliższej okolicy. Chodziło mu o wyrównywanie szans – o upowszechnienie dostępu do kultury, a także

4 Por. Marc Fumaroli, *Państwo kulturalne*, przeł. Hanna Abramowicz, Jan Maria Kłoczowski, Universitas, Kraków 2008, s. 84–88.

o uwolnienie jej od – ekonomicznego i estetycznego – dyktatu Paryża. Demokratyzacji towarzyszyć miała decentralizacja – jedno nie istnieje bez drugiego.

Zmiany w rządowych ławach utrudnią realizację planów Zaya, ale – jak się później okaże – wiele wypracowanych wówczas koncepcji będzie kontynuowanych. Z punktu widzenia rozwoju polityki kulturalnej cezura nie będzie też wojna: większość twórców, która zyskała w czasach Frontu Ludowego (a rząd uruchomił wówczas fundusze na działalność zespołów) znajdzie swoje zajęcie w Państwie Vichy. Vilarowi wybuch wojny utrudni działanie świeżo założonego zespołu L'Équipe, ale – jakkolwiek dwuznacznie to zabrzmie – epoka Pétaina otworzy przed nim drzwi do zawodowego rozwoju i będzie kluczowa dla dojrzewania jego teatralnych koncepcji. W tym okresie zawiążą się najtrwalsze przyjaźnie i zostaną wylane fundamenty pod jego późniejsze dzieła życia: Festiwal w Awinionie i Théâtre National Populaire – Narodowy Teatr Popularny. I w tym okresie Vilar spotka się z najzarliwszą jak dotąd krytyką Trzeciej Republiki. Stanie się na pewien czas nie tylko pracownikiem reżimu, ale i zwolennikiem wielu jego propozycji z dziedziny kultury. „To Vichy dało decydujące wsparcie teatrowi popularnemu, który mógł w ten sposób wkroczyć między rokiem 1945 a 1968 w fazę uważaną dziś za jego złoty okres”<sup>5</sup> – zdania tego typu znaleźć można niemal w każdej pracy poświęconej powojennej polityce kulturalnej we Francji. Złoty okres teatru popularnego to także złoty okres Vilara. Dyskomfort? Niechęć zaszczerpiona do Trzeciej Republiki w tym okresie okazała się silniejsza niż późniejsze próby racjonalnej oceny wojennego okresu. Owszem, Vilar odrzucił Vichy, otrzeźwiał już w trakcie wojny, ale jest prawdą, że stał się także kontynuatorem polityki kulturalnej tego okresu.

A polityka ta w państwie Vichy była niebywale ważna (co zresztą odróżniało kolaboracyjny reżim od Trzeciej Republiki, która dystansowała się od spraw artystów). Jak anegdotę powtarza się opinię, że działo się tak dlatego, że rząd Pétaina nie mógł zajmować się sprawami naprawdę poważnymi, więc próbował ratować swój prestiż, zajmując się sprawami tak drugoplanowymi, jak kultura. Nic bardziej mylnego – kultura była w centrum zainteresowań ekipy Pétaina, co najmniej w takim samym stopniu, jak w bolszewickiej Rosji, faszystowskich Niemczech czy Włoszech Mussoliniego. Po kapitulacji Francji w 1940 roku, szukając odpowiedzialnych za klęskę i pytając o przyczyny zaskakującej słabości kraju, winę zrzucono na Trzecią Republikę, z całym jej – jak uważano – demokratycznym niezdecydowaniem i liberalnymi hasłami. Zastąpienie francuskiej dewizy „Wolność, Równość, Braterstwo” hasłem „Praca, Rodzina, Ojczyzna” szło w parze z ograniczaniem aktywności społeczeństwa obywatelskiego. Państwo Francuskie (już nie Republika Francuska) przeprowadzało „rewolucję narodową”, której stawką była budowa nowego ludu. Nowy lud potrzebował nowej kultury: bliskiej mu, choć – jeden z paradoksów – ożywianej odgórnie, z poziomu państwowych gabinetów. Mimo że sytuacja gospodarcza była katastrofalna, to subwencje dla działań teatralnych wzrosły z sześćdziesięciu tysięcy franków w roku 1939 do sześciu milionów franków cztery lata później – nawet, jeśli weźmie się pod uwagę inflację, to jasno widać, że kultura nie była w okupowanej

5 Pascal Ory, *Le front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique*, w: *La décentralisation théâtrale. Le Premier Age 1945–1958*, red. Robert Abirached, Actes Sude-Papiers, Paris 2005, s. 40.

Francji czymś drugoplanowym<sup>6</sup>.

Reżim Vichy przejął to, co było najbardziej skrajne w kulturalnych postulatach wyborczych Frontu Ludowego, łatwo dostosowując zdobyte ideowe do własnych radykalizmów. Krytyka Francji mieszczańskiej była kontynuowana, a potrzeba znalezienia kozła ofiarnego za wojenną przegraną tylko ją wzmocniła. To właśnie w tym okresie rodzi się *quasi* mistyczny stosunek do kultury: zaczyna się o niej mówić w kategoriach święta, duchowego uniesienia, celebracji. Zupełnie, jakby ponad dwa wieki po zburzeniu Bastylli, wracano do nomenklatury znanej z planów świąt masowych Davida i Robespierre'a. Laicka religia? Przynajmniej w części: na usługach żołnierskiego drylu w kuźni nowych Pétainowskich kadr szkoły w Uriage, czy młodzieńczo-skautowskiego ruchu Nowa Francja, początkowo czule tulonego w objęciach rządu Vichy.

Niechęć do teatru „Francji mieszczańskiej” była przede wszystkim niechęcią do scen paryskich, ganionych za romanse z komercją i finansowy elitaryzm. Zgodnie z zasadą radykalnego zwrotu opowiedziano się za teatrem niekomercyjnym i skierowanym do szerokiej publiczności (również, gdy mowa o cenach biletów). Szczęśliwym zrzędzeniem losu, a może właśnie dzięki kompetencji osób odpowiedzialnych za sztukę dramatyczną w gabinetach Vichy – jedno nie wyklucza drugiego, a może nawet jest od siebie zależne – opieką obdarzono artystów wybitnych, z kręgu Jacques'a Copeau i Kartelu. Nie postawiono więc ani na awangardę, ani na teatr polityczny. Inaczej zresztą niż w krajach faszystowskich czy stalinowskiej Rosji wybrano artystów opowiadających się najczęściej nie za teatrem masowym, ale teatrem osobistego spotkania, hołdujących estetycznym ideałom teatru dramatycznego. Zresztą fakt, że przez pewien czas wsparcie artystom teatralnym udzielane było nie przez administrację zajmującą się sztuką czy edukacją, ale w ramach programu walki z bezrobociem (specjalny program dla „bezrobocia intelektualnego”) sprawiał, że artyści Vichy byli raczej pracownikami, niż walczącymi orędownikami „rewolucji kulturalnej”. Podobna „urzędnicza” struktura obowiązywała także w teatralnej sekcji stowarzyszenia Młoda Francja (kierowanej – w regionie północnym – przez Jeana Vilara).

Artyści Młodej Francji, organizacji niepublicznej ale finansowanej w stu procentach przez państwo, byli niemalże etatowymi pracownikami, których zadaniem była animacja kulturalna, edukacja, pełnienie „służby państwowej” – pojęcie to, przejęte później przez Vilara, powtórzone zostaje przez niego w manifestie Théâtre National Populaire: „TNP jest zatem po pierwsze służbą i usługą publiczną. Tak samo jak gaz, woda, prąd.”<sup>7</sup>). I tu prym wiedli twórcy związani z Jacques'em Copeau i Kartelem (poza Vilarem także André Clavé czy Jean Dasté)<sup>8</sup>.

Dwuznaczność Młodej Francji, uwielbienie dla Pétaina, infiltracja przez gaulistów i wreszcie rozwiązanie przez rząd Vichy (marzec 1942), była tematem wielu rozpraw. Warto zawsze podkreślać, że najwięksi artyści związani z Młodą Francją byli także – zwykle nieco później – współpracownikami ruchu oporu. A jednak wyobrażenie o kulturze i obowiązkach państwa względem kultury nie zmieniły się ani

6 Por. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après guerre*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, s. 22.

7 Polski przekład w „Dialog” 2016, nr 9.

8 Por. Serge Added, *Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy*, w: *La décentralisation théâtrale. Le Premier Age 1945–1958*, dz. cyt., s. 41–49.



w momencie przetarcia oczu na obrzydliwości rządu Vichy, ani po odzyskaniu niepodległości przez Francję. W anonimowej broszurze z 1941 roku pisano:

Zadaniem Młodej Francji nie jest wypełnienie wolnego czasu ludu francuskiego, lecz powtórne przebudzenie życia sztuki i życia kultury, poprzez młodzież. Naszym głównym zadaniem nie jest rozrywka czy nauka, lecz niesienie pomocy w przeobrażeniu codziennego życia Francuzów. [...] Były kiedyś takie czasy, kiedy gestom pracy towarzyszył śpiew, kiedy święto rodziło się zarówno z zadań i dni, jak i z modlitwy i odpoczynku, kiedy poezja wieszana w codzienny trud towarzyszyła mu przez długie godziny. To tę normalność sztuki chcemy odnaleźć<sup>9</sup>.

Takie ujęcie kultury napotkać można w wielu powojennych dokumentach francuskiej polityki kulturalnej, niezależnie od nazwy partii rządzącej. To Vichy dało decydujące wsparcie teatrowi popularnemu. To Vichy walczyło przyczyniło się do powojennej polityki kulturalnej we Francji.

### Festiwal z dala od stolicy

Niemal wszystko, co wiemy o Vilarze z okresu Vichy ogranicza się do jego działalności *par excellence* artystycznej – jego biografowie koncentrują się na opisie spektakli, które współtworzył, zatem – jakby wbrew ideałom mieszania się sztuki i życia – o życiu w państwie kolaboracyjnym wiemy niewiele. W publikacji *Jean Vilar par lui-même*<sup>10</sup> (Jean Vilar o sobie samym), zbiorze gromadzącym przede wszystkim zapiski, listy i dokumenty kreślone ręką artysty, okupacyjne stroniczki zadrukowane są głównie opisami spotkań z widzami i przygotowaniem do występów – i to nie tylko w Państwie Vichy, ale i w okupowanej Francji, z Paryżem włącznie. Jakby nie było wojny. Zresztą jego najstarsze opisy festiwali w Awinionie są podobne – jakby cały świat zamykał się w przestrzeni gry.

Pierwsza edycja festiwalu zorganizowana została niedługo po wojnie: w 1947 roku René Char i Christian Zervos planowali w wielkiej kaplicy Pałacu Papieskiego w Awinionie wystawę malarstwa współczesnego. Autorami prezentowanych obrazów byli między innymi Picasso, Matisse, Léger, Miró, Mondrian, Klee – artyści wprawdzie często nazywani awangardowymi, działającym jeszcze w duchu modernistycznym, związani ze stylami, szkołami, rzemiosłem. Vilarowi zaproponowano, by przygotował – jako wydarzenie towarzyszące ekspozycji – jednorazowy pokaz spektaklu, który grany był już wcześniej w Paryżu – *Mordu w katedrze* Thomasa S. Eliota. Vilar początkowo odmówił: przyzwyczajony wciąż do małych scen, obawiał się gry w wielkich przestrzeniach Pałacu Papieskiego. Jednak kilka dni później zaproponował Zervosowi wystawienie w Awinionie trzech dramatów: *Ryszarda II* Shakespeare'a, *Tobiasza i Sary* Claudela oraz *La Terrasse de midi* Maurice'a Clavela, autora wówczas jeszcze niemal nieznanego. Zervos nie mógł z budżetu wystawy zorganizować tak wielkiej imprezy i zasugerował Vilarowi podjęcie współpracy z merostwem. W ten sposób narodził się pierwszy Tydzień Sztuki Dramatycznej (*Semaine d'Art Dramatique*), przemianowany później na Festiwal w Awinionie. W organizacji wrześnieowych pokazów teatralnych pomagali żołnierze z miejscowego pułku i wolontariusze

9 Cyt. za: Marc Fumaroli *Państwo kulturalne*, dz. cyt., s. 100–101.

10 Jean Vilar, *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean Vilar, Avignon 1991.

(atmosfera w stylu Vichy nie jest wcale odległa). Sprzedano 4818 biletów, co stanowiło nielada osiągnięcie, zważywszy na chałupniczość prac przygotowawczych. „Jedliśmy wszyscy przy jednym stole – pisał Vilar. Czarująca i gościnna grupa szacownych mieszkańców Awinionu zaproponowała nam nocleg w pokojach hotelowych bądź... w ich domach. Samo przez się rozumiało się, że wszystko miało charakter wielkiej przygody. Epicki rozmach”<sup>11</sup> – sielanka, jak w zapiskach z okresu Vichy i czasach wędrownych spektakli La Roulotte. „Śpiemy u mieszkańca wioski [...]. I tu, po spektaklu, szczęśliwa niespodzianka: dostajemy omlet z jabłkami, cydrem i masłem. Ci ludzie mają zmysł gościnności. Prawdziwy rodzinny dom, tak bardzo podobny do mojego”<sup>12</sup> – pisał Vilar w 1941 roku. Z zafascynowania prostotą, bardzo trudno będzie zrobić wojujący teatr polityczny, ale potrzeba dydaktyzmu będzie pielęgnowana.

Festiwal w Awinionie od samego początku śledziła z dużym zainteresowaniem Jeanne Laurent, urzędniczka bardzo silnie zaangażowana wówczas w proces decentralizacji teatralnej, pracująca dla rządu Francji przed wojną, w trakcie wojny dla Państwa Vichy (choć później włączyła się w ruch oporu) i wreszcie po wojnie, znów dla Francji. Znała Vilara jeszcze z czasów Młodej Francji. W jego podejściu do reżyserii, czynieniu ze spektaklu prawdziwego święta dla widzów i twórców, zamiłowaniu do prostego, szczerego teatru, widziała nadzieję na reformę francuskiej sztuki sceny i jej organizacji. Niedługo po pierwszej edycji Festiwalu, latem 1951 roku, zaproponowała reżyserowi objęcie stanowiska dyrektora sceny w Palais de Chaillot, legendarnego miejsca związanego głównie z działalnością Firmina Gémiera. Od 1941 roku był to w zasadzie teatr impresaryjny, goszczący na swojej scenie spektakle przygotowane przez różne zespoły – w tym o statusie teatrów narodowych (między innymi Comédie-Française i Opéra National). Ale było to również miejsce okolicznościowych akademii, wystaw, a nawet sala posiedzeń Organizacji Narodów Zjednoczonych (od 1948). Kierowana przez Jeanne Laurent Generalna Dyrekcja Sztuk i Literatury pragnęła przywrócić gmachowi historyczne, „Gémierowskie” przeznaczenie – miał się on stać siedzibą teatru popularnego adresującego swoje spektakle do szerokich rzesz widzów. Dokument z 27 lipca 1951 roku, związany z wypowiedzeniem umowy dotychczasowemu dyrektorowi Pierre’owi Aldebertowi, rysował przyszłość teatru:

Sukces centrów dramatycznych na prowincji dowodzi, iż trzeba zwracać się w stronę szerokiej publiczności poprzez granie przedstawień w zamieszkałych przez taką publiczność dzielnicach oraz iż możliwe jest prezentowanie owej publiczności wartościowych dzieł klasycznych bądź współczesnych. Należy więc systematycznie zwracać się w stronę małych i wielkich przedmieść, proponując repertuar odmienny od tego, jaki aktualnie grany jest w Théâtre Populaire<sup>13</sup>.

Chaillot nie był położony na przedmieściach ani nawet w złej dzielnicy Paryża: pobliskie Auteuil, Neuilly, Passy to – już wówczas – najbardziej mieszczańskie adresy miasta. Ale Gémierowska legenda miejsca robiła swoje, a Vilar świadomie do niej nawiązał. W Théâtre National Populaire

11 Jean Vilar, *Jean Vilar par lui-même*, dz. cyt., s. 61.

12 Tamże, s. 30.

13 Comité Central d’Enquête : *Conclusions sur la salle de spectacles du Palais de Chaillot*, 27 lipca 1951, cyt. za: Denis Gontard, *La décentralisation théâtrale en France 1895-1952*, Sedes, Paris 1973, s. 319.

widział szansę na kontynuację przygody z Awinionu i przygody z okresu Vichy. Wcześniej z dala od wielkich ośrodków kulturalnych chciał – jak Copeau czy Dullin – odnaleźć żywą relację teatr-publiczność. Teraz chciał jej doświadczyć także w stolicy. Wielki gmach Chaillot był kolejnym krokiem w walce o demokratyzację teatru. To tu mógł co wieczór przypominać sobie słowa zapisane w 1948. Pisał wtedy: „1200 miejsc po 100 franków jest więcej warte dla naszej sztuki niż 300 miejsc po 400 franków”<sup>14</sup>.

### Katedra Vilara

Kontrakt, jaki Vilar podpisał obejmując teatr, nie zapewniał mu stabilnej sytuacji finansowej – państwowa dotacja nie była duża, ewentualne długi musiałyby spłacić z własnych środków, wyposażenie teatru, nawet nabyte za jego dyrekcji, stawało się automatycznie własnością państwa. Reżyserowi w zarządzaniu teatrem pomagał Jean Rouvet, którego zdolności organizacyjne pozwoliły utrzymywać płynność finansową instytucji<sup>15</sup>. Choć Vilar cenił sobie otwartą przestrzeń Pałacu Papieskiego w Awinionie, to olbrzymia kubatura sali w Chaillot nie miała wszystkich zalet tamtej plenerowej przestrzeni. Nie tyle chodziło o imponującą liczbę foteli (2800 miejsc), ile o architekturę wnętrza. Aktorzy grający na scenie (otwarcie: 23 metry) nie byli słyszani w wielu miejscach widowni, która gromadziła publiczność na dwóch poziomach rozłokowanych w taki sposób, że widzowie z balkonu nie mieli żadnego kontaktu z osobami siedzącymi na parterze. W tej sytuacji tworzenie „wspólnego przeżycia” wydawało się wręcz niemożliwe<sup>16</sup>. Architektura zastanej przestrzeni (i w Awinionie, i w Chaillot) wymogła na Vilarze konkretne rozwiązania scenograficzne: widzowie wchodząc na widownię, widzieli scenę zabudowaną charakterystycznymi podestami, które – przez usunięcie pierwszych rzędów i wybudowanie pomostu do gry „wcinającego się” w widownię – łączyły się płynnie z przestrzenią dla publiczności. Nie było rampy i kurtyny: spektakl, podobnie jak opery w Bayreuth albo jak przedstawienia w Teatrze Ludu Maurice’a Pottchera w Bussang, rozpoczął się od fanfary skomponowanej dla TNP przez Maurice’a Jarre’a.

Vilar, decydując się na objęcie stanowiska dyrektora Chaillot, rozpoczął prawdziwie nowy okres w swoim życiu i chciał, by był to także nowy okres w życiu paryskiej publiczności. Chodziło, według reżysera, o zrobienie kolejnego milowego kroku.

Jak wielu spośród was – mówił reżyser po latach – zaskakują mnie zbiegi okoliczności. Przybyłem do Paryża w roku, w którym oszedł Gémier. Postawiono mnie na czele teatru narodowego w tym samym miesiącu, w którym nagle zmarł Jouvet. Te dwa odejścia, jako że wydarzyły się w przełomowych dla mnie momentach, zawsze skłaniały mnie do myślenia<sup>17</sup>.

14 Jean Vilar cyt. za: *La Décentralisation théâtrale...*, dz. cyt., s. 115.

15 Por. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP*, w: *La Décentralisation théâtrale...*, dz. cyt., s. 116.

16 Por. Alfred Simon, *Jean Vilar, Qui êtes-vous*, Cyt. za: Collette Godard, *Chaillot, Histoire d'un théâtre*, Seuil, Paris 2000, s. 24.

17 Jean Vilar, *Le théâtre service public*, w: tenże, *Jean Vilar par lui-même...*, dz. cyt., s. 101.

Jedną z pierwszych decyzji Vilara obejmującego dyrekcję paryskiego teatru, był powrót do nazwy, jaką Chaillot obdarzył Firmin Gémier: Théâtre National Populaire – Teatr Narodowy Popularny.

Jak zauważyła później Sonia Debeauvais, odpowiedzialna w TNP za kontakty z publicznością w latach 1955–1966, trudno obecnie zrozumieć, jak bardzo innowacyjne były zmiany w zakresie funkcjonowania teatru, które już w pierwszych latach dyrekcji wprowadził Vilar<sup>18</sup>. Spektakle miały rozpoczynać się średnio o dwie godziny wcześniej niż w innych teatrach, tak, by wychodzący z przedstawienia widzowie mogli dostać się do domów komunikacją miejską – bo już o dwudziestej popularna publiczność nie jeździ taksówkami czy prywatnymi samochodami (dziś wszystkie paryskie teatry publiczne muszą kończyć spektakl w godzinach funkcjonowania metra). Od szóstej trzydzieści po południu czynny był bufet, aby ci, którzy przychodzili na przedstawienie bezpośrednio z pracy, mogli spożyć niedrogi posiłek. Zlikwidowano zwyczaj dawania napiwków osobom pracującym w teatrze (szatniarzom, bileterom, pracownikom porządkowym), co było prawdziwą rewolucją i wpływało nie tylko na znaczne obniżenie kosztów związanych z wizytą w teatrze, ale także eliminowało szczególny rodzaj stresu, który odczuwała publiczność nieprzywykła do starych ceremoniałów (dziś w teatrach publicznych przyjmowanie napiwków jest w ogóle zakazane – co odróżnia je od teatrów prywatnych, w których jest to zwykle główne źródło dochodu bileterów). Wprowadzono nowe sposoby kupowania i rezerwowania biletów (telefonicznie, korespondencyjnie). Tani program teatralny pozbawiony był reklam, zawierał zaś pełen tekst granego dramatu. Nie tolerowano spóźnień widzów, a spektakle rozpoczynały się punktualnie<sup>19</sup>.

Vilar obejmując dyrekcję Chaillot, nie zrezygnował z kierowania Festiwalem w Awinionie. Starał się łączyć dwie funkcje – w rezultacie znaczna część spektakli prezentowanych w Paryżu pokazywana była także latem w Pałacu Papieskim. Ale Théâtre National Populaire Vilara grał nie tylko w swojej stałej siedzibie i w Awinionie. W latach 1953–1954 zespół dał 294 przedstawienia (dwunastu różnych spektakli) w 45 miejscach! W Paryżu TNP występował tylko cztery miesiące w roku, poza tym okresem ruszał w *tournées*. Zespół składał się jedynie z 20–22 aktorów, około 10 pracowników technicznych i 12 osób pracujących na administracyjnych stanowiskach<sup>20</sup>.

Aby grać wiele przedstawień w Paryżu, niezbędne było zdobycie wiernej publiczności. To natomiast wymagało kilku lat i było – w znacznej mierze – efektem olbrzymich prac organizacyjno-administracyjnych. Nawiązano współpracę z działaczami związkowymi, nauczycielami, wychowawcami, by zapewnić wizyty zorganizowanych grup widzów w TNP. Tworzenie tych przyjacielskich więzów (nie przewidywano żadnego wynagrodzenia dla osób rozprowadzających bilety) wymagało czasu. Vilarowi bardzo zależało na demokratycznym podziale miejsc: w transzach biletów sprzedanych danej grupie zawsze znajdowały się miejsca lepsze i gorsze, bliżej sceny, na balkonie, w środku rzędu, na strapontenach i tak dalej. Teatr Vilara – a tym pojęciem określano i paryski TNP, i jego festiwal w Awinionie – był w latach 50. i 60. najszerzej dyskutowanym zjawiskiem teatralnym we Francji (również najczęściej

18 Por. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP...*, dz. cyt., s. 116.

19 Tamże, s. 116–117.

20 Tamże, s. 117.

krytykowanym – o czym za chwilę) i gromadzącym najliczniejszą publiczność. Vilar, podobnie jak wcześniej Copeau, opowiedział się za rozwijaniem teatru literackiego, i to opartego na klasyce. Jeszcze przed otwarciem paryskiego teatru Vilar zauważał zresztą, że:

Zło współczesnego teatru polega na tym, że się w nim za dużo myśli (...).

Scena przestała być miejscem działania, a stała się przedsionkiem do gabinetu filozofa<sup>21</sup>.

Później próbował jeszcze, sporadycznie, eksperymentować także z nowszym repertuarem, ale widzowie na inscenizacje tekstów współczesnych reagowali chłodno: woleli kanon, i to wystawiany w określony sposób, bo bez wielkich dekoracji, ale w pełnych przepychu kostiumach, które projektował Léon Gischia. Dziś trudno powiedzieć, na ile taki styl inscenizacyjny narzucili Vilarowi widzowie i przestrzenie, w których pracował, czy też – szczęśliwie – pierwsza była koncepcja reżyserska, spotykająca swoje potwierdzenie w wymogach publiczności i wielkościach scen. Nieważne, kto wybiegł pierwszy – szczęśliwie oczekiwania widzów i publiczności spotkały się. Vilara szybko zaatakowały teatry prywatne. Nie tyle, czy nie tylko widząc w nim konkurencję w walce o widza, ale przede wszystkim nie godząc się na krytykę ze strony samego reżysera. A ten nie przebierał w słowach, używając argumentów znanych od początku walki o teatr ludowy czy popularny. Poza tym irytowała subwencja, którą otrzymał Vilar, i którą postrzegano – skądinąd nie do końca bezpodstawnie – jako pomoc deregulującą paryski rynek, w którym dotąd jedynie dwa teatry dramatyczne korzystały z realnego wsparcia państwa, a reszta radziła sobie na zasadach komercyjnych. Centrystów i prawicę drażniły polityczne deklaracje Vilara. Wielu intelektualistów mówiło zaś o wyzyskiwaniu klasyki na potrzeby chwili – faktycznie, Vilar chciał, by scena aktualizowała fabuły utworów – miały być opowieścią o tym, co dzisiejsze, choć nachalne aluzje do współczesności (jak na przykład w *Królu Ubu* z 1958, gdy porównanie tytułowego bohatera do de Gaulle'a było oczywiste) nie były częste.

### Schizma

Początkowo przychylna była lewica i to do tego stopnia, że w 1953 roku Roger Voisin (właściciel wydawnictwa l'Arche) stworzył pismo „Théâtre Populaire”, które w pierwszych numerach, każdy skrawek papieru niezadrukowany wyrazami wsparcia dla Vilara, gotowe było uznać za zmarnowany. Z redakcją pisma związali się Roland Barthes, Bernard Dort, Jean Duvignaud, Morvan Lebesque, czyniąc z periodyku intelektualne zaplecze dla Awinionu i TNP. Linia redakcyjna była czytelna: nowy teatr to – jak wskazywał już sam tytuł pisma – teatr popularny. Termin rozumiano bardzo szeroko i początkowo łatwiej było go opisać za pomocą definicji negatywnej. Krytykowano przede wszystkim bulwarowy teatr mieszczański, w którym „widzowie nie są kolektywem, ale zgromadzeniem podglądaczy”, teatr psychologiczny, gdyż psychologia „robiąc z ludzkiej czaszki puszkę, z której może wyłonić się wszystko i nic, redukuje teatr do zaskakującej zagadki, sprowadza publiczność do poziomu czytelnika

21 Jean Vilar cyt. za: Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, Paris 2007, s. 344.



powieści”<sup>22</sup>, teatr skierowany do wąskiej grupy odbiorców. Vilar niósł redaktorom pisma nadzieję.

Ale już w 1954 roku pismo zachwycało się Vilarem mniej. Barthes krytykował jego wybory repertuarowe (poszło o *Ruy Blas*), a w następnym sezonie Duvignaud nie godził się z przenoszeniem na scenę *Miasta Claudela* i *Marii Tudor* Hugo. Według Barthes’a, tym dramatom „brakowało Historii”. W 1955 roku do krytyki na łamach „Théâtre Populaire” włączył się Sartre:

Grać *Dom Juana* czy Racine’a nie jest złe, to potrzebne, ale trafia obok. Publiczności popularnej należy w pierwszej kolejności prezentować sztuki dla niej: które zostały dla niej napisane, i które mówią o niej<sup>23</sup>.

Vilar nie zamierzał milczeć. Na łamach „Bref”, pisma-programu wydawanego przez TNP, niejako w bezpośredniej odpowiedzi pisał, że o granie *Cyda* poprosił przedstawiciel związkowy z fabryki Renault<sup>24</sup>. Teza przeciw empirii – spór, który towarzyszył rozwojowi teatru popularnego od zawsze. Radykalni teoretycy przeciw aktywnym twórcom. W 1960 roku Jean Vilar nazwie tych, którzy na łamach pisma Rogera Voisina w imię idei teatru popularnego krytykowali wystawianie Corneille’a, Hugo, Molière’a, Marivaux czy Büchnera, zwolennikami „nieodpowiedzialnego jakobinizmu”.

„Nieodpowiedzialni jakobini” chcieli, by Vilar uczynił z TNP francuski odpowiednik Berliner Ensemble. Niemiecki teatr przyjechał do Paryża na zaproszenie Festival International de Paris pod koniec lipca 1954 roku, by pokazać trzykrotnie w Théâtre Sarah Bernhardt (czyli w gmachu, w którym dyrektorował przed wojną Dullin, i w którym pierwsze szlify aktorskie zdobywał Vilar) *Matkę Courage*, przed częściowo tylko zapełnioną widownią, na której jednak zgromadziła się redakcja „Théâtre Populaire” (poza Dortem) i wielu francuskich reżyserów.

Ta iluminacja była niczym pożar. Przed moimi oczyma nie pozostało już nic z teatru francuskiego: pomiędzy Berliner i innymi teatrami nie było w mojej świadomości różnicy poziomu, ale różnica, którą należy rozpatrywać w kategoriach historycznych<sup>25</sup> – napisał później Roland Barthes.

Dla niego i pozostałych członków redakcji to właśnie Brecht stał się wymarzonym autorem nowego teatru, a jego teoria teatralna – wskazówką drogi, którą powinna podążać inscenizacja. To sztuk Brechta miała zdanem „Théâtre Populaire” potrzebować francuska publiczność.

Jak na ironię, wystawiona trzy lata wcześniej przez Vilara na inaugurację TNP *Matka Courage* nie spodobała się widzom (nie wspominając o tym, że ściągnęła na reżysera falę ideologicznej krytyki). Jest jednak faktem, że stylistycznie była odległa od zasad brechtyzmu. Vilar wystawił ją, nie rezygnując z pustej sceny, podestów, punktowego oświetlenia,

22 Roland Barthes, *Pouvoirs de la tragédie antique*, „Théâtre Populaire” 1953, nr 2.

23 Jean-Paul Sartre, *Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre*, „Théâtre Populaire” 1955, nr 15.

24 Konflikt omawia Marie-Claude Hubert w: *Le Nouveau Théâtre, 1950–1968*, Honoré Champion, Paris, 2008, s. 19–21.

25 Roland Barthes, *Témoignage sur le théâtre*, w: tegoż, *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris 1993, p. 1530.

psychologizującej improwizacji. Matka Courage była u niego bohaterką rodem z klasycystycznej tragedii – postacią dumną, zmagającą się z losem i własnymi słabościami, co nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę, że niemal równolegle trwały próby do *Cyda*. „Zniknęła cała dialektyka sztuki Brechta. Widz współczuł losom samotnej kobiety, zagubionej w wojennej zawierusze”<sup>26</sup>.

Po 1954 roku środowisko pisma „Théâtre Populaire” postanowiło więc dbać, aby francuskie inscenizacje Brechta były zgodne z teatralną estetyką, której hołdował Berliner Ensemble. Więcej, Voisin i jego redaktorzy stali się zagorzałymi przeciwnikami wszystkiego, co nie odwoływało się do brechtizmu. Atakowano nie tylko Vilara: atakowano cały teatr. Atmosferę sporu dobrze oddał Ionesco, którego także piętnowano za brak zachwyty teatrem epickim. W *Impromptu z Almy* z 1956 roku bohaterami utworu uczynił między innymi Barthes’a i Dort’a (Bartholomeus I i Bartholomeus II). Bez opamiętania strofowali niesforne go autora:

BARTHOLOMEUS II: Czy wie pan, że musi się pan wszystkiego od nas nauczyć ?

IONESCO: Tak, przynaję! Wszystkiego, moi doktorzy, wszystkiego...

BARTHOLOMEUS II: W dziedzinie teatralności?

IONESCO: Tak.

BARTHOLOMEUS I: I w dziedzinie kostiumologii?

IONESCO: Kostiu... czego?

BARTHOLOMEUS I: (do Bartholomeusa II) Biedak, nie wie, co to jest kostiumologia! (do Ionesco) Nauczy się pan!

IONESCO: Nauczę się!

BARTHOLOMEUS II: W dziedzinie historycyzmu i dekoratologii...

IONESCO: Dam z siebie wszystko!

[...]

IONESCO: Proszę mi wybaczyć, już tego nie zrobię, to był wyjątek...

MARIE: I nie reguła!<sup>27</sup>

Ionesco kpił z dyktatury brechtystów, ale wielu reżyserów, bliskich ideowo teatrowi popularnemu, było naprawdę wzywanych przez redaktorów na dywanik, wśród nich weteran walk o demokratyzację teatru Jean Dasté, którego *Kaukaskie kredowe koło* (1956), owacyjnie przyjmowane przez widzów, mogłoby – zdaniem obu Bartholomeusów – być lepsze, gdyby zostało wystawione zgodnie z regułami panującymi w Berliner Ensemble. Jean Vilar raz próbował z dyktatem walczyć, raz pomniejszyła

26 Anna Rysiak-Vallet, *Klasyk przez Brechta odczytany*, w: *Arcydzieła inscenizacji. Od Reinhardta do Wilsona*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 1997, s. 71–72.

27 Eugène Ionesco, *l'Impromptu de l'Alma*, cyt. za: Chantal Meyer Plantureux, Benno Besson, Roger Pic, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble*, Marval, Paris 1995., s. 15.

jego skuteczność. „Théâtre Populaire”, który niegdyś go wspierał, stał niczym przyjaciel, który zdradził.

To rozczarowanie nie było jedynym powodem, dla którego w 1963 roku Vilar postanowił nie ubiegać się o odnowienie kontraktu na stanowisku dyrektora Théâtre National Populaire, choć ułatwiałoby rozstanie. Postanowił wrócić do korzeni i całkowicie poświęcić się Festiwalowi w Awinionie. Miał za sobą dwanaście lat kierowania sceną na wzgórzu Chaillot – TNP stało się w tym czasie żywą legendą, której budowanie wiązało się z wieloma wyrzeczeniami i zgodą na kompromisy. Choć subwencje rządowe dla tej sceny były nieporównywalnie wyższe niż dla teatrów powołanych w ramach polityki decentralizacji, to i tak nie gwarantowały Vilarowi komfortu pracy. Kolejnym powodem rezygnacji była niemożność znalezienia wspólnego języka z urzędnikami ministerialnymi i liczne, choć niespodziewane, spory z pierwszym ministrem kultury Francji, André Malraux. Pozostawał jeszcze jeden powód – Vilar od dłuższego czasu widząc zmiany estetyki teatralnej, starał się także o pomoc w przebudowie gmachu TNP. Nowatorska stylistyka pustej sceny z początku lat 50. dziesięć lat później zdawała się osiągać swój kres<sup>28</sup>.

Na Festiwalu w Awinionie wciąż przedstawiano nowe spektakle TNP (reżyserowane już przez nowego dyrektora Georges'a Wilsona), ale Vilar skłaniał się ku zmianie formuły przeglądu, który otworzyć się miał również na inne dziedziny sztuki. Przełomowy w Awinionie był rok 1966 – pokazano między innymi kilka spektakli w choreografii Maurice'a Bédarta (który stał się stałym gościem następnych edycji Festiwalu), a także *Ryszarda III* i *Grzegorza Dyndalę* w reżyserii Rogera Planchona (który w następnym roku zaprezentował w Pałacu Papieży spektakl *Bleus, blancs, rouges ou les Libertins*). Organizowano koncerty, wystawy, pokazy filmowe (w 1967 Jean-Luc Godard zaprezentował *Chinę*). Świadomy zmian w estetyce teatralnej, Vilar postanowił organizować przedstawienia również w przestrzeniach bardziej: Cloître des Carmen i Cloître des Célestins. Dzięki tym wszystkim zmianom na Festiwalu swoje osiągnięcia mogli zaprezentować reżyserzy decentralizacji: Antoine Bourseiller, Gabriel Garran, Marcel Maréchal, Guy Rétoré, Benno Besson... Jean Vilar na nowo złapał wiatr w żagle. Znow wierzzył w *aggiornamento*. Awinion znow miał papieża. I to takiego, za którego publiczność gotowa była walczyć.

Jakże obce zdawały się tu zarzuty paryskich brechtystów, że publiczność nie potrzebuje uczuciowości francuskiej klasyki... Jakże fałszywie brzmiały postulaty radykałów, by robić teatr wyłącznie dla robotników... Jakże nieznośny wydawał się zarzut, że Vilar tworzy głównie dla publiczności drobnomieszczańskiej... Reżyser wielokrotnie powtarzał: teatr popularny jest teatrem wszystkich widzów. Publiczność popularna, to publiczność wywodząca się z wszystkich grup społecznych. Jean Vilar w tym mieście czuł się u siebie, a odświętność, jaką gwarantował w letnie miesiące mieszkańcom Awinionu była wyjątkowa. Również dlatego, że była zakorzeniona w przeszłości.

„Théâtre Populaire” krytykował Vilara za spektakle, które grały emocjonalnością i usypiały zmysł krytyczny widzów. Zarzut formułowany ze szczytów brechtowskiej katedry nie jest jednak pozbawiony postaw. Bo nawet, jeśli Vilar chciał rozmawiać swoimi spektaklami o rzeczach ważnych, to przecież publiczność wabił do swojego teatru dzięki obecności

28 Por. Collette Godard, *Chaillot, Histoire d'un théâtre...*, dz. cyt., s. 49–50.

na scenie największych paryskich gwiazd (z Marią Casarès i Gérardem Philipe'em na czele) wypowiadających znane tyrady znanych pisarzy. Masom w TNP i tłumom w Awinionie Vilar dawał dobry teatr, ale dawał także wyobrażenie dobrego teatru – dobrego, czyli z gwiazdami na scenie, opartego na wypróbowanej literaturze.

To wyobrażenie dobrego teatru, zakorzenione w mentalności Trzeciej Republiki, było jednak odległe od rewolucji scenicznych, które za chwilę miały wstrząsnąć sztuką. Vilar i jego widzowie tego wstrząsu się obawiali. Nazwiska artystów z wystawy w Awinionie w 1947 roku – Picasso, Matisse, Léger, Miró, Mondrian, Klee – imponują. Ale dla demokratyzującego się społeczeństwa powojennego, a zwłaszcza dla pierwszego pokolenia *baby boomu*, które pod koniec lat 60. dojdzie do głosu, są to artyści z innego porządku. Podobnie, jak Léon Gischia projektujący dla Vilara kostiumy.

Choć był uczniem Légera, i w malarstwie pozostał wierny sztuce niefiguratywnej, to jego teatralne stroje najbardziej kojarzą się z pracami największych powojennych wielkich krawców: myślał sylwetką i bryłami tworząc kostiumy, jakie mogłyby zostać uszyte w pracowniach Balenciagi. I widzowie widzieli w spektaklach Vilara nie tylko *haute culture*, wielką kulturę, ale także *haute couture*: ten niedostępny na co dzień luksus wielkiego świata, dla wielu niezaprzeczalny horyzont aspiracji. Nie chodzi tu o fascynację modą – chodzi o fascynację rzeczywistością, która w powojennej modernizacji traciła rację bytu. Gdy Vilar inaugurował Festiwal w Awinionie w Paryżu funkcjonowało ponad sto domów mody – dwadzieścia lat później już tylko kilkanaście. Im także szkodził kryzys rzemieślniczych wartości i one nie zrozumiały zasad, którymi rządziła się postępująca demokracja i ekonomia, i im nie służyło przeniesienie się biegunów światowej gospodarki. Jeszcze Francja jeździła z pokazami po świecie – zarówno mody, jak i teatru Vilara – ale już coraz bardziej przypominało to prezentowanie prac z muzeum. „Moda, jako służba publiczna. Tak samo jak gaz, woda i prąd? Szkoda, że tylko my nie montujemy licznika” – mówił w drugiej połowie lat 60., nie do końca ironicznie i wcale nie kpiąc z Vilara, Daniel Borin, przewodniczący Izby Haute Couture<sup>29</sup>. New look Diora? W 1968 roku nie nadawał się już nawet na teatralną scenę, nawet bardzo konserwatywną. Béjart, również w Awinionie, kazał swoim wykonawcom tańczyć w dzinsach i bawełnianych koszulkach z krótkim rękawem, ale przecież był to kolejny kostium. Dzieci *baby boomu* nie dały się nabrać – już niedługo przed Pałacem Papieży będą skandować: „Vilar-Béjart-Salazar”.

Będzie to najtragiczniejszy moment w życiu Vilara. Na jego oczach zetrą się dwa porządki. Z jednej strony staną mieszkańcy Awinionu, dumni ze swojego Festiwalu i gotowi walczyć w obronie dobrego imienia jego założyciela, nie przebierając w środkach. Z drugiej – paryscy studenci, zarzucający Vilarowi, że jego teatr jedynie mamili efektami, że nie ma w nim sztuki, że petryfikuje skostniałe reguły społeczne i obyczajowe. I że dłużej wielka klasyka ani kolorowe kostiumy nie ukryją tej prawdy. „Nie mamy z wami nic wspólnego” – przekrzykiwać się będą obie strony. Czy Vilar wciąż wierzył w teatralną komunie? Po ulicach, w cieniu kamiennych murów i pod pręgierzem spojrzeń mieszkańców Awinionu przechadzać się będzie Julian Beck. Przechadzać się będzie w skąpych

29 Por. *Paris couture 1945-1968*, real. Jean Lauritano, ARTE France, Slo Production, INA, 2016.

ubraniach, które widzowie Vilara nazwą z oburzeniem „nieprzyzwoitymi”. Na scenie wystąpi zupełnie nago wołając: „Paradise now!”. Nowy antypapież tego miejsca.<sup>30</sup>

Jean Vilar będzie jeszcze organizował festiwal, ale święto nie będzie już tu takie samo. Umrze trzy lata później.

### Święty

Biografie Vilara to najczęściej hagiografie. Od dawna nie było we Francji ministra kultury, który w którejś z ważniejszych mów o teatrze nie powoływałby się na jego legendę i nie próbował zdefiniować nowych wyzwań stających przed teatrem popularnym, którego idea (oto ministerialny dogmat) jest wieczna. Ale mimo pewnej groteskowości tego kultu, warto zauważyć, że teatr popularny stał się kolejnym mitem teatru francuskiego, może równie ważnym, co mit Comédie-Française. To teatr popularny uczynił francuski teatr bardziej pluralistycznym. Artyści i – może jeszcze częściej – organizatorzy życia teatralnego nie definiują swoich poglądów wyłącznie w relacji do historycznej sceny narodowej. To już nie konstelacja tworzona wokół jednego centrum. Teatr popularny wzbogacił francuską dyskusję na temat kultury, wyraźnie wyodrębniając z niej kategorię „teatralnego dziedzictwa” (z którym wiąże się Comédie-Française) oraz teatralnej współczesności i przyszłości (z którymi wiązany jest teatr popularny – dzieło w wiecznym procesie).

Teatr popularny to – bardziej niż Comédie-Française – pytanie o politykę teatralną i teatralną odpowiedzialność. O społeczny wymiar teatru. I to także pytanie o sztukę jako utopię – o prawo sztuki do bycia utopią. Bo nawet jeśli historia Jeana Vilara w złotym okresie Awinionu i pracy w Chaillot może być dowodem na wytworzenie się teatralnej komunii widzów i artystów, to nie należy zapominać, że teatr popularny częściej się nie udawał (widzowie nie zawsze – by nie napisać: rzadko – chcą tego, czego chcą artyści), a jeszcze częściej funkcjonował wyłącznie jako manifest bądź projekt: bez sceny, bez budżetów i bez widzów.

I jego ocena dziś wcale nie jest oczywista, bo nigdy nie może być oczywista ocena utopii. Widać to doskonale z polskiej perspektywy, gdy na skutek historycznych doświadczeń związanych z totalitarnymi ideologiami programowo boimy się utopii. Pytanie, jak bardzo strach przed utopią ogranicza artystów, dla których utopia jest właśnie – mimo wszelkiego ryzyka – naturalną przestrzenią życiową?

Tekst ten wykorzystuje obszernie fragmenty przygotowywanej przez autora książki *Laicka religia. Teatr popularny (we Francji)*. Jego część ukazała się wcześniej pod tytułem *Laicka religia Jeana Vilara* w miesięczniku „Dialog” 2016, nr 9.

30 Opisałem ten konflikt tekście *Ciemne strony maja '68*, „Dialog” 2008, nr 5.



## Bibliografia

- Abirached, Robert (red.), *La décentralisation théâtrale. Le Premier Age 1945–1958*, Actes Sude-Papiers, Paris 2005.
- Added, Serge, *Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy*, w: *La décentralisation théâtrale. Le Premier Age 1945–1958*, red. Robert Abirached, Actes Sude-Papiers, Paris 2005.
- Barthes, Roland, *Pouvoirs de la tragédie antique*, „Théâtre Populaire” 1953, nr 2.
- Barthes, Roland, *Témoignage sur le théâtre*, w: tegoż, *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris 1993.
- Caune, Jean, *La Culture en action. De Vilar à Lang: le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 1992.
- Debeauvais, Sonia, *Public et service public au TNP*, w: *La Décentralisation théâtrale...*, dz. cyt., s. 116.
- Fumaroli, Marc, *Państwo kulturalne*, przeł. Hanna Abramowicz, Jan Maria Kłoczowski, Universitas, Kraków 2008.
- Godard, Collette, *Chaillot, Histoire d'un théâtre*, Seuil, Paris 2000.
- Gontard, Denis, *La décentralisation théâtrale en France 1895–1952*, Sedes, Paris 1973.
- Guérin, Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, Paris 2007.
- Hubert, Marie-Claude, *Le Nouveau Théâtre, 1950–1968*, Honoré Champion, Paris, 2008.
- Ionesco, Eugène, *l'Impromptu de l'Alma*, w: Chantal Meyer Plantureux, Benno Besson, Roger Pic, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble*, Marval, Paris 1995.
- Lauritano, Jean, *Paris couture 1945–1968*, ARTE France, Slo Production, INA, 2016.
- Loyer, Emmanuelle, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après guerre*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- Olkusz Piotr, *Ciemne strony maja '68*, „Dialog” 2008, nr 5.
- Ory, Pascal, *Le front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique*, w: *La décentralisation théâtrale. Le Premier Age 1945–1958*, red. Robert Abirached, Actes Sude-Papiers, Paris 2005.
- Rysiak-Vallet, Anna, *Klasyk przez Brechta odczytany*, w: *Arcydzieła inscenizacji. Od Reinhardta do Wilsona*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 1997.
- Sartre, Jean-Paul, *Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre*, „Théâtre Populaire” 1955, nr 15.
- Vilar, Jean, *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean Vilar, Avignon 1991.

Abstrakt

**Piotr Olkusz**

Nowe szaty papieża. Laicka religia i teatr popularny Jeana Vilara

Wraz z dyskusjami wywołanymi jubileuszem 250-lecia teatru publicznego w Polsce, nieprzypadkowo na nowo powróciło pytanie o „teatr popularny”: czy wzorem dla teatru publicznego powinna być dziś tradycja „Comédie-Française”, czy może idea „théâtre populaire”? Komu powinien służyć taki teatr – artystom, czy widzom? Powinien być otwarcie polityczny i wywoływać kontrowersje, czy nade wszystko powinien służyć zawiązywaniu szerokiej wspólnoty? Losy francuskiego teatru popularnego odsyłają do jego quasi-religijnych tęsknot, choć rodzących się w laicyzującym się społeczeństwie: jakby teatr miał stać się powszechną religią nowej republiki. Analizując koncepcje i działania Jeana Vilara, można zauważyć, że „teatr popularny” był dla niego nie tylko teatrem publiczności, ale także „teatrem państwa”. Festiwale w Awinionie czy spektakle Théâtre National Populaire były swoistymi świętami wspólnych wartości wyznawanych przez mieszkańców republiki. Mimo deklarowanych często ambicji politycznych, ich charakter rewolucyjny był ograniczony.