

Karolina Kasperska

Instytut Filologii Romańskiej

 <https://orcid.org/0000-0002-2542-2096>

karolina.ples@doctoral.uj.edu.pl

Motyw szafotu w *Tragédie française à huit personnages* (1571) Jeana Bretoga

The Scaffold Motif in *Tragédie française à huit personnages* (1571) by Jean Bretog

SUMMARY

The text written by Jean Bretog *Tragédie française à huit personnages* (1571) is, like its Normandy author, still unknown to a wider group of specialists. This drama, through its moralizing and allegorical character, derives from and inscribes itself in the tradition of medieval morality plays and mysteries. At the same time its subject matter focused around *l'homme coupable* and the punishment imposed on it, and the dominant poetics of *l'exhibition de la violence*, it is a harbinger of the theatrical aesthetics of baroque. Characteristic feature of mentioned period is, among other things, the lack of resistance to dazzle with cruelty. This article will focus on the scaffold motive present in the piece, related issue of boundaries and the possibility of presenting brutal and cruel events on the stage, as well as their engagement and influence on main character. The analysis will concern the descriptive and representative dimension of the motif.

KEYWORDS – scaffold, Jean Bretog, theatre of cruelty, violence

Le motif de l'échafaud dans *Tragédie française à huit personnages* (1571) de Jean Bretog

RÉSUMÉ

Le texte de Jean Bretog *Tragédie française à huit personnages* (1571) demeure, comme son auteur normand, toujours peu connu et étudié. Ce drame, par son caractère moralisateur et allégorique, s'inscrit dans la tradition des moralités et des mystères médiévaux. Son sujet centré autour de l'homme coupable et du châtement qui lui est imposé, et sa poétique de l'exhibition de la violence, annoncent l'esthétique théâtrale du baroque. L'article se concentre sur le motif de l'échafaud présenté dans la pièce, sur les limites et la possibilité de présenter des événements brutaux et cruels sur



scène, ainsi que sur leur influence sur les spectateurs. L'analyse portera sur la dimension descriptive et représentative du motif. Les questions ci-dessus présentent un sujet important de discussions théoriques et littéraires au tournant des XVI^e et XVII^e siècles.

MOTS-CLÉS – échafaud, Jean Bretog, théâtre de la cruauté, violence

Wydany w 1571 roku w Lyonie tekst Jeana Bretoga, *Tragédie française à huit personnages*¹, pozostaje, podobnie jak jej normandzki autor² oraz wydawca Noël Grandon, tekstem wciąż nieznanym szerszemu gronu specjalistów. Z trudem można dotrzeć do jakichkolwiek śladów jego istnienia w szesnastowiecznych repertuarach³. Brak informacji na temat ewentualnych wystawień sztuki a także zwrócenie się w prologu do „życzliwych czytelników” (w. 1)⁴, świadczy prawdopodobnie o przeznaczeniu jej głównie do obiegu czytelniczego. Sztuka Bretoga jest przykładem tekstu niejako zawieszonoego między dwiema epokami. Dramat ten bowiem, z jednej strony poprzez swój moralizatorski i alegoryczny charakter, wywodzi się i wpisuje w tradycję średniowiecznych gatunków, eklektycznie łącząc estetykę farsy, moralitetu, a nawet misterium⁵. Jednocześnie, obecna w tekście poetyka *l'exhibition de la violence* (manifestacji przemocy) stanowi zapowiedź twórczości wczesnego baroku i pozwala skategoryzować go w obrębie gatunku tragicznego⁶, o czym świadczy choćby samo tytułowe nawiązanie. Jednocześnie nie powinno ono jednak wprowadzać odbiorców w błąd – tragizm sztuki nie wyraża się w pierwszej kolejności na poziomie strukturalnym czy formalnym, ale egzystencjalnym poprzez zbudowanie opowieści o przerażającym

¹ Pełen tytuł sztuki brzmi następująco: « Tragédie française à huit personnages traitant de l'amour d'un serviteur envers sa maîtresse, et de tout ce qui en advint, composée par M. Jean Bretog, de S. Sauveur-de-Dives », Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*, éd. Ch. Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, s. 10.

² Zdaniem Enei Balmasa autor tragedii pochodził prawdopodobnie z Saint-Sauveur-en-Diois. Lektura prologu sztuki pozwala domniemywać również, iż Jean Bretog trudnił się aktorstwem i należał do jednej z wędrownych trup, co wyjaśniałoby fakt, iż tekst został opublikowany w Lyonie; cf. E. Balmas, « La Tragédie française de Jean Bretog », in *L'Art du théâtre : mélanges en hommage à Robert Garapon*, éd. Y. Bellenger, G. Conesa, J. Garapon, Paris, PUF, 1992, s. 49-50.

³ Biblioteka Antoine'a Du Verdier jedynie lakonicznie wzmiankuje tragedię Bretoga. Poza lyońskim wydaniem należy odnotować reedycję Pierre'a Alexandra Gerard-Duplessis z 1831 roku w liczbie 60 egzemplarzy, *ibid.*, s. 49.

⁴ Wszystkie cytaty za Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 3-38 (tł. K. K.).

⁵ *Ibid.*, s. 10.

⁶ W swym eseju Enea Balmas stawia śmiałą tezę, iż tragedia Bretoga w pewien sposób antycypuje XVII-wieczną tragikomedię (a nawet teatr modernistyczny) ze względu na zawarcie w niej elementów farsowych: « [...] il ne suffit pas, à ce point, de dire que la tragi-comédie du début du XVII^e siècle est aux portes, il faut bien reconnaître que des traits caractéristiques d'un théâtre que l'en définira « moderne dans un avenir plus ou moins éloigné se manifestent de façon évidente dans cette pièce trop oubliée », E. Balmas, *op. cit.*, s. 59.

i krwawym wydarzeniu, jakim jest finałowa śmierć głównego bohatera na szafocie, oraz o moralnym dylemacie wynikającym z uwikłania człowieka w konflikt między grzechem a cnotą. Teatr przełomu XVI i XVII wieku cechowała spora płynność gatunkowa⁷, a więc z trudem należy szukać w sztuce Bretoga realizacji kategorii tragizmu takich jak jedność miejsca, czasu i akcji. Jest to tekst bez podziału na akty czy sceny. Należy również zauważyć, iż dzieło Bretoga przynależy swoją tematyką do korpusu tzw. „teatru okrucieństwa” zaproponowanego przez francuskiego badacza Christiana Bieta w jego monografii pt. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*⁸. Czas powstania sztuki przypada bowiem na okres regencji Katarzyny Medycejskiej oraz panowania króla Karola IX, wpisując się w ten sposób w burzliwy krajobraz epoki wojen religijnych we Francji. Napięta sytuacja społeczno-polityczna znalazła swoje odzwierciedlenie w twórczości dramaturgicznej przełomu XVI i XVII wieku, czego przykład stanowi dramat Bretoga. Choć powszechne przekonanie o teatrze tego okresu, zarówno świeckim jak i religijnym, widzi w niej jedynie mało interesujący, przejściowy etap w drodze do pełnego rozkwitu tragedii klasycystycznej, badania przeprowadzone przez Jeana Rousseta, a następnie Christiana Bieta, pokazują, iż tendencja do epatowania na scenie okrucieństwem i brutalnością stanowiła w tamtym czasie bardzo popularne zjawisko teatralne w całej Europie. Jego główną zasadę najlepiej oddaje zdanie z traktatu teoretycznego *L'Art poétique françois* autorstwa Pierre'a Laudun d'Aigaliers, który pisze w 1597 roku: „Im okrutniejsze są tragedie, tym wspanialsze”⁹. Sytuując się u progu nowej epoki teatralnej, sztuka normandzkiego autora proponuje bardzo ciekawą i, jak się okaże, niekonwencjonalną realizację okrucieństwa na scenie, która stanowić będzie główny przedmiot analizy w niniejszym artykule. W pierwszej jego części przedstawiona zostanie geneza utworu, etymologia francuskiego słowa *échafaud*, następnie sposób realizacji omawianego motywu oraz efekt, jaki wywołuje on na czytelniku czy też widzu.

Do napisania tragedii, jak informuje czytelników odautorski prolog, zainspirowało Bretoga wydarzenie, które miało rzeczywiście miejsce w czasach, w których żył. Główna oś fabuły koncentruje się na historii młodego Sługi, targanego niepohamowanymi namiętnościami i żądzami ciała, z którymi coraz trudniej jest mu walczyć. Niedającej się zaspokoić melancholii bohatera pragnie zaradzić nagle zjawiająca się Wenus będąca tutaj symbolem *amor ferinus*¹⁰ – miłości zwierzęcej, dążącej wyłącznie do zaspokajania rządz cielesnych. Oferuje

⁷ Cf. Ch. Mazouer, « Ce que 'tragédie' et 'tragique' veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2009, n° 1, s. 71-84.

⁸ *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*, op. cit.

⁹ « Plus les Tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes », P. Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Paris, STFM, 2000, s. 284.

¹⁰ S. Ansaldi, « Marsile Ficin : amour, mélancolie, fureur », in *Fureurs et mélancolie : Philosophie, théologie et poésie à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2017 ; URL : <https://books.openedition.org/enseditions/8060#text>, dostęp 24.12.2021.

ona mężczyźnie pomoc w uwiedzeniu żony jego Pana. Jest to propozycja kusząca, a przede wszystkim praktyczna – Sługa, jak sam zauważa, będzie miał możliwość „o każdej godzinie i o każdej porze” (w. 217) czerpać przyjemność z igraszek miłosnych. Kontrapunktem dla pokusy, jaką stwarza bogini miłości, jest pojawienie się na scenie alegorycznej postaci Czystości, która pragnie uchronić bohatera przed popełnieniem cudzołóstwa. Pod wpływem jej przestróg bohatera ogarniają wątpliwości, które jednak bardzo szybko zostają zwyciężone przez cielesną żądzę. Świadomie, co istotne, wybiera drogę grzechu: „A jednak doznam przyjemności, choć powinienem tego żałować” (w. 285) – stwierdza bohater w chwili szczerości. Obiekt jego pragnień, żona Pana, choć odwzajemniająca uczucie, początkowo odrzuca Sługę, uświadamiając mu nieprawość występu, jakiego ten chce dokonać. Jednakże, pod wpływem usilnych próśb i starań mężczyzny, kobieta ostatecznie ulega. Jak pokaże tragedia Bretoga, tam gdzie, jest wina, nawet jeśli wynika ona przede wszystkim ze skażonej natury ludzkiej, nieuchronnie czeka człowieka kara. Radość kochanków zostaje szybko przerwana, gdyż zostają oni przyłapani przez zazdrosnego męża. Kobieta nie przyznaje się jednak do winy, a odpowiedzialnością za cudzołóstwo obarcza Sługę, którego oskarża o podstępne wkradnięcie się do jej łóża. Oszukany mąż skazuje ją na pięćset batów oraz decyduje się na separację, odsyłając ją do ojca, czym okrywa swą małżonkę niezamazaną hańbą. Sługa natomiast, w przeciwieństwie do swej kochanki, natychmiast przyznaje się do winy i żałuje swojego czynu. Gniew i chęć zemsty doprowadzają zdradzonego męża do śmierci w dalszej części dramatu – w konsekwencji sługa jest nie tylko winien cudzołóstwa, ale przede wszystkim morderstwa, co skłania Prewota Paryża do skazania go na śmierć przez powieszenie na szafocie.

Na początku należy zauważyć, iż zgodnie z etymologią francuskiego słowa *échafaud* nie należy jego rozumienia ograniczać wyłącznie do dawnego miejsca kaźni zbrodniarzy. W szesnasto- i siedemnastowiecznym dyskursie słowo to posiada bowiem wiele sensów, których leksykalną bliskość trudno pominąć w interpretacji dramatu normandzkiego autora. Szafot jest określeniem używanym do opisanie estrady, platformy, podwyższenia, najczęściej drewnianego, które służy lepszemu uwidocznieniu odgrywanej sztuki. Może również oznaczać ołtarz, na którym składana jest ofiara Chrystusa¹¹. Wymienione znaczenia, z jednej strony przynależące do różnych pól semantycznych, mają jednak ze sobą wiele wspólnego. Łączącym je spoiwem staje się teatr, gdzie zbrodnia i odkupienie spotykają się na jednej scenie. W tragedii Bretoga szafot jest przede wszystkim narzędziem kary i przyjmuje potrójny wymiar: estetyczny, religijny oraz społeczny. Jego obecność ma szokować widza, wzbudzać emocje i dostarczać rozrywki. Z drugiej strony, pełni on rolę świeckiego ołtarza, na którym dokonuje się rytualna reintegracja

¹¹ Cf. Ch. Biet, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle », *Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2013, n° 1, s. 83.

społeczeństwa rozdartego przez zbrodnię zgodnie ze schematem: wina-kara-przebaczenie¹². Śmierć staje się tutaj społecznie usprawiedliwioną ceremonią, ale także rytuałem mającym na celu ukazanie sprawczości prawa. Choć pierwotnie powodowany gniewem mąż pragnie samotnie dokonać zemsty na cudzołożniku, ostatecznie decyduje się przedstawić sprawę Prewotowi Paryża: „A jednak msząc się na tobie i pragnąc powiększyć twój ból i udrękę, oddam cię w ręce sprawiedliwości, która osądzi twój występki” (w. 522-523) – odgraża się bohater. Realizacja kary oddziałuje w pierwszej kolejności na winowajcę, który musi uznać słuszność wyroku, jaki został na niego nałożony. Główny bohater tragedii Bretoga w ostatnim monologu nazywa swą śmierć „wyrokiem Sprawiedliwości”. Tuż przed wstąpieniem na szafot opłakuje własny los i szczerze żałuje popełnionego przewinienia: „Gdybym uwierzył Czystości, nie zaciągnięto by mnie na to miejsce kaźni” (w. 812-813) – zawoła z boleścią, która wzbudza litość. Uznanie własnej winy, a także kary jako wyrazu społecznej sprawiedliwości, prowadzi bohatera poprzez pokutę do pogodzenia się z Bogiem, a w konsekwencji z samym sobą¹³. Choć prezentując jego losy, autor wyraźnie zaznacza, iż Sługa świadomie wybrał drogę występku, jego przedśmiertny monolog budzi współczucie odbiorcy i sprawia, że finalnie na szafocie rozgrywa się tragedia i rytuał ekspiacyjny – narzędzie kaźni „przekształca w litość i chwałę wstyd, którym okrywano skazańca”¹⁴. Bohater budzi bowiem współczucie nawet samego Prewota, a także, kata, który wykonuje wyrok. Z jednej strony zatem, w sztuce trudno dopatrywać się antycznych paradygmatów tragizmu, które polegają na nieuchronności oraz sprzeczności, gdyż są one dalekie od chrześcijańskiej wizji świata, gdzie „zamiast Fatum rządzi sprawiedliwa i życzliwa Opatrzność”¹⁵. Z drugiej natomiast, to właśnie możliwość wyboru między dobrem i złem, a jednocześnie słabość skażonej natury ludzkiej

¹² « Dans le cas de l'échafaud des hautes œuvres, la scène est un espace-temps singulier où la mort devient une cérémonie juridique, sociale, justifiée et légitime, mais aussi un rituel destiné à, d'une part représenter la punition de la loi, d'autre part célébrer le passage du condamné contrit à l'espérance d'un salut, via l'expiation et la réintégration. Puni par le monde, confessé au préalable, pardonné par Dieu (c'est le rôle de la confession) et finalement privé de vie, l'homme exécuté selon un rituel réglé, peut accéder à une possible vie éternelle. Au centre du schéma classique faute-accusation-aveu-pardon-réintégration, la grande scène de la mort sur l'échafaud a sa place sociale et religieuse : c'est là une sorte de 'technique du salut', telle que Max Weber peut l'entendre », *ibid.*, s. 84.

¹³ « Le Serviteur reconnaît tout de suite, plutôt que sa faute, sa culpabilité, et se plie docilement à la justice humaine, tout comme il se soumet à la punition divine. Par cette repentance, il acquiert le droit à une manière de réconciliation, on priera pour lui, sa montée sur l'échelle fatale prend une signification spirituelle, du haut de la potence il parlera à l'assistance, avec le droit que lui donnent son repentir et sa mort imminente », E. Balmas, *op. cit.*, s. 57.

¹⁴ M. Foucault, „Kaźń”, *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa 2009, s. 12.

¹⁵ B. Marczuk, „Teatr na szafocie, czyli o egzekucjach w Historiach tragicznych”, *Spotkania z dawną literaturą francuską, Spotkania z dawną literaturą francuską, Romanica Cracoviensia*, 2000, z. II, s. 89.

oraz skłonność do występku budują konflikt tragiczny w tekście Bretoga¹⁶: „nieuchronność grzechu i sprzeczność między naturą człowieka, a uporządkowanym światem, w którym żyje”¹⁷.

Należy również podkreślić, iż indywidualny wymiar kary dokonanej na szafocie przeplata się w tragedii Bretoga z jej społecznym oddziaływaniem. Śmierć służy nie tylko bohaterowi, przed którym otwiera rytualną drogę przejścia od pokuty aż do nadziei zbawienia, ale ma ona także zachęcić do refleksji i poprawy obyczajów wszystkich tych, którzy stają się widzami tego okrutnego spektaklu zgodnie z zapowiedziami zawartymi w Prologu, aby „zachęcić każdego do podążania za dobrem, a unikania zła” (w. 11-12). W oskarżającej bohatera mowie Prewot Paryża motywuje swój wyrok chęcią ofiarowania przykładu tym, którzy uczestniczą w egzekucji, aby „zachować dobrych ludzi w pokoju” (w. 764) i uchronić przed „odrażającym i obrzydliwym cudzołóstwem” (w. 760). Okrucieństwo śmierci Sługi, widok jego męki oraz powieszoności ciała pełnią funkcję represywną – mają one skutecznie zniechęcać do porzucenia drogi występku.

Jednakże, jeśli tragedia Bretoga kończyłaby się w momencie wygłoszenia przedśmiertnego monologu Sługi, wówczas jej przekaz pozostawałby wyłącznie w granicach moralitetowej parenetyki. I choć autor umieszcza na końcu krótki ośmiowiersz zawierający lekcję moralną płynącą z zaprezentowanej historii, tworzący kłamrę kompozycyjną z ośmiowierszem otwierającym sztukę, kluczowym dla interpretacji motywu szafotu w tragedii Bretoga pozostaje epilog pt. *Récit d'aucuns*, pełniący rolę *post scriptum* całej historii i w którym głos zostaje udzielony zebranemu wokół szafotu tłumowi gapiów (*les badauds*). Tragedia Bretoga nie ukazuje zatem śmierci bohatera *expressis verbis* – tuż po jego wstąpieniu na szafot, chwilę przed śmiercią z ręki kata, cała uwaga czytelnika zostaje skierowana na gapiów, którzy komentują między sobą zaprezentowany casus. Jedni wysuwają wątpliwości co do słuszności karania za tak powszechne przewinienie, inni natomiast z fascynacją próbują odtworzyć szczegóły dotyczące zdrady. „Czy jest rzeczywiście możliwe, aby kobieta nie rozpoznała, iż w jej łóżu znajduje się ktoś inny niż własny mąż” – pytają. Z każdym kolejnym wersem ich uwagi stają się coraz bardziej kąśliwe, cyniczne i ironiczne. Rosnąca obojętność oraz kpina tłumu kontrastuje z dramatem odbywającej się właśnie egzekucji Sługi, której opis autor zamyka ostatecznie w zaledwie jednym zdaniu: „Na te słowa zakończył swój żywot biedak, a nakazem danym od sprawiedliwości jego ciało wisiało przez cały dzień na miejscu kaźni (s. 38)”. Brutalność przybiera zatem w sztuce Bretoga przede wszystkim formę dyskursu – autor rezygnuje z posługiwania się tutaj sugestywną

¹⁶ « Bretog en effet – dans sa Tragédie, à tout le moins – ne connaît pas l’ananké, mais la liberté du chrétien (qui comporte aussi la possibilité de commettre le péché, et de se perdre) et donc sa responsabilité, et ne prévoit d’autre catarsis que dans le repentir, prélude à la réconciliation », E. Balmas, *op. cit.*, s. 57.

¹⁷ B. Marczuk, *op. cit.*, s. 90.

siłą obrazu, którą zaobserwować można w innych tekstach z przełomu XVI i XVII wieku, takich jak na przykład *More cruel*, gdzie każda kolejna scena obfituje w coraz to okrutniejsze i krwawsze wydarzenie od brutalnego gwałtu na żonie głównego bohatera aż po wyrzucenie jego dzieci na skaliste wybrzeże morza. Strategia retoryki unaoczniająca nie została jednak zastosowana przez autora *Tragédie française à huit personnages*. Okrucieństwo rozgrywa się tutaj na innym poziomie. Motywując umieszczenie tragedii Bretoga w korpusie teatru okrucieństwa Christian Biet¹⁸ słusznie zauważa, że to właśnie niewzruszoność tłumu wobec agonii głównego bohatera oraz surowość wyroku są najbardziej szokujące i brutalne w całej tragedii, co czyni ją równie okrutną jak późniejsze tragedie obfitujące w wydarzenia takie jak gwałt, morderstwo. Poprzez przemoc wyrażoną narracyjną performatyką¹⁹, autor buduje historię obojętności wobec lekcji moralnej, jaką należałoby wyciągnąć z przykładu Sługi. Śmierć bohatera staje się bowiem ostatecznie tylko tłem dla dyskusji toczonyj przez zebrany wokół szafotu tłum²⁰. Choć debatują oni nad zasadnością karanja bohatera, wzbudzając w konsekwencji w odbiorcy jeszcze większą litość wobec skazańca, ich komentarze okazują się nie być szczerą próbą dotarcia do prawdy, ale wyrazem niezdrowej fascynacji cudzym występkiem. Wprowadzenie do tekstu tłumu gapiów powoduje również stworzenie wielogłosu, który podkreśla niejednoznaczność opowiedzianej historii – kto tak naprawdę winny jest śmierci Pana? Czy Sługa zasłużył na tak surowy wyrok? W finale sztuki pytania się mnożą, a pewne kwestie do końca nie pozostają rozwiązane. Autor świadomie zatem dystansuje się od wydania jednoznacznego osądu moralnego. Dokonuje w ten sposób transgresji dydaktycznego charakteru moralitetu, każąc powątpiewać w zaprezentowany ład, który ostatecznie okazuje się być tylko iluzoryczny. Reakcja gapiów, terażniejsza z samotną agonją Sługi, dekonstruuje dotychczasowy parenetyczny przekaz sztuki. Dokonanie kary na winowajcy nie odbudowuje zniszczonego ładu ani nie przywraca skazanemu nadziei, iż jego przykład ustrzeże innych. Wypowiedzi osób z tłumu stają się smutnym obrazem upadku moralności społeczeństwa, a jednocześnie, skupiając uwagę na roli kobiety w cudzołóstwie, nie pozwalają na jednoznaczne potępienie głównego bohatera. Odebranie karze jej reintegracyjnego charakteru, a także podważenie sprawczości i sprawiedliwości prawa w sztuce odzwierciedla napiętą atmosferę i chaos epoki wojen religijnych²¹. Co więcej, końcowe wersy tragedii Bretoga stają się świadectwem samotności i bezbronności człowieka wyrzuconego poza margines społeczności.

¹⁸ « C'est dans cette unique image, cette projection – d'autant plus choquante qu'elle semble interminable – de cet homme agonisant devant l'indifférence de la population que réside toute la cruauté de la tragédie, mais aussi de l'époque où elle est écrite et éventuellement jouée », Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 7.

¹⁹ Ch. Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 2010, n° 73, s. 417.

²⁰ Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 7.

²¹ *Ibid.*

Należy również zauważyć, iż niezaprzeczalny pozostaje wpływ, jaki omówiony sposób ukazania przemocy ma wywierać na odbiorcy. Szafot, będący przez wieki miejscem kaźni zbrodniarzy, przyciągał tłum, jako swego rodzaju forma widowiska i sposób na tanią rozrywkę²². Analogia do sceny teatralnej zdaje się być tutaj oczywista. Zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku „stroną zasadniczą jest lud, którego rzeczywista i bezpośrednia obecność jest konieczna”²³. Tym, co najbardziej przyciąga uwagę odbiorcy, jest unaocznienie cierpienia, ukazanie męki ciała, jego bolesnych konwulsji w ostatnich chwilach życia. W przypadku tragedii Bretoga jednak, jak już zostało wspomnianie, brutalne unaocznienie egzekucji zostaje odsunięte na drugi plan. Dochodzi do całkowitego przesunięcia akcentów i dekonstrukcji praw rządzących rytuałem egzekucji – w centralnym miejscu sceny zjawia się publiczność, stając się jej głównym bohaterem. Niemniej jednak taki zabieg teatralny ze strony autora nie umniejsza wpływu, jaki reprezentacja egzekucji na szafocie wywiera na widzu. Odbiorca jest zaproszony do tego, aby stanąć wraz z tłumem na miejscu kaźni i stać się w ten sposób niemy, zdystansowanym, a zarazem równie zaangażowanym, co bohaterowie, świadkiem egzekucji. W tragedii Bretoga epilog, kluczowy dla interpretacji całej sztuki, staje się lustrem, zapraszającym czytelnika do tego, aby przyjrzał się samemu sobie, ale także czasom, w których przyszło mu żyć²⁴. Z drugiej natomiast strony autor, rezygnując z dydaktycznego wymiaru swej sztuki, dekonstruując jego moralitowy wydźwięk, nadaje jej heurystyczny charakter – zaprezentowana niejednoznaczność każe czytelnikowi stanąć w obliczu licznych wątpliwości. Choć rozpoczynający oraz kończący sztukę ośmiowiersz formułuje wyraźną lekcję moralną, to jednak rolą czytelnika jest wydanie osobistego osądu²⁵. Dekonstrukcja moralnego wydźwięku oraz skupienie uwagi na obojętności tłumu angażuje widza, który musi odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie wrażenia wywołuje w nim skazanie na śmierć głównego bohatera oraz ostateczna realizacja tego surowego wyroku, ale także cyniczne komentarze gapiów. Odbiorca zostaje zaangażowany w spektakl zatem na poziomie emocjonalnym, ale przede wszystkim refleksyjnym. Zaburzenie moralnego wydźwięku sztuki, który został zapowiedziany w prologu, powoduje bowiem dyskomfort i zagubienie odbiorcy. Finałowe skupienie uwagi na obserwatorach egzekucji buduje zatem subtelną grę z czytelnikiem-widzem, oscylującą między bliskością a dystansem. Dzieje się to między innymi przez wzbudzenie w nim niepokoju. Są one owocem zderzenia się z chaosem i niejednoznacznością prezentowanego świata, a także panującą w nim niesprawiedli-

²² Cf. A. Michałowska-Kubuś, „Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wymiarem kultury”, *Studia i Perspektywy Medioznawcze*, 2019, nr 1, s. 35.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 9.

²⁵ « [...] ce théâtre de la co-présence fait en sorte que tous se voient, et que tous se jugent : des personnages aux spectateurs en passant, évidemment, par les comédiens », Ch. Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *op. cit.*, s. 422.

wością²⁶. To one prowokują przerażenie i grozę większą niż mogłaby wywołać wizualna reprezentacja krwawego spektaklu egzekucji. Odbiorca bowiem zostaje postawiony wobec przypadku niejednoznacznego i bardzo złożonego.

Tragedia Jeana Bretoga, choć wyraźnie inspirująca się i wywodząca z estetyki moralitetu, stanowi zatem zapowiedź nowych tendencji mających zdominować teatr francuski, ale także europejski przełomu XVI i XVII wieku. Jej główny temat stanowi motyw winy i kary, która wyraża się w finałowej śmierci głównego bohatera na szafocie. Jednakże, w tym wypadku kara nie pełni w sztuce swego dydaktycznego charakteru. Autor tragedii dokonuje w ten sposób aktualizacji znanych, oswojonych już motywów, wydobywając z nich nowy potencjał interpretacyjny. Świadomie decyduje się na dekonstrukcję struktury moralitetu, wprowadzając na scenę tłum gapiów. Epilog odsłania przede wszystkim degradację moralności, niepokój oraz wewnętrzne rozdarcie społeczeństwa epoki wojen religijnych. Co więcej, rezygnacja z bezpośredniego ukazania śmierci, które zastępuje skupieniem uwagi na reakcji tłumu, angażuje widza w reprezentowane wydarzenia i zaprasza go do tego, aby sam wydał osąd w omawianej sprawie. Tekst pełen jest celowych niedomówień, niekonsekwencji, a końcowe pytania pozostają ostatecznie w zawieszeniu, co czyni go jeszcze bardziej żywym i dynamicznym. Niejednoznaczność przekazu sztuki prowadzi czytelnika do pytań o kondycję moralną społeczeństwa, w których przyszło mu żyć. W ten sposób tragedia, dzięki heurystycznemu, a także dyskursywnemu ujęciu motywu szafotu, zachęca odbiorcę do własnej, autonomicznej refleksji, która odbywa się na dużo głębszym poziomie niż emocje wynikające z oglądania na scenie przerażających i krwawych wydarzeń.

Bibliografia

- Ansaldi, Saverio, « Marsile Ficin : amour, mélancolie, fureur », in *Fureurs et mélancolie : Philosophie, théologie et poésie à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2017, URL : <https://books.openedition.org/enseditions/8060#text>, dostęp 24.12.2021, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.8060>
- Balmas, Enea, « La Tragédie française de Jean Bretog », in *L'Art du théâtre : mélanges en hommage à Robert Garapon*, éd. Yvonne Bellenger, Gabriel Conesa, Jean Garapon, Paris, PUF, 1992, s. 49-59
- Biet, Christian, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 2010, n° 73, s. 415-429, <https://doi.org/10.3917/licla.073.0415>
- Biet, Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle », *Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2013, n° 1, s. 75-105, <https://doi.org/10.7202/1005446ar>

²⁶ « La séance théâtrale, alors, oscille entre, d'un côté, le plaisir [...] et, de l'autre, le trouble d'être là, ensemble, pour figurer, constater et penser, ensemble et chacun, les oppositions et les contradictions de la cité afin de les mettre en débat, en délibéré, de les juger, ensemble et individuellement », *ibid.*, s. 427.

- Biet, Christian, « Tragédie française à huit personnages », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*, éd. Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, s. 5-38
- Foucault, Michel, „Każń”, *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa 2009, s. 5-33
- Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Paris, STFM, 2000
- Marczuk, Barbara, „Teatr na szafocie, czyli o egzekucjach w Historiach tragicznych”, *Spotkania z dawną literaturą francuską, Spotkania z dawną literaturą francuską, Romanica Cracoviensia*, 2000, z. II, s. 85-91
- Mazouer Charles, « Ce que 'tragédie' et 'tragique' veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2009, n° 1, s. 71-84, <https://doi.org/10.3917/rhlf.091.0071>
- Michałowska-Kubuś, Aleksandra, „Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wymiarem kultury”, *Studia i Perspektywy Medioznawcze*, 2019, n° 1, s. 29-46

Karolina Kasperska, absolwentka romanistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz teologii na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II. Obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, gdzie przygotowuje rozprawę na temat różnych koncepcji osobowych zaprezentowanych we francuskojęzycznym teatrze jezuickiego przełomu XVII i XVIII wieku. W kręgu jej zainteresowań badawczych pozostaje również zagadnienie szeroko pojętej kultury jako *locus theologicus*, a w szczególności obecności *sacrum* w twórczości autorów takich jak Paul Claudel, François Mauriac czy Jean-Paul Sartre. Zajmuje się również kulturą, historią idei oraz teologią XVI i XVII wieku ze szczególnym uwzględnieniem teatru, jak i literatury.