

Grand-Guignol — paryski teatr grozy

W dotychczasowych polskich badaniach literackich niewiele miejsca poświęcono teatrowi Grand-Guignol, który swoją metodologiczną wręcz makabrycznością przygotował grunt pod rozwój filmowych horrorów. Paryska scena wpłynęła na kulturę brytyjską i amerykańską, śladu zaś po niej nie ma w polskim teatrze i kinie — może z wyjątkiem Andrzeja Żuławskiego, którego twórczość silnie naznaczona jest wpływami kultury francuskiej. Jacek Nowakowski (2005) widzi w występującej w *Szamanie* parodii wzniosłości i tragizmu nawiązanie reżysera do konwencji paryskiego „domu strachów”, a Grażyna Stachówna (2016) próbuje udowodnić, iż filmowy styl twórcy *Diabła* może zawdzięczać wiele estetyce grozy w Grand-Guignol. Choć teatr ten jest zjawiskiem budzącym ostatnio żywe emocje, przywoływany jest najczęściej w kontekście sztuki filmowej. Warto by w tym miejscu naszkicować dzieje owej „krwawej sceny” z perspektywy historyka literatury.

1.

Teatr Grand-Guignol cieszył się niezwykłą popularnością przez ponad sześćdziesiąt lat (1897–1962), był bowiem paryską placówką, która zapewniała swojej publiczności mrożące krew w żyłach spektakularne widowiska, skutecznie wyparte w drugiej połowie XX wieku przez filmy grozy. Choć repertuar nie ograniczał się jedynie do pokazywania przerażających scen — wszak podczas jednego wieczoru można było zobaczyć również niewybredną farsę — to jednak teatr ten przeszedł do historii dzięki swojej drastycznej i makabrycznej estetyce. Przymiotnik *grand-guignolesque* oznacza w języku francuskim coś niesamowitego, a przede wszystkim przerażającego, krwawego i sadystycznego. Za prawodawców gatunku słusznie uważa się twórców teatru elżbietańskiego (Shakespeare, Webster), powieści gotyckiej (Walpole, Radcliffe, Lewis) i fantastyki grozy (Lovecraft, Stoker, Stevenson), natomiast do bezpośrednich prekursorów zalicza się Edgara Allana Poe’go i Guya de Maupassanta, których utwory często adaptowano na potrzeby „ponurej sceny”. Ten nowy gatunek teatralny inspirowany jest *fait divers* zawierającym informacje o tyleż niezwykłych, co tragicznych w skutkach wydarzeniach, a także poczytnymi wówczas angielskimi *horrible murders*.

Grand-Guignol posługuje się charakterystycznym „gotyckim” rekwizytorium, występują w nim bowiem potwory, żywe trupy, rzadziej wampiry, a na scenie panuje mroczna i pełna grozy atmosfera. Na deskach teatru eksterioryzują się fobie *belle époque*: lęk przed wszelakimi zakażeniami (obawiano się chorób przenoszonych drogą płciową, jak i schorzeń dziedzicznych), lęk przed obcym, dziwnym i odmiennym (żywiono obawę przede wszystkim wobec chorych psychicznie). Najnowsze odkrycia w psychiatrii wprowadziły wiele niepokojącego fermentu, zwłaszcza ujawnienie istnienia nieświadomości budziło grozę. O ile Guy de Maupassant uważał, że prawdziwy strach jest pewnego rodzaju reminiscencją dawnych lęków sięgających do wierzeń w demony, diabły, wampiry czy nieprzyjazne duchy, to francuski teatr horroru odkrywa, że prawdziwe złe siły wcale nie pochodzą z zewnątrz, lecz wręcz przeciwnie, istnieją w samym człowieku. Na początku XX wieku Francuzi nie lękali się już tajemniczych zjaw, a zaczęli obawiać się samych siebie. Już nie ktoś „inny”, ale każdy człowiek mógł stać się zwyrodnialcem czy mordercą, a co gorsze, każdy nosił w sobie potwora niezwykle rzadko żądnego krwi. W tym kontekście powstał swoisty „teatr medyczny”, w którym psychopatyczni lekarze czy opętani naukowcy oddają się zbrodniczym eksperymentom, stąd też w przedstawieniach Grand-Guignol wielu maniaków, neurasteników, sadystów i przeróżnej maści zaburzonych psychicznie, którzy czerpią przyjemność z zdawania bólu swym ofiarom.

2.

Otwarcie teatru Grand-Guignol w 1897 roku zbiegło się, prawdopodobnie przypadkowo, z publikacją *Drakuli* Brama Stokera. Założycielem „sceny grozy”, którą odwiedzili m.in. Herman Goering czy general Patton, był Oscar Méténier (1859–1913), dawny policjant i miłośnik potwornych historii, które opowiadał przyjaciółom, nie szczędząc im wstrząsających szczegółów. Ten *chien de commissaire* — tak nazywano funkcjonariusza asystującego przy egzekucjach skazańców — pragnął ukazać okrucieństwa człowieczej natury. Choć pasjonował się tyleż sensacyjnymi, co bestialskimi zbrodniami, to jednak nie on przyczynił się do demonicznej wręcz reputacji malej sali, usytuowanej w sercu cieszącej się złą sławą dzielnicy Pigalle. Méténier marzył o nowym teatrze, ale nie kierowały nim artystyczne pobudki, a chęć zarobienia pieniędzy i to w jak najkrótszym czasie. Znal niewybredne potrzeby publiczności i schlebiał jej gustom wystawiając utwory pełne apaszów, prostytutek, ludzi z marginesu społecznego, które demonstracyjnie drwiły z „mieszkańskiej moralności”. Zaobserwował, iż ukazywanie przemocy fizycznej wywoływało u widzów silne podniecenie seksualne, dlatego też, o ile wzdrygał się przed prezentowaniem jawnej pornografii, to już brutalność stanowiła *clou* jego przedstawień. W wielu sztukach, zanim dojdzie do przestępstwa, bohaterowie nie kryją swojej słabości do przemocy, w której widzą wyraz głębokich sensualnych rozkoszy. We *Wdowie* (*La Veuve*, Eugène Héros, Léon Abric) widok gilotyny doprowadza kobietę do orgazmu, w *Okrutnej rozkoszy* (*L'Atroce volupté*, Georges Neveux, Max Maurey) tajemnicza Diana przekonuje swego kochanka, iż fizyczne okrucieństwo jest cudowniejszym uniesieniem niż dziesięć minut „dobrego seksu”, a książę Attaloga (*Noc w kolonii karnej / Une nuit au bouge*, Charles Méré) zachęca swoją faworytę do współodczuwania z nim przyjemności wypływającej z sadyzmu, rozpalając jej żądze makabrycznym opisem zbiorowego gwałtu. Pomysłodawca Grand-Guignol nie wiedział, iż podłożył fundamenty pod zupełnie nowatorską scenę teatralną. Nie mógł zresztą tego wiedzieć, ponieważ po niemal jednym sezonie, w 1898 roku, przekazał dyrekcję w ręce Maxa Maureya (1866–1947). To on uczynił z teatru prawdziwy „dom strachów”.

3.

Nowemu administratorowi sceny, który kierował nią do wybuchu I wojny światowej, zarzucano nie tylko jego żydowski pochodzenie, ale i doprowadzenie do upadku teatru we Francji. Nagonka antysemickiej prasy podyktowana była bezsprzecznie fenomenalnym sukcesem finansowym tej „makabrycznej sceny”. Maurey okazał się sprawnym menadżerem, który dbał o odpowiedni repertuar: stworzył „estetykę grozy”, a jej znakiem rozpoznawczym stał się „Grand-Guignol”. Pragnął przerażać widownię, dostarczając jej „przyjemności ze strachu” — wszak o sukcesie (czy też kląpie) wieczoru decydowała liczba omdleń oraz innych historycznych reakcji świadków przeraźliwych zdarzeń. W tym celu zresztą, z pewnością także ze względów marketingowych, zatrudniał lekarza, który miał pomagać widzom o słabszych nerwach. Na ziemię osuwały się najczęściej kobiety, podczas gdy mężczyźni, o ile nie stracili przytomności, wykrzykiwali nerwowo, to błagając, to żądając, aby oszczędzono im dalszego uczestnictwa w prezentowanych na scenie okrucieństwach. Zdarzało się też, że przelęknione niewiasty omdlewały „na niby” (zwłaszcza w łóżkach), aby schronić się w ramionach siedzącego obok mężczyzny — ten zawsze chętnie przychodził z pomocą. Jeśli dać wiarę niektórym wspomnieniom, do teatru przychodziły także ciężarne kobiety w nadziei, iż pod wpływem silnych przeżyć dokonają „legalnej” aborcji.

Maurey preferował krótkie dramaty, najczęściej jednoaktowe, w których narasta napięcie dramatyczne, utrzymujące publiczność w stanie pobudzenia nerwowego aż do „wyzwoleńczej ekstazy”, krzyku czy zasłabnięcia — o obojętności nie było mowy. W ciągu jednego wieczoru grywano od czterech do sześciu utworów (*spectacles coupés*), na przemian komedie, farsy i dramaty kończące się jakimś makabrycznym wydarzeniem. W owym okresie modne było wystawianie kilku sztuk jedna po drugiej, jednak nowatorstwo teatru Grand-Guignol tkwiło w celowym mieszaniu gatunków. Po komicznej scenie widz czuł się rozluźniony, wtedy to następował dramat, który na nowo napędzał mu strachu — ten zabieg nazwano *douche écossaise*, w nawiązaniu do biczu szkockich polegających na polewaniu ciała naprzemiennymi strumieniami wody o różnej temperaturze.

Błędnie można by sądzić, że ów teatr uciekał się jedynie do efektów fizycznej brutalności, choć dynamiczna gra aktorska przypominała ekspresjonistyczną gwałtowność: przestępcy i ich ofiary modulowali nienaturalnie głos, ochryple *staccato* przechodziło we wrzask, twarze wykrzywiały się im pod wpływem to szaleństwa, to lęku, a usztywnione ciało miotane było emocjami — wszystkie te ekstatyczne chwytły podkreślano sugestywnym makijażem. Stworzono nie tylko gatunek teatralny, ale również literacki (oczywiście niejednorodny). W owym okresie zaobserwować można dwie tendencje ukazywania przemocy na scenie: brutalność fizyczna wydaje się najprostszym środkiem wyrazu mającym wstrząsnąć widzom, ale szukano również form bardziej finezyjnych, które, nie odwołując się bezpośrednio do sadystycznych obrazów, były nie mniej przerażające. Paniczny lęk wywoływano za pomocą tajemniczej i niepokojącej atmosfery, która zapowiadała nieuchronny tragiczny finał przedstawianej historii. Mistrzem w budowaniu napięcia, prowadzącego do paroksyzmu, był niezwykle płodny André de Lorde (1869–1942), który dzięki piarstwu, jak sam wspominał, próbował pozbyć się gnębiących go fobii. Ten dawny autor poczytnych komedii w krótkim czasie zyskał przydomek „księcia okrucieństwa”. Jego pierwszym sukcesem była adaptacja noweli (1903) Edgara Allana Poego *System doktora Smoły i profesora Pierzcha* (*Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*) — pisarz kładzie

w niej nacisk na potworności, którym oddają się szaleńcy ze szpitala psychiatrycznego. Francuz opisuje z naturalistyczną dokładnością trupa jednego z lekarzy, który, zanim skończył, poddany został bestialskim torturom przez swych oprawców. De Lorde jest jednak dramaturgiem wychowanym na literaturze klasycznej; uwielbiał powieść gotycką i rozczytywał się w dziełach Poe'go. Podobnie jak jego koledzy po fachu, nie tworzył zwykłych kanw do spektakli przyprawiających widzów o dreszcze, lecz dbał o odpowiednią formę dramaturgiczną. Jednym z formalnych założeń była prostota i zwięzłość sztuki: miała ona koncentrować się od samego początku na jednej tylko intrydze i prowadzić do niechybnej katastrofy. Utwory te porównywano do „ekstazy pigulek”, które swą koncentryczną formą miały dosłownie działać na nerwy publiczności. Pisarze inspirowali się tragedią grecką, ale nie dbali o katartyczny wymiar swych utworów, pragnęli wzbudzić u widza dreszcze, zimny pot, kołatanie serca, by ten, jak pisał Lovecraft, odczuł swego rodzaju „religijne uniesienie”. De Lorde ma na swym koncie liczne jednoaktówki, ale w jego twórczości odnajdujemy o wiele więcej dłuższych sztuk. Można mu wypominać brak rysu psychologicznego postaci i dłuższy dialogów, ale zawsze przestrzegał konstrukcji opartej na tworzeniu napięcia, które wzrastało powoli, acz konsekwentnie i prowadziło do krwawego rozwiązania akcji. Owe dłuższy (wulkan słownej mocy zdolny pobudzić układ współczulny) doprowadzały wręcz do szału widzów, którzy nie mogli doczekać się dramatycznego końca. Sprawny dramaturg musiał jednak uważać, żeby nie uśpić publiczności. O ile w *Obsesji* (*L'Obsession*, 1905) pod koniec II aktu ojciec morduje wreszcie swego syna — przez całą sztukę szaleniec walczy ze swoimi zbrodniczymi popędami, to w *Tajemniczym mężczyźnie* (*L'Homme mystérieux*, 1910) dopiero po trzech aktach, zwolniony ze szpitala psychiatrycznego psychopata brutalnie dusi własnego brata zamiast swej rzekomo niewiernej żony — ta szczęśliwie zdołała umknąć w ostatniej chwili przed krewkim mężem. Prerażenie rodziło się więc z oczekiwania na fatalną puentę, która tak naprawdę była wytchnieniem dla niespokojnej publiczności. Tak za czasów dyrektorstwa Maureya utrwalil się typowy dla tej sceny styl, w którym, obok przemocy fizycznej, panował klimat grozy, niepokoju, szoku lub obrzydzenia wywoływany poprzez swoistą, jak ją określił Michel Corvin, „dramaturgię słowa” (*dramaturgie de la parole*).

4.

W latach 1914–1930 Camille Choisy (?–1945) zmienił zupełnie estetykę Grand-Guignol, który stał się w tym okresie na równi z Wieżą Eiffła, Polami Elizejskimi czy Katedrą Notre-Dame niekwestionowanym i kultowym miejscem dla odwiedzających francuską stolicę. Położenie jeszcze większego nacisku na widowiskowość spektakli kazaloby widzieć w poprzednikach nowego dyrektora niemalże literatów, on sam był bardziej dekoratorem, malarzem, a na pewno iluzjonistą, który pragnął porażać publiczność zapierającymi dech obrazami wypełnionymi popisową wręcz przemocą. Choisy przyczynił się do rozwoju wszelakich środków zapewniających efekty specjalne tak świetlne, jak i dźwiękowe. To on wyposażył scenę w salę bloku operacyjnego, w którym miało dochodzić do okrutnych eksperymentów pseudomedycznych. Kiedy zarządzał „domem strachów” występowała na scenie niezapomniana Paula Maxa (1896–1970), która stała się główną gwiazdą teatru Grand-Guignol. Ta „nowa Sarah Bernhardt” — jak ją nazywano — była aktorką, która jak żadna wcześniej ani później, nie była poddana tylu niezliczonym torturom. Ginęła na scenie na przeróżne sposoby: była rozstrzeliwana, gwałcona, obdzierana ze skóry, raniona

skalpelem lub zwykłym nożem (ostrym lub tępym), duszona rękoma lub koralowymi naszyjnikami, kawalkowana nożem rzeźnickim lub piłą do metalu, chlostana do krwi, kąsana przez skorpiona, zatruwana arsenikiem, przebijana na wylot niewidocznym mieczem, przypalana ogniem, a czasem rozżarzoną żelazem lub lokówką, pożerana przez pumę, a jej ciało potrafiło rozkładać się na scenie w obecności wystraszonych widzów.

Za dyrekcji Choisy'ego odrzucono więc literaturę na rzecz sztuki scenicznej, a teksty dramatyczne wydawały się służyć jedynie jako pretekst do ukazania realistycznych scen okrucieństwa i śmierci. Duża ilość brutalności, tortur, scen z krwią i wnętrznościami antycypowała typowe cechy dreszczowców, horrorów, a przede wszystkim filmów *gore*, *slasherów*, a nawet *snuff movies*. Sama inscenizacja przypominała filmowe sekwencje. Przemysłne sceny przemocy odmierzano czasowo, ukazywane były bowiem jak gdyby w zwolnionym tempie i z zegarmistrzowską dokładnością. Kiedy obdzierano ze skóry jakąś ofiarę, to oprawcy wykonywali swoją „pracę” powoli; nie śpieszono się również, wbijając jakiegos biedaka na pal; operacje na mózgu (jeszcze żywej osoby) przeprowadzano z pewnym namaszczeniem wymagającym czasu. Nie trzeba chyba wspominać, że sadystyczni zbrojnicy czerpali niewypowiedzianą przyjemność z zadawania cierpienia, często komentując swe czynności, na wypadek gdyby ktoś z widowni nie dostrzegł sprawności ich „rzemiosła”. I tym razem ostentacyjnie wyrazisty styl gry aktorów przypominał ekspresjonistyczną emfazę: odtwórca roli miał w sobie coś dzikiego, wyrażał całym ciałem swe emocje, jego frenetyczne gesty zdradzały nieczytelność, jego twarz zastygała w grymasie wyrażającym obłęd, nie deklamował, lecz krzyczał, a nawet wyl, najczęściej z bólu. Teatr stał się miejscem, gdzie widz, ustawicznie narażony na przemoc, miał być wprowadzany, jakby powiedzieli neurologowie, w „szok traumatyczny”. Dbano o każdy, zwłaszcza najbardziej odrażający szczegół. Kiedy skazańcowi ucinano głowę, widz miał wrażenie, że uczestniczy w prawdziwej egzekucji, a odcięta od korpusu głowa musiała do złudzenia przypominać tę, którą ów biedak właśnie stracił. Podobnie było ze skalpowaniem: skóra oddzielała się od ciała, ukazując w całej okazałości wnętrze skazańca, a kiedy ofiara została oblana dymiącym kwasem siarkowym, to skutki ciężkiego poparzenia musiał porażać swą autentycznością. Takie widoki miały wzbudzić trwogę, ale nie litość. Zamiast współczucia, widz mógł sobie zrekompensować chwilowo swoje najskrytsze fantazje seksualne — wszak dopamina pobudza nasz strach, ale jest również ośrodkiem przyjemności. Erotyka była wszechobecna, to nie zmieniło się od czasów pierwszego dyrektora teatru. Wystarczy przywołać tu dwa przykłady, które najlepiej ilustrują, jak zmysłowość łączyła się z sadyzmem. Drapieżna bohaterka z *Ogrodu udręczeń* (*Le jardin des supplices*, tekst Octave'a Mirbeau w niezbyt udanej adaptacji de Lorde'a) doznaje silnego podniecenia na widok torturowanych niewolników. Nienasycona żądźmi kobieta wydaje się zazdrościć męczarni, przez jakie przechodzą galernicy. Doświadczka niewymownej rozkoszy, której kres położy jej omdlenie. W *Czarnej magii* (*Magie noire*, znów autorstwa de Lorde'a) pewnego mężczyznę absorbuje dziwny sposób, w jaki jego kochanka wytrzeszcza oczy. Zapragnie zobaczyć jej wyraz twarzy — zwłaszcza niespokojny ruch jej oczu — w momencie, gdyby ukochanej zabrakło tchu. Aby spełnić swoją tyleż specyficzną, co mroczną mrzonkę, dusi ją i podczas zaciskania rąk na jej szyi, podziwia w nieukrywanej ekscytacji ruch gałek ocznych kobiety, zanim ta ostatecznie oddaje ducha.

5.

Kiedy Choisy opuścił teatr, zmieniła się również poetyka realizacji scenicznych. Niewiele wiemy o Jacku Jouvinie, który w 1930 roku przejął schedę po swoim poprzedniku — pewne jest, że uczynił wszystko, by pozbyć się Pauli Maxy, której nie znosił za gwiazdorski styl gry. Pisał też sztuki pod pseudonimem Sonia Ramel, ale nie doczekał się uznania jako dramaturg. Przeszedł do historii Grand-Guignol jako ten, który odrzucił brutalność na scenie i jeśli interesowała go krwiożercza natura ludzka, to szukał jej w meandrach udreżonej duszy człowieczej. Sprzyjał więc pisarzom opierającym akcję raczej na tajemniczej i przerażającej atmosferze niż na fizycznej, prymitywnej przemocy. Uważał bowiem, że większy lęk można wzbudzić sugestią niż poćwiartowanym ciałem czy wnętrznościami ludzkimi ukazwanymi na scenie. Stworzył „teatr psychologiczny”, który stroniąc od przelewu krwi, dokonywał często bolesnej wiwisekcji duchowego wymiaru postaci. Brzmi to znajomo, a jednak teatr ten nie miał już nic wspólnego z „makabrą”, która przyniosła tej legendarnej scenie światowy rozgłos. Znany krytyk teatralny Jacques Lemarchand miał ubolewać nad tym, że Grand-Guignol skończył się, od kiedy zaczął używać uroczystego języka, „babrać się w podświadomości” i zajmować się problemami „egzystencjalnymi”. Kolejno następujące po sobie dyrekcje starały się jeszcze resztkami sił „zreformować” poetykę teatru grozy, ale gatunku nie udało się już uratować.

*

Teatr Grand-Guignol przeszedł bezpowrotnie do historii. Próby jego reaktywacji musiały ponieść klęskę, bowiem wypracowana przez niego estetyka okrucieństwa związana była z konkretnym miejscem, w którym się zrodziła. Owa scena została wyparta przez potworności II wojny światowej, po której sceniczne makabreski musiały wydawać się śmieszne, a według niektórych krytyków, po prostu „dziecinne”. To dlatego po 1945 roku na deskach „krwawej sceny” królowały przede wszystkim dramaty o dominującym wątku kryminalnym. Sztuka filmowa z jej rozwijającą się wciąż techniką umożliwiającą wyszukane efekty specjalne przyspieszyła jedynie upadek „domu grozy”: *Oczy bez twarzy* (*Les yeux sans visage*, 1969) Georges’a Franju święciły triumfy nie w teatrze, a w kinach. Duch owego teatru jest jednak ciągle żywy. Flore Gracin-Marrou utrzymuje, że Grand-Guignol obecny jest właśnie na dużym ekranie, wszak także i dzisiaj szaleni lekarze poszukujący „geniuszu genetycznego” czy psychopatyczni hakerzy skutecznie terroryzują współczesnego widza, a w Kanadzie przetrwał do dziś w formie *murder-party* (w Quebecu: *meurtre et mystère*), które cieszą się niesłabnącą popularnością. Także pierwszego listopada francuskie teatry przypominają sobie o „potwornym dziedzictwie” paryskiej sceny.

TOMASZ KACZMAREK

Bibliografia

- Antona-Traversi Camillo (1933), *L'Histoire du Grand-Guignol. Théâtre de l'épouvante et du rire*, Librairie théâtrale, Paris.
- Binet Alfred (1998), *Études de psychologie dramatique*, éd. A. Pierron, Slatkine, Genève.
- Camp André (1956), *Théâtre de choc' au Grand-Guignol*, „L'Avant-scène”, n° 126.
- Corvin Michel (1998), *Une dramaturgie de la parole?*, „Europe” (numéro spécial: Sade/Grand-Guignol), n° 835–836.
- Gordon Mel (1997), *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror*, Da Capo Press Inc.
- Hand Richard J., Michael Wilson (2002), *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter.
- Nowakowski Jacek (2005), *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu. Śmierć w kinie Andrzeja Żuławskiego*, „Przestrzenie Teorii” nr 5.
- Pierron Agnès (1995), *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Édition Robert Laffont, Paris.
- Pierron Agnès (2002), *Les nuits blanches du Grand-Guignol*, Seuil, Paris.
- Stachówna Grażyna (2016), *Żuławski w Grand Guignolu*, „Kwartalnik Filmowy” nr 95.

