

OPINIE i ANALIZY

INSTYTUTU DE REPUBLICA

Komedie Moliera w świetle nowoczesnych teorii komizmu

DR HAB. KAROL SAMSEL

OPINIE i ANALIZY

INSTYTUTU DE REPUBLICA

Komedie Moliera w świetle nowoczesnych teorii komizmu

DR HAB. KAROL SAMSEL

Redakcja serii

dr hab. Bogumił Szmulik, prof. ucz.
dr Magdalena Maksymiuk
mgr Łukasz Gołqb

© Copyright by Instytut De Republica 2022

ISBN 978-83-67253-36-9 (online)

Wydawca

Instytut De Republica
ul. Belwederska 23 lok.1
00-761 Warszawa
+48 22 295 07 29
e-mail: instytut@iderepublica.pl
www.iderepublica.pl

Komedie Moliera w świetle nowoczesnych teorii komizmu

Karol Samsel

Streszczenie

Celem studium jest ukazanie Molierowskich komedii w perspektywie XIX-wiecznych teorii i koncepcji komizmu, m.in. Friedricha Hebbła oraz Emila Kraepelina, a także przedstawienie Molierowskiej antropologii komediowej w duchu tzw. katharsis komediowego, uobecnionego – jak wiele na to wskazuje – w Skąpcu, w Mizantropie i w Improwizacji wersalskiej. Szczególną uwagę autora skupia na sobie Molierowska komedia autotematyczno-metateatralna. W tekście położony zostaje nacisk na XX-wieczny sposób czytania Moliera w Polsce, szczególnie Stanisława Brzozowskiego, oraz paralelę między jego teatralną obecnością w 1918 roku a ruchem skamandryckim.

Słowa-klucze

Molier, Brzozowski, Hebbel, Kraepelin, Fredro, *katharsis komediowe*, *Mizantrop*, *Improwizacja wersalska*

Refleksja nad komizmem, czy też – „refleksja komizmoznauczna” (jak chciałby autor tego sformułowania) jest – „szczególnie uprawnionym metodologicznie medium poznania historii literatury”¹. Tak orzeka Tomasz Mizerkiewicz, autor istotnego tomu *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. To silna, a wręcz brawurowa teza, śmielsza z pewnością niżeli teza Macieja Michalskiego o tym, że komizm jest „rewizjonistyczną kategorią historycznoliteracką”². Zaskakiwać może, ale i frapować w tej sytuacji, że obydwie stwierdzenia pochodzą z tego samego, 2007 roku. Niecałą dekadę wcześniej (dokładnie w rok po autorce *Ludzi na moście*, Wisławie Szymborskiej) Nobla w dziedzinie literatury otrzymał komediopisarz, Dario Fo, który w roku 1990 na deskach legendarnego „domu Moliera”, tzn. La Comédie Française, wyreżyserował dla Francuzów sztuki *Latający lekarz* i *Lekarz mimo woli*. Zrealizowanymi reżyseriami Włoch zaskarbił sobie odwieczną miłość Paryżan. To właśnie za jego sprawą – za sprawą obcokrajowca³ – mogli w końcu odetchnąć z ulgą (i ze słowami na ustach): „Molière Redivivus”.

Trudno powiedzieć, czy Michalski z Mizerkiewiczem, konstruując swe teorie badawcze, o spuściźnie Fo pamiętali. Z pewnością praca autora *L'Anomalo Bicefalo* dla Comédie Française nie powinna tu umykać uwagi. Znaczące zestawienie komizmu Dario Fo z komizmem Moliera, oczywiście, nie powstało – ani wówczas, ani później – i chyba na podobnej zasadzie na gruncie polskim brak solidnych prac na tematy takie, jak Mrożek *versus* Fredro, Różewicz *versus* Fredro. To (można tak powiedzieć) globalne zapóźnienie. Warto jednakże wrócić w tym wszystkim do ambitnej tezy Mizerkiewicza sprzed lat, dziś już zapomnianej i zagłuszonej zapewne przez kolejne badania. A szkoda. Jeśli można się tak bowiem wyrazić, Mizerkiewicz gra tutaj *va banque*, obstaje przy całej stawce, chce dowodzić, że komizm nie jest – li i jedynie – „wskazówką na zegarze” historii literatury, jak przeważnie, ale – uwaga – jest samym „zegarem”. A to już refleksja nowego typu i nowej śmiałości, inna zupełnie niż Michalskiego. Ile z tego uroku nowości (i nowoczesności) moglibyśmy odnaleźć u Moliera?

¹ T. Mizerkiewicz, *Poza zasadą przepisywania. O możliwości badania historii komizmu literackiego, [w:] tegoż, Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 35.

² M. Michalski, *Komizm jako rewizjonistyczna kategoria historycznoliteracka*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2007 nr 5, s. 193-204.

³ J. Towsen, *Molière „a l'italienne”: Dario Fo at the Comédie Française*, „Theater” 1992 no. 3 (23), s. 52-61.

Szczęśliwie dla autora *Mizantropa* – nie padał on w toku recepcji ofiarą sztywnych przyporządkowań. Pojawiając się w 1775 roku (a zatem już w wiek po zgonie) w traktacie Charles’a Batteux *Principes de la littérature* w charakterze przykładu, miał reprezentować swoim dziełem dramatopisarskim nieokreśloną sferę między komizmem wysokim a niskim, gdzie „istnieje wiele dających się pomyśleć jego postaci pośrednich i być może [...] właśnie wśród nich pojawia się komizm najdoskonalszy, który rozwesela zarówno wyobraźnię, jak i rozum”⁴.

Czy Molier, rzeczywiście, „rozwesela” rozum? Pytam o jedno z dwojga, jak gdyby to drugie – czyli „rozweselanie” wyobraźni – jawiło mi się jako oczywiste. Tak bynajmniej nie jest... W poszukiwaniu odpowiedzi najlepiej zwrócić się ku wieloaspektowości Molierowskiego dorobku. Być może też, „rozweselanie” rozumu, wyobraźni – jak tajemniczo podaje Batteaux – to coś w rodzaju błyskotliwych intuicji, na które w swej lekturze Fredrowskich *Ślubów panieńskich* kładł nacisk Stanisław Brzozowski. Przypomnijmy, jak Brzozowski w *Filozofii romantyzmu polskiego* pisał (nie mniej enigmatycznie od Batteaux): „Śmieszność u Fredry. Na dnie jej tkwi przeświadczenie, że właściwie jest pięknem i jasnością. Poprzez śmiech przeczute uprawnienie śmiechu – radość prawdy”⁵.

Powtórzmy może pytanie podstawowe, czy Molier, rzeczywiście „rozwesela” rozum? Od razu dołożmy też do niego kolejne pytanie: czy, rzeczywiście, jest apostołem „radości prawdy”? Pytanie Batteux o „rozweselanie” rozumu jest, *de facto*, pytaniem o intelektualne oraz psychologiczne genealogie teorii komizmu, z założenia już XIX-wieczne. Odczytajmy: naprędce, próbnie – w tym duchu – choćby *Mizantropa*. Czy się da? Alcest uprawia cnotę szczerości, wszelako, skoro „u Moliera nikt nie leczy się nigdy z tego, co stanowi istotę jego charakteru”⁶, również i on nie pojmie ograniczeń swojej strzelistej we własnym mniemaniu postawy. Skoro zaś u Moliera „nie leczy się nikt”, nikt więc nie zostanie też „uleczony”, nic dziwnego, że niezdolny pojąć tego Alcest lokuje swoje uczucia w trzpiotowatej Celimie, prawdziwie uzależnionej od uciech prób towarzyskich, a także gier salonowych, najsprawniej czującej się jako dyrygentka nietopniejącej nigdy gromady zalotników. Konflikt temperamentów nabiera tu charakteru kolizji reżyserowanej przez los i nie tyle Brzozowskiego „radość prawdy”, co „smutek jej przeczucia”, jej „przeświadczenia” rozstrzyga o naturze całości tekstu... Być może najsolidniej służyłaby tu w rozbiorze *Mizantropa* XIX-wieczna teoria Emila Kraepelina utrzymującego, że „istotą komizmu jest nieoczekiwany kontrast intelektualny,

⁴ R. Dąbrowski, *Oświeceni o śmieszności (komizmie) i śmiechu w perspektywie retorycznej, moralnej, estetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2021 z. 2, s. 10. Zob. w związku z tym również: Ch. Batteux, *Principes de la littérature*, vol. 5, Paris 1775, s. 173 i następne.

⁵ S. Brzozowski, *Filozofia romantyzmu polskiego*, [w:] tegoż, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973, s. 393-394.

⁶ T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Mizantrop. Komedia w pięciu aktach*, przeł. i opracował T. Żeleński-Boy, BN II 2, Wrocław 1951, s. XXV.

wywołujący w nas walkę uczuć estetycznych, etycznych i logicznych z przewagą uczucia przyjemnego⁷. Jak to w ogóle rozumieć?

Ów kontrast intelektualny zachodzić ma u Moliera między autorem a czytelnikiem – Molier jest jego nieoczywistym dostarczycielem, choć też niweluje go niewymuszonością i bezpretensjonalną elegancją stylu. Jeśli problematyzuje komedię charakteru, czyni to nie poprzez chwyt, którego jest wrogiem (a jako „demokrata teatru” jest wrogiem wszelkiej narzędziowości), ale poprzez stopniowany, pogłębiany i konsekwentny rysunek postaci, konstruowany stale w pieczołowitej równowadze, którą można by opisać zręcznym *bon motem* Kazimierza Kupisza, że „pisząc tragedię dla siebie”, artysta „przypominał sobie w porę, że miał innych zabawiać komedią”⁸, że jeśli o intencji komediopisarskiej pamiętałby nieprzerwanie, nie uzyskiwałby efektu egzystencjalnego autentyzmu, zamiast rezultatu „demokratycznego” otrzymywalibyśmy więc produkt czysto techniczny, „poetologiczny”, chciałoby się powiedzieć. A tego Molier znieść by nie mógł:

Co do mnie, kiedy idę na komedię, troszczę się tylko o to, czy sama rzecz trafia do mnie.

Jeśli się dobrze bawię, nie kłopotę się, czy mam słuszość, czy nie i czy reguły Arystotelesa pozwalają mi pękać ze śmiechu⁹.

„Troszczę się tylko o to, czy sama rzecz trafia do mnie”, tj. „[czy] dobrze się bawię”. Być może to należałoby nazwać Brzozowskiego „radością rozumu” wypatrzoną u Fredry w *Ślubach panieńskich* (lub analogicznie „smutkiem rozumu”). Molier chce iść właśnie za tym, za „radościami” i „smutkami” rozumu. Jego *Alceste* to ostateczny produkt wielkiej reżyserii, sporego racjonalnego wyczucia. „W jednej i tej samej osobie komizm luzuje się u niego tragizmem”¹⁰, powiadał Tadeusz Boy-Żeleński. Można by może dopowiedzieć za Kupiszem, że luzowanie to następowało zapewne wtedy, gdy autor *Chorego z urojenia* przypominał sobie, że „tragedia dla siebie” miała być „komedią dla innych”. Jedność procesów twórczych, a może również jedność procesów psychicznych Moliera miała tu korespondować z przemyślaną, a swobodną unifikacją procesów egzystencjalnych na scenie. Agregatami tych procesów były charaktery. To musiało być bodajże nieuchronne, że – porzuciwszy na zawsze „prawidła” klasyków – Molier odnalazł nową jakość w kraepelinowskiej przyjemności intelektualnego kontrastowania stanów osób i figur międzyludzkich relacji. Choćby słynne tyrady *Alceste* – czyż są one jeszcze tyradami, czy wyłącznie (najkrócej mówiąc) „apodyktyczną pompą” – Sade’owskim (bez mała)

⁷ E. Kraepelin, *Zur Psychologische des Komische*, „Philosophische Studien” 1885 t. II, s. 361. Zob. również: B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia”, Sectio F, 1958 nr 3, s. 88 i następne.

⁸ K. Kupisz, *Komedia molierowska*, „Prace Polonistyczne” 1976 nr 32, s. 75.

⁹ Słowa Uranii z *Krytyki „Skoły żon”* (scena VII). Molier, *Krytyka „Skoły żon”*, [w:] tegoż, *Dzieła*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński-Boy, Warszawa 1952, s. 420.

¹⁰ T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] Molier, *Dzieła*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński-Boy, t. 1, Warszawa 1952, s. XLI.

„przekleństwem cnoty”, która w swojej najdoskonalszej realizacji okazuje się wykołajaniem zsyłającym bohatera „na pustynię”, czyli jak najdalej od zupełnie niegodnej jego serca Celi-meny... „Aranżer” podobnych „dramaturgii” nie mógł mieć innego zdania o ograniczonych kodyfikatorach czy bezwolnych naśladowcach stylu niż całkowicie kategoryczne:

Zabawni jesteście z waszymi prawidłami, którymi imponujecie nieświadomym i którymi nam wciąż zwracacie głowę. Słyszac was, mogłoby się wydawać, że prawidła to jakieś naj-głębsze tajemnice świata, a przecież to nie jest nic więcej niż parę swobodnych uwag, jakie zdrowy rozsądek podyktował o tym, czego trzeba unikać, aby nie osłabiać przyjemności, której dzieło sztuki dostarcza; i ten sam zdrowy rozsądek, który poczynił był ongiś owe uwagi, każdego dnia dyktuje je z łatwością bez pomocy Horacego czy Arystotelesa¹¹.

Molier zdziera więc zasłony i wykrzykuje na cały głos: „wszyscy jesteście Horacjami, wszyscy Arystotelesami”. Czyni to z lubością – jeżeli zaś nie równości głosów w kwestiach stylu, to żąda przynajmniej Arystotelesa *in pauperum*, Horacego *in pauperum*. „Gilotyna kurtyny”¹² ma w tym przypadku nie tyle oddzielać widza od aktora, co teatr od samego siebie, własnej hipokryzji technicznej, swojego gorszego, drugiego „ja” zdominowanego filozofią oraz teorią ekspresji (obydwoma, zresztą – źle pojętymi). Czego potrzeba by w charakterze remedium? Prostoty! Poniekąd i takiej, jakiej obraz kreuje Pan Jourdain z *Mieszczanina szlachcicem* w rozmowie z nauczycielem filozofii (scena IV aktu II):

NAUCZYCIEL FILOZOFII: Wszystko, co nie jest prozą, jest wierszem,
a wszystko, co nie jest wierszem, jest prozą.

PAN JOURDAIN: A tak, jak się mówi, to co jest takiego?

NAUCZYCIEL FILOZOFII: To proza.

PAN JOURDAIN: Jak to? Więc kiedy mówię:

Michasiu, podaj mi pantofle i przynieś krymkę – to proza?

NAUCZYCIEL FILOZOFII: Tak, panie.

PAN JOURDAIN: Daję słowo, zatem ja już przeszło czterdzieści lat mówię prozą,
nie mając o tym żywnego pojęcia!¹³

¹¹ Słowa Doranta z *Krytyki „Szkół żon”* (scena VII). Molier, *Krytyka „Szkół żon”*, dz. cyt., s. 419.

¹² Sformułowanie użyte przez Willama Horzycę w odniesieniu do inscenizowania Norwida. „Dochowując wiary Norwidowskiemu widzeniu i Norwidowskiej koncepcji dramatycznej ująłem *Za kulisami* w jeden wielki akt, nie przecinając toku dramatycznego gilotyną kurtyny...”. W. Horzyca, *O inscenizacji „Za kulisami” Norwida*, [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny*, oprac. L. Kuchtówna, Wrocław 1994, s. 212.

¹³ Molier, *Mieszczanin szlachcicem*, [w:] tegoż, *Dzieła*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), t. III, Warszawa 1988, s. 344-345.

Zauważmy, te same cechy komediopisarstwa Moliera wyodrębnia wspomniany już Brzozowski w *Pamiętniku* spisywanym w ostatnich dwóch latach życia. Nawiasem mówiąc, z bardzo podobną co względem Moliera sympatią zdradza się filozof w odniesieniu do Rousseau... Czytając *Pamiętnik*, ma się wręcz wrażenie, że autor *Płomieni* pisze tu o Molierze, choćby wtedy, kiedy sygnalizuje, że „można zrozumieć, że dziwny dywanowy fałsz życia [towarzystwa, K. S.], w którym istotnie uśmiech, szept za wachlarzem zabijał, mógł doprowadzić J.J. Rousseau do szaleństwa”¹⁴. *De facto, de re*, to kompleks Molierowskiego Alcesta, czyż nie tak? We wpisie z 25 grudnia 1910 roku Brzozowski zapisuje następującą notatkę:

Gdybym miał siłę po temu, gdybym miał czas po temu, rozpocząłbym kampanię przeciwko hegemonii niemiecko-modernistycznych punktów widzenia w Polsce. [...] Mój drogi Boże! La Bruyère i Pascal, Montaigne i Molière – jest przecież jeszcze ten świat. Możesz żyć z tymi ludźmi, jeszcześ nie zaprzedał duszy dymiącemu się bezładowi sentymentów, zachcianek melodramatycznych, antropomorficznych, jeszcze czujesz i cenisz jasność!¹⁵

„Chciałbym odświeżyć sobie ideę Hebbłowską o komedii i komizmie”¹⁶, notuje dwa tygodnie później pisarz, nadmieniając znów o Molierze, że „bliski był głębinie idei żywego człowieka”, a nawet – że „dosięgnął jej”¹⁷. Skoro zaś nie zdążył, zaskoczony przez śmierć, teorię komizmu Hebbła przywołajmy za autora *Legendy Młodej Polski*, a właściwie w jego imieniu. Zwróćmy się choćby w stronę Hebbłowskich *Dzienników* – „szczerzy komizm jest prawdziwy, to jest oparty na naturze”, orzeka Hebel i zastrzega równocześnie, że „jednak nie można sobie pomyśleć w naturze praw ani warunków, które by go wywoływały czy umożliwiały. W tym też leży pikanteria kosmicznego wrażenia”¹⁸. Powtórzmy – „nie można sobie pomyśleć w naturze praw ani warunków [komizmu]”, to eksces, to „pikanteria kosmicznego wrażenia”. Może więc słusznie „część *Poetyki* poświęcona komedii zaginęła”, a „tajemnicy *katharsis* komediowej”¹⁹, jak ujmuje to Henryk Kiereś, nijak już – tak, jak całą sprawę postrzegał Arystoteles – nigdy nie rozstrzygniemy? Przywołajmy jeszcze inne zdanie Hebbła, ponownie – poświadczające, że komizm jest żywiołem – frygijskim żywiołem, a nie (apolińską) teorią:

¹⁴ S. Brzozowski, 26 I [1911], [w:] tegoż, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, opracowanie tekstu i komentarze M. Urbanowski, BN I 311, Wrocław 2007, s. 143.

¹⁵ Tegoż, 25 XII [1910], tamże, s. 49.

¹⁶ Tegoż, 5 I [1911], tamże, s. 103.

¹⁷ Tamże, s. 102.

¹⁸ F. Ch. Hebbel, 1838, [w:] tegoż, *Dzienniki*, wyboru dokonał i przełożył K. Irzykowski, Warszawa 1958, s. 53.

¹⁹ H. Kiereś, *Dramat i teatr a „Poetyka” Arystotelesa*, „Człowiek w Kulturze” 2007 nr 19, s. 150-151 (*Problem komedii i katharsis komediowej*).

W zakresie komizmu jest technika nieregularna, niejako nieporządna, właśnie najlepsza. Ponieważ bowiem komizm osiąga znaczenie tylko jako całość, a w szczegółach daje tylko rzeczy błahie i pospolite, przez traktowanie prawidłowe powstałby nieprzyjemny kontrast²⁰.

Tyle Hebbel. To dość znamienne, że właśnie jego gotów był studiować Brzozowski, rozważając tajemnicę mające łączyć komedie Moliera z „głębiną idei żywego człowieka”²¹. Nie lekceważmy jednak na poły legendarnej kategorii z arystotelesowskich zapisków: czym mogło być tzw. *katharsis* komediowe, czego mogło dotyczyć i czy *Mizantropa* moglibyśmy opisywać w podobnym duchu tzn. jako „komedię katarktyczną” z ducha Arystotelesa? Najwymowniej interesującą nas kategorię bodaj usiłował zobrazować wspomniany już Kiereś. Próbę jego opisu należy chyba poczytywać za sugestywną i udaną. Kiereś pisze – biorąc za wzór rozwiązanie m.in. *Skąpca* Moliera²²:

W przeciwieństwie do bohatera tragedii, na którym ciąży „wina niezawiniona” – konsekwencja „zblądzenia” (*hamartia*), bohater komedii, tzw. bohater negatywny, jest skażony moralnie z własnej winy, jest obciążony „winą zawinioną”. Wada jest zarzewiem akcji komediowej i niesie ona za sobą zagrożenie złem: niemożność osiągnięcia przez drugie osoby należnego im dobra i pozyskania szczęścia. Zagrożenie to jest przyczyną ich cierpienia. Zwrot akcji – perypetia – wiąże się zazwyczaj ze zręczną intrygą, za sprawą której ma miejsce zdemaskowanie i unieszkodliwienie zła, a tym samym ocalenie zagrożonego dobra. Zdemaskowane zło okazuje się bezsilne wobec dobra (jest brakiem dobra) i banalne, a to budzi śmiech. Śmiech jest spontanicznym wyrazem afirmacji dobra i zarazem manifestacją racjonalności świata, człowiek wraca do sytuacji macierzystej antropologicznie²³.

Nawet jeśli Molier rzeczywiście – w *Skąpcu*, *Chorym z urojenia*, nawet *Don Juanie* – budował obrazy „zdemaskowanego zła” i „ocalonego dobra”, zakończenie *Mizantropa* raczej wypadłoby nazwać zagubieniem się w (jak się okazuje) wymagającej drodze powrotnej do „situacji macierzystych antropologicznie”. Molier uprawiał komedię katarktyczną, tak się przynajmniej zdaje, czy jednak – komedyka katarktyczna w pełni mu wystarczała? Czy nie chciałby czegoś w rodzaju Hebbelowskich „technik nieregularnych” uprawiania komizmu, po *Mizantropie* dla przykładu? Na to pytanie – jak się zdaje – już nie odpowiemy. Dość powiedzieć, że rzekoma, wywodzona tutaj *ab ovo* katarktyczna siła Molierowskiej komedii została doceniona przez polską publiczność, również ze względu na jej wywrotowy pierwiastek – zwłaszcza w XX wieku. „Nie bez powodu lata dwudzieste szczytą się posiadaniem wybitnych reżyserów-molierystów

²⁰ F. Ch. Hebbel, 1838, dz. cyt., s. 55

²¹ Zob. przypis 17.

²² Drugim przykładem *katharsis* komediowego jest dla badacza *Zemsta* Aleksandra Fredry. H. Kiereś, dz. cyt., s. 153 (j.w.).

²³ Tamże, s. 153.

i scenografów-molierystów”²⁴ – pisze Dobrochna Ratajczakowa w ważnym studium *Polskie „Skoły żon”*. Nie mniej dziwić winien nas w 1918 roku Leon Schiller występujący w Teatrze Polskim tuż przed premierą *Skąpiec* w reżyserii Ludwika Solskiego z poruszającym wezwaniem do inscenizatorów: „jak najwięcej stylu, koloru, światła”²⁵. W podobnym układzie odniesień Molier staje się wehikułem rewitalizacji i modernizacji polskiej tożsamości kulturowej, bardzo podobnie – jak na gruncie uprawianej literatury – skamandrytyzm.

Dodajmy na marginesie, że właśnie tu tkwiłby sam początek antymolierowskiej idiosynkrazji Polaków, który w późnych latach trzydziestych Moliera wystawianego „w świetle dnia” – zapewne dla warszawskich snobków i bawidamków – nakazywał przeciwstawiać, z całą surowością, wystawianemu w podziemiach Ubezpieczalni przez Juliusza Osterwę dla „prawdziwych Polaków” „katakumbowemu Norwidowi”. „Patrząc się na tę małą salę zdolną pomieścić około dwustu widzów, myślało się, że nie tu jego miejsce, ale tam gdzie Molier i Szekspir ma prawo wstępu, a Norwid go nie ma”²⁶ – pisał żarliwie (choć cokolwiek niesprawiedliwie) Ludwik Hieronim Morstin. Wizerunek Moliera-modernisty teatru przygasał... A słowami Aleksandra Fredry rzecz ujmując (a ściślej: jego Ludmira z *Pana Jowialskiego*), „komedia Moliera koniec brała”²⁷.

Jednak – czy rzeczywiście? Chyba do dzisiaj nie odkryliśmy dostatecznie jasno wymiaru prekursorstwa Moliera metateatralnego. Warto tymczasem przypomnieć – za samym Boyem-Żeleńskim – że „w *Improwizacji w Wersalu* [Molier] odsłania kulisy swego teatru i siebie wraz ze swą trupą”, z kolei „w *Krytyce „Skoły żon”*, jak ob staje przy swoim polski tłumacz Moliera, artysta „pokazuje, jak można u dramaty zować na scenie rozprawę estetyczną”²⁸. Obie „metakomedia” pochodzą z 1663 roku. Stanowią twórczą reakcję autora na skandal wywołany w salonowych koteriach premierą *Skoły żon*. Skupmy się tym razem na pierwszym z przykładów (cytaty z *Krytyki „Skoły żon”* pojawiały się już nieco wcześniej). *Improwizacja wersalska* to komedia w jednym akcie i dziewięciu scenach, rozgrywająca się podczas prób w „sali teatralnej Wersalu”. Molier odgrywa tu samego siebie, autoportretuje również siebie w roli Moliera odgrywającego inne osoby dramatu o Molierze rozprawiające. Zawołowana i zwielokrotniana automaskarada służy tutaj wielu celom naraz. Po części – to nieszkodliwe dywagacje umilające rozgrzewkę aktorów przed wejściem na scenę, po części jednak jest to Molier zastawiający sidła na siebie samego, podstawiający sobie zwierciadło pod twarz,

²⁴ D. Ratajczakowa, *Polskie „Skoły żon”*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 1, s. 112.

²⁵ J. Lorentowicz, „*Skąpiec*” (*Teatr Polski*, 9 II 1918), [w:] tegoż, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 2, Warszawa 1930, s. 227.

²⁶ Do podobnej argumentacji powracano jeszcze ponad trzydzieści lat później: „Kto wie – zapytuje Henryk Tomaszewski – dlaczego w Polsce, w stolicy naszego kraju, uliczka jego [Norwida – K. S.] imienia znajduje się na peryferiach, za parkanem cmentarza prawosławnego, natomiast ulica przylegająca do teatru, w którym goszczą słowa tego wielkiego, zatroskanego Polaka – nazywa się Moliera?”. Cytat za: Z. Osiński, „*Teatr, który idzie w krew*”. „Norwid” w Teatrze Narodowym, „Miesięcznik Literacki” 1971 nr 1, s. 43.

²⁷ A. Fredro, *Pan Jowialski. Komedia w czterech aktach prozą*, opracował W. Szyszkowski, wydanie II, Wrocław 1954, s. 38.

²⁸ T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] Molier, *Dzieła*, dz. cyt., s. XLV.

piszący coś w rodzaju własnego *resumé*. Krytykuje się jego osobowość, docenia jego drapieżny geniusz, miesza z błotem *Szkołę żon*, w końcu – punktuje oraz wydrwiwa, w czym celuje... żona komediopisarza, przedstawiona w *Improwizacji wersalskiej* jako Panna Molière:

PANNA MOLIÈRE: Wiesz, co ci powiem? Powinieneś napisać komedię,
w której grałbyś tylko sam jeden.

MOLIÈRE: Bądźże cicho, żono. Głupia jesteś!

PANNA MOLIÈRE: Ślicznie dziękuję, mój panie mężu. Oto, do czego doszło.

Małżeństwo często zmienia ludzi. Tego nie powiedziałbyś mi przed półtora rokiem.

MOLIÈRE: Zamilcz, proszę²⁹.

Tyrada Molière'a w scenie trzeciej komedii, obnażająca małość jego zoilów ukazuje obraz artysty nieugiętego, jakkolwiek – do głębi udręczonego. Powiedziałbym stosunkowo apodyktycznie: jeżeli istnieje tzw. komediowe *katharsis*, „publiczne oświadczenie” bohatera *Improwizacji wersalskiej* byłoby właśnie, bez żadnych wątpliwości, jego realizacją, jakkolwiek: ogromnie nietypową. Przypomina do pewnego stopnia chwyt zaczerpnięty z Calderonowskiego *Nabożeństwa krzyża*, którym zachwycał się Cyprian Norwid, właściwie – chwyt zawieszenia wszelkich reguł teatralności i teatralnej fikcji:

W sławnej i najgłośniejszej dramie Calderóna, to jest w *Nabożeństwie krzyża* (*La Devoción de la Cruz*) sam Calderón wychodzi na koniec tragedii, oznajmiając, że – takie rozwiązanie tragedii przechodzi siły moralne autora i że on tu pióro zatrzymuje... Widzimy w tym jeszcze oną pierwotną tragedię, w której poeta nie przestaje być pierwszym aktorem³⁰.

Czy, przy całej skali różnic, nie z czymś zadziwiająco podobnym mielibyśmy do czynienia w scenie trzeciej *Improwizacji wersalskiej*? Cóż z tego, że Molière manifestuje w ten sposób własną moc twórczą, Calderon zaś – bezsilność, skoro są to awers i rewers tej samej monety, te same strony, te same rejony różnych dzieł literackich:

MOLIÈRE: Nie pozostaje mi nic innego, jak złożyć oświadczenie.

Nie mam zamiaru odpowiadać ani na ich krytyki, ani na ich kontrkrytyki.

Niech mówią najgorsze rzeczy o moich sztukach, zgadzam się na to!

Niech się do nich dobiorą po nas, niech je przenicują jak obranie,

aby pokazać w swoim teatrze, i niech wycisną trochę przyjemności,

²⁹ Molier, *Improwizacja wersalska* (1663), [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, przeł. B. Korzeniewski, opracował i posłowiem opatrzył M. Mizera, t. 1, Warszawa 2017, s. 180

³⁰ C. Norwid, *Widowiska w ogóle uważane*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. 6: *Proza*, Warszawa 1971, s. 393.

które się w nich znajduję, i niech sobie wezmą ode mnie trochę szczęścia.
Zgadzam się, bo tego im potrzeba, i będę zadowolony, jeśli przyczynię się do ich sukcesu,
byleby zadowolili się tym, co mogę im ofiarować z dobrej woli.
Grzeczność ma wszakże swoje granice, są rzeczy, które nie śmiesz ani widzów,
ani tego, o kim mowa. Z całego serca oddaję im moje dzieła, moje ruchy,
moje słowa, dźwięk mojego głosu i mój sposób mówienia,
niech zrobią z tym, co im się podoba, jeśli mogę mieć z tego jakąś korzyść.
Nie sprzeciwiam się tym praktykom, a nawet będę zachwycony, że rozbawią publiczność.
Skoro jednak odstępuję im tak wiele, to niech zrobią mi łaskę i darują resztę.
Niech więc nie poruszają w swoich komediach tematów, które mnie obrażają³¹.

W horyzoncie prekursorstwa pomysłowa konstrukcja *Improwizacji wersalskiej* wzbudza jak najlepsze skojarzenia z XIX-wiecznymi eksperymentami metateatralnymi, choćby z Gogolowskim *Przedśionkiem teatralnym po premierze nowej komedii* – będącym reakcją na odbiór *Rewizora* przez moskiewskich oraz petersburskich zoilów. W odróżnieniu wszakże od rozbudowanej sytuacji teatralno-autotematycznej u Moliera, u Gogola dyskutanci deliberują wokół nieudanej sztuki bez udziału jej autora³². Molier dokonuje więc czegoś więcej, czym ratuje się przed przyczynkarstwem całego obrazu, któremu przydaje w ten sposób patosu – nadaje wymiaru katarktycznego. W podobnej sytuacji – nie dziwny się, że jego komediowy autotematyzm metateatralny (w pełni) daje się zrównać z Calderonowskim autotematyzmem tragedii z *Nabożeństwa krzyża*. Nie wszystko w odniesieniu do nowości tego chwytu da się wytłumaczyć prostym odwołaniem do sytuacji „teatru w teatrze”. Mówiąc tu językiem XX wieku, Molier uprawia nowoczesny deziluzjonizm³³. To jego narzędzie ironicznej parabazy stylu, oczywiście w XVII wieku wciąż występujące w znanych szatach dramatu trzech jedności. *Improwizacja wersalska* to zręczny oraz znakomicie wypracowany instrument krytyki zoilowskiego świata wścibskich widzów i „ultranatrętnych” oglądaczy, studium niezdrowej, voyeurystycznej wręcz ciekawości koterii chcącej rozstrzygnąć, kogo tym razem Molier sportretował nieżyczliwie, kogo *de facto* zniszczył, a kim, jedynie, zachwiał. Molier chętnie staje na ławie oskarżonych i racjonalnie odpięra argumenty z perspektywy własnej roli oraz „niezmiennika” w postaci całkowitego przekonania o suwerenności artysty. To go różni od podmiotów poematów dygresyjnych stale wydrwiwających swych zoilów, torpedujących ich pogardą, czyniących z ich osób pomysłowe „urągowiska” – mowa tutaj o kreacji autor-skiej Byrona w *Don Juanie* i rodzimej kreacji Słowackiego w *Beniowskim*. Wypowiadający się w *Improwizacji wersalskiej* w imieniu autora „człowiek poważny”, tj. Brécourt, stara się ująć

³¹ Molier, *Improwizacja wersalska*, dz. cyt., s. 211-212.

³² M. Gogol, *W przedśionku teatralnym po premierze nowej komedii*, tłum. Z. Stulgińska, „Pamiętnik Teatralny” 1952 z. 1, s. 43 i następne.

³³ Zob. w związku z tą problematyką: A. Zanger, *Acting as Counteracting in Molière's „The Impromptu of Versailles”*, „Theatre Journal” 1986 vol. 38, no. 2, s. 180-195.

sprawę rzeczowo. Eksplikuje w trakcie próby teatralnej, formalnie nie przestając improwizować (sic!). Stąd jego wypowiedź zawarta została w cudzysłowie, sygnalizuje dwuznaczność, jako wypowiedź autotematyczna, może być zarazem sygnałem (*avant la lettre*) ironicznej parabazy stylu:

BRÉCOURT: „Skoro zadaniem komedii jest ukazywać, ogólnie rzecz biorąc, wszystkie ludzkie przywary, a nade wszystko przywary naszego wieku, to Molier nie może stworzyć takiej postaci, która by nikogo nie przypominała. Skoro zatem obwinia się go o aluzje do osób, u których można dostrzec malowane przez niego wady, to tak, jakby żądać, aby przestał pisać komedię”³⁴.

Pora na podsumowania. „Refleksja komizmoznawcza”, jak ujął to Mizerkiewicz, nie potrzebuje ani klasycznej historycznoliterackiej chronologii, ani też tradycyjnej segmentacji zdarzeń twórczych. Przypadek Moliera nawet na tym tle jawić się musi jako szczególny – ze swoim demokratycznym i jawnie „antynormatywnym” podejściem do tworzenia autor *Świętoszka* ani nie będzie podążać za kodyfikatorami, ani kodyfikatorem się stawać. Jedynym wyjątkiem w tym względzie jest enigmatyczne, niedodefiniowane pojęcie Arystotelesa, tzw. *katharsis* komediowego. Molier zdaje się tworzyć charaktery katarktyczne, od Harpagona po Alcesta, sam także owym katarktycznym charakterem chętnie się stając – i to aż po granice ekshibicjonizmu (przypadek *Improwizacji wersalskiej*, tyrady i scena kłótni małżeńskiej z panną Molière).

Nie o systematycznie określonej teorii komizmu, co raczej o żywiole komicznym, *vis comica*, należałoby mówić w wypadku Molierowskiej komedii. Frapująca zdaje się tu m.in. intuicja Stanisława Brzozowskiego z *Pamiętnika*, by autora *Mizantropa* odczytać antysystemową koncepcją komizmu Friedricha Hebbela. Nie mniej wiążąca może okazać się tu teoria Kraepelinowska, dobrze tłumacząca znaczenie „wyciszonego” tragizmu jako immanentnego składnika Molierowskiej komedii charakterów. Paralela Fredrowska – podobnie zresztą, jak Kraepelinowski wzór czytania – odsłania rolę emocji modelujących naturalne, tzn. niezapośredniczone doświadczenie odbioru komedii: u Fredry utworu doświadcza „radujący się” rozum. U Moliera – jeżeli przyjąć tutaj wykładnię Kraepelina – komedii doświadcza intelekt ludzki, „kontrastujący” wydarzenia na scenie wyłącznie na własny, niezależny rachunek – z silnym wrażeniem przyjemności.

Za symptomatyczny w polskiej recepcji teatralnej Moliera uznaję – tu za Dobrochną Ratajczakową – rok 1918, fundujący komediopisarstwo autora *Mizantropa* na pozycji specyficznej oraz wyróżnionej jednocześnie. Molier, poniekąd, staje się w tym ujęciu wehikułem modernizacji „polskiej duszy kulturalnej”, zajmując w tej sytuacji miejsce – w jakiś sposób

³⁴ Molier, *Improwizacja wersalska*, dz. cyt., s. 199.

podobne chociażby do miejsca przejmowanego przez Skamandrytów. Reprezentuje witalizm teatru, który należałoby pozyskiwać na nowo, od zera, jak twierdzi Leon Schiller. W latach trzydziestych z gwiazdy przewodniej autor *Szkoły żon* „spadnie” aż do poziomu instrumentu oficjalnej polityki teatralnej, zredukowany wręcz do roli repertuarowego „okupanta” teatrów stołecznych. Przeciwstawiać się mu będzie m.in. Cypriana Norwida, wygrywanego w „katakumbach”, skoro sceny dzienne Warszawy zatrudniał niepodzielnie do pracy nad własną spuścizną Francuz z *Illustre Théâtre*.

Bibliografia

- Batteux Ch., *Principes de la littérature*, vol. 5, Paris 1775.
- Boy-Żeleński T., *Wstęp*, [w:] Molier, *Dzieła*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński-Boy, t. 1, Warszawa 1952.
- Boy-Żeleński T., *Wstęp*, [w:] tegoż, *Mizantrop. Komedia w pięciu aktach*, przełożył i opracował T. Żeleński-Boy, BN II 2, Wrocław 1951.
- Brzozowski S., *Filozofia romantyzmu polskiego*, [w:] tegoż, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973.
- Brzozowski S., *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, opracowanie tekstu i komentarze M. Urbanowski, BN I 311, Wrocław 2007.
- Dąbrowski R., *Oświeceni o śmieszności (komizmie) i śmiechu w perspektywie retorycznej, moralnej, estetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2021 z. 2.
- Dziemidok B., *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin–Polonia”, Sectio F, 1958 nr 3.
- Fredro A., *Pan Jowialski. Komedia w czterech aktach prozą*, opracował W. Szyszkowski, wydanie II, Wrocław 1954.
- Hebbel F. Ch., 1838, [w:] tegoż, *Dzienniki*, wyboru dokonał i przełożył K. Irzykowski, Warszawa 1958.
- Horzyca W., *O inscenizacji „Za kulisami” Norwida*, [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny*, oprac. L. Kuchtówna, Wrocław 1994.
- Kiereś H., *Dramat i teatr a „Poetyka” Arystotelesa*, „Człowiek w Kulturze” 2007 nr 19 (*Problem komedii i katharsis komediowej*).
- Kraepelin E., *Zur Psychologische des Komische*, „Philosophische Studien” 1885 t. II.
- Kupisz K., *Komedia molierowska*, „Prace Polonistyczne” 1976 nr 32.
- Lorentowicz J., *„Skąpiec” (Teatr Polski, 9 II 1918)*, [w:] tegoż, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 2, Warszawa 1930.
- Michalski M., *Komizm jako rewizjonistyczna kategoria historycznoliteracka*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2007 nr 5.

- Mizerkiewicz T., *Poza zasadą przepisywania. O możliwości badania historii komizmu literackiego*, [w:] tegoż, *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.
- Molier, *Improwizacja wersalska (1663)*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, przeł. B. Korzeniewski, opracował i posłowiem opatrzył M. Mizera, t. 1, Warszawa 2017.
- Molier, *Krytyka „Szkoły żon”*, [w:] tegoż, *Dzieła*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński-Boy, Warszawa 1952.
- Molier, *Mieszczanin szlachcicem*, [w:] tegoż, *Dzieła*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), t. III, Warszawa 1988.
- Norwid C., *Widowiska w ogóle uważane*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. 6: *Proza*, Warszawa 1971.
- Osiński Z., „Teatr, który »idzie w krew«”. „Norwid” w Teatrze Narodowym, „Miesięcznik Literacki” 1971 nr 1.
- Ratajczakowa D., *Polskie „Szkoły żon”*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 1.
- Towsen J., *Molière „a l’italienne”: Dario Fo at the Comédie Française*, „Theater” 1992 no. 3 (23).

Molier's comedies in the light of the modern theories of comism

Karol Samsel

Summary

The aim of the study is to expose the Molière's comedies in the perspective of the XIX-century theories and concepts of comism, among others – Friedrich Hebbel's and Emil Kraepelin's ones, also – to present the Molieran comic antropology in the spirit of the comedy katharsis, embodied – as it seems – in *The Miser*, *The Misanthrope* as well as in *The Impromptu of Versailles*. The special attention of the author has been put on the Molieran self-referential and metatheatrical type of comedy, as well on the XX-century mode of reading Molier in Poland, especially conducted by Stanisław Brzozowski, likewise the parallel between the Molier's theatrical presence in 1918 and the birth of the Skamander movement.

Key words

Molier, Brzozowski, Hebbel, Kraepelin, Fredro, the comedy catharsis, *The Misanthrope*, *The Impromptu of Versailles*

Karol Samsel, dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu, Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: Cyprian Norwid, Joseph Conrad, historia literatury romantyzmu, historia literatury wojny i okupacji, filozofia, poezja. Autor dwóch monografii oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych poświęconych literaturze romantyzmu. Prowadzi własną stronę internetową: <http://karol-samsel.blogspot.com>.



Pragniemy wspierać polskich naukowców i dzielić się ich dokonaniem. Do naszych głównych zadań należy uwolnienie potencjału polskiej nauki poprzez promocję i popularyzację rodzimej myśli badawczej z zakresu nauk humanistycznych i społecznych, a także wytworzenie mechanizmów i kapitału społecznego, który organizowałby się wokół idei państwowości.

Instytut De Republica jest nowoczesnym zapleczem eksperckim, promocyjnym i wydawniczym dla niedocenianych w kraju i poza jego granicami, a tak ważnych dla właściwego rozumienia historii i zjawisk społecznych, dziedzin nauki. Równie istotnym aspektem we wspomnianym zakresie jest współdziałanie z uczelniami wyższymi, instytutami badawczymi oraz analitycznymi z Polski i całego świata.