

Kazimierz Kupisz

Komedia molierowska

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 32, 59-75

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ KUPISZ

KOMEDIA MOLIEROWSKA

Sztuka, której zdarzeniowość rozgrywa się w świecie ludzi niskiej kondycji, jest całkowicie zmyślona i kończy się dobrze — oto najogólniejsza definicja komedii, do jakiej, mimo rozbieżności w rozumieniu tego pojęcia w XVII w., doszli teoretycy klasycyzmu we Francji¹. Rozpoczynający w 1643 r. swoją karierę komediopisarską Molier (30 czerwca tego roku podpisał wraz z Magdaleną Bėjart i jej rodzeństwem kontrakt utworzenia „Znamienitego Teatru”) mógł więc mieć nie tylko dostateczną orientację w teoretycznych wymaganiach, jakie stawiano temu gatunkowi dramatycznemu, ale i miał do dyspozycji wzory praktyczne istniejących dotąd rodzajów komedii: starożytnej, włoskiej, hiszpańskiej, farsy starofrancuskiej bądź oryginalne sztuki Corneille’a — jemu jednak przypadła rola stworzenia gatunku tak odmiennego od innych, że nawet naśladowcom odbierał odwagę. Wobec zaginięcia wszelkich papierów po Molierze nie dowiemy się zapewne nigdy, czy istniały jeszcze inne rzeczy jego pióra, w których, być może, bardziej bezpośrednio, bo poza ramami form scenicznych, reagował na dramatyczne spięcia swego życia, zachowane komedie są przecież dostatecznie liczne, by służyć za materiał do wniosków o ich właściwościach. Farsa (*Sganarelle, Lekarz mimo woli, Grzegorz Dyndała, Szelmostwa Skapena*), komedia intrygi (*Wartogłów, Zwady miłosne*), komedia mitologiczna (*Amfitrion*), tragikomedia (*Don Garcia z Nawarry*), komedia obyczajowa (*Pociężne wykwintnisie, Szkoła żon, Uczzone białogłowy*), komedia charakterów (*Skąpiec, Świętoszek, Mizantrop, Don Juan*), komedia polemiczna (*Krytyka Szkoły żon, Improwizacja w Wersalu*), komedia pasterska (*Melicerta*), a zwłaszcza komedia-balet, której przede wszystkim zawdzięcza powodzenie u dworu (*Natraci, Małżeństwo z musu, Księżniczka Elidy, Mieszczanin szlachcicem, Chorzy z urojenia, Hrabina d’Escarbagnas*) — oto gatunki komedii, jaką uprawiał Molier. Różnorodność rodzajowej towarzyszy różnorodność kompozycji i form wypowiedzi słownej lub scenicznej, w wy-

¹ Zob. np. R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris 1966, s. 333—335.

niku czego komedia molierowska łączy w harmonijną całość bez-troską farsę ze studium duszy ludzkiej i satyrą obyczajową, muzykę i taniec z dekoracyjnością i działaniem maszynierii, a wiersze ustępują w niej prozie lub obie formy przeplatają się z sobą w tym samym tekście. Różnorodność widoczna również w długości sztuki — gdy nie wykracza poza funkcję okolicznościowej rozrywki dworskiej lub farsowej błazenady, jest zazwyczaj jedno-aktówką; gdy idzie torem komedii włoskiej, mieści się w ramach trzech odsłon; gdy ma ambicję, aby być wielką komedią, sięga po wzory rodzaju tragicznego i wtedy, jak tragedia, liczy sobie 5 aktów.

Jeśli twierdzi się, że nie byłoby francuskiego teatru klasycznego bez współdziałania dwóch czynników: autorów, z ich ideałem porządku i ich zachwytem dla wypływających z rozumu reguł, oraz publiczności, skłaniającej do kontaktu ze społeczeństwem i narzucającej najważniejszą z reguł, regułę podobania się², uwaga ta zachowuje całkowitą aktualność w odniesieniu do twórczości Moliera. Różnorodność gatunków komedii, najbardziej oczywisty dowód jego talentu komediowego i możliwości twórczych, to przecież równocześnie wynik okoliczności, w których przyszło mu żyć i tworzyć. Kierownik wędrownego zespołu dramatycznego, walczący stale z trudnościami finansowymi i zabiegający o względy publiczności, liczyć się musiał z jej upodobaniami nawet wbrew własnym aspiracjom artystycznym. Dyrektor królewskiego teatru, zobowiązany do stałego dostarczania rozrywek dla dworu, stale przy tym zagrożony konkurencją Marais i Pałacu Burgundzkiego, musiał pracować na zamówienie. Obowiązek zadośćuczynienia królewskiej woli i jej kaprysom³, narzucający konieczność nie-

² Zob. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris 1968, s. 433.

³ Oto co sam pisał na ten temat w *Improwizacji w Wersalu*: „[...] les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. Les choses ne sont bonnes que dans le temps qu'ils les souhaitent; et leur en vouloir reculer le divertissement est en ôter pour eux toute la grâce. Ils veulent des plaisirs qui ne se fassent point attendre; et les moins préparés leur sont toujours les plus agréables. Nous ne devons jamais nous regarder dans ce qu'ils désirent de nous: nous ne sommes que pour leur plaire; et lorsqu'ils nous ordonnent quelque chose, c'est à nous à profiter de l'envie où ils sont. Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent que de ne s'en acquitter pas assez tôt; et si l'on a la honte de n'avoir pas bien réussi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements” (sc. 1). A oto inne wyznanie z tego samego tekstu: „Ne comptez-vous pour rien l'inquiétude d'un succès qui ne regarde que moi seul? Et pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent? Est-il auteur qui ne doive trembler lorsqu'il en vient à cette épreuve?” (cytaty francuskie podają wg wydania: Molière, *La Critique de l'Ecole des Fem-*

ustannej zmiany repertuaru i konieczność ciągłego pośpiechu w pracy, był niewątpliwie bodźcem do twórczego wysiłku, ale równocześnie stawał się przyczyną artystycznych niedociągnięć. Jeśli przecież zastrzeżeniom co do wartości stylu Moliera położył kres Brunetière stwierdzając, że „wielki” pisarz i „poprawny” pisarz nie muszą iść z sobą w parze⁴, zarzuty dotyczące budowy jego sztuk powtarzają się w dalszym ciągu.

Okoliczności, w jakich przypadło Molierowi pracować, trzeba mieć również na uwadze, gdy przystępuje się do zagadnienia jego oryginalności. Stwierdzono już dawno, że naśladował i adaptował, kogo popadło; każdy uczony wstęp do każdej jego komedii przynosi zazwyczaj szczegółowe wyliczenie literackich wzorów; ale napisano także, że „jeżeli brał z drugiej ręki, to na sposób Szekspira; jeśli czerpał, to zawsze, aby poprawić, aby genialną, czasem drobną zmianą nadać słowu lub scenie właściwy ton i wyraz”. W rezultacie: „ten i ów rys, który wziął w ten sposób ze swych poprzedników [...] ocalał dla potomności; jak i nazwisko niejednego scenicznego pisarza ocalało od niepamięci jedynie tym, że pisarz ów miał zaszczyt być ograbionym przez Moliera”⁵. Dodajmy jeszcze, że w jego czasach nie znano pojęcia własności literackiej ani pojęcia prawa autorskiego, toteż zapożyczenia nie budziły niczyich zastrzeżeń. W bezceremonialnym, jak na nasze dzisiejsze wyobrażenia, korzystaniu z dorobku poprzedników objawiała się ciągłość tradycji teatralnej. „Nie może być mowy o plagiacie — pisał Edward Porębowicz — gdzie przez całe wieki trwa poczucie naiwne wspólności wszystkich materii teatralnych we Włoszech, Francji, Hiszpanii i Anglii. Zatem raz całe tematy, raz zabawne rysy charakterystyczne, gra gestów i mimiki mają swoje źródła i wzory w literaturze powszechnej: u Plauta i Terencjusza, w noweli lub farsie średniowiecznej, w komedii włoskiej renesansowej pochodzenia uczonego, w gminnej improwizowanej *commedia dell'arte*, w repertuarze hiszpańskim i francuskim okresu baroku”⁶.

Z drugiej strony, gdy mówi się, i całkiem słusznie, o oryginalności komedii Moliera, gdy wyodrębnia się ją jako niepowtarzal-

mes. L'Impromptu de Versailles, Paris 1956, Les Classiques Hatier). Warto dodać, że *Improwizacja w Wersalu* powstała w ciągu 8 dni, *Natęty* — w ciągu 15, *Miłość lekarzem* — w ciągu 5. Z drugiej strony na napisanie *Skąpca* poświęcił Molier 1 rok pracy, na napisanie *Mizantropa* — 2 lata, na napisanie *Uczonych białogłów* — 4.

⁴ F. Brunetière, *La Langue de Molière*, „Revue des Deux Mondes” 1898, 6, s. 823—855.

⁵ T. Żeleński-Boy, *Molier*, [w:] *Pisma*, t. 11, Warszawa 1957, s. 77. Dalsze polskie cytaty z *Krytyki Szkoły żon* i *Improwizacji w Wersalu* podaję wg tego wydania.

⁶ E. Porębowicz, *O artyzmie Moliera*, [w:] *Studia literackie*, Kraków 1951, s. 125.

ne zjawisko w dziejach komedii europejskiej, nie wolno jednak zapominać, że ta, tak inna w zestawieniu z poprzednimi, komedia pozostaje w najściślejszym związku nie tylko z tradycją literacką, ale nawet z jej archaicznymi już w owym czasie formami, jak farsa i sceniczne chwytły komedii włoskiej. Z tradycji teatru włoskiego są bowiem u Moliera charakterystyczne typy komediowe: owi głupi i pozbawieni uczuć ojcowie czy opiekunowie, nudni pedanci, przebiegli i pozbawieni skrupułów lokaje; z teatru włoskiego pochodzą sprytne subretki lub goniące za zyskiem intrygantki; z teatru włoskiego również — romansowe epizody fabularne; włoskiej proveniencji są wreszcie przebrania i nieporozumienia jako źródło komizmu oraz charakter gry aktorskiej. Ale, równocześnie, płynie u niego potężny strumień bieżącego życia, biorący początek z wnikliwej obserwacji ludzkich typów i ludzkich śmieszności, ze scenicznego opracowania prototypów wziętych z dworu czy ulicy, z mniej lub więcej wyraźnych aluzji do konkretnych sytuacji i osób⁷, ze zręcznego wykorzystania każdego efektownego dla sceny drobiazgu, widoczne jest nieustanne doskonalenie środków scenicznej wypowiedzi i wszystko to w ostatecznym rozrachunku miało wyznaczyć ogromny szlak ewolucji komedii, wiodący od błędnad starofrancuskiej farsy i komedii *dell'arte* do nowego typu komedii, określanej odtąd jako molierowska.

Mimo związków Moliera z tradycją teatralną dawno już uznano w nim jednego z głównych twórców „rewolucji literackiej 1660 roku, tzn. rewolucji literackiej, która na miejscu wielkości postawiła prawdę, a grę wyobraźni zastąpiła analizą duszy ludzkiej”⁸. Jeśli się zważy, że wedle pojęć ówczesnych teoretyków przez komedię rozumiano utwór dramatyczny ukazujący zdarzeniowość zmyśloną, zaczerpniętą z codziennego życia i kończącą się pomyślnie, a której bohaterowie są ludźmi podłego stanu, zacytowana powyżej opinia uwypukla już pierwszą z istic rewolucyjnych nowości komedii molierowskiej: *j e j r e a l i z m*. Realizm ten — to nie tylko odtworzenie „komedii ludzkiej”, której bohaterami byli ludzie wszystkich stanów z wyjątkiem króla i duchowieństwa, ale i dążność do umiejscowienia akcji w określonym środowisku społecznym, w codziennej, prozaicznej rzeczywistości — był on więc wyraźnie przeciwstawny idealizmowi arystokratycznej literatury okresu, a zwłaszcza romansu. Dodać trzeba, że na wskroś prozaiczny bohater tego na wskroś świeckiego teatru wypowiada się ze wszystkimi odcieniami języka codzienności życiowej i że język ten służy również jego charakterystyce, z czego nie zawsze

⁷ Np. dramatyczne spotkanie syna-utrójcusza z ojcem-lichwiarzem w *Skąpcu* (akt II, sc. 3) jest oparte na autentycznym wydarzeniu.

⁸ E. Faguet, *Dix-septième siècle — études littéraires*, Paris b.d., s. 266.

zdawali sobie sprawę krytycy Moliera⁹. Pochodzący z mieszczaństwa, syn królewskiego tapicera, nie tylko nie miał najmniejszego pociągu do niezwykłości i oratorstwa, ale nawet uprawianemu przez siebie gatunkowi skłonny był przyznawać wagę szczególną. Ponieważ — jak pisał — „rzeczą komedii jest przedstawiać w sposób ogólny wady ludzkie”¹⁰, a „gdy maluje się ludzi, trzeba ich malować zgodnie z naturą”, trudności, jakie napotyka twórca komedii, są większe niż przy pisaniu tragedii, bo „łatwiej jest [...] nadać się podniosłymi uczuciami, rzucać w pięknych wierszach rękawicę przeznaczeniu, [...] niż wnikać należycie w śmiesznośćki ludzi i przedstawić na scenie w miły sposób ułomności świata”¹¹. Zmęczony atakami zawistnej krytyki i atakami tych, których jego komedia obrażała personalnie, Molier uporczywie podkreśla jej ogólnoludzki charakter. Malować obyczaje bez chęci zadraśnięcia konkretnych osób było tedy jego jedynym celem; wszyscy bohaterowie, których wprowadzał na scenę, są wzięci z fantazji, aby uradować widzów; jeśli coś mogłoby odstręczyć go od pisania komedii, to właśnie podobieństwa, których się w nich doszukiwano; że jednak rzeczą komedii jest przedstawianie w sposób ogólny ludzkich ułomności, niemożliwością jest uniknąć portretu, który nie byłby do kogoś podobny¹². Trudno sądzić, czy pisał

⁹ Por. np. replikę Moliera na święte oburzenie wykwintniś z powodu obrazowego wyrażenia Arnolfa ze *Szkoły żon* o sposobie rodzenia się dzieci: „Pour ce qui est des »enfants par l'oreille«, ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe; et l'auteur n'a pas mis cela pour être en soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme, et peint d'autant mieux son extravagance, puisqu'il rapporte une sottise triviale qu'a dite Agnès comme la chose la plus belle du monde, et qui lui donne une joie inconcevable” (*Krytyka Szkoły żon*, sc. 6).

¹⁰ *Improwizacja w Wersalu*, sc. 4.

¹¹ *Krytyka Szkoły żon*, sc. 6. A oto inkryminowany fragment w całości: „Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle”.

¹² Zob. *Improwizacja w Wersalu*: „Il disait que rien ne lui donnait du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait; que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes et que tous les personnages qu'il représente sont les personnages en l'air, et des fantômes proprement, qu'il habille à sa fantaisie, pour réjouir les spectateurs; qu'il serait bien fâché d'y avoir marqué qui que ce soit; et que si quelque chose était capable de le dégouter de faire des comédies, c'était les ressemblances qu'on y voulait toujours trouver.

tak z całkowitą dobrą wiarą, zwłaszcza że na ogół nie miano wątpliwości co do ewentualnych prototypów jego bohaterów. Co gorsze, wbrew wymownym argumentom autora¹³, nie mieli jej zazwyczaj sami zainteresowani.

Potrzeba realizmu i wyznaczony sobie cel, by malować ludzi „zgodnie z naturą” (*peindre d'après nature*), prowadziły logicznie do kształtowania takiej wizji świata i człowieka, która w swoim podobieństwie do rzeczywistości miała jej zabarwienie i złożoność, a więc w której, jak w dramacie Szekspirowskim czy romantrycznym, wielkość łączyłaby się z małością, tragizm z komizmem, a wzniosłość z błazeństwem. Między tragedią, wielkim tej ziemi przyznającą prawo do heroizmu i monopol przeżyć dramatycznych, a komedią, w której farsowy, niewybredny komizm uchodził za jedyną prerogatywę szarego człowieka, było miejsce na teatr, który odtwarzając prawdę życia pokazywałby, że i wielcy mają swoje śmieszności, a mali — swoje tragedie. Już wielki Corneille wyczuwał jego potrzebę, skoro był o krok od tragedii mieszczańskiej, ale stworzył go dopiero Molière, a jak bardzo wybiegał tym w przyszłość, dowodzi fakt, że dopiero w sto lat później Diderot i Mercier sformułują teorię dramatu mieszczańskiego, która jest przeciwieństwem *sui generis* kontynuacją molierowskiego teatru. Bezlitosna tyrania rodziców wobec dzieci, konflikty między rodzicami a dziećmi, w których giną uczucia rodzinne, bo ojcowie wydziedziczają dzieci, córki oszukują ojców, synowie ich okradają i życzą im śmierci, brutalny tryumf egoizmu, wynoszenie się nad stan, deprawacja moralna, zboczenia mody, snobizm, skąpstwo, obłuda, źle umieszczana miłość, lichota lub ohyda moralna towarzyszące śmieszności — oto sprawy, które dzieją się w molierowskim teatrze, oto „komedia ludzka” niszczących namiętności, jaką dopiero w dwa wieki później Balzac rzuci na realistyczne tło obyczajów swej epoki. Choć nie ma w nim mrozących krew w żyłach ckropności tragedii greckiej i trupów z dramatów Szekspira, teatr to, gdzie „wyjątkiem [...] człowiek dobry z instynktu, a rzadkością

et dont ses ennemis tâchaient malicieusement d'appuyer la pensée, pour lui rendre de mauvais offices auprès de certaines personnes à qui il n'a jamais pensé. [...] Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde” (sc. 4).

¹³ Zob. *Krytyka Szkoły żon*: „Ces sortes de satires tombent directement sur les moeurs, et ne frappent les personnes que par réflexion. N'allons point nous appliquer nous-mêmes les traits d'une censure générale; et profitons de la leçon, si nous pouvons, sans faire semblant qu'on parle à nous. Toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie; et c'est se taxer hautement d'un défaut, que se scandaliser qu'on le reprenne” (sc. 6).

dobry przez wyrozumowanie”¹⁴, nie mniejszą budzący grozę; nie jest tedy przesadą dramatyczne pytanie Anouilha: „Któż więc jest u Moliera dobry? Kto kocha? Kto daje innemu, a nie sobie?”, i nie jest przesadą jego uwaga, że komedia Moliera — to „najczarniejszy teatr w literaturze wszystkich czasów”¹⁵.

Realizmowi komedii molierowskiej towarzyszy jej swoisty demokracyzm: nie tylko że mieszczaństwo znajdzie się dzięki Molierowi w teatrze, który w ten sposób pełni wobec tej klasy rolę, jaką wobec niej pełniło w tym czasie malarstwo holenderskie¹⁶, ale ustami człowieka z ludu przemówi ze sceny rozum i zdrowy rozsądek. Człowiek z ludu (jeśli nie był żywcem przeniesiony z włoskiego pierwowzoru) nie przestaje wprawdzie padać ofiarą pańskiej brutalności, bywa przecież wyrazicielem myśli tak śmiałych, że tylko jego plebejska bezczelność mogła je usprawiedliwiać wobec publiczności. „Okropna to rzecz: wielki pan, jeśli jest złym człowiekiem” — powiada lokaj w *Don Juanie*¹⁷, co było już bardzo zuchwałe — ale w tym samym tekście, wprawdzie tym razem w tyradzie szlachcica, ojca Juana, znajdzie się bardziej oburzająca dla dostojnych słuchaczy deklaracja:

Dowiedz się, że szlachcic, który żyje niegodnie, jest istnym monstrum w przyrodzie, że cnota jest pierwszym tytułem szlachcica. Co do mnie — mniej zważam na nazwisko niż na czyny: więcej wart dla mnie syn targarza, będący uczciwym człowiekiem, niż syn monarchy, który by żył jak ty¹⁸.

.Demokracyzm komedii Moliera wyraża się zresztą nie tylko w fakcie, że wprowadził na scenę mieszczaństwo, jego śmieszności i wady, jego zdrowy rozsądek i jego ideały życiowe (z czego czyniono mu zarzuty), ale i w tym, że ludziom tłoczącym się na parterze widowni wyznaczał rolę arbitra własnej sztuki i że w ich sposobie odczuwania szukał kryteriów jej oceny i zachęty dla siebie.

Dowiedz się pan, że zdrowy rozsądek nie ma w komedii ściśle wyznaczonego miejsca; [...] że czy się stoi, czy siedzi, można jednakowo formułować złe sądy i że, wreszcie, [...] zdałbym się raczej na uznanie ze strony parteru, a to z tej racji, że wśród tych, którzy go zapełniają, jest kilkunastu zdolnych do ocenienia sztuki według reguł, ale pozostali oceniają ją tak, jak trzeba, to znaczy dając się porwać wydarzeniom, bez ślepych uprzedzeń, przesadnej powolności czy śmiesznej delikatności (*Krytyka Szkoły żon*, sc. 5).

¹⁴ Porębowicz, *op. cit.*, s. 123.

¹⁵ J. Anouilh, *Présence de Molière*, „Cahiers de la Campagne Madeleine Renaud — J.-L. Barrault”, Mai 1959, c. 26, s. 6.

¹⁶ Zob. A. Simon, *Molière par lui-même*, Paris 1962, s. 79.

¹⁷ Molière, *Teatr*, przeł. T. Zelenki-Boy, t. 1, Warszawa 1972, s. 216 (a. I, sc. 1).

¹⁸ *Ibidem*, s. 280 (a. IV, sc. 6).

„Oceniać tak jak trzeba” nie znaczy więc „osądzać według reguł”, ale kierować się zdrowym rozsądkiem i własną wrażliwością. Tak widząc normalną reakcję normalnej publiczności, nie oszczędzał zarozumiałców i snobów, uzurpujących sobie prawo do nieomylności w ocenie sztuki i pragnących własne sądy narzucać innym:

Wściekam się patrząc na tych ludzi, którzy ośmieszają się mimo swego wysokiego stanu, ludzi, którzy zawsze wypowiadają rozstrzygające sądy i którzy mówią śmiało o wszystkich rzeczach nie znając się na nich; którzy wykrzykną z zachwytem słuchając lichych momentów sztuki, a nie poruszają się przy dobrych; którzy, patrząc na jakiś obraz lub słuchając jakiegoś koncertu, jednako na opak przyganiają lub chwala, używając jak się da terminów, jakie uda im się zapamiętać, ale których zawsze nie omieszkają przekreślić i postawić nie na właściwym miejscu (*ibidem*).

Ceniąc sobie uznanie parteru, nie pomijał przecież arystokratycznej publiczności, w niej widząc prawdziwą elitę intelektualną epoki i nie zapominając o należnym królewskiemu dworowi ukłonie: nie tylko więc „ludzie dworu mają równie dobre jak inni oczy”, nie tylko „sąd dworu stanowi kryterium oceny” i należy liczyć się z nim, ale on właśnie w połączeniu ze zdrowym rozsądkiem ludzi prostych rodzi trafniejsze oceny niż przemądrzałość pedantów¹⁹.

A więc nie ocenia się sztuki z punktu widzenia reguł i nie reguły są w niej najważniejsze. Stosunek Moliera do tego bożyszczka klasycznej literatury jest chyba równie rewolucyjny jak jego realizm, choć wypływa logicznie właśnie z charakterystycznego dla klasycyzmu racjonalizowania sztuki:

Zabawni jesteście z waszymi prawidłami, którymi imponujecie nieświadomym i którymi nam wciąż zawracacie głowę. Słyszając was mogłoby się wydawać, że te prawidła to jakieś najgłębsze 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 i Arystotelesa (*Krytyka Szkoły żon*, sc. 6).

I dalej jeszcze:

Chciałbym bardzo dowiedzieć się, czy podobać się nie jest największą ze wszystkich reguł i czy sztuka, która osiągnęła swój cel, nie poszła najlepszą drogą [...] Bo, ostatecznie, jeśli sztuki zbudowane według re-

¹⁹ „Sachez [...] que les courtisans ont d'aussi bons yeux que d'autres; [...] que la grande épreuve de toutes vos comédies, c'est le jugement de la cour; que c'est son goût qu'il faut étudier pour trouver l'art de réussir; qu'il n'y a point de lieu où les décisions soient si justes; et sans mettre en ligne de compte tous les gens savants qui y sont, que, du simple bon sens naturel et du commerce de tout le beau monde, on s'y fait une manière d'esprit, qui sans comparaison juge plus finement des choses que tout le savoir enrouillé des pédants” (*Krytyka Szkoły żon*, sc. 6).

guł nie podobają się, a te, które się podobają, nie są z nimi zgodne, wypadłoby z konieczności, że reguły zostały źle pomyślane (*ibidem*).

Najważniejszą więc regułą, której winien przestrzegać autor, jest to, by jego sztuki podobały się odbiorcom; ci z kolei nie według reguł zwykli je osądzać:

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 słuszność, czy nie i czy reguły Arystotelesa pozwalają mi pękać ze śmiechu (*ibidem*).

Brać pod uwagę smak publiczności i liczyć się z jej sądem — to zapewnić sobie powodzenie; podobać się — to najważniejsza funkcja komedii i szczyt aspiracji jej autora²⁰. Z proklamowanych przez klasycyzm reguł tylko nakaz podobań się znajduje więc uznanie Moliera; wszystkie inne o tyle mają rację bytu, o ile służą lub są pomocne tej pierwszej. Dopiero poznanie tych założeń pozwala widzieć wszystkie elementy Molierowskiej komedii we właściwym świetle i właściwie ją osądzać.

Pisano niejednokrotnie, że komedia ta, rozwijająca się w okresie, gdy ideałem były wielkie tematy tragedii Corneille'a lub cykle heroicznych romansów, nie posiada szerszej rozbudowanej akcji ani bardziej skomplikowanej intrygi dramatycznej. Nie fabuła stanowi w niej przedmiot autorskich ambicji twórczych, ale analiza charakterów, satyryczna wizja rzeczywistości bądź bezpośrednia polemika ideowa; nie dramatyczny łańcuch zdarzeń jest w nich dominantą, ale dialogi, monologi bądź opowiadania najbardziej pomocne przedstawieniu charakterów. Zawierający ogólne rozważania moralne czy filozoficzne monolog bohatera poprzedza na przykład fakty, które mają je ilustrować, i stanowi w ten sposób jedną z form, archaiczną już wtedy, ekspozycji akcji. Ta z kolei miała zazwyczaj budowę, którą trudno byłoby zachwycić admiratorów sztuk idealnie skonstruowanych (owych *pièces bien faites*), i intryga była w niej dla autora rzeczą tak dalece drugorzędną, że brał ją niefrasobliwie z teatralnej tradycji, cały swój wysiłek kierując ku stworzeniu sytuacji, które same w sobie byłyby śmieszne i w których objawiłyby się najjaskrawiej ludzkie śmieszności i wady. Inną właściwością jego komedii, płynącą zapewne z nieufności teoretyków klasycyzmu wobec epizodów w sztuce, była zasada kilku ciągów zdarzeń, nie zawsze dostatecznie mocno z sobą związanych, a więc układ kilkuwątkowy, nie pozbawiony zresztą zazwyczaj wewnętrznej symetrii. Powtarzającym się często schematem jest wątek rodziców, ojca lub matki, wrogich aspiracjom miłosnym dzieci i zmuszających je do małżeństwa bez mi-

²⁰ „Je dis bien que le grand art est de plaire, et que cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste” (*Krytyka Szkoły żon*, sc. 6).

łości, a nawet wbrew własnym skłonnościom uczuciowym. Wątkowi miłości młodych towarzyszy zwykle, jakby dla paraleli, miłość między służącymi, jak i tamta mająca doprowadzić do szczęśliwego zakończenia, bo kilka małżeństw w komedii, mimo żartobliwych na ten temat komentarzy krytyków, stanowiło wówczas regułę. Służącym właśnie, sprytnej subretce lub lokajowi, przypada rola konfidentów; popierają oni zamiary młodych państwa i w ich obronie nie szczędzą ostrych wypowiedzi przeciw tyranii rodziców, co najczęściej kończy się komicznymi efektami farsowej bastonady; oni też są wyrazicielami zdrowego chłopskiego rozsądku i ich śmiałe riposty służą prezentacji miłych Molierowi też światopoglądowych, które przecież, dlatego że wypowiedziane przez zuchwałych i głupawych *ex definitione* famulusów, miały osłaniać autora przed reakcją co drażliwszej części publiczności.

Nie respektował więc Molier reguły jedności akcji (teoretycy XVII wieku nie zdobyli się zresztą na jej precyzyjną definicję); ważniejszą od niej była dla niego tzw. *unité d'intérêt*, a więc równoważące brak tamtej skoncentrowanie zdarzeń wokół jednej sprawy czy jednego problemu, co miało np. miejsce, gdy jakaś wada lub mania stawały się motywem konstrukcyjnym sztuki. Pozostałe reguły również nie stanowiły dla Moliera nietykalnego tabu. Już współcześni, jak Boileau²¹, La Bruyère²², Fénelon²³, zarzucali mu uchybienia wobec zasady prawdopodobieństwa, ale jej wszechwładza w dramaturgii klasycznej, niezależnie od siły teoretycznych w tej sprawie wypowiedzi, nie była w praktyce tak przyniatająca; w komedii nieprawdopodobieństwa znajdowały nawet swego rodzaju uzasadnienie. Rozróżniać zresztą należy różne ich rodzaje: jedne — których publiczność, porwana uczuciowo oglądaną sztuką, w ogóle nie dostrzega; inne, usankcjonowane i tolerowane przez krytykę i publiczność, jak np. cudowność; trzecie wreszcie, uderzające swoją jaskrawością, że aż wstydlive, w rezultacie czego sam autor usiłuje je jakoś usprawiedliwić lub umotywować²⁴. Zrozumiałe, że jeśli autor dramatyczny, jak to było w przypadku Moliera, kieruje się zasadą, by zadośćuczynić regule podobania się, i jeśli w istocie sztuka odnosi zamierzony sukces, wszelkie nieprawdopodobieństwa z natury rzeczy uchodzą uwagi widowni, nie szkodzą więc walorom artystycznym sztuki. Molierowskie przejawskawienia w przedstawieniu charakterów bywają uproszczeniem psychologicznym, ale nie zniekształcają nigdy rzeczywistości, nie odbierają prawdy ludzkiej bohaterom ani nie czynią z nich papierowych postaci, a uwypuklając rysy domi-

²¹ *Art poétique*, III, ww. 393—400.

²² *Caractères*, XIII.

²³ *Lettre à l'Académie*, VII.

²⁴ Zob. Scherer, *op. cit.*, s. 372.

nujące, są nawet nieodzownym w teatrze środkiem dramatycznej ekspresji.

Tak samo niefrasobliwy stosunek miał wreszcie Molier do reguły dobrego smaku (*bienséances*) i reguły jednościi tonu, z tym że konsekwencje tej postawy wyrażały się w sposób szczególnie dla jego komedii charakterystyczny. Czyż teatr jego, choć nie było w nim krwawych scen i brutalności tragikomedii, który jednak na każdym kroku — jak widzieliśmy — ujawniał godną naturalizmu brzydotę człowieka, nie obrażał, niezależnie od intencji autora, uczuć moralnych publiczności!

Ale teatr ten — to była przecież komedia; teatr ten miał bawić i królewski komediopisarz zdawał sobie sprawę z trudności swojej roli:

W sztukach poważnych, aby nie spotkać się z naganą, wystarczy mówić rzeczy, które by nie sprzeciwiały się zdrowemu rozsądkowi i które byłyby dobrze napisane; ale to w odniesieniu do innych [tzn. do komedii] nie wystarczy, trzeba w nich bowiem zabawiać, a pobudzać dostojnych ludzi do śmiechu jest to prawdziwie uciążliwa rzecz (*Krytyka Szkoły żon*, sc. 6).

I teatr ten bawił istotnie.

Komizm komedii Molierowskiej — jak pisano niejednokrotnie — płynie z rozmaitych źródeł i zadowolić może każdą publiczność. Nie gardzi więc Molier efektami tak niezawodnymi, i to nie tylko w jego czasach, jak okładanie kijem i najbardziej karkołomne chwytły farsowe, którymi zresztą posługiwał się i po to, by łagodzić wymowę nadto śmiałych myśli; najbardziej wymownym jednak wyrazem jego geniuszu komicznego jest komizm wynikający z gry charakterów i stworzonych przez nie sytuacji; taki, jaki wyrażał się w słowie, które samo w sobie nie było dowcipne, ale które charakteryzowało człowieka (np. „biedaczek” Orgona), i jaki był oświetleniem drugiej strony ludzkich wad i namiętności, postawionych wobec oceny przez pryzmat zdrowego rozsądku i praw natury. W ich świetle widziane, śmieszne są miłosne zabiegi starców o młode dziewczęta, ale równocześnie nieludczy są ojcowie narzucający takie małżeństwa swoim córkom; śmieszne są „wykwintnisie” i sawantki, ale równocześnie nieszczęśliwe, bo same padają ofiarą własnych uchybień prawom natury i prawom swej płci; śmieszni są Orgon i Harpagon, jeden w swoim zaślepieniu wobec obłudnika, drugi w odruchach swego skąpstwa, ale równocześnie obaj są tragiczni przez spustoszenie, jakie w nich poczyniły ich wady, i tragiczne są następstwa tych wad w ich rodzinach. I chociaż śmiechu, jaki ściągają ostatecznie na swą głowę bohaterowie Moliera, nie łagodzi żaden odruch współczucia (bo publiczność bawi się sytuacjami, jakie sami stworzyli, wymierzając sobie sprawiedliwość za swe wady bądź gdy należna im kara przychodziła z zewnątrz), komizm w komedii Molierow-

skiej splata się nierozłącznie z tragizmem, te same sceny budzą równocześnie grozę i wywołują huragany śmiechu. Ten stan rzeczy nie tylko nie miał nic wspólnego z postulowaną przez klasyków jednością tonu, ale był urzeczywistnieniem triumfującej w dramacie Szekspira i tragikomedii zasady mieszania sprzecznych elementów oraz odległą antycypacją dramatu hugoliańskiego, tam jednak sceny estetycznie różne następują po sobie, gdy u Moliera ta sama sytuacja może mieć jednocześnie tragiczne i komediowe zabarwienie. I nawet szczęśliwe zakończenia sztuk niczego nie zmieniają...

Sprawa rozwiązania akcji utworu dramatycznego (*dénouement*) była tematem żywo dyskutowanym przez teoretyków klasycyzmu²⁵. Miało ono być konieczne, całkowite i szybkie, a więc nie w zakończeniu sztuki nie mogło być dziełem przypadku, los każdego z bohaterów winien być rozstrzygnięty, każdy problem rozwiązany, a wszystko wynikać logicznie z węzła dramatycznego i istoty charakterów. Nie troszcząc się zbyt o intrygę, Molier rozwiązywał ją zazwyczaj tak, jak tego wymagały założenia komedii, to znaczy dobrze, ale to pomyślne (oczywiście dla jednych) zakończenie dokonywało się w takich okolicznościach, że można wątpić, czy byłoby ono możliwe, gdyby nie wzgląd na komediową funkcję utworu. Uderza więc przede wszystkim, że bywa ono wynikiem działającej na zasadzie *deus ex machina* interwencji z zewnątrz; w przeciwnym razie logika zdarzeń i gra namiętności musiałyby doprowadzić do zupełnie innego, i to wcale nie komediowego finału. I tak gdyby uwzględniać istniejącą w sztuce sytuację i logicznie narzucającą się w wyniku gry namiętności jej następstwa, Anusia ze *Szkoły żon*, chce czy nie chce, nie wyrwie się Arnolfowi, Orgon z całą rodziną nie ujdzie katastrofie, którą mu własna naiwność i zemsta Świętoszka zgotują, Henrieta z *Uczonych białogłów* będzie musiała poślubić narzuconego przez matkę człowieka; nawet tam, gdzie młode pary się pobiorą, nic nie zapowiada, czy dalsze dzieje źle dobranych małżeństw okażą się pomyślne²⁶. Oczywiście, są również rozwiązania akcji wypływające logicznie z poprzednich zdarzeń, niezależnie od ubocznej interwencji: Alcest w *Mizantropie* ucieka od świata, a Grzegorz Dyndała dochodzi do wniosku, że pozostało mu tylko samobójstwo — ale jakżeż one dalekie od komediowości! Sugerując inny, nie dopowiedziany na scenie a dramatyczny ciąg dalszy zdarzeń, komedia molierowska raz jeszcze potwierdza obowiązującą w niej zasadę mieszania sprzecznych elementów w kompozycji i swoją bliskość z dramatem.

I znowu te „sztuczne”, jak zarzucano Molierowi, zakończenia

²⁵ *Ibidem*, s. 128.

²⁶ Zob. Żeleński-Boy, *op. cit.*, s. 45.

nie są świadectwem jego uchybień wobec sztuki pisarskiej, ale wynikiem jego pesymistycznego spojrzenia na świat oraz wynikiem swoistej koncepcji komedii. Nie są nawet pogwałceniem prawdopodobieństwa, świadczą raczej o jego względności. Przypadki, jakie wprowadza Molier dla osiągnięcia szczęśliwych zakończeń, zdarzyć się przecież mimo wszystko mogą, ale przypadki te rozwiązują jedynie sytuację zaistniałą w sztuce. Życie, którego ona jest obrazem, a w którym nic się nie zmieniło, zwłaszcza zaś nie uległy zmianie charaktery protagonistów, pójdzie swoją drogą i inne niż kończąca się „komediowo” sztuka wytworzy sytuacje. W świetle typowych dla tej komedii zakończeń nawet i szczupłość akcji może mieć swoje uzasadnienie. Tam gdzie przypadek miał rozwiązywać w sposób prawdopodobny sytuację, nie mogła ona być skomplikowana — dowodził swego czasu Faguet; innymi słowy: musiała ona być tak uboga, aby lada przypadek ją rozwiązał²⁷.

Tak więc w wytykanych Molierowi niedociągnięciach formalnych — a niektórym trudno byłoby nawet przeczyć ze względu na wspomniany już przymus szybkiego tworzenia — widzieć by należało swego rodzaju „szczęśliwą zbrodnię”, skoro jej owocem stała się nowa forma komedii, będąca zresztą wynikiem długiej ewolucji od farsy i komedii intrygi do komedii charakterów i komedii obyczajowej.

Pesymistyczny i ironiczny zarazem sens rozwiązań akcji w komedii Molierowskiej świadczy swoiście o jej wymowie moralnej i dydaktycznej. Komedia winna bawić i uczyć — to postulat, na który powoływali się wszyscy komediopisarze. Molierowska oczywiście bawi, ale równocześnie, i kto wie, czy nie częściej, zasmuca, jej zaś sens dydaktyczny i wymowę moralną określać można rozmaicie.

Ostrość obserwacji, nie pomijająca brutalnych elementów świata rzeczywistego, wywoływać musiała zarzut niemoralności. I rzeczywiście, nawet moralisci tej miary, co Bossuet, Bourdaloue i Fénelon, dołączali się do rzucających gromy postępienia świętoszków epoki, a po nich jeszcze Rousseau dopatry się u Moliera wyszydzania cnoty. Brutalnym wydawał się również język, że aż w najbardziej płochy pod względem moralnym epoce we Francji, jaką był wiek Oświecenia, tytuł *Le Cocu imaginaire* (Rogacz z urojenia) zastąpiono innym, widać delikatniejszym dla uszu: *Le Mari qui se croit trompé* (Mąż, który mniema, że go zdradzono). W naszych czasach, po gloryfikacji Moliera w XIX wieku, zachwycającym się miłym antyklerykałom *Świętoszkiem*, patrzy się czasem na niego, jakby był niemalże świętym, albo widzi w nim zuchwałego nowatora i wolnomyśliciela bądź uważa się go za rze-

²⁷ Faguet, *op. cit.*, s. 288.

mieślnika teatru, który kryje zazdrośnie swoje prawdziwe oblicze za teatralną konwencją²⁸. Sprawa jest tym bardziej skomplikowana, że wywołująca tak różne interpretacje wymowa jego komedii nie daje się zawsze pogodzić z deklaracjami samego autora, np. we wstępach do *Świętoszka*, gdzie tak usilnie podkreślał dydaktyczne i moralizujące intencje swojego teatru.

Niezależnie przecież od tego, jakie dana sztuka może sugerować, i niezależnie od bezpośrednich wynurzeń autorskich istotnie zdaje się on troszczyć przede wszystkim o prawdziwość swej wizji świata i człowieka, a nie o to, by moralizować. Z drugiej strony, i znowu niezależnie od intencji, każda jego sztuka, jak zwykle bywa, ma jakiś morał, to znaczy jest ilustracją jakiejś tezy i idei. Trzeba być naturalnym w mowie i zachowaniu (*Pocieszne wykwintnisie*), nie trzeba wychodzić ze swojej sfery (*Mieszczanin szlachcicem*), należy unikać pedantyzmu i kształtować własną osobowość zgodnie z celami, jakie nam natura i społeczeństwo wyznaczają (*Uczone białogłowy*), trzeba mieć zaufanie do natury ludzkiej i nie stawiać przeszkód ludzkim naturalnym skłonnościom (*Szkola żon, Szkola mężów*), nie trzeba być hipokrytą lub skapcem, a więc nie wolno działać przeciw ustalonemu łaadowi społecznemu (*Świętoszek, Skąpiec*), nie wolno podporządkowywać sobie drugiego człowieka i gwałcić jego indywidualności (*Szkola żon*), trzeba mieć poszanowanie dla prawdy (*Mizantrop*) — oto wnioski moralne, jakie sugerują niektóre komedie Moliera. Daje więc pisarz lekcję umiarkowania, rozwagi, zdrowego rozsądku i w świetle zabarwionej komizmem satyry ukazuje brzydotę ludzkich przywar, a że pozytywna część jego doktryny moralnej sprowadza się równocześnie do wiary w rozum i naturę, jest najwybitniejszym kontynuatorem Rabelais'go i Montaigne'a. Ale jeśli nawet atakował obłudę religijną w sposób, który niepokoił wyznawców prawdziwej religijności²⁹, jeśli jego ufność w naturę kazała współczes-

²⁸ Zob. np.: R. Fernandez, *Molière*, Madrid 1932; G. Michaut, *Pascal, Molière, Musset. Essais de critique et de psychologie*, Paris 1942; D. Mornet, *Molière*, Paris 1943; I. Siciliano, *Molière*, Milan—Venise 1947; E. Fabre, *Notre Molière*, Paris 1951; R. Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris 1954; J. Audibert, *Molière*, Paris 1951.

²⁹ Zob. opinię arcybiskupa Paryża, Péréfixe'a: „Une comédie très dangereuse, et qui est d'autant plus capable de nuire à la religion que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété”. Albo uwagę Bourdaloue: „Comme la fausse dévotion tient en beaucoup de choses de la vraie, comme la fausse et la vraie ont je ne sais combien d'actions qui leur sont communes, comme les dehors de l'une et de l'autre sont presque tous semblables, il est non seulement aisé mais d'une suite presque nécessaire, que la même raillerie qui attaque l'une attaque l'autre!” (cyt. za Simon, *op. cit.*, s. 101).

nym stawiać go obok wolnomyślicieli epoki, nie było w nim nic z wrogości czy choćby tylko sarkazmu wobec religii; inkryminowane wolnomyślicielstwo wyrażało się w niezależności myśli i w bezlitosnym śmiechu, którym skuteczniej niż jakąś uczoną argumentacją walczył o światło i postęp atakując głupotę ludzką, choćby nawet przybierała maski mądrości, i piętnując to wszystko, co było szkodliwe dla społeczeństwa i co było przeżytkiem. Czy jednak jego zdecydowanie świecka doktryna moralna ma wiele wspólnego z moralnością religijną? Czy da się pogodzić z tą ostatnią odziedziczona po renesansie wiara w naturę i jej wszechpotęgę, wykluczająca takie elementy chrześcijaństwa, jak nauka wyrzeczeń i walka z namiętnościami? Czy może być uznana za moralną w pojęciu chrześcijańskim komedia, w której bodźcem ludzkiego działania jest egoizm, tyle tylko że „raz uprawniony rozumem i prawem natury, drugi raz głupi, a z naturą sprzeczny”³⁰, i w której do jednako wyśmianych należą źli, ci lepsi i ci niewinni, jeśli ich postępowanie było sprzeczne z rozumem i prawami natury?

Jeśli więc „morał” komedii Molierowskiej sprowadza się do egoistycznych zasad praktycznej mądrości życiowej, do nakazu życia w zgodzie z rozumem i naturą, jeśli nie płynie on z optymistycznej wizji świata, gdzie zło jest zawsze ukarane, a cnota tryumfuje, jeśli w istocie trudno go pogodzić z kryteriami moralnymi chrześcijaństwa, jeśli do tego wiadomo, że Molier nie miał ambicji w kierunku moralizowania, ale patrzył i obserwował, gdzie szukać umoralniającego wpływu jego dzieła? „Zmusza nas ono do zamyślenia się nad życiem — pisał ongiś Boy-Zeleński — uczy nas zastanawiać się nad stosunkiem do samych siebie, do drugich; uczy wyłuskiwać prawdę z konwencjonalnych kłamstw; odróżniać istotne nasze pobudki od pozorów, jakimi się one maskują; [...] Molier uczy być ludzkim; nie żądać od bliźnich zbyt wiele, nie stawiać ideałów, które nazbyt często są pokrywką własnego egoizmu i wygody”³¹. Umoralniający sens komedii Moliera płynąłby więc z nauki, jaką myślącemu spojrzeniu daje ukazana w niej prawda życia, suma ludzkiego doświadczenia, które, lubo „moralnie obojętne”, jest najlepszą szkołą moralności.

Mogły więc Molierowi być najzupełniej obce dydaktyczne skłonności, mógł być tylko człowiekiem teatru i niczym więcej, ale mądrość życia, jaką wyniósł ze swoich peregrynacji po Francji i z twardej, dworskiej służby, zapewniła jego dziełu sens moralny nawet wbrew wymowie obrazów, które ukazywało. Czyż i u jednego z naszych klasyków nie powiedziano: „nie czyń źle

³⁰ Porębowicz, *op. cit.*, s. 136.

³¹ Żeleński-Boy, *op. cit.*, s. 74—75.

nikomu , a [...] sprawiedliwość miej w sercu, choćbyś tylko taki sam jeden był na świecie”³².

Podniesienie tak wysoko rangi komedii, że wbrew literackim doktrynom okresu, w którym żył jej twórca, stała obok gatunku uważanego wówczas za najdostojniejszy, a więc obok tragedii — oto wniosek najogólniejszy, jaki nasuwają uwagi o jej istocie rodzajowej u Moliera.

Dokonało się ono nie dlatego, że w teatrze jej twórcy grzano ją razem z tragediami, ale przez jej spoważnienie, co nie oznacza bynajmniej, że przestała być komiczna. Przeznaczona najpierw, by zapewniać biedującemu zespołowi wpływy kasowe, skoro szczodrość protektorów stale zawodziła i skoro sam Moliere nie widział w niej jeszcze swego powołania, przeznaczona potem, aby zabawić dworską publiczność, gdy „komedianci Jego Królewskiej Mości” zdobywali Paryż, stawała się stopniowo wyrazem rosnących aspiracji artystycznych ich dyrektora, bo ten, na szczęście, nie zatrzymał się na etapie farsy i nie wyżyty kompleks tragedii, z którego do ostatka się nie wyzwolił, oraz twarda szkoła życia sugerować mu miały odpowiednie modyfikacje w przekazanej przez tradycję formie. Stała się więc owocem jego obserwacji świata i jego stosunku do życia, odbiciem jego światopoglądu i jego osobistych przemyśleń i rozczarowań; stała się trybuną, z której prowadził publiczną dyskusję na tematy, jakimi żadna dotąd komedia się nie zajmowała i których podjęcie postawiło go w konflikcie z największymi autorytetami epoki.

Sprawa religii i ateizmu, stosunek jednostki do społeczeństwa i ustalonego przez nie porządku, stosunek jednostki do jednostki, zagadnienie szlachectwa, zagadnienie wychowania, stosunki rodzinne, relacja prawa natury i prawa opartego na autorytecie, stosunek do nauki i wiedzy — oto tematy, z którymi spotykamy się w tej komedii tak jeszcze pełnej elementów farsy i baletu, a które nie powinny raczej interesować „komedianta Jego Królewskiej Mości”, skoro zajmowali się nimi teologowie, kaznodzieje, moraliści i filozofowie. Już sposób, w jaki rozpatrywał zagadnienie wychowania dziewcząt i sytuacji kobiety w małżeństwie oraz konflikty rodzinne wynikłe ze starcia autorytetu rodziców z dyktowanymi przez prawa natury aspiracjami dzieci, wystarczył, by okrzyczano go za demoralizatora burzącego ustalony porządek moralny i społeczny; a cóż mogło być w okresie *Świętoszka*, gdyby nie opieka króla!

Podniesieniu rangi komedii u Moliera służyło więc jej spoważnienie i niesłychane na ówczesne pojęcia rozszerzenie jej tematyki, w wyniku czego w sposób nieraz sugestywniejszy niż tragedia realizowała najważniejszy postulat klasycyzmu: studium

³² A. Dygasiński, *Zajac*, Wrocław 1951, s. 180.

duszy ludzkiej. O podniesieniu jej rangi świadczy wreszcie miejsce, jakie zajęła miała w ewolucji gatunku, stając tam drogą swoistych dla niej przekształceń rodzajowych w bezpośredniej bliskości dramatu jako zjawisko wyjątkowe i niepowtarzalne.

A wszystko dlatego, że genialny komediopisarz nie wyrzekł się nigdy aspiracji tragika i pisząc tragedię dla siebie przypomniał sobie w porę, że miał innych zabawiać komedią.