

II 2.017.342

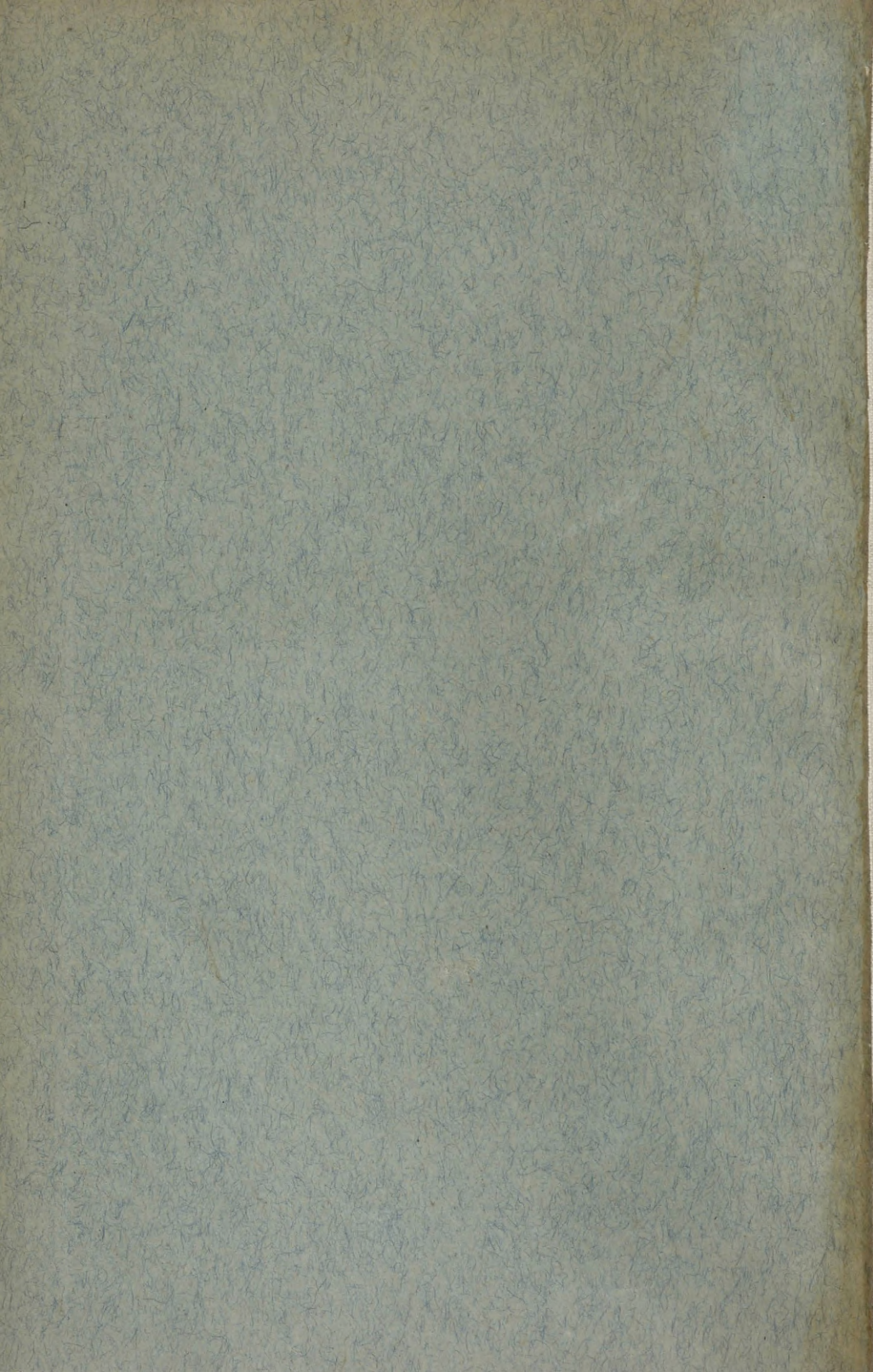
BIBLIOTEKA HISTORYCZNO-LITERACKA

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOŻ)

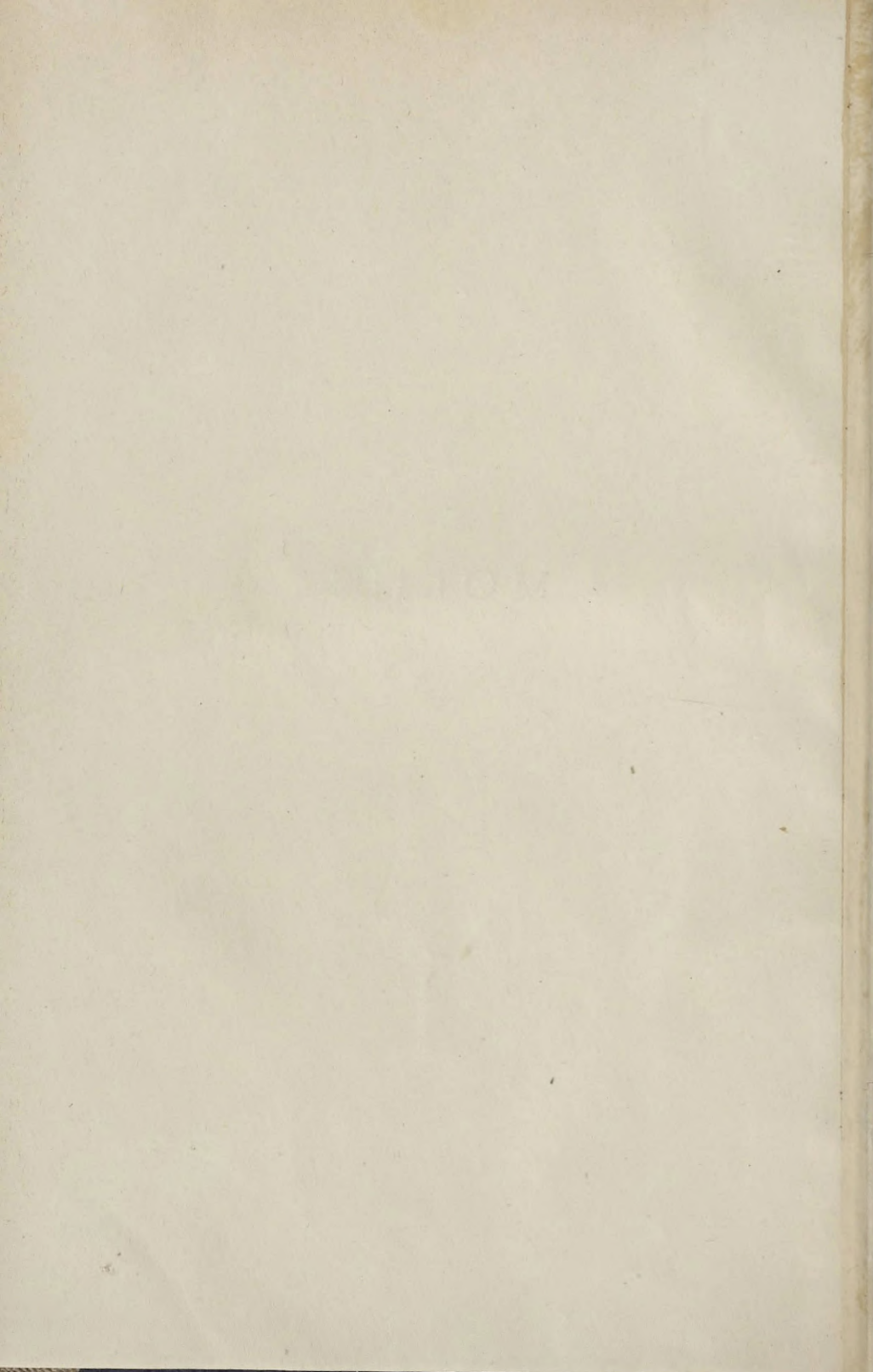
M O L I E R



WARSZAWA 1924
INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA”



M O L I E R





MOLIER
(według sztychu Hauriota)

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

M O L I E R



WARSZAWA 1924

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA”

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001005578432



II 2.07.342



CZĘŚĆ PIERWSZA
ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

WYCIĄG Z KSIĄŻKI
O WYCHOWANIU

I. MŁODOŚĆ MOLIERA.

Zaledwie przebrzmiały echa obchodów molierowskich, w których cały cywilizowany świat, i my wraz z nim, oddał hołd pamięci wielkiego pisarza. Mimo to, nie jestem przeświadczony, aby ogół naszej publiczności dostatecznie zdawał sobie sprawę z istoty i wielkości zjawiska, któremu na imię *Molier*. Wymawia się to imię ze czcią i mniej lub więcej szczerym zachwytem, ale dzieje się to raczej na wiarę tradycji, niż z własnego bezpośredniego przeżycia.

I nie dziwny się temu. Takie prawdziwe współzycie z wielkimi dziełami minionych i tak odległych nam epok to rzecz jedna z najtrudniejszych. Odmienna konwencja artystyczna staje się niby zakrzepłą skorupą, która osłania jądro płomienistej lawy, żarzącej się wiecznie we wnętrzu. Tak np. Racine czyni na nas wrażenie umiaru i chłodu, podczas gdy współczesnych przerażał i gorszył rozpętanem namiętności, oszalał tchem nieznanego przed nim porywu zmysłów. Wszystkie niemal zdobyte artystyczne genialnego pisarza wchodzi w krew literatury, korzysta z nich każdy z potomnych, wyzyskuje je w sposób coraz zręczniejszy, coraz bardziej udoskonalony, tak że przez jakiś okrutny i niesprawiedliwy paradoks genialny pierwowzór wydaje się niemal bladym w porównaniu do swych współczesnych nam kopij. Różnica tylko ta: te wtórne utwory mijają, starzeją się, niby moda ubrań, które odziewają ich aktorów, podczas gdy pierwowzór trwa, wiecznie stanowiąc ożywczą krynicę piękna. Ileż „*Celimen*“ przesunęło się przez scenę i znikło w niepamięci, odkąd *Celimen*a molierowska żyje wiecznie.

Toż samo w stosunku do zdobywcy życiowych genialnych pisarzy. Już nas nie cisną te rzeczy, z którymi walczyli ci tytani nieraz z narażeniem własnego gardła; przyjmujemy spokojnie nasze współczesne życie jakim jest, nie zastanawiając się zbytnio, że każde najdrobniejsze z tych praw, których używamy, musiało być nam wywalczone w wielkiej walce Ducha, w której jednymi z najdzielniejszych zapaśników byli wielcy pisarze.

A wśród nich Molier jest jednym z pierwszych. On jest — można to rzec — wielkim twórcą życia. Tem Molier różni się od innych wielkich imion literackich, tem je przerasta. Można powiedzieć wręcz: Molier jest kamieniem węgielnym nowoczesnego społeczeństwa. Tak, jak — w innej przełomowej epoce — przyszedł Napoleon, spojrzął na kartę Europy i rzekł: „To królestwo, ta granica, ta dynastia, nie podoba mi się”, — i granica i dynastia przestawały istnieć, tak przyszedł Molier, spojrzął dokoła siebie, i powiedział: „To a to jest złe, głupie i śmieszne, nie chcę, aby to istniało”. I to, co on tak napiętnował, znikало, strawione własną śmiesznością. Nie zmienił oczywiście Molier zasadniczych cech ludzkiej natury, bo to niemożliwe; ale w momencie przeobrażania się społeczeństwa zwałił satyrą swoją niejednego z balwanów, stojących na przeszkodzie idącemu nowemu życiu, i tak potężnie, może, jak nikt inny, przyczynił się do jego ewolucji w duchu światła i swobody.

Tego wszystkiego nie domyśli się widz, oglądający raz na parę lat w teatrze *Pana de Pourceaugnac* lub *Chorego z urojenia*, a nawet może *Mizantropa* lub *Świętoszka*. Aby zrozumieć doniosłość dzieła Moliera i kosztować go w całej pełni, trzeba je objąć w całości; trzeba je poznać na tle epoki, która je wydała, na tle jej urządzeń, wierzeń i obyczajów; przede wszystkim zaś na tle losów samego pisarza. Bo dzieło Moliera, tak jak głęboko sięga w życie, tak znowuż i wyrosło z jego własnego życia; niepodobna mówić o dziele Moliera, nie mówiąc o nim samym.

Molier był dzieckiem paryskiego mieszczaństwa, jak Villon, jak Beaumarchais, jak Wolter. Nazywał się Jan Poquelin (*Molière* jest pseudonimem scenicznym). Urodził się w samym sercu Paryża, w pobliżu Hal, w mieszkaniu obok sklepu tapi-

cerskiego, który należał do ojca jego, zamożnego rękodzielnika, również Jana. Znamy datę jego chrztu: 15 stycznia 1622. Był najstarszym dzieckiem. Miał ledwie 10 lat, kiedy odumarała go matka. Niebawem ojciec ożenił się powtórnie i rychło owdowiał po raz wtóry. Jan Chrzyciel Poquelin, przyszły Moliér, miał być następcą ojca w jego rzemiośle i funkcjach; uczęszczał do parafjalnej szkoły, resztę dnia spędzał w sklepie. Ale od dziecka ulubioną jego rozrywką był teatr, za którym przepadało mieszczaństwo paryskie. Niedaleko Hal rozbijały obóz liczne budy kuglarzy, szarlatanów, aktorów jarmarcznych, zwabiając swą niewyczerpaną swadą przechodniów. Od czasu do czasu, w święto, dziadek Ludwik Cressé, prowadził chłopca do prawdziwego teatru w owym *Hôtel de Bourgogne*, któremu później Moliér tak bardzo miał się dać we znaki. Tam Moliér mógł się zapoznać z całym ówczesnym repertuarem: wypełniały go przeważnie tragedje, po których dla odmiany wrażeń dawano zwykle jakąś niewybredną farsę. Na częstych jarmarkach poza Paryżem produkowali się także aktorzy i kuglarze włoscy ze swemi maskami, pantominami, całą zaprawą *commedia dell'arte*.

Mając trzynaście lat, chłopiec, nie czując powołania do rzemiosła, poprosił p o d o b n o ojca, aby mu się pozwolił kształcić. Faktem jest, iż od r. 1636 do 1640 pobiera nauki w kolegium jezuickim w Clermont. Był to duży zakład naukowy, gdzie kształciła się młodzież przeważnie szlachecka. Poziom nauk był wysoki, zwłaszcza w zakresie języka ojczystego i łaciny: uczniowie grywali tam tragedje i komedje łacińskie. Jan Poquelin poznał tam dobrze łacińskich poetów, zwłaszcza Terencjusza; posiadał również początki filozofji.

Zarazem nawiązał stosunki koleżeńskie, które miały mu się kiedyś przydać: z młodym księciem krwi, Contim, oraz z młodym Chapelle. Z tym ostatnim pobierał kursa u znakomitego filozofa Gassendiego, wslawionego swą polemiką z Kartezjuszem, który zarzucał mu zbyt ni „materiaлизм“. Podobno — ale to niepewne — uczęszczał na kurs teologii do Sorbony. Pewniejszą jest wiadomość, że studjował prawo w Orléans. Niezależnie od tych studjów zapobiegliwy ojciec, pragnąc przekazać mu swą godność, postarał się (1642) o przelanie na syna tytułu

i funkcji „tapicera królewskiego“; w tym charakterze młody Jan Poquelin towarzyszy Ludwikowi XIII do Narbonne. W czasie tej podróży spotkał podobną Magdalenę Béjart i jej rodzinę, która taki wpływ miała wyrzec na jego losy.

Rodzina Béjart stanowiła istny klan teatralny. Magdalena, ładna, śmiała i przedsiębiorcza dziewczyna, liczyła wówczas lat dwadzieścia pięć, była dość znaną aktorką i miała już „przeszłość“, w osobie pana de Modène, osobistości nieco awanturniczej ale pełnej fantazji i rozmachu. W jaki sposób i na jakiej zasadzie doszło do zbliżenia z Molierem — nie wiemy. Tyle wiadomo, że 3 stycznia r. 1642, na krótki czas przed ukończeniem 21 lat, młodzieniec pisze do ojca list, w którym zrzeka się stanowiska „królewskiego tapicera“, przekazując je jednemu z młodszych braci; zarazem uprasza o wypłacenie mu maleńkiej schedy po matce (630 funtów), którą umieszcza jako swój udział w przedsiębiorstwie dramatycznym, zawiązanem z Magdaleną Béjart, bratem jej Józefem, siostrą Genowefą i kilkoma przyjaciółmi tej rodziny. Teatr ów przybrał szumne miano *Illustre théâtre*.

Można sobie wyobrazić, że ten krok nie obszedł się bez oporu i przedłożeń szanownej mieszczańskiej rodziny. Ale wszystko rozbiło się o wytrwałość młodego Poquelina. Legenda mówi, iż ojciec uprosił Jana Pinel, dawnego nauczyciela syna, aby pośredniczył w tej sprawie i wpłynął na chłopca. Otóż, stało się, iż zamiast tego stary pedagog, nawrócony przez ucznia, przystał podobno do trupy — jako komik, do ról „pedantów“. Wkońcu, ojciec uległ i rozwiązał mieszek: nie po raz ostatni.

Chodziło o lokal. Po długich zabiegach stowarzyszenie zdołało wynająć dawną salę do gry w piłkę, bardzo zniszczoną, na przedmieściu za czynsz roczny 1900 funtów. W oczekiwaniu, aż sala będzie wyporzadzona, trupa odbywa wycieczkę do Rouen. Wreszcie, w r. 1644 *Illustre Théâtre* utworzył swoje podwoje. Zrazu dawano same tragedje; grywać tragedje było, zdaje się, namiętnością Moliera, jakkolwiek w tym rodzaju ról nigdy nie zdobył sobie wielkich łask publiczności. Natomiast Magdalena Béjart święci tryumfy, jako heroina.

Mimo całego zapалу, jaki wkładała młoda trupa w swoje przedsięwzięcie, rezultat praktyczny był opłakany. Długi na wszystkie strony. Spróbowano zmienić miejsce; zrzucając się z dawnego najmu, kompanja Molière-Béjart, a raczej Béjart-Molière, przenosi się w wykwintniejszą dzielnicę, do Marais, również do sali gry w piłkę. Oczywiście, wśród za tem nowe koszta.

Niebawem krach zupełny. Kupiec, który dostarczył świec za sumę 142 funtów, i inni wierzyciele na kwoty niemniej poważne ścigają Moliera (jedyne go z trupy, który przedstawiał jakieś realne widoki płatnicze), i osadzają go w więzieniu za długi w Châtelet. Wydostaje się za kaucją; ale już czyha nań dostawca bielizny, który za sumę 150 funtów każe go uwięzić ponownie. Długi te miały ścigać Moliera przez całą młodość.

Niezrażony niczem, ledwie wydostał się (zapewne przy ojcowskiej pomocy) z kaźni, Molier zakłada z temiż samemi Béjartami nowe stowarzyszenie. Zrezygnowano narazie z niewdzięcznego Paryża: trupa puszcza się na prowincję, podejmując owo życie barwne, pełne przygód i różności, czasem głodne i chłodne, ale wesołe, przynajmniej póki je opromienia młodość i nadzieja. Wkrótce po katastrofie paryskiej widzimy młodą trupę w Bordeaux, w Tuluzie, w Nantes, Poitiers, Angoulême, Limoges, etc., etc. Jeżeli szlak ten znany jest dość dokładnie, zawdzięczamy to osobliwemu rodzajowi dokumentów. Są nim metryki chrztu *przychówku*, któremu dawały życie po drodze aktorki trupy. Wśród tych wędrówek bywały jasne i ciemne chwile. Jasne, to jakaś dostojna protekcja, jak np. księcia d'Epéron, wesoły i dostatni pobyt w możnym zamku; ciemne, to szyskany nieżyczliwych i uprzedzonych władz, tyranja kacyków prowincjonalnych. Głównym terenem tych wędrówek było południe Francji; najczęstsze i najintratniejsze były pobyty w Lionie, dużem i bogatym mieście handlowem.

Molier stał się rychło duszą trupy. Czynny, obrotny, wykształcony, jest nie tylko reżyserem, dyrektorem, ale i dostawcą repertuaru. Tłómaczy, przerabia, pisze sam farsy, z których dwie ledwie się zachowały, ale których tradycja przechowała znacznie więcej, znanych bądź z treści, bądź chociaż z tytułów.

Wreszcie w r. 1653 osiąga Molier w mieście Lionie tryumf autorski pierwszą swą większą komedią p. t. *Wartogłów* (*L'étourdi*). Mimo, iż w osnowie swojej naśladowany z włoskiego (*l'Inavvertito* Mikołaja Barbieri), utwór ten werwą, humorem, wierszem, objawia już niepospolite zalety molierowskiego pióra. Sława wędrownego teatru rośnie, zarazem trupa pomnaża się, zyskuje zwłaszcza t. zw. „piękną markizę“, pannę du Parc, wsławioną miłością trzech największych pisarzy współczesnych: sędziwego Corneille'a, Moliera i młodego Racine'a, który ją odebrał teatrowi Moliera i w którego życiu zaznaczyła się tragicznym epizodem.

Wśród tych wędrowek przypada dłuższy pobyt w *la Grange des Près*, rezydencji księcia Conti, owego towarzysza nauk Moliera z kolegum w Clermont. Zanim stał się bigotem i zaciętym wrogiem teatru, książę prowadził życie dość wesołe; ale pobyt ten wskutek intryg „konkurentów“, którzy umieli trafić do kochanki księcia, nie obszedł się bez kwasów.

Podobno, w czasie tych wędrowek na prowincji powstały *Pocieszne wykwintnisze* (grane rzekomo pod innym tytułem); ale czy napewno, i czy w ostatecznej postaci, czy też jako szkic tylko, — nie wiemy. W r. 1656 przypada drugi większy utwór Moliera, *Zwady miłosne*. Komedia ta, której rozkoszne scenki miały zachwycać najwybredniejszą publiczność paryską, ujrzała światło łożówek — w Bèziers.

II. PARYŻ. — ŁASKA KRÓLEWSKA. — PIERWSZE TRYUMFY. — POCZĄTEK WALKI.

Stanowczo czas już był Molierowi do Paryża. To koczownicze życie miało, jak rzekliśmy, swoje lepsze i gorsze chwile, ale, przedewszystkiem, trwa ono zbyt długo. Molier ma lat 35; jest w pełni lat męskich; wzbiera w nim siła twórcza, zbyt powoli dochodząca do świadomości siebie w tej prowincjonalnej atmosferze. Nieraz może ten starannie wykształcony młodzieniec z szanownej rodziny czuł się nie na swoim miejscu, zabawiając małomiasteczkowych łyków lub znosząc protekcyjnalne tony „panów de Pourceaugnac“ i „hrabin d’Escarbagnas“, tak beznadziejnie daleko od forum inteligencji i smaku, od tego Paryża, który tak niesławnie musiał opuścić, a gdzie tak dumnie panoszyła się miernota. Nieublagany sarkazm, jakim Molier ściga prowincję w późniejszych utworach, świadczy ile goryczy i zniecierpliwienia musiało w nim wzbierać w czasie tych wędrówek. Z pewnością musiał coraz częściej obracać tęskny wzrok do Paryża, który po uspokojeniu długotrwałych zamieszek ze światem nowego panowania otwiera szranki dla literatury i myśli.

Wreszcie, w maju 1658 trupa Moliera dostaje się, nie do Paryża wprawdzie, ale w jego pobliże: przenosi się z Grenoble do Rouen, gdzie święci tryumfy. Stamtąd — już Paryż. A wraca tam Molier już nie jako nieznany młodzik, lecz jako człowiek z pewną reputacją, liczący wielu wpływowych przyjaciół i opiekunów. Brat króla, książę d’Anjou, bierze jego trupe pod swoją protekcję z pensją 300 funtów rocznie dla każdego aktora.

Pensji tej, częstym ówczesnym zwyczajem, nigdy nie wypłacono; ale zaszczyt był faktem, a to było tu ważniejsze. Książę przedstawił Moliera matce swojej, regentce Annie Austriackiej; bratu swemu, młodemu Ludwikowi XIV. Od Moliera talentu i zręczności zależy, jak wyzyska te szczęśliwe auspicja. Miał w tej chwili lat 36.

24 października 1658 — to ważna data w życiu Moliera i w dziejach komedji. W ten dzień Molier wystąpił ze swą trupą przed dwudziestoletnim Ludwikiem XIV, który gotował się właśnie do ujęcia rządów Francji i rozglądał się w doborze ludzi, którzyby mogli wspomagać jego zamiary.

Molier dał *Nikomeda*, tragedję Corneille'a; sam grał tytułową rolę. Szczęściem, po skończeniu tragedji Molier, który był pierwszorzędnym — jak się dziś mówi — *conférencierem*, wysunął się na przód sceny i w dwornej a zręcznej oracji poprosił króla, aby mu pozwolił zabawić się jaką farsą, z tych którymi raczył prowincję. Zagrali *Zakochanego doktora*, farsę Moliera, której nie znamy; on sam znów w tytułowej roli zdobył szturmem dostojne audytorjum.

Od pierwszej chwili zadzierżgnęła się między Molierem a Ludwikiem XIV — między wędrownym aktorem a najdumniejszym z monarchów — dziwna nić sympatji. Można by rzec, iż ci dwaj nowożytni ludzie, otoczeni przeżytkami wczorajszego dnia, które mieli obaj usunąć i przetworzyć na nowe formy, jakgdyby zrozumieli się. „Współpracownictwo“ Ludwika XIV w dziele Moliera jest rzeczą olbrzymiego znaczenia. Jedyne będąc pewnym poparcia i sympatji króla, Molier mógł sobie pozwolić na takie śmiałości; a jeżeli w tak doniosłym momencie, jak w walce o *Tartufa*, poparcie to zaledwie wystarczyło, aby po pięciu latach walki otworzyć temu arcydziełu scenę, zato we wszystkich innych okolicznościach dawało mu swobodę oraz radość z powodu zrozumienia u tego, który w owym czasie starczył za całą publiczność. Bez Ludwika XIV, zaznacza słusznie jeden z komentatorów, nie mielibyśmy Moliera tego, którego mamy.

Opieka króla rozpoczęła się udzieleniem sali *Petit-Bourbon*, przylegającej do Luwru i komunikującej z apartamentami kró-

lewskimi. Wreszcie, Paryż ogląda owe utwory, poczęte na prowincji: *Wartogłowa* (*L'étourdi*), w którym Molier tryumfuje jako Maskaryl; i *Zwady miłosne* (*Le dépit amoureux*). *Pocieszne wykwintnisie* (*Les précieuses ridicules*, 18 lipca 1659) dopełniają miary powodzeń młodej trupy. Cały Paryż tłoczy się w teatrze, prowincja zjeżdża się, aby oglądać tę sztukę. Ale nie wszyscy są równie radzi. Ci i zwłaszcza te, których zaczęła ta nieśmiertelna satyra, stanowią silną koterję w styczności z całą niemal oficjalną literaturą ówczesną. Autorzy, aktorzy, salony wiążą się odruchowo w ciche sprzysiężenie przeciw brutalowi, który ośmiela się zakłócać harmonję wzajemnej adoracji. Urazy te wyjdą na wierzch później.

Chwilowy kłopot, spowodowany zburzeniem *Petit Bourbon*, skończył się szczęśliwie otrzymaniem nowej sali w Palais-Royal. W tej epoce wszystko układa się dla Moliera pomyślnie; jest to w jego życiu najszcześniejszy okres, okres upojenia działaniem, twórczością, powodzeniem, Paryżem, w którym — z dnia na dzień niemal — staje się najgłośniejszą osobistością. To też idzie zuchwale naprzód. Jakby naprzekór gorszącym się *précieuzom*, daje w r. 1660 farsę wierszem, p. t. *Rogacz z urojenia* (*Sganarel ou le cocu imaginaire*), nawiązując do jedrnych tradycyji galijskiego humoru. Osobistość Moliera zarysowuje się w tej epoce wyraźnie: przedstawia on szczerość, tężyżnę, humor przeciw mizdrzeniu się i mdłym wyrafinowaniom salonowej literaturki. Zarazem przedstawia jakgdyby przejście do c o d z i e n n o ś c i po nadludzkich heroizmach Corneille'a, stanowiących pewien anachronizm w rozpoczynającym się nowem panowaniu. Skupiają się koło Moliera przyszłe wielkie nazwiska: Boileau, Racine, La Fontaine i inni; każdy na swój sposób weźmie coś z jego ducha. Zarazem wszystko, co jest na dworze i w Paryżu szczerego, wszystko, czego nie skaził zalew sztuczności, wita z radością dzieło Moliera. To też teatr Moliera wciąż jest przepelniony ku wściekłości zawistnych aktorów i zgorzeniu tragedjopisarzy. Miarę entuzjazmu daje fakt, że ktoś z publiczności póty chodził na *Rogacza z urojenia*, aż się go nauczył na pamięć i wydał drukiem wbrew woli Moliera.

Tę linję powodzenia na chwilę tylko mąci *Don Garcja z Na-*

wary (1660), sztuka, w której Molier-aktor, wciąż wodzony na pokuszenie namiętnością swoją do bohaterskich kreacyj, usiłował wyjść ze skóry komika. Przywołany do rzeczywistości przez publiczność, która jak najgorzej przyjęła ten zamach, wraca do komedji świetną *Szkołą mężów* (*l'Ecole des maris*, 1661). Utwór ten, p r o g r a m o w y poniekąd dla kwestji małżeństwa, schodzi się z małżeństwem samego Moliera, o którym nieraz wypadnie wspomnieć, omawiając jego poszczególne utwory. Molier, mając lat 40 — wiek, który w owej epoce uchodził niemal za podeszły — nosił się wówczas z zamiarem zaślubienia młodziutkiej Armandy Bèjart, „dziecka teatralnego“, które p o d o b n o od małżeństwa chowało się przy jego trupie.

Po *Szkole mężów* nowy tryumf: komedja-balet *Natréty* (*Les facheux*, 1661), skreślona naprędce na zamówienie nad-intendenta finansów, Fouqueta. Jest to pierwszy z owych utworów Moliera, które miał wykonać na liczne uroczystości dworskie. Zarazem była to bardzo śmiała próba czerpania materiału do satyry wprost w otoczeniu, i to nie bylejakim: na dworze, wśród markizów i książąt! Czyż trzeba podkreślać, iż jedno zmarszczenie brwi Ludwika XIV mogło uśmiercić w zarodku to nowe pojęcie komedji? Otóż, wiadomo, jak Ludwik XIV nie tylko nie stanął w poprzek, ale jak sam stał się współpracownikiem Moliera, wydając mu na łup swego wielkiego łowczego. Molier skorzysta w lot: w *Podziękowaniu* za pensję królewską, przyznaną mu po *Szkole żon*, wprowadzi pierwszy raz komicznego „markiza“, a w *Krytyce Szkoły żon*, w *Improwizacji w Wersalu* wysmaga typ „złotego młodzieńca“ z zadziwiającą śmiałością. W tej chwili wszystko mu wolno, jest benjaminkiem dworu i Paryża.

20 lutego 1662 obchodzi Molier zaślubiny z Armandą Bèjart, zarazem żona jego wstępuje jako aktorka do trupy: grać jednak zacznie aż na przyszły rok po pierwszym dziecku. Molier pisze *Szkołę żon* (*L'école des femmes*, 1662). W utworze tym jedni chcą widzieć dalszy ciąg optymizmu narzeczeńskiego *Szkoły mężów*, drudzy początek pesymizmu małżeńskiego, zrodzonego z pierwszych rozczarowań. Najlepiej się tedy tem nie zaprzątać.

Tem bardziej, że *Szkola żon* ma prawo zająć nas inaczej, zarówno swą wartością artystyczną, jak i znaczeniem w życiu Moliera. Walka, jaka zawrzała około *Szkoły żon*, jest w zakresie komedji tem, czem dwadzieścia kilka lat wprzód walka o *Cyda* Corneille'a była w sferze tragedji. Cała publiczność nieuprzedzona, z niespaczonym smakiem i pojęciem zachwyca się tą komedją; natomiast obóz „wykwintniś“ i pedantów staje przeciw niej, odsądzając ją od wszystkich zalet; a zawistni pomnażają w tej okoliczności szeregi przeciwników Moliera. Powstają liczne broszury, pamflety, parodje. I to byłoby bardzo dobrze. Ale przeciwnicy Moliera nie poprzestają na tych literackich środkach walki. Z jednej strony starają się podburzyć pewne sfery duchowne, w owym czasie jak najbardziej wrogo nastroszone wobec teatru w ogólności, zwłaszcza zaś zaniepokojone tym tryumfem, jaki na dworze i w mieście święci lekceważony wprzód rodzaj komiczny. Wypróbowaną metodą denuncjują utwór Moliera, jako „naigrawający się z rzeczy świętych“. Z drugiej strony wciągają w dyskusję prywatne życie Moliera, małżeństwo jego, drażliwe przez urodzenie Armandy (była u r z ę d o w n i e siostrą ex-przyjaciółki Moliera i dotąd aktorki w jego trupie, Magdaleny Béjart; otóż, wedle publicznego głosu, miała być nie siostrą, ale córką Magdaleny z owym panem de Modène; a wrogowie Moliera posuwali się jeszcze dalej w swych insynuacjach, które, gdyby znalazły posłuch, mogłyby grozić wręcz życiu pisarza). Znowuż król opowiada się przy Molierze; w odpowiedzi na te głosy, dochodzące aż do tronu, trzyma do chrztu drugie dziecko Moliera.

Co więcej, król, ubawiony może tą literacką wojną, zachęca Moliera do podjęcia obrony swej sztuki. Molier pisze *Krytykę Szkoły żon* (*Critique de l'école des femmes*, 1663) i *Improwizację w Wersalu* (*L'impromptu de Versailles*, 1663); a odpowiedzi te, skreślone swobodnie, od ręki, odsłaniają znowuż teatrowi nowe formy.



III. OKRES WALKI. — GORYCZE I ZAWODY.

W pełni powodzeń, tryumfów, w pełni komicznej weny Molier ujrzał oto nowe oblicze natury ludzkiej: zawistne, oddychające złością, obłudą, groźne. Że zaś twórczość Moliera zawsze wibruje wedle diapazonu jego życia, odbije się to w twórczości. Dotąd bawił się śmiesznosciami; obecnie rozpalonem żelazem piętnuje zbrodnie: pisze *Świętoszka* czyli *Tartuśa* (*Tartufe ou l'imposteur*, 1664). Przy sposobności inauguracji nowej rezydencji królewskiej w Wersalu wśród zabaw, festynów i dworskich komedyj Molier, usłużnością swoją nastroiwszy jak najżyczliwiej monarchę, odegrał 3 akty niedokończonej jeszcze sztuki. Król przyjął ją bardzo dobrze. Był to miodowy miesiąc jego miłości do panny de la Vallière, w których-to amorach przeszkadzała mu partja dewotów na dworze. Molier już w *Księżniczce Elidy* zręcznie pochlebstwem czyni aluzję do tej miłostki; obecnie w *Świętoszku* godzi w przesadną surowość obyczajów, demaskując ją wręcz jako obłudę.

Mniej zachwycone sztuką były zapewne dwie pobożne Hiszpanki, królowa Marja Teresa i królowa-matka, a zdanie ich dzieliło wiele osób na dworze. Rzecznikiem zgorszonych stał się zaraz nazajutrz arcybiskup paryski; król, ulegając naciskowi, zmuszony był zabronić grania *Tartuśa*. Molier nie daje za wygraną. Uzyskawszy pobłażliwą aprobatę legata papieskiego, kardynała Chigi, korzysta z niej, aby czytać swój utwór po możnych domach. Niema uczty, zebrania bez Moliera z jego *Tartuśem*; tu i ówdzie nawet grywa się go prywatnie, podczas gdy fanatycy i świętoszkowie grzmiać przeciw Molierowi, domagając się stosu i kata.

Molier gra o całą stawkę. Pisze *Don Juana* (1665), sztukę niemal jeszcze zuchwalszą, która obok nowych ciosów, wymierzonych w obłudę, mieści krwawą satyrę na ówczesny typ młodego panka, zwyrodniałego nadmiarem przywileju; przywileju, który mocą samego urodzenia daje mu wszystkie prawa, nie ucząc żadnych obowiązków. Jak w *Świętoszku* obłudę religijną, tak tu piętnuje drugą chorobę wieku, ateizm, aby wkońcu genialnym i śmiałym rzutem myśli złączyć je z sobą. I *Don Juana* musiał Molier cofnąć ze sceny; wydrukować nie mógł go nigdy. Trzeba sobie uprzytomnić, czym był w oczach ówczesnego społeczeństwa teatr, a zwłaszcza komedia, aby ocenić śmiałość tego, co podjął Molier, poruszając — i to w ten sposób! — na scenie podobne tematy.

Don Juan dolewa oliwy do ognia. Przeciwnicy niedwuznacznie żądają, aby „świeckie ramię“ wkroczyło, przykładnie karząc bluźniercę. Molier, powtarzam, prowadzi grubą grę; to też tych kilka lat zaważyło w jego życiu! I znowuż król podtrzymuje go w chwilach goryczy i zniechęcenia: daje trupie jego tytuł *aktorów króla jęgomości* wraz z rocznym zasiłkiem 6000 franków. Wobec stałego kasowego powodzenia teatru zasiłek ten był rzeczą uboczną, ale miał ogromne znaczenie moralne. Potrzeba było Molierowi tego skrzepienia: wszak w jednym z podań do króla pisze — i czuć, że pisze szczerze — iż „trzeba mu będzie wogóle poniechać pisania komedyj, jeżeli „Świętoszki mają być górą“.

I oto, ze swą niespożytą żywotnością Molier otrząsa się ze zniechęcenia, aby parsknąć śmiechem, którego echo brzmi jeszcze po dziś dzień po świecie. Komedia jego *Miłość lekarzem* (*L'amour médecin*, 1665) — to pierwsza walna bitwa, wydana medycynie i lekarzom. I znowuż król wspiera tu Moliera, wydając na łup jego satyry własnych nadwornych medyków. Stosunek Moliera do medycyny oświetlę bliżej na innym miejscu; tu wspomnę tylko, iż, jak wszystko u tego pisarza, ma on bezpośrednie źródło. Wówczas już trawiła Moliera choroba płuc, która tak przedwcześnie miała położyć kres jego życiu; coraz częściej stykał się z medycyną: jakżeby go mogły nie uderzyć wszystkie jej charakterystyczne i komiczne strony!

Wśród tych walk o olbrzymiem historycznem znaczeniu, walk o swobodę twórczą dla siebie, a o wolność myśli dla ludzkości, życie nie oszczędziło Molierowi i innych goryczy. Racine, młody wówczas autor, który tyle Molierowi zawdzięczał, który w jego teatrze znalazł oparcie i zachętę, opuszcza go wówczas, gdy wrogowie nacierają nań najsrożej, i to opuszcza w nader dotkliwy sposób, oddając sztukę *Aleksander Wielki*, już graną u Moliera, konkurencyjnej trupie z *Pałacu Burgundzkiego*. Co więcej, zabiera mu najładniejszą aktorkę, ową du Parc, uwiecznioną strofami starego Corneille'a. Muzyk Lulli, stały dotąd współpracownik Moliera, sili się go wyprzeć z łask królewskich. Stanowisko na dworze, króre zrazu musiało napawać Moliera dumą i szczęściem, obecnie, w miarę, jak genjusz jego potężnieje i staje się coraz świadomszym siebie, ileż musi mu przynosić nudy i goryczy! Ileż musiał wycierpieć od owych „natrętów“, od jaśnie wielmożnych i jaśnie oświeconych miłośników literatury, szukających u niego pochwał, a nie uzyskawszy ich, mszczących się całą potęgą swego wpływu! Wreszcie i w domowym ognisku, miast znaleźć przystań i wytchnienie, znajduje same zgryzoty. Armada, świetna — dzięki Molierowi — aktorka, otoczona hołdami a p o d o b n o i miłością gładyszów dworskich, igra z Molierem, który kocha ją coraz głębiej, coraz tragiczniej. I cóż to za dom! niekochająca żona Armada, ex-kochanka Magdalena, aktorka de Brie, łagodna i przywiązana, mieszkająca w domu Moliera i p o d o b n o kojąca swą wierną miłością jego zawody małżeńskie; — całe to cygańskie środowisko też musi go mierzić, skoro minęła młodość i bujna, wpółdzika poezja cyganerii. Wreszcie, dodajmy, jak wszyscy prawie wielcy komicy, Molier z natury skłonny jest do melancholji; śmiech jego zebrany jest z doświadczeń życia, które na dnie duszy poety zostawiają osad goryczy. To też ucieka często — nie na „pustynię“ jak Alcest (Alcest nie był dyrektorem teatru!) — ale na wieś w towarzystwie paru wiernych druhów. Nabywa domek w Auteuil pod Paryżem. Przed samym *Mizantropem* kilka miesięcy nie grywa, żyje na wsi, pije mleko.

W tym stanie ducha powstaje *Mizantrop* (1666), to arcydzieło, w którem komedia Moliera wznosi się do powagi dramatu,

aby, załamawszy się w szlochu, znowuż odnaleźć się w najweselszem parsknięciu śmiechem. Publiczność ówczesna nie zrozumiała *Mizantropa*; nawykła szukać w Molierze śmiechu, ze zdziwieniem słuchała lekcji poetyki, danej w pierwszym akcie, oraz tragicznych wybuchów miłości „żółciowego kochanka“ Alcesta¹. Molier ocknął się rychło: aby podeprzeć słabnące powodzenie *Mizantropa*, daje farsę *Lekarz mimowoli* (*Le médecin malgré lui*, 1666), jeden z najweselszych i najulubieńszych swych utworów.

I znowuż dwór energiczniej, niż kiedykolwiek, żąda od Moliera wciąż nowej zabawy. Z końcem r. 1666 odbywają się uroczystości w Saint-Germain; Molier, jak zawsze, jest ich duszą: daje 2-go grudnia *Melicertę* (niedokończoną), 5 stycznia 1667 *Sielankę komiczną*, 14 lutego *Sycyljanina* (*Le Sicilien ou l'amour peintre*). Pracując tak gorliwie w usługach króla, Molier miał wciąż na oku swój cel: wystawienie *Tartuśa*, wciąż niedopuszczanego do sceny. Jakoż, wyjeżdżając do obozu we Flandrii, król dał — w dosyć mglistej coprawda formie — owo pozwolenie. 5 sierpnia r. 1667 *Tartuśe*, przerobiony, złagodzony, przechrzczony na „Panulfa“ i przebrany za świeckiego kawalera, ukazał się na scenie: ale po jednym przedstawieniu, na którem tłoczyła się zachwycona publiczność, znowuż zabroniono grania sztuki. Król był daleko, a świętoszki blisko. Znowuż Molier kreśli podanie, znowuż otrzymuje łaskawe słowa króla, ale — na tem narazie — koniec. Molier, zniechęcony, chory zresztą, w istocie jakby się nosił z myślą poniechania rzemiosła. Przez siedm tygodni teatr *Palais-Royal* jest zamknięty.

Jednakże Molier zanadto przeżarty był teatrem, aby mógł długo wytrwać w tej abstynencji. Ledwie wytchnął trochę i skrzepił się, już gotuje nowe arcydzieło w zupełnie odmiennym od dotychczasowych rodzaju, utwór pełen werwy komicznej a zarazem delikatnej i zmysłowej poezji. To *Amfitrjon* (1668) na temat, zaczerpnięty z Plauta, a podjęty niedawno po francusku przez Rotrou, komedja, w której możnaby się dopatrzyć nie-

¹ Pierwotny tytuł sztuki brzmiał: *Le Mizanthrope ou l'atrabilaire amoureux*.

jednej aluzji do jowiszowych amatorów Ludwika XIV. Tuż po nim dwa nowe arcydzieła: *Grzegorz Dyndala* (*George Dandin*, 1668) i *Skąpiec* (*L'avare*, 1669).

Nareszcie, w tym roku pięcioletnie pragnienie Moliera urzeczywistnia się. Dzięki szczęśliwemu wytchnieniu w sporach religijnych, szarpiących Francję, król może wreszcie udzielić swemu ulubieńcowi pozwolenia na grywanie *Tartuśa*. 5 lutego r. 1669 komedja ta tryumfalnie wraca na scenę, aby jej już nie opuścić. W ten sposób zakończyła się walka — zasadnicza — z której Molier wyszedł zwycięzcą, ale znekany, zmierzony. W tym samym miesiącu umiera ojciec poety, zostawiając interesy w stanie nader opłakanym. W ostatnich latach Molier, „syn marnotrawny“, dopomagał niejednokrotnie ojcu w jego kłopotach.

IV. OSTATNIE LATA. — ŚMIERĆ MOLIERA. — CO WIEMY O MOLIERZE?

Molier stara się zdwojoną czynnością wypłacić królowi za *Tartuśa*. Szereg sztuk, które pisze teraz, przeznaczony jest dla dworu. Wszystkie są w owym ulubionym rodzaju komedji, połączonej z baletem: *Pan de Pourceaugnac* (1669), *Dostojni współzalatnicy* (*Les amants magnifiques*, 1671), *Mieszczanin szlachcicem* (*Le bourgeois gentilhomme*, 1671), *Psyche* (1671), wreszcie *Hrabina d'Escarbagnas* (1671). Równocześnie pisze Molier dla swego teatru paryskiego farse *Szelmostwa Skapena* (*Les fourberies de Scapin*, 1671) oraz komedję w 5 aktach wierszem *Uczone białogłowy* (*Les femmes savantes*, 1672).

W okresie twórczości Moliera, następującym po *Mizantropie*, czujemy jakby przełom, jakby pewne obniżenie lotu; nie w sile twórczej, ale w aspiracjach. Po satyrze o olbrzymiej doniosłości i rozmachu, jak *Świętoszek*, *Don Juan*, *Mizantrop*, Molier znów wraca w sferę ludzkiej śmieszności. I tu wśród zabawy ujmuje raz po raz i oświetla głębokie problemy społeczne; ale nie będzie już wprost rzucał rękawicy tym, którzy okazali się zbyt groźnymi przeciwnikami. Ale talent iskrzy się do końca werwą, nie słabnie ani na chwilę, raz po raz daje dzieła nowe, oryginalne, niespodziane. Śmierć zmiata Moliera w pełni twórczości i na posterunku. Bo wśród całej tej olbrzymiej twórczości pisarskiej Molier ciągle grywa wszystkie wielkie role w swoich sztukach i poza swojemi sztukami, jest niestrudżonym reżyserem, organizatorem dworskich uroczystości. Czynność, jaką rozwija Molier — w 10 lat dwadzieścia z górą sztuk, po

większej części arcydzieł — jest istnym fenomenem w dziejach literatury.

Życie rodzinne Moliera wydaje się nieco jaśniejsze na schyłku życia. W *Mieszczaninie szlachcicem* wplata Molier w tekst sztuki tkliwe aluzje do żony Armandy, która w rok później daje mu drugiego syna. Czy w charakterze Armandy zaszła zmiana, czy może Molier nagiął się do bolesnych praw życia? Raczej zapewne to ostatnie. Godzi żonę z młodym aktorem Baronem, którego te niesnaski wyгнаły z trupy; godzi się sam ze starym Corneillem, z którym od początku swej kariery był w dość napiętych stosunkach. Dobroć, która była w charakterze Moliera, bierze górę w tej epoce. W Auteuil, gdzie mieszkał, trzyma do chrztu dzieci wszystkim sąsiadom, otoczony miłością i szacunkiem. Wspomniałem o pojednaniu z Corneillem; został w literaturze ciekawy dokument tego pojednania: „tragiczny balet“ *Psyche*, w którym Molier dla pośpiechu przyjął współpracownictwo sędziwego poety. Młody i śliczny Baron grał Amora, Armanda Psyche.

Wśród tego zdrowie poety było coraz opłakaniejsze. Śmierć krąży już w pobliżu. Przed nim zabiera wierną towarzyszkę jego młodości, jego wędrowek prowincjonalnych, Magdalenę Béjart, która umiera w r. 1672. Drugi syn, którego właśnie dała mu żona, umiera podobnie, jak pierwszy; zostaje mu tylko córka. Ale w twórczości swojej Molier nie dopuszcza do głosu tych smutków. W *Szelmostwach Skąpena*, w których sam gra główną rolę, rozwija najszałeńszą werwę farsową; coprawda, śmiech ten nie ma już owego pełnego, niefrasobliwego tonu, jakim dźwięczał w ustach Maskaryla; jest w nim jakaś domieszka ostrej nuty. Natomiast *Uczone białogłowy*, przedostatnia komedia Moliera, pisana świetnym wierszem, tętni pełnią życia, werwy, humoru.

Najboleśniej musiał być Molierowi te troski, które sięgały w samą jego działalność, a zwłaszcza w stosunek do króla. Pod koniec życia doczekał się tego, iż Lulli, przebiegły Włoch-intrygant, potrafił w znacznej mierze odkraść mu łaskę królewską i pozbawić go przywileju na utrzymywanie orkiestry, zdobywając sobie wyłączne prawo wystawiania sztuk z muzyką

i śpiewem. A właśnie taką sztukę — ostatnią — przygotował Molier; przywilej Lulliego był przyczyną, iż musiał ją okroić i wystawić w teatrze w Paryżu zamiast, jak zamierzał, na dworze.

I oto Molier przygotowuje sam jakby swój pogrzeb. Śmierć jego, jakby przez dziwny symbol, jest czemś tak scenicznem, tak skomponowanem, jakgdyby ten sam zmysł teatru, który towarzyszył mu w pracy całego życia, rozstrzygnął o momencie śmierci. Będąc już beznadziejnie chorym, Molier pisze komedję, w której staje do ostatniej rozprawy z medycyną i lekarzami, a poprzez nich — ze śmiercią. Iżby ta tragiczna rozprawa mogła się zmieścić w ramach komedji, czyni swego chorego „chorym z urojenia“ — ale mógłby on tak samo być naprawdę chorym, nie zmieniłoby to nic istotnego. Ta komedja jest komedją choroby, komedją śmierci; jest ona zarazem jednym z najsilniejszych przejawów niesamowitego wręcz genjuszu komicznego Moliera.

Molier gra główną rolę „chorego z urojenia“, Argana. Gra trzy razy z rzędu, dnia 12, 13 i 14 lutego 1673, przemagając własną niemoc i chorobę. Powodzenie było wielkie. W dzień czwartego przedstawienia, 17 lutego, czuł się bardzo słaby. Radzono mu, aby nie grał; ale nie chciał odwołać przedstawienia. W ostatnim balecie, w chwili, gdy w czasie „promocji doktor-skiej“ wymawiał słowo *juro*, omdlał; zaniesiono go ze sceny do domu. Zażądał Sakramentów. Dwaj księża, po których posłano w pośpiechu, odmówili; trzeci przybył zapóźno. Tak samo odmówili swej pomocy lekarze. Aktor Baron poszedł oznajmić o śmierci królowi, który raczył objawić wzruszenie.

Proboszcz parafji, opierając się na ówczesnem prawie kościelnem, które broniło wiatyku „ludziom niegodnym, takim jak lichwiarze, nierządnicze, aktorzy, o ile nie dopełnili spowiedzi i nie dali zadośćuczynienia za swój publiczny występ“, — odmówił pogrzebu. Trzy dni trwały daremne pertraktacje. Wreszcie, wdowa odważyła się iść upaść do nóg króla. Ostatecznie, dzięki interwencji monarchy, pozwolono na pogrzeb, pod warunkiem, że będzie najskromniejszy o zmroku bez żadnych uroczystych obrzędów.

W nocy 21 lutego 1673 przeniesiono ciało zmarłego „Jana Baptysty Poquelina, tapicera i pokojowca J. K. M.” (tak określa Moliera akt zgonu, i być może te tytuły pomogły w uzyskaniu bodaj takiego pogrzebu) na cmentarz św. Józefa. Tłum był wielki i zachowywał się wrogo; poradzono wdowie, aby rozrzuciła między lud nieco pieniędzy.

Oto, pokrótce, życie Moliera. Ale czytelnik zauważył może jedną rzecz: mianowicie, iż w przytoczone fakty dość często przyszło mi wsunąć słówko „p o d o b n o”. Bo w gruncie my wiemy o Molierze, jako o człowieku, bardzo mało, a zwłaszcza bardzo nie p e w n i e. Nie posiadamy ani jednego świstka jego ręki, ani jednego listu. Rękopisy jego utworów nie istnieją. Wszelkich dokumentów bezpośrednich brak. W r. 1682 wydał po raz pierwszy zbiorowe dzieła poety aktor La Grange, wierny towarzysz jego pracy. Do wydania tego dołączył krótką biografję Moliera; daremnie-by tam jednak ktoś szukał szczegółów osobistych, mimo że La Grange mógł ich być świadomym bardziej, niż ktokolwiek inny. Uważano poprostu w owym czasie, że to nie należy do rzeczy.

W r. 1705 Grimarest wydał pierwszy życiorys Moliera, oparty na informacjach osób, które znały wielkiego pisarza; informacji tych dostarczył zwłaszcza aktor Baron, ów młodociany Amor z baletu *Psyche*. Biografia ta, mimo iż dość bezkrytycznie wypełniona anegdotami wątpliwej autentyczności, długi czas stanowiła jedyne źródło wiadomości o Molierze. Wiek XIX wraz z rosnącym kultem Moliera przyniósł nowe metody badań: przepatrzone archiwa, rejestry, pamiętniki. Znalezione bardzo niewiele, a szczupły ten materiał zaczęto wiązać i uzupełniać niebezpieczną metodą „rekonstrukcji psychologicznej”. La Grange w przedmowie swojej wzmiankuje krótko, że „Molier nieraz wprowadzał na scenę swoje sprawy rodzinne i domowe”. Życiem Moliera zaczęto tedy komentować jego dzieła, jak znowuż dziełami jego życie. Powstał klan zaprzysiężonych „molierzystów”, licytujących się w dewocji dla swego bożyszcza, siłących się uprzątnąć z jego żywota wszelką skazę; wyprać wszelką plamkę; inni znowuż, naprzekór, przesadzali te cienie i „tragizowali” bez

miary wielkiego komika. Gdy jedni widzą w Molierze wcielenie galijskiej równowagi i radości życia, drudzy znaczą jego fizjognomję męczeńskiem i bolesnem piętnem. W rezultacie, każdy z biografów i monografistów pisał na podstawie szczupłej garstki tych samych faktów swój romans o Molierze. W swojej książce E. Rigal¹ poddaje nielitościwej krytyce dowolność tych przeczących sobie wzajem konstrukcyj, które zresztą wydały kilka świetnych studjów, że wymienię tylko tak energicznie choć jednostronnie nakreślony profil Moliera w prelekcjach J. J. Weissa (1866). Z nowych prac o Molierze przemile są wykłady Maurycego Donnay (1911): odczute nerwem człowieka i artysty, sceptyczne i entuzjastyczne zarazem, żywe.

Ten sam romans o Molierze², który spotykamy w życiorysie poety, znajdziemy potrosze i w wykładzie jego utworów, jego myśli. Dzieło Moliera jest tak bujne, tak wielostronne, tak mieniące się najróżniejszym oświetleniem kwestji, że każdy może w niem wyczytać nieraz, co mu się podoba. Po trzech blisko wiekach komentarzy nie wiemy pewnie, kto w *Mizantropie* mówi jego głosem, Alcest czy Filint? Weźmy tak pozytywną rzecz, jak stosunek Moliera do szlachty i mieszczaństwa. „Zachowuje całą tkliwość dla szlachty, jest nielitościwy dla mieszczaństwa“, powiada Sarcey. „Molier — piszą znowuż bracia Goncourt — jest wielkiem wydarzeniem dla mieszczaństwa, uroczystą deklaracją duszy Trzeciego Stanu... Corneille jest ostatnim heroldem szlachty, Molier pierwszym poetą mieszczań“. I tak ciągle. Dlatego powiem czytelnikowi to: Dobrze jest dla orjentacji czytać komentarz do Moliera; ale wszelki taki komentarz (nie wyjmując oczywiście mojego) należy czy-

¹ E. Rigal, *Molière*, Paris, 1908.

² Punkty, które między innemi roztrząsano, to: czy Armanda była siostrą czy córką Magdaleny; czy Armanda zdradzała Moliera i ile razy etc. Te bardzo życiowe momenty rozważają niektórzy uczeni akademicy z odzieniem naiwności, godnym zaiste uczonych, oraz z gorącą chęcią oczyszczenia Moliera od najlżejszej „skazy“. Istnieje misterna teoria naukowa na udowodnienie, że Armanda była tylko zalotną, ale że nigdy „nie zapomniała się“ do ostatnich granic; istnieje konstrukcja, mająca na celu dowieść, wbrew „obowiązującej teorii“, że nie Magdalena, ale Genowefa Béjart była kochanką młodości Moliera, etc., etc.

tać sceptycznie, jako mądrość nader względną; przedewszystkiem zaś czytać samego Moliera, czytać go wiele razy, umieć go na pamięć, wziąć go w mózg i w krew. Dobrze jest wejrzeć w okoliczności jego życia, z których wyrosła jego twórczość tak subiektywna i tak cudownie obiektywna zarazem; ale trzeba zawsze mieć świadomość, iż dzięki tej potędze obiektywizacji z chwilą, gdy Molier ujmował pióro w rękę, on sam, przeżycia jego, choćby najboleśniejsze, stawały się dlań jedynie materiałem twórczym na równi niemal z resztą otaczającego go świata.



ŚMIERĆ MOLIERA
(według sztychu Hanriota)

V. KOMEDJA PRZEDMOLIEROWSKA. — STOPNIOWE ZDOBYCZE MOLIERA. — KOMEDJA PSYCHOLOGICZNA I OBYCZAJOWA.

Molier — to pełny człowiek, który, jak mało kto, miał prawo powiedzieć, że „nic ludzkiego nie jest mu obcem“. Wyżył całą ludzką dolę, od jej ziemskich słabości aż do heroicznych walk o najwyższe cele. Natura bardzo bogata, gorąca, szlachetna, ale zarazem z nieubłaganem jasnowidztwem kontrolująca każde drgnienie duszy i rozkładająca je na ziemskie składniki. Ten głęboko dobry człowiek bywa — wówczas, gdy go opanuje genjusz komedji — okrutnym; zadaje straszliwie bolesne rany. Z temperamentem bujnym, niecierpliwym na wszelkie skrepowanie łączy umysł swobodny, jasny, wolny od pęt i formulek. Nienawiść do obłudy sięga szczerości czasem aż brutalnej. Kipiąca życiem wesołość mieni się z powagą i zadumą myśliciela.

Ale głównem może znamieniem tej natury jest jej niespożyta czynność. Życie aktora, gorączkowe już samo przez się, potęguje się u Moliera jeszcze działalnością dyrektora teatru, reżysera, urzędowego bawiciela dworu, i wreszcie — pisarza! To też, cała jego twórczość powstaje w ogniu tego potężnego płomienia wewnętrznego, który mocniejszy jest niż opór materji, niż smutki, zniechęcenia, niż choroba, niż śmierć sama.

Molier jest — obok Szekspira — pisarzem chyba najbardziej teatralnym, jaki istniał. Każde słowo, jakie napisał, rodzi się z teatru i dla teatru. Scena była dlań ukochaniem i celem; nawet nie troszczył się o wydawanie drukiem swych komedyj. Na scenie żył, tworzył, na scenie umarł.

Molier jest takim olbrzymem komedji, iż, kiedy się nań patrzy wprost, nie widzi się jego poprzedników, a ledwie się dostrzega następców. Mimo to, nikt, nawet największy genjusz, nie rodzi się sam z siebie; jakoż i Molier miał swój punkt wyjścia, swoje początki, źródła; a pierwsze jego utwory pozwalają w bardzo interesujący sposób śledzić tę twórczą ewolucję. Nie będę roztaczał łatwej erudycji w katalogowaniu nazwisk, które poprzedziły Moliera we Francji w zakresie komedji; zaznaczę tylko najogólniej główne tej przedmolierowskiej komedji momenty.

W początku XVII w. schodzą się różne rodowody komedji francuskiej.

Jeden — to stara francuska farsa (*la farce*) o posmaku ludowym, prostej fabule i rodzimym humorze. Była ona na pograniczu literatury a budy jarmarcznej, bliżej tej ostatniej. Aktorzy byli tu współautorami, tekst był często kanwą, na której haftowali wedle własnej werwy i inwencji. Literackim pomnikiem tej farsy jest *Adwokat Patelin* niewiadomego autora, arcydzieło w swoim rodzaju.

Drugi — to włoszczyzna, która w XVI w., w epoce wpływów odrodzenia, panuje niepodzielnie w wyższej komedji we Francji. Komedję tę, sięgającą poprzez włoskich autorów, aż het, teatru łacińskiego, wypełnia pospolite życie z utartymi typami mieszcuchów, pasorzytów, pośredniczek; pełno w niej lokai, którzy swemi grubemi *lazzi* ożywiają akcję. Komedja ta wspiera się na intrydze (*imbroglio*), bardzo zawiklanej i ruchliwej, i kończy się równie skomplikowanem rozwiązaniem. Figury jej — to marjonetki, które — podobnie jak królowa, laufer, konik etc. na szachownicy — służą do zręcznego rozegrania partji. Najczęstsze typy to zakochany starzec, rajfurka, pasorzyt, „filozof“, chępliwý rębajło etc. Przedstawicielem komedji włoskiej we Francji jest *Larivey* (1540—1611), którego wszystkie utwory są tłumaczone lub przerobione z włoskiego. Jest to jakby nasz Zabłocki w jego stosunku do komedji francuskiej.

Trzeci element — to wpływ teatru hiszpańskiego. Cechuje go również skomplikowana intryga, ale o znamionach bardziej romantycznych. I ten teatr posługuje się uświęconymi typami, a nie cofa się także przed grubym konceptem,

który w owej epoce znosiło doskonale najwykwintniejsze towarzystwo.

Z końcem XVI w. zresztą komedja zesła na daleki plan, ustępując miejsca tragikomedji i sielance. Wznawiają ją Rotrou (1628), Corneille (1629), który, nim tryumf *Cyda* pchnął go na inną drogę, stworzył odrębny rodzaj w zakresie wytwornej komedji. Pisali komedje Desmarets, Scarron, Boisrobert, Tomasz Corneille, Quinault, Cyrano de Bergerac. Oto, pokrótce, lista poprzedników Moliera. Wszystkie te komedje oparte są na intrydze; jedynie *Kłamca* Corneille'a, a zwłaszcza *Les visionnaires* Desmarets'a czynią krok w stronę „komedji charakterów“.

Kiedy Moliere, zlikwidowawszy ów młodzieńczy *Théâtre illustre* w Paryżu, puścił się na prowincję, musiał się dostrajać do niewybrednych gustów swojej nowej publiczności. Uprawia farsę, którą znał oczywiście z jarmarcznych bud w Paryżu. Sam pisze mniej lub więcej oryginalnie liczne farsy, znane nam tylko z tytułów, z wyjątkiem dwóch, które zachowały się w całości: *Latający lekarz* (*Le medecin volant*) i *Zazdrość Kocmołucha* (*Jalousie de Barboville*). Później, kiedy trupa jego w miarę rosnącej reputacji dociera do większych miast prowincjonalnych, i aspiracje autorskie Moliera rosną. *Wartogłów*, *Zwady miłosne* — to ukłon w stronę owej arystokratycznej hiszpańsko-włoskiej komedji, którą Moliere w czasie swych wędrówek po południowej Francji mógł niewątpliwie poznać i w oryginale. Utwór, którym debiutuje jako autor w Paryżu, *Pocieszne wykwintnisie* wyrasta z pnia farsy; *Rogacz z urojenia* to rodzima farsa, zaszczerpiona na włoszczyźnie; treść *Don Garcji* wzięta jest z Włoch a ton z Hiszpanji; włoskie i hiszpańskie źródła kombinują się w *Szkole mężów...* Widzimy tedy, iż trzy te elementy spotykają się w Molierze i że stanowią jakgdyby rusztowanie, które padnie, skoro staną mury gmachu.

W pierwszym okresie twórczości Moliera możemy niejako embriologicznie śledzić stawanie się jego komedji; zarazem śledząc ten rozwój, możemy najlepiej zrozumieć, co molierowska komedja z sobą wnosi i czem różni się od dawniejszej.

Idzie ona od marionetki do człowieka. Sganarel w *Rogaczu z urojenia* jest jeszcze marionetką, taką właśnie, od jakich roi się w teatrze włoskim. Sganarel w *Szkole mężów* to już coś w rodzaju charakteru; wreszcie Arnolf w *Szkole żon* to już charakter, to pełny człowiek. Izabela ze *Szkoły mężów* to jeszcze konwencja, ogólnik; Anusia (*Agnès*) ze *Szkoły żon* to człowiek: wiekuiста kobieta, ale zarazem indywiduum. Później przeobrażenie to pójdzie jeszcze dalej; tradycyjny pasorzyt wyda Tartufa, Doranta (*Mieszczanin szlachcicem*); „pedant“ oblecze rysy Lizydasa, Trysotyna, ojca i syna Biegunków (*Chory z urojenia*) etc., etc. Dawna komedia, oparta na mniej lub więcej pomysłowej intrydze, zmienia się w komedię charakterów; akcja staje się wynikiem nie przypadkowych zawiślań, ale zażębiania się i tarcia tych charakterów o siebie.

W komedji Moliera odbija się psychologiczna nawskroś tendencja literatury francuskiej. Tendencja ta doszła do świadomości już w Montaigne'u: poznanie siebie, poznanie duszy ludzkiej, próbowanie jej najróżniejszymi odczynnikami, oto istota i cel *Prób* Montaigne'a. Odtąd ta chemja duszy ludzkiej czyni nieustające postępy. Kartezjusz pisze *Traktat o namiętnościach duszy*, szukając w człowieku odbicia tych samych praw, które rządzą przyrodą. Pascal w swoich pośmiertnych *Myślach* (których zresztą Molier wówczas znać nie mógł, gdyż wyszły drukiem aż w r. 1670) jest genialnym psychologiem. Współczesny Molierowi La Rochefoucauld i późniejszy odeń La Bruyère są przedewszystkiem psychologami. Zabawa w „portrety“, której odbicie widzimy w drugim akcie *Mizantropa*, jest ulubioną rozrywką „literackich“ salonów. Jak zawsze jest z genialnymi pisarzami, Molier, czyniąc ze swej komedji analityczne studjum duszy ludzkiej, częścią wyrósł tedy ze swej epoki, a częścią ją ukształtował. Mistrzowską jest ta psychologiczna strona komedji Moliera. Jak jego postacie „stoją na nogach“! Co za zdolność odmalowania człowieka, co za pomysłowość w ekspozycjach! Weźmy np. pierwszą scenę *Świętoszka*: niby służy ona do pokazania nam pani Pernelle; ale równocześnie, mimochodem, poprzez zgryźliwe uwagi tej damy poznajemy cały dom, obecnych i nieobecnych. Tych parę scen

znowuż, w których pojawia się imię Tartufe, starczą, aby wyrzeźbić tę postać nieśmiertelnymi rysami na wieki.

Zarazem komedja Moliera idzie od konwencjonalnej kulisy do umiejscowienia akcji. Rozgrywa się już nie, jak dawniej, na tradycyjnej szachownicy, ale w ściśle określonym środowisku społecznym. Jeszcze pierwsze komedje, jak *Wartogłów*, *Zwady miłosne*, *Rogacz z urojenia*, mogą się dziać gdziekolwiek; *Szkola mężów*, mimo iż parę zewnętrznych rysów umiejscowia ją w Paryżu, ostatecznie także; w *Szkole żon* akcja toczy się „na placu w mieście”, owym placu, który tradycjami sięga komedji łacińskiej, ale czujemy się już bliżej francuskiego mieszczaństwa; wreszcie w *Tartufie*, w *Mizantropie* jesteśmy ponad wszelką wątpliwość we Francji, w sercu mieszczaństwa lub w pobliżu dworu.

Od pierwszego niemal ujęcia pióra Molier u n a r o d a w i a kosmopolityczną komedję, urobioną z włoskich i hiszpańskich wpływów. Rys po rysie wprowadza do niej po odrobinie Francji, aż wreszcie staje mocno na rodzimym gruncie. Nawet tam, gdzie, jak w *Don Juanie*, tradycja tej postaci każe Molierowi utrzymać akcję na terytorjum obcem, czujemy poprzez tę fikcję doskonale, że don Juan Moliera jest rodowitym Francuzem, młodym pankiem ze współczesnego dworu.

Molier nie odrazu znajduje tę własną drogę. Takie były ówczesne metody tworzenia; nikt nie silił się na oryginalność, raczej starał się iść udeptaną ścieżką; oryginalność wciskała się jakby bezwiednie, mocą talentu. Zrazu tedy Molier poddaje się upodobaniom współczesnej komedji do piętrzenia zawikłanej intrygi; ale, w miarę, jak się zapuszcza w studjum duszy ludzkiej, siłą rzeczy wszystko, co przypadkowe, coraz bardziej się kurczy i odpada. *Świętoszek* nie ma prawie żadnej intrygi; potężne dramatyczne napięcie wynika li tylko z gry charakterów. *Mizantrop*, najgłębsza może z jego komedyj, posiada ledwie cień intrygi i akcji. Jeżeli czasem, jak np. w *Skąpcu*, odnajdziemy jeszcze spiętrzone zawikłania w stylu dawnej komedji, czuć, iż wynika to z niedbałego pośpiechu i stanowi jakgdyby obcą narośl na samym utworze.

Jest jeden utwór Moliera, sklecony mimochodem i naprędce,

który rzuca bardzo ciekawe światło na pojęcia Moliera o komedji: to *Natręty*. Utwór ten jest jakby zaprzeczeniem wszystkiego, co stanowiło komedję przedmolierowską. Tam mieliśmy starannie obmyśloną intrygę przy zupełnym zazwyczaj konwencjonalizmie charakterów; tu mamy galerję żywych, oddychających prawdą sylwetek, powiązanych niedbale łańdajakim węzłem; cień akcji rozwiązuje się byle jak pod pierwszym lepszym pozorem. Wiem, że tego utworu o bardzo specjalnem przeznaczeniu i genezie nie można uważać za typ komedji Moliera; ale, bądź co bądź, jest on w tej mierze bardzo znamieny i pouczający.

VI. DEMOKRATYZM KOMEDJI MOLIERA. — ELEMENT SATYRY. — GŁĘBIA. — POWINOWACTWO Z DRAMATEM.

I ton się zmienia. Komedja włoska i hiszpańska, jak również wyrosła z niej francuska, jest nawskroś arystokratyczna; Molier *d e m o k r a t y z u j e* ją stopniowo. Człowiek z gminu przestaje być ową wyłącznie pocieszną figurą, drżącą wciąż przed kijem. Zdrowy rozum coraz częściej będzie przemawiał ustami ludu. Zauważmy, jak owe postacie, które Molier przenosi do swej komedji z włoszczyzny, Maskaryl, Skapen, Zbrygani, Neryna, Frozyna, różnią się od tych, które urodziły się z jego własnej głowy. Szelmostwo tych importowanych Włochów ma w sobie rysy oschłości, okrucieństwa: cóż za różnica z dobroduszną jowialnością i ludzkim akcentem Kacperka, Doryny, Michasi, Marcyny... Znać, że zrodziły się z samorodnej weny owego Moliera, który, jak przekazuje tradycja, każdą sztukę przed oddaniem na scenę czytał swojej kucharce.

I jeszcze jedno. Zadaniem komedji przedmolierowskiej jest bawić; bawić mniej lub więcej wybrednie, ale zawsze tylko bawić. Molier, jak widzieliśmy, sprawił, iż, nie przestając bawić, komedja stanie się głębokiem studjum duszy ludzkiej, malowidłem obyczajów. Ale to jeszcze nie wszystko. Molier ukaże w niej nową potęgę, jedną z największych, jakie istnieją, mianowicie *z a b i j a ć ś m i e c h e m*, i to śmiechem, brzmiającym ze sceny. Tajemnicę tę znał niegdyś Arystofanes, ale dla nowoczesnego teatru odkrył ją Molier.

Molier wchodzi na tę drogę bardzo wcześnie: *Pocieszne wykwintnisie*, któremi zaczyna swoją autorską karierę w Pa-ryżu, rozległy się niby świst bicia nad uszami błazenków dwor-

skich, a zarazem nad uszami koteryj i miernot literackich, i wszystkich tych, którzy silili się pełnię i swobodę życia wtłoczyć w sferę sztucznych pojęć o duchowym wykwinie. Dydaktyzm — nie w znaczeniu oschłym i ciasnym, ale w najbardziej ludzkim pojęciu twórcy, który sztukę swą czyni narzędziem wyrażania swych myśli, pojęć, — ten dydaktyzm towarzyszy całej działalności Moliera, a w najkrótszej drodze wiedzie od *Pociesznych wykwinień* przez *Szkolę żon* do *Świętoszki*.

Psychologja jest wtedy u Moliera w służbie satyry; jak znowuż satyra jest wyrażeniem jego ideału życia. To też, chwilami, komedja jego staje się trybuną, mównicą. Dyskutuje się w niej wszystko; czasem żartobliwie, czasem poważnie, namiętnie; nigdy oschle i nigdy nudno. Wychowanie dzieci, stosunki rodzinne, kwestje literackie, naukowe; nawet tak drażliwe przedmioty, jak sprawy religij i kwestje urodzenia i szlachectwa. I to jest z pewnością w zdobyczy Moliera krok nie najmniej zasadniczy i nie najmniej śmiały.

W ten oto sposób Molier staje się twórcą nowożytnego teatru. Ze zjawieniem się Moliera komedja włożyła jakby siedmiomilowe buty, aby przebyć drogę od grubych zaczątków aż do najwyższej dojrzałości. W r. 1658 Molier debiutuje na dworze jakąś zawieszistą farsą własnego pióra; w r. 1659 daje *Wykwinnisie*, w r. 1662 *Szkolę żon*, w r. 1664 *Świętoszka*: i oto, w ciągu lat pięciu od farsy bliskiej jeszcze średniowiecza, tkwiącej jeszcze w atmosferze kuglarzy jarmarcznych, doszliśmy do szczytu, którego nietylko do dziś komedja nie przewyższyła, ale który może na zawsze pozostanie jej niedościgłym wzorem. Molier zwabił publiczność śmiechem, a skoro raz ją zdobył, zaczął iść coraz dalej, coraz śmieiej, wiodąc za sobą słuchaczy: aż wreszcie, znalazłszy się wraz z nim na szczycie, jedni okrzyknęli się z zachwytu, drudzy ze zgrozy i oburzenia.

Mimo jednak wszystkich gromów, jakie rzucali nań wrogowie, jedno jest faktem: Molier nieskończenie podniósł w g o d n o ś c i komedję i rzemiosło komedjopisarza. Pomogła mu w tem sympatja i poparcie króla, zapewne. Ale, powtarzam, faktem jest, iż przepaść, jaka istniała przed nim między komedją a tragedją, znikła; ogół zaczyna rozumieć, że są to dwie formy ujęcia życia,

z których żadna nie ustępuje drugiej, a nawet prawda komiczna może być czemś o wiele trudniejszym, niż koturn tragiczny. O ile bowiem tragizm może być fałszywy, o tyle komizm musi być szczery. Jeżeli mamy sądzić z dzisiejszej epoki, pojęcia te zwyciężyły — we Francji przynajmniej — zupełnie; komedia opłamała teatr, stała się narzędziem, zapomocą którego autor może uczyć, bawić, wzruszać; tragedia stała się przeżytkiem. Molier był w tem — jak w tylu innych rzeczach! — nawskroś nowożytnym człowiekiem; wyprzedzał o wiele swoją epokę.

Bo też i w samym swoim dziele Molier zaciera niejednokrotnie granicę między komizmem a powagą życia. Wesołość była żywiołem tego geniusza komedji; że jednak w drodze do niej była mu busolą p r a w d a, Molier raz po raz dochodzi do punktu, w którym z poza komicznej maski życie ukazuje mu swoje poważne, smutne, tragiczne nawet oblicze.

Aby oddać to życie tak, jak on je pojmował, nie mogły mu wystarczyć współczesne formy teatru. Teatr ten skupiał się na dwóch krańcach: z jednej strony wspaniałały heroizm kornelowskiej tragedji, z drugiej dość powierzchowny komizm ówczesnej komedji, będącej, jak wspomniałem, niby teatrem marionetek o tradycyjnych fizjognomjach i gestach. Między temi dwoma biegunami było miejsce na całą prawdziwą „komedię ludzką“ — i Molier miejsce to zapełni. To też, Molier jest ojcem nie tylko nowoczesnej komedji. Analiza namiętności, poruszających nie, jak w tragedji, historycznymi nadludźmi, ale zwykłymi ludźmi w zwykłym środowisku codziennego życia, toż to nie co innego jak tylko przedmiot dzisiejszego d r a m a t u. I w istocie, *Świętoszek*, *Don Juan*, *Mizantrop*, te komedje Moliera, zawierają w sobie zarazem całą istotę dramatu. Jak bardzo Molier wyprzedził w tem swoją epokę, dowodzi fakt, iż przez bardzo długi czas nikt nie zdołał podjąć i prowadzić tej linii jego twórczości. Wiek XVIII zrozumiał potrzebę d r a m a t u m i e s z c z a ń s k i e g o¹ i zbudował jego teorię (Diderot); ale nie

¹ „Przedstawiać ludzi średniego stanu, doświadczanych przez los, w nieszczęściu — woła ironicznie w przedmowie do *Cyrulika* Beaumarchais — pfe! cóż znowu!... Obywatele śmieszni, a królowie nieszczęśliwi, oto jedyny istniejący i możebny teatr“...

miał talentów, zdolnych poprzeć tę teorię czynem, i poprzestał na t. zw. *I z a w e j k o m e d j i* (*comédie larmoyante*). Dopiero, kiedy na niwie powieści Balzac utrwalił genialnymi rysami całe tragikomiczne widowisko powszedniego życia, teatr XIX w. dzięki jego pośrednictwu nawiązał nić ze wskazaniem Moliera.

W tragedji XVII w. namiętności ludzkie ujęte były w sposób, sprzyjający temu, aby wedle słynnej formuły budzić w nas współczucie i grozę. Do tego celu służyły wielkość i odległość przedmiotu; w tym celu poeta starannie oczyszczał swoim bohaterem grunt, iżby w pogoni za wielkością nie potknęli się o nic małego. Wrażenie natomiast, jakie też same namiętności będą na nas wywierać w ramach codziennego życia, jest bardziej skomplikowane. Niestosunek między napięciem duchowem osoby; opanowanej namiętnością, a nikłością przedmiotu, który oglądamy trzeźwym okiem, może sprawiać wrażenie komiczne; z drugiej strony właśnie skutek tego nie stosunku widok ten może działać niesamowicie, jak widok obłąkanego. Harpagon, pan Jourdain... Człowiek, opanowany namiętnością, może działać na nas tragicznie, skoro widzimy w nim obraz bezwolnej ofiary, miażdżonej jakąś potężną, niewidzialną siłą; z drugiej strony komicznie, jako pewne zautomatyzowanie ludzkiej istoty: skomplikowana gra uczuć ludzkich zmienia się tu — jak u pajaca, służącego za zabawkę dzieciom — w prosty system nitek, które, jakgdyby poruszane niewidzialną ręką, wykonywują wciąż te same gesty. Przytem codzienne potoczne życie, sama jego „technika“ sprawia, iż wielkość potraça w niem co chwila o małość, tragizm ociera się o komizm, konieczność mocuje się z przypadkowością. Od woli poety zależy to dawkowanie nastrojów komicznych, dramatycznych, tragicznych, mieszanie ich z sobą, kombinowanie; nowa formuła teatru, stworzona przez Moliera, otworzyła twórczości scenicznej niezmierzone horyzonty.

Niegdyś, w starym w p ó ł - s r e d n i o w i e c z n y m teatrze sceny tragiczne i komiczne mieszały się naiwnie; później następuje zróżniczkowanie rodzajów; tragedia ze swym dystyngowanym koturnem odcina się ostrą linią od komedji. Molier znów zaciera tę granicę: ale czyni to odmiennie, płynie to nie z naiwności, ale, wręcz przeciwnie, z głębokiego spojrzenia w życie. Nie w ka-

lejdoskopie scen, ale w jednej i tej samej osobie komizm luzuje się u niego z tragizmem. Komiczny Arnolf (*Szkola żon*) wyraża w pewnym momencie męczarnię bezsilnej namiętności. Alcest (*Mizantrop*) — czujemy to — zdolny jest być bohaterem, a bywa uparciuchem i dudkiem. Najlepiej ujawnia się to może w *Skąpcu*. Kiedy Harpogon czuje się w obowiązku wyprawić kolację, cierpi zaś męki przy każdym groszu wydatku, wówczas jest jeszcze szczerze komiczny. Kiedy w tym samym pokoju oko w oko spotykają się niespodzianie ojciec-sknera i syn-utrącjusz i poznają w sobie wzajem — ten naiwnego klienta, ów przeklinanego przed chwilą lichwiarza, moment jest wysoce d r a m a t y c z n y. Kiedy Harpogon po utracie szkatułki wpada na scenę z krwią nabiegłymi oczami i wyje niemal z bólu, jak matka, której wydarto młode, wówczas mógłby na nas działać wręcz t r a g i c z n i e. I dopieroż widzimy Moliera przy robocie: możemy śledzić jego nieustanną czujność, z jaką strzeże, aby sztuka nie wypadła z tonu; nieomylny takt, z jakim, ukazawszy nam w p e r s p e k t y w i e wszystkie możliwości dramatyczne lub tragiczne, natychmiast zręczną zmianą perspektywy sprowadza nas zpowrotem do komicznego punktu widzenia.

Z tego stosunku Moliera do jego tematu wynikają owe tak blahe „rozwiązania“ sztuk molierowskich. W dawnej komedji, której akcja była pasmem nieprawdopodobnych zawikłań, rzecz prosta, że i rozwiązanie musiało być kwintesencją tych cudowności. Molier w wielu sztukach zachowuje ten system, okazując bardzo daleko posuniętą beztroskę o rozwiązanie komedji. Jest to dość naturalne: jeżeli Molier mało dbał o intrygę, uważając ją jedynie za kanwę, na której dziergał ściegami humoru swoje głębokie studia charakterów, cóż dziwnego, że jeszcze mniej dbał o rozplątanie tej obojętnej mu intrygi, której ani on sam nie brał na serjo, ani nie żądał tego od publiczności. Ale możnaby iść dalej i powiedzieć, dla niektórych sztuk przynajmniej, że rozwiązanie nie mogło być inne, niż sztuczne, jeżeli ma z u s m i e c h e m na ustach rozplątać węzły, zadzierżgnięte przez nieublagane konflikty charakterów. Jak mogło być inaczej, skoro w istocie w wielu utworach Molier wciska treść dramatu w ramy komedji? W tem świetle, w zakończeniach owych mo-

znaby się dopatrzeć głęboko ironicznego i pesymistycznego znaczenia. W rzeczy wistoci nic w *Szkole żon* nie wyrwie Anusi ze szponów Arnolfa; nic nie ocali w *Świętoszku* Orgona od katastrofy, spowodowanej jego łatwowiernością. W *Skąpcu* młody Kleant skończy gdzieś w domu poprawy lub jeszcze gorzej; Eliza ulotni się ze swym obieżyświatem, który ją unieszczęśliwi i porzuci; Harpagon zaślubi może Marjanę, która będzie niecierpliwie liczyć jego dni... Ale Molier nie chce nas zasmucać; smutek, zrodzony gorzką wiedzą życia, chowa dla siebie; jeśli zdradzi go czasem, to mimowoli. Dlatego pokazuje nam rąbek rzeczy tak, jak się dzieją, odsłania w paru genialnych błyskach perspektywy utajonych w nas możliwości, poczem spuszcza zasłonę, mówiąc: „Nie smućcie się! bajeczka kończy się dobrze“... Dwa razy daje Molier swym komedjom rozwiązanie wolne od wszelkiej sztucznej ingerencji: i jakież to rozwiązanie? Oto ono: Grzegorz Dyndała oświadcza, że nic mu nie pozostało, jak rzucić się na łeb do wody, a Alcest w *Mizantropie* opuszcza świat, aby się schronić na pustynię... Oto naturalne rozwiązanie tych komedyj...

VII. MIŁOŚĆ W KOMEDJI MOLIERA. — REALIZM I SYNTEZA. — SKRÓT ŻYCIA.

Molier był genialnym reformatorem teatru, ale reforma jego tyczyła przedewszystkiem w n ę t r z a; w szczegółach zewnętrznych — o ile mu były w danym momencie obojętne — przejmował naogół obowiązujące konwencje. Dotyczy to także m i ł o ś c i w jego sztukach. Niejednokrotnie para kochanków jest u Moliera czysto konwencjonalnym środkiem, uświęconym przez tradycję węzłem intrygi. Skąpiec chce wypchnąć córkę zamaż bez posagu; próżny mieszczanin chce ją wydać za markiza; „chory z urojenia“ za lekarza etc. Miłość jest tu jedynie algebraiczną cyfrą w zrównaniu, mimo że i tu Molier umie wpleść powiedzenia, sceny, stanowiące prawdziwą zdobycz nowego teatru. Z paru — bynajmniej nie pierwszorzędných — utworów Moliera urodzi się późniejszy *marivaudage*. A tam, gdzie Molier istotnie samą miłość czyni przedmiotem swej analizy, tam otwiera teatrowi francuskiemu naościęz nowe drogi. Pomiedzy konwencjonalną grą miłosną dawnej komedji, a nadludzkim heroizmem miłości w teatrze Corneille'a Molier odkrył cały świat miłości ludzkiej; przebiegł całą jej skalę od wzniosłości do śmieśzności; zabarwił ją rumieńcem własnej krwi serdecznej. M o ż l i w o ś ć pociesznych mąk Arnolfa odkrył we własnem sercu czterdziestoletniego mężczyzny. Zanim kreślił sceny miłosne Alcesta i Celimeny przy biurku, wprzód skrwawił własne serce, przeżywając swój temat w sypialni Armandy. Nigdy dotąd nie trysnął na scenie taki strumień liryzmu, nigdy wprzód nie pozwolił sobie autor przemówić ze sceny tak osobistem uczuciem.

Jakże to bardzo odbiega od pojęć sztywności i chłodu, które nauczono nas wiązać z pojęciem „klasycznego“ teatru! Od tego płomienia rozпали się teatr Racine’a, jak wogóle dziełem wpływu Moliera jest, iż tragedia zstąpi z heroicznego koturnu i stanie się przenikliwą analizą ludzkich uczuć. Brzmi to paradoksalnie, a jednak można powiedzieć, iż z pociesznych monologów Arnolfa w *Szkole żon* urodzą się wspaniałe monologi Fedry.

Cóż to za niezrównany, uniwersalny genjusz teatru ten Moliere, który wszystko, czego tylko dotknął, odrodził i przekształcił! Przeobraził tragedję; wskazał przyszłość dramatu; komedję z czczej zabawy zmienił w studjum duszy ludzkiej, malowidło obyczajów, żywy wyraz pewnych pojęć; mimochodem dworskimi swemi widowiskami daje początek operze komicznej; ba, w *Improwizacji w Wersalu* odsłania kulisy swego teatru i siebie wraz ze swą trupą, stwarzając rodzaj, który dziś nazwalibyśmy „kabaretowym“. Wreszcie, w *Krytyce szkoły żon* pokazuje, jak można udramatyzować na scenie rozprawę estetyczną.

Jak każdy prawie wielki pisarz, tak i Moliere rozsądza wszystkie formuły, w jakie chcielibyśmy go ująć. To są momenty, w których czujemy dokładnie całą czczość i potoczność tych określeń, bez których wszakże historia literatury w praktyce z trudnością zdoła się obyć. Balzac jest realistą czy spirytualistą; jest realistą czy romantykiem?... Teatrowi Musseta przydawano w swoim czasie etykietkę „realizmu“! Słowa, słowa, słowa! Współcześni widzieli w postaciach Moliera żywcem brane z otoczenia wzorki, tak iż pisarz, narażony na przykrości z tego powodu, musiał się energicznie bronić przeciw takim wykładom. Dziś — wręcz przeciwnie — ten i ów skłonny jest widzieć w postaciach Moliera abstrakcje bez ciała. Współcześni patrzyli z za bliska, my patrzymy z za daleka.

Teatr przedmoliеровski, jak już zauważyłem, tkwił w konwencji, w abstrakcji. Moliere z niej wyszedł, aby, posuwając się krok po kroku, wnikać w prawdę życia, w rzeczywistość. Jest dla swej epoki wielkim realistą¹. Ale nie zatrzymuje się nigdy

¹ *Et maintenant il ne faut pas — Quitter la nature d'un pas*, pisze w upojeniu zachwytu La Fontaine po... *Natętach* Moliera, które dziś powierzchownego czytelnika uderzą raczej swym konwencjonalizmem.

na prawdzie, na rzeczywistości przypadkowej; mija ją, aby sięgnąć do prawdy syntetycznej, istotnej. Dlatego, jeżeli oglądane pod pewnym kątem postacie molierowskie wydadzą się nam abstrakcją, to abstrakcja ta jest zgoła czem innym, niż abstrakcja teatru przedmolierowskiego: tamta wspierała się na konwencji, ta na genialnej syntezie rzeczywistości. Tem różni się Harpagon od „skapca“ dawnego teatru; tem różni się Arnolf od zazdrośnika komedji *dell'arte*. Trysotyn w *Uczonych białogłowych* jest równocześnie sportretowanym X. Cotin, którego wizerunek ten przypisał niemal o pomieszanie zmysłów ze zgryzoty, a zarazem jest wiekuistym typem, prawdziwym dla wszystkich krajów i wieków.

To też, zależnie od tego, pod jakim kątem spojrzymy na dzieło Moliera, ukaże nam ono inne oblicze. Raz ujrzymy w niem grę namiętności wiecznie tych samych i niezmiennych. Arnolf to bezwzajemna miłość czterdziestoletniego mężczyzny, Harpagon — to skąpstwo, Celimena — zalotność i fałsz kobiecy, Tartufe obłudą... To znowuż, spojrzawszy z innej strony, ujrzymy wierny i bogaty obraz społeczeństwa danego kraju, w danym momencie: Francji w pierwszej epoce rządów Ludwika XIV, odmalowanej we wszystkich warstwach: dwór, szlachta, mieszczaństwo, lud... I jak odmalowane! ileż tu odmian dla każdego typu! w iluż odcieniach ujęte stosunki poszczególnych warstw do siebie! Dworzanin — od dzielnego i rozumnego Klitandra (*Uczone białogłowy*) aż do markiza bawidamka i trutnia, szui-Doranta, wiszącego przy panu Jourdain, i wspaniałego łotra don Juana. Cóż za galerja mieszczan, zawodowców! Jak dosadnie zaznaczone różnice tonu między Paryżem a prowincją! Ile sposobów mówienia, ile dżalektów! Jak w tym konwencyonalnym napozór języku każdy w rzeczywistości przemawia inaczej, swoim głosem!

Jedną z tajemnic geniuszu Moliera to nieporównana śmiałość jego w wyzyskaniu miejsca, w operowaniu skrótami. Jest to zrozumienie istoty teatru, w którym czas i miejsce są zawsze tak ograniczone. Nie obchodzi ostrożnie człowieka ani sytuacji, ale, jak to mówią, chwytą poprostu „byka za rogi“. Oto np. mówi pretensjonalny pismak w *Uczonych białogłowych*:

Nie wiem, czy jest w mych oczach rzecz równie obrzydła,
Jak autor, co, gdzie może, wciąż żebrze kadzidła
I co, nad pierwszym lepszym używszy przemocy,
Zamęcza go płodami swych bezsennych nocy.
Nigdy podobnej rzeczy pojąć nie był w stanie;
I pod tym względem z Grekiem pewnym dzielę zdanie,
Co poskramiał swe ucznie, mieniać srogim grzechem
Czytanie swych utworów z zbyt wielkim pośpiechem.
Oto ulotny wierszyk, którego przedmiotem
Zwada kochanków; sąd wasz usłyszę o tem.

I najspokojniej wydobywa rękopis.

A drugi akt *Mizantropa*: salon Celimeny. Pierwsze otwarcie ust jest obmową, i ciągnie się ta obmowa póty, póki Alcest nie przerwie jej swoim wybuchem. A znowuż scena Celimeny z Arseną w trzecim akcie. Bez żadnych wstępów, nie usiadłszy nawet, Arsena kropi kilkadziesiąt wierszy, z których każdy jest przyjacielską szpileczką. Zapewne, że w życiu odbywałyby się te sceny nieco odmiennie, ale właśnie kosztem pogwałcenia potocznej prawdy życia Molier osiąga wiekuistą prawdę jego syntezy. Typową w tej mierze jest scena don Juana między dwiema dziewczętami, tak mało prawdopodobna, a tak bardzo prawdziwa. To, co w życiu rzeczywistem rozłożyłoby się na szereg kolejnych i oddzielnych scen z każdą z tych kobiet, Molier zbiera śmiałym skrótem niby soczewką w jedno ognisko. Na te skróty umieją się zdobyć jedynie najwięksi władcy teatru; takim np. genialnym skrótem jest scena, gdy w Szekspirze Ryszard w ciągu kwadransa doprowadza wdowę po swojej ofierze, idącą za trumną męża, do wymiany pierścionków z nim, mordercą.

VIII. ŚMIECH MOLIERA. — ELEMENT SMUTKU I OKRUCIENSTWA.—PIERWIASTEK OSOBISTY.— EWOLUCJA.

Ale omawianie wszystkich zdobyczy Moliera byłoby rzeczą martwą i nie wnikałoby w istotę jego twórczości, gdyby nie miało przedewszystkiem wciąż na względzie jednej rzeczy: jego daru komicznego. Oto istotna muzyka tego teatru, bez której wszystko inne pozostałoby jedynie *librettem*. Oto światło, cudowne światło, które promieniuje zeń snopem, i w którego promieniach dopiero obracana różnemi powierzchniami prawda życia lśni się tysiącem migotliwych iskier. Oto w gruncie największy sekret jego genjuszu. Molier — to wybuch pełnego, zdrowego śmiechu; to ten jedyny w świecie śmiech francuski, twórczy, dobroczynny, ludzki; to ów śmiech Rabelego, ale ujęty w karby, poddany surowej dyscyplinie sceny, poruszający, niby motor potężnej maszyny, całym światem żywych postaci. Cały niemal śmiech, jaki dźwięczy w późniejszym teatrze francuskim, jest echem śmiechu Moliera.

Śmiech ten płynie z podłoża rozumu i służy celom rozumu, jest jego najużyteczniejszą i najsprawniejszą bronią. Komizm Moliera, jak inne jego właściwości, cechuje prawda i głębia. Nie jest to tarcie słów o sobie, nie jest to dowcipkowanie; komizm ten płynie z charakterów i z oświeclających te charaktery sytuacji. Orgon w *Świętoszku* jest postacią najzupełniej serio; nie śni mu się o robieniu dowcipu, kiedy mówi swoje sławne: „Biedaczek“, tak samo, jak Harpagon, gdy powtarza swoje: „Bez posagu“, albo gdy radzi troskliwie synowi: „Idź do kuchni

i wypij dużą szklanę zimnej wody". Tak samo owo słynne „Pocóż, u djaska, laził na ten statek“ (*Szelmostwa Skapena*). To też, dowcipu Moliera nie da się wyosobnić; trzeba znać ludzi, sytuacje, z których się urodził. Jeżeli we Francji tyle powiedzeń Moliera stało się potocznem przysłowiem, to dlatego, iż wszyscy umieją na pamięć jego utwory. Powiedzenia te — to głębokie chwytły psychologiczne, ujęte w takim skrócie, iż budzą śmiech; i znowuż te genialne skróty kojarzą nieprawdopodobieństwo faktyczne z prawdą psychologiczną. A tak samo, jak Molier umie się zgęścić do jednego zdania, tak znowuż umie rozwinąć swój temat w obfitych tyradach, tryskających werwą lub też zonglujących śmiałym paradoksem. Ma pełną grę, ma wszystkie rodzaje śmiechu; od rozhułanej farsy, nie cofającej się przed żadnym środkiem działania i żadnym konceptem, aż do dyskretnego uśmiechu, wywołanego grą inteligencji. W pierwszej epoce twórczości Moliera śmiech ten jest weselszy, bardziej niefrasobliwy; później ton jego barwi się jakby ostrzejszą nutą.

Zapoznawać tę wesołość, tę dominującą cechę molierowskiego genjuszu zdawałoby się niepodobieństwem. A jednak byli monografiści Moliera, którzy nieraz z ogromnym talentem (J. J. Weiss) silili się interpretować ten molierowski śmiech jako konwulsyjny spazm goryczy i bólu, jako „śmiech przez łzy“. Otóż, zdaje mi się, że Molier jest zbyt bogatą naturą, aby się go dało ująć jedną formułką. Czysta, niezmacona wesołość dźwięczy w całym szeregu jego scen, utworów: gdzież znaleźć tę zaprawę goryczy np. w owym rozkosznym kwartecie w *Zwadach miłosnych*, w opowiadaniu myśliwca w *Natrętach*, w całym *Lekarzu mimowoli* wreszcie? Ale widzieliśmy już poprzednio, iż Molier zapuszcza wzrok w życie tak głęboko i tak śmiało, iż przechodzi nawskroś warstwę komizmu, aby wejść w sferę dramatu. Kiedy odsłania nam dach domu Harpagona, nie dziw, że dom ten jest smutny; raczej dziwny się, iż Molier umiał go uczynić tak wesołym!

Gdy mowa o śmiechu Moliera, znowuż trzeba stwierdzić, jak bardzo był Molier człowiekiem teatralnym. Nigdy żart jego, koncept nie jest czysto literacki; zawsze idzie poza rampę. Instynktem czuje, co jest istotą teatru. Przykład: scena z filozo-

fem Marfurjuszem w *Malżeństwie z musu* wzięta jest prawie zupełnie z Rabelego (*Pantagruel*, III, 35), ale Molier dodał zakończenie, które kładzie jakby nieodzowną w teatrze kropkę nad i; Sganarel okłada Marfurjusza kijem, aby mu dowieść, że filozoficzna względność pojęć jedynie do pewnych granic może mieć zastosowanie w życiu.

To nas prowadzi do owego kija, który tak dużą rolę odgrywa w teatrze Moliera. Powiedzmy odrazu, że rekwizyt ten odziedziczył Molier po swoich poprzednikach i że nim nie wzgardził. Molier jest królem w królestwie śmiechu, zna wszystkie jego zasoby i środki i nie lekceważy żadnego. Otóż, niema rzeczy, któraby bardziej dokumentowała nasze głębokie tkwienie w materji, niż nasz śmiech. Są efekty, które były za czasów Moliera niezawodne: mianowicie, że kogoś wygrzmocono kijem, że ktoś wziął na przeczyszczenie i że mu przyprawiono rogi. Skoro przypadkiem wszystkie te trzy wydarzenia zeszły się razem, wówczas wesołość dochodziła do szału. Ludzie ówczesni — mimo literackich wytwarzań i „przekwintów“ — byli grubo ciosani; jest coś chłopskiego jeszcze w ówczesnej szlachcie czy arystokracji. Wreszcie — o tem rasowy autor sceniczny nie zapomina — teatr ma nietylko łożę, ale i parter. Sięgając tedy do najwyższego komizmu, Molier nie gardzi i niższym. I tutaj czasem zachodzi między nim a nami nieporozumienie: jest to komizm, który, jeżeli nie rozwesela, osmuca.

Nietylko w tem zresztą. Niema co; jesteśmy dziś innymi ludźmi, niż współcześni Moliera, inne mamy mózgi, inne nerwy. Pamiętajmy, że była to epoka, w której wynajmowało się okna, aby patrzeć, jak kogoś będą rozszarpywali końmi; ludzie byli twardzi, nic a nic nie byli sentymentalni. Stąd i teatr Moliera ma w stosunku do swoich ofiar rysy okrucieństwa, które również łatwo nas dziś osmucają. Rysy te (jak n. p. okładanie kijem w worku starego Ge:onta) były wówczas tradycyjne, jak dziś jeszcze n. p. bicie się po twarzy kłownów w cyrku; ale też i policzkowanie się kłownów jest dla wielu bardziej smutne, niż wesołe. Trzeba się z tem pogodzić: pewne struny instrumentu Moliera dla nas pękły, i nie da się ich nawiązać; na szczęście zostało dosyć innych, zawsze dźwięczących dość pełno.

Jest jeszcze jedna okoliczność, która przekształca — fałszuje może? — nasz stosunek do niektórych zwłaszcza utworów Moliera; mianowicie ów osobisty pierwiastek, jaki pisarz w nie włożył. Odbiło się to zwłaszcza na roli Alcesta w *Mizantropie*. Świadomość, ile własnego bólu, ile miłości, ile własnej duszy wlał poeta w tę rolę, przekształciła ją stopniowo, tłumiąc to, co w niej komiczne, wydobywając na jaw to, co szlachetne i wielkie. Satyra na Alcesta zmieniła się w jego apoteozę. I to jest naturalne. Trudniejby się zgodzić na „tragizowanie“ na tej samej drodze Grzegorza Dyndala, jak do tego są skłonni nowocześni aktorzy, grywający tę rolę; ale trudno znowuż grać komicznie to, co nas dziś raczej zasmuca, niż bawi... To też, dla nas, dla których teatr Moliera nie jest tak tradycyjnym, wiele utworów raczej zachowa swą pełnię życia w czytaniu, niż na scenie. Czytelnik znajdzie w duszy owe półtony interpretacji, które zatracają się poniekąd w ujęciu scenicznym.

O ile te farsowe efekty nieraz wobec dzisiejszego widza chybają swego celu, ileż oddają usług w teatrze Moliera, ileż wielkich i smutnych prawd pozwoliły mu przemycić! To też Molier, o ile wyzbył się prawie zupełnie owych włosko-hispańskich wpływów, z tradycją starej francuskiej farsy nie rozstał się nigdy. Tamto była konwencja, obce duchowi jego naleciałości, to natomiast był rodziwy pień, którego on był odroślą. Farsa przewija się przez całą jego twórczość; farsą debiutuje na dworze króla, w farsowej scenie *Chorego z Urojenia* kończy na scenie zawód swój i życie. Farsie daje ostrze satyry w *Pociesznych wykwintnisiach* i wznosi ją do wyżyn arcydzieła w *Lekarzu mi-mowoli*: splata ją z tańcem i śpiewem w dworskich widowiskach. Ale i w najpoważniejszych utworach Moliera ileż farsowego elementu! jak umie się nim posłużyć, aby złagodzić powagę myśli i aby tej myśli dać większą plastyczność, wnikliwość! Orgon, schowany pod stołem w owej kapitalnej scenie z *Tartufą*, to przykład, w jaki sposób Molier umie używać rekwizytów tradycyjnej farsy.

I znowuż genjusz Moliera umyka się wszystkim definicjom i określeniom. Podział, jaki próbowano wprowadzić w jego utwory, jest dość sztuczny. Najszałeńska pustota zapuszcza

się raz po raz w głębokie i ważne problemy życia; cała twórczość Moliera płynie z duszy i życia tego rzadko pełnego człowieka.

Cała? Czy nie za wiele powiedziane? Istnieje w niej wszak podział, jedyny może, o jaki możnaby się pokusić: utwory, które pisze samorzutnie, z natchnienia, a te, które zeń wyciska często w ciągu kilku dni obowiązek dostawcy, bawiciela dworu. Ale i tu podział ten zawodzi: *Miłość lekarzem*, błahostka sklecona w kilka dni, zawiera szereg scen, rysów, bez których ta jadowita monografia medycyny, którą znajdujemy w utworach Moliera, jakże byłaby niezupełna! *Mieszczanin szlachcicem* w ramie, narzuconej pisarzowi przez zamówienie dworskie, mieści sceny, które wytrysły z nawskroś samorodnego natchnienia komicznej muzy Moliera. Kilka zaledwie jest utworów, w których Molier wydaje się wpół nieobecny duchem; w których ręka jego kreśli pospiesznie sceny, utrzymane w konwencjonalnym smaku epoki, tym smaku, który Molier tak chłosta na innem miejscu. Ale w błahostkach tych jeżeli Molier znajduje się poza swoim tematem, znajduje się zarazem i ponad nim. Trudno się oprzeć wrażeniu świadomej parodji cikliwego stylu sielanek, kiedy n. p. Mirtyl w *Melicercie* odzywa się w te słowa, ofiarowując lubej wróbelka:

...Niosę dla ciebie, Melicerto droga,
Małego więźnia; przyjm go, choć trochę się boję,
Że wnet gotów w twem sercu zająć miejsce moje...

Albo kiedy w *Sielance uciesznej* pasterz Filen śpiewa w te słowa:

Szczypcie, owieczki mile, tę pachnącą niwę,
Słodszych miejsc dla wywczasów nie znaleźć wam pono;
Ale, jeżeli żyć chcecie szczęśliwe,
Strzeżcie się dla miłości otworzyć swe łono.

Niejednokrotnie ubolewano nad Molierem, że musiał się naginać do tych dworskich wymagań. Otóż, ja mam wrażenie, że na inny sposób, ale musiał się on doskonale bawić, kreśląc te kosałki-opałki. I nietylko może bawić. Możemy sobie wyobrazić, że w nich jakgdyby odpoczywa po brutalnej wiedzy życia. Stwarza sobie świat bajki, świat rycerskich miłości, har-

monji szlachetnych uczuć, dobrych, pobłażliwych ojców, matek... Z tych paru utworów wyjdzie — wspomniałem już — teatr Marivaux i jego „ojcowie“ W wierszach, piosenkach, przepłatających sceny baletowe, może Molier rozsnuwać czar delikatnej zmysłowości, może dźwięcznymi strofami wielbić miłość, tę miłość, którą serce jego w życiu tak lichy byłoby nasycone...

Ileż strun było w tym poecie, a wszystkie brzmią szczerze, pełno! Rubaszny koncept farsy, pełne wdzięku gruchania kochanków, akcent męskiej namietności, szlachetne wzruszenie, grom socjalnego protestu, okrutne szyderstwo i głębokie współczucie, wszystko płynie z jednego źródła. Oto człowiek!

I dzieło jego, które z tak doskonałą obiektywnością odbija świat, jest — skoro spojrzeć nań pod innym kątem — bardzo wymownym subiektywnym wypływem życia pisarza. Rozpoczyna je kipiący werwą, wesołością. Życie nie słało mu się i wówczas zapewne różami, ale od czegoż młodość? To też, akcent goryczy nie wciska się jeszcze do tego wesela. Pustota przelewa się w *Wartogłowie*, ożywia radośnie satyrę *Wykwintniś*. Zkolei wchodzi w życie Moliera miłość; małżeństwo nastrecza mu swoje problemy. I komedia jego dźwięczy wiarą, optymizmem; zda się, że Molier, ufny w moc swego genjuszu, rzuca rękawiczkę zasadzkom życia; wierzy, iż jego ono nie dosięgnie, że je pokona swą miłością, rozumem, że umknie się jego prawom. Wszystko jest dlań różowe w tej chwili: w stosunku do dworu nawet nie widzi innych utrapień poza uprzykrzonymi „natrętami“. Pierwsza wielka jego komedia staje się przedmiotem walki; przyparty do muru Molier formułuje swoje *credo* artystycznie i swoje *credo* ludzkie. I oto, w walce tej Molier spotyka się — jako człowiek i jako pisarz — oko w oko z okrucieństwem życia; i serce wzbiera mu goryczą. Odtąd satyra jego będzie bardziej gryzącą, a zarazem bardziej wnikającą w głąb. Już nie miałki mózdzek „markizów“ ujrzy w otoczeniu dworskiem, ale łotrostwo don Juana; innem okiem spojrzy na stosunek plebejusza do „jaśnie oświeconych“. Nawet wstecz obrócone jego spojrzenia nabrzmiały są goryczą. Lata tułaczki po prowincji, które młodość pozwałała mu znosić wesoło, teraz będą mu się odbijać niesmakiem; drażąca choroba oświecili mu innem światłem medycynę; widmo

śmierci zasnuje cieniem obraz życia. Ta druga część twórczości Moliera miewa w istocie jakiś grymas maskowanego bólu, smutku. I, kiedy komentatorowie Moliera starają się go scharakteryzować, mam wrażenie, że ujmują go nieraz zbyt jednolicie, i że stąd te nieporozumienia. Molier, który pisał *Szkolę mężów*, nie jest tym samym, który pisał *Grzegorza Dyndalę*; Molier, który pisał *Pocieszne Wykwintnisie*, nie jest tym samym, który pisał *Chorego z urojenia*.

IX. ZDROWY ROZUM. — MYŚL MOLIERA. — MO- LIER NA TLE EPOKI. — SZERMIERZ ŚWIATŁA I POSTĘPU.

Obok humoru drugą substancją, która przepaja każdą stronicę, każdy wiersz dzieła Moliera, to zdrowy rozum. Jest on dla niego jakgdyby pionem, który pisarz ustawicznie przymierza do garbu ludzkiego szaleństwa. Ten zdrowy rozum wyda się niejednemu z dzisiejszych czytelników aż zanadto „zdrowy“; niejednemu wyda się może nieco — płaski. Ale pamiętajmy, iż stosunek nasz do myśli Moliera jest zupełnie odmienny, niż jego współczesnych słuchaczy.

Wszystko to, co Molier głosi, czego się domaga, przyszłość poniekąd ziszcila. Układ stosunków społecznych, religijnych, rodzinnych, pojęcia literackie, wszystko to poszło po myśli Moliera; on był w swojej epoce tym nowożytnym człowiekiem, który widział o wiele naprzód. Dlatego drzwi, które on wybija, są dla nas, napozór,¹ otwarte. Co więcej, jesteśmy dziś przekarmieni rozsądkiem, chowamy się w jego atmosferze od dziecka, w szkole. Jak ludzkość uciekała przed racjonalizmem XVIII w. w romantyzm, tak my dziś uciekamy od nowoczesnego racjonalizmu w mistycyzm, w teozofję, w pukające duchy. Dziś należy do

¹ Mówię napozór, gdyż mądrość satyry Moliera zawsze ma podwójne dno. Sarkazmy jego, wymierzone w filozofów, uczeńców etc., godzą w śmieszności i w pedantyzm epoki; ale, z drugiej strony, godzą w te same — mimo iż dyskretniej osłonięte — przywary, które czają się w mózgu każdego zawodowca. Czyż takie konsylja, jak w *Miłości lekarzem*, nie odbywają się codziennie i dziś?

wykwintu duchowego wierzyć w astrologję; ale za Moliera, gdy wierzyli w nią wszyscy, gdy na dworze królewskim istniała jeszcze urzędowa posada astrologa, wówczas to, co np. mówi Kli-tydas (*Dostojni współzalcownicy*) o astrologji, miało swą inną doniosłość! Odczytajmy pierwszy rozdział *Rozprawy o metodzie* Descartes'a, a zrozumiemy tę część dzieła Moliera. W Molierze podaje sobie ręce rodzimy zdrowy rozum francuski ze szczytami naukowej myśli ówczesnej ponad głowami cechowych uczniów i bakałarzy.

Molier miał dar proroczy. W innem znaczeniu, niż to się zwykle rozumie: nie siłą mistycznego napięcia, ale jasnością myśli, która mocą obserwacji tego, co miał przed oczyma, dostrzegała w niej utajoną przyszłość. Takim wizjonerem-realistą był Balzac, takim był Molier. W tworzącem się nowem społeczeństwie umie dojrzeć w samym zarodku to, co się miało rozwinąć. Niejedna z postaci Moliera urzeczywistniła się w całej pełni dopiero znacznie później. Proroczym jest *Tartuŕe*; świętoszkoŕstwo w epoce Moliera istniało niewątpliwie, ale nie było jeszcze tą siłą, jaką miało się stać później, kiedy w drugiej połowie swego panowania Ludwik XIV, ten wierny obrońca komedji Moliera, miał się stać Orgonem, a Tartuŕy niepodzielnie jęły rządzić Francją. Toż samo *Don Juan*: czyż nie mieści się w nim cały racjonalizm XVIII w. i jego filozofja rozkoszy?

Jak wspomniałem już, wesołość Moliera nie jest celem sama w sobie; siła jej leży w tem, iż rodzi się z myśli i jest w służbie myśli. W najbliŕszej niemal pustocie Molier wyraża myśl. Naturalnem jest tedy pytanie, jaką jest ta myśl Moliera.

Pytanie naturalne, a jednak niebezpieczne. Jak łatwo — i nie wszyscy zdołali tego uniknąć — popaść tu w pedantyzm, tak przeciwny duchowi Moliera, wtłaczając go w ramy „systemu“ myślowego, wyrażając zań całokształt poglądów np. na wychowanie dzieci, emancypację kobiet, etc. Myśl Moliera jest zawsze odruchem żywego człowieka, zawsze wyrazem jego temperamentu, życia. Jako u rasowego satyryka, wyraża się ona dobitniej w negatywie niż afirmacji, która często służy w jego sztukach do tem dosadniejszego oświecenia satyry. W tem, co smaga, zawsze ma rację i zawsze jest żywy; w tem, co głosi

ustami swoich „rezerów“, wydaje się nam nieraz aż nazbyt „rozsądnym“...

Myśl Moliera opiera się o krzepki temperament człowieka i o bardzo gruntowne wykształcenie. Wiedza jego nie jest książkowa, ale obraca się i w świecie książek z pełną swobodą. Filozofja jego nosi cechę swobodnego tchu odrodzenia. Za *motto* mogłoby jej służyć owo rabelesowskie „czyń co zechcesz, *fais ce que voudras*“, miarkowane szlachetną i dobrze uprawną naturą. Montaignowska „filozofja natury“ — to i Molier. Jest to, nawiasem mówiąc, najwyższą legitymacją dla wielkości Montaigne’a, iż sokami swemi wykarmił dwie tak krańcowo różne a tak genialne indywidualności: Paskala i Moliera. Jak część *Myśli* Paskala jest transkrypcją *Prób* Montaigne’a, tak znowuż dla wszystkich „rozumowanych“ ustępów Moliera możnaby znaleźć identyczne niemal myślowo ustępy w Montaignu. Aryst w *Szkole mężów* i jego tyrada o wychowaniu i strojach; Chryzald w *Szkole żon* o małżeństwie; Klitander w *Uczonych białogłowych* o wychowaniu kobiet; Berald w *Chorym z urojenia* — mówią niemal zwrotami autora *Prób*. Jak myśl Rabelego tak i myśl Montaigne’a odżyła w Molierze, aby w scenicznej obiektywizacji osiągnąć *maximum* swej celności i plastyki. Molier zbiera rasową myśl francuską niby soczewka, aby promienie jej odstrzelić przyszłym wiekom.

Molier wierzy w naturę, jak Montaigne, jak Rabelais, bo ma naturę szlachetną. Jak Montaigne, obraca się w kręgach umiarkowanych; „owe nadobłoczne humory“ są mu raczej przeciwnie. Miara, ludzkość, a przedewszystkiem swoboda, to dla tego cygana, który młodość spędził wolny jak ptak w swoich wędrownościach, który dla tej swobody zerwał wszelkie węzły rodzinne i społeczne — ta swoboda jest wszystkim.

To samo pokrewieństwo z wybitnymi duchami odrodzenia, z Rabelem, Montaignem, możemy stwierdzić u Moliera w stosunku jego do wszelkiego autorytetu, do nauki, do wychowania. Jak tamci smagali szyderstwem, podkopywali rozumowaniem przeżytki średniowiecza, tak Molier, ten nawskroś nowoczesny człowiek, dobije je, obłókszy je w plastyczny kształt sceniczny, aby w nie walić jak w nieomylny cel. W dziele jego, tak jak

możemy znaleźć uscenizowane *Próby* i *Prowincjalki*, tak samo znaleźlibyśmy w niem uDRAMATYZOWANĄ Kartezjuszową *Rozprawę o metodzie*.

Epoka, w której żył Molier, znajduje się na przelomie dwóch zmagających się z sobą światów. Z jednej strony nowoczesna myśl, niezmiernie bliska już nas; z drugiej — cały aparat społeczny i naukowy niemal średniowieczny, przeżyty, zwyrodniały, ale dzierżący wszystko w rękę i konwulsyjnie broniący się przeciw inwazji nowego ducha. W oficjalnej nauce szpiczaste czapki, peruki, łacina i sylogizm, pokrywające skostnienie mózgu: jako argument przeciw nowej myśli groźba chłosty i prześladowanie; w religji takimż argumentem stos i kłątwa; w prawoznawstwie tortura i łapówka jako niewzruszone fundamenta wymiaru sprawiedliwości.

A obręcz ta była silna; oficjalni władcy ludzkich myśli i wierzeń posiadali w rękę wszystkie środki represji. Medycyna, prawoznawstwo, filozofja i najgroźniejsza z nich teologja podawały sobie ręce, gdy chodziło o poskromienie śmiałka, który odważył się podkopywać autorytet lub rutynę. „Ateuszem“ jest, kto nie wierzy w puszczanie krwi; „heretykiem“, kto nie wierzy w Arystotelesa. I nie było z tem żartów: tu szło nieraz o głowę. Kartezjusz, kodyfikator nowoczesnych metod myślenia, schronił się przezornie do Holandji; a i tam na wieść o skazaniu Galileusza niszczy rękopis swego *Traktatu o świecie*. Wobec zjednoczonych potęg duchownych i świeckich jakże słabe były środki, któremi rozporządzali owi bojownicy światła! Myśli ich, wyrażane z nieskończonemi ostrożnościami, krążyły wyłącznie niemal w szczupłym kręgu naukowego świata; przenikanie ich do ogółu było bardzo ograniczone.

I naraz przybył im nieoczekiwany sukurs. Ten aktor wędrowny, wesołek królewski, stanął w szeregu walczących o światło, mając w dłoni najsprawniejszą broń: śmiech i szyderstwo. I stał się ten cud, iż od potężnego wybuchu śmiechu, wywołanego genjuszem komicznym Moliera, zatrzęsły się mury gmachu, którego nie mogły zburzyć zespolone trudy mędrców: od tego szerokiego śmiechu pierzchają duchy ciemności, a myśl ludzka może rozwijać się swobodnie. Lotne strzały Moliera docierają

tam, gdzie nie mogły dotrzeć kolubryny mędrców; w nieśmiertelnych typach, zdaniach piętnuje on swoje ofiary znamieniem śmieszności, z pod której się nie podniosą.

Jakże bogata jest ta galerja uczonych głupców, którzy wszyscy mają jedną wspólną cechę: pedantyzm. Było to piętno epoki. Dziś prawnik, lekarz, filozof, opuściwszy swoje biurko czy kancelarję, mogą się znaleźć wspólnie na neutralnym terenie; wówczas sam strój, gwara nakładały każdemu cechy zawodowe, z którymi nie rozstawał się nigdy. Dzisiejsza rzetelna nauka o ileż się niesie skromniej, ileż dopuszcza sceptycyzmu wobec samej siebie: ówczesna wiedza — zwłaszcza ta oficjalna — im bardziej była mizerna w gruncie, tem bardziej szukała podpory w swej minie, todze i peruce. I wszyscy ci „pedanci“ molierowscy stanowią jakby jedną rodzinę; i Lysidas z *Krytyki Szkoły żon*, i ów „nauczyciel filozofji“ z *Mieszczanina szlachcicem*, i ci filozofowie, rejenci, lekarze zwłaszcza. Och, lekarze!

Wśród całej tej galerji Molier spotkał się oko w oko ze współczesną medycyną; przeniknął ją, osądził i dokonał na niej egzekucji: egzekucji straszliwej, ale na którą, trzeba przyznać, zasługiwała w całej pełni. Molier miał z medycyną osobiście na pieńku, zapewne: ale z drugiej strony przedstawiała dlań ona najsposobniejszy materiał, na którym mógł uwidocznic i ośmieszyć dogmatyzm i tępotę *apriorycznego* myślenia, snującego swe czcze kombinacje poza sferą realnego faktu. Walka Moliera z medycyną jest jednym z etapów tej zwycięskiej walki, jaką wiodł całe życie z duchem ciemnoty. Bijąc w medycynę, uderzał w *system*, w którym — jak wspomniałem — wszystkie fakultety trzymały się za ręce.

X. PROBLEMY SOCJALNE I OBYCZAJOWE.

Podobnie jak epoka Moliera znajduje się na przełomie myśli ludzkiej, tak samo znajduje się ona na przełomie socjalnym. Mimo, że supremacja urodzenia utrzyma się jeszcze wiek cały — i dłużej! — panowanie Ludwika XIV jest świtem dla mieszczaństwa, a zmierzchem dla feudalnego rycerstwa. W XVII w. mieszczaństwo jest już potęgą. Przedewszystkiem, jest ono mózgiem Francji: wystarczy wziąć imiona wybitnych pisarzy, myślicieli: szlacheckie nazwisko należy wśród nich do wyjątków. W ręku mieszczaństwa pod postacią *generalnych poborców* skupiają się wysokie finanse; tożsamo sądownictwo; w znacznej mierze i władza: Ludwik XIV rad powołuje mieszczan na ministrów. Zapobiegliwe i oszczędne mieszczaństwo gromadzi w ręku majątki, gdy szlachta je trwoni po części przez politykę króla, który chce w ten sposób utrzymać ją w tem większej zależności od dworu. Mają tedy wszystkie niemal faktycznie siły, brak im tylko owego splendoru, bez którego to wszystko jest jakby zatrute: — szlachectwa. Tęskne zerkanie ku szlachectwu — to naturalny niemal stan ducha zbogaconego mieszczanina.

Otóż, ten stosunek mieszczaństwa do szlachty nastrocza się Molierowi w wielu jego komedjach. Ale, jeżeli w sprawach dotyczących myśli i jej swobód, stanowisko Moliera było bardzo niedwuznaczne, o tyle tutaj jest ono bardziej skomplikowane. Na dowód wystarczyłyby owe tak sprzeczne wykłady dwóch wybitnych krytyków, które przytoczyłem poprzednio w tej mierze. Bo Molier jest w spojrzeniu na życie głęboko bezstronnym; jego wrażliwość odbija pełnię zjawisk w ich złożonej i bogatej grze.

Sam mieszczanin z krwi i kości, nosi on z pewnością w duszy wszystko to, co kiedyś ma się stać treścią nowej Francji, Francji ludowej; ale niepodobna mu zostać ślepym na wdzięk i na blask; na to jest zanadto artystą. Rozważmy to głębokie i bogate w perspektywy dzieło: *Don Juana*. Molier, kreśląc w niem typ wielkiego pana, odważa się zeń zrobić cynika, łotra bez czci i wiary; ale nie przyjdzie mu do głowy odjąć mu to, co jest znamioną cechą typu: odwagę, brawurę i wdzięk. Don Juan i pan Niedziela, to stosunek szlachty do mieszczaństwa; don Juan i Piotruś, to stosunek szlachty do ludu. Czy można scharakteryzować ostrzej ten stosunek? Piotruś ratuje don Juana z wody z narażeniem życia; don Juan uwodzi mu narzeczoną, a szemranie jego załatwia policzkiem: — ale don Juan ma gest, ma wdzięk, i za to Molier-artysta przebaczy mu wiele, nawspak może Molierowi człowiekowi, który myślą jest pewnie po stronie Piotrusia. Bo, jak ideałem rzeźbiarza jest pełny, doskonały kształt ludzki, tak i pisarz, twórca ludzi, nosi w sobie taki ideał: a w owym czasie, aby mieć prawo być pełnym człowiekiem, trzeba było być szlachcicem i trzeba było umieć w potrzebie dobyć szpady. Inaczej, choćby się było genialnym człowiekiem, zawsze, we wszelkim konflikcie, było się narażonym potrosze na rolę Sganarelów. Jeszcze w pół wieku później odczuje to na swoim grzbiecie Wolter; a i sam Molier ileż razy musiał czuć swą nieuleczalną niższość życiową wobec lada „markiza“! To też, mimo wszystko Kleont w *Mieszczańinie szlachcicem* jest wzorem papierowym, natomiast Dorant w *Krytyce Szkoły żon*, Klitander w *Uczonych białogłowych* z zupełną swobodą wcielają ideał tego, co w owej epoce nazywało się „*un honnête homme*“.

Tak więc, myśląc o Molierze, trzeba pamiętać o epoce, w której żył; mimo, że wyrósł ponad nią, nie mógł nie ulec jej atmosferze. Pamiętajmy o tem, rozważając stosunek Moliera do króla. Stosunek ten sprawił nieco kłopotu jego glossatorom. Naprzeciw Molierowi demokracie, „ludowcowi“, stawał Molier dworak, pochlebca, autor dedykacji i przejrzystych panegiryków; Molier protegujący — o zgrozo! — miłostki królewskie. Otóż, dość trudno nam dziś jest odczuć w całej pełni, czem był dla współczesnych król, a zwłaszcza Ludwik XIV. Trzeba się

na to rozczytać trochę w pamiętnikach. „Kto żyje w pobliżu króla, kto ma szczęście go oglądać, ten może zrozumieć, na czym polega szczęście wybranych w niebie, oglądających Boga twarzą w twarz“, pisze jeden ze współczesnych. K r ó l — to była niemal religja — dla wielu więcej niż religja; dewocja dlań nie poniżała nikogo. A dodajmy, że Molier zawdzięczał królowi wszystko: stanowisko w Paryżu, powodzenie, ale zwłaszcza, i nadewszystko, s w o b o d ę t w ó r c z o ś c i; że wyczuwał w nim pokrewną i przyjazną inteligencję, na której zrozumienie i poparcie mógł liczyć. I król również miał w d z i ę k. Pozwoliłszy Molierowi kochać się w Armadzie, pozwólmymy mu podkochać się w Ludwiku XIV.

Donioślejszą może sprawą wyda się stosunek Moliera do kwestji rodziny. W stosunku tym uderza na pierwszy rzut oka jedno: Molier staje zawsze po stronie dzieci przeciw rodzicom. Może to mieć rozmaite powody. Najpierw tradycję sceniczną: młody człowiek, płatający przy pomocy sprytnego sługi psikusy władzy ojcowskiej, należał niemal do „rekwizytów“ teatralnych dawnej komedji. Powtóre — jak ktoś zauważył — wszyscy komedjopisarze stają po stronie młodych przeciw starym; to, poprostu, wdzięczniejsza rola. Tem bardziej musiała być ona wdzięczniejszą dla urzędowego bawiciela dworu, na którym jaśniał młody król, otoczony kwiatem młodzieży. Czemuż wreszcie nie miałby być Molier wrażliwy na istotny wdzięk młodości w owej epoce, w której o wiele wcześniej niż dziś człowiek dochodził do pełni swego rozwoju i o wiele wcześniej przekwitał?

Ale te zewnętrzne przyczyny nie wystarczyłyby może, aby wyczerpać stanowisko Moliera. Jest on, jak nieraz wspomniałem, nowoczesnym człowiekiem, wyczuwającym wszystko, co było przeżytego w ówczesnym ustroju. Molier widzi olbrzymią hegemonię władzy rodzicielskiej; widzi, jakim brzemieniem władza ta może zaciężyć nad rodziną. Zauważmy to: dziś, kiedy prawie każdy stary człowiek przedstawia pewną sumę pracy, walki, zdobyczy życiowych, powaga wieku jest mniejsza; wówczas, gdy przeważnie stary człowiek nie przedstawiał nic prócz odziedziczonego i zazdrośnie trzymanego w garści majątku, była ona olbrzymia. To stąd, iż nie istniał wówczas świat pracy, był tylko

świat posiadania. Syn, córka zawiśli są zupełnie od ojca. Jedynie śmierć ojca dawała synowi — i to najstarszemu — pełnię życia. „To straszna rzecz“, mówi w *Skąpcu* młodziutka Marjanna: „że, aby móc być szczęśliwą, trzeba życzyć lub oczekiwać dopiero czyjegós zgonu!“... W tem położeniu są w teatrze Moliera wszyscy młodzi; co nadaje atmosferze jego pewną ostrość, brutalność.

Czy Molier siedł tu za instynktem, czy też uważał, że lekcja potrzebna jest nietyle synom ile ojcom, że ich zaufanie w swej powadze, ich arbitralność i nieomylność, z jaką sami robią głupstwa, jest tematem godnym satyry? On, ten syn „marnotrawny“, płacący wkońcu długi za skąpego ojca, mógł mieć na tym punkcie swoje poglądy. To pewna, że w takich komedjach, jak *Tartufe* i *Skąpiec*, ujęcie stosunków rodziny wyrasta ponad tradycyjną walkę dwóch pokoleń.

Wielu glossatorów Moliera, opierając się na jego komedjach, głosi go reformatorem pojęć o małżeństwie w duchu naturalnego i swobodnego doboru. Sądzę, iż niebezpiecznem byłoby iść w interpretacji myśli Moliera zbyt daleko. Trzeba przyjąć, że małżeństwo jest nieraz u niego jedynie konwencjonalnym sposobem godziwego uwieńczenia miłości i że Izabela i Erast w *Szkole mężów* mogliby być równie dobrze parą kochanków¹. Mimo to, Molier z niewątpliwem przekonaniem występuje przeciw tak bardzo francuskiej skłonności do traktowania małżeństwa wyłącznie jako kombinacji finansowej, jako doboru fortun z podeptaniem skłonności serca, tak samo jak w *Skąpcu* doprowadza *ad absurdum* owo również bardzo francuskie nadmierne przywiązanie do dóbr materialnych. Jedynie takie małżeństwo, zawarte ze szczerzej skłonności, daje rękojmię szczęścia domowego; tak przynajmniej utrzymują wszystkie Doryny, Antosie i inne przemysłne subretki Moliera. Czy on sam w to wierzył, czy też, głosząc to, wchodził jedynie w dusze zakochanych, którym pragnienie rozsnuwa przed oczami miraże szczęścia? Tyle jest pewne, że w utworach swoich takiego szczęśliwego małżeństwa nie pokazał. W teorii jest ono przedmiotem dotkliwych żarci-

¹ Miłość występna — nie licząc zalotów Tartufa — pojawia się u Moliera tylko raz, w *Grzegorzcu Dyndale*.

ków, leżących zresztą w tradycjach gallijskiego humoru; w praktyce małżeństwa, które widzimy, to Chryzał i Filaminta, Orgon i Elmira, Argan i Beliza, Sganarel i Marcyna, nie mówiąc już o biednym Grzegorzu i jego połowicy. Jak będzie wyglądało małżeństwo Horacego i Anusi (*Szkola żon*), czy będzie naprawdę tak uroczne, jak sobie to roją, — nie wiemy. Powiedzmy zresztą, że Molier mało zajmował się subtelnościami problemu pożycia dwojga ludzi: dobór wieku, młodość dla młodości (jeżeli pominie wyjątkowy wypadek: Aryst — Leonora w *Szkole mężów*), oto dość zdawkowy i niezawsze zgodny z życiem aksjomat. Opracowanie psychologii i *fizjologii* małżeństwa zostawił Molier w puściźnie Balzakowi.

A miłość? jaki stosunek Moliera do jej problemu? Mówiliśmy już: miłość, ludzka miłość, pierwszy raz niemal z nim wdzierą się na scenę i rozgrzewa ją swem ciepłem. Ileż tu jej odcieni! To para dzieciaków — Horacy i Anusia — w *Szkole żon*; to nazbyt rozsądni może, ale tak rzetelni w swej miłości Klitander i Henryka (*Uczone białogłowy*); to don Juan, artysta na kobiecie, ciekawy jej psycholog; to Tartufe, ubierający swe arcy-ziemskie pragnienia w słowa wionące zapachem zakrystji. — Jak dobrze zna Molier ową miłość, rodzącą się podświadomie z urażonej ambicji (*Księżniczka Elidy*), która stanie się główną osią teatru Marivaux! A jeżeli w wielu utworach Molier ogranicza miłość do roli konwencjonalnego węzła, i wówczas umie z niej wydobyć ładne i prawdziwe rysy. Dość wspomnieć owe trzy warjanty „zwad miłosnych“: w komedji pod tymże tytułem, w *Świętoszku* i w *Mieszczaninie szlachcicem*. A czasem idzie w głąb; wydobywa najaw owe warstwy, w których miłość kryje w sobie ileż naiwnego egoizmu, jak np. w owej apostrofie Alcesta, która tak słabo (i słusznie) trafiła do przekonania Celimienie:

...Chciałbym, by cię wszystkich opuściło serce,
Byś się znalazła w biedzie, w nędzy, ponieważ,
By niebo cię stwarzając, odarło cię z mienia,
Nie dało stanowiska, rodu ni znaczenia,
Aby jedynie mego dla cię serca tkliwość
Mogła nagrodzić doli zlej niesprawiedliwość,
I bym mógł dożyć wówczas radości i chwały,
Że z moich rąk jedynie los swój bierzesz cały...

Molier zna te stany duszy, w których miłość graniczy z nienawiścią; u Alcesta obleka się to polorem szlachetności; u Piotrusia (*Don Juan*), dziecka ludu, wyraża się naiwnie:

Karolka: To nic, Piotrusiu. Jeśli mnie kochasz, czyś nie powinien się cieszyć, że zostanę wielkomożną panią?

Piotruś: A nie, do paralusza! Wolałbym [żebyś zdechła, niż żebyś miała być czyją inną.

Karolka: Czekaj, czekaj, Piotrusiu, nie trap się. Jak zostanę panią, to i ty przy tem coś zarobisz; będziesz do nas przynosił ser i masło.

To ostatnie powiedzenie Karolki jest rozkoszne! Wogóle, gdyby nie czcigodna „patyna“, która stonowała dla nas najostrzejsze akcenty, znaleźlibyśmy u Moliera pełno owych powiedzeń, w których tak lubował się ów ostry, brutalny teatr z epoki Antoine’a z końcem XIX w. Przypomnę scenę, w której faktor Simon obiecuje Harpagonowi imieniem Kleanta śmierć ojca, a ojciec-lichwiarz mruczy z zadowoleniem: „Hm, toby już coś było“. Słusznie *Skąpca* nazwał któryś z krytyków, posługując się dzisiejszą paryską gwara, *comédie rosse*.

XI. MORALNOŚĆ I NIEMORALNOŚĆ. — ORYGINALNOŚĆ MOLIERA.

Ta może właśnie nieubłagana ostrość obserwacji Moliera była przyczyną, dla której zarzucano mu niemoralność. Wogóle Molier przechodził różne koleje. Przedewszystkiem, dla XVIII w. stał się zbyt brutalny. Pewnych słów nie mogły ścierpieć ówczesne damy, u których, wedle wyrażenia Moliera, „tylko uszy były czyste“. W epoce, która uchodzi za najrozwiąźlejszą w historii obyczajowej Francji, tytuł farsy *Le cocu imaginaire* (Rogacz z urojenia) trzeba było zmieniać na afiszu na inny, moralniejszy. A równocześnie prawdziwi moralisci od początku niemal rzucali gromy na Moliera. „Biada tym, którzy się śmieją, bo przyjdzie na nich godzina płaczu“, wołał grzmiącym głosem Bossuet. Bourdaloue, Fénelon też widzą obrazę moralności w teatrze Moliera. Cały proces wytoczył mu Jan Jakób Rousseau, używając Moliera za główny argument w swojej filipice przeciw teatrowi w słynnym *Liście do d'Alemberta*. Rzekome wyszydzenie cnoty w Alceście (*Mizantrop*) oburzało Rousseau'a, który sam miał dosyć podobieństwa z Alcestem i jego ciężką cokolwiek prawością; zuchwał repliki, jakie w *Skąpcu* Kleant daje ojcu, poczytuje Rousseau za zbrodnię Molierowi, zapominając, iż właśnie Molier chciał pokazać, jakie spustoszenie w duszach całej rodziny sprawia przywara charakteru jej ojca. Ale Rousseau, przyciężki Szwajcar, nie lubił śmiechu i ironji francuskiej: bał się ich może instynktownie. Dopiero z początkiem XIX w. zaczyna się powszechna gloryfikacja Moliera, dochodząca do bezwzględnej apoteozy; a wszystkie hołdy zbiera w tej epoce Molier

głównie jako autor *Świętoszka*, tak ulubionego antyklerykalizmowi ówczesnej Francji.

Jak się ma naprawdę rzecz z „moralnością“ Moliera? Nie jest ona nigdy zdawkowym morałem dla młodzieży, z jego „ukaranym występkiem“ a nagrodzoną cnotą. Ilekroć w komedji Moliera rozwiązanie nie jest sztuczne, gwoli scenicznego optymizmu, staje się ono raczej „niemoralne“. Alcest za swoje szlachetne przywary ponosi karę; ale ten świat, który go zdeptał, zdradził? Będzie się toczył swoim trybem. Grzegorz Dyndała odpokutuje gorzko chęć wspięcia się wyżej swego stanu; ale żona jego Aniela? Nic się jej nie stanie, bo jest szlachciąnką. Molier ma — jak Balzac, jak wielcy obserwatorowie życia — spojrzenie przyrodnika: widzi, obserwuje fakty, czyni z nich syntezę i ukazuje nam je, jak są. Czasem łagodzi ich smutek sztucznem rozplątanem węża, zadzierżgniętego przez namiętności; ale, jak wspomniałem, łatwo możnaby dorobić zakończenie inne, prawdziwe, i to byłoby najczęściej pesymistyczne.

Mimo to sądzę, iż wpływ dzieła Moliera jest umoralniający. Zmusza ono do zamyślenia się nad życiem. Jeżeli starożytny aksjomat mądrości: „znaj samego siebie“ jest słuszny, to nikt tak dzielnie chyba nie pomógł światu do tego, jak Molier. Uczy nas zastanawiać się nad stosunkiem do samych siebie, do drugich; uczy wyluskiwać prawdę z konwencjonalnych kłamstw; odróżniać istotne nasze pobudki od pozorów, jakimi się one maskują. Dzieło Moliera — to najweselszy rachunek sumienia pod słońcem. Obcowanie z Molierem czyni człowieka lepszym i mędrszym: ale to jest mądrość dla ludzi dojrzałych, umiejących spojrzeć w oczy życiu. Niejeden wiersz, niejeden cytat z Moliera, który zadźwięczy w uchu w samą porę, uchroni nas nieraz od zboczenia na fałszywą drogę. Molier uczy być ludzkim; nie żądać od bliźnich zbyt wiele, nie stawiać ideałów, które nazbyt często są pokrywką własnego naszego egoizmu i wygody. Dość wspomnieć Arnolfa i użytek, jaki robi z wykładu moralności w *Szkole żon*.

Szkola żon... tytuł ten naprowadza na punkt „morału“ Moliera, najbardziej może niebezpieczny. Swoboda — oto jego hasło. Ale jak zastosować to hasło swobody do instytucji, która w samem założeniu swoim jest wyrzeczeniem się tej swobody:—

słowem, do małżeństwa? Molier rzadko przedstawia na scenie małżeństwo w stanie „czynnym“; właściwie raz jeden, w Grzegorz Dyndale; — i tu, jeżeli mąż ma rolę śmieszną, to żona nie ma roli zaszczytnej. Ale spróbujmy niektóre jego sztuki „prze-transponować“: niedarmo pono te dwa jego utwory — mimo iż bohaterkami ich są panny — noszą tytuły: *Szkola mężów* i *Szkola żon*. Gdyby, wspomniałem już, Sganarel był mężem Izabeli a Arnolf mężem Anusi, czy dużoby się zmieniło?

Jakże z tem walczyć, z czego rozkosz sama płynie?

pyta, myśląc o Horacym, Anusia, narzeczona Arnolfa. A gdyby zadała to samo pytanie jako żona? Cóż wtedy? Ale Molier niewiele troszczył się o rozwiązanie problemu małżeńskiej wierności, jak wogóle coraz mniej się o niego zaczynała troszczyć Francja, a przynajmniej jej najświetniejsza inkarnacja: — Dwór. Wraz z wydelikaceniem, dwornością obyczajów, kulturą myśli, wchodzi to uroczne społeczeństwo w znak erotyzmu, który wy-ciśnie odtąd na francuskim piśmiennictwie tak znamienne piętno.

Literatura w. XVI była raczej męska; dwa jej świeczniki, Rabelais, Montaigne, to pisarze dla mężczyzn. Męskim jest Corneille, natomiast twórczość Racine'a będzie już skąpana w atmosferze kobiecości. Pomiedzy nimi dwoma był Molier; a mimo, iż naistotniejsza część jego dzieła jest męska, element kobiecy zaplata się niby gibki bluszcz o ten krzepki pień. Miłość sączy się wszystkimi szczelinami w jego dzieło; raz po raz od-zywa się w niem, w interludjach, w tekście, melodja piosenki, której morał niezmiennie brzmi: „Jeśli żyć chcecie szczęśliwi — kochajcie, pókiście żywi...“; morał, nabierający osobliwej wymowy w ustach tego męczennika nieszczęśliwej miłości. Ale i w najbardziej osobistych jego sztukach, nietylko w dworskich sielankach, miłość — bodaj konwencjonalna — jest osią, koło której wszystko się kręci, jest tą *ultima ratio*, przed którą wszystko się ugina, która zawsze wkońcu tryumfuje. Kobieta wychodzi zawsze rozgrzeszona, lub też ukarana co najwyżej lekkim zawstydeniem, — byle była młoda i piękna.

Ale może dosyć już tego komentarza; raczej przerywam go, niż kończę. Molier — to istny świat; o świecie zaś, wiadomo, można

gawędzić bez końca. Zresztą będzie sposobność wrócić do niejednego, omawiając poszczególne utwory. Nakoniec trzeba jeszcze powiedzieć kilka słów o samej technicznej stronie pisarskiej Moliera.

Najpierw, kwestja oryginalności. Widzimy, iż w początkach twórczości Molier nie siłił się na oryginalność; przeciwnie; wciska się ona w jego dzieło sama przy zewnętrznych zapożyczeniach. I tę beztroskę okaże Molier całe życie; gdy tego zażąda temat, stwarza rzecz zupełnie oryginalną — że tylko wspomnę drobiazgi, jak *Krytyka szkoły żon*, *Improwizacja w Wersalu* etc., nie mówiąc o takich *Pociesznych wykwintnisiach*, lub o tych szczytach jego genjuszu, jak *Świętoszek* lub *Mizantrop*; to znów w *Don Juanie*, w *Amfitrjonie* zapożycza się bez ceremonji; w *Skąpcu* zeszywa niedbale najrozmaitsze cudze sceny, samą osnowę biorąc z Plauta.

Zaznaczamy tu, iż w epoce, w której tworzył Molier, pojęcia o tem, co dziś nazywamy *plagiatem*, były zupełnie odmienne, niż dziś. Jak nie istniało prawo autorskie, tak nie istniała moralna własność literacka; każdy brał z poprzedników lub nawet współczesnych, co mu się podobało, co mu było potrzebne, przerabiając, naśladując lub wcielając wprost bez żadnego skrupułu i zarzutu. Czy ten sposób pojmowania rzeczy nie był zdrowszy, niż dzisiejszy przymus oryginalności za każdą cenę, możemy uważać za kwestję otwartą. Jeden z krytyków francuskich powiada, iż, gdyby w owej epoce panowały dzisiejsze skrupuły w tej mierze, literatura stałaby się uboższą o jaki tuzin arcydzieł.

Dodajmy zarazem, iż Molier, jeżeli brał z drugiej ręki, to na sposób Szekspira; jeżeli czerpał, to zawsze, aby poprawić, aby genialną, czasem drobną zmianą nadać słowu lub scenie właściwy ton i wyraz. Ten i ów rys, który wziął w ten sposób ze swych poprzedników (jak owo słynne: *qu'allait-t-il faire dans cette galère*¹ z Cyrana de Bergerac), ocalał dla potomności; jak i nazwisko niejednego miernego pisarza ocalało od niepamięci jedynie tem, że pisarz ów miał zaszczyt być ograbionym przez Moliera.

¹ „Po kiegoż licha laził na ten statek?” (*Szelmostwa Skapena*).

Mimo wreszcie, iż sam Alcest w *Mizantropie* „nie sądzi, aby czas w tem miał grać jaką rolę“, jeżeli chcemy trafnie oceniać twórczość Moliera, zawsze powinniśmy mieć na oku warunki jego tworzenia. Wspomniałem już o szeregu utworów, kreślonych na zamówienie, z narzuconemi życzeniami i bardzo zazwyczaj krótkim terminem; ale nawet i w innych, bardziej własnych utworach warunki teatralne, układ repertuaru nakładają na Moliera przymus pośpiechu.

Tu następuje pytanie, nieraz rozważane, czy Molier pracował łatwo czy trudno, prędko czy pomału? Z tego, co on sam mówi w swoich przedmowach, możnaby wnosić, że szybko; ale są i współczesne opinie, świadczące, iż praca szła mu raczej wolno, złudny zaś pośpiech tłumaczył się tem, że Molier robił „zapasy“, miał mnóstwo szkiców, scen, kreślonych wolnemi chwilkami w miarę pomysłów i wrażeń, i te w miarę potrzeby zszywał nieraz pośpiesznie. Najprostsze jest sądzić, że pracował — rozmaicie, jak każdy prawie pisarz.

Ta konieczność pośpiechu uczyniła może Moliera reformatorem w przełamaniu pewnego dogmatu sceny. Wedle uświęconej tradycji obowiązywał na scenie — poza błahą farsą — wiersz: była to niby godowa szata starannie wykończonego dzieła. I Molier zrazu tego przestrzega: nawet pośpiesznie kreślone okolicznościowe widowisko *Natęty* pisane jest wierszem; aż *Księżniczkę Elidy* zaczyna wierszem, kończy prozą — dla braku czasu. Co ważniejsza, tak doniosły utwór jak *Don Juan* (w 5 aktach! — pięć aktów i proza, to było coś zupełnie przeciwnego ówczesnym konwenansom) pisany jest prozą; toż samo *Skąpiec*. Dodajmy, iż swoboda ta zaszkodziła podobno mocno doraźnemu powodzeniu obu utworów.

W pierwszej tedy epoce twórczości Moliera przeważa wiersz, w późniejszej proza. Jak wszystkie prawie utwory teatralne klasycznej doby, komedje Moliera (z wyjątkiem *Amfitrjona* i *Psyche*) pisane są *aleksandrynem*, długim poważnym wierszem, odpowiadającym naszemu trzynastozgłoskowcowi. Klasyczny ów aleksandryn, pełny ale nieco sztywny, zamykający myśl i zdanie z końcem wiersza, przetrwa w tej postaci aż do romantyków: Wiktor Hugo uczyni go żywszym i giętszym, łamiąc go

i przenosząc myśl swobodnie z jednego wiersza do drugiego, przesuwając dowoli średniówkę i rozbijając tok jego szybkim ucinanym dialogiem. Swobody te były jedną z głównych przyczyn walki, toczącej się około przedstawienia *Hernaniego* Wiktora Hugo (1830). „Klasycznej” epoce obce były żywość i przepych obrazowania poezji nowoczesnej; obraca się ona w szczupłym kręgu konwencjonalnych formuł i ogólników: np. gdy mowa o miłości, zawsze mamy *ogień*, *kajdany*, *katusze*, *groty*, *powolne służby*, *tkliwe starania* etc. Trzeba na u c z y ć s i ę c z y t a ć i o s w o i ć się z tym spłowiałym stylem, aby pod tą skrzeplą dziś dla nas skorupą odczuć płonący potężny ogień. Ale pamiętajmy, że konwenans swój wytwarza każda epoka literacka, i że bodaj czy nie dokuczliwsze jest dziś dla nas nadużycie *anielstw* i *błyskawic* u romantyków, a *chuci*, *prailów* etc. u „Młodej Polski”.

O ile nikt (jeżeli pominiemy współczesne mu ataki, urodzone z zawiści i ciasnoty) nie powążył się zaczepiać geniuszu komicznego Moliera, o tyle Molier jako stylista, jako pisarz, był — zwłaszcza w pewnych epokach — przedmiotem wielu zarzutów; a zarzuty te tyczyły głównie jego sztuk, pisanych wierszem. Namietnym sporom na tem tle, w które niepodobna mi tu bliżej wchodzić, położył koniec Brunetière, stwierdzając, że wielki pisarz, a p o p r a w n y pisarz — to są pojęcia, które bynajmniej nie-zawsze się pokrywają, i że może w tej właśnie „niepoprawności” tkwi tajemnica życia i siły danego stylu. Ani Corneille, ani Saint-Simon, ani Honorjusz Balzac nie byli poprawnymi pisarzami. Sarcey czyni tu jeszcze jedną uwagę: mianowicie, iż styl Moliera ma na celu zawsze recytację ze sceny, a nie lekturę: to, co może się zdawać ciężkie i martwe w lekturze, nabiera wyrazu na scenie, zwłaszcza w ustach tegiego aktora i przy wrodzonej francuskiej wirtuozi wygłoszenia. Owa straszliwa „wyjaśniająca” tyrada Maskaryla w piątym akcie *Wartogłowa* była brawurową „arją” wielkiego Coquelina.

Ostatecznie powiedzmy: styl Moliera nie jest równy; ma swoje ustępy świetne i słabsze. I tu, jak wciąż u niego, pospiech zawinił niejednemu zaniedbaniu. Czasem w tej samej sztuce: np. w *Skąpcu* znajduje się najżywsza proza obok ciężkiego i bladego języka np. pierwszej sceny. To samo w wierszu.

Rzecz prosta, że te nierówności odbijają się i w przekładzie, gdyż jako tłumacz nigdy nie uważam za właściwe poprawiać autora.

Gdy mowa o stylu Moliera, pamiętajmy o jednym. Molier bardzo niewiele sztuk ogłaszał drukiem; może właśnie dlatego, że czuł, iż, oddając je do druku, trzeba by podjąć mozolną pracę oszlifowania i wykończenia, na co w swem gorączkowem i szczerze wypełnionem życiu nie miał ani dość czasu, ani swobody myśli. Większość sztuk jego, tak jak je znamy, to egzemplarze teatralne, wydane po śmierci pisarza obcą ręką.

Molier, ten genjusz nawskroś teatralny, stał się siłą swej indywidualności reformatorem teatru i w jego technicznej sferze. „Odkonwencjonalizowanie“ sceny, dążenie do prostoty, naturalności—to jego cechy. Już w tak wczesnym utworze, jak *Pociężne wykwintnisie* rzuca pierwszy kamień do oficjalnego ogródka Melpomeny, teatru w „burgundzkim pałacu“. W *Improwizacji w Wersalu* używa w walce o swoje pojęcie sztuki aktorskiej najsprawniejszej broni, parodji, w której podobno celował. Zarazem sztuka ta ukazuje go nam na scenie jako niestrudzonego reżysera. Reżyserji Moliera w jego komedjach oddają sprawiedliwość nawet jego współcześni wrogowie. Molier zrywa z tradycją masek, w których występują aktorzy jeszcze w pierwszych jego sztukach, wprowadza na scenę kobietę w żeńskich rolach charakterystycznych mimo, że w wielu jego utworach jeszcze grywają je mężczyźni.

Ale czas nam już zobaczyć Moliera w jego dziełach.

1. The first part of the report is a general statement of the work done during the year.

2. The second part is a detailed account of the work done in each of the various departments.

3. The third part is a summary of the results of the work done during the year.

4. The fourth part is a list of the names of the persons who have been employed during the year.

5. The fifth part is a list of the names of the persons who have been employed during the year.

PIRWSZE PARTIĘ PRZEDMOWY

CZĘŚĆ DRUGA

MOLIER W SWOICH UTWORACH

I. PIERWSZE FARSY PROWINCJONALNE.

Czytanie kolejne utworów Moliera, zwłaszcza tych z pierwszej epoki jego twórczości, jest poniekąd studjum embriologicznem. I to podwójnie. Możemy śledzić krok po kroku ewolucję jego samego, a równocześnie ewolucję komedji francuskiej, tem samem komedji nowoczesnej w ogólności. I studjum to pomnaża nasz podziw dla tego olbrzyma komedji, który w kilka czy kilkanaście lat zdołał przebyć drogę od *Latającego lekarza* do *Mizantropa* i *Świętoszka*. Śledzimy zarazem te narodziny Moliera z tradycyjnej farsy z tem większą uwagą, iż mimo wszystko nigdy się on jej nie zaparł: motyw farsowy wpłata się w całą jego twórczość, czyni tem lotniejszą, wnikliwszą jego myśl i jego satyrę; snuje się ten motyw aż do ostatniego utworu, w czasie którego wśród rozszalałej farsą blazeńskiej promocji na lekarza Molier, grając główną rolę, skonał na scenie.

Źródło farsy jest u Moliera podwójne: stara farsa francuska, której klasycznym wzorem pozostał *Maitre Patelin*, oraz włoska *commedia dell'arte*, ze swemi tradycyjnemi maskami, Pantalonom, Doktorem, Arlekinem, przeszczepiona na grunt francuski. Za czasu młodości Moliera ta włoska farsa święciła tryumfy w Paryżu; na nią-to z pewnością prowadził chłopca pobłażliwy dziadunio; najwybrańsza publiczność nie gardziła tą zabawą. Później gwiazda farsy zbladła nieco wobec zjawienia się tragedji Corneille'a oraz wyższej komedji literackiej, opartej znowuż o wzory hiszpańskie, jak *Klamka* Corneille'a, i i. Ale na prowincji, gdzie Molier spędził pierwszy okres działalności, farsa zawsze była żywa.

Molier jako wódz i dyrektor swej trupy troszczył się o jej repertuar; grywał zapewne sztuki, czerpane z innych teatrów; prócz tego tłumaczył, adaptował, może kleił nowe. Nie brano wówczas tego tak ściśle: nikt nie siłił się zbytnio na oryginalność, a tem mniej jeszcze troszczył się o szanowanie własności literackiej: pisać, tłumaczyć, wystawiać — były to czynności, w których własne i cudze pomysły mieszały się w rozmaitych proporcjach i kombinacjach. Współautorami bywali nieraz i aktorzy: jak w *commedia dell'arte*, tak i w tych pierwszych utworach Moliera, t. zw. „kwestja“ kończy się znakiem „etc.“, wyrażającym, iż aktor zależnie od swej werwy i humoru może haftować dalej na tej kanwie.

Pan nie należysz do tych lekarzy, którzy uprawiają jedynie medycynę, słusznie tak nazwaną racjonalną czyli dogmatyczną; mniemam, iż wykonujesz swoją sztukę, święcąc na jej polu codziennie najwyższe tryumfy, *experientia magistra rerum*. Pierwsi ludzie, którzy poświęcili się zawodowi lekarskiemu, cieszyli się za swą cenną umiejętność tak wysokim i ogólnym szacunkiem, iż policzono ich w poczet bogów przez wdzięczność za świetne kuracje, jakimi codzień mogli się poszczycić. Nie znaczy to, by należało pomiatać lekarzem, który nie wróci zdrowia pacjentowi, gdyż zdrowie nie jest wyłącznie zależnem od jego lekarstw ani wiedzy; *interdum docet plus valet arte malum*. Panie, obawiam się, abym nie był natrętnym: mam zaszczyt go pożegnać, w nadziei, że za następnem widzeniem będę mógł z nim pomówić dłużej i swobodniej. Pański czas jest tak cenny i t. d.

Ze sztuk owego repertuaru Moliera — autorstwa nie dochodźmy zbytnio, gdyż zresztą byłoby to daremne — zachowało się tylko kilka tytułów, jak *Lekarz zakochany*, *Trzech doktorów rywali*, *Bakalarz*, *Gorgibus w worku*, etc. Wreszcie posiadamy w całości dwie sztuki, które wydawcy powszechnie włączają do utworów Moliera.

I słusznie. Mimo swej prymitywnej budowy i ogólnikowej charakterystyki figur nie przynoszą one wstydu jego dziełu. Mniejsza o to, czy Molier je sam w całości napisał, czy też dał tu i ówdzie dotknięcie tradycyjnym farsom: dość, że posiadają one już to, co będzie jedną z cech jego geniuszu: siłę komiczną. Prócz tego zawierają już pewną ilość typów, sytuacji, które, przeobrażone, rozwinięte, odnajdziemy w utworach, datujących z dojrzałej epoki pisarza.

Pierwsza z tych sztuk — to *Zazdrość Kocmołucha* (w oryg. *La jalousie de Barboüillé*; *Barboüillé*, „umączony“, gdyż wedle tradycji włoskiej komedji aktor, grający komiczne role, bielili sobie twarz mąką). Temat: — również tradycyjna zazdrość oraz niedole małżeńskie: mąż, wystrychnięty na dudka przez żonę. Później, wystarczy Molierowi jednego genialnego dotknięcia, aby tę farsę zmienić w głębokie studjum społeczne: plebejusz, który wszedł w arystokratyczną rodzinę. Ta sama sytuacja — niedołęstwo i słabość biednego Kocmołucha wobec szczonej Anieli — innej nabiera perspektywy w Grzegorzu Dyndale, jeżeli weźmiemy pod uwagę, iż i teściowie jego, o ile bodaj trochę posiadali stosunków, mogli na skargę córki postarać się o to, aby biednego Grzegorza pod ładą pozorem skryto w Bastylji lub innem bezpiecznem schronieniu.

Druga figura — to doktor (filozof): widzimy, że reakcja przeciw pedantyzmowi uczniów jest poniekąd w tradycji ludowej; doktor ten zwiastuje owych paradnych filozofów z *Małżeństwa z musu*, nauczyciela filozofji w *Mieszczaninie szlachcicem*, etc.

Co do samej treści tej farsy, to sięga ona jeszcze Bokacjusza, skąd przeszła zapewne na scenę włoską. W repertuarze trupy Moliera fabuła ta pojawia się kilka razy pod rozmaitemi tytułami.

Kocmołuch ma żonę i złą żonę, Aniele, jak Grzegorz Dyndała, na którą uskarża się niemal w tych samych słowach:

Trudno, doprawdy, o nieszczęśliwszego człowieka! Żona przywiedzie mnie chyba do szaleństwa: zamiast dbać o mnie i starać się mi dogodzić, kolki ciosa mi na głowie... zamiast siedzieć spokojnie w domu, goni po spacerach, kolacyjkach, włóczy się Bóg wie z kim. O, biedny Kocmołuchu, cóż z ciebie za pożałowania godna istota! Ale trzeba ją raz ukarać. Gdybyś ją tak zakatrupił?... nie, to nic nie warte, powiesiliby cię...

W swoim utrapieniu próbuje poradzić się doktora, który zalewa go potokiem wymowy, wywodząc mu, jako jest nie raz, ale dziesięć razy uczonym doktorem; a to

Primo, ponieważ, jako że jedność jest podstawą, podwaliną i wogóle pierwszą ze wszystkich cyfr; więc też i ja jestem pierwszym ze wszystkich doktorów, najuczeńszym z uczonych. *Secundo*, ponieważ istnieją dwie własności konieczne dla zupełnego poznania wszystkich rzeczy: zmysły i pojęcie; że zaś ja wcielam w sobie całkowicie i zmysły i pojęcie, przeto jestem po dwa razy doktorem.

KOCMOŁUCH: Zgoda. "Otóż...

DOKTOR: *Tertio*. Ponieważ liczba trzy jest liczbą doskonałości według Arystotelesa; zatem, ponieważ jestem doskonałym i wszystkie moje utwory są również doskonałe, przeto jestem po trzy razy doktorem.

I tak dalej aż do dziesięciu, nie daruje nam ani punkcika! Daremnnie szuka Kocmołuch interwencji teścia; daremnnie łapie żonę na tem, jak goni po nocy; w scenie, wiernie później odtworzonej w *Grzegorz Dyndale*, szczwana niewiasta umie go wywabić z domu, sama się wsliznąć do mieszkania i odwrócić rolę, jego obwiniając o nocne wędrówki:

ANIELA: Nie otworzysz?

KOCMOŁUCH: Nie, nie otworzę.

ANIELA: Ej, mój dobry, pocziwy mężulku, otwórz, proszę cię, moje serduszko złote.

KOCMOŁUCH: A, krokodylu! a, węzu jadowity! lasisz się, by mnie oszukać.

ANIELA: I nie żal ci biednej żoneczki, która cię tak kocha?

KOCMOŁUCH: Nie, jestem nieublagany; obraziłaś mnie, jestem mściwy jak djabli, krótko mówiąc, jestem niewzruszony.

ANIELA: A czy ty wiesz, że, jeżeli doprowadzisz mnie do ostateczności, zrobię coś, czego będziesz żałował?

KOCMOŁUCH: I cóż zrobisz, suko?

ANIELA: Słuchaj więc, jeśli mi nie otworzysz, zabiję się tu pod bramą; rodzice, którzy z pewnością, nim udadzą się na spoczynek, znajdą tu przekonać się, czyśmy się pogodzili, ujrzą mnie nieżywą, i ty pójdiesz na szubienicę...

A *Latający lekarz*? widzimy tu przygrywkę do tej kampanji, jaką Molier wyda medycynie; kampanji również nawiązującej do ludowych tradycji. Koncepty Sganarela, rozwinięte, staranniej opracwane, stworzą później ten klejnocik humoru: *Lekarza mimowoli*. Paroma rysami zaznaczony Adwokat nie zszpeciliby swoją swadą galerji molierowskich pedantów; szalona zaś cyrkowa scena, kończąca sztukę, wróży już *Szelmostwa Skapena*. Są w tej konsultacji lekarskiej rysy niezbyt smaczne: otóż, wobec tego, iż późniejsza komedia Moliera wydaje się niekiedy gruba, pamiętajmy, iż o wiele grubsza była ta, którą on zastał, czego próbkę mogą właśnie stanowić te rysy. Wówczas musimy uznać, iż Molier raczej uszlachetnił ją znacznie i oczyścił z tych brzydkich narośli.

Fabulę *Latającego lekarza* znaleziono w zbiorze streszczeń z komedyj włoskiego aktora Dominico, który też ją może skądś zapożyczył.

Zamożny mieszczanin Gorgoni ma córkę, którą, oczywiście, chce wydać za mąż rozsądnie, to znaczy bogato z pominięciem praw serca. Lucylla ucieka się do klasycznego sposobu: udaje chorą. Na rozkaz swego pana, wielbiciela Lucylli i kochanego przez nią wzajem Walerego, Sganarel udaje lekarza i zaleca pomieszczenie chorej w ustronnym domku w ogrodzie. Oto fragment konsultacji:

GORGONI: Panie lekarzu, bardzo się boję, aby nie umarła.

SGANAREL: Niechże ją Bóg broni! Niech się nie waży umrzeć bez recepty lekarza. Hm, ta uryna oznacza wielką gorącość, wielkie zapalenie wszystkich wnętrzności; nie taka zła, z tem wszystkim.

GORGONI: Jakto! pan lyka?

SGANAREL: Niech to pana nie dziwi: lekarze zazwyczaj zadowolają się oglądaniem, ja jednak, który jestem lekarzem ponad zwykłą miarę, łykam, ponieważ przy pomocy smaku lepiej rozróżniam przyczyny i następstwa choroby. Ale, jeśli mam prawdę powiedzieć, trochę jej było za mało, aby móc dobrze osądzić: niech jeszcze odda urynę...

To był ton farsy przedmolierowskiej. Sztuka kończy się sceną, w której Sganarel, grany niewątpliwie przez samego Moliera, zmuszony jest wcielać kolejno dwie osobistości, aby się wyłgać z trudnego położenia. Wreszcie zmuszają go do konfrontacji: i tu jeszcze próbuje ratować się swą werwą:

SGANAREL: Niema rzeczy, którejbym dla pana nie uczynił: zaraz usłyszysz, jak się z nim rozmówię. (*W oknie:*) A, jesteś hultaju! — Mój dobry panie bracie, przebacz mi już, przebacz; zaręczam, że to nie moja wina. — A ty galganie, szelmo! czekaj, ja cię nauczę za twoje zuchwalstwo! — Panie bracie... — Milcz, powiadam! — Już nigdy... — Milcz, łotrze!

PIETREK: Jak pan sobie wyobraża, kto tam u pana jest w tej chwili?

GORGONI: Ten sławny lekarz i jego brat Narcyz; poróżnili się trochę i właśnie się godzą.

PIETREK: Niech mnie licho porwie, jeżeli to nie jest jeden i ten sam człowiek...

Oto typ utworów, którym Molier miał zawdzięczać pierwsze sukcesy na dworze i łaskę królewską.

II. WARTOGLÓW. — ZWADY MIŁOSNE.

Pierwsza większa sztuka Moliera, nawpół tylko oryginalna, wprowadza nas w styczność z drugim źródłem jego komedjowej twórczości. Obok zawieszistej farsy, która bywała zazwyczaj krótka (najczęściej w 1 akcie), oparta na prostych tradycyjnych sytuacjach, pisana niedbale, prozą, z wolnem polem dla improwizacji aktorów, istniała w Hiszpanji, ale zwłaszcza we Włoszech komedja w wyższym stylu, bardziej już literacka. Sztuki tego typu, wierszem, były staranniej napisane, a treść swą czerpały przeważnie w bardzo zawikłanej intrydze. Oszustwa, podstępny, przebrania, porwane dzieci, które odnajdują się z końcem piątego aktu, oto jej cechy. Coś z tych elementów zachowa się nieraz i w późniejszych utworach Moliera: np. zakończenie *Skąpca*.

Z pomiędzy tych sztuk jedną z najpopularniejszych była komedja *l'Inavvertito*, napisana przez włoskiego aktora Barbieri (Beltrame) w 1629 r. Molier znalazł tę sztukę z czytania, jeżeli nie ze sceny; zaczem obyczajem ówczesnym zamierzył przyswoić ją swojej trupie. W naśladownictwie tem nie trzyma się wiernie pierwowzoru, ale wspomaga się pomysłami z innych jeszcze sztuk włoskich oraz nowelą Cervantesa *Piękna Egipcjanka*; komedji swojej daje tytuł *Wartoglów (l'Etourdi)*. Ten występ autorski przypada na r. 1653 lub prawdopodobniej 1665: Molier ma wówczas 33 lat. Ta pierwsza, jeszcze tak niesamodzielną próbą dowodzi, jak wolno dojrzewał jego genjusz; wchłonawszy w siebie wiedzę życia, obecnie Molier jakgdyby czuł potrzebę wyrobienia sobie ręki, pióra. Ale dopiero w atmosferze Paryża twórczość jego, dojrzewająca snąć wewnątrz, rozwinię się szybko

i bujnie. „Premiera“ *Wartogłowa* odbyła się w Ljonie; później, w 1658, Molier wystawi go z wielkiem powodzeniem w Paryżu.

Dwaj młodzi panicze, Leljust i Leander, palają miłością do niewolnicy Celji i każdy z nich sili się ją za wszelką cenę zdobyć. Najprostszą drogą do tego jest wykup; niestety jednak, jak to zwykle u młodych, z pieniędzmi jest kuso, gdyż ojcowie ich dobrze ściskają worek. Leljust ma służącego Maskaryła, franta nad frantami, który w swej podrażnionej ambicji zawodowej istotnie na głowie staje, aby wymyślić jakiś sposób; ilekroć go jednak wymyśli i sprawa zdaje się wygrana, Leljust niezręcznością swoją wszystko psuje. Maskarył doprowadził starego Anzelma do tego, że upuszcza sakiewkę: Leljust zwraca mu uwagę na zgubę. Maskarył udaje, że przeszedł w służby drugiego zalotnika, Leandra, aby zdobyć Celję rzekomo dla niego, a w istocie dla swego pana, Leljust, myśląc że spełnia czyn nadzwyczajnej bystrości, krzyżuje Leandrowi zamiary i t. d. Raz po raz Maskarył zarzeka się, że opuszcza sprawę nieuleczalnego *Wartogłowa* i znów „honor“ każe mu pokusić się o nową próbę:

Powie ktoś, że mi zbrakło już w tej walce broni,
I że mój słynny dowcip widać w piętce goni.
I cóż się stanie wówczas ze świata mniemaniem,
Co królem frantów zgodnem głosi ciebie zdaniem?
Z opinją, którą w próbach ciężkich, Bóg wie ilu,
Zwycięstwy swemiś sobie zdobył, Maskarylu?
Honor, mój chłopcze, pierwszą do czynów podniętą;
W szlachetnych swoich trudach nie ustawaj przeto,
I, mimo twej urazy do Leljusta całej,
Skończ dzieło nie dla niego, lecz dla własnej chwały.

Sztuczki Maskaryła bywają nieco przyostre i ilustrują smak ówczesnego teatru; kiedy np. wspólnie z Leljustem wmawiają w starego Anzelma, że ojciec Leljusta zmarł, aby w ten sposób wyłudzić zeń pożyczkę rzekomo na pogrzeb, a w istocie na wykup Celji:

ANZELM:

Nie do wiary! tak nagle! żył jeszcze dziś zrana!

MASKARYL:

W ten czas można kęs drogi zrobić, proszę pana.

LELJUSZ *placząc*:

Och!

ANZELM: Trudno, mój Leljuszu; gdy woła niebieska,
Od śmierci i dyspensa nie zbawi papieska.

LELJUSZ:

Och!

ANZELM:

Wszak na życie ludzkie wszędzie ona czyha,
Patrząc, kiedyby mogła ukąsić nas z cicha.

LELJUSZ:

Och! och!

ANZELM:

Wszystkie błagania, wszystkie nasze prośby
Nie są zdolne zatrzymać tej straszliwej kośby:
I każdy z nas...

LELJUSZ: Och!

MASKARYL: Próżno pan mówi tak pięknie,
Jego straszliwa boleść od tego nie zmięknie.

Sztuka kończy się jak bądź: Celja okazuje się porwaną przed laty córką starego Tryfaldyna, u którego była niewolnicą, i który ją bez świadomości o tem kupił od Cyganów. Nic nie stoi na przeszkodzie małżeństwu Leljusza, Leander sam wstępuje na drogę rozsądku i wraca do swej narzeczonej, a drugi rywal Leljusza, Andres, okazuje się bratem Celji!!

W tej pierwszej próbie Molier mało jeszcze, napozór, daje z siebie. *Imbrogljo* włoskie pozostało tak samo u Moliera komedją, opartą czysto na intrydze. Intryga ta nie rozwija się stopniowo, aby wkońcu rozwiązać się w pomysłowem zakończeniu; nie, jest to poprostu szereg epizodów (jest ich coś 10, a mogłoby być tak samo drugie tyle), przerwanych nagle rozwiązaniem zupełnie sztucznem. Świat, w którym się rozgrywa ta sztuka — owa rzekoma Messyna — jest nawskroś fantastyczny, rządzący się jedynie prawem konwencji tego rodzaju teatru; *Wartogłów* nie ma jeszcze nic z tego, czem Molier uczyni później swój teatr: komedji obyczajowej. Komedją charakterów też nie jest: trzech starcy, Celja — owa branka, wysławiająca się z tak wykwintną precyzją, — Hipolita, Leander, to postacie konwencjonalne, figury na szachownicy, któremi autor rozgrywa swą partję werwy i dobrego humoru.

Centralnym punktem, osią sztuki jest sługa Leljusza, Maskaryl. *Mascarille* — znaczy „maseczka“; Molier, grając tę rolę, grał ją w masce; jakoż i ta postać niewiele ma cech indywidualnych. Ten lokajski genjusz intrygi — to tradycyjna postać, która, poprzez Plauta sięga het, greckiego teatru. W teatrze włoskim przetrwa ona jeszcze długo po Molierze w swej konwencjonalnej postaci (np. *Sługa dwóch panów* Goldoniego), podczas gdy we Francji Beaumarchais ożywi ją świeżą krwią, tworząc z niej swego Figara. Akcja, rozgrywająca się na „placu publicznym“ i kręcąca się dokoła „niewolnicy“, też mocno traci łacińską komedię. Z późniejszych utworów Moliera najbardziej pokrewny tej sztuce charakter zachowują *Szelmostwa Skapena*.

Jedna tu jest figura, którą można by uważać poniekąd za charakter: to sam ów „wartogłów“, sam Leljusz. Jest to wybornie uchwycony młody panicz z dobrego domu, rozpieszczony życiem, goniący bez opamiętania za swą chętką. Zasady jego etyki nie są nieubłagane, ale od robienia brzydkich rzeczy ma swego Maskaryla; sam mimo, że gotów korzystać z jego sprawek, zachowuje sobie przywilej szlachetnego, rycerskiego w potrzebie odruchu. Doskonale jest tu uwydatniony kontrast człowieka, który myśli leniwo, nieściśle i na krótką metę, gdyż życie go do tego nie zmusza, a tego Maskaryla, który zawsze oglądał świat od dołu, drogo kupił wiedzę życia za cenę kijów i upokorzeń i który szelmostwo swoje pielęgnuje, jako artyzm. W stosunku tego sługi i pana znalazłoby się sporo rysów, które wyrywają się z konwencji, głębiej sięgając w istotę rzeczy.

Ale błędem byłoby mniemać, że Molier niczem tu nie wzbogacił swego pierwowzoru. Dał tej komedji swą pierwszą, młodą, iskrzącą się werwę, która sprawia, iż oszołomiony tym Maskarylem widz rozkoszuje się jego sztuczkami, byleby znalazł się aktor zdolny udźwignąć tę rolę. Grywał ją sam Molier i miał w niej być, jak mu to nawet wrogowie jego przyznają, nieoceniony. Tragedją Moliera jako aktora było, że marzył o rolach szlachetnych, koturnowych, w których nie miał powodzenia, a celował w komicznych, które mniej lubił. Z tej podwójności wyniknie rola Alcesta w *Mizantropie*. Co się tyczy Maskaryla,

jeszcze w 1871, kiedy wznowiono sztukę, wielki Coquelin święcił tryumfy w tej roli.

Wreszcie, Molier dał tej sztuce wiersz francuski, który mimo licznych zaniedbań i wynaturzeń jest jednym z najlepszych, jakim kiedy pisał; soczysty, obrazowy, żywy. Krytykowano nieraz, i bardzo, wiersz molierowski; aby go sądzić, trzeba pamiętać, że tekst Moliera zawsze pisany był z myślą o scenie nie o lekturze: mnóstwo rzeczy ciężkich i zawiłych w czytaniu plastyczniej rysuje się przy dobrem wygłoszeniu z żywym udziałem mimiki. Nawet ta potworna tyrada Maskaryla w 5 akcie, wypowiedziana jednym tchem przez Coquelina (88 wierszy!), robiła podobno wrażenie brawurowej arji, której publiczność słuchała z zapartym oddechem, aby po ostatniem słowie wybuchnąć burzą oklasków. Wiktor Hugo cenił wiersz *Wartogłowa* nad inne sztuki molierowskie.

Komedja ta iskrzy się wesolością; czuć, że Molier się bawi, że się upija musowaniem własnej werwy, że sam przedrwiwa sobie przytem z tych naiwnych powikłań: góruje o wiele ponad swoim tematem. Wreszcie godzi się zaznaczyć tu i ówdzie parodystyczny ton, apostrof Maskaryla (do swego serca, honoru, etc.), przywodzących — zapewne z intencją — na pamięć starego Corneille'a, który od czasu *Cyda* (1636) wydał już do tej pory swoje największe arcydzieła.

Następny utwór Moliera jest p o z o r n i e raczej cofnięciem się wstecz, niż krokiem naprzód. Jest to komedja tak niejednolita, tak wyraźnie sklejona z dwóch obcych sobie elementów, iż przy całym kulcie molierowskim nikt we Francji nie odważa się jej wystawiać w całości: grywa się z niej z akty, które, same dla siebie, stanowią rozkoszną komedyjkę. Ale, w istocie, utwór ten stanowi nową zdobycz Moliera, dalszy krok ku znalezieniu samego siebie, swej drogi, ku wyzwoleniu się z panujących mód i stylów. I stąd właśnie ta niejednorodność: strzęp starej komedji jest tu niby larwa, z której już się wydobywa barwny, świetny motyl.

Znów tedy Molier bierze za podstawę włoską komedję Secchiiego p. t. *Chciwość*, komplikuje jeszcze jej intrygę (może już

w tem tkwi coś z parodji, satyry?) tak, że jej „wyjaśnienia“ (II, 1) trzebaby przełożyć na prozę, aby je zrozumieć. Jest to historia o dziewczynie, chowanej jako chłopiec w męskim przebraniu: ulubiony motyw włoskiego teatru, dający pole do dość drażniących dialogów i dwuznacznych scenek. Mimowoli, odczytując scenę Askanjusza z Walerym (I, 2), myślimy o Szekspirze (*Jak wam się podoba*, etc.); to stąd, że i Molier i Szekspir czerpali ze wspólnego źródła: z komedji włoskiej.

Ale ta licha intryga sztuki ginie doprawdy pod obfitością tego, co już Molier daje z siebie: cała ta jego oryginalna, samodzielna część sztuki tętni humorem, werwą, nieraz uczuciem. Ten paradny Kasper (w oryg. *Gros René*, od przezwiska aktora-grubasa, który go grywał) ze swemi monologami; ten Metafrast (tradycyjne imię „uczonego“ z komedji włoskiej), będący tak artystycznym rozwinięciem „doktora“ z pierwszych fars Moliera; to nieporozumienie między dwoma starcami, to już rzeczy kreślone ręką mistrza. A cóż dopiero sama z w a d a m i ł o s n a, ten kwartecik, prowadzony z całą sztuką kontrapunktu; z basem, rubasznym basem Kaspra, parodjującym tkliwy wiolein swego pana! Ileż humoru, czułości, delikatnej intuicji psychologicznej w kreśleniu tych wiecznych kłótni, isniejących, odkąd istnieją kochankowie! Molier traktował ten temat ze szczególnem upodobaniem: wróci doń jeszcze w *Świętoszku*, w *Mieszczaninie szlachcicem*, ale nigdzie ta scena nie wypadnie tak pełno, tak bogato, jak tutaj, przez to szczęśliwe dublowanie pary kochanków parą służby, które to dublowanie w *Mieszczaninie szlachcicem* jest może już bardziej mechaniczne i pośpieszne.

Oto urywek „dystygowanego“ zerwania młodych państwa:

LUCJA:

Nie mówmy więc już o tem.

ERAST:

Tak, nie mówmy o tem;

I, aby raz na zawsze skończyć z tym przedmiotem,

By ci dowieść, niewdzięczna, niezbiecie, niezłomnie,

Że nic ci już nie wolno spodziewać się po mnie,

Precz ze wszystkim, co w mojej utrwała pamięci

Obraz, który dziś zatrzeć przysiągłem najświęciej.

Oto twój portret, pani; jaśnieją w nim blaski

Stu powabów, zesłanych na cię z niebios łaski;

Lecz, że sto równych przywar pod niemi się skrywa,
Weź go: niech mnie ta maska nie zwodzi fałszywa.

KASPER: O!

ŁUCJA: I ja chętnie swoje wspomnienia przemażę;
Oto djament, od pana otrzymany w darze.

A oto parodja tej sceny u służby:

MARYSIA:

Byś się i ty przekonał, coś mi wart jest cały,
Oto paryskich szpilek setka: dar wspaniały,
Któryś mi wczoraj wręczył z miną tak nadętą!

KASPER:

Masz, weź jeszcze ten nożyk; noś go w samo święto:
Kosztował cię cześć groszy: prezent godny księżnej.

MARYSIA:

Oto nożyczki, przy nich łańcuszek mosiężny.

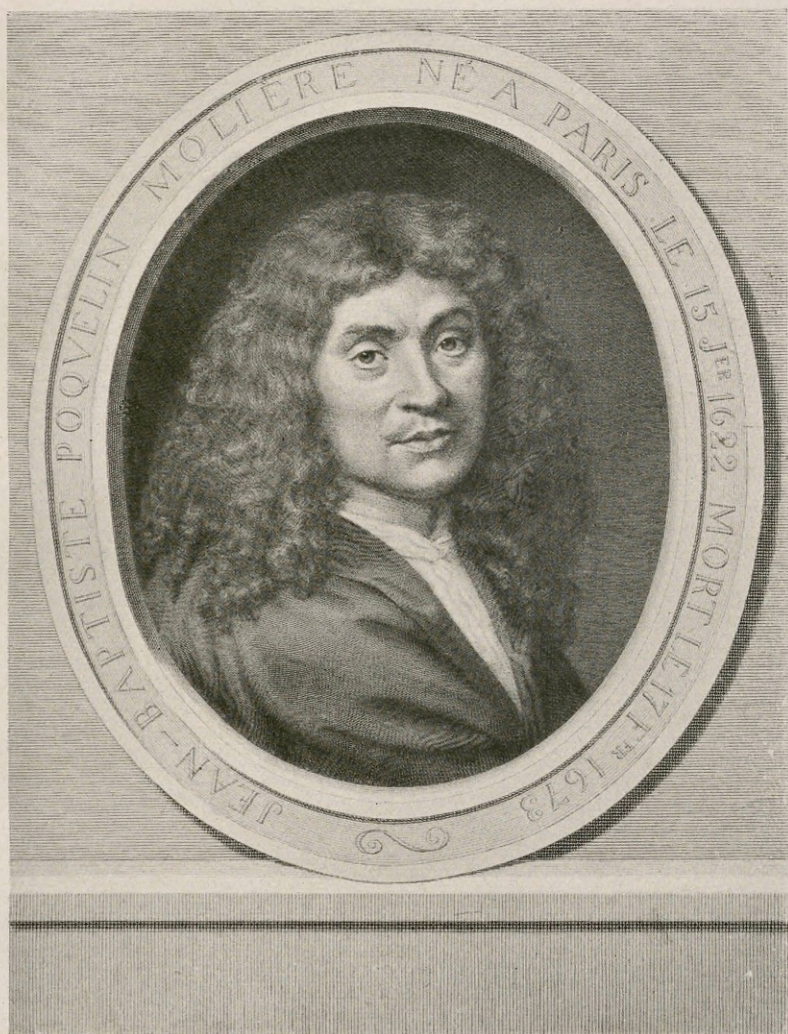
KASPER:

Kawał sera¹ z przedwczoraj: nielada mi lupy;
Masz. Chciałbym ci móc oddać i ten talerz zupy,
Któryś mi dała kiedyś. Nic nie nie zatrzymam.

W jednej rzeczy scena ta ustępuje wymienionym dwom: to, iż w tamtych komedjach zwada rodzi się w naturalny sposób z samej miłości; jest w tem jakby instynkt kochanków, przeczuwających rozkosze pojednania i szukających zaprawy dla słodyczy, iżby nie stała się monotonna. Wystarczyłoby słowa, aby wyjaśnić rzecz, ale żadne z nich nie powie tego słowa, lub raczej powie je na końcu, kiedy już przebiegną całą skalę urojonego dramaciku. Tutaj nie: tu Erast ma wszelkie powody podejrzać Łucję, jak ona znów ma powody być nań oburzona: raczej dziwiłby się można, że sobie tak łatwo odpuścili. To wynika z grzechu pierworodnego sztuki: z jej zaszczepienia na lichem *imbroglio* włoskiem.

Zanotujmy jeszcze epizodyczną postać „filozofa“, jak zawsze pedanta i gaduły:

¹ Ze sceną tą łączy się zabawna anegdota: Podczas oblężenia Paryża w r. 1871 świeciło bombardowane miasto, jak co roku, uroczystość molierowską 15 stycznia. Wśród dochodzącego huku armat i pękających bomb grano *Zwady miłosne*. Ale (opowiada świadek tej sceny, Sarcey), kiedy przyszedł moment, że Kasper rzuca na ziemię kawał sera, rozległ się wśród wygłodzonej publiczności mimowolny szmer zgorszenia: Ser!... jak można rzucać ser...



MOLIER
(według współczesnego sztychu)

Glossą niezwykle udaną

Określił to filozof: „Mów, by cię poznano“;
 Zatem, jeśli mówienia moc mi jest wydarta,
 Cóż ludzka ma istota cała będzie warta,
 Gdy w esencji z bydlęciem zrównaną zostanie?
 Na tydzień cały w głowie mam pewne strzykanie.
 O, jak ja nienawidzę tych wielkich pyskaczy!
 Ha, jeśli uczonego nikt słuchać nie raczy,
 Jeśli się żąda, aby stał z gębą zamkniętą,
 Całą świata hierarchję trza obalić świętą:
 Trzeba, ażeby lisów mogły dusić kury,
 Aby dzieci na starców fukać mogły z góry,
 Aby wilka ściagało jagniątko spokojne,
 By warjat pisał prawa, baby szły na wojnę,
 By zbrodniarz na sędziego wydawał wyroki,
 Żak mistrzowi swojemu kijem łoił boki,
 By chory niósł zdrowemu pociechę w frasunku,
 Aby zając płochliwy...

(*Albert potrząsa dużym dzwonkiem nad uszami Metafrasta, który uciekając woła*):

Na pomoc! ratunku!

Jak wspomniałem, Komedja Francuska wykroila z tych *Zwad* 2 akty i tak grywa się je od końca XVIII w.; w ten sposób sztuka ma znów tę wadę, że wogóle nie znamy przyczyny tego całego nieporozumienia.

Jeżeli instynkt twórczy Moliera szukał w tych dwóch sztukach opanowania „rzemiosła“, zadanie to spełniło się w całej pełni: obecnie, odrzuciwszy już podpórki, spróbuje się w zupełnie samodzielnym utworze.

III. POCZĄTKI W PARYŻU.—MOLIER POKAZUJE PAZURY. — „POCIESZNE WYKWINTNISIE“.

W miarę, jak w Molierze rodził się i męźniał pisarz, czuł on instynktowne ciążenie ku jednemu miejscu, gdzie talent jego mógł znaleźć podniecie, warunki rozwoju, godną siebie publiczność. Przenosi się (1658) ze swą trupą do Rouen, w pobliże Paryża, zapuszcza się sam do stolicy, rozgląda się. Wreszcie, trupa, która ma już swoją reputację, zyskuje protektora, i to nie ladażakiego: zostaje nadworną kompanją *Jegomości* (tytuł brata królewskiego) z pensją 300 franków dla każdego aktora. Za-
znaczyliśmy, że pensji tej nigdy nie wypłacono, co było w owym czasie zwyczajnem zjawiskiem. Molier znał się na rzeczy, przedstawiając swego „markiza de Mascarille“ tak nieszczególnym płatnikiem.

Ale, w zamian, ta dostojna opieka dawała inne korzyści. Dzięki niej w listopadzie 1658 Molier ma zaszczyt wystąpić przed królem i przed całym dworem. Gra tragedję *Nicomède* zgodnie ze swemi fałszywemi ambicjami aktorskimi i zyskuje dość mierne uznanie; na szczęście, po ukończeniu sztuki prosi króla o pozwolenie odegrania jednej z tych zawieszistych fars, którymi raczył prowincję: *Doktór zakochany*. Ludwik XIV, to wcielenie form i majestatu, miał w zakątku duszy słabość do grubej farsy; ubawił się też wyśmienicie: to rozstrzygnęło o losach Moliera i jego teatru. Dano nowym aktorom lokal, gdzie Molier zdobył publiczność paryską *Wartogłowem* i *Zwadami miłosnemi*.

Ale nadeszła chwila, w której Molier pokaże swój lwi pazur;

zarazem — bez intencji może i bez pełnej świadomości — rozpocznie tę kampanję, którą wiodła komedia jego bez wytchnienia do końca w imię zdrowego rozsądku i smaku przeciw wynaturzeniom właściwym epoce. Tem pierwszym wydarzeniem są *Pocieszne wykwintnisie* (*Les Précieuses ridicules*). Jest to zarazem etap w twórczości Moliera o tyle, iż tu, pozostając w skromnej ramie dawnej farsy, wypełnia ją całkowicie treścią własną, zaczerpniętą z życia współczesnego, z tego, na co patrzył, słowem wprowadza na scenę satyrę obyczajową.

Kiedy powstały *Pocieszne wykwintnisie*, nie jest ściśle wiadomo. Może na prowincji około 1654 na podstawie obserwacji prowincjonalnych „wykwintniś”; inni, opierając się na notatce la Grange'a¹, sądzą, iż Moliere napisał tę sztukę w Paryżu w 1659. To zdaje się pewne, iż, jeżeli powstała wcześniej, uległa gruntownej przeróbce.

Aby zrozumieć tło tej satyry, można ją zestawić z powstałym na pół wieku wprzód *Don Kiszotem*. Podobnie jak duch rycerstwa miał swoje piękne i szlachetne źródła, nim się wyrodził i dojrzał do satyry Cervantesa, tak samo i duch, z którego zrodziły się *Précieuzy*². W początku XVII w., w epoce długotrwałych wojen domowych, nienawiści religijnych i powszechnej dzikości, powstał pod egidą margrabiny de Rambouillet salon, gdzie zbierało się grono wytwornych duchów, aby się zabawiać konwersacją, pielegnować sztuki oraz słodkie obcowanie dwu płci, ale w uszlachetnionej, wysubtelnionej formie. Margrabina przyjmowała tylko kobiety nieskazitelne: „unikala w ten sposób tłoku“, zauważa sceptycznie Maurycy Donnay. Do tych pań przyłączyło się wielu wybitnych pisarzy, i w ten sposób powstało ognisko kultury literackiej, które przyczyniło się w znacznej mierze do wyrobienia smaku, oczyszczenia i wzbogacenia języka oraz utworzenia tego wysokiego poloru towarzyskiego, będącego później cechą XVII w. i Francji w ogólności.

¹ „Pierwszy amant“ trupy Moliera i jego wierny druh, który po śmierci pisarza wydał jego dzieła, utrwalił jego teatr, dając podwaliny *Komedji francuskiej*, i prowadził systematyczny „registre“ wypadków teatralnych, stanowiący cenne źródło wiadomości.

² *Précieux*, znaczy kosztowny, szacowny.

Ale te zdobycze nie obyły się bez kosztu. Subtelność nosiła w sobie zaród „manjery”; wyrobienie umysłowe i językowe groziło z drugiej strony zubożeniem, okrojeniem, sprowadzeniem wszystkiego do miary salonu, odrzuceniem tego, co nie dostraja się do jego pojęć i smaku. Wiek XVII wyhoduje tę kulturę, która jest potrosze, jak strzyżony ogród Wersalu; oddaloną od natury, od źródeł i miąższu wielkiej twórczości; znajdzie się na antypodach sztuki, wyrosłej z ludu; zbraknie mu szerokiego tchu i tej tajemnicy, która sprawia, iż oko zatopione w dziele sztuki nie widzi jego dna. Wielcy twórcy, wielcy pisarze XVII wieku przezwyciężyli wewnętrzną wartością swych dzieł opór tego konwenansu, ale na potocznej literaturze odbił się on w sposób opłakany. Co zaś do smaku, to dość powiedzieć, iż w jego imię jeden z największych poetów Francji, Villon, został, jako „trywialny barbarzyńca“, pogrzebany tak gruntownie, iż dopiero wiekowi XIX przypadło zadanie odkopania go.

Oczywiście nie można całej odpowiedzialności za ewolucję literacką XVII w. zwać na barki salonu pani de Rambouillet. Tem bardziej zacna ta dama nie może ponosić winy, że jej idee, przeszedłszy w inne ręce, wypaczyły się karykaturalnie. Albowiem za jej przykładem potworzyło się wiele takich rzekomych centrów kulturalno-literackich; nie wszędzie umiano pochwycić ducha, szlachetne strony tych zebrań; łatwiej było naśladować ich wady, nienaturalność, wyłączność literacką. A już, jak wyglądało to, co doszło na prowincję, łatwo sobie wyobrazić!

Zresztą i samo pierwotne ognisko „wykwintniś“ dogasało. Po małżeństwie Julji d'Angennes (córci pani de Rambouillet, o którą margrabia de Montausier czternaście lat zabiegał, w myśl ideałów Magdusi u Moliera), życie w pałacu zamarło. Spadkobierczynie jego ducha popadły w śmieszność; prawdziwe *précieuzy* odegrały swą rolę.

Rozkwit pałacu Rambouillet przypada na r. 1624—1648, zatem na dziesiątek lat przed przybyciem Moliera do Paryża. Molier zastał już przeżytki; zetknąwszy się ze światem literackim, musiał odczuć tego ducha maniery i koterji. Ten przybysz z prowincji, który zdobył sobie wstępnym bojem króla grubą farsą, który wyparował z jego łask uprzywilejowanych aktorów,

spotkał się z pewnością w tym światku z uprzedzeniem i wzgardą. Aby sobie zdobyć miejsce, trzebaby się giąć, mizdrzyć, słowem wkupić się do tych salonów, które stwarzały reputację. Molier wołał im wydać wojnę.

Napozór — jak to zresztą Molier starannie zaznacza w przedmowie — mierzy on nie w „prawdziwe“ wykwintnisie, ale w ich nieudolne naśladowczynie; ale Molier okazuje się w tej pierwszej próbie zbyt rasowym satyrykiem, aby się zatrzymać na powierzchni: idzie śmiało w głąb. Poprzez niezdarne naśladownictwo dosięga samego pierwowzoru, wydobywa bezlitośnie nawierzch wszystko, co kryje się śmiesznego pod tem wyrafinowaniem, pod chęcią bycia czemś więcej, niż się jest, pod duchem koterji literackiej: stwarza nieśmiertelną satyrę, która ze zmianą zewnętrznych rysów może służyć po wsze czasy dla każdego *snobizmu*.

Żargon się zmienia, treść jest wieczna. Mnie osobiście *Wykwintnisie* najbardziej przywodzą na myśl warszawski salon Deotymy wedle ech i anegdot, jakie dochodziły mnie zeń w dzieciństwie. Podobno raz, kiedy wśród wyfraczonego grona wielbicieli (frak był bezwarunkowo obowiązujący w jej salonie), wieszczka w fantastycznym stroju improwizowała na podjum, z ulicy przez otwarte okno jakiś żartowniś wrzasnął:

Deotyma
Się nadyma;
Zamiast kiecki,
Ma strój grecki!

Sądzę, iż konsternacja, jaką to wywołało w salonie, musiała być dość podobna do wrażenia premiery *Wykwintniś* w Paryżu.

Molier jeszcze niejednokrotnie wróci do tego tematu¹, i my razem z nim. Już tu jednak powiedział dużo. Cóż on dojrzał pod tem „wydwarzaniem“ umysłu i serca? Przedewszystkiem p r ó ż n o ś ć, strasliwą próżność, zakochanie w sobie, pieszczanie się sobą, a co za tem nieodzownie idzie, „towarzystwo wzajemnej adoracji“; oschłość serca, przeżartego próżnością i nieszczerością; zanik uczuć naturalnych pod chwastami sztucznych pseudo-ideałów. Dalej ujrzał snobizm, nowinkarstwo, ducha

¹ *Krytyka Szkoły żon, Mizantrop, Uczone białogłowy.*

koterji, ślepotę na wszystko, co poza nią lub co nie mieści się w jej miarę; zdrobnienie spraw myśli ludzkiej do proporcji salonowych igraszek. A wreszcie, grubość obyczajów, chamstwo duchowe, czające się nieraz pod temi subtelnościami. I tu najbardziej może godną jest podziwu przenikliwość spojrzenia Moliera: to wyrafinowanie mózgowe i literackie, te pretensje do oderwania się od pyłu ziemi, zaszczerpione na bardzo grubej jeszcze obyczajowości, to jedna z cech tego XVII w. Przypomnijmy sobie najjaskrawsze rysy ze współczesnych pamiętników: znacznie później jeszcze widzimy u Saint-Simona, iż wielkie damy na pokojach królewskich biorą w potrzebie lewatywę, odwróciwszy się poprostu tyłem do kominka, ugiąwszy majestatycznej spódnicy i nie przerywając (prawdopodobnie bardzo subtelnej) rozmowy. A „*Historja miłosna Galji*“ Bussy Rabutina: cóż tam za kwiatki obyczajowości! W zamian za to słowo „chustka do nosa“, powiedziane ze sceny, wywołało najwyższe zgorzienie, a pocałunek w rękę byłby tam czemś bardzo rażącym. Ujrzymy to jeszcze przy kampanji Moliera o *Szkołę żon*.

Wreszcie, w satyrze tej Molier walczy przeciw gwałtom, popełnianym na języku. Podobnie jak dążność do wysubtelnienia uczuć wyrodziła się w sentymentalne i pedantyczne brednie „*Mapy krainy czułości*“, tak i wyrafinowania językowe „wykwintniś“ i ich nadwornych pisarzy, przyniósłszy piśmiennictwu francuskiemu niemało dobrego, zaczęły grozić przesadą i sztuczością. Ciągłe mówienie obrazami, metaforami, rozprawdzanemi z całym pedantyzmem w szczegóły, egzaltacja superlatywów oraz zacieśnianie się w umówionej gwarze, wszystko to wytwarzało atmosferę jakiejś stęchlizny duchowej; Molier wybija pięścią szybę i wpuszcza świeże powietrze. A jak bardzo naleciałości te językowe mogły się stać niebezpieczne, przekonamy się nieraz na samym Molierze: styl jego, kiedy chce być ozdobny i dworny (najczęściej, coprawda, w swoich „urzędowych“ widowiskach) nieraz przywiedzie nam na pamięć łamańce „wykwintniś“.

Sprawa Moliera była tu zatem dobrą sprawą. A jeżeli w śmieszności, którą obrzucił w czambuł „wykwintnisie“, jest odrobina niesprawiedliwości i — można powiedzieć — nie wdzięczności, to zwykły porządek rzeczy: literatura wzięła z nich

to, co było dobre, a teraz instynktownie wyrzuca to, co niestrawne i skażone. Każdy zdrowy ustrój tak reaguje i musi reagować.

Sposób, w jaki Molier bierze się do tego tematu, jest nieskończenie prosty i przez to tem skuteczniejszy. Molier tworzy sobie kanwę w duchu starych fars francuskich, prostą, nieskomplikowaną, grubą: instynkt mówi mu, że w ten sposób jeszcze komiczniej odbijać będą śmieszności, które chce osiągnąć. Już sam spis osób trąci starym teatrem jarmarcznym, gdzie aktorzy występowali pod własnymi imionami. La Grange, du Croisy, to nazwiska aktorów z trupy Moliera; Magdusia, Kasia, to imiona aktorek Bejart i de Brie¹; „wicehrabia“ de Jodelet (też nazwisko aktora) wystąpił z umączoną twarzą; Mascarille (imię, utrwalone dwiema poprzednimi komedjami), którego grał sam Molier, wystąpił w karykaturalnym do ostatnich granic kostjumie² i w masce.

Dwaj godni panowie zabiegają się o rękę dwóch młodych pańienek z mieszczańskiej sfery. Jednakże zaloty te, prostą drogą zmierzające do celu, nie przypadły do smaku wykarmionym na modnej literaturze gąskom:

KASIA: Mocą jakiej harmonji, wuju, osoba nieco uduchowiona³ mogłaby się dostroić do rodzaju ich jestestwa?

¹ Osobliwym zbiegiem okoliczności są to zarazem imiona dwóch głównych Muz pałacu Rambouillet, Magdaleny de Scudéry i Katarzyny de Rambouillet, co oczywiście pobudziło obrażone salony do szukania aluzji.

² W peruce lokami zamiatającej ziemię, mikroskopijnym kapelusiku, olbrzymio wysokich obcasach i z nieprawdopodobną obfitością wstążek. Słowem, cyrk.

³ Przekład „Pociesznych wykwinć” nastroczył tłumaczowi wiele trudności poniekąd nie do przewyżczenia. Komedja ta jest w znacznej części satyrą wynaturzenia mowy, opartej na sztuczności pojęć; wkładając w usta rzekomych wykwinć oraz samozwańczego markiza język, najeżony śmiesznościami i niedorzecznościami, godzi autor wyraźnie w pewien określony, współcześnie mu istniejący sposób kształtowania myśli. W polskim przekładzie ostrze to uderza z konieczności w próżnię; nie dlatego, iżby brakło w historii obyczajów w Polsce przykładów analogicznych zboczeń i śmieszności: tylko, że te, w innej epoce i z innego ducha poczęte, odmienne już zupełnie wykazują zabarwienie; przytem, wynaturzenia te nigdy nie były tak powszechne ani tak wszechwładne, jak styl stworzony we Francji przez *Hotel*

GORGONI: A cóż wy im macie do zarzucenia?

MAGDUSIA: Piękne mi zaloty, doprawdy, u tych panów! Jakto! od pierwszej chwili zapoczątkowywać rzecz od małżeństwa?

GORGONI: A od czegoż mieli „zapoczątkowywać“ według ciebie? od nalożnictwa? Czy święty węzeł, do którego zmierzają najkrótszą drogą, nie jest najlepszą rękojmnią uczciwości zamiarów?

MAGDUSIA: Ach, ojczu, jakież to obrzydliwie płaskie wszystko, co mówisz. Wstyd mi doprawdy, że muszę słuchać, jak z ust twoich wychodzą podobne światopoglądy. Czas byłby, ojczu, byś się nauczył wreszcie ujmować rzeczy z nieco szlachetniejszego tonu.

Oto jak „wykwintnisia“ wyobraża sobie, iż powinien wyglądać takie zaloty:

„Trzeba, by kochanek, kuszący się o pozyskanie względów, umiał pięknie wynurzać podniosłe uczucia; by umiał być w miarę słodkim, czułym i namiętnym, a pragnienia swoje poddał uświęconym obyczajom kultu miłości. Zrazu, bądź to w świątyni, na przechadzce, bądź na publicznym igrzysku, ujrzy po raz pierwszy tę, którą mu jest przeznaczonem pokochać; może się również zdarzyć, iż los w postaci krewnego lub przyjaciela zawiedzie go do jej mieszkania, które opuści rozmarzony i pełen melancholji. Przez jakiś czas ukrywa swój płomień przed ubóstwianą; od czasu do czasu jednak zjawia się w jej salonie i nie omieszką skierować rozmowy na jakąś kwestję uczuciową, która zaprzętnie dowcip całego zebrania. Wreszcie, przychodzi dzień wyznań... Potem zjawiają się przeszkody: rywale, którzy stają wpoprzek wzajemnej skłonności, prześladowania rodziców, wybuchy zazdrości, obudzonej przez fałszywe pozory, skargi, rozpacz, wykradzenie i jego następstwa¹. Oto, jak prowadzi się rzecz w świecie wytwornych duchów...

Upokorzeni i wściekli zalotnicy wpadają na piekielny plan zemsty: jeden z nich ma lokaja, Maskaryla, mającego pretensję do wykwintu i składającego wolnym czasem madrygały; jego wraz z kolegą posła w cudacznym przebraniu, aby udawał modnego „markiza“. (Za jednym zamachem dostanie się tedy złotej

de Rambouillet i inne bratnie mu środowiska. Głównie dlatego, że nasze *précieuzy* mówiły poprostu — po francusku. W przekładzie „Wykwintniś“ trzeba było zatem pod tym względem ograniczyć się jedynie do osiągnięcia ogólnego wrażenia pretensjonalnej napuszonosci języka, nie nadając mu jakiegos określonego i jednolitego typu, który z konieczności musiałby się stać anachronizmem.

¹ Program ten bardzo jest podobny do ideałów Romantyzmu i sądzę iż np. Helena w *Panu Jowialskim* pisałaby się nań w duchu chętnie.

młodzieży i wykwintnisiom). Tym razem panienki są oczarowane; znalazły godnego siebie partnera:

MASCARILLE *złożywszy ukłon*: Panie, będziecie z pewnością zadziwione czelnością, z jaką odważam się wam złożyć mą czołobitność; jednakże w tym wypadku padacie ofiarą własnego rozgłosu; wszelka bowiem niepospolitość posiada dla mnie urok tak potężny, że upędzam się za nią gdzie tylko mogę.

MAGDUSIA: Jeśli niepospolitość jest przedmiotem pańskiego pościgu, nie na naszych ziemiach polować ci wypadnie.

KASIA: Aby niepospolitość odszukać w naszym domu, musiałbyś pan chyba przywieść ją tu z sobą.

MASCARILLE: Muszę złożyć sprzeciw wobec tak jaskrawego fałszu. Reputacja wasza jest wiernym sprawdzianem istotnej wartości i wszystko, co było dotąd świetnego w Paryżu, otrzyma z waszych rączek nieodwołalnie pik, repik i kapotę.

MAGDUSIA: Wspaniałomyślność pańska posuwa nieco zbyt daleko hojność twego uznania; musimy się mieć obie dobrze na baczności, by nie pozwolić łatwowierności naszej dać się zbyt łatwo ująć w potrzaski pochlebstwa.

KASIA: Najdroższa, trzebaby kazać podać krzesła.

MAGDUSIA: Hej, Almanzor!

ALMANZOR: Pani?

MAGDUSIA: Prędko, zaopatrz nas w wygodki duchowego obcowania.

MASCARILLE: Ale powiedzcież mi panie, czy ja tu jestem w bezpiecznym miejscu?

KASIA: Czegóż się pan obawia?

MASCARILLE: Czego? Kradzieży mego serca, morderstwa, dokonanego na mej niepodległości. Widzę tu pewne oczki, które mi wyglądają na wielkie niedobrego i nie wróżą mej duszy zbytnej rękojmi swobody. Cóż u licha! Ledwie się do nich zbliżyć, już stają pod bronią w zaczepno-odpornej postawie. Ha! na honor! strach mnie oblatuje! albo umykam, jak stoję, albo też żądam hipotecznego zabezpieczenia, że nie uczynią mi krzywdy.

MAGDUSIA: Ach, droga, cóż to za dowcip, cóż za werwa!

W tym tonie ciągnie się długa rozmowa. „Markiz“ de Mascarille okazuje się nader wszechstronnym; uprawia wszystkie modne rodzaje salonowej literatury:

MAGDUSIA: Przyznam się, że namiętnie lubię portrety: nic wykwintniejszego nad tę zabawę.

MASCARILLE: Portrety, to rzecz wcale niełatwa; hoho! to wymaga głębokiego umysłu! będę miał sposobność przedstawić paniom kilka, które może zdołają zyskać ich uznanie.

KASIA: Ja znów poprostu ginę za szaradami.

MASCARILLE: Też dobre ćwiczenie wrodzonego dowcipu; nie dalej niż dziś rano ułożyłem cztery, któremi zaraz paniom moim będę służył.

MAGDUSIA: I madrygały mają swój powab, jeśli są zręcznie splecione.

MASCARILLE: To moja najsilniejsza strona; pracuję obecnie nad ułożeniem w madrygały całej historii rzymskiej.

Ba! i muzyka nie jest mu obca, w granicach potrzeb salonu:

MASCARILLE: Zanuć paniom melodję, którą do tego ułożyłem.

KASIA: Pan uczyłeś się i muzyki?

MASCARILLE: Ja? ani trochę.

KASIA: W jakiż sposób to zatem być może?

MASCARILLE: Ludzie dobrze urodzeni umieją wszystko, chociaż się nigdy niczego nie uczyli.

MAGDUSIA: Oczywiście, moja droga.

MASCARILLE: Posłuchajcie panie, czy wam ta melodia przypadnie do smaku: he m, ne m, he m, la, la, la, la, la. Brutalność pory roku niegodziwie się obeszła z czułością mego organu; ale mniejsza, to właśnie będzie tak, bez pretensji.

Mimochodem Molier rzuci też kamyczek do ogródka konkurencyjnego, oficjalnego teatru. Jest w tej wycieczce jednak coś więcej niż konkurencyjna niechęć: to dwa odmienne pojęcia sztuki aktorskiej, w której Molier, jak w literaturze, dążył do ideałów prostoty i prawdy. Maskaryl zamierza jakoby wystawić swoją sztukę:

KASIA: Czy być może! I którymż artystom pan ją powierzy?

MASCARILLE: Dobre pytanie! Naturalnie naszym wielkim artystom: aktorom z Hotelu Burgundzkiego. Wszak oni jedni tylko zdolni są uwydatnić rzecz, jak się należy; tamci drudzy — to nieuki: deklamują poprostu tak, jak się mówi, nie umieją pięknie wydymać wierszy i zawieszać głosu w najładniejszym miejscu. Ciekawym, w jaki sposób ma kto poznać, gdzie jest piękne miejsce, jeśli aktor nie zatrzyma się i nie da przez to znaku, że trzeba krzyknąć „brawo“ i walić oklaski.

Molier wróci jeszcze do tej kwestji w *Improwizacji w Wersalu*.

Sztuka kończy się równie prosto, jak się zaczęła: wzgardzeni panowie wpadają, zdzierają ze swych lokai piękne szaty, grzmocą kijami i, demaskując ich istotne stanowisko, zostawiają wykwintnisze w łatwej do pojęcia konfuzji. A ostatni głos ma ojciec ich i wuj, prostoduszny mieszczanin Gorgoni:

A wy, co jesteście przyczyną ich szaleństwa, wy, brednie niedorzeczne, przekłete zabawki próżniaczych umysłów, romanse, wiersze, sonety i sonetki, oby was raz nareszcie wszyscy djabli wzięli!

Pocieszne wykwintnisie są w swoim rodzaju dziełem mistrza. Rama, bieg akcji, postacie, wszystko zmierza tu trafnie do celu, wszystko dobrane świadomie, treściwie, samodzielnie, bez żadnych obcych naleciałości. Akcja prosta, uboga nawet, a mimo to nie monotonna, gdyż wciąż ożywiona nowymi rysami satyrycznymi. Inwencja dialogu, języka, pełna szczęśliwych i komicznych rysów. I humor, humor, tryskający z każdego słowa, nie lękający się bladeństwa, jaskrawości, humor — nieodparty, porywający. Wogóle cechą tych pierwszych komedyj Moliera jest ich niezmacona niczem wesołość, do której nie miesza się jeszcze nic goryczy ani owego „makabrycznego“ pierwiastka, którym trąci nieraz jego późniejszy humor. To pierwsze upojenie twórczości, radosne kipienie budzącego się i zyskującego swą świadomość geniuszu.

Powodzenie było olbrzymie, żywiołowe. Można się domyslić, że, jeżeli królowym salonów i ich satelitom nie była w smak ta komedja, to wzamian mężów i ojców Molier miał od pierwszej chwili za sobą. A także i ten „parter“, to mieszczaństwo paryskie, które od początku odczuło w Molierze rzecznika własnej duszy i temperamentu. Podobno podczas pierwszego przedstawienia, jakiś staruszek podniósł się i zakrzyknął: „Śmiało, Molierze, oto mi dobra komedja!“ Pocziwina musiał mieć zapewne w domu swoją Kasię i Magdusię.

Czy „prawdziwe wykwintnisie“ zrozumiały to, co później Molier pisze w przedmowie, że „kobiety naprawdę wykwinne nie powinny czuć się dotknięte, gdy się wyszydza pocieszne gąski, silące się na ich lichę naśladownictwo“, to więcej niż wątpliwe; tyle pewnem jest, iż s a l o n y wprawiły w ruch wpływowych galopantów i uzyskały nawet zakaz grania sztuki. Co prawda, tylko na kilka dni; tak iż zakaz ten, jak zwykle, posłużył jedynie jako „reklama“ i sprawił, iż na następne przedstawienie... podwojono ceny. Cześć talentom Moliera jako administratora! Cały Paryż chciał widzieć tę komedję; z prowincji odbywały się istne pielgrzymki; wedle współczesnego kronikarza osoby, które

nie widziały *Wykwintniś*, nie śmiały przyznać się do tego bez rumieńca. Zupełnie, jak Kasia u Moliera:

Co do mnie, z pewnością zapadłabym się ze wstydu pod ziemię, gdyby mnie ktoś przypadkiem zapytał, czym widziała lub znam to i owo z najnowszych wydarzeń w dziedzinie sztuki, a ja bym musiała się przyznać do nieświadomości.

Króla nie było wówczas w Paryżu; za powrotem każe sobie grać *Pocieszne wykwintnisie* kilka razy.

W jaki sposób komedyjka ta stanie się punktem wojującego okresu w życiu Moliera i doprowadzi do *Świętoszka* i *Mizantropa*, zobaczymy w dalszym ciągu.

IV. ROGACZ Z UROJENIA. — DON GARCJA Z NAWARY.

Po tej śmiałej wycieczce satyrycznej w życie współczesne, jaką były *Pocieszne wykwinisze*, Molier wraca w *Rogaczu z urojenia* w świat tradycyjnej farsy i jej konwencji scenicznej. Mimo iż „źródła” tego utworu nie są znane¹, można przypuścić, iż Molier, który w tym kierunku nie śilił się na inwencję, nie wymyślił sam tej naiwnej, skomplikowanej a zręcznej intrygi², ale wziął ją skądś gotową, lub przynajmniej jej zarys; to pewna natomiast, że ożywił ją swoją werwą, soczystym dialogiem, jedrnym i pełnym humoru wierszem. Spis osób trąci jeszcze dawną *commedia dell'arte*: Leljo, Celja — to konwencjonalna para „kochanków”; Gorgoni (Gorgibus), to tradycyjny ojciec; parę osób, jak *Żona*, *Krewny*, nie posiadają nawet imion własnych; w treści jednak, w tonie coraz bardziej oddala się Molier od włoskiej komedji i zapuszcza korzenie w rodzimym gruncie francuski.

Dobra piasztunka ze swoją jowialną a pełną zdrowego rozsądku perswazją:

Co tu gadać! panienka sama kiedyś przyzna,
Że w ciemną noc, przy boku, niema, jak mężczyzna,
Choćby poto, by przecie, gdy się kichnąć zdarzy,
Usłyszeć „sto lat życia” z jakiej ludzkiej twarzy!

¹ Cytowana przez Riccoboniego komedja włoska *Il ritratto ovvero Arlecchino cornuto per opinione* doszła do Francji dopiero w 1716 r. i prawdopodobnie jest późniejsza od Sganarela.

² Młoda Celja, wyczekująca z utęsknieniem powrotu ukochanego Leljusza, oglądając jego portret, upuszcza go. Portret znajduje żona pociesznego Sganarela, z czego wynikają rozliczne zawikłania: zazdrość Sganarela (główny motyw), zwątpienie Leljusza o Celji i nawzajem Celji o Leljuszu, etc. Oczywiście z końcem sztuki wszystko się wyjaśnia, młodzi pobierają się, a Sganarel oddycha spokojnie.

to zapowiedź Doryny ze *Świętoszka*; w Gorgonim mamy już parę rysów, szkicuujących ów pamflet na konserwatyzm wychowawczy, którego rozwinięcie znajdziemy w *Szkole mężów i Szkole żon*:

...Co: „o Boże!” Cóż to znów u licha?

Ejże, niech mi panienka tak bardzo nie wzdycha,
Bo, gdy raz ma cierpliwość wreszcie się odmieni,
Zaśpiewasz mi: „o Boże!” ale trochę cienie!

To skutki twoich książek: oto są owoce,
Że panna nos w romansach trzyma dnie i noce;
Pełna głowa u ciebie tych miłosnych bredni,
Lepiej znasz żywot Klelji, niż pacierz powszedni.

Rzuć do ognia piśmideł tych głupich kram cały,
Co już tyle dusz młodych na zgubę wydały;

Wolałabyś, miast czytać te baśnie jałowe,

Kwartynami Pibrąka wzbogacić swą głowę,

Lub wziąć do rąk Matjasza *Tablice uczone*,

Z których niejedną wartoby spamiętać stronę.

Ucieczka grzesznych też jest dobra dla młodzieży;

Z niej nauczysz się rychło, jak ci żyć należy.

Wreszcie, włoskiego pochodzenia hultaj *Mascarille* ustąpi już na trwałe miejsca osiadłemu mieszcuchowi *Sganarelowi*, który nieraz będzie powracał w utworach Moliera, przybierając różne odcienie, zawsze jednak skupiając w sobie niskie, szpetne strony natury ludzkiej: łatwowierność i podejrzliwość, mściwość i tchórzostwo, śmieszność i obawę śmieszności.

Tak jak poprzednio rolę Maskaryla, tak i obecnie rolę Sganarela Molier pisze dla siebie i grał je podobno znakomicie: współczesne kroniki rozpyływają się w zachwytach. I znowu ten typ, to miano, prześladować będzie Moliera: jak poprzednio Maskarylem, tak obecnie wszyscy zwać go będą Sganarelem; ta szpetna maska, tak mało zgodna z istotną jego fizjognomią, przylgnie doń i wszelkie próby, aby ją precz odrzucić, zostaną daremne. Po katastrofie heroicznego *Don Garcji* trzeba mu będzie czempredziej wracać do Sganarela w *Szkole mężów*; chłodne przyjęcie szlachetnego *Mizantropa* trzeba mu ratować Sganarelem z *Lekarza mimowoli*.

Temat, który wziął Molier za przedmiot swej farsy, jest wiekuisty: niemniej jednak w komicznej formie owego słynnego

monologu Sganarela, który tak bardzo oburzył wielkiego kaznodzieję Bossueta, ujęcie jego posiada swoją obyczajową doniosłość. Porównajmy dwa dokumenty dwóch epok: Brantoma i np. Chamforta; wiek XVI i XVIII. Cóż za przepaść obyczajowa w stosunkach małżeńskich: u Brantoma, mąż, obrażony w swoim honorze, czuje się zobowiązany mścić go śmiercią jednego lub obojga winnych; anegdota Chamforta świadczą o najdalej posuniętej w tej mierze tolerancji. Otóż, Molier znajduje się w momencie, w którym ta ewolucja obyczajowa uczyniła może największy krok; w epoce, kiedy dworność i rządy kobiet wyciskają piętno na pierwszych latach panowania młodego Ludwika XIV. Wydostawszy się z feudalnych zamków, skupiwszy się w Paryżu, stworzywszy sobie swój świat, swoje życie, swoje królestwo, kobiety — pewnej sfery przynajmniej — wyzwoliły się faktycznie z pod przemocy mężów, którym nie pozostaje nic, jak tylko filozoficznie zrezygnować. Molier genjuszem swym komicznym wyczuwa ten stan ducha i interpretuje go w swoim stylu:

...I cóż to za nieszczęście? czyż przez to, dla Boga!
 Garb wyrasta na plecach, koszlawieje noga?
 Bogdaj przepadł, kto pierwszy w łeb swój zabił ćwieka,
 By przez takie chimery zasmucać człowieka;
 I kto wpadł na ten pomysł, w istocie szalony,
 By łączyć honor męża z wybrykami żony!...
 Honor to, każdy przyzna, jest rzecz osobista,
 Za cóż więc ma ten cierpieć, czyja sprawa czysta?
 Godziź się, by żon figle na nas się krupili?
 Jeżeli żony nasze bez nas nabroili,
 Mamyż następstwa tego ponosić my sami?
 One głupstw narobiły — a myśmy głupcami!
 To wstyd istny; czas skończyć tę płochą zabawę;
 Powinienby, doprawdy, rząd się wdać w tę sprawę.
 Czyż nie mamy, u licha, innych nieszczęść dosyć,
 Co nam spadają na łeb, nie dając się prosić;
 Procesy, głód, pragnienie, choroby i wojny,
 Czyż nie dosyć już mącą życia tryb spokojny,
 By jeszcze na dobitkę, w przystępie warjacji,
 Nowe klęski wymyślać bez najmniejszej racji?

Monolog ten znajdzie echo w nawpół tylko może ironicznych wywodach Chryzalda w *Szkole żon*; i mimo, że ta drażliwa kwestja

zawsze pozostanie spowita w osłonki obludy, pozwolę sobie za-
uważyć, iż Molier — jak w innych rzeczach, tak i tu — jest
związanym nowoczesnego społeczeństwa, które doszło na tym
punkcie do znacznego pacyfizmu.

Jeden rys charakterystyczny: kiedy w XVIII w. wznawiano
tę sztukę, tytuł *Rogacz z urojenia* (*Cocu imaginaire*) brzmiał
uszmolom ówczesnych dam zbyt brutalnie: zmieniono go na *Sganar-
el czyli fałszywe obawy*, albo *Sganarel czyli mąż, który mniema
się być oszukanym*. Sprawdziło się powiedzenie Moliera w *Krytyce
szkoły żon* o tych wykwintnisiach, „u których z całej osoby
uszy o wiele wstydlwsze są, niż reszta“.

Sganarel miał olbrzymie powodzenie: ktoś z publiczności
nauczył się ze słuchania tej komedji napamięć i *sprzedał* ją
księgarni; daremnie Molier protestował, nic nie pomogło, wydano
sztukę drukiem wbrew jego woli. Takie były stosunki wydaw-
nicze w XVII w.; nie narzekajmy tedy zbyt na dzisiejsze.

Taka już natura człowieka, że woli być królem niż lokajem,
woli dawać kije niż brać kije, nawet na scenie. Woli zwłaszcza
być smętnym kochankiem, niż komicznym i oszukiwanym mę-
żem. Nieraz to możemy obserwować, iż urodzeni komicy palą
się do ról „szlachetnych“, do których nie mają talentu ani wa-
runków. Zdaje się, że bawienie ludzi sobą zostawia w duszy
jakiś osad smutku i upokorzenia. Tak i Molier: w początkach
swej kariery aktorskiej ciągle rwie się do ról heroicznych i wciąż
poklask lub milcząca krytyka publiczności spychają go do farsy,
do Maskaryłów i Sganarelów. Do tego u Moliera aktor pod-
szyty był autorem, który również pragnął się wznieść ponad
poziom bawiciela. Nie mamy dziś pojęcia, jaka przepaść — co
do stanowiska, co do uważania ogółu — istniała wówczas między
pisarzem komicznym, a np. autorem tragedji. Wreszcie — i to
był może wzgląd najważniejszy, — Molier w uciesznych swoich
figlach nie wypowiadał całego siebie; to, co dawał, to była ledwie
częstka jego ludzkiej istoty; ta reszta burzyła się i żądała
dla siebie wyrazu.

Widzieliśmy poprzednio nieśmiałość Moliera w posuwaniu
się naprzód: bierze zazwyczaj gotowy wzór, i, jeżeli zeń wyrasta,

to nawpół mimowoli, siłą swego talentu. Tak i teraz: chcąc napisać sztukę w „wyższym rodzaju“, obmyśla *komedję heroiczną*, który to typ komedji był wówczas bardzo w modzie i wędrował do Francji z Hiszpanji, często nie wprost, ale przez Włochy. Treść do swego *Don Garcji* (prawdopodobnie hiszpańskiego pochodzenia, jako że Hiszpanja jest ojczyzną tej posępnej zazdrości) wziął też Molier z komedji włoskiej Andrzeja Cicognini: *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo*. Sztukę swoją pisał Molier od dłuższego czasu z niezwykłą starannością, a jaką przywiązywał do niej wagę, świadczy to, iż była ona jedyną, którą zamyslił wydać drukiem i postarał się o „przywilej“ w tym celu na ośm miesięcy naprzód. Żalodne niepowodzenie sztuki kazało mu poniechać tego zamiaru.

Wśród tego młodą trupe aktorską spotkał przykry wypadek, ujawniający bezceremonjalność, z jaką obchodzono się z „komedjantami“. Intendent budynków królewskich, nie uprzedzając Moliera, przystąpił do zburzenia teatrzyku *Petit-Bourbon*, tak iż trupa została nagle bez dachu. Konkurenci chcieli wyzyskać to położenie, odciągając korzystnymi propozycjami poszczególne siły; ale aktorzy, przywiązani do swego dyrektora, oparli się; grywano prywatnie, robiono wycieczki, podczas gdy dzięki faworowi królewskiemu gotowała się nowa siedziba dla teatru Moliera w *Palais-Royal*. Na otwarcie nowej sali przeznaczał Molier *Don Garcję*.

Ta zupełna „klapa“, jedyna w karierze Moliera, czyni tę sztukę, która byłaby nam zresztą obojętna, niemal interesującą. Przyjrzyjmy się tej komedji: czy, w istocie jest taka najgorsza? oczywiście, patrząc na nią z perspektywy ówczesnego teatru. Podobno nie jest gorsza od wielu, które cieszyły się współcześnie wielkiem powodzeniem, a które utonęły w głębokiej niepamięci, jak np. utwory Tomasza Corneille, brata wielkiego tragika. Cechy jej to zawiła intryga, chłodne i konwencjonalne uczucia, licytacja na wszelkiego rodzaju szlachetności; poza tem; zbyt wielką rolę odgrywa tu p r z y p a d e k, aby rysunek głównego charakteru mógł nas zająć. Ale najciekawszem jest to, że komedja ta pisana jest w myśl ideałów *Hôtel Rambouillet*, że jest czemś nawskroś *précieux*. Jest to niezmiernie pouczające i dowodzi

do jakiego stopnia, bezświadomie, atmosfera wnika w człowieka: ten Molier, który w *Pociesznych wykwintnisiach* jak pięścią grzmotnął w ten mizdrzący się światek, tu, kiedy zapragnął odetchnąć czemś szlachetniejszym, nie farsą, nie umiał nic innego niż wejść w jego formy.

Posłuchajmy paru ustępów sztuki: czy każda wykwintnisia nie mogłaby im przyklasnąć, czy ta szata uczuć miłosnych nie jest skrojona w duchu Magdusi, córki imię Gorgoniego?

Wiem, że miłość hrabianki zdradzam najniegodniej;
Lecz, pani, czyliż serce me winne tej zbrodni?
I piękność twa nadziemska, co cuda te sprawia,
Czyż jakąkolwiek wolność czuciom mym zostawia?
Któż z nas dwojga daninę cięższą losom płaci?
Wszak jej serce, mnie tracąc, zdrajcę jeno traci;
Po takim ciosie można pocieszyć się przecie:
Lecz ja, nieszczęścia trafem bez równego w świecie,
Tracąc wierną kochankę, ponosić wraz muszę
Beznadziejnej miłości najśrodsze katusze.

Subtelne, wyrafinowanie uczuć: zatem w razie zerwania węzłów godniejszą współczucia jest ta osoba, która się sprzeniewierzy, gdyż traci wierne serce, podczas gdy strona przeciwna traci jedynie zdrajcę!

Otóż, sądzę, iż tu mamy poniekąd słowo zagadki: sztuka padła, p o n i e w a ż b y ł a M o l i e r a; pod innem nazwiskiem, kto wie, możeby miała powodzenie, możeby klaskano na niej już „przed zapaleniem świec“? Ale Molier, który wygrywał dotąd partję tem, iż apelował do zdrowego rozsądku i równie zdrowego śmiechu, tu sięgnął po poklask tych, których tak śmiertelnie zranił; czyż można się dziwić, że mu zgotowano dotkliwy odwet? Dodajmy, iż Molier-aktor musiał tu zaszkodzić Molierowi-autorowi. Oto jak opisuje go córka jego kolegi du Croisy, panna Poisson: „Miał szeroki nos, duże usta, grube wargi, ciemną cerę, obfite brwi, a sposób, w jaki niemi poruszał, czynił jego fizjognomję niezmiernie komiczną“. Miał, podobno, „małe i szeroko rozstawione oczy“, wydatną szczękę, krótką szyję i głowę, wciśniętą w ramiona; „krępy i ciężki tors na długich i cienkich nogach“. W istocie, z tymi *warunkami* łatwiej jest śmieszyć jako Sganarel, niż wzruszać i uwodzić jako szlachetny, boha-

terski kochanek. Deklamacji Moliera towarzyszył rodzaj czkawki, zabawnej w rolach komicznych, ale nieznośnej w tragedji. Wreszcie, ostatnia rzecz nie najmniej ważna, to etykieta: Molier był dla publiczności aktorem i autorem komicznym, a publiczność nie lubi zmieniać etykietek.

W kilku słowach podam treść tej „komedji heroicznej”. Don Garcja, książę Nawary, płonie miłością dla donny Elwiry, będącej wskutek wypadków wojennych w jego ręku, i posiada jej wzajemność; co chwila jednak obraża ją i zraża swoją porywczą zazdrością. Trzeba przyznać, iż okoliczności tak się składają, że w chwili, gdy Don Garcja najszczerzej odprzysięga się swej wady, najjaskrawsze i najbardziej wyszukane pozory wtrącają go znów w dawne podejrzenia. Wkońcu najgroźniejszy rywal do ręki donny Elwiry okazuje się jej bratem, a pokora i miłość don Garcji okupują jego przewiny.

Ostatecznie, za dużo jest w tej sztuce igraszki, aby można wziąć serjo jej partje dramatyczne, a zbyt mało wesołości, aby się nią bawić jako komedją. Oto np. jedna ze sztuczek, jakimi autor podsycza zazdrość rozkochanego księcia: Don Garcja znajduje rozpoczęty list donny Eliwiry; do kogo? oczywiście do jego rywala. Fragment listu brzmi:

„Szczerze jestem płomieniom...
„Najwyższem szczęściem miłość...
„Dumę w mem sercu budzi...
„Lecz wstrętnym mi jest z swoją...

„Chciej więc zapalom swoim...
„Niech ich lot do rozsądku...
„Gdy serce me szczęśliwym...
„Czemuż, uparty książę...

Tu następuje scena z listem, którą później częściowo Molier spożytkuje w *Mizantropie*; okazuje się na konfuzję zazdrośnika, iż po przyłożeniu drugiej połowy ćwiartki list ten, pisany do samego zazdrośnika, brzmi tak:

„Szczerze jestem płomieniom don Garcji wzajemną,
„Najwyższem szczęściem miłość jego mnie napawa,
„Dumę w mem sercu budzi czynów jego sława,
„Lecz wstrętnym mi jest z swoją zazdrością daremną.

„Chciej więc zapalom swoim inną nadać postać,
„Niech ich lot do rozsądku prawideł się nagnie:
„Gdy serce me szczęśliwym uczynić cię pragnie,
„Czemuż, uparty książę, sam nim nie chcesz zostać?”

Don Garcja padł tedy beznadziejnie, a klęska ta, jak wogóle ta próba, stała się niezmiernie płodna dla literatury. Bezpośrednio zawdzięczamy jej — *Mizantropa*. Znalazłszy już swoją drogę, Molier podejmuje ten charakter nieprzejednany, namiętny, zazdrosny i utworzy zeń swego Alcesta; kilkadziesiąt wierszy z *Don Garcji* przeniesie dosłownie do *Mizantropa*, i tam, właściwie użyte, będą błyszczeć wśród najpiękniejszych. I wogóle to niepowodzenie zmusiło Moliera do szukania dla siebie nowej drogi; drogi, na której, nie porzucając komedji a nawet farsy, mógłby wypowiedzieć szlachetniejsze dramaty ludzkiego serca, dać głębokie studia namiętności, dać upust patetycznym strunom swej twórczości. Zachęcony powodzeniem, osunąłby się może w konwenans ówczesnej komedji; podrażniony porażką, stworzy swoją własną komedję, lub raczej podniesie komedję do wyżyn swego genjuszu.

W *Don Garcji* możemy tedy śledzić trzecie źródło twórczości Moliera, trzeci typ ówczesnego teatru: mieliśmy wpół-rodzimą farsę, *imbroglio* włoskie, tu mamy romantyczną tragikomedję hiszpańską: widzimy elementy, w których znalazł punkt oparcia Molier, aby wznieść nieśmiertelny gmach teatru francuskiego. Aby ocenić szczyty, do których dany pisarz się wzniosł, bardzo jest pożytecznem poznać, to z czego wyszedł.

V. SZKOŁA MĘŻÓW. — NATRĘTY.

Molier nie był człowiekiem, któryby się łatwo poddawał zniechęceniu; jako dyrektor teatru zresztą, nie mógł sobie pozwolić na ten zbytek. *Don Garcja* zeszedł ze sceny 17 lutego 1661; w cztery miesiące potem Molier daje *Szkolę mężów*, a w sześć tygodni po niej *Natręty*: dwie trzyaktowe sztuki, obie wierszem!

Przystępując do omawiania tej komedji Moliera, natykamy się na fakt równie doniosły w jego życiu, jak twórczości. Mam na myśli małżeństwo Moliera. Ale, zarazem, jest to sprawa ciemna i drażliwa. Stan dusz, pobudki, fakty nawet, świadectwa współczesnych, to las niepewności, sprzeczności, hipotez psychologicznych, zawsze bardzo śliskich, cóż dopiero na tę odległość, w zupełnie innej epoce, środowisku. Będę zatem rozmyślnie suchy w streszczeniu tych rzeczy, nie chcąc popaść w fantazjowanie *quasi-psychologiczne*.

W lutym r. 1622 (zatem w ośm miesięcy po *Szkole mężów*) Molier, mając lat 40, żeni się z 19-letnią Armandą Bėjart. Kto była Armanda Bėjart? Kwestja zdaje się prosta, a jednak jest zawiła i spowodowała wylew całego „morza atramentu“, jak mówi jeden z biografów Moliera. Urzędownie i wedle aktu prawnego była córką małżonków Bėjart, a tem samem młodszą — znacznie młodszą — siostrą owej Magdaleny, dla której Molier porzucił dom rodzinny i z którą wspólnie piastował „dyrektorstwo“ teatru w czasie wędrówek po prowincji. Ale są poważne poszlaki, że, w istocie, nie była ona siostrą, ale córką Magdaleny i że akt prawny był aktem uczynności ze strony matki, która wzięła ten owoc córki na swój rachunek: ojcem był przy-

puszczalnie pewien szlachcic, postać nieco awanturnicza, nazwiskiem ksiązę de Modène.

Wszystko to byłoby nam dość obojętne, gdyby nie miało się odcisnąć boleśnie na życiu Moliera, wytwarzając w nim stan ducha, któremu będziemy zawdzięczali *Mizantropa*. Było dość powszechnie znanem, iż Moliera łączyły z Magdaleną Béjart bliskie związki, które później przeobraziły się w przyjaźń i koleżeństwo; to było dość, aby — wobec mnogości osób, którym Molier się naraził — spowodować komentarze około małżeństwa z domniemaną córką Magdaleny; a od tej obmowy był już tylko krok do innego przypuszczenia, nazbyt już szpetnego i zdolnego sprowadzić na Moliera najgroźniejsze następstwa. I przed tem nie cofnęły się wrogowie Moliera w swoich paszkwilach.

Co skłoniło Armandę do poślubienia Moliera? Nie wiemy, ale mogło być tysiąc przyczyn. Mogła go poprostu pokochać: talent, sława, mir, którego zażywał w swoim teatrze, mogły w jej oczach bardzo łatwo dopełnić niedostatków urody czy młodości tego czterdziestoletniego, pełnego życia mężczyzny. Zresztą, dla tego dziecka kulis Molier był partją, co się zowie! Może chciała być „dyrektorkową“, może chciała dobrych ról, może ujęła ją ojcowska dobroć i serdeczność Moliera, u którego igrała dzieckiem na kolanach; może chciała go odebrać komu, np. pannie de Brie, ładnej aktorce z trupy Moliera? Powiedzmy, że wszystko potrosze, a będziemy może najbliżsi prawdy. A Molier? miała to być wielka jego miłość, jedyna, o której w życiu jego wiemy: dotąd pochłaniała go praca, czynność, ambicja. Miłość ta uczyni życie jego bolesnem.

Narazie, w epoce *Szkoły mężów* jesteśmy na kilka miesięcy przed małżeństwem, ale już ku niemu idzie. I — mimo, że wciąż trzeba nam być bardzo ostrożnymi — możemy mniemać, iż w sztuce tej wyraża się niejedno z uczuć i niejedna z nadziei Moliera, niejedna może z tych, któremi kołysała Armanda jego serce. Jest to pierwsza sztuka Moliera, w którą wciska się poniekąd pierwiastek *o s o b i s t y*; zarazem, w utworze tym, którego zarys wzięty jest, jak zwykle, z obcych źródeł, ujawnia się już wiele elementów twórczych nowej komedji, komedji molierowskiej.

Mamy tu dwóch braci, sześćdziesięcioletniego Arysta i młodszego o dwadzieścia lat Sganarela. Aryst, człowiek rozumny i ludzki, co

nie pragnie życia młodych zatrwać goryczą,
Która sprawia, że dzieci dni swych ojców liczą...

Sganarel, jak możemy się domyslać już z jego imienia, zazdrośnik, gbur, tyran, no i zagorzały konserwatysta. Posłuchajmy, jak wrogo się odnosi do rzeczy tak niewinnej i powszechnej przyjętej, jak moda:

Może białej peruki włóśnieniem obfitym
Ludzką twarz mi zasłonić każesz jeszcze przytem?
U ramion mały płaszczyk nosić, miast opończy,
Zaś kołnierz, co zaledwo u pępka się kończy?
Mankiety, co wśród sosów pływają po misie,
I pludry w kształt spódniczki, jako ci modnisie?
Trzewiczki zdobne w wstęgi włożyć zamiast buta,
Na podobieństwo łapy kosmatej koguta?
Owe krezy, wśród których w kunsztownym sposobie
Co rano musisz więzić swoje nogi obie,
I stąpać rozkraczony, gdy już moda taka,
Co człowieka podobnym czyni do wiatraka?

Obaj bracia mają młode pupilki, które pragną posłubić; Leonora, ujęta dobrocią i rozumem Arysta, dochowuje mu dobrowolnie wiary; czujnie strzeżona Izabela rozwija cuda podstęp i śmiałości, aby dopłynąć w objęcia młodego gaszka Walerego. A konkluzja? Tę wygłasza już na wstępie sztuki szczywana subretka Lizeta:

Myślisz pan, że niewola i ten przymus cały
Przeciwno naszym chęciom na coś się przydały?
Że, gdy kobieta zręcznie swoje sieci utka,
Najchytrzejszy mężczyzna nie zmieni się w dudka?
Szaleńców-to majaki są te wszystkie strażę;
Lepiej uczyni, kto nam ufność swą okaże...

Miedzy źródłami tej sztuki wymieniano dwie hiszpańskie komedje Lopego i Mendozy¹, dwie sztuki francuskie i może

¹ Lope de Vega, *El Mayor imposible*; Hurtado de Mendoza, *El marido hace mujer*; Boisrobert, *La folle gageure*; Dorismond, *La femme industrielle*.

jeszcze coś więcej. Napozór — poza starannem wierszowaniem — jesteśmy w świecie farsy, niezbyt odległej od *Zazdrości Kocmucha*. Plac publiczny, zazdrośnik oszukany, klasyczny kochanek Walery etc. Ale, przedewszystkiem, trzeba powiedzieć, że intryga jest tu prowadzona nader misternie, a zarówno sposób wywiedzenia w pole, jak i wynikające stąd sytuacje są nietylko dalekie od grubych efektów, ale raczej subtelne i sprytne. Zarazem, intryga ta nie ma w sobie zagmatwań włoskiego *imbroglio* (jak na przykład *Zwady miłosne*); tkwi cała w e w n ą t r z sztuki. Dalej, przyjrawszy się dobrze, możemy tu już odnaleźć nieco rysów o b y c z a j o w y c h: terenem akcji jest zawsze jeszcze ów „plac publiczny“, to prawda; ale ten plac publiczny zaczyna coraz bardziej znajdować się — we Francji. Sganarel — to współczesny mieszczanin starej daty; w wycieczce swej przeciw galantom kreśli satyrę stroju modnisiów, takich właśnie, jacy tłoczyli się na scenie, przysłuchując się tej komedji; mówi o współcześnie wydanym edykcje przeciw zbytkowi, etc. Jest to, zarazem, jeszcze tradycyjny Sganarel, ale już prawie „charakter“: zgryźliwy, podejrzliwy, wszystko budujący na w ł a d z y, ciasny, ograniczony, łatwy do wywiedzenia w pole, o ile ktoś zagra w jego dudkę. Izabela — którą prześlicznie na krakowskiej scenie grała Jadwiga Mrozowska — to skojarzenie dziewiczego uroku z niepokojącą śmiałością i przebiegłością.

Charakterystyczne są tu sceny, któremi Molier posłuży się nieraz, gdy kobieta (lub w *don Juanie* mężczyzna) między dwoma rywalami umie utrzymać każdego z nich w wierze, że jest tym wybranym:

Tak jest, zechciej dać wiarę mej mowie otwartej,
 Że dwojakię przed sobą widzę losu karty,
 I że w dwu sprzecznych uczuć bolesnej rozterce
 Dwojaki przedmiot dzisiaj zajmuje me serce.
 Jeden, skłonnością moją wybrany najszczerzą,
 Ma cały mój szacunek i mą tkliwość pierwszą;
 Drugi, w zamian za swoje niewczesne zapęły
 Otrzymał mą nienawiść i mój wstręt dlań stały.
 Jednego widok dla mnie jest drogi i miły,
 Błogość wlewa w mą duszę i pokrzepia siły;
 Drugi swą obecnością budzi tylko we mnie
 Odrazę, co się w sercu gromadzi tajemnie.

Z jednym chciałabym dzielić szczęście i niedolę;
Niż być żoną drugiego, raczej umrzeć wolę.
Lecz dość już otworzyłam me serce dziewczęce,
Dość długo w niepewności żyję i udręce;
Niech ten, którego kocham, w słowach tych moc czerpie,
By mnie zwolnić od tego, którego nie cierpię, etc.

To wszystko—to jeszcze farsa; ale farsa, już bardzo uszlachetniona, podniesiona w skali o parę tonów, a miejscami pogłębiona.

Pogłębiona o cały morał; bo ta sztuka ma swój morał, swoją poważniejszą, dydaktyczną stronę i w tem także jest nowa. Molier wypowiada ten morał to ustami Lizety, to Arysta, a można wnosić — czujemy to zresztą! — iż wyraża nim swój optymizm w wilgę nowego życia, iż daje jego program. Nie trzeba gnębić młodych srogością, która sprawia, iż dzieci nienawidzą rodziców; nie trzeba upokarzać kobiety nieufnością i skrępowaniem: trzeba w niej uznać i uszanować człowieka, pozyskać jej serce, ująć ją, zdobyć sobie ufnością i przyjaźnią, a musiałyby być bardzo niegodziwa, gdyby się za to źle wypłaciła! Te wszystkie, tak bardzo nowe wówczas rzeczy mówi stary Aryst, co młodszy odeń, ale zaciekle w swym konserwatyzmie — można by powiedzieć *sarmatyzmie* — Sganarel przyjmuje z urąganiem. I oto stajemy wobec wiekuistego problemu, który sformułował, zdaje mi się, wielki Monteskjusz w chwili, gdy w młodszych latach zabawiał się pisanem *Listów perskich*: „Co bardziej skłania kobietę do niewierności, swoboda czy skrępowanie?“ Pytanie dotąd nierozwiązane. Bądź co bądź, w dobie ciasnego i tępego autorytetu mężowskiego i ojcowskiego despotyzmu lekcja ta nie była bez znaczenia i rozpoczęła tę kampanję, którą wyda swej epoce Molier w imię ludzkości w stosunkach rodzinnych.

Jedna tylko rzecz jest tu niepokojąca dla moralisty. O ile chodzi o pannę i jej opiekuna, wszystko dobrze. Ale, trzymając się dosłownie tytułu sztuki „Szkoła mężów“, można rozumieć tę komedię tak: cała historia z dwoma braćmi, opiekunami dwóch siostr, jest poprostu sztuczną konstrukcją, stworzoną dla pogodzenia śliskiego tematu z surowym konwenansem sceny fran-

cuskiej i osiągnięcia godziwego rozwiązania. W swobodnym teatrze hiszpańskim w sztuce, która posłużyła za wzór Molierowi, chodzi wprost o *z o n y*, nie o *pupilki*. Otóż, przyjąwszy za fakt niemiły charakter Sganarela, czy i wówczas — *j a k o z o n a* — Izabela spotka się z tak sympatycznym rozgrzeszeniem, skoro, poszedłszy za głosem serca, zabłąka się w nocy pod strzechę kochanka? Ale nie czepiajmy się o to Moliera: on daje głos życiu, i życie przemawia jego ustami ze sceny.

Słusznie — jak to podniósł jeden z komentatorów Moliera — możnaby się dziwić jednemu: a to dlaczego Molier daje Arystowi aż 60 lat, czyniąc swą tezę w ten sposób nazbyt już karkołomną, podczas gdy bez żadnej zmiany w tekście mógłby on mieć lat np. czterdzieści, co na ówczesne pojęcia było już wcale sporo. Tak, jak jest, akcent tej Leonory brzmi nieco fałszywie: przypomina ona ową pannę, o której mówi rajfurka Frozyna w *Skąpcu*, iż przepada za starcami tak dalece, że zerwała małżeństwo, ponieważ narzeczony miał tylko 50 lat i nie nosił okularów. Jeżeli to przedślubny optymizm (natchniony może układnością Armandy?), poniósł on tu Moliera stanowczo za daleko.

Poza porażką *Don Garcji* każda nowa sztuka była dotąd nowym tryumfem Moliera. Jest to, wogóle, najlepsza epoka jego życia: pierwsza rozkosz bujnej twórczości, narzeczeństwo, wróżące szczęście, rosnąca opieka i sympatja króla. A wślad za łaską królewską spływają i inne fawory; Molier staje się poniekąd bohaterem chwili, zapraszają go, fetują. Dzięki temu może się lepiej, bardziej z bliska, przyjrzeć świetnemu towarzystwu, przestanie go ono olśniewać, dopatrzy się plam i plamek na tem słońcu Francji. Można się zresztą domyślić, że popularność ta przyniosła mu niejedną ciężką chwilę, że niejeden dostojny nudziarz musiał mu, jak to mówią, „wiercić dziurę w brzuchu“, odczytując swoje utwory lub poddając „świetny temat“ do komedji. I poddali mu temat, ale mimowoli; te osobiste przeżycia światowe natchnęły może Moliera pomysłem *Natretów*.

Zarazem, komedja ta daje początek całej odnodze działalności Moliera, która w ogólnej jego twórczości miała zająć sporo miejsca. Mam na myśli owe oficjalne widowiska, pisane na za-

mówienie, na uroczystości dworskie. W ten sposób powstał cały szereg sztuk; niektóre sztywne i pisane z widocznym przymusem; niektóre pełne humoru i werwy, jak *Pan de Pourceaugnac*; niektóre mające znamiona arcydzieł, jak *Grzegorz Dyndala* lub *Mieszczanin szlachcicem*.

Jałowem byłoby rozważanie, w jakim stopniu te obowiązkowe dworskie widowiska, pochłaniające sporą część twórczości Moliera, wyszły literaturze na pożytek lub szkodę. Być może, iż stanowiły one zbawienny płodozmian, wytchnienie między jednym a drugim arcydziełem, których wszak największy nawet genjusz nie płodzi regularnie i stale tak, jak kura znosi jajka. Tyle jest pewne, że, zacieśniając osobisty stosunek Moliera do króla, czyniąc go nieodzownym reżyserem zabaw dworskich, dały mu większą swobodę w ujmowaniu i wyrażaniu współczesnego życia i pozwoliły mu w innych znowuż dziełach rozwinąć lot o wiele śmielej, niżby to było inaczej możliwe.

Zresztą, i w tych ubocznych produktach swej twórczości Molier nie był nigdy bezdusznym fabrykantem; przeciwnie, wniósł w ten rodzaj wiele inwencji, świeżości. Stworzył widowisko, w którym wyzyskał wszystkie współczesne środki; muzykę włoską, niedawno przeszczepioną do Francji; rozwinął przy pomocy biegłych maszynistów nieznane dotąd bogactwo inscenizacji; wreszcie, korzystając ze świeżego utworzenia Akademii tańca oraz z szalu tanecznego, który ogarnął dwór młodego króla, połączył swoje komedje z baletem. W ten sposób powstał typ widowisk, które w początkach uświetniał swą osobą sam król, tańcząc w części baletowej wspólnie z arystokracją dworu i ludowymi tancerzami.

Niebezpieczeństwem tych utworów był pośpiech, nałożony przy ich wykonaniu. Później Molier nauczył się tworzyć bardziej bezceremonjalnie; tym razem chciał wystąpić w pełnym rynsztunku, dając sztukę wierszem. (Prozę cierpiano wówczas jedynie dla niższej farsy, i nawet Molier jedynie w pewnej mierze przełamał to uprzedzenie, pisząc duże komedje, jak *Don Juan*, *Skąpiec*, prozą). Na napisanie i przygotowanie sztuki miał — jak zaznacza w przedmowie — zaledwie dwa tygodnie. Czy Molier pracował łatwo czy trudno, szybko czy powoli, oto pytanie, które

wprzód już poruszyłem. Sądząc z krótkiego nieraz czasu wykonania, możnaby wnosić, że szybko; ale wielu blisko niego stojących świadków utrzymuje, że bardzo powoli: ten złudny pośpiech tłumaczy się tem, że Molier robił „zapasy“, szkice wrażeń. Te przechowywał podobno w dużej walizie i do tej-to słynnej walizy sięgał w potrzebie, zszywając, kombinując, pożyczając zresztą conceptów, nieraz scen całych od innych. Być może, i *Natęty* powstały w ten sposób, i niejedna z tych sylwetek była już może dawno gotowa.

Sztuka ta nie była pisana — jak późniejsze dworskie widowiska — na zamówienie króla. Zażądał jej u Moliera słynny nadintendent Fouquet, potentat finansów, kiedy wspaniałemi festynami w Vaux podejmował monarchę. Zabawy te skończyły się smutno: król, podrażniony zuchwałstwem Fouqueta, który ośmielił się zaćmić sam Majestat przepychem (złote nakrycie, podczas gdy król miał tylko srebrne!), chciał uwięzić nadintendenta wręcz podczas samej uroczystości; zreflektowany przez matkę, uczynił to dopiero w dwa tygodnie później. I autor prologu do *Natęatów*, Pelisson, znalazł się również pod kluczem. Ale komedia Moliera, bynajmniej nie objęta nielaską, dalej bawiła dwór: król nawet dał pomysł do jeszcze jednego natęta, myśliwca, wydając na łup satyry swego wielkiego łowczego, p. de Soyecourt. Molier wykonał ten pomysł z iskrzącą się werwą, czyniąc w ten sposób króla współtwórcą jednej ze swych najlepszych figur. Odcień serdecznej poufałości, z jaką Molier — przed trzema laty jeszcze wędrowny prowincjonalny komedjant — mówi do Ludwika XIV w dedykacji swego utworu, daje miarę tego zacieśniającego się z każdym dniem sympatycznego stosunku.

Sztuka grana była w ogrodzie. Na wstępie — opisuje to Molier w swej Przedmowie — „otworzyła się muszla, którą wszyscy niewątpliwie pamiętają, a uroczą najada, ukryta poprzednio we wnętrzu, wysunęła się na przód sceny i podniosłym tonem wygłosiła prolog sztuki“.

Można się domyslać że autor prologu nie żałował kadzidla pod adresem młodego króla:

By ujrzeć największego z królów w tej ustroni,
Wynurzyłam się oto z wód przejrzystej toni.

By go zabawić, trzebaż by ziemia i wody,
W nowych się dlań igraszkach ścigały w zawody? etc. etc.

Rozpoczyna się ta komedia bardzo interesującą rodzajową scenką: złoty młodzieniec w teatrze. Wiadomo, iż najwykwintniejsza publiczność zasiadała w teatrze na scenie, i ta plaga teatru utrzymywała się aż do XVIII w., póki jej nie usunął zniecierpliwiony Wolter. Oto fragment tego opisu

...Aktorzy zaczynają, cisza wśród słuchaczy,
Gdy wtem z impetem owym, co na nic nie baczy,
Fircyk jakiś się wciska i z wrzawą straszliwą
Krzyczy: „Hej! hola! krzesło dawajcie, a żywo!“
I tyle wśród aktorów sprawił zamieszania,
Że w najpiękniejszym miejscu urwali w pół zdania...
...Podczas gdy ja kiwałem nad tem smutnie głową,
Aktorzy role swoje chcieli wszcząć na nowo,
Gdy ten drab znów sadowić zaczyna się hucznie,
I, jeszcze raz przez scenę przechodząc buńczucznie,
Miał z boku sobie przysiąc z największym spokojem
Na sam front wieść się każe razem z krzesłem swoim,
Gdzie jego grzbiet szeroki i kudłata grzywa
Trzem czwartym widzów zgoła aktorów przykrywa!

Ten „fircyk“, znany nam tylko z opowiadania Erasta, rozpoczyna galerję „Natrętów“, a walka z niemi Erasta, śpieszącego się na schadzkę z ukochaną Orfizą, stanowi wątek komedji. Widzimy kolejno melomana, pojedyńkowicza, karciarza, wykwintnisie, pedanta etc., wreszcie owego wspomnianego już myśliwca, którego stukilkudziesięciowerszowa tyrada stanowi jeden z najbardziej brawurowych popisów kunsztu aktorskiego w teatrze francuskim (u nas grywał go niegdyś stary Żółkowski):

...Jeleń w gąszcz: już z godzinę tropią pieski nasze;
Zagrzewam je, w róg dmucham, co mogę hałaszę,
Rad i wesół, okazja bo w istocie rzadka.
Wykurzam go z gęstwiny — rzecz idzie jak z płatką,
Wtem przy starszym wyrywa się spiczak dość spory:
Część moich psów oddziela się od reszty sfory,
I w mych oczach, markizie, cóż ty na to? haha!
Mieszają się już, ploszą, sam Chytroś się waha!
Wtem znalazł się: chwileczkę się pokręcił jeszcze,
I pędzi dobrym śladem; ja trąbię i wrzeszczę:

„Za Chytrosiem! hej! pieski!” sam widzę też ślady
 Na kretowisku, dmę więc w róg nie od parady,
 Psy zwracają, gdy nagle, zrozum mą torturę,
 Młody spiczak wypada na mego szlachciurę:
 Dalejże cymbał trąbić — psy już za nim wala; —
 I krzyczeć na głos cały: „Hallo! hallo! hallo!”

W komedji tej Molier rozwija nieznane u niego dotąd bogactwo i różnorodność stylów: każda z figur przemawia swoim językiem, w każdą wciela się Molier z jednaka swobodą. Oto np. urywek sprzeczki między dwiema wykwintnisiami, czy zazdrość, czy też ufność jest wyższym dowodem miłości:

ORANTA:

Ach, fe! i jakież z takich kochanków korzyści,
 Co swą miłość podobną czynią nienawiści,
 Co za wszystkie usługi swe, wszystkie zapaly
 Potrafią nam się tylko naprzykrzać dzień cały;
 Których dusza, niezdolna snąć już czuć łagodniej,
 W każdym naszym postępku chce dopatrzeć zbrodni,
 Najniewinniejsze czucia na zdrożne przemienia
 I porachunku żąda z każdego spojrzenia...

KLIMENA:

Fe! nie mów nawet o tem, nie chcę słyszeć zgola
 O tych ludziach, co nic ich poruszyć nie zdoła;
 O tych mdłych wielbicielach, których serce chłodne
 Dufa w miłości naszej trwanie niezawodne;
 Co nie boją się stracić nas i najspokojniej
 Zasypiają codziennie, wiarą swoją zbrojni;
 Co z rywalem swym żyją w najczulszej przyjaźni,
 I których serc, zbyt gnuśnych, nic w świecie nie drażni.

A oto jak obrany na sędziego Erast rozstrzyga tę sprzeczkę:

ERAST: Dobrze więc, woli waszej niech się zadość stanie;
 Wyrok mój zadowolić zdoła obie panie,
 I sądu mego żadna stronność nie zaślepi:
 Zazdrosny kocha więcej, ufny kocha lepiej.

Pokazawszy swoją galerję natrętów, Molier kończy swoją sztukę jak bądź. Tę beztroskę o zakończenie, którą mu nieraz poczytywano za złe, zachowa nieraz i w swych donioślejszych komedjach.

Natręty nie są w ścisłym znaczeniu komedją. Pamiętajmy,

że mówiona część widowiska stanowiła tylko rodzaj interludjów w jego głównej części muzyczno-baletowej. To też, cień intrygi i akcji nie sili się udawać czegoś więcej, niż jest, a jest poprostu nitką, służącą do powiązania typów, które, jakgdyby w szopce, przewijają się przez scenę. Biorąc tedy rzecz w jej właściwej ramie, faktura jest tu bez zarzutu, pomysłowa i sprytna. Zarazem t y p y, które Molier wprowadza, są już walną zdobyczą w dziedzinie nowoczesnej komedji: widzimy w nich niejako materiał twórczy, który gromadzi się w głowie pisarza. Tu pośpiech i nałożone warunki nie pozwalają temu materiałowi ukształtować się w komedję; Molier podaje go, jak jest, poprostu, ale już i w tej postaci łatwo odróżnić, ile przynosi z sobą nowego. Mamy tu galerję figur, rysów obyczajowych, już nie konwencjonalnych ale czerpanych wprost z otoczenia, żywych, smagających do brotliwem narazie szyderstwem tę i ową z rzeczy, które Molier widzi dokoła siebie. Już sam początek: satyryczny obrazek zachowania się paniczów dworskich w teatrze, świadczy o b e z p o s r e d n i o ś c i źródeł, z których odtąd Molier zacznie czerpać. Życie dworskie, ruchliwe a beczynne, stłoczone, gdzie ludzie włączają poprostu jedni na drugich, targowisko próżności, manji, pretensji... Tutaj Erast, który szamoce się w tych nitkach, jest sam też marjonetką, służącą do prowadzenia sztuki: później stanie się on żywą i pełną postacią, Alcestem z *Mizantropa*, który też, przykuty do tego pustego światka swą miłością, szarpie się wśród „natrętów“. Do poprzednio tedy wymienionych elementów, z których tworzy się zwolna komedja molierowska, dodajmy tu bezpośrednią obserwację obyczajową.

Zauważmy, że te pierwsze kroki w dziedzinie satyry już są wcale śmiałe. W *Wykwintnisiach* Molier jedynie rykoszetem uderza w pewne sfery i pojęcia: tutaj zbiera swoje wzorki wprost ze dworu, z najświetniejszego towarzystwa. Próba się udała, skoro sam król dał się wciągnąć do zabawy; odtąd Molier, czując się bezpieczny poza tą tarczą, coraz śmielej będzie wypuszczał swe groty, biorąc zwłaszcza na cel młodych pięknie upierzonych dudków, owych paniczów dworskich, którzy za poprzedniej generacji byliby może tęgimi muszkieterami, obecnie zaś w pustce dworskiego życia zmienili się w zarozumiałców, nierobów i głupców.

Czy Molier w *Natętach* był oryginalny, czy też miał jakieś wzory? Najbardziej komedja ta przywodzi na pamięć ową satyrę Horacego: *Ibam porte via sacra, sicut meus est mos...* jest to niejako satyra ta udratyzowana. Z końcem XVII w. Włosi grywali farsę o pokrewnym temacie: czy Molier z niej czerpał, czy też, co w tym wypadku uchodzi za prawdopodobniejsze, farsa ta wyszła z utworu Moliera, nie jest rzeczą do rozstrzygnięcia.

Godną wzmianki jest rama, którą dano temu widowisku. Było to w lipcu, o zmroku, niska scena wznosiła się na wolnem powietrzu, a stare drzewa parku tworzyły naturalne kulisy. Rolę Erasta grał Molier, rolę Orfizy młodziutka jego narzeczona Armanda, którą w ten sposób Molier na swoje późniejsze utrapienie wprowadził w ową drażniącą atmosferę zabaw młodego dworu, oddychającej miłością i rozkoszą.

VI. SZKOŁA ŻON.

Przystępujemy do komedji, którą historia literatury uważa za epokę w dziejach francuskiego teatru, równą co do doniosłości *Cydowi* Corneille'a; zarazem jest ona z wielu względów epoką w twórczości Moliera. Patrzeliśmy, jak cierpliwie wchłaniał w siebie elementy współczesnego teatru; jak stopniowo i nieznacznie przetwarza je, coraz więcej znacząc je swojem piętnem; — tutaj czyni stanowczy krok, stwarza własną komedję, wkracza w dziedzinę wielkiej swej twórczości.

Trzeba nam się tedy przyjrzeć bliżej tej sztuce.

Arnolf, systematyczny stary kawaler, poza tem może i nie głupi człowiek, traktuje życie, miłość, małżeństwo z „metodą“. Napatrzył się dosyć cudzych niedoli małżeńskich i poprzysiągł sobie, że sam nie padnie ich ofiarą. W tym celu chowa dla siebie od maleńkiego dziecka dziewczynkę, strzegąc bacznie, aby żaden promyk inteligencji nie przedostał się do jej główki: ciemna, głupia, nie znająca nic ze świata prócz jego, swego pana i władcy, będzie niezawodnie idealną żoną. Daremnie roztropny Chryzald próbuje go otrzeźwić, daremnie pyta:

...Skądże wymagać możesz od tej gąski,
By wiedziała, co znaczy cnota, obowiązki?
Nie mówiąc już, że nudnem musi być, za katy,
Mieć wciąż przy swoim boku taki twór skrzydlaty,
Czy ty w istocie mniemasz, że już możesz święcie
Kłaść swoje bezpieczeństwo na tym fundamencie?
Rozumna, pewnie, może zdeptać swoje śluby,
Lecz musi mieć przyczynę do zdrady tak grubej;
Głupia gotowa codzień zstąpić z drogi cnoty
Bez najmniejszej intencji, a nawet ochoty.

Arnolf mimo to wierzy święcie w swoją „metodę”; oto nauki, jakimi spodziewa się rozwinąć w młodziutkiej Anusi szacunek dla małżeństwa:

Małżeństwo, to, Anusiu, nie jest puste słowo:
 Godność żony nakłada regułę surową,
 I nie poto, jak sądzę, stan ten bierzesz na się,
 By pędzić dnie w rozrywkach i płochym wywczasie.
 Uległość, oto cnota, co przystała żonie,
 To jej los: władza wszelka jest po męża stronie.
 Choć każde społeczeństwo stanowi połowę,
 Nie równe między sobą są połówki owe:
 Jedna połową wyższą, a druga poślednią;
 Jedna władać, a druga ma się korzyć przed nią;
 I posłuszeństwo, jakie okazują radzi —
 Żołnierz swemu wodzowi, co go w bój prowadzi,
 Pacholek panu, ojcu synaczek pokorny,
 Przełożonemu swemu braciszek klasztorny,
 Niczem jest jeszcze wobec owej uległości,
 Cichego posłuszeństwa, nieśmiałej miłości,
 I szacunku, co serce małżonki przenika,
 Dla swego męża, pana, władcy i zwierzchnika...

Wśród tego zjeżdża młody Horacy, syn dawnego przyjaciela Arnolfa. W pogawędce młokos zwierza się Arnolfowi z nawiązanej już w mieście miłostki z pupilką starego zazdrośnika; Arnolf, który pasjami lubi słuchać o tego rodzaju nieszczęściach, byle... cudzych, wyciąga go na zwierzenia, służy radą i sakiewką. Rychło jednak okazuje się, że ta ukochana Horacego, to właśnie pupilka Arnolfa Anusia; Anusia, wzięta na spytki, nie zapiera się niczego; z całą naiwnością przyznaje, co uczyniła dla człowieka, który (tak zapewniła ją stara pośredniczka) umarłby, urzeczony jej oczyma:

O Boże! wykrzyknęłam, przejmujesz mnie trwogą:
 Czy mam co złego w oczach, że tak szkodzić mogą?
 „Tak, rzekła, oczy twoje, moje biedne dziecko,
 Choć sama nie wiesz, sączą truciznę zdradziecką;
 Słowem, ten biedak ginie, ugodzon do żywa,
 I jeśli, rzekła dalej staruszka pocziwa,
 Twe serce w okrucieństwie swem go nie ocali,
 Człowiek ten zamrze nędznie, za dwa dni najdalej“.

Mój Boże, mówię, strasznym przejmujesz mnie smutkiem,
 Lecz cóż czynić, by pomoc nieść mu z dobrym skutkiem?
 „On prosi tylko, dziecko, abys w tej potrzebie
 Dała mu mówić z sobą i patrzeć na siebie;
 Twe oczy tylko mogą zbawić od mogiły,
 I zdrowie wrócić temu, którego zraniły”.
 Najchętniej, rzekłam na to; gdy tak stoją rzeczy,
 Może przychodzić póty, aż się nie wyleczy.

Wychowanie Arnolfa, polegające na kulcie ciemnoty, wydało swój skutek...

I oto przez pięć aktów ciągnie się ta bardzo oryginalnie pomysłana akcja: Arnolf powiadamiany jest o każdym kroku młodych, to przez nieopatrne zwierzenia Horacego, to przez prostoduszne wyznania Anusi. I patrzy na tę rozwijającą się młodą miłość, wścieka się, i nic nie może zapobiec. Co więcej, od tego młodego ognia i w nim rozpala się serce; ta Anusia, w której widział wprzód jedynie dogodny materiał na żonę, staje się dlań najpożądalszą kobietą; słynna scena piątego aktu zabarwia tragicznym niemal odcieniem tę niewczesną miłość, odbijającą się od bezlitosnej filozofii „dziecka natury“ Anusi:

A zatem mnie nie kochasz, co?

ANUSIA: Pana?

ARNOLF *przedrzeźniając*: Tak, pana.

ANUSIA:

Niestety, nie.

ARNOLF: Nie? jakto!

ANUSIA: Chce pan, bym kłamała?

ARNOLF:

I czemuż mnie nie kochasz, ty gąsko zuchwała?

ANUSIA: Czyliż to moja wina? chciałabym z ochotą.

Czemuż, jak on, wprzód pan się nie postarał o to?

Wszakżem ja nie broniła, byś mi stał się miłym.

ARNOLF: Co było w mocy mojej, potem czynilem;

Lecz, jak widzę, chęć moja cała zmarnowana.

ANUSIA: Widać więc, że on lepiej to umie od pana;

Bo wzbudził we mnie miłość bez trudności żadnej.

ARNOLF *na stronie*:

Patrzcie, jak rozumuje ten potworek zdrazny!

Literatki zawstydzic może w każdym zwrocie!

Żłem ją sądził, u licha; lub też w tym przedmiocie

Lada gąska jest mędrsza, niż mądry mężczyzna...

Ta oschła, tępa natura poznaje wreszcie, co to jest zalewający duszę bezmiar tklivości dla kobiety; prawda, iż tklivość ta jest więcej niż wątpliwego gatunku i że dochodzi do niej najmniej szlachetną drogą:

Ten głos jej i spojrzenie rozbraja mą duszę;
 Znowu w mem sercu czułość nagle dla niej wzbiera,
 Co ohydę jej zbrodni w mych oczach zaciera.
 Dziwna to rzecz jest kochać: czegoż nie uczyni
 Człowiek, spętany w sidła tak lubej zdrajczyni!
 Wszak cały świat od wieków zna tych stworzeń wady:
 Sam stek niedorzeczności, szaleństwa, przesady,
 Dusza od wiatru lżejsza, umysł do niczego,
 Słabszego niema w świecie nic ani głupszego,
 Nic niewiernego bardziej: a mimo to, przecie,
 Wszystko dla takich bestyj robi się na świecie.

Owo „bestyj“ ściągnęło na głowę Moliera gromy oburzeń w obozie wykwintniś, nienawykłych do nazywania rzeczy po imieniu i do tak bezceremonjalnego traktowania płci pięknej. Posłuchajmy jeszcze Arnolfa:

Dobrze więc! już się zgódźmy, ty mała huncfotko:
 Przebaczam ci; przywracam moją tklivość słodką.
 Oceń sama, co miłość mogła zrobić ze mnie,
 I, widząc moją dobroć, kochaj mnie wzajemnie.

ANUSIA:

Z całego serca chciałam mu w tem być miłą:
 I cóżby mi szkodziło, gdybym potrafiła?

ARNOLF:

Potrafisz, kotku mały, tylko z duszy pragnij.

Wzdycha:

Słyszysz: wzdycham; do próśb mych uszko swoje nagnij;
 Spojrz na mnie, spojrz na wzrok mój, z miłości omdlały,
 I pluń na tego draba i jego zapaly.

On cię urzekł na chwilę jakąś mocą ciemną,
 Lecz sto razy szczęśliwa bardziej będziesz ze mną.

Lubisz się ładnie stroić, lubisz wstążki, szmatki,
 Nie znasz, aniolku, jeszcze mej hojności rzadkiej;

W dzień i w nocy cię będę na rękach kołysał,

Będę cię cackał, pieścił, całuski wysysał;

Wszystko możesz pozwalając sobie bez bojaźni:

No, rozumiesz?... nie można wszak mówić wyraźniej.

Pocichu na stronie:

Na jakież nas namiętności prowadzi bezdroże!

„Na jakież nas namiętność prowadzi bezdroże!“ — ten okrzyk wydiera się Arnolfowi, który w galerji molierowskiej jest może najniższym egzemplarzem mężczyzny; to samo zdumienie, przerażenie niemal, z jakim patrzy, iż miłość zawiodła go na granicę ostatecznej słabości, spodlenia, odnajdziemy w ustach najszlachetniejszego z kochanków, Alcesta w *Mizantropie*...

Wysnuwszy do końca wszystkie konsekwencje charakterów, Molier (i to będzie dlań charakterystyczne) nie wiele troszczy się o rozwiązanie sztuki. Ma być szybkie i wesołe; aby zaś z tych danych mogło być wesołe, musi nieraz szukać pomocy w zbiegu cudownych wydarzeń. Zjawiają się w porę ojciec Horacego Oront z przyjacielem Chryzaldem; z konfrontacji okazuje się, iż ta, która przeznaczona jest zdawna za żonę Horacemu i dla której groziło mu rozłączenie z Anusią, jest właśnie — Anusia:

CHRYZALD:

...Z tych ślubów powiła siostra moja dziecię,
Przed rodziną jej całą trzymane w sekrecie.

ORONT:

I które jej małżonek pod obcem nazwiskiem
Wieśniacze pewnej oddał tu w siole pobliskiem.

CHRYZALD:

A później, los, zsyłając nań ciężką potrzebę,
Zmusił go, by porzucił swą rodzinną glebę.

ORONT:

I szukał szczęścia pośród niebezpieczeństw wiele
W krainach, które od nas tyle mórz oddziela.

CHRYZALD:

Gdzie trudem swym odzyskał to, co mu zabrała
W ojczyźnie jego zawiść i zdrada zuchwała.

ORONT:

I, wróciwszy do Francji, cały kraj przemierzył.
By tę odnaleźć, której los swej córki zwierzył.

CHRYZALD:

I wieśniaczka mu z całą szczerością wyznała,
Że w czwartym roku w twoje ją ręce oddała.

ORONT: Że to zrobiła nędzą gniewiona straszliwą,
I licząc na opiekę twoją litościwą.

CHRYZALD:

I on rad z tego, co mu rzekła ta niewiasta,
Zabrawszy z sobą, przywiózł ją tutaj do miasta.

ORONT:

I chce ją tu postawić przed twojem obliczem,
Byś potwierdził, że prawdy nie ukryła w niczem...

W czym leży odrębność i znaczenie *Szkoły żon*? Napozór między *Szkołą mężów* a *Szkołą żon* niema przełomu: ot, ten sam tradycyjny temat, podjęty i opracowany jeszcze raz. Ale, gdybyśmy nawet nie od razu spostrzegli różnicę, powinna nas ostrzec reakcja, jaką *Szkoła żon* wywarła w umysłach współczesnych: podczas gdy *Szkołę mężów* przyjęto zupełnie naturalnie, zachwyt, jaki wywołała *Szkoła żon* u jednych, oburzenia i krytyki u innych, namiętna polemika, czyniąca z niej długotrwały „wypadek dnia“, świadczą, iż było w tej sztuce coś zasadniczo nowego, zrywającego ostatecznie z wielu utartymi pojęciami.

Napozór tedy, jak powiedzieliśmy, ta sama tradycyjna historia: zazdrośnik, wyprowadzony w pole przez kobietę. Ale, z tej starej fabuły wylania się tu już nowoczesna komedia obyczajowa, komedia mieszczańska, komedia narodowa, komedia charakterów, komedia psychologiczna, realistyczna i nawet — jak chcą niektórzy — komedia dydaktyczna, „sztuka z tezą“. Wreszcie, miejscami komedia ta daje już zapowiedź nowoczesnego dramatu. Czy nie za dużo tego wszystkiego? Ani trochę.

Komedia charakterów. Tu wystarczy jedno słowo: role zazdrośników dawnego teatru, nie wyłączając *Szkoły mężów*, można było niemal grać w m a s c e; Arnolfa — nie. Arnolf nie jest tą marionetką, tym bezosobistym „Kocmołuchem“ czy Sganarelem, wyprowadzonym na scenę jedynie po to, aby był oszukany i wyśmiany. Ma on już swoją fizjonomję i to dość złożoną. Jest to, naogół, przyzwoity człowiek, wcale nie dureń; ale mający w pewnych kwestjach swoje pojęcia i padający ofiarą tych pojęć, swego charakteru. Jest to zamożny mieszczanin paryski, z pretensjami do szlachectwa, umiejący żyć z ludźmi, otoczony szacunkiem, poza swoją manją, która u „znających go bliżej“ daje mu żdźbło śmieszności. Ale pod dobrodusznemi pozorami jest to natura oschła, samolubna, doktryner i pedant. I — chce być mędrszym, niż życie, i dlatego okazuje się odeń głupszym. Molier w komedjach swoich da nam długi szereg pedantów nauki, literatury etc.; tutaj mamy p e d a n t a p r a k t y c z -

nego życia. Zatem, Arnolf — to już charakter, podczas gdy Sganarel był jeszcze nawpół ogólnikiem.

I Anusia jest zdobywcą nowego teatru. Izabela w *Szkole mężów* mimo niezaprzeczonego wdzięku była również jeszcze ogólnikiem, była kobietą. Anusia, będąc również kobietą — i jaką! — jest zarazem charakterem, produktem pewnych określonych warunków: to rzeczywista młoda dziewczyna, naiwna, ciemna, głupia, ale tem wymowniej wcielająca instynkt płci. I ciekawem jest (a możemy to śledzić w *Krytyce szkoły żon*), jak wszystkie rysy, któremi posługuje się Molier dla odkonwencjonalizowania, scharakteryzowania swych figur, spotykały się z opozycją współczesnych rutynistów.

Zarazem, od *Szkoły mężów* uczyniliśmy jeszcze jeden krok ku umiejscowieniu komedji. Mimo że objaśnienie mówi tylko po staremu, iż „rzecz dzieje się na placu w mieście“, jakże daleko jesteśmy od komedjowej „Messyny“ z *Wartogłowa* lub też od innej międzynarodowej abstrakcji: coraz bardziej czujemy się we Francji, wśród francuskiego mieszczaństwa, i to francuskie mieszczaństwo czuje się na scenie coraz pewniej i swobodniej. W *Wartogłowie*, w *Zwadach miłosnych* nie wiemy, ostatecznie, czy przestajemy z mieszczaństwem, czy ze szlachtą, i, w gruncie, jest to obojętne; tu niema już żadnej wątpliwości. I mieszczaństwo to nie jest już, jak wprzód, uosobieniem płaskich instynktów, tchórzostwa, obżarstwa, etc. Nie; ci jego przedstawiciele, to naogół godni ludzie, mający tu i ówdzie, jak wszyscy, żdźbło śmieszności. Nie są wydani, jako klasa, stan, na pośmiewisko; rzecz dzieje się między nimi, domowo; jest to już francuska komedja mieszczańska, podczas gdy dawniejszy jej typ był wybitnie arystokratyczno-kosmopolityczny. Nawet ta para służby odbiega już od konwencjonalnego „sługi“: mówią prawdziwą gwarą chłopską (w komedji pisanej wierszem!) i są francuskim chłopem na scenie.

Ten sam zasadniczy krok naprzód — w prowadzeniu akcji. Już w *Szkole mężczyzn* w stosunku do włoskich *imbroglio* akcja oczyszcza się, zyskuje na prostocie i naturalności. Tutaj Molier idzie jeszcze dalej o tyle, iż akcja ta ściśle wypływa z charakterów. Arnolf przez swoją doktrynę chce, aby Anusia była głupia:

i właśnie dzięki tej głupocie jest ona bez obrony wobec instynktu, bez krytycyzmu wobec pierwszego, kto jej szepnie słodkie słówko. Arnolf jest niby polityk, który, pragnąc utrzymać lud w pożądanej ciemnocie, wydaje go na łup pierwszego z brzegu agitatora. Akcja jest prosta do ostatecznych granic: trwające przez pięć aktów *qui pro quo* płynie zupełnie naturalnie z ambicji Arnolfa i paplarstwa Horacego. Co więcej, Molier przeprowadza w niej pomysł równie szczęśliwy jak podnoszący myśl utworu: zazwyczaj kochająca się para sili się oszukać tyrana; tu, przeciwnie, Anusia przez naiwność, Horacy przez młodzieńczą nieopatrność powiadamiają Arnolfa o każdym swoim kroku: i oto ten tak przewidujący człowiek, wiedząc wszystko, nie zdoła niczemu zapobiec; bezsilny jest wobec praw życia.

Upraszczając intrygę do minimum, Molier okazał w niej zarazem ogromną inwencję. Cóż śmielszego, w istocie, nad pomyśleć, aby swego zazdrośnika uczynić powiernikiem wszystkich planów i kroków młodej pary? Zarazem, dzięki temu pomysłowi akcja przenosi się poniekąd w duszę Arnolfa: każdą jego scenę kończy *monolog*, nie mający na celu samego tylko zabawienia publiczności, ale zdający sprawę z drgnień jego duszy. Tak oto, Molier czyni nas tu świadkami ewolucji wewnętrznej, jaką przechodzi człowiek. Sganarel jest od pierwszej sceny człowiekiem z jednej sztuki i takim zostanie do końca. Inaczej Arnolf: z początku widzimy w nim przewidującego doktrynera; o miłości do Anusi niema tu mowy; Arnolf zbyt gardzi kobietą, aby dopuścić to uczucie; nadto się czuje pewnym posiadania, aby miłość mogła się urodzić. Ale, w miarę jak przedmiot się wymyka, rodzi się w nim — lub uświadamia — nowe uczucie: miłość, niskiego pokroju, zapewne, ale miłość w całej pełni. I patrzymy na stopniowe przekształcenie duszy ludzkiej, aby w ostatnim akcie widzieć, jak Arnolf zaprze się samego siebie, jak ten tyran podda się pod jarzmo; jak ten człowiek, najdrażliwszy na punkcie małżeńskiego honoru, sam będzie podsuwał owej dziewczynie najbardziej sprzeczne z tym honorem myśli. Jest to zatem w wysokim stopniu sztuka *psychologiczna*; tem odmienna zarazem od innych sztuk Moliera, iż tu dusza ludzka nie jest opanowana, jak zazwyczaj centralne jego figury



ZONA MOLIERA ARMANDA
(według szkicu Hanriota)

(Harpagon, Orgon, Argan) jedną namiętnością, która włada bez oporu, ale dwiema, które walczą z sobą; widzimy, jak jedna z nich, ta, która weźmie górę, rodzi się w naszych oczach, wzrasta i zmienia się w niszczącą siłę. Ta ewolucja namiętności czyni z tej wczesnej komedji Moliera studjum, którego nie spotkamy, zdaje mi się, później, i zapewnia jej oddzielne miejsce, stanowiąc zarazem jeszcze jeden dowód śmiałości i samorodności jego genjuszu.

Jeszcze jedną rzecz widzimy tu, którą będziemy obserwowali później nieraz: mianowicie, iż Molier w sposób, nieznan dotąd, przekracza granice komedji, stwarzając podwaliny nowoczesnego dramatu, który jest nie czem innem niż tragedją ludzką, przeniesioną w świat przeciętnych ludzi i codziennych uczuć. To studjum uczucia dojrzałego mężczyzny dla młodej dziewczyny, ta namiętność, przekreślająca całe jego życie, gotowa posunąć się do spodlenia — może do zbrodni — nabiera tu akcentów prawdy, złagodzonej, ale nie zneutralizowanej komicznymi rysami. Nikomu nie przyszłoby na myśl wzruszać się Sganarelem, podczas gdy, patrząc na Arnolfa, czujemy, iż patrzymy na cierpienie człowieka, na mękę ludzkiego serca. To splecenie dramatu z farsą będzie jedną z cech, towarzyszących przyszłej komedji Moliera.

Ale nietylko na losach komedji i dramatu zaważyła ta *Szkola żon*. W chwili, gdy Molier święcił pierwsze swe wielkie tryumfy, dojrzewał już tuż obok wczesny i świetny talent Racine'a. I twórczość Moliera nie pozostała nań bez wpływu; przeciwnie. Podobnie jak — w zakresie komedji „literackiej“ — dawna komedja heroiczna stanie się u Moliera komedją psychologiczną, tak u Racine'a corneilowska tragedia heroiczna zmieni się w tragedję nawskroś psychologiczną. I jest to, z pewnością, jedno z najciekawszych literacko zjawisk, ten związek między stanami duszy Fedry a Arnolfa, i ta paradoksalna linja, którą poprzez *Szkołę żon* dałoby się wyciągnąć między *Fedrą* a — *Zazdrością Kocmotucha*.

Z tego motywu dramatu w komedji wynika może, iż Molier, wymiótłszy z niej tyle konwencji, nie silił się naogół usunąć konwencjonalizmu rozwiązań. Rozwiązanie naturalne

musiałoby być pesymistyczne, bolesne, i tego Molier nie chce: dlatego w chwili, gdy doprowadzi ludzką namiętność, ludzką złość, tak daleko, jak daleko zejść może, woła nagle: hola! dość, zapuścić kurtynę! I ten sztuczny, sforsowany optymizm zakończeń posiada nieraz właśnie swój wcale ostry posmaczek. Szczególnie zakończenie *Szkoły żon*, tak fantazyjne, że aż zakrawające na celową parodję, ujęte w szybkie i symetryczne dwuwiersze, bardzo jest miłe i zabawne.

Do jakiego stopnia *Szkoła żon* była w swojej epoce utworem realistycznym, trudno to w pierwszej chwili odczuć nam, których uderza raczej to, co w niej zostało konwencjonalne. Ale z okrzyków oburzenia, jakie w *Krytyce Szkoły żon* wywołują te rysy potocznego życia, to „ciastko ze śmietaną“, te „dzieci przez ucho“, te „bociany“, możemy ocenić, jak bardzo raziły one narów myślowy współczesnych. Wogóle wszystkie te rysy, których Molier użył dla scharakteryzowania, wyodrębnienia swoich figur spotkały się, przynajmniej u niechętnych i uprzedzonych sędziów, z niezrozumieniem i krytyką.

Wreszcie, ostatni punkt: *Szkoła żon* jako komedia „dydaktyczna“... Biorę to słowo w cudzysłów, gdyż daleki jestem od tego, aby, idąc za wzorem niektórych komentatorów, podsuwać Molierowi jakiś bezpośredni, mniej lub więcej ciasny „morał“. Dydaktyzm Moliera leży w czym innym. Żyje on w epoce, w której tworzące się nowe społeczeństwo pozostaje jeszcze pod naciskiem wszelakich autorytetów, mocno już trącących stęchłą: autorytetów filozoficznych, lekarskich, obyczajowych etc. Do tych ostatnich należała władza ojcowska, mężowska, pojęta jako ucisk cudzego życia, jako tryumf starczego egoizmu, maskowanego wielkimi słowami. Molier, to dziecko swobody, ten cygan-artysta, dławii się w tej atmosferze; wie zresztą z własnych doświadczeń, ile fałszu jest w tem królestwie świętego Komunau: wali na wszystkie strony pięścią w szyby, aby wpuścić świeże powietrze; że tam ktoś przy tem może dostać zapalenia płuc, to trudno... Molier zawsze i wszędzie opowiada się po stronie życia, choćby przeciw sobie, choćby te odwieczne, nieubłagane prawa życia miały strataować jego samego.

Komedja ta w ujęciu swoim jest tak wysoce oryginalną, tak śmiałą artystycznie na tle danej epoki, iż zaledwie można tu mówić o jakichś „źródłach“ czy wpływach. W kampanji, która z powodu *Szkoły żon* wszczęła się przeciw Molierowi, wskazywano *Daremną przezorność*, powiastkę Scarrona (wiernie naśladowaną z hiszpańskiego) oraz dwie komedje Lope de Vega.

Wreszcie, jeden jeszcze punkt należy wspomnieć: stosunek tej komedji do osobistych przeżyć Moliera. Punkt nader drażliwy, kwestja zawsze niepewna i nie tykałbym jej raczej, gdyby nie to, że stało się to utartym zwyczajem, obowiązkiem niemal, kiedy się mówi o *Szkole żon*. W lutym r. 1662 przypada małżeństwo Moliera, *Szkolę żon* napisał w grudniu. Zabawna scena z rejentem jest niewątpliwie echem własnego kontraktu, a zapis Arnolfa natrąca o tem, co Molier uczynił dla Armandy. Otóż, jak ukształtowało się przez ten czas małżeństwo Moliera, które później miało mu przynieść tyle upokorzeń i goryczy? Czy pomiędzy optymizmem, wiejącym ze *Szkoły mężów*, a akcentami bezsilnej rozpaczey Arnolfa można się doszukiwać bolesnych zawodów uczuciowych samego pisarza? Niedelikatne i jałowe pytanie! To, że akcenty Arnolfa Molier znalazł we własnej duszy, to naturalne: od tego był wielkim poetą, aby znajdować w niej wszystkie możliwości uczuć; nie mamy jednak powodu przypuszczać, aby w parę miesięcy po ślubie szukać analogji między położeniem Arnolfa i Moliera, lub też przypuszczać, iż drwi on tutaj z niedoli małżeńskich, aby uprzedzić sztyderstwo ludzi. Doprawdy, temat był zbyt tradycyjny, aby szukać doń osobistych interpretacyj. Poprzestańmy na stwierdzeniu, iż w dotychczasowej swej twórczości Molier niestosunkowo duże miejsce daje problemom, osnutym około zazdrości.

W jaki sposób *Szkoła żon* miała zaciążyć nad życiem i twórczością pisarza, ujrzymy w dalszym ciągu.

VII. POLEMIKA O SZKOŁĘ ŻON: — KRYTYKA SZKOŁY ŻON. — IMPROWIZACJA W WERSALU.

W roku 1663 pomieszczono Moliera na liście pensyj królewskich, co równało się wówczas wysokiemu orderowi. Nie strona też materjalna, ale moralna miała znaczenie dla pisarza, zwłaszcza w porze, gdy zaczynały się przygrywki do ostrej przeciw niemu kampanji. Jak na aktora komicznego, którym za owych czasów bawiono się, ale którym gardzono zarazem, był to zaszczyt ogromny, mimo, iż miejsce, które Molier zajął na tej liście było dość skromne: 1000 funtów z określeniem „doskonałego poety komicznego“, podczas gdy tuż obok niego widniał np. Chapelain z 3000 funtów¹ i epitetem „największego i najgłębiej myślącego poety francuskiego ze wszystkich, jacy dotychczas istnieli“. Ale nie żądamy od epoki, aby się naraz wyzuła ze wszystkich przesądów. Zrozumiała Moliera natyle, aby się bawić na jego komedjach; nie natyle, aby mu przyznać należne miejsce w królestwie genjuszu.

Nawet król, wierny opiekun Moliera i jego twórczości. W dość długi czas po śmierci pisarza król zagadnął raz swego „nadwornego historjografa“, tragika Racine, kto był najwybitniejszym

¹ Wśród innych pensjonariuszy, których tytuły określano ówczesnym stylem pełnym pretensjonalnej pedanterji, widnieje „p. Conrard, który mimo, iż nie posiada żadnego innego języka prócz macierzystego, niezrównany jest w ocenianiu wszelkich plodów ludzkiego umysłu“ (1500 funtów); p. Piotr Corneille, pierwszy autor dramatyczny w świecie“ (2000 funtów); p. Desmarest, autor ze wszystkich dotąd istniejących najpłodniejszy i obdarzony najbogatszą wyobraźnią“ (1200 funtów;) etc. etc.

człowiekiem za jego panowania. „Molier, panie“, odparł bez wahania Racine. Ludwik XIV zadumał się i pokręcił głową: „Molier? nie byłbym myślał...”

Ale, gdy mowa o stosunku Moliera do króla, trzeba sobie uprzytomnić, z k t ó r y m Ludwikiem XIV mamy do czynienia. Ludwik żył trzy ćwierci wieku i panował bez mała tyleż; otóż, w machinalnym skrócie myślowym tworzymy sobie, fizycznie i moralnie, niejako „przeciętną“ z tego długiego panowania i oglądamy w myślach króla w tej postaci. Otóż, kiedy Molier w 1658 pierwszy raz miał zaszczyt grać na dworze, Ludwik XIV miał lat 20; był to młodzieniec o wrzących namiętnościach, niecierpliwie znoszący ostatnie lata kurateli Mazarina, rwący się do życia, lubiący koło siebie atmosferę blasku, zabawy. Że zaś wśród wszystkich stanów w rzemiośle króla o zabawę najtrudniej, król oceniał zasługi Moliera, który pobudzał go do śmiechu swemi komedjami, a dawał sposobność do tańczenia z gracją w baletach.

Ale węzły sympatji, łączące tych dwóch niepospolitych ludzi tkwiły może i głębiej. Król i Molier rozumieli się doskonale, jako dwaj n o w o c z e ś n i ludzie wśród przeżytków dawnej epoki. To panowanie, które później Saint-Simon jadowicie określi jako „długie panowanie podłego mieszczaństwa“, doskonale się schodzi z mieszczańską komedią Moliera. To też nie było obawy, aby król wziął za złe Molierowi jego satyryczne wycieczki przeciw dworskim paniczom. Wzniósł on godność króla tak wysoko ponad wszystkie stany, iż nic nie miał przeciw temu, aby były porównane w obliczu satyry, jak były porównane w obliczu Majestatu. I Molier wyczuwa to usposobienie króla: coraz śmielej wysuwa pazurki.

W żartobliwym wezwaniu do swej muzy, której wyrzuca opieszałość w podziękowaniu za łaski królewskie, każe jej śpieszyć do Luwru i poucza, jak się ma tam zachować; a to pouczanie jest zabawną parodią manjer ówczesnej złotej młodzieży: .

Jeśli dojrzysz znajomych pośród świetnej rzeszy,

Swoim stentorem donośnym

Po imieniu każdego witaj z krzykiem głośnym,

Bez względu, jaką który godnością się cieszy:

Taką mową poufałą
 Wskazujesz, żeś i ty jest figurą niemałą.
 Poskrob grzebieniem w podwoje
 Wiodące w króla komnaty;
 A jeśli (o co się boję)
 Ciasno tam będzie, za katy,
 Kapeluszem dawaj znaki
 Lub, by twą fizys widziano,
 Wdrap się na fotelik jaki
 I krzycz bez przerwy z mocą niesłychaną
 I jaknajbardziej wymuszonym tonem:
 „Markiz ten a ten życzy być wpuszczonym.”
 ...Gdyby odźwierny, zuchwały bez granic,
 Nie był skłonny się wzruszyć twą postawą hardą,
 Mimo to, nie zważaj na nic,
 Drzwi tylko trzymaj się twardo,
 I użyj zdrady niewinnej:
 Nie pozwól, by kto wdarł się na pokoje;
 Będą musieli wpuścić cię — i łokcie twoje,
 Chcąc, aby wejść mógł kto inny.

Tak więc, mimochodem, wierszyk ten przyczynia parę soczystych rysów do portretu „markiza”, który Molier wyda tak niemiłosiernie szyderstwu. A nie jest to taką błahostką; zaklasyfikowanie typu „dobrze urodzonego” dudka i głupca do rzędu komicznych rupieci teatralnych jest nielada czynem w kształtowaniu się nowoczesnego społeczeństwa.

Powodzenie *Szkoły żon* przeszło wszystkie dotychczasowe tryumfy Moliera. Przez szereg miesięcy sztuka utrzymuje się na afiszu w Paryżu, nie licząc przedstawień komedji, które trupa Moliera dawała w Wersalu i na magnackich dworach. Wszystko, co patrzyło na rzeczy nieuprzedzonym okiem, przyjęło z zachwytem tę komedję. Prosta publiczność poddawała się urokowi jej wesołości, prawdziwi znawcy zdawali sobie sprawę, ile w niej jest nowych i płodnych dla teatru zdobyczy. Ale byli i tacy, którzy oglądali ten sukces z mniej zadowoloną twarzą. Istniało szczególnie kilka kategorii osób, które nie mogły go przełknąć, bądź dla osobistych animozyj, bądź też dlatego, iż to, co wnosił z sobą Molier, było niejako zaprzeczeniem własnej ich istoty.

W pierwszym rzędzie, miał przeciw sobie *wykwintnisie*,

okrutnie draśnięte komedijką pod tymże tytułem, a również nie znajdujące w Molierze tego wyszukania, które było dla nich nieodzownym warunkiem sztuki. Światek ten czuł, iż atmosfera, którą wnosi Molier, atmosfera szczerego śmiechu, zdrowego rozsądku, życia, jest dlań zabójcza. Dalej m a r k i z ó w, owych dudków dworskich, również nieraz przezeń draśniętych: dla tych znowuż, rozmiłowanych w bezmyślnych kalamburach i *turlupinadach*, komizm *Szkoły żon* był o wiele za wysokiego typu. Dalej b i g o t ó w, uświadomionych może przez wykwintnisnie i czujnie strzygących uchem, czy nie dosłyszają czegoś gorszego. Jest to zresztą najzwyczajszym sposobem ubicia niewygodnego talentu, iż oskarża się go o „niemoralność“. Tym cenzorom musiała się niezbyt podobać parafraza nauk św. Grzegorza z Nazjansu, i „roztopiona smoła“, którą Arnolf straszy Anusię, i wreszcie niebezpieczny powiew apologji naturalnego instynktu, idący od tej komedji.

Dodajmy — i bodaj czy to nie grało w tej kampanji najważniejszej roli — zawiści zawodowe: aktorów, konkurentów z *Pałacu Burgundzkiego*, też parę razy ukłutych przez Moliera a wściekłych o jego powodzenie; no i autorów, bądź pedantów, niezdolnych pogodzić się z tym swobodnym talentem, płającym śmiałą stopą wśród uświęconych prawideł, bądź poprostu zawistnych. Wreszcie, tryumf Moliera jest doraźnem zwycięstwem komedji nad tragedją: stąd, wśród tych, co niechętnem patrzeniem okiem, musiał się znaleźć najszlachetniejszy przedstawiciel owej tragedji, stary Corneille, już na schyłku, z bólem i zgorzzeniem patrzący, jak publiczność opuszcza jego starzejącą się Muzę, aby lecieć oklaskiwać „błazeństwa“ tego przybysza. Jeszcze bardziej nierad musiał być mały brat wielkiego pisarza, Tomasz Corneille, autor licznych tragedji i komedji heroicznych, cieszących się dotąd ogromnem powodzeniem: Molier zaczął go wprost przejrystą aluzją do zmiany nazwiska w *Szkole żon*¹, a teraz odmaluje go może potrosze w postaci L y z i d a s a.

Szkola żon stała się przedmiotem dyskusji we wszystkich salonach, mówiono o niej wszędzie, pisano. „Prasa“ wówczas

¹ Tomasz Corneille przezwiał się „szlachecka“ Corneille de l'Isle.

była słabo rozwinięta; zastępowały ją broszury, pamflety, nawet utwory sceniczne: otóż, chodziły wieści, że gotują się utwory, wymierzone w tę sztukę. Molier nie czekał: jak wszyscy wielcy strategicy, obronę zaczął ofensywą. Napisał *Krytykę szkoły żon*.

O ile, jako utwór polemiczny, *Krytyka szkoły żon* jest partją, rozegraną nadzwyczaj zręcznie, najzręczniejszem posunięciem w tej partji jest jej — dedykacja. Poświęcając tę komedyjkę królowej-matce, osobie znanej z dewocji i surowych poglądów, oraz zapewniając sobie przyjęcie tej dedykacji, Molier paraliżował najniebezpieczniejszy z zarzutów. Z innymi zarzutami, natury bardziej literackiej, z łatwością da sobie radę.

Wątek sztuki jest bardzo prosty. W domu młodej osoby z najlepszego towarzystwa, miłej i rozumnej Uranji, schodzą się goście. Rozmowa toczy się na temat nowej komedji Moliera, ściągającej do teatru cały Paryż, *Szkoły żon*. Każdy z nowoprzybyłych wygłasza kolejno swoje zdanie, aż wreszcie zawiązuje się żywa ogólna dyskusja, którą zamyka lokaj, oznajmiając, że dano do stołu.

Poza wartością literacką, jaką utwór ten ma sam przez się, zawiera on niezmiernie ciekawe wypowiedzenia się samego Moliera. Pierwszy raz spotykamy to śmiałe *credo* komedji, która poczuła się w osobie Moliera na siłach, aby rzucić jedynie czczonej dotąd tragedji wyzwanie do walki, którą wygra — w przyśrodku:

...Gdyby pani z punktu widzenia trudności, przechyliła nieco szalę na stronę komedji, nie minęłabyś się może z prawdą. Co do mnie, uważam, że łatwiej jest o wiele nadać się podniosłemi uczuciami, rzucać w pięknych wierszach rękawicę przeznaczeniu, oskarżać losy i miotać zniewagi przeciw bogom, niż wniknąć należycie w śmieszności ludzi i przedstawić na scenie w miły sposób ułomności świata...

Rozwiewa Molier nimb jakichś niezłomnych „prawideł sztuki“, które stanowiły (i nie tylko wówczas!) broń w ręku pedantów przeciw inwazji każdego świeżego talentu:

LIZYDAS: Kto tylko obznajomiony jest z Arystotelesem i z Horacym, łatwo spostrzeże, że komedja ta grzeszy przeciw wszystkim prawidłom sztuki.

DORANT: Zabawni z was ludzie, doprawdy, ze swojemi prawidłami, któremi imponujecie nieświadomym i któremi nam wciąż zawracacie głowę.

Słyszac was, mogłoby się wydawać, że te prawidła to jakieś, najgłębsze tajemnice świata, a przecież to nie jest nic więcej, niż parę swobodnych uwag zdrowego rozumu o tem, czego trzeba unikać, aby nie osłabiać przyjemności, której dostarcza dane dzieło sztuki.

URANJA: Co do mnie, kiedy idę na komedję, 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.

DORANT: To zupełnie tak, jak człowiek, któremuby sos jakiś smakował wysmienicie, a któryby zaglądał do Francuskiego kucharza, aby się przekonać czy w istocie jest dobry.

Tak więc, *Krytyka szkoły żon* pozwala nam wejrzeć w kształtowanie się nowoczesnej estetyki teatralnej, zwłaszcza komedjo-wej. Dla współczesnych „znawców“, nawykłych do szablonów, do marionetek, których maska wyrażała całą ich istotę, komedja taka, jaką pojmował Molier była zbyt ludzką, zbyt złożoną, aby ją mogli ogarnąć. Łatwiej było Molierowi trafić do śmiechu publiczności, niż do kanonów estetycznych literackich pedantów. Akcję, prostą, pomyslową, płynącą z charakterów, oczyszczoną z awanturniczych intryg, mieniono brakiem akcji; czyniono zarzut, iż „osoba, komiczna w jednym szczególe, może znów w innych okazać się przyzwoitym człowiekiem“; nie pojmowano, iż concept niewybredny sam przez się może się stać tem lepszym przez charakterystykę osoby, w której usta go autor wkłada. Wszystko to, i inne rzeczy, uświadamia Molier swej publiczności, dając w zarysie poetykę nowoczesnej komedji. Wyzwala smak publiczności z pod „fachowej“ tyranji pedantów, stawiając — zaudat może! — doraźne powodzenie jako jedyne kryterjum wartości dzieła. Dziś, powtarzam, wydaje się to nam aż za daleko posunięte, ale w owym czasie, w epoce Lyzidasów, Trissotinów i innych znachorów literackich, udających, iż posiadli monopol sekretów sztuki, było to zdrowem i dobrem. W epoce panowania rzekomych „trzech jedności“ Arystotelesa, z którymi tak mocował się i łamał Corneille w swoim *Cydzie*, nie chcąc ich przekroczyć, Molier obala dogmat jakichś niezłomnych „prawideł“, równocześnie poddając się im jako rzeczy, będącej poprostu wyrazem naturalnego rozsądku i smaku. Protestuje przeciw „niższości“ komedji wobec tragedji, śmiało rzucając wyzwanie, które usprawiedliwią przyszłe arcydzieła. Ustala miejsce dla

nowej komedji, takiej, jak on ją pojmuje, broniąc jej z jednej strony od płaskiej „turlupinady“, z drugiej od sztuczności i „wydwarczania“ wykwintniś. Broni się wreszcie przeciw zarzutom niemoralności.

Tutaj jedna uwaga. Dziwnem może się wydać zrazu, iż komedje Moliera winiono o niemoralność, podczas gdy słuchano bez śladu oburzenia komedji włoskich lub naśladowanych z włoskiego, o wiele grubszych i swobodniejszych w treści. Jednakże był w tem instynkt; i nie można mu odmówić trafności. Tamte utwory to były błahe igraszki, nie wchodzące w sferę istotnych pojęć o życiu, podczas gdy utwory Moliera przez swą głębię, prawdę życiową, przez lotność słowa wnikały w tę sferę. Spokojny i oklaskiem darzony tryumf naturalnych instynktów nad wszelkim autorytetem u Moliera bardziej mógł zaniepokoić, niż śliskie i wyuzdane igraszki starej komedji, konwencjonalizmem swoim odcięte od współczesnego życia. Ta *Szkola żon* w istocie mogła się stać *szkołą*: na naiwne pytanie Anusi: „Jakże z tem walczyć, z czego rozkosz sama płynie“, Molier nie znajduje odpowiedzi ani teraz, ani później. Czują to wszyscy wielcy moralisci, jak Bossuet, jak J. J. Rousseau, który też będzie grzmieć przeciw Molierowi. I ta część obrony Moliera — a wrócimy do tej kwestji przy *Świętoszku* — niezupełnie jest prowadzona z dobrą wiarą: nie może on w niej wyrazić całej swojej myśli, lub może sam nie uświadamia sobie jej wszystkich konsekwencyj.

Jako utwór literacki, jest *Krytyka szkoły żon* nowym wodem genjuszu komedjowego Moliera. Stworzyć komedję z aktualnej dyskusji estetycznej, z rozmowy kilku osób, siedzących w krzesłach, to nielada zadanie, i Molierowi zadanie to się udało. Dziś nawet, gdy poruszane w niej kwestje przebrzmiały, sztuczka ta zachowała swój wdzięk i żywotność. Przyjrzyjmy się, z jaką sztuką Molier bierze się do tego, jak umie wprowadzić każdą figurę: „wykwintnisia“ Klimena, mdlejąca, wykrzykująca; „markiz“, poprzedzony i przygotowany zabawnym epizodem ze służącym; Lyzidas, od pierwszego słowa wybornie skreślona sylweta próżnego i zawistnego pedanta. A sposób prowadzenia dyskusji, jak zwykle u Moliera, traktowany m u z y c z n i e, rozłożony na instrumenty, nie dający ani przez chwilę wrażenia

monotonji. Z jednej strony: Uranja, łagodna dobroć, zdrowy rozum, bierze udział w rozprawach jakby od niechcenia, nie chcąc ranić niczyjej miłości własnej. Główną część obrony bierze na siebie Dorant, przez którego przemawia Molier sam, bardzo zręcznie wkładając swoje słowa w „niefachowe“ usta; wreszcie Eliza (grała ją żona Moliera), sprytna, lekka, przekorna, dobija przeciwników, udając ich partyzantkę, dobija zwłaszcza Lyzidas, człowieka bądź co bądź niebylejakiego, wciągając go zręcznie w pułapkę, w towarzystwo markiza-przyglupka i śmiesznej kwintnisi. Te trzy osoby, Uranja, Eliza i Dorant, to stronnictwo Moliera; a przeciwnicy? postarał się o to, aby skupić na nich wszystkie śmieszności.

Krytyka szkoły żon jest, jako forma, utworem zupełnie oryginalnym, stworzonym od niechcenia na własny użytek; i tą drobnostką otworzył Molier nowe drogi teatrowi: do tego stopnia, iż, kiedy przeciwnicy będą mu chcieli odpowiedzieć (Boursault, *Portret malarza*), nie potrafią zdobyć się na nic innego, jak na błądą kopję *Krytyki szkoły żon*, napaścią swoją jeszcze oddając mimowolny hołd genjuszowi Moliera.

Można się domyślić, że replika Moliera dolala oliwy do ognia; posypały się komedyjki, broszury. De Visé, który już poprzednio ukąsił Moliera, napisał komedję, a raczej nudny dialog p. t. *Zelinda*, czyli *prawdziwa krytyka Szkoły żon*, przeznaczony do grania, ale, ostatecznie, nie grany, tylko ogłoszony drukiem. Boursault — o którym będzie mowa w tym utworze Moliera — napisał *Portret malarza*, czyli *przeciw-krytyka Szkoły żon*, również lichy pamflet, w formie wzorowany na Molierze. W utworze tym, obiegającym salony, znajdowały się jadowite strzały, mierzące w domowe pożycie poety. Król, którego może bawiła ta wojna, zachęcił swego ulubieńca, aby jeszcze raz odpowiedział: Molier napisał *Improwizację w Wersalu*.

MOLIER sam mówi do swoich kolegów, którzy znajdują się za sceną: Dalej, proszę, panowie, panie; czy wy żarty sobie stroicie, aby marudzić w ten sposób? czy nigdy się nie zwleciecie? Sto djabłów z tymi ludźmi! Hola! hej, Brécourt!

BRÉCOURT za sceną: A co?

MOLIER: La Grange!

LA GRANGE *za sceną*: Co takiego?

MOLIER: Du Croisy!

DU CROISY *za sceną*: O co chodzi?

MOLIER: Panna du Parc!

PANNA DU PARC *za sceną*: Cóż tam?

MOLIER: Panna Béjart!

PANNA BÉJART *za sceną*: Co się dzieje?

MOLIER: Panna de Brie!

PANNA DE BRIE *za sceną*: Czego panu trzeba?

MOLIER: Panna du Croisy!

PANNA DU CROISY *za sceną*: Co się stało?

MOLIER: Panna Hervé!

PANNA HERVÉ *za sceną*: Idę już, idę.

MOLIER: Ja się chyba wścieknę z tą bandą! Hej!

W ten sposób z werwą, temperamentem, humorem, niepodobnym do niczego przedtem na scenie, Molier rozpoczyna swoją komedijkę. Scena przedstawia kulisy jego teatru, on sam, w funkcjach reżysera (a był, wedle głosu współczesnych, reżyserem pierwszorzędnym), na czele całej trupy, skupia, apostrofuje, tłumaczy, gra sam. Treścią próby jest niby nowa komedyjka, napisana na życzenie króla i jakoby niedostatecznie przygotowana:

PANNA BÉJART: I jakże, wedle pana, mamy się brać do tego, skoro nie umiemy ról?

MOLIER: Będziecie umieli, powiadam; a gdybyście nawet nie umieli dokładnie, nie możecie nadrobić tu i ówdzie własnym dowcipem, skoro rzecz pisana jest prozą i skoro wiecie o co chodzi?

PANNA BÉJART: Upadam do nóg. Proza jest jeszcze cięższa od wierszy.

PANI MOLIERE: Wiesz, co ci powiem? powinienbyś napisać komedję, w którejbyś grał sam jeden.

MOLIER: Cicho siedź, żono, jesteś głę.

PANI MOLIERE: Ślicznie dziękuję, mój panie mężu. Oto, do czegośmy doszli! Widzę, że małżeństwo bardzo zmienia ludzi; pewnie nie odezwałbyś się w ten sposób przed półtora rokiem.

MOLIER: Cicho już bądź, proszę cię.

Pomysłowość autorska Moliera znalazła tu nowe pole: zbliża się tu on do literatury — jak to dziś nazywamy — „kabaretowej”. Obrazek jest pełen życia; w paru słowach Molier każdemu umie

nadać właściwy charakter; on sam, zgorączkowany, czynny, czuć do jakiego stopnia jest duszą swej gromadki; Magdalena Béjart, dawna przyjaciółka, mająca śmiały głos w radzie, głos rozsądku; żona Moliera, Armanda, korzystająca z praw kochanej kobiety, z którą Molier przekomarza się czule na scenie; nie ominął nawet sposobności przypięcia łątki pannie du Parc, która miała i w życiu niejaką skłonność do mizdrzenia, tak dobrze spożytkowaną świeżo w roli Klimeny.

Można sobie wyobrazić, jaki pieprzyk nowości dla ówczesnych słuchaczy musiało mieć to widowisko; jak zwłaszcza musiał bawić króla ten poufale a zarazem serdeczny ton, z jakim wciągano go niemal jako współaktora do sztuki.

Po drodze, Molier chłasnął aktorów z *Pałacu Burgundzkiego*, którymi nie miał czasu się zająć w *Krytyce szkoły żon*. Trzeba zauważyć, iż Molier celował w talencie udawania aktorów, i że scenka ta wprowadzona była poto, aby mu dać sposobność popisania się tym talentem. Ale, poza złośliwością konkurencyjną, jest tu, zdaje się, i głębszy podkład, jest różnica w pojmowaniu sztuki aktorskiej. *Pałac Burgundzki* — to stara szkoła, koturn, patos, przesada; aktorzy tej szkoły dosłownie zdzierali płuca deklamacją; Molier — to dążenie do naturalności i prawdy. Ciekawem jest, jak Molier schodzi się tu z utworem, którego oczywiście nie znał, z *Hamletem* Szekspira: i tam mamy widowisko na scenie, wprowadzenie aktorów, kawałka kulis, jak również poglądy na sztukę aktorską (Akt III, scena 2), bardzo pokrewne poglądom Moliera.

MOLIER: ...niechże mi wreszcie zadeklamuje z jakie dziesięć wierszy”. Na to aktor zaczyna deklamować naprzykład parę wierszy z roli króla w *Nikomedzie*:

Mam ci wyznać, Araspie? zbyt dobrze mi służył,

Wspierając moją władzę...

najnaturalniej tak tylko potrafi. Na to poeta: „Jako! I wy to nazywacie deklamacją? To chyba drwiny! Trzeba wygłaszać wiersz z należyłą emfazą: posłuchajcie.

(*Udaje Montfleurego, aktora z Burgundzkiego Pałacu*):

Mam ci wyznać, Araspie, etc.

Widzisz pan tę postawę? Przypatrzcie się dobrze. O, tak, zaakcentuj jak należy ostatni wiersz. Oto, co ściąga oklaski i wywołuje szmer podziwu!

Broniąc się przed zarzutami, jakoby w satyrze swojej mierzył w osobistości, Molier odpowiada z uśmiechem na krążące widocznie i tak chętnie przyjmowane zawsze prognozy, że się już wyczerpał. Z iskrzącą werwą wysypuje całą masę tematów, satyrę życia społecznego, która mu już chodziła po głowie:

MOLIER: Nie znajdzie tematów? Ech, pocziwy markizie, bądź pewny, że mu ich zawsze dostarczymy pod dostatkiem... Czy sądzisz, że on wyczerpał cały stek ludzkich śmieszności? I że, nawet nie opuszczając samego dworu, nie znalazłby pod ręką bodaj dwudziestu typów, których jeszcze nie tknął zupełnie? Naprzykład tych, co to sobie w oczy świadczą czułości, zaledwie zaś plecami odwróca się do siebie, rozszarpują się żywcem najdowcipniej w świecie? A owych ludzi przesadnie uprzejmym, pochlebców bez smaku i miary... A nikczemnych dworaków powodzenia, obłudnych służalców szczęścia... A owych malkontentów, wiecznie mających pretensje do dworu, uprzykrzonych wścibskich, niestrudzonych nudziarzy... którzyby chcieli aby im sypano nagrody za to, że dziesięć lat bez przerwy naprzykrzali się królowi? A owych ugrzeczniczonych panów, czulących się jednako do całego świata, obnoszących swe uprzejmości na prawo i lewo, biegnących do każdego z temi samemi uściskami i zakłęciami przyjaźni? etc.

Warto spamiętać tę zapowiedź, gdyż ziszczeniem jej będzie — *Mizantrop*. Dostało się i „markizom“; że zaś Molier, pisząc tę komedijkę, wyraźnie jest podrażniony, nie robi sobie ceremonji z wypowiedzeniem swej myśli. Kto wie, może już osobiście dali mu się we znaki ci dworscy panicze, którzy świetnem swem upiżmieniem i hardem wzięciem mieli uczynić jego samego, Moliera, czemś bardzo mizernem i niepokąznem w oczach Armandy. Bądź co bądź, mimo łask króla, z pewnem zdumieniem czytamy ten ustęp, tak zuchwały, tak gwałtowny:

— Zawsze ci markizi!

— Tak zawsze. Gdzież, u djaska, chcesz dziś znaleźć lepszy typ na scenę? Markiz jest dzisiaj pocieszną figurą teatru: podobnie jak w starszych komedjach spotykało się zawsze lokaja-trefnisia, będącego uciechą słuchaczy, tak samo, w dzisiejszych sztukach potrzebny jest komiczny markiz, któryby zabawiał zgromadzenie.

Czuć tu już zniecierpliwienie francuskiego mieszczaństwa, które, w tej epoce zwłaszcza, daje szereg nazwisk, będących niespożytą chlubą Francji, które pod berłem Ludwika XIV za Francję myśli, Francją administruje i rządzi i które nie ma

ochoty znosić supremacji dobrze urodzonych błazenków. Powrócimy jeszcze, mówiąc o *Don Juanie*, do tych wybuchów Moliera, w których można już rozróżnić pomruk przyszłej rewolucji.

Dostaje się po drodze jeszcze raz wykwintnisiom, poczem Molier przechodzi do właściwego celu komedji, do odpowiedzi na utwór Boursaulta. I tu czuć, że dzięki swoim osobistym wycieczkom wrogowie głęboko zranili Moliera; i on też odpowiada ostro, brutalnie, wprost, bez zwykłych literackich omówień.

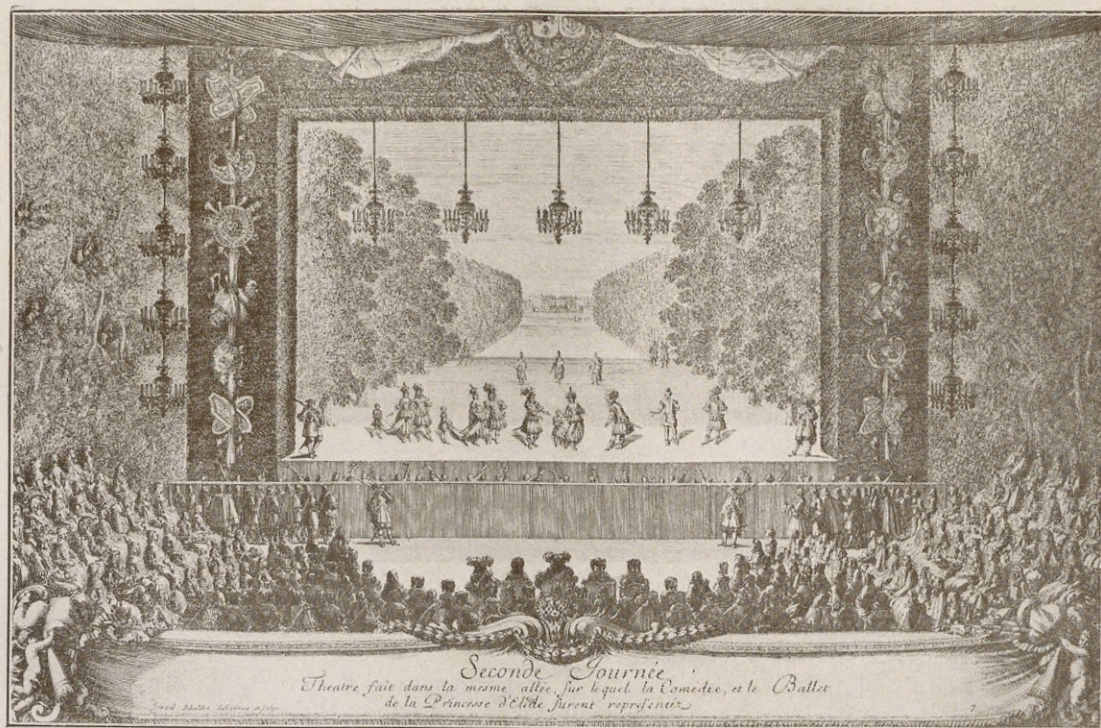
Niech mówią, co tylko mogą najgorszego o moich sztukach... niech je przeżuwiają sobie po nas; niech je nicują, jak ubranie, aby je podać na swoim teatrze i w ten sposób wywyższyć dla siebie tę trochę uciechy, którą ludzie w nich znajdują i trochę szczęścia do publiczności, które posiadam. Zezwalam na to... byle się zadowolili tem, co im mogę ofiarować bez uszczerbku przyzwoitości. Ale uprzejmość ma swoje granice; są rzeczy, które, wyłączone na widownię, nie bawią ani publiczności, ani tego, o kim mowa. Oddaję im z szczerzego serca moje dzieła, moją postać, ruchy, słowa, głos i sposób deklamacji; mogą z nich robić i mówić o nich, co im się spodoba, jeśli im to przyniesie jaką korzyść. Nie sprzeciwiam się bynajmniej i będę szczęśliwy, jeśli w ten sposób zdołają zabawić publiczność. Ale, skoro ustępuję im to wszystko, niechże znów oni będą łaskawi darować mi resztę i nie tykać przedmiotów z rodzaju tych, o które, jak mi mówiono, zaczepiają mnie w swojej komedji. O to właśnie prosiłbym bardzo grzecznie zacnego pana, który wynajął im swe pióro, i oto cała odpowiedź, jaką będą mieli odemnie.

Ale czuje, że dalej już na tej drażliwej drodze iść nie powinien; jakoż dotrzymuje słowa, że to jego ostatnia odpowiedź; zmilczy mimo, że przeciwnicy jeszcze wystrzelą weń *Improwizację w Pałacu Condé*, i *Odpowiedź na Improwizację w Wersalu* czyli *Zemsta markizów*, i *Pageniryk Szkoły żon* Robineta, etc.

Wśród wszystkich wrogich sobie koteryj Molier nie odpowiedział jednej: dewotom; a raczej odpowiedział im pośrednio, dedykując *Krytykę szkoły żon* królowej-matce: bo też sprawa z nimi była delikatniejsza i trudniejsza, wymagała staranniejszego o wiele przygotowania, nie mogła być załatwiona w ogniu improwizacji. Ale Molier nie daruje swego; zaiste, niebacznie dewoci kampanją swoją ściągnęli na siebie jego uwagę. Odtąd będzie w nim dojrzewać odpowiedź stanowcza, mocna, przerastająca o wiele doniosłością tę całą drobną wojnę: a będzie nią *Tartufe*.

Jako utwór teatralny jest ta *Improwizacja* znów otwarciem nowych dróg. Utwór ten, pełen życia, werwy, stwarza swobodną ramę, w której pisarz może pomieścić, co chce, ile chce, przekształcać z przedmiotu na przedmiot, mówić, niby nie mówiąc, to dając fragment komedji, to występując z za kulis osobiście, nie nużąc ani na chwilę. Jako polemista, wyzyskał tu Molier wszystkie atuty: przede wszystkim jeden, którym jak maczugą wali przeciwników, łaskę króla, zaszczyt pracowania na rozkaz króla!

W odpowiedzi, w swoich pamfletach, wrogowie posunęli się jeszcze dalej: usiłowano wmówić w króla, że Molier obraża go swemi atakami na dwór, starano się zohydzić życie prywatne Moliera. Wreszcie, aktor Montfleury wręczył królowi pismo, w którym insynuuje, że Molier zaślubił w osobie Armandy — własną córkę. Jak widzimy, to nie była wojna czysto literacka, tu mogło łatwo iść o życie! Ale fawor królewski przetrwał wszystko: w odpowiedzi w niedługi czas potem król trzyma do chrztu dziecko poety.



PRZEDSTAWIENIE „KSIĘŻNICZKI ELIDY” W WERSALU
 (według współczesnego, sztychu)

VIII. MUZA KOMEDJI NA USŁUGACH DWORU. — MAŁŻEŃSTWO Z MUSU. — KSIĘŻNICZKA ELIDY.

Końcowa scena *Improwizacji w Wersalu* maluje nam serdeczny, poufaly niemal stosunek nadwornego komika do króla. Stosunek ten będzie się coraz bardziej zacieśniał, zapewniając Molierowi niezmienną i życzliwą opiekę królewską w ciężkich chwilach próby, w zamian jednak zagarniając dużą część jego twórczości na użytek dworskich widowisk. Jałowem byłoby rozważanie, w jakim stopniu te obowiązki urzędowego „bawiciela” dworu wyszły literaturze na pożytek lub szkodę. Być może, iż stanowiły one zbawienny płodozmian, wytchnienie między jednym a drugim arcydziełem; zresztą, Molier umiał naznaczyć piętnem genjuszu niejedną ze sztuk, powstałych „na zamówienie”: dość tu wymienić *Mieszczanina szlachcicem*.

Narazie, w pełni twórczości Molier umie podolać wszystkiemu; obmyślając już zapewne swoje wielkie dzieło: *Świętoszka*, kreśli w wesołości ducha 3 króciutkie akty *Małżeństwa z musu*, wystawione w Luwrze 29 stycznia 1664, a stanowiące jedynie interludja wielkiego baletu, w którym raczył tańczyć sam król (tańce ówczesne były wielce dostojne i poważne) w otoczeniu panów dworskich, a także i zawodowych tancerzy. Muzykę do tego widowiska napisał Lully. Wkładki te pomyślane są tak szczęśliwie, iż, ściągnięte w jeden akt, doskonale mogą się obejść bez tańca i muzyki, dzięki swej szczerzej a zaprawnej filozoficznym posmakom wesołości.

Temat jeszcze raz ten sam: małżeństwo; małżeństwo pięćdziesięcioletniego Sganarela z młodą panną. Nie wyciągając

żadnych niedyskretnych wniosków i pamiętając, że temat ten jest jednym z najbardziej tradycyjnych w starej komedji francuskiej, zaznaczymy wszelako, iż jest to piąta z rzędu sztuka Moliera, oparta na motywie zazdrości (*Sganarel, Don Garcja, Szkoła mężów, Szkoła żon, Małżeństwo z musu*), a zarazem trzecia z rzędu — na motywie małżeństwa nierównego wiekiem, jak małżeństwo samego Moliera. Uważając swój utwór niejako za *libretto*, Molier nie sili się na intrygę; sprowadza ją do najprostszych wiązań farsy; coś niby *Zazdrość Kocmołucha*, przedstawiająca jego przedślubne dzieje. Sposób ujęcia tematu wyraźnie natchniony trzecią księgą *Pantagruela* Rabelego, w której Panurg radzi się pokolei wszystkich w sprawie zamierzonego małżeństwa:

„...czy chcielibyście, abym tak samiutki został na resztę żywota bez towarzyszek i małżonki? Wiecie, iż napisano jest: *Vae soli!* Człowiek samotny nie zazna nigdy tej lubości, jakiej doznaje ten, kto się ożeni. — Żeń się tedy, w imię boskie, odparł Pantagruel. — Ale gdyby, rzekł Panurg, żona miała mi przyprowadzić rogi?... Dosyć lubię rogalów, zdają mi się wszystko godni ludzie i chętnie ich odwiedzam, ale za żadne skarby świata nie chciałbym znaleźć się w ich liczbie. Co się mnie tyczy, nie jestem wcale za tem. — *Z a t e m* się nie żeń, odparł Pantagruel...

Panurg tak samo zresztą, jak Sganarel, skłonny w każdym wypadku zrobić swoje, radzi się przyjaciół, radzi się wszelakich wróżb, sybill, lekarzy, prawników, filozofów...

Sganarel radzi się swego przyjaciela. od którego się dowiadyuje, że ma zgórą pięćdziesiątkę, o czem wolał nie myśleć. Sceptycyzm przyjaciela nie ostudza go; daje mu natomiast do myślenia bezceremonjalne wyznanie wiary światowej i wytrawnej panny Dorymeny.

Lubię zabawy, wizyty, zebrania, kolacyjki i przechadzki; słowem, wszystkie przyjemności świata; toteż, będzie pan z pewnością błogosławił niebiosy, iż dostała ci się żona z mojem usposobieniem. Nie będzie między nami najmniejszych sporów; nie będę pana krępowała w niczem tak, jak, mam nadzieję, i pan ze swej strony nie będziesz mnie krępował, etc.

W tej wątpliwości nastęrcza mu się filozof Pankracy, wyznawca Arystotelesa. Zauważmy, że ta karykatura miała swoją doniosłość w epoce, gdy Sorbona groziła jeszcze *karą chłosty* tym, którzyby występowali przeciw teom Arystotelesa.

PANKRACY: ...Przerażająca swawola panuje wszędzie; urzędnicy, ustanowieni poto, aby utrzymywać porządek w państwie, powinni by umrzeć ze wstydu, że cierpią równie bezprzykładne zgorzenie.

SGANAREL: Cóż takiego?

PANKRACY: Czyż to nie jest rzeczą, okropną rzeczą, wołającą o pomstę do nieba, znosić, aby ktoś mówił publicznie: kształt kapelusza?

SGANAREL: He?

PANKRACY: Ja twierdzą, że powinno się mówić: postać kapelusza, nie zaś kształt; jako że istnieje ta różnica między kształtem a postacią, iż kształt jest właściwością zewnętrzną ciał ożywionych, postać zaś właściwością zewnętrzną ciał nieożywionych; zatem, ponieważ kapelusz jest ciałem nieożywionem, trzeba mówić postać kapelusza, a nie kształt. *Zwracając się jeszcze za siebie:* Tak, nieuku jeden, tak powinno się mówić; to wyraźne określenie Arystotelesa z rozdziału o właściwościach ciał...

Można się domyślić, że Sganarel nie wiele się dowiedział w swej sprawie: a mało co lepiej powiedzie mu się z drugim filozofem Marfurjuszem, tym znowuż ze sceptycznej szkoły Pyrrhona:

SGANAREL: Panie doktorze, potrzebowalby m pańskiej rady w pewnej sprawie i poto właśnie przyszedłem.

MARFURJUSZ: Panie Sganarelu, zmień pan, jeśli łaska, sposób wyśławiania się. Filozofja nasza nakazuje nie posuwać się do stanowczego twierdzenia, każe mówić o wszystkim jedynie z powątpiewaniem, pozostawić swój sąd w zawieszeniu; toteż, z tego powodu nie powinienes mówić: przyszedłem; ale: wydaje mi się, że przyszedłem.

SGANAREL: Czuję wielki pociąg do tej panienci.

MARFURJUSZ: To być może.

SGANAREL: Ojciec mi ją przyrzekł.

MARFURJUSZ: I to możebne.

SGANAREL: Ale boję się, że, jeśli z nią ożenię, przyprawi mi rogi.

MARFURJUSZ: Rzecz jest wykonalna.

SGANAREL: Co pan o tem myśli?

MARFURJUSZ: Niema w tem niemożebności.

Sceptyczny filozof pyrrhoński znajduje się już u Rabelego (III, 36) pod mianem *Wiatraczka*, wprowadzony w dialogu niemal scenicznym; Molier dodaje mu jedynie owo słynne zakończenie: kij, jako argument *ad hominem* przeciw niewłaściwie stosowanemu sceptycyzmowi.

W scenie z filozofami zaznacza się u Moliera jakgdyby rasowy charakter umysłowości francuskiej, zarówno oporny wobec pedantyzmu „rozróżnień“, co wobec jałowej „spekulacji“ filo-

zoficznej. Mimochodem rzuca tu Molier nowy rys tej walki z pedantyzmem, która towarzyszy całej jego twórczości. Dodajmy, iż sposób postawienia figur dwu filozofów świadczy, że Molier obracał się w tym świecie pojęć z zupełną swobodą: młodzieńcze studia w kolegium przydały się na coś.

Sganarela grał sam Molier; żona jego Armanda nie grała, była świeżo po słabości. Dwoma cygankami były Magdalena Béjart i panna de Brie, które obie miały swe role i w żywej przeszłości Moliera:

PIERWSZA CYGANKA: Ożenisz się niedługo, dobry panie, ożenisz się niedługo.

DRUGA CYGANKA: Pojmiesz śliczną żonkę, tak, śliczną żonkę.

PIERWSZA CYGANKA: Tak, żonkę, którą wszyscy będą kochali i pieścili.

DRUGA CYGANKA: Żonkę, która ci zrobi dużo przyjaciół, dobry panie, tak, dużo przyjaciół.

PIERWSZA CYGANKA: Dzięki niej będziesz szanowany, dobry panie, wysoce szanowany.

SGANAREL: To wszystko bardzo ładnie. Ale powiedzcie jeszcze: nie grożą mi rogi?

DRUGA CYGANKA: Rogi? Tobie?

SGANAREL: Tak, czy nie będę rogaczem?

PIERWSZA CYGANKA: Ty? rogaczem?

SGANAREL: Otóż to; będę czy nie? *Cyganki wybiegają ze śmiechem, tańcząc i śpiewając.*

Odczytajcie całą scenę z cygankami: nabiera ona w tem świetle pewnego dość ostrego posmaku. Czy nieświadomie? trudno na to odpowiedzieć; to pewna, iż „demon komedji“, mieszczący w Molierze, lubił się nieraz naigrawać z własnej jego ludzkiej doli.

W kilka miesięcy potem nowa uroczystość dworska żąda współudziału Moliera. Od czasu przyjęcia u Fouqueta, które biedny finansista przypłacił więzieniem, Ludwik XIV powziął myśl zbudowania sobie siedziby w Wersalu. Prace około upiększenia pałacu i ogrodu trwały od jesieni 1661 do wiosny 1664; ukończenie ich miała uświetnić wspaniała uroczystość. Oficjalnie zabawa była dla królowej i królowej matki; w istocie, heroiną ich była panna de la Vallière. Miano zabawy było: *Rozkosze czarodziejkiej wyspy*; Arjostowa wyspa czarodziejki Alcyny zapły-

nęła jakoby do Francji, aby się stać teatrem uczt, balów, turniejów a wreszcie komedji.

Molier, „*impressario*“ całej zabawy, rozwija niestrudzoną czynność: odgrywa boga Pana, wygłasza powitanie królowej, wystawia z dawniejszych utworów *Natętów* i *Małżeństwo z musu*, prócz tego zaś dwie nowe sztuki: *Księżniczkę Elidy* (8 maja), zaś 12 maja 1664 trzy akty *Tartufla*, które rozpętają nad głową pisarza burzę, trwającą lat pięć.

Żadnej z tych dwóch nowalij Molier nie miał czasu dokończyć na uroczystość. *Księżniczka Elidy*, zaczęta potoczystym wierszem, przechodzi niebawem w prozę. Utwór ten nie przydaje nic do chwały Moliera; jest to jeden z tych, w których wielki pisarz jest jakby nieobecny duchem; rękę jego prowadzi rutyna, wspierana literackimi reminiscencjami. *Księżniczka Elidy* nosi piętno swego dworskiego przeznaczenia; zarazem trąci owym rodzajem literatury, który Molier tak wysmagał w *Pociesznych wykwintniśiach*. Ale tu, w ramie królewskiego baletu, styl ten dosyć jest na miejscu, zwłaszcza, że Molier przydał temu wiolinowi chłodnego sentymentu ciepły bas *buffo* w zabawnych interludjach Morona.

MORON *sam, spostrzegając zbliżającego się niedźwiedzia*: A, pan niedźwiedź, jestem pańskim uniżonym sługą. Racz mi pan pofolgować, jeśli łaska. Zapewniam pana, że nic nie jestem wart jako potrawa; poprostu skóra i kości. Ot, widzę tu mnóstwo osób, któreby panu z pewnością lepiej przypadły do smaku. (*Głaszcze niedźwiedzia, cały drżąc ze strachu*): Tak, tak, tak. Ach, jaśnie oświecony niedźwiedziu, jakaż wasza dostojność jest wdzięczna i ujmująca! Ach, cóż za miękka sierć, jaka zgrabna główka, jakie błyszczące i ładnie poprawne oczki! Ach, cóż za ładny noseczek! etc.

Morona (i Lizyskasa) odtwarzał sam Molier, rozwijając podobno nieodpartą werwę komiczną. Podświadomne narodziny miłości w pięknej księżniczce są jak gdyby zwiastunem teatru Marivaux, który cały prawie wsparty będzie na tym motywie.

Treść tej dworskiej komedji jest taka: Piękna i dumna księżniczka Elidy, otoczona rojem wzdychających zalotników, gardzi nimi i ociąga się z wyborem: jeden wśród nich świetny książę Eurjal wpada na szczęśliwy pomysł, aby ją podrażnić obojętnością a wreszcie udać miłość do innej: okazuje się to nie-

zawodną drogą, aby obudzić miłość w hardem serduszku i zmusić je do poddania się.

Mimo, iż niedawno na dworze, Molier okazał się wytrawnym dworakiem. Temat *Księżniczki Elidy* zaczerpnął z hiszpańskiego (*El desden con el desden*, wzgarda za wzgardę), bo obie królowe były z pochodzenia Hiszpankami; ale umiał wsunąć w swą sztukę ustęp, dość wyraźnie przeznaczony dla króla i panny de la Vallière. To ten, kiedy poważny Arbates (I, 1) zapewnia swego królewskiego wychowanka,

że zapał, jaki budzi w nas powab niewieści,
świadczy o istot naszych szlachetniejszej treści,
i że bez tej słabości przypuścić nie łatwo,
aby monarcha duszę miał wielką i zacną...

Istnieje opis tych *Rozkoszy zaczarowanej wyspy*, przekazany przez jednego ze współczesnych. W ciepłą noc majową, w ogrodzie, przy blasku dwustu świec z białego wosku, trzymanyh przez tyleż masek, odbywały się te igraszki. W tej atmosferze, oddychającej rozkoszą i miłością, święci pierwsze tryumfy aktorki i kobiety młoda żona Moliera, Armanda, która grała księżniczkę Elidy, czarując grą, urodą, śpiewem i tańcem; od tego też dnia zaczęła tę Celimenę otaczać owe „roje zalotników“ ku udręce Alcesta-Moliera, ryjąc boleśnie w jego sercu przyszlę sceny *Mizantropa*.

A sam Molier jakgdyby spiskował na swoją zgubę, nawołując ustami pasterzy i pasterek:

Strzeżcie się, dumne piękności,
W oporze czerpać swą chlubę:
Kochajcie, pasterki lube,
Gdy miłość w duszy zagości.
Choć bronić serce się kusi,
Obrona będzie zbyt słabą,
I wszystko poddać się musi
Słodkim miłości powabom.

Zawczasu bądźcie powolne
Chęciom, tak pełnym słodyczy:
Dni życia serce wszak liczy
Od dnia, gdy kochać jest zdolne.
Choć bronić jeszcze się kusi, etc.

IX. OKRES WALKI: TARTUFE CZYLI ŚWIĘTOSZEK.

Widzieliśmy, iż od pierwszych niemal swych tryumfów Molier rozpetał przeciw sobie wiele nienawiści. Buchnęły te niechęci po *Szkole żon*; atakowano autora komedji na wszystkie sposoby. Jak zwykle, wytoczono i zarzut *n i e m o r a l n o ś c i*; „kotły rozpalone“ w tyradzie Arnolfa i maksymy jego, parodjujące nauki św. Grzegorza z Nazjansu, poczytano Molierowi za żart z rzeczy świętych. Podrażnienie, z jakim Molier odpowiada w *Improwizacji w Wersalu* napastnikom, dowodzi, jak bardzo musieli mu dopieć do żywa. *Improwizację* tą odpowiada aktorom, *Krytykę szkoły żon* odpowiedział literatom, obecnie przygotował odpowiedź trzecią.

Zatem, 12 maja 1664 odegrano w Wersalu pod koniec uroczystości *Zaczarowanej wyspy* 3 akty nowej komedji Moliera p. t. *Tartufe*. Czy te trzy akty to była skończona sztuka w jej pierwotnej formie? zdaje się, że nie; ale nie były to również, jak się zdaje, trzy pierwsze akty obecnej redakcji. Król, któremu cenzorowie moralności mocno dawali się we znaki, przyjął nowy utwór z zadowoleniem (niektórzy posuwają się aż do podejrzeń, że król go inspirował); nie znalazł natomiast łaski w oczach królowej matki, Anny Austriackiej, wówczas już tkniętej śmiertelną chorobą i tem skłonniejszej do powagi i dewocji. Ale naogół zawrzało; zaczęły się krzätänia na dworze, aby udaremnić wystawienie sztuki. Na czele zgorszonych stanął Mgr. de Pérefixe, arcybiskup Paryża. Ludwik XIV mimo swej wszechwładzy musiał się liczyć z głosem, który przemawiał w imię religji i moralności: starając się osłodzić Molierowi przykrość, zabronił wsze-

lako grania *Tartufa* publicznie. Nie przeszkodziło to fanatykom ogłaszać przeciw Molierowi pism, w których nazywano go „czar-tem, obleczonym w ciało i przebranym za człowieka“, zasługującym na karę ognia, zanim dosięgnie go ogień piekielny. A w owym czasie nie były to przenośnie poetyckie: gdyby nie opieka króla, zuchwały poeta mógłby łatwo przypłacić głową swoją śmiałość.

Molier wynagradzał sobie zakaz królewski, czytając sztukę po znamienitych domach, a nawet grając ją prywatnie (między innymi u brata królewskiego); mimo to zakaz był dlań ciosem jako dla dyrektora teatru. Aby wypełnić lukę w repertuarze, pisze naprędce *Don Juana* (1665); ale i ten romansowy temat zmienił się pod koniec sztuki w gryzący pamflet przeciw obłudzie. To też, po kilkunastu przedstawieniach proskrybowano i tę sztukę. Stanowi ducha, w jakim znalazł się wówczas Molier, znę-kany, chory, rozdrażniony oporem, napotykanym w swobodzie twórczego wyrażenia się, zawdzięczamy *Mizantropa* (1666).

Zacisnąwszy zęby i nie tracąc nadziei odwetu, Molier wraca do roli dworskiego bawiciela. Odwdzięczając usługi swego nie-strudzonego wesołka, król, wyjeżdżając do obozu we Flandrji, daje Molierowi pozwolenie (niewyraźne, coprawda) wystawienia *Tartufa* po dokonaniu pewnych zmian. Istotnie, dnia 5 sierpnia 1667 odegrano sztukę; imię Tartufe, które działało już na pewne sfery niby czerwona chusta, znikło zupełnie: tytuł sztuki był: *Szalbierz*, bohater jej zaś, przedzierzgnięty w światowego kawalera, nosił miano Panulfa. Nic nie pomogło; już drugie przedstawienie spotkało się z zakazem pobożnego prezydenta de Lamoignon.

Molier próbuje interwenjować u p. Lamoignon, ale onieśmiejony wybąkał tylko parę słów. „Przepraszam pana, ale zaraz jest południe, spóźniłbym się na mszę“, przerwał mu prezydent. Czyż to nie jest żywcem odpowiedź, jaką Tartufe, przy-parto do muru kłopotliwem pytaniem, daje Kleantowi? Strapiony Molier wysłał dwóch aktorów do Flandrji z podaniem do króla; król przyjmuje ich łaskawie, ale jest bezsilny wobec tego, że arcybiskup paryski obłożył klątwą każdego, ktoby, w jego diecezji zgła słu c h a ł c z y t a n i a tego utworu.

Dopiero w dwa lata później przy pomyślnym układzie okoliczności (chwilowe załagodzenie sporu między jansenistami a jezuitami) Tartufe uzyskał wreszcie trwałe prawo do sceny. Dzień 5 lutego 1669 był dniem odwetu i tryumfu Moliera. Czterdzieści cztery wieczory tłoczono się na *Tartufie*. Sam Molier grał Orgona, żona jego Armanda — Elmire. Jednakże mimo, że odtąd *Tartufe* nie zeszedł już ze sceny, jeszcze długi czas po śmierci Moliera utwór ten był przedmiotem ataków, jako szczególnie niebezpieczny dla religii. Napoleon wyrażał zadowolenie, iż sztuka ta przeszła cenzurę za Ludwika XIV, gdyż on sam nigdyby jej nie pozwolił wystawić¹.

Aby dobrze zrozumieć *Tartufa* i walkę o niego, trzeba zaznaczyć w kilku słowach charakter epoki, stosunek religii do Moliera i Moliera do religii. Kwestja religijna wysuwa się w w. XVII na pierwszy plan. Niedawne wojny religijne, walka z reformacją, wewnętrzna walka jansenizmu z molinizmem, wszystko to sprawia, iż sprawy religii obchodzą wszystkich bez wyjątku; znajdują się jakby w stanie zapalnym; a ludzie świeccy biorą w nich udział niemniej żywy od duchownych. Dotkliwa lekcja nauki Chrystusowej, jaką otrzymał świeżo potężny zakon (*Prowincjałki* Pascala)², wyszła z pod pióra świeckiego człowieka. Powstają stowarzyszenia (Kongregacja św. Sakramentu), złożone z duchownych i świeckich, otoczone ścisłą tajemnicą, starające się ująć w ręce „rząd dusz“ i rozciągające cenzurę moralną na życie prywatne często zapomocą środków, dość pod względem etycznym wątpliwych. Że przy wszelkich zakusach stworzenia „teokracji“, święci prawdziwe orgje obłuda religijna, nad tem nie trzeba się rozwodzić. Nawet świątobliwi kapłani wskazują na nią, jak na raka, żrącego ówczesne społeczeństwo.

Surowemu chrystjanizmowi, chcącemu opanować umysły i pozyskać je wyłącznie dla sprawy Boga, solą w oku był teatr. *Port-Royal* nazywa wręcz pisarzy dramatycznych *trucicielami dusz*; nie tylko Molier, ale i Racine są przedmiotem gwałtownych

¹ Scena, którą Napoleon uważał za najbardziej zuchwałą, była owa scena w IV akcie, w czasie której Orgon schowany jest pod stołem.

² Bliżej o tem: Pascal, *Myśli* oraz *Prowincjałki*, przełożył Boy, przedmowa tłumacza.

napaści zelantów. Wiadomo, czem był aktor w oczach religii: aby uzyskać ostatnią absolicję, musiał *rewokować* swój zawód, niby sromotny grzech. Można tedy zrozumieć, czem było z tego punktu widzenia wprowadzenie na scenę, do k o m e d j i — która daleką była wówczas od jej dzisiejszej godności, i sąsiadowała najbliżej z plugawem błazeństwem — przedmiotu, z natury swojej należącego do ambony i konfesjonału. Przytem — mówiono — różnica między światobliwością szczerą a udaną jest w sercu; formy zewnętrzne są te same; niepodobna tedy okryć śmieszością jednej, aby coś z tej śmieszności nie przyłgnęło i do drugiej; niepodobna skaleczyć maski, aby przytem nie drasnąć i twarzy. To też, nawet wśród osób, szczerze pobożnych i uznających dobre intencje Moliera, większość potępiała sztukę: a cóż dopiero świętoszki! Ratowało ją chyba jedno: to, iż każdy z wojujących z sobą wzajem zakonów widział w Tartufie rysy swoich przeciwników.

A Molier? jaki był jego stosunek do swego tematu, do religii? Nie mamy żadnego prawa przypuszczać, aby był wrogi; ale religja Moliera, to była raczej ta sama „religja natury“, którą wyznaje Montaigne; schylenie głowy przed formami katolicyzmu przy równoczesnem żądaniu swobodnego rozwoju instynktów. Owa religja posępna, groźna i zaborcza, jak również religja, wciskająca się w cudzy dom, narzucająca się wszystkim na cenzora i chcąc wytepić radość i swobodę życia, musiała mu być wysoce antypatyczna, porówni jako pisarzowi, człowiekowi — i dyrektorowi teatru. Dlatego, mimo że Molier się zarzeka, iż w utworze swoim mierzy jedynie w o b ł u d ę, niezupełnie trzeba mu dowierzać: mierzy on, mimo iż bardzo oględnie i zręcznie, także i w formy tej religji — choćby i szczerzej — które mu się zdają ciasne i wrogie życiu. Faktem jest, iż jako przeciwstawienia obłudzie nie wprowadza obrazu szczerzej pobożności, ale, przeciwnie, rozdziela światła i cienie w ten sposób: z jednej strony — klika szalbierzy i głupców; z drugiej — ludzie uczciwi, godni, sympatyczni, ale bliżsi owej „świeckiej moralności“ uczciwych ludzi, niż żywego chrystjanizmu. Molier czuł zapewne tę „slabiznę“ i starał się ją osłonić tyradą Kleanta na cześć prawdziwej pobożności; zaznaczyć trzeba, iż tyradę tę do-

pisał dopiero później, po pierwszym zakazie sztuki, a doradził mu to książę Kondesusz (t. zw. *le grand Condé*), wielki — jak mówiono wówczas — „libertyn“, czyli niedowiarek.

Tem ciekawszym staje się fakt, iż książką, która zapłodniła Moliera *Tartufem* i wskazała mu niejako drogę, jest dzieło, natchnione najbardziej surowym i żarliwym chrystjanizmem: *Prowincjałki*. Bez *Prowincjałek* nie można sobie wyobrazić *Tartufa*. Tylko — mistrzostwo ironji, które rozwija Pascal przeciw jezuitom, Molier zwróci także i przeciw jansenistom, a raczej stworzy typ tak ogólny, iż — jak wspomniałem — obie walczące strony będą się w nim szukać nawzajem. Jansenistą mógłby być Tartufe wtedy, gdy nakrywa chusteczką pierś Doryny i gdy uczy Orgona patrzeć na ziemię „jak na kupę błota“; molinistą, kiedy wtajemnicza Elmirę w sposoby „porozumienia się z niebem“ i oczyszczenia uczynku przez „dobrą intencję“. Ujęcie typu jest tu tak szerokie, iż dociekania, w kogo Molier mierzył w szczególności, zawsze będą ścieśnianiem jego satyry. Mimo to, jak zawsze, współcześni wskazywali palcem kilka osób, których portretem ma być „biedaczek“ Tartufe. Najwięcej prawdopodobieństwa ma pogląd, iż *Świętoszek*, nie tracąc swych cech ogólnych, mierzy jednak osobliwie we wspomnianą już „Kongregację św. Sakramentu“, która umiała w praktyce połączyć jansenistyczną nietolerancję z jezuickimi metodami. Król, którego Kongregacja krępowała w jego bujnym wówczas życiu miłosnem¹, zgniótł ją tak, jak zgniata w ostatnim akcie świętoszka. Tem tłumaczy się w znacznej mierze niesłabnąca opieka i życzliwość króla w tej sprawie.

Tartufe był dziełem proroczym. Ludwik XIV z wiekiem stał się Orgonem. Ostatnia jego kochanka, pani de Maintenon, wprowadziła go na tę drogę; spowiednicy królewscy zaczęli rządzić Francją, zadając jej wiele klęsk. Obluda religijna stała się drogą do kariery: dwór, Paryż, Francja, wszystko na wiele lat znalazło się pod znakiem *Tartufa*.

¹ Ochmistrzyńni dworu, pani de Navailles, za poradą księdza Joly zamknęła kratą wszystkie przejścia, któremi król mógł się udawać do apartamentów panien dworskich. Oboje pp. de Navailles wypędzono.

Z podniesieniem kurtyny jesteśmy w domu zamożnego paryskiego mieszczanina Orgona; zanim ujrzymy jego samego, poznajemy całą jego rodzinę: matkę, żonę, dwoje dzieci z pierwszego małżeństwa, szwagra i wygadana pokojówkę Dorynę. W świetnej, iskrzącej się życiem ekspozycji poznajemy i zasadniczy rys gospodarza domu: jest on opanowany przez jakąś ciemną figurę, człowieka, który dzięki zręcznie odgrywanej komedji pobożności umiał się wkraść w jego względy. Oto jak opowiada nam te sprawy Doryna:

Był to wprzód człowiek z duszą roztropną i godną,
W służbach króla okazał tęgość niezawodną;
Teraz, odkąd Tartufem swym przejął się cały,
Od tego czasu chodzi niby oglupiały;
Nazywa go swym bratem, miłuje go bardziej
Niż własną matkę; przy nim żonę, dziećmi gardzi;
To dziś tajemnic jego powiernik jedyny,
Jego zdaniem kieruje się każdej godziny,
Jego wciąż ściska, pieści; dla kochanki młodej
Tkliwość iśćby nie mogła z tem czuciem w zawody.
Przy stole pierwsze miejsce daje mu, jak księciu;
Patrzy z lubością, gdy ten zjada za dziesięciu;
Dobrego kaska przed nim nikt tu wziąć nie może,
A gdy mu się odbija, pan woła: szczęść Boże!

Ale niebawem zjawia się Orgon, i oto w słynnej scenie z Doryną to, cośmy słyszeli od niej, ujrzymy na własne oczy:

ORGON:

No, niechajże mi panna nowiny opowie,
Przez te dwa dni co słyhać, czy wszyscy tu zdrowi?

DORYNA:

Przedwczoraj pani nasza była bardzo chora:
Gorączka ją dręczyła silna do wieczora.

ORGON: A Tartufe?

DORYNA: Tartufe! O, ten, bez żadnej odmiany,
Zawsze z pulchniutką buzią, czerstwy i rumiany.

ORGON: Biedaczek!

DORYNA: Wieczór pani bardzo z sił opadła,
Choć zesła do kolacji, nic zgoła nie jadła,
Na ból głowy się straszny uskarżała przytem.

ORGON: A Tartufe?

DORYNA: On? Wieczerzał z wielkim apetytem,
I z nabożnem skupieniem, w sposób dosyć łatwy
Wsunął barani comber i dwie kuropatwy.

ORGON: Biedaczek!

To sławne: „A Tartufe?“ i „Biedaczek!“ powtarza się
cztery razy, potęgując w ten sposób mistrzowsko efekt komi-
zmu i siłę charakterystyki.

Tartufe nie jest księdzem; raz zapewne dla przyczyn taktycz-
nych, a powtórę, iż owi świeccy „kierownicy sumień“, owi, można
rzec, dyletanci religijni stanowili znamienity rys epoki. Tartufe
ma przyrzeczoną rękę córki Orgona (można się domyślić, że wbrew
woli biednej panienki!), ale głęboko a skrycie zmysłową jego
naturę bardziej nęcą dojrzałe powaby żony Orgona Elmiry.
Tę też słabośćkę jego spróbuje wyzyskać spisek kobiecy, aby
zdemaskować świętoszka i ocalić Marjannę od tego zameścia.

Przez dwa akty słyszeliśmy tylko o Tartufie, ciąży nad
całym domem, o nim tylko mowa, czuje się wciąż jego bliskość,
ale nie widzieliśmy go na oczy. Ale, ledwie się zjawił, już znamy
go na wylot:

TARTUFE, *spostrzegłszy Dorynę, mówi głośno do służącego*

Wawrzyńcze, skończ pacierze, potem pod obrazem [za sceną:]
Złóż moją dyscyplinę z włosówienicą razem.

Odwiedzającym powiedz, że chęci ich próżne,

Bo idę między więźniów rozdzielać jałmużnę.

DORYNA *na stronie*:

Leż w tem komedjanctwa i szpetnej obłudy!

TARTUFE:

Czego chcesz?

DORYNA: Chciałam panu...

TARTUFE *wyjmując chustkę z kieszeni*:

Proszę panny wprzód,

By wzięła tę chusteczkę, nim zwróci się do mnie.

DORYNA:

A na co?

TARTUFE: Pierś przysłonić, co sterczy nieskromnie;

Duszy spokój widokiem takim zmać można

I w ten sposób najłatwiej myśl przychodzi zdrożna...

Elmirze, ostrzelanej w salonowej szermierce, łatwo przy-
chodzi ośmielić Tartufa i sprowadzić na drogę zwierzeń. Wy-

znanie jego miłosne wionie zapachem zakrystji i ma w stylu coś z „aktów strzelistych“:

...ilekroć na tobie spoczęło me oko,
 Podziw czułem dla Stwórcy i wdzięczność głęboką,
 A z nią najtkliwsza miłość budziła się razem
 Dla tej, co najpiękniejszym jest jego obrazem.
 Zrazum lękał się, zali ten płomień tak żywy
 Nie płynie z złego ducha pokusy zdradliwej;
 Chciałem unikać ciebie, w niepewności srogiej
 Widząc w tobie przeszkodę do zbawienia drogi...
 Wyznaję, iż to śmiałość jest nad wszelką miarę,
 Ważyć się z serca swego składać ci ofiarę;
 Lecz czyniąc to, jedynie dobroci twej pomny,
 A nie własnej zasługi, lichej i ułomnej...

Mimo tych pozorów czci i nieśmiałości Tartufe zmierza najprostsza drogą do celu; czuć w nim wytrawnego gracza w tych sprawach:

Honor twój na szwank żaden nie jest narażony;
 Niczego mu nie trzeba lękać się z mej strony.
 ...z ludźmi, co się muszą kryć z miłością swoją,
 Kobiety żadnej zgola zdrady się nie boją;
 Troska, z jaką strzeżemy własnej dobrej sławy,
 Zwalnia uwielbień przedmiot od wszelkiej obawy;
 I pozwala zażywać w spokojności błogiej
 Miłości bez zgorszenia, rozkoszy bez trwogi.

Wbrew woli pobłażliwej Elmiry syn Orgona, Damis, ukryty w sąsiednim alkierzu świadek tej rozmowy, demaskuje szalbierza przed ojcem; i tu następuje scena, którą chciałoby się przepisać w całości. Jest to jeden z tych arcygenjalnych skrótów dramatycznych, jakie spotyka się tylko u Moliera i u Szekspira. Widzimy Tartufa przy „robocie“:

ORGON: Co ja słyszę, o nieba, czyliż to do wiary?

TARTUFE:

Tak, mój bracie, jam winny, zbrodniarz godzien kary,
 Jam grzesznik zatwardziały, pełen brudu, złości,
 Łotr występny, co żadnej nie wart jest litości.
 Każdy dzień mego życia od grzechów się roi,
 Nieprawość i występki mieszka w duszy mojej,
 I widzę, że niebiosy za win moich karę
 Wkładają mi na barki tak ciężką ofiarę.

Jakbądź ciężkiej oskarżon mam być tutaj zbrodni,
Ja dla czezej pychy bronić się nie będę od niej.
Uwierz w to, co ci mówią: niechaj wraz, bez sromu,
Jak nikczemnik wypędzon będę z twego domu:
I jakakolwiek hańba będzie mym udziałem,
Na sroższą jam zasłużył swoim życiem całem.

ORGON *do syna*:

A, zdrajco, ty się ważysz fałszem oczywistym
Podsować brudne myśli jego chęciom czystym?

DAMIS:

Jakto! ten frant, obludą przesiąknięty do dna,
Zdoła ciebie, mój ojcz...

ORGON: Milcz, duszo niegodna!

TARTUFE:

Pozwól mu mówić, bracie; niesłusznie go winisz;
Wierząc w to, co on głosi, najlepiej uczynisz.
Skądże w tej sprawie sąd twój dla mnie tak powolny?
Czy możesz wiedzieć, bracie, do czego jest zdolny?
Wierzyć, że jest występny, czyli prawa nie masz,
I, znając świata błędy, mnież lepszym być mniemasz?
Nie, umysł twój pozorów igraszką się rządzi,
Gorszym jestem, niestety, niż ktokolwiek sądzi.
Choć cały świat w świętości szatę mnie ubiera,
Jam nic nie wart, mój bracie, ach, prawda to szczerza.

Zwracając się do Damisa:

Tak jest, mój drogi synu, nazwij mnie nędznikiem,
Zdrajcą podłym, złodziejem, łotrem, rozbójnikiem;
Rzuć mi na głowę stokroć wstrętniejsze nazwanie:
Ja ci się nie przeciwię, zasłużyłem na nie.
Na kolanach to zniosę: i tak zbyt łagodnie
Będę tem ukarany za żywota zbrodnie.

ORGON *do Tartufla*:

Mój bracie, to za wiele. *Do syna*: Serce ci nie pęknie,
Ty łotrze?

DAMIS: Jakto, ojcz, więc to, że uklęknie...

ORGON: Milcz, obwiesiu!

Podnosząc Tartufla:

Mój bracie, powstań, ja cię proszę.

Do syna:

Bezwstydny!...

Nic nie zdoła wywieść Orgona z jego zaślepienia: wypędza syna, na kolanach błaga świętego człowieka o przebaczenie. Ale wreszcie w tym pojedynku kobieta zwycięża: w czasie drugiej

sceny Elmiry z Tartufem postara się ona, aby Orgon, ukryty pod stołem, sam był świadkiem bluźnierczych zalotów szalbierza-kazuisty:

ELMIRA: Lecz kara niebios wieczna, którą pan nas straszy?

TARTUFE: Mogę rozproszyć pani dziecinne obawy,

W zwalczaniu tych skrupułów mam-bo nieco wprawy.

Prawda, że w oczach nieba rzecz to nieco zdrożna;

Lecz i z niebem dać rady jakoś sobie można.

Jest sztuka, która wedle potrzeby przemienia,

Rozluźnia, ścieśnia węzły naszego sumienia

I która umie zmniejszyć złych czynów rozmiary,

Jeżeli czyste dla nich wynajdzie zamiary.

Na zgłębienie tajemnic tych nadejdzie kolej,

Niech mi się tylko pani prowadzić pozwoli;

Chciej spełnić me pragnienia, a ja, w tej potrzebie,

Odpowiadam za wszystko, grzech biorę na siebie.

Tym razem Orgon wypędza Tartufa sromotnie; ale ło|dzięki niebacznie uczynionemu zapisowi na jego rzecz oraz wylu-dzonej od Orgona tajemnicy politycznej i tym razem triumfuje: staje się panem mienia Orgona, który zaledwie uchodzi z życiem. Tak byłaby się może skończyła w rzeczywistości ta komedia o szalbierzu; trzeba Molierowi uciec się aż do interwencji króla, aby ustami jego urzędnika nagrodzić cnotę a ukarać występpek. Rozwiązując w ten sposób pogodnie sztukę, Molier składa zara-zem zręczny pokłon Ludwikowi XIV, swemu wytrwałemu obroń-cy w kampanji o Tartufa:
| |

...Panuje nam dziś książę, co podłości wrogiem;

Książę, którego oko czyta w sercach ludzi

I którego szalbierza przebiegłość nie złudzi.

Dusza jego, tak wielka, swem objęciem bystrem

Zarówno nad poddanym czuwa i ministrem;

Umysł jego we wszystkim prawdzie tylko sprzyja,

I sądu jego chytróść nie zaćmi niczyja.

Rzetelną cnotę zdobić on umie najlepiej,

Lecz żaden blask zwodniczy jego nie oślepi,

I cześć, jaką oddaje zasługom prawdziwym,

Wstręt do fałszu tem bardziej w sercu czyni żywym.

Dałem tu zaledwie najglówniejsze rysy tej komedji; aby dać pojęcie o jej bogactwie, trzeba by przytoczyć rozkoszną scenę

pary kochanków w drugim akcie i paradne repliki Doryny, i nieopłaconą panią Pernelle, i pana Zgodę... Pan Zgoda — to rozszerzenie perspektywy komedji na całe bractwo świętoszków, trzymające się za ręce i powleczone jednakim pokostem słodkiej (do czasu!) obłudy:

PAN ZGODA: Dla zacnych ludzi tliwość mam w sercu
I jeślim przyjął, panie, ową misję skromną, [ogromną;
To jedynie dla dobra państwa i wygody,
Z lęku, by inny, może jaki fircyk młody,
Z duszą nie tak wrażliwą, z sercem mniej oddanem,
Znacznie srożej w tym względzie nie obszedł się z panem.
ORGON: Cóż można więcej zrobić, niż nakazać komu,
Aby bez żadnej zwłoki wynosił się z domu?

PAN ZGODA: Otóż właśnie, że zwłoką chcę ucieszyć pana,
I spełnienie wyroku zawieszam do rana.
Wszystko ułatwię; niczem niech się pan nie trudzi,
Przyjdę tu tylko na noc z dziesiątkiem swych ludzi.
Dla formy (pan pozwoli, że o tem pouczę),
Trzeba mi będzie wieczór oddać wszystkie klucze;
Sam będę w nocy czuwał nad waszym spokojem,
Przestrzegać go, to będzie obowiązkiem moim.
Ale jutro, od rana, już czas będzie wielki,
Aby z domu opróżnić wszyściutkie mebelki;
Moi ludzie pomogą, już takich dobrałem,
Że się w mig uporają z gospodarstwem całem...

Komedja *Tartufe* jest bezwarunkowo szczytem genjuszu Moliera, zarazem jednym z najśmielszych czynów artystycznych, jakiegoludzkość wydała. Dość powiedzieć, że dziś, w naszej wolnomyślnej epoce, gdyby ktoś napisał tę sztukę na nowo, byłaby nie do wystawienia: żadna cenzura nie puściłaby jej na scenę. Tylko jeden Molier zdolny był zamknąć ten temat w ramach komedji, nie obrażając na każdym kroku poczucia widza, a zarazem nie przytłaczając go ponurością obrazu. Siła i artyzm dzieła są takie, iż szpetna prawda życia wznosi się do wyżyn harmonijnej poetyckiej złudy; mocą tej tajemnicy genjuszu potwór *Tartufe* staje się rozkosznem wręcz zjawiskiem, a najbardziej odrażające jego czyny zanurzają nas w pełni estetycznego zadowolenia.

Omawiając *Szkolę żon*, zaznaczyłem, jak z tym utworem

rodzi się we Francji komedia obyczajowa i komedia charakterów. Ale pod wieloma względami te nowe zdobycze gniotły się tam jeszcze w dawnych ramach. Ten „plac publiczny“, na którym toczy się akcja; zmiana nazwiska, na której wspiera się cała intryga; ciągle zwierzenia Horacego i monologi Arnolfa, wszystko to jakże wydaje się ubogie wobec wspaniałej ekspozycji *Tartufla*, wobec soczystych, pełnych scen trzeciego i czwartego aktu! Molier przebiega drogę od starej farsy do nowoczesnej komedji w siedmiomilowych butach; tym razem od *Szkoły żon* zrobił krok olbrzymi i — ostateczny: dalej już komedja nie sięgnie, ani u Moliera, ani po nim. Niepodobna mi tu obszerne rozwodzić się nad rysami, które czynią z *Tartufla* komedję nawskroś o b y c z a j o w ą, wprowadzającą nas do wnętrza domu paryskiej mieszczańskiej rodziny; nad temi, które czynią zeń arcydzieło komedji c h a r a k t e r ó w, gdzie zewnętrzna intryga nie gra żadnej roli, a cała akcja wynika z zaziębienia się i tarcia tych charakterów o siebie. Niepodobna też wyszczególniać wszystkich genialnie prostych i celnych rysów komicznych, w których Molier ujmuje swój temat. Ale w scenach tych, naznaczonych najwyższym komizmem, Molier nie zapał się tej macierzy, z której wyrósł, starej farsy francuskiej: bez jej szerokiej wesołości nie zdołałby zneutralizować elementów ponurego dramatu, w każdej chwili gotowych wcisnąć się tu na scenę. Pani Pernelle, Doryna, pan Zgoda, Orgon wreszcie w scenie, gdy siedzi pod stołem, to są owe farsowe tradycje; ale jakże wzbogacone, jak szczęśliwie przeobrażone pod piórem Moliera!

Ale Tartufe jest czemś więcej niż arcydziełem komedji obyczajowej i komedji charakterów; jest to, zarazem, pierwsza od Arystofanesa satyra społeczna na scenie, i to satyra o najwyższej doniosłości. Jest to jedno z tych dzieł, o których można powiedzieć, że ważą na losach ludzkości, niemal rozstrzygają o nich. Satyrą, pamfletem, są już *Pocieszne wykwintnisie*; ale przedmiot ich jest nieskończenie węższy, literacki. Jeżeli prawdą jest tradycja o owym staruszku, który w czasie pierwszego przedstawienia *Wykwintniś* miał krzyknąć: „Śmiało, Molierze, oto mi komedja“, trzeba uznać, iż Molier posłuchał zachęty. *Tartufe*, a później *Don Juan*, dają miarę śmiałości i głębi, z jaką Molier

zdolny był ujmować zjawiska społeczne; kto wie, co byłby jeszcze osiągnął na tej drodze, gdyby zbyt nierówna walka nie złamała jego sił.

Tartufe jest najgenialniejszym utworem Moliera, ale nie najdoskonalszym. Oceniając go wszakże pod względem kompozycyjnym, należy pamiętać o kolejach, jakie przechodził ten utwór. Nie wiemy, jaka była jego pierwotna postać; może różniła się znacznie od ostatecznej redakcji. Był osiągnąć cel, t. j. wystawienie *Tartufa*, Molier nie targował się zbytnio o szczegóły: gotów był zmieniać, ujmować, przerabiać, a zawsze w gorączkowym pośpiechu, wśród nawału prac i dalszej twórczości. Niejedna zapewne skaza jest wynikiem tych musowych przeobrażeń; a może i niejeden rys, którym zachwycano się później jako wyrazem genialnej intencji Moliera...

Weźmy np. zjawienie się Tartufa, które przypada dopiero na trzeci akt! W żadnej komedji Moliera niema przykładu tak późnego zjawienia się głównej osobistości. Sarcey tłumaczy to tem, iż wobec tego, że cała akcja polega na ślepem zaufaniu Orgona, trzeba było aż tyle czasu, aby to zaufanie w oczach publiczności ugruntować. Tak; ale to się dzieje w pierwszym akcie; drugi akt nie przydaje już nic w tej mierze; wogóle wielce prawdopodobnem jest, że akt drugi znalazł się w sztuce dopiero później. Odbija od innych aktów konwencjonalizmem ujęcia: zarówno scena Orgona z córką i Doryną, jak scena „zwady miłosnej“ młodych mogłyby się niemal znaleźć w każdej innej komedji¹. Może w pierwszej redakcji *Tartufa* tego aktu nie było; może Tartufe zjawiał się już w akcie drugim; może wogóle sprawę małżeństwa Tartufa z Marjanną Molier wprowadził dopiero później, aby podkreślić tem dobitniej świecki charakter „Panulfa“. To tłumaczy może niektóre niejasności roli Elmiry; może i niektóre rysy roli Tartufa. Zakończenie *Tartufa* było przedmiotem licznych komentarzy. Nieraz obwiniano Moliera o niedbałe i sztuczne zakończenia sztuk; możnaby rzec na to, iż musi być poniekąd sztuczne zakończenie tam, gdzie przedmiot godny d r a m a t u

¹ Istotnie, jedna powtórzy się w *Chorym z urojenia*, druga w *Mieszczaninie szlachcicem*.

pisarz zamknął w ramach komedji. Tak np. tutaj: trudno wręcz sobie wyobrazić, jakie byłoby możebne inne zakończenie. Wady, śmieszności może komedja ukarać swym bacikiem, ale tu, jakże zrobić porządek z tym zbrodniarzem bez udziału ręki sprawiedliwości? I tu jednak trzeba pamiętać, że nie wiemy, czy *Tartuŕe* miał to zakończenie od początku, czy też dorobił je Molier później, zarówno, aby okazać wdzięczność królowi, jak, aby go niejako wciągnąć do współnictwa. „I pomyśleć“, wykrzykuje z żalem Donnay: „że będziemy może wiedzieli kiedyś, co się dzieje na Marsie, a że nigdy nie będziemy znali pierwszych trzech aktów *Tartuŕa* tak, jak je grano w r. 1664 w Wersalu!“

X. DALSZY CIĄG WALKI: DON JUAN.

Zakaz grania *Tartufla* postawił Moliera jako dyrektora teatru w bardzo kłopotliwym położeniu: liczył na tę nowość i nie miał jej czem zastąpić. Niestrudzenie czynny duch poety rozgląda się za nowym pomysłem. Otóż, w owym czasie był jeden temat, który, mimo iż wielokrotnie powtarzany, wciąż ściągał i zachwycał publiczność paryską: to legenda o piekielnym uwodzicielu kobiet, zrodzona pierwotnie w Hiszpanji, później przyswojona scenie włoskiej i francuskiej¹. Molier chwyta ten temat, czerpie bez żadnego skrupułu pełnemi garściami ze swych poprzedników, zachowuje główne tradycyjne rysy oraz cudowne rozwiązanie (którego publiczność by się nie wyrzekła), zarazem jednak wtłacza w te ramy satyrę, pojętą bardzo indywidualnie i pozostającą w ścisłym związku ze sprawą *Tartufla*. W ten sposób powstał ten utwór dziwny, niejednolity, niedoskonały, to pewna, ale zarazem w całym dziele Moliera jeden z najśmielszych i najbardziej niezwykłych.

Przystępując do molierowskiego *Don Juana*, trzeba się wyzwolić z pod suggestji całej — późniejszej zwłaszcza — ideologii i literatury „donżuańskiej“, z librettem do opery włącznie. Don Juan, jako „*das ewig männliche*“, jako ów wiecznie odradzający się i wiecznie młody kochanek wszystkich kobiet, niewiele ma wspólnego z utworem Moliera. Donżuaństwo molierowskiego don Juana jest tylko ubocznym rysem do jego charakterystyki,

¹ *Burador* (Tirso di Molina, hiszp.); dwie sztuki włoskie p. t. *il Convitato di pietra*; dwie francuskie p. t. *Le Festin de Pierre* (Dorimon, de Villiers).

rysem, przejętym z poprzedzających go utworów i bynajmniej nie najważniejszym.

Molier, zetknąwszy się z Dworem i z salonami paryskimi, które w miarę rosnącej sławy otwierały pisarzowi swe podwoje, rozszerzył pole swej obserwacji: przyjrzał się zbliska typowi wielkiego pana, „złotego młodzieńca“. Typ ten w jego małej postaci pochwycił w swoich „markizach“; ale ten mały dudek, samochwał, pajac i bawidamek, to nie było wszystko. Pozostawał do odmalowania młody panek, wogóle *pan* w naprawdę wielkim stylu, taki, jakim go uczyniło próżniacze życie dworu Ludwika XIV. Z chwilą rozbrojenia Francji typ junaka-rycerza, zdolnego świat zadziwić swemi czynami, degeneruje. Bujna energia wyradza się w zło, inteligencja w przewrotność; nawyk do rozkoszy, połączony z poczuciem bezkarności, rodzi drapieżną nudę, szukającą zaprawy w ludzkiej krzywdzie, bólu. Jest w tym molierowskim don Juanie poprzednik Valmonta z *Niebezpiecznych związków*. Ale jest i coś więcej: jest tu już położony palec na potworność przywileju, który hoduje takie typy; na ów stan szlachecki, który daje wszystkie prawa, nie nakładając żadnych obowiązków, który wynosi ludzi, choćby miernych i złych, do rzędu jakichś półbogów. „Wielki pan a zły człowiek, to monstrum w przyrodzie“, mówi Molier, mając tę zręczność, iż mówi to ustami zanego a szlachetnie urodzonego don Ludwika.

Zarazem Molier kładzie palec na drugą ranę wieku. Wiek XVII, tak przesiąknięty kwestją religijną, przedstawia dwa krańcowe *negatywy* prawdziwej religii: jeden to obłuda religijna, drugi to „libertynizm“, ateizm. Ale ten ateizm, to nie był ów mdły nowoczesny indyferentyzm; był czynny, bluźnierczy. Nacisk religii był taki, że wywoływał reakcję tejże samej siły. W „libertynizm“ ten wchodziły różne elementy: pogaństwo, wysrane z humanizmu; kartezjanizm, pojęty z żarliwą świeżością; krytyka prawd wiary, niesiona przez zwalczające się sekty; wszystko na tle brutalnej jeszcze bujności temperamentów, oraz tej wspomnianej już beczynności, która nastąpiła po burzliwej dobie *Frondy*.

Zaledwie można przytoczyć świętokradzkie pomysły, na jakie pozwalali sobie „libertyni“. Przypominają one rysy młodocia-

nych „ateistów“ ze szkolnej ławy; bo też ta emancypacja z pod ojcowskiej władzy Kościoła miała w sobie coś ze zbuntowanego uczniaka. Wielki Kondeusz, zanim się nawrócił, ułożył wspólnie z innymi osobami cały spiszek, aby spalić kawałek drzewa z Krzyża św.. Młodociany książę de Nevers dał ochrzcić świnię; pani Deshoulières ochrzciła swego psa a nie ochrzciła córki, która została bez chrztu do dwudziestego dziewiątego roku życia. Paru złotych młodzieńców wyprawilo wesołą ucztę w kościele, w czasie której dobyli z grobu świeżego trupa, aby z nim tańczyć.

Ośrodkiem tego towarzystwa był dom słynnej z urody Ninon, która wiodła jawnie rozwiązłe życie pod sztandarem epikurejskiej filozofji. Znamieniem jest, że ta inteligentna kurtyzana-amatorka cieszyła się dla zalet swego umysłu i charakteru powszechnym szacunkiem: surowa pani de Maintenon w epoce swej dewocji utrzymuje z Ninon przyjazne stosunki! Tam to młodzi pankowie schodzili się na orgje, obierając z umysłu na ten cel Wielki Tydzień. Molier bywał u Ninon de Lenclos; czytywał u niej swoje utwory: z niejednym członkiem tego towarzystwa łączyła go zażyłość; mógł tedy zbierać obserwacje. Z natury poważny, raczej skłonny do melancholji, z pewnością nie brał udziału w orgjach; ale patrzył swemi głębokimi, smutnymi oczyma na to świetne towarzystwo i ujrzał wśród biesiadników przy stole — swego don Juana.

To też bohater Moliera mimo, że akcja sztuki toczy się na Sycylii (wówczas prowincji hiszpańskiej), nie ma nic z Hiszpana; to Francuz czystej krwi, młody panicz ze dworu. Nie południowa namiętność jest też jego bodźcem. To raczej znudzony intelektualista, zimny łowca wrażeń, którego młoda krew nie gardzi uściskiem kobiety, ale dla którego jest ona przedewszystkiem sportem, emocją, podniecią znudzenia i próżności oraz środkiem do czynienia źle. Wyrwać Elwirę z murów klasztoru, aby ją zaraz potem rzucić w najobelżywszy sposób; zamącić szczęście kochających narzeczonych, — wszędzie tu kobieta jest raczej środkiem niż celem:

Przypadek pozwolił mi spotkać tę zakochaną parę... Nigdy nie zdarzyło mi się widzieć dwojga osób, bardziej promieniejących miłością. Te objawy wzajemnych uczuć i mnie nie dały zostać obojętnym; serce moje zadrgało,

a miłość poczęła się z zazdrości... nie mogłem patrzeć na to, że oni są z sobą tak czule; złość podsycala me pragnienia: mimowoli roilem sobie, jaką rozkoszą byłoby dla mnie zmaćić tę harmonję i zniszczyć to przywiązanie, tak nieżnośne dla mego wrażliwego serca...

W pogoni za tym nowym kaprysem don Juan omal nie tonie w morzu; ratuje go wieśniak Piotruś, któremu w odpłatę stara się uwieść narzeczoną, zaosttrając tę zabawę zalotami do drugiej jeszcze dziewczyny. Ta podwójna gra, to znów jeden z owych „skrótów życia“, na jakie Molier umiał sobie pozwalać:

MAŁGOSIA *do don Juana*: Panie, cóż pan tu robi koło Karolki? Czy może jej pan także mówi o kochaniu?

DON JUAN *pocichu do Małgosi*: Nie. Przeciwnie, to ona mówiła mi właśnie, że miałaby ochotę wydać się za mnie, a ja jej powiedziałem, że już zmówiony z tobą.

KAROLKA *do don Juana*: Czego się pana czepia ta Małgośka?

DON JUAN *pocichu do Karolki*: Zazdrosna, że z tobą rozmawiam. Chciałaby się wydać za mnie; ale ja jej powiadam, że kocham tylko ciebie...

Jeżelibyśmy tym scenom dawali głębsze znaczenie socjalne, ówczesny stosunek szlachty do ludu skreślony jest w nich bardzo wymownie. To, że chłop ocalił jasnemu panu życie z narażeniem własnego, to rzecz tak prosta, że nie wymaga wdzięczności; a jeżeli mu się nie podobają zaloty do narzeczonej, wnet tęgi policzek z dłoni don Juana przywoła go do porządku.

Możemy przypuszczać, iż, poruszając drażliwy temat szlachectwa, Molier nie powiedział wszystkiego, co by mógł powiedzieć w tej mierze. Parę razy w swojej twórczości wprowadza on szlachtę i lud albo szlachtę i mieszczaństwo (*Grzegorz Dynała, Mieszczanin szlachcicem*) na jednej platformie, zawsze tylko z lekka potrącając ten stosunek. Światła i cienie rozdziela najczęściej w ten sposób, że śmieszność staje się udziałem ludu, niegodziwość szlachty. Ale pomiędzy wierszami dużoby można wyczytać. Są tu już elementy rewolucji: Piotruś zapamięta don Juanowi swój policzek, pan Niedziela niezapłacone rachunki i upokarzające wyczekiwania w przedpokoju, Grzegorz Dynała zapamięta Klitandrowi i pp. de Sotenville swój akt przeprosin... Przyjdzie czas odwetu.

Don Juan, uchodząc lasami przed pościgiem krewnych donny Elwiry, skraca sobie czas, dysputując ze sługą swoim Sganarelem.

Rozpustnik jest „pozytywistą”; płaski i tępy Sganarel (i to najbardziej oburzyło współczesnych wrogów tej komedji) reprezentuje jakoby moralność i wiarę:

SGANAREL: ...Czy to możebne, aby pan nie wierzył w niebo?

DON JUAN: Dajmy temu pokój.

SGANAREL: To znaczy, że nie. A w piekło?

DON JUAN: Et!

SGANAREL: Tak samo. A w diabła, jeśli łaska?

DON JUAN: Owszem, owszem.

SGANAREL: Też nie. Zatem, nie wierzy pan w życie przyszłe?

DON JUAN: Ha! ha! ha!

SGANAREL: Ciężko mi będzie nawrócić tego człowieka. A powiedz mi pan, w wilkołaka pan wierzy? co?

DON JUAN: Bierze cię lichy, głupcze!

SGANAREL: Ot, widzi pan, tego, to już znieść nie mogę, bo nie masz nic prawdziwszego nad wilkołaka, i za to dałbym się powiesić. Ale przecież każda ludzka istota w coś musi wierzyć koniecznie. W cóż pan wierzy zatem?

DON JUAN: W co ja wierzę?

SGANAREL: Tak.

DON JUAN: Wierzę, że dwa a dwa są cztery, Sganarelu, a cztery i cztery ośm.

SGANAREL: A to mi piękne obrządki i ładne wyznanie! Zatem religja pańska, z tego co widzę, to arytmetyka?

Wędrując przez las, napotykają grobowiec komandora, ojca uwiedzionej córki, który poległ niegdyś z ręki don Juana. Don Juan, nie znając kresu dla swej brawury bluźnierczej, każe drżącemu Sganarelowi, aby doń zaprosił posąg na wieczerzę; posąg — skinął głową. I oto zapowiedź tragicznego rozwiązania.

Jest w *Don Juanie* dziwna scena, która była przedmiotem licznych komentarzy: to scena z żebrakiem, gdy don Juan daje mu dukata, aby bluźnił; kiedy zaś nędzarz odpowiada, że woli umrzeć z głodu, rzuca mu pieniądz, mówiąc: „Daję ci go przez miłość ludzkości” (*pour l'amour de l'humanité*). To słowo *l'u d z k o ś ć* było w owej epoce zupełnie nieznane w dzisiejszem znaczeniu; to też wielu komentatorów nie chce widzieć w tem odezwaniu głębszej intencji; ale czemu? czemu nie miałyby Molier w tem wyprzedzić swojej epoki, jak wyprzedził ją w tylu innych rzeczach? Wyznam, iż brakowałoby mi tego rysu, który czyni don Juana bardziej ludzkim, mniej jednolicie zakamieniałym,

przez to drgnienie wstrętu, jaki odczuwa może w tej chwili do samego siebie.

W kilku scenach jeszcze dopełnia Molier swego obrazu. Jedna — to owa scena, gdy don Juan bez wahania śpieszy na pomoc napadniętemu przez opryszków nieznanemu; druga to scena z panem Niedzielą, dobrodusznym kupcem, którego nie-
miłosiernie wyzyskuje, nie płacąc mu rachunków; scena z ojcem, zacnym don Ludwikiem, w której don Juan okazuje się złym i wyrodnym synem. Ale w słowach, które wypowiada, jest coś więcej, niż rys jego osobistej niegodziwości: to znamieny i często u Moliera notowany rys owego społeczeństwa opartego wyłącznie na posiadaniu i w którym, ściśle biorąc, niema dla ojca i syna razem miejsca na ziemi:

Et! Umrzej, jak możesz najprędzej, oto, co możesz najlepszego uczynić. Trzeba, aby każdy miał swoją kolej; doprawdy wściekłość mnie bierze, gdy patrzę na ojców, którym się zachciewa żyć tak długo, jak ich synowie.

Wreszcie scena z donną Elwirą, której szczerą pokuta i najczystsza świętością tchnące napomnienia mają tylko ten skutek, iż budzą na chwilę stępiałe zmysły rozpustnika.

Słowem, widzimy w don Juanie przejmujący obraz tego, czem może stać się człowiek bez hamulca, człowiek, któremu życie dało wszystko w ręce bez zasług, bez trudu, nie żądając niczego wzamian. Malując wszakże swego młodego pana tak krwawymi rysami, Molier zachował owo bezstronne spojrzenie artysty, które ma zawsze. W scenie z Piotrusiem lud ma rację, ale wielki pan ma wdzięk; pan Niedziela jest porządny człowiek, ale idzie na lep śmiesznej próżności. Don Juan jest zbrodniarzem, ale Sganarel płaskim głupcem i powolnem narzędziem jego szelmostw. Don Juan ma wdzięk, dużo wdzięku, ma „wielki styl“, żywe poczucie honoru (mimo iż w bardzo specjalnem rozumieniu, owego szlacheckiego honoru, który nie wyklucza żadnego łajdactwa); ma odwagę i niezłomność nawet wobec piekła.

I powstała ta osobliwa komedia o don Juanie. Komedia... Coraz bo trudniej tematy Moliera w tej epoce mieszczą się w ramach komedji. Patronowały jej narodzinom dwa uczucia: pośpiech i oburzenie. Pośpiech dyrektora teatru. Pośpiechu tego

dowodzi choćby to, że sztuka jest — prozą. Komedja o poważniejszym temacie, w pięciu aktach, prozą, to było w owej epoce coś takiego, jakby ktoś wszedł na ucztę bez szaty godowej. Proza była dla farsy. To w znacznej mierze przeszkodziło powodzeniu tej komedji; jak później *Skąpcą*. A dowód, że, kiedy po śmierci Moliera Tomasz Corneille sporządził z molierowskiego *Don Juana* bladą przeróbkę, ale wierszem, przeróbka ta wyparowała sztukę Moliera. Jak czasy się zmieniają: dziś znowuż wiersz na scenie jest raczej przeszkodą do powodzenia.

Wtłoczyć tę historję o don Juanie, siłą rzeczy zmuszoną obejmować pewien wycinek jego życia i jego wędrówek w pogoni za pięknymi oczyma, w klasyczną jedność czasu i miejsca, to też nie było łatwo. Molier radzi sobie, jak się dało; trochę ucierpiała na tem może komedja, trochę owa sławna „jedność“, ale — jakoś się pogodziły.

Trzeci szkopuł — komizm. Skąd wziąć komizm w historii człowieka, która jest jednym pasmem zbrodni, a kończy się w piekle? Tu poszło najtrudniej. Ze wszystkich komedji Moliera ta jest najmniej wesoła, a przynajmniej komizm jej ma coś ponurego, jak się dziś mówi *makabrycznego*. Główną część kosztów wesołości opędza Sganarel; reszta spada na pana Niedziele, na łatwowierne i próżne dziewczęta, na tchórzem podszytego Piotrusia. Tchórzem? Ten Piotruś miał dosyć odwagi, aby rzucić się w wodę na ratunek don Juana, ale nie ma jej dosyć, aby stawić czoło temu jasnemu panu. To też rys.

Mimo to wszystko, jak wspomniałem, wesołości tu mało; zimna niegodziwość tego pana zbyt nas drażni i oburza, mrozi nam śmiech na ustach; w drugiej zaś części sztuki od sceny z ojcem, od ostatniego widzenia z Elwirą, wchodzimy w niesamowitą atmosferę dramatu. Nigdzie może bardziej niż w *Don Juanie* Molier nie rozsadza ram konwencji scenicznych, nigdzie bardziej nie wyprzedza swej epoki. Tej jego twórczości jako twórcy dramatu nie potrafi podjąć nikt przez dwa wieki; dopiero nowoczesna literatura sceniczna zrozumiała myśl Moliera i poszła w tem jego śladem.

Don Juan jest dziełem w wielkim stylu. Wyniosła, ironiczna,

drażniąca¹ postać tego panka odciska się w pamięci niezatartym śladem. Bez tej postaci obraz XVII w. jakże byłby niezupełnym! Ale Molierowi chodziło o coś więcej poza czysto artystycznym celem. Miał on na sercu sprawę *Tartuży*; skorzysta ze sposobności, aby w znienawidzonych świętoszków wypuścić parę zatrutych strzał. Dlatego w ostatnim akcie każe się temu zbrodniarzowi „nawrócić”. Świętokradzkie to nawrócenie don Juana jest tu zresztą logicznym końcem tego życia. Ścigany za zabójstwo i za niejedną wybryk, uginający się pod długami, wyklęty przez ojca, oto znajdzie drogę, aby wszystko pogodzić. Pod maską pobożności zapewni sobie bezkarność, stanie się nietykalnym: kto nań powie złe słowo, na tego rzuci się cała klika, że „obraża religię”. Będzie mógł dać folgę wszystkim złym instynktom naraz: zaspokoić dosyć swój cynizm, chłodną pasję czynienia zła, rozpustę intelektualną. Skojarzenie tych dwóch plag wieku: wyuzdania moralnego i obłudy religijnej w jednej osobie, to najwyższy rozmach geniuszu Moliera.

Czy dziw, że *Don Juan* dolał oliwy do ognia w owej zaciętej walce, rozpętanej *Tartufem*? Biorąc rzeczy ludzką, świecką moralnością, utwór Moliera jest bardzo moralny; niegodziwość jego bohatera przejmie dreszczem grozy; ale, poza ciosami, wymierzonymi w świętoszków, czy mógł on zadowolić nawet ludzi szczerze religijnych owej epoki? Czy dziw, że raziły ich te dysputy pana i sługi, w których don Juan, władający ostrzem chłodnej i ścisłej logiki, miota bluźnierstwa, obrona zaś tajemnic wiary przypada Sganarelowi? Czy w tyradzie Sganarela (III, 1): „Chciałbym bardzo zapytać, kto zrobił te oto drzewa...” nie można się dopatrzeć dyskretniej ironji odnośnie do owych licznych wówczas apologij wiary chrześcijańskiej, chcących rozumowo dowodzić tego w co można tylko wierzyć?

SGANAREL: Chciałbym pana zapytać, kto zrobił te oto drzewa, skały, ziemię i to niebo tam w górze nad nami? Ot na przykład i pan; prawda, jesteś, żyjesz? czy może sam siebie stworzyłeś i czy nie trzeba było udziału twego ojca, aby matka pańska zaszła w ciążę i mogła cię wydać na świat? Czy

¹ Najbardziej pokrewnym typem w literaturze polskiej wydaje mi się ów tak świetnymi rysami skreślony przez Sienkiewicza Bogusław Radziwiłł z *Potopu*.

możesz pan spoglądać na wszystkie te wymysły, z których machina ludzka jest stworzona, aby nie podziwiać w jaki sposób to wszystko pomieszczone jest jedno w drugim? te nerwy, kości, żyły, arterje, te... no, płuca, serce, wątroba i wszystkie te różne ingredjencje, które siedzą w człowieku i które... Ej, do kataru, niechże mi pan trochę przerywa, jeśli łaska. Ja nie umiem dysputować, jeżeli mi ktoś nie przerywa. Pan milczysz umyślnie i pozwalasz mi gadać przez czystą złośliwość.

DON JUAN: Czekam, aż doprowadzisz do końca rozumowanie.

SGANAREL: Moje rozumowanie jest, że, co bądźbyś mi pan powiadał, jest w człowieku coś cudownego, coś, czego wszyscy mędrcy nie umieli wytłumaczyć. Czy to nie jest cudowne, że ja jestem tutaj i że mam w głowie coś, co myśli o stu rozmaitych rzeczach w jednej chwili i wyprawia z mojem ciałem, co mu się żywnie spodoba? Chcę klasnąć w dłoń, poruszyć ręką, podnieść oczy ku niebu, opuścić głowę, poruszyć nogami, iść na prawo, na lewo, naprzód, wtył, obrócić się... (*Obracając się, potyka się i pada*).

DON JUAN: Dobryś! otóż i twoje rozumowanie nabilo sobie guza!

Padają też pioruny na głowę Moliera. „Któż zdoła znieść (pisano) zuchwałstwo błazna, który stroi żarty z religji, daje lekcje wyuzdania i czyni majestat boży igraszką pana i sługi: ateusza, który się zeń śmieje, i lokaja, który, bezbożniejszy jeszcze od pana, rozśmiesza innych“.

Król milczał. Kiedy mu przedstawiano bluźnierstwa i zbrodnie don Juana, odpowiadał tylko: „To też źle na nich wychodzi“. Bronić jawnie Moliera nie mógł. Już na drugim przedstawieniu trzeba było skreślić niektóre ustępy; po piętnastem poradzono wymownie Molierowi, aby sztukę cofnął z afisza; mimo, że zawczasu postarał się o przywilej na druk, nie wydrukował jej nigdy.

Ten drugi cios, połączony z najgwałtowniejszą kampanją osobistą przeciw niemu, przygnębił Moliera do ostatnich granic. Myśli niemal o rzuceniu pióra, w drugim podaniu do króla o *Tartuŕa* pisze: „To pewna, Najjaśniejszy Panie, że trzeba mi będzie wogóle poniechać komedji, jeżeli świętoszki mają zostać górą...“ Gorycze, do których dołączają się i ciągle zgryzoty domowe, i oplakany w owej epoce stan zdrowia, znajdują wyraz w *Mizantropie*; ale na *Mizantropie* zamknie się też heroiczny okres twórczości Moliera. Stargał siły w tej walce; daje za wygraną; nie „poniecha komedji“, bo to niepodobieństwo, ale odtąd poprzestanie na tem, aby bawić publiczność, a jeżeli dosięgnie kogo satyrą, to w każdym razie nie tak niebezpiecznych wrogów:

tematem jego komedji będą próżność mieszczaucha, uczoność kobieca, wreszcie *lekarze*. Och, ci zapłacą za wszystkich!

Ta trylogja *Tartuŕe*, *Don Juan*, *Mizantrop* ukazuje nam zupełnie inną twarz Moliera. Ten wesołek królewski okazuje się nieustraszonym i niezmordowanym szermierzem o swój ideał życia, gotowym narazić swoją głowę. Doniosłość, śmiałość i celność tej satyry społecznej, jej spojrzenie, wyprzedzające o tyle swoją epokę, rewolucyjne niemal, wszystko to pozwala przypuszczać, że Molier wieleby może osiągnął jeszcze na tej drodze, gdyby go nie zmuszono do milczenia. Pomyślmy tylko: ten wędrowny komedjant, który przed paru laty grubą farsą pozyskał sobie uśmiech i łaskę króla, teraz ze sceny grzmi temi słowy wprost do swego dostojnego audytorjum:

Dowiedz się, że szlachcic, który żyje niegodnie, jest istnem monstrum w przyrodzie, że cnota jest pierwszym tytułem szlachectwa. Co do mnie, mniej zważam na nazwisko, niż na czyny: więcej wart dla mnie syn tragarza, będący uczciwym człowiekiem, niż syn monarchy, któryby żył, jak ty!

XI. MEDYCYNĄ I LEKARZEM: MIŁOŚĆ LEKARZEM.

Jeżeli pominiemy *Latającego lekarza*, jako należącego do sfery dawnej tradycyjnej farsy, pierwszy strzał w przesławnej kampanji Moliera przeciw lekarzom znajduje się w *Don Juanie* (III, 1). Odtąd medycyna i lekarze wypełnią znaczną część dzieła Moliera: tuż po *Don Juanie* daje on *Miłość lekarzem*; niedługo potem *Lekarza mimowoli*, scenę z lekarzami w *Panu de Pourceaugnac*; wreszcie, *Chorego z urojenia*. Mimowoli nasuwa się pytanie, skąd ta wytrwałość, z jaką Molier ściga medycynę? Temat ten wprawdzie należał do najstarszych tradycji farsowych i sam Molier spożytkował go w jednym z wczesnych utworów; ale obecnie ujmuje go zgoła inaczej: daje zupełne, wyczerpujące studjum medycyny i lekarzy, potraktowanych bez cienia dobroduszności, z bezlitosną pasją.

Różne tu można dać odpowiedzi. Jedna — to, że Molier w tych latach był chory; osobiście zetknął się zbliska z medycyną, widzieliśmy zaś, jak u tego nawskroś żywego genjusza z życiowych okoliczności płyną podniety twórcze. Ileż musiał się nasłuchiwać nad sobą konsultacyj, ileż nalykał się owej rzekomo uczonej, nadętej gwary, której pustkę jasny jego umysł umiał w lot przeniknąć!

Druga — to może skrepowanie, jakiej doznała jego twórczość przez zakaz *Tartuśa* i *Don Juana*. Raz po raz zmuszony naprędce szukać tematu, brał na ząb to rzemiosło, z którego drwin każdy chętnie słucha, tych lekarzy, którzy nie mogą się ani bronić, ani zemścić, chyba — w chorobie.

Jeszcze jedno wreszcie. Molier walczył przez całe życie

z wszelkim pedantyzmem, bakalarstwem, rutyną; z tem, co się dlań postaciowało w dużej peruce, szpiczastej czapce i czarnej sukni; z przeżytym, ale kurczowo trzymającym się władzy światem urzędowej nauki, światem scholastycznym. Mamy w jego utworach filozofów, pedagogów. Wszystko to jedna parafja: doktor Tomasz Biegunka z *Chorego z urojenia* jest lekarzem, ale równie dobrze mógłby być sędzią, pedagogiem, inkwizytorem; i tak samo biada wówczas temu, ktoby popadł w jego ręce. Otóż, prowadząc wojnę z tym systemem na terenie medycyny, Molier najłatwiej mógł być zrozumiany: nie każdy wie, co to sylogizm, ale każdy wie, co lewatywa.

Satyre Moliera na medycynę należy rozważać z dwojakiego punktu widzenia: biorąc medycynę ówczesną i medycynę jak o t a k a, w ogólności. Stan medycyny ówczesnej był opłakany. Można powiedzieć, iż Molier zagęścił, wyjaskrawił poszczególne rysy, ale że wszystkie wzięte są z natury. Łacina, galimatjas fantastyczno-logicznych wywodów, okraszony autorytetem Hipokrata lub Galena, stanowiły jej podwalinę teoretyczną¹; przejście do praktyki odbywało się niezmiennie prawie w trzech formach, kombinowanych wedle rozmaitych i głęboko wydedukowanych proporcji: mianowicie lancet do puszczania krwi, serenga i środek przeczyszczający. Im dostojniejszy, im możniejszy pacjent, tem hojniej stosowano te środki lecznicze. Niech mówią cyfry: Ludwikowi XIII zaaplikowano w ciągu jednego roku 47 puszczeń krwi, 212 lewatyw i 215 mikstur przeczyszczających. Gui Patin puszcza 13 razy w ciągu dwóch tygodni krew siedmioletniemu dziecku, puszcza krew dwumiesięcznemu, trzydniowemu nawet! Tenże Gui Patin, dziekan paryskiego fakultetu, tak pisze o lekarzu, który nie chciał dać sobie krwi puścić: „...Odpowiedział, że to jest lekarstwo krwiożerczych bałwanów i że woli raczej umrzeć, niż dać sobie krew puścić; tak się też stało. Djabeł puści mu krew na tamtym świecie, jak na to zasłużył ten szalbierz, ateusz...”

¹ Oto tematy tez doktorskich: Czy trzeba brać w rachubę kwadry księżycy przy strzyżeniu włosów? — Czy kobieta jest niedoskonałym dziełem natury? etc. etc.



CÓRKA MOLIERA
(według sztychu Hauriota)

Ateusz... Zważmy dobrze to słowo, ma ono tu głębokie znaczenie. Świadczy ono, jak w owej epoce wszystkie togi i birety trzymają się razem; a t e u s z e m jest, kto nie wierzy w puszczenie krwi, a t e u s z e m, kto wygłasza pogląd przeciw mniemaniom Arystotelesa. Cisnąć w kogoś wówczas słowem a t e u s z, znaczy chcieć go wyrzucić poza nawias społeczeństwa; poszczuć go sforą psów. Tak: Molier, wojujący z dogmatyzmem i szalbierstwem medycyny, to wciąż jeszcze ów Molier, który pisał *Świętoszka*.

Jak gdzie indziej, tak i tu Molier jest wolnym strzelcem tej olbrzymiej walki, jaką toczą z sobą rodzący się świat nowoczesny i skazany na śmierć, ale broniący się zacięcie świat przeżytków średniowiecza. Bo już wówczas wylęgała się nowoczesna medycyna, oparta na obserwacji, przyrodoznawstwie, m e t o d z i e. Z jednej strony scholastyka, z drugiej kartezjanizm. Jeden z rozdziałów *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza wypełnia piękny opis krążenia krwi, świeżo odkrytego przez lekarza angielskiego Harveya. Otóż, epokowemu temu odkryciu, temu d o s ̄ w i a d c z a l n i e s t w i e r d z o n e m u f a k t o w i, Fakultet paryski przeciwstawia następujące rozumowanie: „Gdyby krew krążyła w ciele, puszczanie krwi dla uleczenia schorzeń lokalnych byłoby bezużyteczne; ponieważ zaś puszczanie krwi nie może być bezużyteczne, e r g o krążenie krwi jest herezją“. Czyż to nie najczystszy Molier? czy to nie jest, jakby wyjęte z ust doktora Tomasza Biegunki?

Jeszcze jedną okoliczność dobrze jest znać dla zrozumienia pewnych rysów Moliera: to handel dyplomami. Lada kto za pieniądze po jakiejś parodji egzaminu mógł uzyskać dyplom i szedł z nim w świat: czyż jego konsultacje bardzo mogły się różnić od słynnych konsultacyj „Lekarza mimowoli“? Nawet poważny fakultet w Montpellier rozróżniał dwojakie dyplomy; jedne dla lekarzy, którzy mieli osiąść w mieście, drugie na eksport.

To wszystko — to jedna, przemijająca strona satyry Moliera; ale jest i druga, wieczna. Jak każdy zawód — więcej może od innych — posiada medycyna słabe punkty, szczególnie wystawione na ukłucia satyry. Po części niewinnie i niesprawiedliwie. W żadnym zawodzie tak ostro nie występuje kontrast między tem,

co nauka może, a tem, czego od niej żądają. Żaden inżynier dwadzieścia lat temu nie był przedmiotem hańby za to, że przed wynalazkiem aeroplanów nie umiał latać po powietrzu; k a ż d y lekarz odpowiada osobiście za niedostatki nauki jako takiej. Dodajmy, iż, aby utrzymać ufność chorego i móc skutecznie pomagać, zmuszony jest często udawać, że wie to, czego nie wie; zmuszony jest odpowiadać na każde jego pytanie, wszystko rozstrzygać, wszystko określać. Doktor Czyściel, który na zapytanie Argana, ile ziarenek soli należy brać do jajka, odpowiedziałby: „Ile się panu podoba“, postradałby pacjenta i opinję. Jeżeli dodamy, że znowuż w interesie nie tylko lekarzy, a l e i c h o r y c h należy chronić nieomylną stan, godzić sprzeczności, p o k r y w a ć b ł ę d y, zrozumiemy, ile Moliera możemy odnaleźć dziś i po wszystkie czasy przy każdej kuracji, przy każdym „consilium facultatis“. Żaden najświatlejszy, najuczeńszy lekarz nie może się czuć zupełnie wolnym od piętna „molieryzmu“; być może, że to niemiłe poczucie jest przyczyną tak częstych stosunkowo dezercyj z tego zawodu.

Ale jeszcze parę razy zetkniemy się z kwestją medycyny; wróćmy do naszej komedji. W przedmowie swojej Molier maluje pośpiech, z jakim ją napisał na życzenie króla: te życzenia, równające się rozkazowi, musiały należeć do najcięższych w karierze nadwornego dramaturga. Ludwik XIV ułatwił przynajmniej swemu ulubieńcowi zadanie, wydając mu na łup najwybitniejszych lekarzy dworskich. „Lekarze, powiedział, dość często wyściskają łzy, aby można się było z nich pośmiać“.

Molier nie dał sobie dwa razy powtarzać: z tą bezwzględnością, która go cechuje, gdy chodzi o materiał komiczny, wprowadził na scenę żywcem swoje ofiary pod wiele mówiącemi imionami: Kulawego Fougerais grał kulawy Béjart pod nazwą *Des Fonandres*, czyli mężobójca (doktor Utrupisz); d'Angin, lubiący się posługiwać lancetem, zwał się *Tomes*, od krajania (doktor Nożyk), i inni w podobny sposób. Molier ujął medycynę głównie, jako k o r p o r a c j ę: a gwałtowność i celność jego satyry jest tu na wysokości jego najcięższych dzieł. Mając tych parę typów i parę scen lekarskich, z resztą nie zadał sobie Molier zbytniego trudu; wplótł całą rzecz w odwieczną kanwę farsową, którą już

sam niegdyś posłużył się w *Latającym lekarzu*. Roi się też w tej sztuce od tradycyjnych żartów i figlów farsowych. Trzeba pamiętać, że utwór ten był obficie przeplatany baletem i śpiewem, że zatem o logikę i charakter publicznosc troszczyła się w takich widowiskach nie więcej, niż my dziś w librecie do operetki; jakoż, tworząc ten rodzaj, Molier jest niejako twórcą przyszłej opery komicznej. Mimo tej beztroski, raz po raz, od pierwszej sceny, rozsypuje tu Molier rysy nieodpartego komizmu i głębokiego wejrzenia w duszę człowieka.

Lucynda, córka Sganarela, zachorowała na jakąś tajemniczą chorobę, będącą w gruncie jedynie środkiem, aby uzyskać od ojca zezwolenie na małżeństwo z młodym Klitandrem. Sganarel, głuchy na te pragnienia dziewczęce, woli szukać pomocy u lekarzy: zwołuje konsyljum z czterech luminarzy fakultetu. Przedstawiono im chorą, zbadali ją dokładnie, poczem zostają sami aby się naradzić. Któż nie przeżył momentów takiego konsyljum, kiedy cała rodzina w przyległym pokoju czeka z zapartym oddechem na rezultat narady, mającej rozstrzygać o życiu i śmierci drogiej osoby? Molier pozwala nam posłuchać rozmowy luminarzy:

DOKTOR UTRUPISZ: Jednak Paryż, to duże miasto! Kto sobie wyrobił siaką taką praktyczkę, ten ma codziennie dobry kęs drogi do zrobienia.

DOKTOR NOŻYK: Ja-bo nie mogę się skarżyć. Mam doskonałego muła; nie uwierzyłby nikt, ile mil przebywa codzień to pocziwe bydłatko.

DOKTOR UTRUPISZ: Ja mam cudownego konia, zwierzę wprost niestrudzone.

DOKTOR NOŻYK: Wiecie, jaką drogę ma dzisiaj mój mułek za sobą? Byłem najsamprzód tuż koło Arsenалу, z Arsenалу na koniec dzielnicy St. Germain, etc. etc.

DOKTOR UTRUPISZ: Wszystko to objechał mój koń dzisiaj; a w dodatku byłem u pewnego pacjenta aż w Ruel.

DOKTOR NOŻYK: Ale prawda, czyż panowie trzymacie stronę w sporze kolegów Teofrasta i Artemjusza? przecież to sprawa, która całe nasze ciało podzieliła na dwa obozy.

DOKTOR UTRUPISZ: Jestem za Artemjuszem.

DOKTOR NOŻYK: I ja także. Inna sprawa, że się pokazało, iż jego przepisy zabiły chorego, i rada Teofrasta była o wiele lepsza; jednak tak, jak się rzeczy miały, musimy potępić Teofrasta: nie powinien był się upierać przeciw starszemu koledze. Cóż pan sądzi?

DOKTOR UTRUPISZ: Oczywiście. Bez względu na to, co się może zdarzyć, formy winny być zachowane..

Przechwałki, ploteczki interesy zawodowe... Wpada stroskany ojciec z wiadomością że ataki są coraz częstsze, że czas nagli. Zabiera głos jeden z luminarzy:

DOKTOR NOŻYK: Otóż, panie, naradziliśmy się gruntownie nad chorobą. Według mego mniemania, cierpienie ma siedlisko w zbytnej gorącości krwi; toteż, twierdząc, iż powinno się zastosować upust krwi i to najszybciej.

DOKTOR UTRUPISZ: A ja sądzę, że choroba polega na zepsuciu soków wskutek przeładowania; toteż twierdząc, iż powinno się dać emetyku.

DOKTOR NOŻYK: Moje zdanie jest, że emetyk ją zabije.

DOKTOR UTRUPISZ: A moje, że upust krwi ją uśmierci.

DOKTOR NOŻYK: Właśnie panu przystało udawać tutaj mędrca!

DOKTOR UTRUPISZ: Tak, właśnie, i podejmuję się pana zapędzić w kozi róg w każdym dziale umiejętności.

DOKTOR NOŻYK: Przypomnij sobie człowieka, któregoś utrupił w zeszłym tygodniu.

DOKTOR UTRUPISZ: Przypomnij sobie damę, którąś wyprawił na tamten świat przed trzema dniami...

Lekarze rozchodzą się w gniewie, zostawiając chorą jej losowi; szczęściem nestor fakultetu, doktor Kostusia, postara się załagodzić tę gorszącą i szkodliwą dla stanu lekarskiego zwadę:

Nie wstyd wam, panowie... Toż ślepy widzi, że nic nam tak nie szkodzi w zachowaniu u ludzi, jak te wszystkie waśnie. Nie mówię tego we własnym interesie; ja już, Bogu dzięki, mam swoje zabezpieczenie. Czy tam sobie deszcz pada, czy wiatr wieje, ci co pomarli, to pomarli, a ja mam na tyle, aby o żywych już nie dbać; ale, koniec końców, te sprzeczki medycynie z pewnością na dobre nie wychodzą... Starajmyż się tedy utrzymać na wyznaczonych, na których postawiła nas ludzka głupota, i bądźmy jednomyślni przy łożu pacjenta, przypisując sobie każdy szczęśliwy obrót, a zrzucając na naturę wszystkie nasze fuszerki...

Zdaje się, że rozsądny głos doktora Kostusi osiągnął skutek, i dziś podobne gorszące zwady przy łożu chorego należą do rzadkości. Czyż potrzeba dodawać, że chorą leczy szczęśliwie przebrany za lekarza Klitander i że sztuka kończy się wesołym baletem?

Komedja wraz z baletem podobała się bardzo; przez trzy dni uroczystości wersalskich (wrzesień 1665) grano ją aż trzy razy; ale i przeniesiona na scenę teatru Moliera, mimo iż pozba-

wiona baletu i muzyki, zyskała niemniejsze powodzenie. Pamflet na głośne powagi ciała lekarskiego dawał tej komedji pieprzyk skandalu; publiczność, rychło zmieniawszy tytuł sztuki, nazywa ją poprostu *Lekarze*. Być może, iż to powodzenie oraz ta chwila niefrasobliwej wesołości, jakiej Molier zakosztował po ciężkich i gorzkich dniach walki, wskazały mu, iż najpewniejsze, najłatwiejsze pokłosie motywów komicznych znajdzie — w królestwie serengi.

XII. MIZANTROP.

Mizantrop jest obok *Tartuŝa* szczytem twórczości Moliera, zarazem sztuką, którą ze wszystkich sztuk molierowskich najwięcej się zajmowano, która zrodziła najwięcej sprzecznych sądów. Jest w teatrze Moliera tem, czem *Hamlet* w teatrze Szekspira. Bo też, ze wszystkich dzieł Moliera jest to najbardziej złożone, a „dwa wieki komentarzy i wykładów zaciemniły je jeszcze“, jak powiada sceptycznie Juljusz Lemaitre.

Cała twórczość Moliera jest owocem doświadczenia życia; z doświadczenia tego zbierał musującą pianę w formie wesołości, ale na dnie zostawał osad goryczy. I przyszła chwila, że tej goryczy nazbierało się tak dużo, że Molier musiał wybuchnąć. *Mizantrop* jest ze wszystkich jego sztuk najbardziej bezpośrednią, najbardziej osobistą. Składało się na nią zapewne całe życie Moliera, ale zwłaszcza lata ostatnie. Od pierwszej chwili swych tryumfów w Paryżu, zwłaszcza zaś od *Skoły żon*, Molier żyje w ogniu walki; a w walce tej, jak widzieliśmy, przeciwnicy nie żartują i nie przebiegają w środkach. A i same tryumfy jego też musiały mu ciężać. Zaszczycony łaską i protekcją króla, noszący (po ojcu) urzędowy tytuł „tapicera i pokojowca J. K. M.“ (tym jedynie tytułem określa Moliera akt zgonu), stykał się poniekąd z najwyższem towarzystwem dworskiem, traktowany nawpół po przyjacielsku, zapraszany, goszczony. Ale można przypuszczać, że ten wieloletni cygan, co jak ptak swobodny przebiegał gościńce Francji na czele oddanej sobie zgrai, nieraz musiał się dła-

wieć tym pańskim chlebem¹. Gdybyż choć przestawał z tem państwem, jak równy z równymi! ale cóż za pozycja tego genialnego pisarza i „pokojowca królewskiego“! co za mieszanina spoufalenia i zależności... Zwłaszcza, że Moliér, zręczny i taktowny jako człowiek, wówczas, gdy nim owaładnął genjusz komedji, nie znał miary ni względów. Jak samego siebie, jak swoje własne bóle, wstyd, chorobę i śmierć nawet, tak samo rzucał na pastwę temu demonowi wszystko. Nawpół świadomie, nawpół niechcący, zadawał straszliwie bolesne rany; a nie wszyscy zaczepieni przezeń znosili to cierpliwie: dość przypomnieć zajście z księciem de la Feuillade.

O ile tedy wielka walka o ideały zostawiła w duszy Moliera osad goryczy, oburzenia i wzgardy, tak znów codzienne życie musiało się znaczyć częstemi atakami zniecierpliwienia, niesmaku. Możemy sobie wyobrazić, iż nieraz Moliér burzy się wewnątrz przeciw tym salonowym igraszkom i ceremonjom; iż gorąca, porywcza jego natura dławi się w tym stroju drobnej towarzyskiej obłudy. Równocześnie zaś — obserwuje: ta niesłychanie czuła matryca, odbijająca w nim „komedję ludzką“, chłonie wszystko i bez przerwy. Już w *Improwizacji w Wersalu* mamy niejako zapowiedź komedji, której treścią będzie salon:

...czy sądzisz, że... wyczerpał cały stek ludzkich śmiesznośtek?... Na przykład tych, co sobie w oczy świadczą czułości, ledwie zaś plecami odwrócić się do siebie, obdzierają się żywcem ze skóry najdowcipniej w świecie? etc. etc.

Komedją tą będzie *Mizantrop*.

I w ówczesnym świecie pojęć literackich ten wielki odkrywca nowych dróg musiał się czuć ciasno. Przeżywszy całą młodość, aż głęboko w męskie lata, poza Paryżem i jego salonami, wyrosły

¹ Zapewne, że ten tylko, co dziś dworu blisko
Może zdobyć zaszczyty, rangę, stanowisko,
Lecz kto umie się wyrzec tej szczęśliwej roli,
Oszczędza sobie nieraz dość niemądrej roli.
Nie potrzebuje możnym wciąż palić kadzideł,
Ni wychwalać przed nikim nikczemnych wierszydeł,
Zwijać się w komplementach dla lada jejmości
I szczebiotem fircyków przyprawiać o mdłości.

(Akt III, sc. 7).

jako pisarz z jędrnej i szerokiej starej farsy francuskiej, Molier dziwnie niecierpliwy był na wszelkie literackie „wydwarzania“, cieszące się takim odbytem w ówczesnym wykwintnym światku. Rozprawił się z nimi w *Wykwintnisiach*: wróci do tego samego w *Mizantropie* i wróci, jeszcze gwałtowniej, w *Uczonych biogłowach*. A z drugiej strony gnębi go niesprawiedliwe lekceważenie, ciężące na twórczości komicznej, w porównaniu do innych, dostojniejszych „rodzajów“. Już w *Krytyce szkoły żon* pozwala sobie na taką wycieczkę, „bluźnierczą“ poniekąd wobec starego Corneille’a:

...Co do mnie, uważam, że łatwiej jest o wiele nadać się podniosłymi uczuciami, rzucać w pięknych wierszach rękawicę przeznaczeniu, oskarżać losy i wykrzykiwać zniwagi bogom, niż wnikać w śmieszności ludzi i przedstawić w miły sposób ułomności świata...

Brzmi to bardzo sztywnie i nieśmiało: bo też Molier nie wypowiedział wówczas jeszcze całego swego słowa. Szuka dopiero sam siebie. Instynktem czuje, iż granica między komizmem a tragizmem jest sztuczna; ten pełny genjusz ogarnia wzrokiem życie w całej jego mieniającej się grze łez i śmiechu. Wśród tego szukania nowych dróg dla teatru Molier popełnił jedną omyłkę; ale omyłkę bardzo owocną na przyszłość. Raz w życiu dał się skusić pokusom „koturnu“: napisał „komedię heroiczną“ p. t. *Don Garcja*. Sztuka padła, kładąc kres fałszywym ambicjom autora, ale nie poszła na marne; pomysł, wzbogacony i przetworzony do niepoznaki, wcielił się w *Mizantropa*, do którego nawet przeniósł wręcz Molier kilkadziesiąt wierszy z *Don Garcji*.

W tej analizie momentów, które przygotowały powstanie *Mizantropa*, przychodzimy do jednego z najważniejszych: do małżeństwa Moliera. Ma ono tu podwójne znaczenie: raz, iż dzięki niemu Molier poznał osobiście wszystkie męki i szaleństwa nierozsądnej miłości; powtórze, iż małżeństwo to stanowiło ów słaby punkt, w który najboleśniej i najbardziej nieomylnie mogli trafiać jego wrogowie.

Pożycie Moliera nie było szczęśliwe. Talent i uroda Armandy zyskały jej odrazu niezmiernie powodzenie i otoczyły chmurą wielbicieli, właśnie z pośród tych dworskich fircyków, których Molier ośmieszał tak zawzięcie. Molier cierpiał bardzo; raz po raz



„SCENA Z MIZANTROPA“
(według szkicy Hanriota)

przychodziło do burzliwych scen, z których poeta wychodził zwyciężony urokiem i zręcznością kobiety. Istnieje współczesny paszkwil, p. t. *Sławna aktorka*; w książeczce tej anonimowy autor przytacza zwierzenia, czynione rzekomo przez Moliera jednemu z przyjaciół. Poeta opowiada mianowicie, jak odkrył miłości jej z hr. de Guiche, i jak je przebaczył:

...Mimo to, wyrozumiałość moja nie wpłynęła na nią; i, gdybyś wiedział co cierpię, litowałbyś się nade mną. Miłość moja doszła do tego, iż wchodzi zgola w jej czucia i w jej kąt widzenia... Wszystko, co istnieje, odnoszę w sercu do niej. Myśl moja tak jest nią zajęta, iż jedynie nieobecność może mnie od niej oderwać. Kiedy ją widzę, ogarnia mnie wzruszenie, które można czuć, ale którego niepodobna opisać; tracę zdolność zastanawiania się; nie widzę już jej wad, widzę jedynie wszystko, co w niej jest uroczego. Czyż to nie jest ostateczny stopień szaleństwa? i czyż nie dziw, iż cały rozsądek służy jedynie na to, aby mi dać świadomość mej słabości bez możliwości jej przewalczenia?

Jako dokument jest to bez wartości; ale czy nie przywodzi na pamięć owej wspaniałej sceny z czwartego aktu *Mizantropa*:

Och, jak ty dobrze umiesz używać w potrzebie
Tej słabości bezmiernej, jaką mam dla ciebie!
Jak umiesz na swą korzyść zwracać czucie owo,
Co z twych zdradzieckich oczu wciąż czerpie moc nową!
Broń się więc od podejrzeń, co duszę mi łamią,
Dowiedz mi, jeśli możesz, że pozory kłamią,
Że nic zdrożnego list ten nieszczęsny nie kryje,
A miłość moja, wiara, znów może odżyje:
Staraj się mnie przekonać, żeś wierna w istocie,
A ja będę się starał uwierzyć twej cnocie... }

W epoce wystawienia *Mizantropa* stosunki między małżeństwem były tak naprężone, iż widywali się i mówili z sobą jedynie na scenie. Molier grał Alcesta, Armanda Celimenę.

Wśród takich-to trosk i namiętności płynęło życie Moliera, wypełnione tak gorączkową czynnością, jak mało które. W zamian za życzliwość króla musiał być gotów na każde skinienie; często w dwa tygodnie trzeba było napisać sztukę i przykroić do dworskiego widowiska. Równocześnie z pracą autorską praca dyrektora teatru, reżysera, aktora! A i na tem polu nie brakło gorczy; dość wspomnieć odstępstwo Racine'a... Wśród tego, zdrowie Moliera oddawna już poważnie nadwerężone. Choroba

piersiowa drażyła już ten organizm; tuż przed wystawieniem *Mizantropa* Molier zmuszony był na dwa miesiące zamknąć swój teatr. Bywały okresy, w których żył jedynie mlekiem; coraz cięższy rozwój nerwowy kazał mu się usunąć w zacisze wiejskie pod Paryżem.

Mizantrop jest najbardziej o s o b i s t y m utworem Moliera; dlatego też znajomość okoliczności życia pisarza zdawałaby się nader cenną dla zrozumienia tego utworu. Ale stało się, iż znajomość ta, zamiast objaśnić problem *Mizantropa*, przyczyniła się niejednokrotnie do jego zamącenia. Wielki cień Moliera padł na ten utwór i powiększył nieskończenie figurę Alcesta. Świadomość, ile strzępów duszy samego pisarza znalazło się w tych wierszach, przesłoniła poniekąd wszystko inne: satyrę *Mizantropa*, jaką napisał Molier, zmieniła w jego apoteozę. Z tej sugestji trzeba się wyzwolić, aby trafnie ocenić tę komedję: ani Alcest nie jest Molierem mimo, iż Molier dał mu wiele drgnięć własnego serca, ani komedja ta nie przestaje być komedją¹ mimo, iż chwilami ociera się o dramat.

Satyra w *Mizantropie* posiada dwa oblicza: po jednej stronie mamy ową k o m e d j ę s a l o n ó w, którą planował sobie Molier od tak dawna, — po drugiej „mizantropa“ Alcesta. I s a l o n — lub, jeżeli kto woli, społeczeństwo — i Alcest są przedmiotem satyry; a zarazem każdy z tych czynników znakomicie jest wyzyskany do oświeślenia komicznych stron przeciwnego obozu. Ale i Alcest ma dwie fizjognomje: jest komiczny i dramatyczny, wzniosły i śmieszny, zależnie od użytku, jaki czyni ze swoich przymiotów. Bo, podczas gdy w innych satyrach Moliera źródłem śmieszności jest jakaś organiczna wada charakteru (skąpstwo, próżność, pedantyzm, etc.), tutaj podłożem komizmu są cenne skądinąd, ale niedość zrównoważone przymioty. *Mizantrop* tedy jest o wiele bardziej skomplikowany, niż inne komedje Moliera. A dopiero na tle tej podwójnej satyry rozgrywa się w *Mizantropie* dramat miłości: miłości, dobywającej z siebie akcenty takie, jakie nie dźwięczały jeszcze na scenie francuskiej; miłości, palącej płomieniem, od którego rozżarzy się teatr Racine'a. Już tych

¹ Pierwotny tytuł brzmiał: *Mizantrop czyli złócirowy kochanek*.

parę uwag wystarczyłoby, aby wskazać, jakim fenomenem była ta komedia na tle swojej epoki.

Fabula tej sztuki, tak pełnej przez swą treść wewnętrzną, jest dość niska. Alcest, nawskroś prawy i dzielny młodzieniec, nie może się pogodzić z układem świata; fałsz, obłuda, zdawkowe pochlebstwo, wyrozumiałość dla złego, słowem wszystko, co widzi codziennie dokoła siebie, mierzi go i utrzymuje w stanie ciągłego podrażnienia. Uspokojeniu temu dają tem żywszy akcent osobiste pobudki: przegrany wbrew oczywistej słuszności proces oraz namiętna miłość do pięknej Celimeny, stanowiącej wcielenie tych nienawistnych Alcestowi światowych wad i powabów. Poznajemy Alcesta takim już od pierwszej sceny, owej słynnej sceny z wytrawnym i pobłażliwym Filintem, w której ścierają się dwa sprzeczne pojęcia życia w społeczeństwie:

FILINT: Ależ, gdy żyjem w świecie, musimy nawzajem
Przestrzegać pewnych względów, wskazanych zwyczajem.

ALCEST: Bynajmniej; ścigać trzeba bez litości żadnej
Ten fałszywych przyjaźni jarmark zbyt układny;
Żądam, aby mężczyzna był nim w każdym słowie,
By duszę swoją wkładał we wszystko, co powie;
Chcę z nim samym przestawać, nie zaś z jego usty
Jedynie, z których splywa grzeczności dźwięk pusty.

FILINT: Lecz zważ, że nas zbyt często wzniosła szczerłość taka
Okryłaby śmiesznością i sławą prostaka;
Że nieraz, niech drażliwość twoja mi wybaczy,
Nieźle jest nasze myśli dobrze ukryć raczej.
Czy byłoby roztropnem, przyzwoitem zgola,
Co o nich sądzim, wszystkim oznajmiać dokoła?
Okazywać otwarcie wobec innych ludzi,
Co nam się nie podoba, albo co nas nudzi?

ALCEST: Tak.

FILINT: Jakto? podstarzałej więc mocno Chlorydzie
Powiesz, że z wiekiem w parze zalotność nie idzie,
I że próżno bielidłem wskrzeszać wdzięk przyćmiony?

ALCEST: Zapewne.

Podrażniony pobłażliwą ironją Filinta Alcest zadokumentuje zasady swoje na żywym przykładzie: Kiedy światowy wierszokleta, ale zarazem możny swem stanowiskiem i wpływami Oront będzie go nudził o wyrażenie sądu o jego wierszach, Alcest

wypali mu ten sąd prosto z mostu, dając zarazem upust zniecierpliwieniu samego Moliera pod adresem salonowej literaturki hordowanej przez „wykwintnisie“:

Ten styl, tak wymuszony a pusty zarazem,
Mija się i z poezji i z prawdy wyrazem;
To tylko słów igraszki, nieszczerze a cliwe.
Nie tym językiem mówi uczucie prawdziwe!
Mierzi mnie gust dzisiejszy, i nasi ojcowie,
Choć prości, więcej smaku mieli w swojej mowie.

Glupia ta i błaha sprawa będzie miała dla Alcesta doniosłe skutki. Zamiast zyskać w Oroncie możnego protektora, uczyni zeń sobie potężnego wroga i znajdzie się przez chwilę w bardzo poważnem niebezpieczeństwie.

To jeden motyw akcji; drugi — to miłość do Celimeny, która, uszczęśliwiona, że może zaliczyć do szeregu wielbicieli tego nieujarzmionego Alcesta, trzyma go na pasku, nie myśląc wszakże mu poświęcić ani jednej ze swych światowych zabaw i próżności. Z wprawą wytrawnej kokietki igra sobie z szarpającym się na uwięzi Alcestem:

CELIMENA: Lecz, doprawdy, świat cały zazdrość twoją rani!

ALCEST: Bo też świat cały znajdzie łaskę w oczach pani.

CELIMENA: Ależ to właśnie gniewy twe rozprószyć winno,
Że równo mą życzliwość obdzierałam niewinną;
I większe do wyrzutów miałbyś wówczas prawo,
Gdybym jednemu była wyłącznie łaskawą.

ALCEST: Ale czy mogę wiedzieć, kto i ile razy
Z tychże ust słyszał może te same wyrazy?

CELIMENA: W czułych ustach kochanka nader wdzięczny kwiatek,
I twego o mnie sądu rozkoszny zadatek!
Dobrze więc; byś na przyszłość nie był już w obawie,
Cofam to, com przed chwilą wyrzekła w tej sprawie:
Nikt nie zwiedzie cię więcej, chyba ty sam siebie.
Bądź spokojny.

ALCEST: Ha, trzebaż, abym kochał ciebie!
Och, gdybym się mógł wyrwać z tej niewoli podlej,
Jakże dziękczynne niebu zasylałbym modły!
Tak, wcale ci nie taję, że czynię, co mogę,
By zagasić w mem sercu tę straszną pożogę;
Lecz napróżno sam sobie zadaję katusze,
Widać za moje grzechy tak kochać cię muszę.

Wreszcie, dzięki usługomości zawistnej przyjaciółki Celimeny Alcest ma w ręku pewny dowód jej zdrady: list, pisany jej własną ręką. Tu następuje scena tradycyjna już przed Molierem w literaturze, — kobiety, która wbrew oczywistym dowodom zdrady umie przekonać kochającego mężczyznę o swej niewinności.

Ale jakże ta wiekuista scena jest tu wspaniale rozwinięta, jak brzmi pełno, głęboko, jakże ma bolesne, ludzkie, z własnego serca dobyte akcenty!

Alcest wpada do salonu Celimeny, wpół przytomny, aby jej rzucić w twarz list jej, pisany do rywala, i odejść na zawsze. Celimena skupia się przez chwilę, wreszcie decyduje się podjąć walkę, ufa, że jej powab starczy, aby dać wagę i siłę nawet najbardziej dziecinny i niedorzeczny argument:

ALCEST: Więc to jawne świadectwo chcesz jeszcze mieć za nic!

Więc to, co dla Oronta w tych słowach się mieści,

Nie jest zniewagą dla mnie, a hańbą twej cześci?

CELIMENA: Dla Oronta? i czyż to znowu opowieść?

ALCEST: Ten, co mi list ten oddał, może tego dowieść.

Lecz przypuśćmy, że celem listu był kto inny,

Czyż przez to twój postępek staje się mniej winny?

Czyż to złagodzi boleść mej wiary zdeptanej?

CELIMENA: A jeśli do kobiety ten list był pisany,

Gdzież znajdziesz moją winę w tej przygodzie całej?

ALCEST: Ha! to dobra wymówka i wykręt wspaniały!

Wyznaję, żem się tego nie spodziewał zgoła,

I przed takim dowodem muszę schylić czoła!

Więc śmiesz już na tak grube puszczać się podstępny!

Więc tak dalece liczysz na mój wzrok zbyt tępy?

Owszem, owszem, słuchamy, to będzie zabawne,

Jak zdołasz przeprowadzić to kłamstwo tak jawne;

Jak zdołasz do kobiety odwrócić te słowa,

Z których każde zapala tyle w sobie chowa!

Dobrze więc, chciej wyłożyć mi tym nowym zwrotem

List, który ci przeczytam...

CELIMENA: Ani myślę o tem.

Twa pretensja jest równie śmieszna, jak zuchwała,

Toteż, proszę, zakończmy już tę sprawę całą.

ALCEST: Toteż, nie, bez uniesienia, wytłumacz mi jasno

Te słowa, ręką twoją tu skreślone własną.

CELIMENA: Nie; możesz pan brnąć dalej w swych podejrzeń szale:

W co wierzysz, czy nie wierzysz, nie dbam o to wcale.

ALCEST: Owszem; to mi wystarczy; tylko mi tu dowiedz,
Jak odnieść do kobiety tę czułą odpowiedź?

CELIMENA: Nie; list jest do Oronta; możesz trwać w tej wierze;
Jego uczuciom serce me współczuje szczerze,
Bawi mnie jego dowcip, zachwyca osoba,
Słowem, myśl sobie wszystko, co ci się podoba.
Rób, co zechcesz, swobodę daję w każdym względzie,
Lecz proszę cię, niech mowy o tem już nie będzie.

ALCEST *na stronie*:

O nieba! tak straszliwej czyż kto doznał rany?
Byłże w uczuciach swoich kiedy tak deptany?
Jakto! gdy ja rachunku chcę tu żądać od niej,
Stoję przed nią, jakgdybym sam był winnym zbrodni!
Ona gra na mym bólu, uczucia me drażni,
Utwierdza w podejrzeniach, szydząc najwyraźniej,
A przecież dusza moja nie ma dosyć siły,
By pokruszyć ten łańcuch, co sercu zbyt miły,
I z dumną wzgardą rzucić już na zawsze progi
Tej istoty, niewdzięcznej tak, a tak mi drogiej!

Wreszcie, Celimena, widząc, że Alcest jest już „dojrzały“,
że cała jego miłość krzyczy w nim poprostu i zebrze o to, aby go
oszukać i zapomocą najbláhszego bodaj argumentu wrócić mu
możność kochania i wiary, podejmuje to dzieło miłosierdzia;
weźmie to wysokie C kobiecego anielstwa:

Nie; za swoje szaleństwa nie jesteś prawdziwie
Wart tych serdecznych uczuć, jakie dla cię żywię.
Chciałabym wiedzieć, co mnie do tego przymusza,
By klamać miłość, gdyby nie czuła jej dusza?
Więc wyznanie mych uczuć, nawet najlaskawsze,
Nie zdoła mi twej wiary pozyskać na zawsze?
Przeciw mym słowom, czyjeż świadectwo ma wagę?
Wierzyć mu, czyż nie znaczy mnie czynić zniewagę?
Ileż musi przewalczyć serce nasze sromu,
Nim wyznać, że go kocha, odważy się komu!
...Czyż nie jest zbrodnią wątpić, że z serca poczęty
Głos, co się wydarł sercu po walce zaciętej?
Twe posądzenie duszę mą rani i boli,
I, gdyby było prawdą, byłbyś wart swej doli...

Celimena zwycięża jeszcze tym razem; Alcest przebaczy
jej; znajduje jakąś okrutną rozkosz w tem, aby zgłębiać, dokąd
może dojść przewrotność kobieca:

O, kusicielko! nazbyt dla ciebie jest słaby!
Łudzą mnie, jestem pewien, twoich słów powaby;
Lecz dobrze; niech się moje przeznaczenie spełni;
Chcę ci raz jeszcze wiarę wrócić w całej pełni,
Niech zbadam serca twego zamysły tajemne,
By mnie zdradzić, czy będzie na to dość nikczemne.

Nawet w ostatnim akcie, kiedy już wszelkie złudzenie będzie niepodobieństwem, i wówczas wielka jego miłość zdobędzie się na siłę przebaczenia, ale pod jednym warunkiem; że, porzuciwszy na zawsze powaby świata, Celimena podzieli z nim dobrowolne wygnanie, w jakim chce szukać spokoju duszy. Gdy ona odrzuci ten szaleńczy w jej oczach zamiar, odejdzie sam, dumnie, nie odwracając głowy:

...z wszystkich stron zdradzony, zdeptany niegodnie,
Uciekam z tej otchłani, gdzie panują zbrodnie;
Będę szukał odległej na świecie ustroni,
Gdzie uczciwym człowiekiem być nikt mi nie wzbroni.

Ponieważ *Mizantrop* jest, przede wszystkim, komedią charakterów, trzeba nam zatem poświęcić parę słów ich analizie. Zaczniemy od Alcesta.

Alcest to natura nawskroś szlachetna; prawość, szczerłość, prostota, bezinteresowność — to jej cechy. Obce mu jest modne wydwarzanie salonów; jak w poezji szczerłość rozstrzyga dłań o wartości utworu, tak w miłości jest to człowiek z jednej sztuki: daje całe serce i żąda wzajem całego. Alcest — to chodząca prawda.

Jakże się tedy dzieje, iż ten Alcest przy wszystkich swych przymiotach odgrywa przez cały ciąg akcji dość komiczną rolę, z końcem zaś zostaje sam, skrzywdzony, zdradzony, spotwarzony, zgorzkniały, nie widząc dla siebie miejsca innego, niż na „pustyni”? Odpowiedź Moliera brzmi: dla braku równowagi, dla braku tej domieszki sceptycyzmu, jaką daje doświadczenie; dlatego, iż żąda od ludzkości zbyt wiele i zbyt bezwzględnie. To jedno. A drugie: iż jest w życiu jakieś tajemnicze prawo, które prze szlachetne natury tam, gdzie czeka je cierpienie. A trzecie: iż charakter Alcesta, mimo że zacny i prawy, nie jest wyłącznie z najczystszego kruszcu; inaczej Alcest byłby abstrakcją, a nie żywym człowiekiem, Molier zaś tworzy zawsze żywych

ludzi. Alcest posiada tedy wady i to wady, ściśle związane z jego zaletami. Albowiem, zalety od wad dzieli nieraz dość nieuchwytna granica; nie zawsze są to dwa przeciwległe bieguny; częściej, w życiu, jest to kwestja proporcji i właściwego użytku. Stałość zasad łatwo wyradza się w upór, godność w dumę, prawdomówność w brak delikatności... To, co jest wzniosłe w wielkich okolicznościach, może się stać śmieszne w drobnych.

Zestawmyż tedy litanję wad Alcesta, nie umniejszając bynajmniej naszej dlań sympatji. Pierwsze (jak w spisie grzechów głównych) p y c h a; pycha ta sprawia, iż Alcest lubuje się w swoich krzywdach i czyni sobie z nich piedestał, z którego wyżyn może dosyta pogardzać ludzkością. Z pychą tą wiąże się u p ó r, pewne d o k t r y n e r s t w o, niezdolność rozróżnienia rzeczy ważnych od drobnych. E g o t y z m: niezdolność wejścia w charakter drugih; naiwne przeświadczenie, iż jemu należy się od ludzi wszystko, ludziom od niego nic; stąd czasami n i e w d z i e c z n o ś ć (np. w stosunku do Filinta za jego tak wierne oddanie). Hyperkrytycyzm wobec drugih, b r a k k r y t y c y z m u w o b e c s i e b i e: gdyby Alcest posiadał ten krytycyzm, wiedziałby, jak bardzo ta „prawda“, którą uważa za obowiązek rąbać ludziom w oczy, jest produktem naszego stanu ducha, zdrowia, interesów, jak łatwo ulega w naszych oczach zmianie...

Takim widzimy Alcesta w zaraniu jego życia wśród ludzi, i to życie, za pośrednictwem Moliera, daje mu twardą lekcję. Alcest ma proces i przegra go, ponieważ nie chciał uczynić potrzebnych kroków, aby nastroić sędziów przychylnie dla swej sprawy. Obrót procesu oświeśla Alcestowi życie społeczne; gdzie spojrzy, widzi fałsz, niesprawiedliwość, postanawia kruszyć kopje z całym światem. I zważmy tu jedno. Chcę wierzyć, iż Alcest byłby równie wrażliwy na cudze krzywdy, jak na swoje; ale nie leżało w intencjach Moliera poruszyć tę strunę: w sztuce, punktem wyjścia oburzeń Alcesta jest zawsze własna jego krzywda i osoba. W tem trzeba odróżnić Alcesta od don Kiszota, z którym go nieraz zestawiano. Zatem, Alcest zaczyna swoje dzieło reformatorskie od Oronta: dla błahostki, nie wartej wzruszenia ramion, wchodzi w przykry zatarg, robi sobie możnego wroga, co, jak się pokaże, później ciężko odpokutuje. Omal nie przy-

chodzi do sprawy z gośćmi Celimeny, okazując jawnie, jak bardzo mu się niepodoba ton salonu, w którym mimo to cały dzień przebywa. Niezręczną odprawą, jaką daje Arsenie, znów pomnaża listę niezyczliwych o jedną wpływową osobę więcej. I z końcem sztuki następstwa błahych przewinień wałęsa się na jego głowę, stawiając go tym razem w poważnem niebezpieczeństwie. Zgorzkniały, rozżalony, postanawia schronić się na pustynię, „gdzie uczciwym człowiekiem być nikt mu nie wzbroni“.

I w istocie, Alcest z temi zasadami i z tem usposobieniem, niezdolny jest żyć w społeczeństwie. Czy możemy go sobie wyobrazić na jakimkolwiek z wybitnych stanowisk, do których powołują go jego talenty i prawość charakteru? Nie. W każdej sprawie miałby do czynienia z ludźmi; każdą, bodaj najważniejszą, naraziłby tedy na szwank dla łada błahostki, dla sonetu Oronta. Czyli, że człowiek, powołany może do wysokich przeznaczeń, strawi życie na jałowych dąsach — dla braku równowagi.

Ale życie daje Alcestowi drugą, jeszcze dotkliwszą lekcję. Ten wróg świata zakochał się wiecznem prawem kontrastu w istocie, będącej wad tego świata wcielonym obrazem: w powierzchniowej, błyskotliwej, zalotnej Celimieny. Alcest należy do typu, który zawsze ma urok w oczach kobiet: obok tych dworskich wymoczków, nawet obok zbyt zrównoważonego Filinta on jeden jest tu pełnym mężczyzną, zdolnym do prawdziwego uczucia. Jego porywczoność, jego wybuchy zazdrości pochlebiają kobiecie, dając zarazem pewien drażniący posmak niebezpieczeństwa; przytem, ujarzmić tego „dzikiego“ Alcesta, którego wszyscy boją się potrosze, cóż za tryumf dla „snobki“ Celimeny! I widzimy oto, co robi namiętność; widzimy, jak ten dumny, drażliwy Alcest wysiaduje dzień cały w salonie Celimeny, zbywany przez nią dość lekko, wodzony na pasku; jak wśród zgrai jej adoratorów odgrywa dość pocieszną rolę niedźwiadka, oprowadzanego na łańcuchu. Wreszcie, wielka scena: „życzliwa“ osoba daje Alcestowi w rękę niezbity dowód zdrady Celimeny; przybywa do niej, jak surowy sędzia, jako obrażony kochanek: i oto, za chwilę, ten Alcest, noszący p r a w d ę niby pióropusz u szyszaka, znajdzie się niemal u jej stóp, błagając, by go o k ł a m a ł a. Mimowoli przypomina się Oront, rozsądny skądinąd

człowiek, jak miłosiernie zebrał u Alcesta słówka bodaj kłamliwej pochwały dla swego sonetu. Tak, Alceście, — zdaje się mówić Molier — każdy ma swoją namiętność, która jest niby rysa w jego pancerzu. Twoją jest Celimena, i oto widzisz nietylko że „miłością rozsądek nie włada“, ale że pod wpływem namiętności można dojść do grubych kompromisów ze swemi ideałami. Otóż, inni mają, poprostu, inne namiętności: czemuż tedy jesteś dla nich tak niewyrozumiały? A jeżeli już chcesz koniecznie świat poprawiać, schowaj swoje oburzenie, zasady, prawość na wielkie okazje; ale, gdy chodzi o drobiazgi, pozwól ludziom żyć i nie znęcaj się nad nimi; dość są biedni i bez tego...

Motyw miłości, użyty tak, jak go tu użył Molier, jest czemś zupełnie nowem w teatrze francuskim i stanowi może największy „wynałazek“ w tej komedji. *Mizantrop* jest tym stopniem, po którym teatr przechodzi od Corneille'a do Racine'a. U Corneille'a człowiek panuje nad namiętnością; u Racine'a namiętność nad człowiekiem. Ale między Corneillem a Racinem był Molier: on był tym, który wskazał drogę Racinowi, który pomógł tragedji przejść od szczytów heroizmu do ludzkiej prawdy. Jego Alcest — to miłość pełna, ludzka; szlachetna i heroiczna w potrzebie (czujemy, że Alcest byłby zdolny, jak Cyd, wygrywać bitwy z szarfą ukochanej na hełmie), ale zarazem słaba, ledwie zatrzymująca się o krok przed spodleniem. A Molier nie ograniczył się na tem: pokazał, iż szczerą, głęboką miłość, nie przestając być szlachetną i prawdziwą, może być zarazem komiczna. W paru scenach ogarnął całą skalę możliwości, zawartych w jednym uczuciu.

Alcestowi przydał Molier do boku Filinta; czy jako kontrast? Niezupełnie. Jeżeli chodzi o „mizantropję“, to Filint posuwa ją może dalej od Alcesta. Ale roli Filinta nie trzeba rozumieć fałszywie, jak to nieraz czyniono. Filint nie jest bynajmniej oschły i nieużyty egoista. (Egoistą w sztuce bywa raczej Alcest, nigdy Filint). Filint, wedle Moliera, to bardzo porządny i zacny człowiek. Jest idealnym przyjacielem. Z ludźmi wyrozumiały, gładki, nie szafujący sercem, ale nie odmawiający zdawkowej monety uprzejmości, posiada jedną tylko słabość (inaczej nie byłby żywym człowiekiem, tylko ideałem!), częstą

słabostkę ludzi inteligentnych: lubi się trochę bawić kosztem drugich. Stąd, drażniąc Alcesta paradoksami, wciąga go na niebezpieczną drogę donkiszoterji. Ale to bodaj jedyna wada, jaką możemy znaleźć w Filincie. To znaczy osobiście; z punktu widzenia bowiem społecznego źleby wyglądał świat, gdyby nie było zawsze na nim szlachetnych szaleńców, walczących z nim i chcących go naprawić.

Jaki jest stosunek Moliera do tych dwóch figur? Sądzę, że możnaby powiedzieć tak: w Molierze zmagał się temperament Alcesta z filozofją i doświadczeniem życiowem Filinta. Jako pisarz (przynajmniej w pewnym okresie twórczości) walczy nieubłagane i śmiało z tem, co go oburza, i tu nie zna kompromisu; ale jest o tyle w szczęśliwszem od Alcesta położeniu, iż może mówić prawdę światu piórem, nie czuje zatem tej potrzeby, aby ją każdemu rąbać z osobna. Dlatego w osobistym stosunku do świata udawało mu się najczęściej ukryć we wnętrzu oburzenie Alcesta i pokazać uśmiechniętą twarz Filinta; kiedy zaś nadto mu dokuczył ten przymus, chronił się na „pustynię“, nie straszną zresztą, — w towarzystwie wiernych przyjaciół. Jedynie w stosunku do swej Celimeny był znów tylko Alcestem i to, niestety, co boleśniesz, bez jego młodości!

Wielką sztuką Moliera jest, iż umie zawsze dobrać dla swych figur tło, na którem właściwości ich charakteru występują w najpełniejszym świetle. Alcesta wprowadzi do salonu modnisi; i tu ubije dwa ptaki na jeden strzał: na tle tego salonu tem jaskrawiej wystąpi karykaturalność pewnych rysów Alcesta, jak znów, z drugiej strony, męska jego postać uwydatni czczość i lichotę „światowego poloru“. Zaznaczyć tu wypada, iż życie salonne, nowoczesne życie towarzyskie, było wówczas właśnie w zawiazku. Jeszcze kilkanaście lat wprzód cała niemal szlachta konno i zbrojno brała udział w walkach domowych *Fron dy*, tak jak przedtem *Ligi*: Richelieu ją zламаł, Mazarin ugniótł w rękę, Ludwik XIV zaś rozzuł z butów, przebrał w jedwabne pończochy i zamknął w złotej klatce dworu, aby tam dla bezpieczeństwa wszystkie jej ambicje wprząć w turniej uciech i próżności. Można sobie tedy wyobrazić, iż wśród tego brzęczącego roju znalazł się jeszcze nieraz rogaty szlachcic

dawniejszego autoramentu, nie umiejący nagiąć hardego karku w lansadach i komplementach: jakoż, współcześni wskazywali palcem niejednego oryginała i weredyka, który rzekomo służył za model dla postaci Alcesta.

W paru scenach defiluje przed naszymi oczyma wszystko, co możnaby do dziś o życiu towarzyskiem powiedzieć. Cóż tedy widzimy? Ano, cóż: targowisko próżności, obłudy, obmowy, s n o b i z m u, oszczerstwa, fałszu, zaledwie maskowanej nienawiści, głupoty, samochwalstwa, rozpusty, pieczeniарstwa, czy ja wiem wreszcie czego? I tylko to? Och, nie! Molier nie jest nigdy zdawkowym moralistą: posiada on w stosunku do życia owó przenikliwe, głęboko bezstronne spojrzenie, które odbija w całem bogactwie grę zjawisk, i, jeżeli uczy, to tem, iż zmusza do zadumania się nad niemi. Zatem, w salonie tym — czy w życiu społecznem, którego salon jest zagęszczeniem — dostrzega jeszcze dwie rzeczy, które zeń wykwitły: ludzkość i wdzięk.

Ludzkość — to Filint. Filint — to ów dobroduszny sceptycyzm, gibkość inteligencji, które pozwalają żyć w świecie i zachować własną indywidualność, nie urażając i nie gwałcąc cudzej; pozwalają korzystać z czyichś zalet towarzyskich, zachowując w duchu sąd o charakterze: słowem, wszystko to, co sprawia, iż mimo sprzeczności interesów i charakterów ludzie mogą współżyć, bawić się z sobą i znajdować w tem duchową korzyść i przyjemność. Bez tych przymiotów życie towarzyskie, a nawet społeczne, jest niemożliwe; w społeczeństwie Alceatów każdy byłby skazany na to, aby siedzieć w swojej norze, zadowolając się towarzystwem ludzi odeń zależnych: takiem właśnie było życie szlachcica „starej daty“. Filint — wraz z Celimeną — to genialne odgadnięcie w samym zawiązku tego poloru kultury, który miał nadać piętno całej Francji później, w XVIII w.

Wdzięk — to Celimena. Nakreślić wówczas, w owej surowej epoce corneillowskich heroizmów, ten pierwowzór, którego trzech-wiekowy rozwój społecznego życia nie zdołał wzbogacić prawie żadnym nowym rysem, to też z pewnością nie najmniejszy dowód genjuszu Moliera. Celimena — to ów pewien odrębny krój inteligencji kobiecej, lekkiej, zwinnej, przenikliwej, który — również w XVIII w. — uczyni z jej s a l o n u już nie miejsce płochy

rozrywki, ale ważne centrum umysłowe i nada całej literaturze francuskiej jej swoisty, uroczy charakter. Celimena — oprócz wiecznych pierwiastków kobiecości, których jest wcieleniem — to już owo nowoczesne *z i n t e l e k t u a l i z o w a n i e* miłości, stwarzające cały świat uroków i podrażnień, o ileż trwalszych, niż same podniety zmysłowe! I Moliér, zawsze głęboko *b e z s t r o n n y* w spojrzeniu na życie, mimo wszystkich mąk Alcesta nie umie stanąć przeciw Celimenie. Nawet w tej „karze“, jaką wymierza jej z końcem sztuki, sympatje nasze raczej zostają po jej stronie: łapiemy się na tem, iż, mimowoli, jesteśmy skłonni widzieć w niej „niezrozumianą“ ofiarę głupoty i brutalności męskiej. Moliér, ten „filozof natury“, zanadto dobrze wie, iż przyrodzonym zadaniem kobiety jest *w a b i ć*, aby mógł potępić tę, która *w a b n o ś ć* podniosła do wyżyn arcyzmu. I Alcest kocha Celimenę; silna męska indywidualność jedynie w tym typie arcykobiecości znajdzie swoje dopełnienie; ona jedynie da mu poznać całą skalę upojeń, wzruszeń i męczarni, do jakich ludzkie serce jest zdolne, i które, bezwiednie, pragnie wyżyć, choćby się miało skrwawić przytem.

I zważny głęboki rys tej komedji: naprzekór wszystkim swym teorjom, zasadom, oburzeniom, ostatecznie, jedynym człowiekiem, z którym Alcest może przestawać, jest Filint; jedyną kobietą, którą może kochać, Celimena. Czyż mógł ten „mizantrop“ oddać większy hołd owemu „światu“, którego nienawidzi?

Na czem polega tajemnica sztuki Moliera, iż, skрэpowana tyloma pętami i konwenansami, potrafiła w szczupłych swoich ramach zamknąć tak wiele?

Możnaby odpowiedzieć, że na jej do najdalszych granic posuniętej ekonomji. O ile ramy powieści są rozciągliwe, o tyle ramy utworu teatralnego są ograniczone: każdy rys zbędny kradnie miejsce rysowi potrzebnemu. Otóż, sztuką teatru klasycznego jest wyzyskanie miejsca, wyzyskanie (mimo pozornej rozwlekłości tyrad) każdego niemal słowa dla uwydatnienia czegoś istotnego w rysunku i grze charakterów. Gdyby ta komedja pisana była wczoraj, widzielibyśmy niezawodnie, jak się Celimena nazywa, czem był nieboszczyk jej mąż, ile ma rocznej renty, jakich perfum używa i gdzie się ubiera; tu nie wiemy nic z tego

wszystkiego, ale wzamian ta Celimena nie przemija, jak moda jej sukni; jest równie żywą i prawdziwą, jak przed dwustu laty. Wzamian za to ileż perspektyw, ileż problemów przesuwają się nam przed oczyma w tym jednym pokoju Celimeny w ciągu kilku godzin, obejmujących (zgodnie ze słynnym prawidłem trzech jedności) akcję sztuki. Molier operuje niezmiernie śmiało skrótami: taka np. scena porozumienia Filinta z Eljantą, zawarta w kilkunastu wierszach, w życiu rozłożyłaby się może na przeciąg pół roku. Charaktery, można powiedzieć, zagęszczone są, jak buljon: każdy mówi tylko to, co przyczynia się do jego charakterystyki; ani jedno słowo nie pada na wiatr. Taka kwintesencja, taka abstrakcyjność psychologiczna, stałaby się dla talentu średniej miary zgubą: trzeba potężnego tchu Moliera, aby wlać w nią pełnię życia. Osobliwą tajemnicą jego genjuszu jest, iż ta komedja, tak wiecznie i ogólnie ludzka i prawdziwa, jest równocześnie bardzo znamienitym produktem swego kraju i dokumentem epoki: *Mizantrop* Moliera — to, z jednej strony, społeczeństwo takie, jakim było i będzie zawsze, — z drugiej, to bardzo wierny obraz pewnego odłamu Francji w pierwszej dobie panowania Ludwika XIV.

Wspomniałem na wstępie, iż *Mizantrop* i *Tartufe* to szczyty twórczości Moliera, a zarazem wogóle rozwoju nowożytnej komedji. W ciągu kilku lat ten genjusz, wyszedłszy z pierwocin współludowego teatru, wzbił się na niedościgłe przed nim i po nim wyżyny: z każdą nową sztuką coraz mniej mamy obcych domieszek, a coraz więcej samego Moliera. W *Mizantropie* mamy tego Moliera w najczystszej postaci, jak nigdy może przedtem i potem. *Mizantrop* jest absolutną własnością Moliera; nie szukał doń natchnienia nigdzie poza własną duszą oraz tem, co widział dokoła siebie.

W ewolucji swojej komedja Moliera dąży od komedji, opartej na intrydze (*Wartogłów*, *Zwady miłosne*), do komedji charakterów. *Szkola żon* jest pod tym względem epoką w teatrze francuskim. Ale w *Mizantropie* ta komedja charakterów dochodzi do *maximum* swej doskonałości: w całej sztuce nie widzimy ani jednego rysu, któryby był z zewnątrz; wszystko, co się dzieje, płynie jedynie z mistrzowsko oddanej gry charakterów. Że ta

komedja jest równocześnie arcydziełem k o m e d j i o b y c z a j o w e j, wskazałem już poprzednio.

Jako umiar budowy *Mizantrop* przewyższa jeszcze *Świętoszka*. *Świętoszek*, napisany pierwotnie w trzech aktach, uzupełniony później do pięciu, ucierpiał nieco od tych przeobrażeń. W *Mizantropie* akcja — bardzo subtelna i nieomal zbyt wiotka — rozwija się z doskonałą harmonją, a rozwiązanie sztuki, zgodne z założeniem i rozwojem charakterów, nie ma w sobie nic z niedbałości owych częstych „molierowskich“ zakończeń. Zawiera ono raczej cechy tego bardzo nowoczesnego rodzaju teatralnego, który nie jest ani dramatem ani komedją, a który na afiszach teatralnych nosi dziś poprostu miano „sztuki“.

To też, *Mizantrop* był dla współczesnej publiczności dziełem zbyt śmiałym, zbyt odbiegającym od panujących pojęć o teatrze. Niektórzy — jak Boileau — zrozumieli, czem jest to dzieło; ogółowi brakło w niem tego szerokiego śmiechu, do którego Molier przyzwyczaiał słuchaczy. Powodzenie sztuki słabło: aby je podprzeć, Molier napisał naprędce małe arcydzieło *Lekarz mimo-woli*, w którym publiczność mogła znaleźć śmiechu do syta, i w ten sposób ocalił na scenie utwór, zamykający najwyższy jego ideał artystyczny.

XIII. LEKARZ MIMOWOLI. — MELICERTA. — SYCYLJANIN.

Jak widzieliśmy już dotąd, farsa jest dla Moliera niby fortecą, z której robi wypadki i w którą się cofa, ale nie zrywa z nią styczności nigdy. Farsą rozpoczął swoją karierę, farsowemi błazeństwami *Chorego z urojenia* skończył ją, farsa przewija się przez całą jego twórczość. W niej znajduje niewyczerpane źródło weselości, ona wkracza natychmiast na scenę, ilekroć zbyt głęboko zapuszczone w życie i w duszę ludzką spojrzenie mogłoby wyłowić nazbyt wiele smutku. W *Pociesznych wykwintnisiach* farsa ta nabiera ostrego posmaku satyry i pamfletu; w *Szkole żon* rozrasta się w komedję obyczajową i komedję charakterów; w *Miłości lekarzem* przekształca się potrosze w operę komiczną. Natomiast w *Lekarzu mimowoli* Molier nie wprowadza do farsy żadnych innych elementów, pozostaje na gruncie farsowym i stwarza arcydzieło. Bo *Lekarz mimowoli* jest arcydziełem, nie ustępującem, w swoim rodzaju, najwspanialszym utworom Moliera.

Napisał je naprędce, kiedy przy słabnącem powodzeniu *Mizantropa* teatr domagał się zasilenia repertuaru. Nie siląc się na oryginalność pomysłu, Molier sięgnął do starego tematu, który już sam niegdyś spożytkował (*Latający lekarz*, oraz inna farsa Moliera, która się nie zachowała, p. t. *Le jagotier*). Nie brak tu reminiscencyj i skądinąd: żona, która mści się na mężu tak, jak Marcyna na Sganarelu, znajduje się w klechdzie *Le vilain mire*; żart na temat kobiety niemej, odzyskującej mowę, mieścił się w starej farsie, o której wspomina Rabelais. Wszystko to

stopił Molier w jedną całość, stworzył trzy akty, grające życiem i wesołością, pełne powiedzeń i scen, które stały się przysłowiowe.

Sganarel jest drwalem, ale liczył coś niecoś wykształcenia i, gdyby nie pociąg do butelki, byłby może doszedł w życiu do czegoś więcej. Bądź co bądź, żona jego Marcyna ma wszelkie prawo żalić się na niego:

...Gdziez niby to szczęście? Zem znalazła człowieka, który mnie zapędzi do szpitala; rozpustnika, gałgana, który przejada wszystko, co posiadam!...

SGANAREL: Kłamiesz, szelmo; trochę i przepijam.

MARCYNA: Który sprzedaje po kawałku wszystko, co jest w mieszkaniu!

SGANAREL: To się nazywa żyć z gospodarstwa.

MARCYNA: Który wyciągnął nawet łóżko z pode mnie!...

SGANAREL: Wcześniej będziesz wstawać.

MARCYNA: Który poprostu ani jednego sprzętu nie zostawił w domu.

SGANAREL: Łatwiej się nam będzie przeprowadzać.

MARCYNA: Mam na rękę czworo drobnych dzieci...

SGANAREL: Postaw je na ziemi.

MARCYNA: ...które bezustanku wołają o chleb.

SGANAREL: Daj im kije...

Od słów przechodzi istotnie do kijów; a mimo, że po sprzeczcę następuje pojednanie, Marcyna przysięga w duchu mężowi zemstę. Sposobność nastęrcza się niebawem, a raczej ona sama ją stwarza w arcyprzemysłny sposób. Spotyka Walerego i Łukasza, służących bogatego Geronta, szukających lekarza dla córki jego Lucyli, która zaniemiała; otóż Marcyna wskazuje im swego męża jako niezrównanego lekarza, mającego wszakże to dziwactwo, iż zapiera się swojej sztuki i nie chce się do niej przyznać, póki go ktoś kijem do tego nie przymusi.

Sganarel pod kijami przyznaje, że jest lekarzem, „aptekarzem” nawet, jeżeli wam zależy“. Zczasem zasmakowuje w swojej roli, widząc, że pieniążki płyną obficie, a sztuka lekarska nie jest znów tak trudna. Trzeba tylko mieć głowę na karku i trochę wymowy, a tej Sganarelowi nie brakuje:

...otóż, gdy te wapory, o których mówię, przechodzą od lewej strony, po której leży wątroba, ku prawej stronie, w której znajduje się serce, może się zdarzyć, że płuco, które nazywamy po łacinie *armyan*, mając komunikację z mózgiem, który nazywamy po grecku *nasmus*, za pośrednictwem żyły wrotnej, którą nazywamy po hebrajsku *kubil*, spotyka na swej drodze wymienione wapory, wypełniające komory łopatk; że zaś właśnie te wapory...

staraj się pan dobrze schwycić to rozumowanie, proszę o to; że zaś te wapory mieszczą w sobie pewną złośliwość... słuchaj pan tylko dobrze, zaklinam.

GERONT: Słucham.

SGANAREL: ...mieszczą w sobie pewną złośliwość, która jest spowodowana... wyteż pan całą uwagę, z łaski swojej.

GERONT: Wyteżam.

SGANAREL: ...która jest spowodowana przez ostrość humorów wyległych we włęsłości diafragmy, zdarza się, iż te wapory... *Ossabandus, nequeis, nequer, potarinum, quipsa millus*. I oto właśnie przyczyna, że pańska córka jest niema.

JAGUSIA: O, jak on uczenie gada!...

Dworności Sganarela, skierowane do urodziwej mamki Jagusi, okraszają tę ucieszną farsę nieprzepartym humorem:

Pani mamko, uroczą mamko, moja medycyna jest najniższą służą waszego mamczarstwa; chciałbym być tym szczęśliwym bachorkiem, któryby ssał mleczko twojej przychylności. (*Kładzie jej rękę na piersiach*). Wszystkie moje środki, cała wiedza, cała zdatność są na pani rozkazy; jeżeli...

Komedja ta, pisana w wesołości ducha, należy do ulubionych utworów Moliera: po *Tartufie* uzyskała ona w *Komedji francuskiej* największą ilość przedstawień.

Królowa matka, Anna Austriaczka, umarła z początkiem r. 1666, pogrążając dwór w żałobie. Zanim jednak nadeszła rocznica zgonu, którą Bossuet miał uświetnić mową żałobną, już w grudniu 1666 rozpoczęła się nowa serja rozrywek. Głównym punktem programu był *Balet Muz* Benserade'a, złożony z trzynastu scen, wypełnionych tańcem, żywymi obrazami, komedją. Dział komedji przypadł oczywiście Molierowi, który, rad nie rad, dostarczył aż trzy utwory: *Melicertę*, *Sielankę ucieszną* i *Sycyljanina*. W balecie tańczył sam król, „aby wypocząć nieco po swoich ustawicznych trudach dla Państwa“, objaśniało libretto.

Zabawnym zbiegiem okoliczności balet Benserade'a, dworsko-sielankowego poety, wprowadzał na scenę bohaterów najslawniejszych powieści panny de Scudéry, część zaś, powierzona Molierowi, miała być wypełniona pastersko-heroiczną komedją. Słowem, trzeba było Molierowi wystąpić w rodzaju literatury, który zawsze ścigał szyderstwem i któremu w swoich *Wykwintnisiach* zadał śmiertelny cios. Nie wiemy, czy Moliera po-

ciągnęło to zadanie, jako sztuczka literacka, czy poprostu poddał się okolicznościom; dość, iż w *Melicercie* dał utwór, zupełnie dostrójony do tego stylu, w miarę zręczny, w miarę chłodny, pełen wyszukanych zwrotów i wyrażeń, które zachwyciłyby Kasię i Magdusię z *Pociesznych wykwintniś*, tu i ówdzie zaś zdradzający żywszy akcent uczucia lub humoru. Mamy wrażenie, że Molier bawił się, pisząc te dwa akty *Melicerty* (więcej nie zdążył, później zaś, kiedy uroczystości minęły, ani mu na myśl nie przyszło wracać do tej musowej roboty); że się bawił, kreśląc dokładnie symetryczny dialog dwóch pasterek, że był troszkę wzruszony, kreśląc ładne sceny Mirtyla z *Melicertą*, z ojcem... Mirtyla grał młody Baron, wówczas liczący trzynaście lat, śliczny, jak obrazek; powodzenie jego w tej roli zasuwało w cień Armandę Molière, nawykłą do niepodzielnego tryumfu swych wdzięków. Przyszło do zatargów, aktorka spoliczkowała ładnego dzieciaka, który udał się do króla z prośbą, aby mógł opuścić trupe. Molier grał w tej sztuce Lykarsisa, Armanda jedną z dwu pasterek.

Oto próbka „dworskiej“ poezji tego fragmentu, którego treść jest tutaj dość obojętna:

AKANT: Ach, Dafne!

TYREN: Eroxeno, spojrz na me cierpienie!

DAFNE: Daj mi pokój, Akancie.

EROXENA: Zdaleka, Tyrenie.

AKANT *do Dafne*: Za cóż tak srogo?

TYREN *do Eroxeny*: Czemuż ma miła ucieka?

DAFNE *do Akanta*: Słodko mi żyć bez ciebie.

EROXENA *do Tyrena*: Lubię cię zdaleka.

AKANT: Czyż nigdy nie ustanie twa niechęć okrutna?

TYREN: Czyż nigdy dola moja nie skończy się smutna?

DAFNE: Czyż nigdy się nie skończą twe jęki i żale?

EROXENA: Czyż nigdy nie ustaniesz w natrętnym zapale?

AKANT: Jeśli się nie zlitujesz, rozpacz mnie pogrzebie.

TYREN: Jeśli mąk mych nie skrócisz, zginąć mi bez ciebie!

DAFNE: Jeśli się stąd nie ruszysz, ja tu nie zabawię.

EROXENA: Chcesz tu być, dobrze; lecz cię samego zostawię.

AKANT: Odchodzę więc, niech srogi rozkaz twój się ziści.

TYREN: Usunęć z oczu przedmiot twojej nienawiści...

Kiedy w styczniu 1667 wznowiono *Balet. muz.*, Molier zastąpił *Melicertę* sielankę heroiczną, *Sielanką uciészna*. Rękopis.

tej sielanki przepadł bez śladu; jedynie w librecie *Baletu muz* zachowały się ustępy śpiewane, przeznaczone do muzyki Lulliego.

Te same cechy widowiska, wpleczonego w balet nosi komedyjka *Miłość malarzem*, dołączona jako czternasty numer programu do baletu Benserade'a. I tu Molier kreśli od ręki, nie wysila się na pomysł. Kochanek, który przebierał się za lekarza, tu wśliznie się w dom zazdrośnika, jako malarz; ale rzecz dzieje się na Sycylii, pierwsze sceny komedji rozgrywają się w nocy, słychać dźwięki serenady, owiewa nas atmosfera miłości i rozkoszy. Wśród czterech Maurów, tańczących na końcu sztuki, jednym z nich jest sam Ludwik XIV.

Młody Francuz, bawiący w podróży na Sycylii, oczarowany pięknnością branki Izadory, napróżno szuka sposobu obejścia czujności zazdrosnego don Pedra; wreszcie udaje mu się dotrzeć do niej za poręką przyjaciela swego malarza, w którego zastępstwie ma robić jej portret. Piękna Izadora uchodzi ze swym kochankiem, don Pedro zaś zostaje z kwitkiem, zmuszony patrzeć na balet stanowiący, zakończenie utworu.

Kreśląc tę miłą fantazję tuż po *Mizantropie*, po *Lekarzu mimowoli*, wreszcie obok dwóch aktów *Melicerty*, daje Molier nowy dowód nadzwyczajnej gibkości i bujności swego genjuszu. Król bardzo był rad z udziału Moliera w *Balecie muz* i wyraził swoje zadowolenie całej trupie; ale Molier, naginając się tak powolnie do życzeń królewskich, wciąż miał na oku swój cel: wystawienie *Tartufa*. Jakoż uzyskał to pozwolenie, niezupełnie wyraźne coprawda, ale, bądź co bądź, wystarczające, aby próbować wskrzesić sztukę pod zmienionym tytułem.

Choroba Moliera odwlokła ten zamiar; dopiero w sierpniu 1667 ukazał się na scenie ów „Panulf“, aby z niej ustąpić po jednym przedstawieniu.

XIV. AMFITRJON. — GRZEGORZ DYNDALA.

Po nieudanej próbie przemycenia *TartuŃa* pod mianem Panulfa (1667) Molier, zniechęcony, obłożony poniekąd klątwą arcybiskupią, usuwa się na jakiś czas od sceny. Zresztą jest chory, poważnie chory; obiega nawet wieść o jego śmierci. Kilka tygodni spędza w Auteuil pod Paryżem, gojąc schorzone płuca powietrzem i mlekiem. Przytem Molier dąsa się potrosze na Ludwika XIV o swego *TartuŃa*. W listopadzie 1667 roku trupa jego grywa w Wersalu; otóż, wśród granych sztuk niema ani jednej sztuki Moliera.

Ale, jak mówi Sozja: „zbyt trudno trzymać się zdala — od panów świata rzeszy znamienitej“; zbyt trudno zwłaszcza nie pisać komedyj, kiedy się jest Molierem. To też, w tym samym czasie — pod koniec roku 1667 — Molier pracuje nad *Amfitrjonem*, a 13 stycznia 1668 wystawia go.

Jeżeli, mówiąc o *Sycyljaninie*, podziwialiśmy gibkość talentu Moliera i zdolność tworzenia coraz to nowych rodzajów, cóż dopiero powiedzieć o *Amfitrjonie*, znówóŜ tak odmiennym a tak uroczym? *Amfitrjon* jest łem jedynym w całym dziele Moliera.

Przywilejem geniuszu jest to, że umie być n o w y m nawet wówczas, kiedy weźmie za kanwę najbardziej ograny temat. Tak jest z *Amfitrjonem*, który-to mit należy do najdawniejszych i najczęściej podejmowanych. W literaturze greckiej dramatyzują go Sofokles, Eurypides, Eschyles z Aleksandrji; w łacińskiej Plaut. Jowisz, pragnąc spłodzić Herkulesa, szuka dlań matki i nie znajduje godniejszej od Alkmeny; rozkochany w niej,

a znając jej cnotę, wie, że drogę do jej łoża znajdzie jedynie pod postacią męża. Następuje powrót Amfitrjona, zazdrość, wzburzona poznaniem, że ktoś zajął tymczasem jego miejsce; naraz uderza piorun, to Jowisz objawia swoją moc; Alkmena rodzi dwóch synów, z których jeden, Herkules, jest dzieckiem Jowisza i, zaledwie zrodzony, dusi w kolebce dwa węże. Amfitrjon skłania się kornie wobec majestatu boga. Temat ten, u pierwszych dramaturgów ujęty z całą powagą, później przybiera odcień humoru. U Plauta jest to tragikomedja; element komiczny wnoszą Sozja i Merkury. Alkmena jest wzorem cnotliwej matrony rzymskiej.

W duchu Plauta podjął temat ten Rotrou w tragikomedji p. t. *Sozjasze* (1636). Molier znał oczywiście tę sztukę, która utrzymała się w repertuarze. Jak już zaznaczałem, stosunek ówczesnych pisarzy do dzieł dawniejszych a nawet współczesnych był zupełnie odmienny, niż dzisiaj. Tak, jak dziś każdy sili się na odrębność, nie chce być podobnym do nikogo, tak wówczas bardzo chętnie jeden autor wstępował w ślady drugiego, biorąc ten sam temat i ujmując go na nowo. *Djabł kulawy* Lesage'a, zaczerpnięty z hiszpańskiego, wrócił, przerobiony na hiszpańskie, do Madrytu i wyparował swój pierwowzór. Oryginalność pisarza ujawnia się jakby mimowoli, rozsądza ramy naśladownictwa. Molier tedy nie tylko wziął śmiało temat, tak niedawno traktowany przez wybitnego bądź co bądź pisarza, jakim był Rotrou, ale zachował nawet wiele jego powiedzeń, zawsze nadając im szczęśliwszą, lapidarniejszą postać.

Poprzez komedję Rotrou Molier sięgnął i do samego Plauta. Zwrot ten jest czemś nowem u Moliera. Dotąd czerpał on ze starej farsy francuskiej, z komedji hiszpańskiej, włoskiej; dopiero teraz, posiadwszy mistrzostwo w swej sztuce, zwraca się ku starożytnym, jakby w świadomości, iż nie zdołają go już przytłoczyć. Jakoż, na każdej scenie, wziętej bądź z Plauta, bądź z Rotrou, Molier wyciska swoje piętno, daje jej pełniejszy akcent i sens artystyczny.

Przedewszystkiem, *Amfitrjon* Moliera trzyma się starożytności i jej mitu już tylko bardzo wątlą nitką. Dwór Ludwika XIV nie mógłby już tego wszystkiego brać na serjo; niema już mowy

o narodzinach Herkulesa, piorun Jowisza i wogóle cały stosunek do Olimpu ma charakter, możnaby rzec, offenbachowski. Sam Jowisz z pewnością ma więcej z Ludwika XIV w chwilach, gdy nawiedzał jaką szczęśliwą ziemiankę, niż z greckiego pana bogów i ludzi. Alkmena, nie wyrzekając się swej cnoty, nabiera miękkości i ciepła tkliwej kochanki. Sceny Jowisza z Alkmeną przepełnione są subtelną zmysłowością; zarazem jednak podziwiać należy lekką rękę, jaką Molier okazuje w traktowaniu drażliwej sytuacji: Alkmena wychodzi z niej nienagannie, nie tracąc nic ani z cnoty, ani z wdzięku. Trójca Merkury-Sozja-Kleantis (rolę Kleantis pierwszy wprowadził tu Molier), przeciwstawiona kontrastowo a symetrycznie zarazem trójcy Jowisz-Amfitrjon-Alkmena, wzbogaca akcję, ożywia ją i daje jej misterność jakby muzycznego kontrapunktu. Słowem, pseudoklasyczna tragi-komedia zmienia się w oryginalną, żywą i rozkoszną komedję, pełną szczęśliwych rysów, które sprawiały, iż Molier mógł, jak Sozja w pierwszej scenie, pytać sam siebie w zachwycie tworzenia: „Nie! Skąd się te finezje biorą w mojej głowie?”

Istotnie, bogactwo i różnorodność tonów w tej komedji większe jest może, niż w jakimkolwiek z utworów Moliera. Oto np. ton *buffo*: wprowadzenie w materję przez Sozję, w którym komentatorowie Moliera dopatrują się niejednej gorzkiej aluzji, oświetlącej stosunek Moliera do dworu:

O biedny Sozjo, w twojem życiu całym,

Jakież cię losy ścigają złowieszcze!

 Żle, zaprawdę, służyć małym,

 Służyć wielkim gorzej jeszcze.

 Myślą, że wszystko w przyrodzie

 Ich rozkazów tylko czeka:

W noc, dzień, wiatr, słońce, po skwarze, po lodzie,
Dla swej fantazji pędzić gotowi człowieka.

Dziesięć, dwadzieścia lat służby wytrwałej ..

Zasług w ich oczach niewiele przysporzy,

 I ot, lada kaprys mały,

 Gniew ich przeciw nam się sroży.

 A jednak w swym bezrozumie

Człek się upiera przy tym honorze wątpliwym,

 I pochlebia naszej dumie,

Że los nasz innym ludziom zdaje się szczęśliwym.

Próżno rozum nam radzi rzucić te zaszczyty,
Próżno serce zranione zamiar ten pochwała:

Zbyt trudno trzymać się zdala
Od panów świata rzeszy znamienitej,
I lada cień przelotnej łaski okazany
Znów wzmacnia nasze kajdany.

A tuż potem subtelna i gorąca dialektyka Jowisza, któremu do pełnej rozkoszy przeszkadza myśl, iż cudzej postaci zawdzięcza słodkie chwile, spędzone z Alkmeną:

JOWISZ:

Każde twe słowo żarów mych płomienie mnoży,
Każde miłości lubym jest dowodem...
Lecz, jeśli śmiem ci wyznać, jest coś, co mnie rani
W uczuć twych dla mnie tak drogim zawiązkę;
I, by w pełni kosztować względów mojej pani,
Pragnąłbym, by nie było w nich nic z obowiązku:
Bym tylko twej miłości, tylko mej osobie,
Zawdzięczał łaski, których od ciebie doznaję;
Bym wiedział, że przed tobą w pieścizot słodkiej dobie
Nie w męża postaci stoję.

ALKMENA:

Wszak właśnie dzięki temu imieniu mi wolno
Jawić ci moje serdeczne płomienie;
I, doprawdy, że pojąć jam zgoła nie zdolna,
Co znaczą owo szczególne zachcenie?

JOWISZ:

Ach, bo też i mój zapal, o ileż jest żywszy,
Niż zwykle męża pieścizoty!
I nie oceniasz nawet w tej chwili najtkliwszej
Wszystkich tajników miłosnej tęsknoty;
Nie wiesz, jak serce, które kochać umie,
Tysiące drobnych względów rozważa i ceni,
I jak zazdrośnem może być w swej dumie
O powab szczęścia najłżejszych odcieni.
Ty, urocza Alkmeno, oto w mej osobie
Widzisz kochanka i męża zarazem;
Lecz ja chcę być kochankiem jedynie przy tobie:
Gardzę małżonką poziomym obrazem.
Tego kochanka nieraz sroga zazdrość łechce,
Gdy w tobie żony uczucie zwycięża,
I miłość jego nic nie chce
Być dłużną postaci męża;

Chce z najczystszej krynicy pić zapaly twoje,
Nic nie pragnie malzenskim zawdzieczac ogniom,
Nic powinności, co się wciska między dwoje,
Szczęścia zatruwa co dnia słodkie zdroje,
I rozkosz tamuje żywą...

Jak widzimy, Molier, odrzuciwszy z szyderstwem wszelką nie-szczerość i przesadę, jaką wprowadziły salony wykwintniś, umiał jednak przejąć od nich istotne wysubtelnienie uczuć i języka, jakie im, bądź co bądź, pośrednio literatura zawdzięcza. Ten ustęp powinien być znaleźć poklask najwybredniejszych kobiecych słuchaczek na dworze młodego króla.

I znowuż ton *buffo*: para Kleantis i Sozja:

KLEANTIS:

Ganisz niewinność, co me serce zdobi?

MERKURY:

Łagodność jest w kobiecie najwyższą zaletą;
Trudno mi ocenić przeto
Cnotę, co piekło wciąż robi.

KLEANTIS:

Ha, miłszą pewnie ci słodka obłuda
Tych kobiet, co celują w sztuce tak uroczej;
Mężom bają istne cuda,
Aby na brudne sprawy zasłonić im oczy.

MERKURY:

Chcesz poznać duszy mej wnętrze?
Głupiec tylko w opinii da się wprzódz usługi;
A hasło moje najświętsze:
„Spokój pierwszy, honor drugi“.

KLEANTIS:

Jakto! ty zniósłbyś zatem bez odrazy żadnej,
By gaszek względy me zyskał układny?

MERKURY:

Owszem, byleś straciła do swarów ochotę,
I byle koniec męce zobopólnej:
Wolę występki potulny,
Niżeli wrzeszczącą cnotę.
Bywaj, Kleantis, moja żono droga,
Muszę iść za swoim panem. (*Odchodzi*).

KLEANTIS *sama*:

Biedna ja, biedna nieboga,
Jakaż wstrzymuje mnie trwoga,
By zemścić się nad gałganem?

Czyż to nie klęską prawdziwą,
Być kobietą tak uczciwą?

A jeśli dopuścimy myśl analogji między Jowiszem a Ludwikiem XIV, luba ta komedja nabiera nowego pieprzyka. Ileż rysów dyskretnej ironji w tym prologu: ileż takich „Nocy“, pośredniczek dostojnych amatorów, musiało się krzątać na dworze! A Sozja, którego grał sam Molier; ileż wierszy w pierwszej scenie można sobie tłumaczyć, jako aluzję do samego pisarza i jego stosunku do króla. A gdyby, brane w ten sposób, zdały nam się zbyt zuchwale, pamiętajmy, że rola wesołka na dworze cieszyła się zawsze dużą bezkarnością: zresztą Molier umiał tak zręcznie zaprawiać te niewinne dasy! Kiedy słuchamy subtelnych rozróżnień Jowisza, troskającego się o to, żali Alkmena, tuląc go w ramionach, męża czy też kochanka widzi w jego osobie, pomyślny też o biednym Ludwiku XIV, któremu tak często musiała zatruwać jego słodczye wątpliwość, czy ukochana darzy swą miłością kochanka czy też monarchę...

Ale możnaby nawet dalej się posunąć w dochodzeniu analogji. W epoce, gdy grano *Amfitrjona*, skończyło się już panowanie panny de la Vallière, a zaczęło królestwo pani de Montespan. Wprawdzie piękna markiza mało miała rysów cnotliwej Alkmeny, a jej mąż, p. de Montespan, jeszcze mniej skrupułów tak zazdrosnego o swój honor Amfitrjona, nie mniej możnaby się dopatrzeć niejednego rysu, będącego aluzją do tych świeżych dworskich wydarzeń. Tak sądził Michelet; a nawet sądził, że Molier napisał tę sztukę, i w tym właśnie duchu, na życzenie króla, w czym z pewnością idzie za daleko. Naodwrot wielu komentatorów w zbytnej gorliwości chronienia „godności“ Moliera sili się dowieść, że, kiedy Molier pisał sztukę, romans królewski nie był jeszcze oficjalny. Bądź co bądź, gadano już o tem; trudno przypuścić, aby Molier nie znał tych pogłosek, a znamy jego zmysł czerpania z pobudzeń aktualności. A godność? Nie trzebaż patrzeć na te sprawy dzisiejszemi oczami: dla współczesnych Ludwik XIV był naprawdę Jowiszem i wszystko, co go tyczyło, oceniali tą miarą. Zresztą, nawet przyjąwszy, iż Molier z intencją czyni te aluzje, więcej jest w nich subtelnej ironji, niż czego innego.

Pisząc tę komedię, tak różną od innych, z tak innego zaczerpniętą natchnienia, Moliere znalazł i formę nową a bardzo szczęśliwą. Pierwszy raz, zapewne pod wpływem powiastek La Fontaine'a, wprowadził w tę komedię wiersz wolny. Wiersz ten, bardziej gibki od regularnego aleksandrynu, mieni się wszelkimi tonami, to płynie w gorących stancach z ust rozkochanego Jowisza, to znów toczy się wartkim rytmem w żartobliwym dialogu Sozji z Merkurym lub swą połowicą. Tak więc ze wszystkich względów *Amfitrjon* jest nie wiem już którą z rzędu komedią Moliera, stanowiącą datę w literaturze francuskiej.

Przechodząc do nowego arcydzieła molierowskiego, do *Grzegorza Dyndala*, muszę rzec słówko co do tytułu, a tem samem imienia i nazwiska bohatera sztuki. W pierwszym wydaniu mego przekładu tytuł brzmiał *Grzegorz Dandin*; zaczęm z wielu stron pouczono mnie, iż *George* znaczy po polsku nie Grzegorz, ale Jerzy. Nie przez nieświadomość wszakże ani przeoczenie zastąpiłem imię *George* polskim Grzegorzem; ale szanując intencje autora, których zrozumienie winno być dla tłumacza najwyższem prawem. Moliere, używając tu wyjątkowo imienia i nazwiska *George Dandin*, a nie, jak zwykle, konwencjonalnego miana jak Argan, Chryzał etc., pragnął niewątpliwie tem wybitniej podkreślić gminny, trywjalny charakter osobistości. W polskim języku imię Jerzy, mające odcień wykwinny, naszym wieśniakom obce, wrażenia tego nie osiąga. Dlatego, po namyśle, wołałem raczej dostroić i nazwisko do tego tonu, jak to już zresztą przedemną uczynił Fr. Kowalski, polszcząc tytuł na *Grzegorz Fafuła*, co mi więcej trafia do przekonania, niż *Jerzy Indyk* innego znów tłumacza. Ponieważ jednak ów Grzegorz nie ma, w intencjach autora, bynajmniej cech niezaradnego „fafuły“, a raczej jest człowiekiem brutalnym z natury, spętanym jedwabnemi niemi jaśnie-wielmożnej paranteli, wołałem dać mu bliższe fonetycznie oryginału miano *Dyndala*.

Ów *Grzegorz Dyndala* był znowuż sztuką, napisaną na zlecenie Dworu. W lipcu r. 1668 Ludwik XIV, ukończywszy wojnę z Flandrją pokojem w Aix-la-Chapelle, powrócił do Wersalu.

Gotowano wspaniałe uroczystości, których heroiną miała być pani de Montespan, jak niegdyś panna de la Vallière była bohaterką „rozkoszy zaczarowanej wyspy“. Wyrosły w ogrodach Wersalu improwizowane budowle, wodotryski; stoły ugięły się pod setkami półmisek; ale główny punkt zabaw stanowiła komedia, połączona z baletem, dzieło dwóch niewyczerpanych współpracowników — Moliera i Lulliego. Ramę widowiska stanowiła czuła opera-pastorałka, której posiadamy libretto; w tę ramę zaś Molier oprawił trzy akty swojej komedji.

Upprzedzony, jak zwykle, za późno, pracował gorączkowo. Znowuż sięgnął po kanwę do swoich młodocianych utworów. Jest w *Zazdrości Kocmotucha* zabawna scena, kiedy mąż zamyka niewiernej żonie drzwi pod nosem, ona zaś wywabia go zrećźnie z domu, sama dostaje się do środka i odwraca sytuację na jego pogębienie. Tę samą scenę ujrzymy w zakończeniu *Grzegorza Dyndaty*, jako kulminacyjny punkt szelmostw niedobrej żony; ale Molier odświeżył i pogłębił tę tradycyjną bajkę nowym motywem, mianowicie nierównością stanu.

GRZEGORZ: ...powiem panu, że moja żona...

PAN DE SOTENVILLE: Zwolna! Dowiedz się, że nie powinieneś mówić „moja żona“, skoro mówisz o naszej córce.

GRZEGORZ: Wściec się można! Jakto! Moja żona nie jest moja żoną?

PANI DE SOTENVILLE: Owszem, zięciu, ale nie wolno ci jej nazywać w ten sposób. Miałbyś prawo czynić to wówczas, gdybyś zaślubił osobę równą sobie.

GRZEGORZ *na stronie*: Oj Grzegorzu, Grzegorzu, gdzieżeś ty się wpa-kował?

PAN DE SOTENVILLE: Za nic liczysz, mój zięciu, zaszczyt skojarzenia z domem Sotenvillów?

PANI DE SOTENVILLE: I z domem de la Prudoterie, z którego mam honor być poczęta; z domem, w którym żywot uszlachca, i który, dzięki temu przywilejowi, wzniesie twoje dzieci do stanu szlacheckiego?

GRZEGORZ: Tak, wszystko bardzo pięknie; dzieci moje będą szlachtą, ale ja będę rogiaczem, jeśli się z tem nie zrobi porządku.

PAN DE SOTENVILLE: Co to ma znaczyć, mój zięciu?

GRZEGORZ: To ma znaczyć, że wasza córka nie prowadzi się tak, jak należy, i że dopuszcza się rzeczy, sprzecznych z honorem.

PANI DE SOTENVILLE: Pomału! Uważaj, co mówisz. Moja córka pochodzi z rodu zbyt pełnego cnoty, aby się kiedy dopuściła czegoś, co obraża

poczciwość. W domu de la Prudoterie przeszło od trzystu lat nie zdarzyła się, chwała Bogu, białogłowa, któraby dała przyczynę ludzkim językom.

PAN DE SOTENVILLE: Do kroćset! W rodzinie Sotenvillów nie było nigdy zalotnicy; dzielność mężów i czystość niewiast przechodzi z pokolenia na pokolenie.

Motyw ten jest tu może bardziej zajmujący, niż ów wiekusty mąż, wystrychnięty na dudka. Pełno tu rysów, zabawnie oświetlających tę tak żywotną wówczas kwestję: stosunek szlachty do gminu. Mimo, że Grzegorz jest zięciem pp. de Sotenville, zawsze istnieje między nimi przepaść; zawsze bliższy im będzie Klitander, człowiek tej samej klasy, tych samych przyzwyczajęń, z którym, honorowo załatwiwszy sprawę kosztem zięciowskiego honoru, można przyjemnie zapolować na zająca.

To charakterystycznie szlacheckie pojęcie „honoru“ oświecone jest tu bardzo zabawnie. Grzegorz Dyndała ma pewność, że Klitander dybie na jego cześć; teść, godny p. de Sotenville, występuje w jego obronie. Ale cóż? Klitander przeczy: otóż, skoro szlachcic przeczy, rzecz skończona; jest tylko jeden sposób dla Grzegorza: oręźnie dochodzić sprawy, czyli być wystrychniętym na dudka i pokiereszowanym w dodatku. Jeżeli mu to nie po myśli, nie pozostaje mu nic innego, jak tylko cierpieć i znosić... ależ nie! jeszcze musi przeprosić fircyka za ubliżające posądzenie. Honorowi stało się zadość.

KLITANDER *do pana de Sotenville*: Widzi pan, panie baronie, jak fałszywie mnie oskarżono. Jest pan człowiekiem, który zna prawa honoru, proszę pana tedy o zadośćuczynienie za zniewagę, jakiej doznałem.

PAN DE SOTENVILLE: Ma pan najzupełniejszą słusność; co się należy, to się należy. Dalej, zięciu, daj panu zadośćuczynienie.

GRZEGORZ: Co! zadośćuczynienie?

PAN DE SOTENVILLE: Tak nakazują prawa honoru; za to, że go niesłusznie oskarżyłeś.

GRZEGORZ: Ja wcale nie przyznaję, żebym go oskarżał niesłusznie, i wiem, co o tem myśleć.

PAN DE SOTENVILLE: To nic nie znaczy. Cobądźbyś o tem mógł myśleć, on zaprzeczył: tem samem zadowolił cię w zupełności. Nikt nie może mieć pretensji do człowieka, który się zapiera.

GRZEGORZ: Zatem, gdybym go zastał w łóżku z żoną, a onby się zaparł, wszystko byłoby w porządku?

PAN DE SOTENVILLE: Żadnego mędrkowania. Natychmiast pana przepros, jak ci mówię.

Następuje długa i drobiazgowa ceremonia przeprosiny, z której baczny na prawidła honoru p. de Sotenville nie chce darować ani punkciku; poczem, zadowolony z siebie, oświadcza:

PAN DE SOTENVILLE: Oto, mój zięciu, jak trzeba stawiać rzeczy. Bądź zdrow. Wiedz, że wszedłeś w rodzinę, która potrafi, gdy trzeba, udzielić ci poparcia i nie ścierpi, aby w czemkolwiek miano ci uchybić.

Toż samo stosunek Grzegorza do żony. Mogłoby się wydać niezrozumiałem, czemu ten Grzegorz sam nie robi porządku w swoim domu, tylko tak uparcie sili się przekonać teściów o swoim dyshonorze. Pamiętajmyż, w jakiej epoce żyjemy: niech tej szlachciance włos z głowy spadnie, a Klitander, pp. de Sotenville, ba, cała klasa, znajdą sposoby, aby skryć męża-plebejusza tam, gdzie słońce nie zagląda, i to pewna, że nikt się za nim nie ujmie ani on nie zatroszczy. Dlatego pogrożką samobójstwa Anieli udaje się wywabić go z domu. Dzięki tej kwestji nierówności stanu stary farsowy motyw z *Zazdrości Kocmółucha* nabiera tu nowej prawdy i treści życiowej.

Ta bezsilność biedaka, osaczonego, miotającego się przez trzy akty i wciąż wkońcu pogwałconego, upokorzonego, nastroja dziś nasze przeczulone nerwy do współczucia. W ostatniej dobie wyłonił się w teatrze styl, polegający na „pogłębianiu“, tragizowaniu Grzegorza Dyndały, co się da osiągnąć, oczywiście, jedynie kosztem wesołości utworu. Wątpię, czy ten styl jest trafny. Zauważmy, że Molier, jakby czuwając nad tem, aby nie sparaliżować komizmu sztuki, nie dał temu Grzegorzowi ani jednego sympatycznego, ludzkiego rysu. Nie miłość, ale próżność skłoniła go do zaślubienia Anieli bez troski o jej wolę i serce; nie miłość, ale tchórzostwo, bezradność, każą mu ją cierpieć w domu. Niema się tedy nad kim i nad czem rozczulać. Aniela ma na swoje usprawiedliwienie to, że ją wypchnięto z domu, aby pieniędzmi tego chama załatać dziury szlacheckiego majątku. Sytuacja plebejusza, pnącego się do szlachty, nie budziła u Moliera żadnego współczucia, jak to zobaczymy w *Mieszczaninie szlachcicem*.

Zresztą, wiek XVII nie był skłonny do roztkliwień. Była to epoka, w której przyglądano się z najętych okien najokrutniejszym publicznym egzekucjom, jak dziś procesjom; możemy

być pewni, że ani Molierowi ani nikomu z widzów nie powstało w głowie roztkliwiać się nad Grzegorzem Dyndalą.

Jedna jest jeszcze przyczyna, która mąci nam dzisiaj wesołość tej komedji. Jak w *Mizantropie*, tak i tu wielki cień samego Moliera padł na ten utwór.

Znamy to i owo z tajemnic jego domowego pożycia; wiemy, że on grał Grzegorza, Armanda Aniele, niejedną gładki „Klitan-der“ zasiadał między widzami; jest coś przykrego, bolesnego nawet w tej myśli. Ale, jeżeli mieliśmy prawo snuć analogje z życiem poety w *Mizantropie*, czy nie byłoby niedyskrecją snuć je tutaj? Pamiętajmy, że ta małżeńska strona komedji jest najstarszym, najbardziej tradycyjnym motywem farsowym; że Molier traktował go już wówczas, kiedy mu się jeszcze o małżeństwie i o Armandzie nie śniło...

Co do oceny samej sztuki, pamiętajmy o jej przeznaczeniu: są to właściwie trzy interludja w balecie. Mimo to, nawet wyjęta z tej ramy, stoi ona mocno na nogach; budowa jej, odbiegająca od zwyczajnego prowadzenia intrygi, jest oryginalna i pełna filozoficznej wymowy: trzykrotnie powtarzająca się sytuacja, iż Grzegorz Dyndala, mając najświętszą słusność po swojej stronie, musi się ukorzyć i przeprosić, wyciska się nam w pamięci w niezatartym sposobie i tem dobitniej ilustruje społeczno-klasowy problem sztuki. Na sto lat przed *Weselem Figara* jest już w tym *Grzegorzu Dyndale* — zapewne bez intencji Moliera — zaczął rewolucji.

Postać Anieli, nie jest to już bynajmniej konwencjonalna figura z dawnej farsy; to osóbką, nakreślona bardzo ostre rysami, o nader zdecydowanej fizjognomji; wreszcie oboje pp. de Sotenville to para, stojąca na wyżynie najlepszych typów molierowskich. Niepodobna wreszcie wyliczać wszystkich rysów wysokiego komizmu i mądrości życiowej, które Molier rozsypał w tej sztuce. Cóż za pisarz, coś za epoka, w której utwory, kreślone w kilka dni na okolicznościowy użytek dworskiej zabawy, zostają w puściźnie wiekom, jako niespożyte arcydzieła!

XV. SKĄPIEC.

Po szeregu utworów, pisanych dla dworu, Molier zapragnął stworzyć coś dla swego teatru, dla siebie. Jesień była za pasem, trzeba było się spieszyć. Że Molier się spieszył, dowodzą liczne zaniedbania, a przedewszystkiem fakt, iż pięcioaktową głębszą komedję napisał p r o z ą. Zdarza mu się to po raz drugi; a jak przy *Don Juanie*, tak i tu okoliczność ta, wykraczająca przeciw ówczesnym konwencjom, wpłynęła ujemnie na doraźne powodzenie sztuki.

Skąpiec jest to, wśród dzieł Moliera, jedno z najgenjalniejszych, a zarazem najmniej doskonałych. Ze wszystkich wielkich komedyj Moliera ta najwięcej wspomaga się konwencją sceniczną, tradycyjnymi typami, sytuacjami. Ze wszystkich swoich komedyj Molier najwięcej zapożycza się tu z obcych źródeł (począwszy od głównej treści), spajając te wstawki często dość niedbale z trzonem utworu. Ze wszystkich komedyj Moliera ta jest najbardziej ponura, nie rozświetlona promykiem wdzięku, młodości. Ze wszystkich jest najbardziej uboga w charaktery: poza centralną figurą — której także zarzucano zbytnią abstrakcyjność — nie zawiera ani jednej postaci w większym stylu, ani jednej niemal, którąby nas autor chciał zainteresować.

To wszystko prawda; ale z drugiej strony mało jest w literaturze imion własnych, któreby w tym stopniu przeszły w ogólne słownictwo, co imię Harpagona; mało postaci, któreby się wraziły w pamięć tak niezatartymi rysami, jak ten starzec o drapieżnych, zakrzywionych palcach. Toż samo ze wszystkich utworów Moliera *Skąpiec* jest pod wieloma względami jednym z najśmiel-

szych jako rozszerzenie ram komedji, jako ukazanie, pod komiczną formą, bezwzględnie obnażonej i smutnej prawdy życia.

Osnowa *Skąpca* nie jest oryginalna; zaczerpnął ją Molier z Plauta, podobnie jak to już raz uczynił w *Amfitrjonie*. Ale, gdy w owej komedji mitologicznej podąża wiernie za pierwotnym wzorem, tu, mając w rękach komedję obyczajową, unowocześnia ją, kształtuje swobodnie pomysł łacińskiego pisarza, rozszerza ramy, pogłębia charaktery i wzbogaca całość mnóstwem zabawnych scen i szczęśliwych rysów. Nic bardziej pouczającego, niż śledzić poczynanie sobie Moliera przy jego „plagjatach“. Przedstawmy tedy w kilku słowach treść tej łacińskiej (prawdopodobnie naśladowanej z greckiego) komedji p. t. *Aulularia* (garnek).

Eukljon, syn skąpca, wychowany w nędzy, znajduje niespodzianie po śmierci ojca zagrzebany przezeń skarb. Szczęście to przyniosło mu jeno udrękę; on z kolei staje się sknerą, trawiącym życie na ukrywaniu i strzeżeniu swego garnka z pieniędzmi. Eukljon, jak Harpagon, ma córkę Fedrę; córkę tę uwiódł potajemnie młody Lykonides; skąpiec zaś, udający nędzarza, chce ją wydać za starego Megadora, który ofiaruje się wziąć ją b e z p o s a g u. Niewolnik Lykonides podpatruje kryjówkę i wykrađa skarb Eukljona: tu scena, będąca źródłem słynnego monologu Harpagona z końcem IV aktu, oraz *quiproquo* z Lykonidesem, również zużytkowane przez Moliera. Zakończenia komedji brak; wedle streszczenia, które się zachowało, odnajduje się garnek, kochankowie uzyskują zezwolenie ojca, który, zmęczony czuwaniem nad swym skarbem, daje go córce w posagu.

Molier, nieomylnym swym wzrokiem, dojrzał, co można było wydobyć z tego przedmiotu, oraz w jakim duchu należy go przekształcić. Anegdota zmieniła się pod jego ręką w przerażającą swą prawdą studjum namiętności.

Biedak, który — jak Eukljon — niespodzianie znalazł skarb, to nie jest klasyczny typ skąpstwa; zachowanie jego w tem położeniu jest zbyt naturalne, aby mogło być głęboko komicznem; toż samo rozpacz po stracie skarbu, który jest całym jego mieniem. Aby przywara ta wystąpiła w całej potworności, trzeba ją było zaszcześcić człowiekowi bogatemu; aby wydobyć z niej wszystkie efekty komiczne, trzeba, aby skąpiec był przez swą

pozycję zniewolony do wystawnego trybu życia. Ale skąpstwo nie poprzestaje wszak na zazdrośnem chowaniu posiadanego skarbu: kojarzy się ono zazwyczaj z namiętnością pomnażania. Najszybszym, najbradziej bezpośrednim środkiem potemu jest lichwa; ale przy lichwie trzeba raz po raz wypuszczać z rąk swój skarb, rozwijać drapieżną przezorność w jego zabezpieczeniu, być ciągle na rozdrożu między chciwością a sknerstwem. Zatem: bogacz, skąpiec i lichwiarz, to dopiero pełny obraz; przygodny dusigrosz Plauta przeobraził się w wiekuiste wcielenie skąpstwa, Harpagona.

Nie dość na tem. Trzeba było uczynić tego skąpca ojcem rodziny, i w tem także rozwijając szkic Plauta; pokazać ponury obraz wnętrza domu, w którym bożyszczem jest pieniądź; odmalować spustoszenie, jakie przywara ojca czyni w duszach dzieci. Wreszcie, aby dopełnić obrazu i urozmaicić jego ponurą monotonię komicznymi rysami, Molier wyda skąpca na pastwę uczucia, które najmniej godzi się ze skąpstwem: uczyni go zakochanym.

Oto ilustracja „plagiatów“ Moliera. Jeżeli w pośpiechu pracy czerpał obcych pomysłów, to zawsze w ten sposób, iż pod jego ręką niedoskonały zarys zmienia się w to, czem być powinien; każda scena otrzymuje właściwą jej oprawę, każde słowo właściwy ton i miejsce. Niejeden rys obojętny w pierwotnym wzorze stawał się perłą komizmu u Moliera. Jeżeli znamy dziś nazwiska wielu włoskich i francuskich poprzedników Moliera, to jedynie dlatego, iż mieli szczęście być przezeń „zrabowanymi“.

Skąpstwo w tem nasileniu, w jakim widzimy je u Harpagona, posiada dwa oblicza: jedno straszne, odrażające, drugie komiczne swą prostolinijnością, rozbijające przez naiwność jego monomanji. Wstręt i grozę budzi w nas jako lichwiarz bez czci i wiary, jako twardy, obojętny i samolubny ojciec; ale raz po raz wyrwie mu się jakieś naiwne powiedzenie, budzące w nas myśl: „Ależ to chory człowiek“. Ilekroć wrażenie grozy mogłoby przeważać, Molier z niezmierną zręcznością wysuwa na pierwszy plan wrażenie niedorzeczności i stopniowo, poprzez końcową scenę rozpacz w czwartym akcie, poprzez scenę nieporozumień gdy Walery mówi o córce, a Harpagon o szkatułce, aż do ostatniej

sceny piątego aktu, prowadzi rzecz w ten sposób, iż wkońcu Harpagon wydaje się nam niby starem dzieckiem, któremu z przyjemnością oddajemy jego cacko.

Sama postać Harpagona spotykała się w krytyce francuskiej z zarzutami. Twierdzono tu i ówdzie, że ten Harpagon nie jest odlany z jednolitego kruszczu; że jest raczej abstrakcją skąpstwa, niż żywym człowiekiem; iż posiada rysy, dosłownie przeniesione z komedji łacińskiej, obok cech obyczajowych, świadczących o przynależności jego do współczesnego Molierowi świata. Człowiek (mówiono), przyzwyczajony, jak on, obracać pieniędzmi, nie będzie ich zakopywał w ogrodzie, jak gdzieś za pierwotnych czasów; wszak nie pierwszy raz chyba zdarza mu się mieć w ręku znaczniejszą sumę w gotowiźnie. Środowisko Harpagona, dom (mówiono dalej), odmalowane są raczej z intencją wydobycia komicznych kontrastów, niż z troską o prawdę. Poco (cytuje ciągle zarzuty) skąpiec trzymałby tak liczną służbę, tylu domowników? czemu, zamiast odkradać owies koniom, nie sprzedaje poprostu bezużytecznych koni i karety? Któż to jest właściwie ten Harpagon? szlachcic? mieszczanin? lichwiarz? co robi? jakie zajmuje stanowisko?

Jest w tych zarzutach trochę prawdy, ale tylko trochę. Wspomniałem już, iż teatr klasyczny uzyskuje swą pełnię i bogactwo treści za cenę pewnych uogólnień, pewnych śmiałych skrótów, nieodzownych, aby zamknąć tak wiele w tak krótkim czasie i na tak szczupłej przestrzeni. Kiedy Balzac genialnie wskrzesza molierowskiego skąpca w starym Grandecie, może w szczegółowy sposób zapoznać nas z kombinacjami, zapomocą których starzec ów płodzi swoje miljony; ale teatr nie ma na to ani czasu ani miejsca; aby odmalować wiekuisty, najszerszy typ skąpca, aby go wrazić w pamięć tak, jak Molier wraził nam swojego Harpagona, musi wziąć, jako przedmiot jego umiłowania, *pieniądz* w najprostszej, symbolicznej niemal postaci. Z drugiej strony jednak skąpiec nie żyje na pustyni; żyje w świecie i to w pewnych określonych warunkach, nałożonych mu przez urodzenie, sferę etc. Szlachcic, na przykład, urodzony w wiejskim dworze, choćby był największym skąpcem, nie sprzedaje dworu, aby żyć w lepiance: będzie rozwijał swoje skąpstwo w ramach,

w jakich go los postawił. Otóż, skapstwo jest przywarą wstydliwą: stąd walka wewnętrzna między rosnącym zazwyczaj z wiekiem sknerstwem a obowiązkami światowemi, z którymi kutwa nie ma odwagi wręcz zerwać, jest zjawiskiem naturalnem i codziennie spotykanem. Za kilka lat może skapstwo zwycięży u Harpagona ostatnie resztki względów; obecnie widzimy skąpca jeszcze w walce z niemi, co jest, teatralnie, o wiele bardziej zajmujące.

Lichwa, jaką uprawia Harpagon, też nie maści czystości typu. W owej epoce, w ówczesnym ustroju społecznym, opartym nie na pracy lecz na posiadaniu, gdzie każdy hipotekował swoje nadzieje na czyjejs spodziewanej śmierci, lichwa była istnym wrzodem, toczącym społeczeństwo. W paru scenach, mimochodem, utrwalił ją tu Molier w całej okropności. Dodajmy, iż scena ojca-lichwiarza, znajdującego klienta w synu-utrącajuszu, była, wedle współczesnego pamiętnikarza, autentyczna: aktorami jej mieli być prezydent de Bersy i jego syn!

Oto urywek tej sceny:

SIMON: Tak, panie; to młody człowiek, któremu gwałtem potrzeba pieniędzy; znajduje się w tego rodzaju położeniu, że zgodzi się na wszystkie warunki.

HARPAGON: Ale czy myślisz, Simonie, że niema żadnego ryzyka? znasz jego nazwisko, stosunki, rodzinę?

SIMON: Nie. Dokładnych wiadomości nie mógłbym udzielić; wszedłem z nim w styczność jedynie przypadkiem; ale on sam dostarczy panu wyjaśnień. Służący upewniał mnie, że pan będzie zupełnie zadowolony. Wszystko, co mógłbym powiedzieć, to, iż pochodzi z rodziny bardzo bogatej, matka już nie żyje, gotów zaś jest zobowiązać się, jeżeli pan zechce, iż ojciec umrze przed upływem ośmiu miesięcy.

HARPAGON: Hm, toby już coś było.

„Toby już coś było“... Te okropne słowa wymawia Harpagon z całą naiwną prostotą. I oto, gdy przychodzi do zawarcia transakcji, ojciec spotyka się oko w oko z synem:

HARPAGON: Więc to ty chcesz się zrujnować takimi niegodziwemi pożyczkami?

KLÉANT: Więc to ty starasz się wzbogacić tak zbrodniczą lichwą?

HARPAGON: Nie wstydzisz się, powiedz, grzęznąć w takich łajdactwach... trwonić haniebnie majątek, z trudem uzbierany przez rodziców?

KLEANT: Czy ojciec się nie rumieni poniżać swą godność tego rodzaju rzemiosłem? poświęcać honor i dobre imię nienasyconej żądzy zbijania talarów?

HARPAGON: Precz z moich oczu, lotrze! precz z moich oczu!

KLEANT: Kto jest większym zbrodniarzem według ciebie, ojcze: czy ten, kto drogo nabywa pieniądze, których potrzebuje, czy ten, kto kradnie pieniądze, nie mając ich na co użyć?

Dotknęliśmy punktu, który wprowadza nas w inny problem, dający tej sztuce osobliwą doniosłość. To *rodzina. Skąpiec*, będąc analizą charakteru, monografią namiętności, jest zarazem tem, co dziś się nazywa *dramatem rodzinnym*. Począwszy od wczesnych sztuk Moliera, można zauważyć, iż, w konflikcie, stanowiącym zwyczajną ich kanwę, konflikcie między ojcami a dziećmi, staje on prawie zawsze po stronie dzieci, po stronie młodości.

Zważmy w paru słowach położenie dzieci w ówczesnym, dajmy na to, szlacheckim lub zamożnym mieszczańskim domu. Cechą tego położenia jest najzupełniejsza zawisłość. Póki ojciec żyje, trzyma w garści wszystko: syn, choćby dorosły, jest niczem, zależy od jego laski. A trzeba dodać, iż władza, narzucanie drugim swojej woli, była wówczas najsilniejszą z namiętności. Praca zarobkowa, w dzisiejszem znaczeniu, nie istniała; urząd — nawet szarżę wojskową — trzeba było kupić. Małżeństwo dzieci było wyłącznie w ręku ojca; ileż córek kończyło życie w klasztorze, ponieważ ojciec nie chciał ich posagiem uszczuplać dzieciństwa, bez posagu zaś ani marzyć nie mogły o zamężciu! Iluż młodszych synów bez powołania musiało składać śluby duchowne! A jeżeli ojciec był złym człowiekiem? jeżeli był sknerą, dziwakiem? jeżeli się ożenił powtórnie i miał serce tylko dla nowej rodziny?

Montaigne powiada, iż „znał siłą godnych szlachciców, którzy z przyczyny nadmiernego skąpstwa swoich ojców nauczyli się kraść, tak iż później, nawet doszedłszy do majątku, niełatwo mogli od tego odwyknąć“. A Pascal w swoich *Prowincjałkach* cytuje z O. Gaspara Hurtado ustęp, w którym ten kazuista hiszpański orzeka, iż „syn, bez grzechu śmiertelnego, może pragnąć śmierci ojca i cieszyć się z niej, byleby to było

jedynie z przyczyny korzyści, jaka nań spływa, a nie z przyczyny osobistej nienawiści“. Straszliwy musiał być, zaiste, nacisk tych obyczajowych konsekwencji twardego patriarchy, skoro aż religja zmuszoną była z niemi paktować!

Nieodzownem było powołać się na te przykłady, mimo że tak jaskrawe i drastyczne, aby objaśnić pewne rysy komedyj Moliera, które dziś mogłyby się wydać nazbyt ponure i razić nasze poczucie delikatności, a nawet poczucia moralne. Wzdrygamy się, kiedy Kleant nawpół ofiaruje lichwiarzowi rychłą śmierć ojca: ale czyż nie za czasów Moliera wyszły na jaw owe straszliwe procesy o truciicielstwo, które musiano umorzyć, gdyż tyle osób i to z najwyższych sfer było w nie wmieszanych?

W epoce Moliera wada charakteru i umysłu ojca ciążyła nad całym domem, uciskała i paczyła egzystencję rodziny, mogła się stać katastrofą. Już w *Świętoszku* Molier nakreślił obraz domu, jęczącego pod taką bezrozumną tyranją; w *Skąpcu* pogłębił go jeszcze.

Przyjrzyjmy się tedy rodzinie Harpagona. Matka dawno już poszła w grób; można się domyślić, jakie było jej życie. Dzieci, puszczone samopas, mogą robić, co chcą, byleby to nie kosztowało. Kiedy Harpagon dowiaduje się, że syn żyje z gry (może fałszywej, jak czyniło tylu ówczesnych złotych młodzieńców), ma mu do zarzucenia tylko to, iż wygranej nie składa na procent. Do córki odnosi się jeszcze gorzej. Widzi w niej tylko jeden więcej żołądek do nakarmienia, a w przyszłości, o zgrozo! może i pretensje do posagu, lub bodaj schedy po matce. Każde jego słowo do niej jest grubiańskie i upokarzające. W takiej atmosferze wzrosło tych dwoje młodych; i to czuć. Dziwna od nich obojga wieje oschłość, twardość, trzeźwość; wcześniej zaczęli szkołę życia, i to najohydniejszą. Porównajmy ich z parą młodych w *Świętoszku*, a ujrzymy odcień: tam, mimo że sarkają na ojcowską tyranję, dzieci odnoszą się do Orgona z szacunkiem; bo też, poza swoim zaślepieniem, jest to dzielny i zacny człowiek. Dzieci Harpagona mają dla swego ojca tylko wzgardę i nienawiść. Tam, w atmosferze domu Orgona, może zakwitnąć jakiś wdzięk, uczucie; tutaj, nie: wszystko za-

trują miazmaty pieniądza. Dramaty serca plugawią się drobnymi gospodarskimi obrzydliwościami.

Łatwo zrozumieć, że ci młodzi nie mają odpowiedniego towarzyswa. Kogóż mogą przyjąć w tym domu, z kim mogą żyć dzieci Harpagona? Cóż stąd wynika? To, iż (jeżeli wyłuskamy rzecz z osłonek konwencji) córka wprowadza pod dom ojcowski obieżyświata, o którym nawet dobrze nie wie, kim jest; syn zaś może być partją jedynie dla awanturnicy, za jaką (znów gdyby nie konwencja sceny) moglibyśmy łatwo wziąć tę Marjannę wraz z jej dwulicową mamą i zbyt usłużną Frozyną. Romantycznie szczęśliwe zakończenie łagodzi wszystko; ale, nim przyszło do tych końcowych cudownych wyjaśnień, wiele moglibyśmy między wierszami wyczytać...

Osóbka Marjanny wiedzie nas do nowego oblicza tej komedji, mianowicie Harpagona jako zakochanego. Ta jej strona spotkała się z najsurowszemi i najbardziej może usprawiedliwionemi krytykami. Myśl, aby tego drapieżnego chciwca poddać próbie sercowej, jest pomysłem, godnym Moliera. Niejeden raz w jego sztukach gną się w ogniu miłości żelazne sztaby jednolitych charakterów. W cóż się obraca przemysłne wyrachowanie i zasady Arnolfa w ostatnim akcie *Szkoły żon*! W co się zmienia w rączkach Celimeny nieugięta duma Alcesta i jego bezwzględność w żądaniu p r a w d y! Ale nie spodziewajmy się w *Skąpcu* tak pełnego obrazu zmagających się dwóch namiętności: może go Molier zamierzył, ale nie napisał; ta część komedji pozostała w ramach starych formułek teatralnych. Scena, w której Frozyna ludzi Harpagona widokami szczęśliwej miłości, to tradycyjny „zakochany starzec“ i „intrygantka“ z dawnej komedji włoskiej: część tej sceny Molier przetłumaczył wręcz dosłownie z *Suppositi* Ariosta. W scenach Harpagona z Marjanną nie czujemy w nim namiętności; zaledwie że rozumiemy, dlaczego temu starcowi przyszło do głowy się żenić i czemu właśnie koniecznie z tą Marjanną. Pomiedzy uczuciem miłości a skąpstwem niema żadnej walki; ta rzekoma miłość, z której woli, jak sam Molier powiada gdzieindziej,

wraz się skąpy staje rozrzutnikiem,

Tchórz rycerzem, gbur prosty czułym zalotnikiem¹;

¹ *Szkoła żon*.

nawet nie nadwreżyła pancerza, którym uzbrojony jest Harpagon. Drobne ustępstwa na rzecz Marjanny, jakie wymusza na nim Kleant, są raczej wynikiem wstydu, niż miłości. Ta „miłość“ Harpagona, ujęta niewątpliwie o wiele płycej i bardziej zdawkowo, niż jego życie domowe, potrzebna była Molierowi prosto jako węzeł do akcji.

Akcja! To też jest punkt, co do którego wytoczono *Skąpcowi* najwięcej zarzutów, i trzeba przyznać, wcale uzasadnionych.

Jeżeli zechcemy przypomnieć sobie nieskazitelnego w budowie swojej *Mizantropa*, ujrzymy dwie rzeczy: jedną, iż akcja jest zupełnie jednolita, powtóre, iż cała wynika z charakteru głównej osoby, t. j. z „mizantropji“ Alcesta, i znajduje, również w grze charakterów, naturalne rozwiązanie. Podobnie klasycznego ideału daremnie szukalibyśmy w *Skąpcu*. Przeciwnie, znajdujemy tu aż cztery motywy akcji, z których wszelako żaden sam przez się nie jest wystarczający. Motywy te zazębiają się o siebie dość lekko, dając tylko złudzenie konsekwentnego rozwoju, aby wreszcie rozplątać się w zakończeniu czysto formalnem i sztucznem. Zestawmy te motywy:

1) Miłość Walerego i Elizy, która rozpoczyna sztukę w ciężkiej, obładowanej dość zbytecznemi szczegółami (wyratowanie tonącej) scenie, aby później zniknąć zupełnie i wypłynąć aż z końcem sztuki;

2) miłość Kleanta i Marjanny;

3) miłość Harpagona do Marjanny;

4) zakopana szkatułka, jej kradzież i odnalezienie.

Na to wszystko zjawia się rozwiązanie, które przechodzi ponad temi zawikłaniami i sięga aż kilkanaście lat wstecz, aby na pełnem morzu szukać ich cudownego rozplątania.

Niema zatem mowy o jedności akcji, która nawet bez powoływań się na Arystotelesa będzie zapewne zawsze naturalnym ideałem scenicznego utworu. Powtóre, w znacznej części, akcja ta nie wypływa z charakteru Harpagona, t. j. z jego skąpstwa. Co do miłości Walerego i Elizy, wskazałem już poprzednio, że postępowanie córki może tu wynikać — pośrednio — z charakteru ojca, ale niekoniecznie; zresztą, miłość Walerego i Elizy

odgrywa tu uboczną rolę. Natomiast miłość Kleanta do Marjanny, miłość Harpagona do Marjanny i rywalizacja ojca z synem, stanowiące trzon sztuki, nie mają nic wspólnego ze skąpstwem Harpagona: wszystko to mogłoby się zdarzyć tak samo, gdyby Harpagon był np. rozrzutnikiem. Harpagona, jako skąpca, dotyczy jedynie sprawa ze szkatułką, zbyt drobna jednakże, aby udźwignąć akcję. Poza tem najbardziej wyrazistą fizjognomję skąpca znajdziemy w całym szeregu — przepysznych zresztą — epizodów, luźno związanych z samą akcją, do których należy i cały zatarg lichwiarski i sceny z nieoszacowanym Jakóbem.

Powiedzmy zatem: daleki od klasycznej jednolitości *Mizantropa* lub *Uczonych Białogłów*, *Skąpiec* przedstawia niezbyt spoistą mieszaninę komedji charakterów, zakrojonej w wielkim stylu, „komedji intrygi“ i farsy. Nikt mnie chyba nie posądzi o ten pedantyzm, abym wytaczał o to proces Molierowi. Bardzo być może, iż tylko w ten sposób można było ów głęboki i ponury obraz przemycić w formie komedji. A jeżeli nawet o formie dzieła rozstrzygnął w pewnej mierze pośpiech i niedostateczne obmyślenie, tem bardziej podziwiamy genjusza Moliera, iż nawet wtedy, kiedy nawpół niedbale i od ręki kleił repertuar dla swojej trupy, i wówczas jeszcze tworzył rzeczy nieśmiertelne.

XVI. PAN DE POURCEAUGNAC. — DOSTOJNI WSPÓŁZALOTNICY.

Utwory Moliera pomiędzy *Don Juanem* a *Skąpcem* (włącznie), powstały w czasie zawieszenia *Tartufla*. Wreszcie niestrudzone służby Moliera około zabawiania króla doczekały się nagrody. Dnia 5 lutego 1669 *Tartufla* wszedł — tym razem już na stałe — na scenę. Urzędownie uświetliło go przedstawienie na dworze, w czasie którego pobożna królowa Marja Teresa, wedle relacyj dziennikarskich, „śmiała się serdecznie z pognębień obludnika“. W tem wszystkiem czuć opiekuńczą rękę króla; czuje ją i Molier: w trzeciem „podaniu“ do Ludwika brzmi nuta poufała, radosna. Molier prosi w niem o wakującą kanonję dla syna swego przyjaciela, lekarza, mówiąc żartem, że to go pojedna — z medycyną; ale sceny lekarskie, włożone w *Pana de Pourceaugnac*, nie są bynajmniej w duchu tego „pojednania“... Tem bardziej zato leży Molierowi na sercu okazanie wdzięczności królowi. Tych ostatnich parę lat, które mu pozostały, niemal wyłącznie zużyje na pracę dla dworu.

Nauczony gorzkim doświadczeniem *Tartufla* i *Don Juana*, Molier znajduje, narazie, mniej niebezpieczne tematy dla swej satyrycznej weny. Chętnie obraca wzrok ku wspomnieniom z czasu swoich wędrówek, w ciągu których do syta napatrzył się prowincji, nasiąkł jej narzeczami, poznał typy, śmieszności i, jak się zdaje, zachował o niej niezbyt wdzięczne wspomnienia, zwłaszcza o tych szlachetkach, tem bardziej nadętych swoim szlachectwem, im bardziej, skądinąd, wyłazi z nich nieokrzesanie i bieda. Galerja ta, którą rozpoczęła nieoceniona parka państwa

de Sotenville, mogła liczyć na pewny sukces u dworu: już wówczas istniał wybitny antagonizm między szlachtą dworską a prowincjonalną.

I znowuż Molier pracuje w pośpiechu. Wrzesień i październik r. 1669 dwór miał spędzić w Chambord; Molier ze swoją trupą podąża, aby dostarczyć rozrywki komedjami z dawniejszego repertuaru; wśród tego zaś wespół z Lullim przygotowuje komedję, okraszoną muzyką i baletem p. t. *Pan de Pourceaugnac* (pan Prosiątkiewicz). Intryga, ton i obie figury „intrygantów“, Zbrygani i Neryna, tracą komedję włoską; zresztą nie wysiłał się tu Molier na skomplikowaną fabułę. Szlachetka ¹ z prowincji, limuzyńczyk (Limoges zdawna było we Francji przedmiotem konceptów i przysłów, jak u nas Pacanów lub Mościska), przybywa, aby zaślubić córkę pana Oronta. Zalotnik jej, Erast, płata mu przy pomocy pary szczwanych hultajów rozmaite psoty, aż wkońcu zmuszają go do odwrotu. Sztuka ma charakter szerokiej karnawałowej farsy, w której głównym elementem wesołości jest wyolbrzymienie każdego efektu do jakichś apokaliptycznych rozmiarów: scena kipi od lewatyw, dzieci, zmienia się w wieżę Babel rozmaitych narzęczy; p. de Pourceaugnac, uchodząc z rąk aptekarzy, wpada między publiczność... Pana de Pourceaugnac grał sam Molier.

Komedja ta stanowi ogniwo w „cyklu lekarskim“ Moliera. Mamy tu typ lekarza starego autoramentu, który „zna medycynę jak pacierz, i który, choćby pacjent miał skapieć, nie odstąpi na jotę od zasad starych mistrzów“. Mamy owo przepyszne konsylium, z którego widzimy, jak przy pomocy scholastycznej logiki i erudycji buduje się najpiękniejsze figmachy — w próżni.

Jako, iż niepodobieństwem jest uleczenie choroby, póki ta nie jest dokładnie poznana, i jako, iż nie można jej poznać dokładnie bez uprzedniego niewzruszonego ustalenia jej szczególnych właściwości i istoty jej gatunku za pośrednictwem djagnostycznych i prognostycznych oznak, pozwolisz, czcigodny kolego i mistrzu, abym przystąpił do rozstrzygnięcia choroby,

¹ Zdaje się nawet, że szlachectwo pana de Pourceaugnac jest nieco samozwańcze, a w każdym razie bardzo świeżej daty: zbyt dokładna znajomość prawa, z którą się mimowoli zdradza, wskazuje na zawodowego kauzyparde.

którą mamy przed sobą, nim przejdziemy do terapii i do środków leczniczych, które nam zastosować wypadnie dla gruntownego uleczenia tejże. Twierdzą przeto, szanowny kolego, za twem łaskawem zezwoleniem, że nasz tu obecny chory jest nieszczęśliwie napastowany, dotknięty, nawiedzony i nękany rodzajem szaleństwa, który nazywamy z wielką słusznością melankolią hypochondriaczną: rodzaj szaleństwa, bardzo groźny i przedstawiający nadzieję uleczenia jedynie w rękach Eskulapa, tak jak ty, szanowny mistrzu, skończonego w swej sztuce; jak ty, mistrzu, powtarzam, który osiwiłeś, że tak powiem, pod bronią i któremu przeszło przez ręce tyle i tak rozmaitych chorób. Nazywam ją melankolią hypochondriaczną, aby ją odróżnić od dwóch innych; albowiem słynny Galenus... etc. etc.

Dodajmy dla pieprzyku tej sceny, iż sam Molier uchodził potrosze za dotkniętego „melancholią hypochondriaczną“ i że może sam nad sobą słyszał podobne narady. Jakież bystry i głęboki ten rzut oka w niebezpieczeństwa psychiatrii, z której szponów niełatwo ofiara może się wyknąć: jeżeli się poddaje, siedzi pod kluczem; jeżeli się broni, potwierdza swą chorobę, bądź atakami furji, bądź nawet „częstem oddawaniem plwocin“. Jeżeli pacjent twierdzi, że jest zdrow, „zły to znak, skoro chory nie zdaje sobie sprawy ze swojej choroby“... Któryś z wielkich psychiatrów francuskich przyznał przeraźliwą prawdę tej sceny.

PAN DE POURCEAUGNAC: Cóż to wszystko znaczy? do czego prowadzi całe to bajdurzenie?

PIERWSZY LEKARZ: Dobrze! obelgi! objaw diagnostyczny, którego nam brakowało do potwierdzenia choroby. To może łatwo się obrócić w ostry szal.

PAN DE POURCEAUGNAC *na stronie*: Gdzież ja, u djaska, wpadłem? (*Spluwa kilkakrotnie*).

PIERWSZY LEKARZ: Jeszcze jeden symptom: częste oddawanie plwocin.

PAN DE POURCEAUGNAC: Bierze was licho, ja sobie idę.

PIERWSZY LEKARZ: Jeszcze jeden: popęd do zmiany miejsca.

PAN DE POURCEAUGNAC: Cóż to wszystko ma być? czegoż wy chcecie?

PIERWSZY LEKARZ: Uleczyć pana wedle zlecenia, które nam wydano.

PAN DE POURCEAUGNAC: Mnie uleczyć?

PIERWSZY LEKARZ: Tak.

PAN DE POURCEAUGNAC: Tam do licha! ja nie jestem chory.

PIERWSZY LEKARZ: Zły znak, skoro chory nie zdaje sobie sprawy ze swej choroby.

Akt pierwszy tedy jest pod znakiem serengi; akt drugi pod znakiem prawniczego biretu i kodeksu. Jest to jakby pierwsza niewinna przygrywka:

PIERWSZY ADWOKAT *śpiewa przewlekłym głosem:*

Gdy kto żony dwie posiędzie,

Wedle prawa wisieć będzie.

DRUGI ADWOKAT *pytlując nader szybko, śpiewa:*

Sprawa pana

Rozwiązana,

Nasze prawo

Z taką sprawą

Jak najłatwiej

Się załatwi,

Nie pobłądzi

I osądzi

Jednogodnie

Taką zbrodnię.

Zajrzyj do naszych autorów,

Prawodawców, glossatorów,

Justynjana, Papinjana,

Trybonjana i Ulpjana,

Fernanda, Buffa, Imola,

Paula, Kasta i Bartola,

Jaza, Alcja i Kujona,

Mówi wiedza niezgłębiona,

Że, kto żony dwie posiędzie,

Wedle prawa wisieć będzie.

W *Szelmostwach Skapena* Molier potrąci silniej tę strunę; wielce prawdopodobnem jest, iż, gdyby mu życia starczyło, i ta profesja, tak podówczas wyzywająca pióro satyryka, nie byłaby uszła bezkarnie i doczekałaby się osobnej komedji.

Czy znowu trzeba zaznaczać, jak przy *Grzegorzu Dyndale*, iż pewne okrucieństwo, z jakim Molier wali wszystkie utrapienia na głowę biednego prowincjała, nie rozczulało wówczas nikogo i nie mąciło nikomu wesołości? Zresztą, o ile *Grzegorz Dyndala* posiadał wiele rysów prawdy życiowej, o tyle tutaj jesteśmy w czystym królestwie farsy.

W tej epoce Ludwik XIV lubował się w uroczystościach i festynach. Wkrótce po pobyty dworu w Chambord przyszły

zabawy w Saint-Germain. Molier znowuż rozwija niezwykłą czynność: daje *Igrzyska królewskie*, rodzaj opery z baletem, mieszczącej w sobie komedję. Teksty do śpiewu i deklamacji, zazwyczaj powierzane pióru Benserade'a, tym razem napisał Molier; tematu zaś do komedji, której dano tytuł *Dostojni współzalcownicy*, raczył — jak się dowiadujemy z przedmowy — dostarczyć sam monarcha.

Cóż powiedzieć o tej komedji? Czuć w niej dworskie pochodzenie. Tym razem Molier podwójnie był skrepowany i aparatem i narzuconą treścią; niewiele też z siebie wkłada w tę sztukę, która jest w miarę chłodna, w miarę heroiczna i czuła. Być może, jak w *Melicerie*, Molier bawi się potrosze parodjowaniem rodzaju, który tylekroć wyszydzał? Sympatyczna rola Klitydasa, którą grał sam Molier, parę wycieczek w stronę astrologji, która zażywała wówczas jeszcze niemałego szacunku, oto wszystko. Bądź co bądź, godnem uwagi jest zestawień te przyczynki pod adresem astrologji z tem, co w *Rozprawie o metodzie* mówi Kartezjusz o t. zw. „naukach tajemnych”: widzimy, iż Molier jest niestrudzonym i dzielnym popularyzatorem zdobyczy rozumu nad przeżytkami średniowiecza.

...Nic powabniejszego, pani, nad obietnice owych czarodziejskich umiejętności. Przemienić wszystko na złoto; przedłużyć życie w nieskończoność; leczyć choroby, wymawiając dziwne słowa; wzbudzić miłość w kim się zapragnie; przejrzyć tajemnice przyszłości; rozkazywać duchom; stwarzać prostym rozkazem niewidzialne wojska i żołnierzy, których ciosy się nie mają; to bardzo pojętne, z pewnością, i są ludzie, dla których wiara w możliwości tych pięknych rzeczy nie przedstawia najmniejszej trudności; przyjmują to jako sprawy zupełnie naturalne. Co do mnie, wyznaję, moje grube pojęcie nie może się wznieść do zrozumienia tych zjawisk i wiary w nie; wszystko to wydało mi się zawsze zbyt pięknem, aby mogło być prawdziwem. Te kunsztowne wywody o sympatji przedmiotów, magnetycznej sile i utajonej władzy są tak subtelne i delikatne, że przechodzą zdolność mego umysłu. Nie mówiąc już o innych rzeczach, nigdy nie było w mojej mocy pojąć, w jaki sposób znajdują się zapisane w gwiazdach najdrobniejsze szczegóły losów najmizerniejszego z ludzi. Jaki związek, stosunek, porozumienie może istnieć między nami a światami, oddzielenymi od ziemi tak przerażającą przestrzenią? jakim cudem tak piękna nauka mogła dojść do ludzkiej świadomości? Jaki bóg im ją odsłonił? lub też jakie doświadczenie mogło ująć w prawidła obserwację tej niezmierzonej ilości gwiazd, których nikt nigdy nie widział dwa razy w tem samem ułożeniu?

Sama „komedja miłości“ jest, jak pokrewna jej *Księżniczka Elidy*, w rodzaju *précieux*; godna uwagi tem, iż mieści w sobie w zawiązku jakgdyby przyszyły *marivaudage*. Wśród interludjów zwraca uwagę dialog *Zwady miłosne*, ładna transkrypcja ody Horacego *Donec gratius*:

FILINT:

Pókim był pewien twej łaski,
Świat mi był piękny i miły,
I królów ni bogów blaski
Nie byłyby mnie znęciły.

KLIMENA:

Pókim wierzyła, z mej strony,
Żeś zdolny wiernie miłować,
Wyrzekłabym się korony,
Byle w twem sercu królować.

FILINT:

Inna dziś koi mą duszę
Na dawnych uczuć mych grobie.

KLIMENA:

W innego objęciach muszę
Szukać dziś pomsty na tobie.

FILINT:

Chloris dziś poznać mi dała
Słodycz miłości prawdziwej;
Gdyby mej śmierci żądała,
Umarłbym dla niej szczęśliwy.

KLIMENA:

W lat swych powabnem zaraniu
Mirtyl mnie kocha namiętnie,
By sprostać temu kochaniu,
Życie oddałabym chętnie.

FILINT:

Lecz, jeśli słodkie wspomnienie
Me szczęście waży się skłócić,
I Chloris z serca wyżenie,
By tobie miejsce jej wrócić?

KLIMENA:

Choćby najtkliwiej kusily
Mirtyla gorące słowa,
Z tobą jedynie, mój miły,
Jam żyć i umrzeć gotowa.

Układając wspólnie z Molierem międzyakty baletowe, król

przeznaczył dla siebie rolę Apollina i Neptuna; odtńczył je wszakże tylko raz jeden, na pierwszym przedstawieniu: a był to zarazem ostatni jego występ jako tancerza. Tradycja utrzymuje, iż przyczyną tej abstynencji stał się ustęp z granego w owym czasie *Brytanikusa* Racine'a, w którym napomknięto z lekceważeniem o Neronie, iż „wystawia się w czasie igrzysk na pokaz Rzymianom“. Ustęp ten, skreślony z pewnością bez tej intencji, miał wziąć Ludwik XIV za lekcję dla siebie.

XVII. MIESZCZANIN SZLACHCICEM.

Mieszczanin szlachcicem, wystawiony w Chambord z okazji polowania królewskiego, to znów jeden z owych utworów Moliera, które powstały naprędce na zamówienie dworu.

Zazwyczaj Moliere wybierał swobodnie temat do takich widowisk. Tym razem nałożono mu go poniekąd, a przynajmniej dwa jego warunki: mianowicie, aby utwór był przeplatany śpiewem i tańcem, powtóre, aby zawierał ucieśzną ceremonję turecką. Czemu ceremonia turecka? Miało to swoje polityczne przyczyny. Za Ludwika XIV Francja zaczęła wchodzić w dość ożywione stosunki z Turcją, tureczczyzna była w modzie. Prócz tego poprzedniego roku przybył na dwór francuski Soliman, specjalny ambasador dla pewnych negocjacyj. Król, dawszy niewiernemu dość długo czekać na audjencję, udzielił mu jej wreszcie we wspaniale przybranej sali tronowej w Wersalu. Chcąc olśnić barbarzyńcę przepychem, Ludwik XIV zasiadł na tronie w umyślnie sporządzonym stroju, cały usiany diamentami, których było podobno za 14 milionów. Cały dwór wystąpił w podobnym blasku, towarzyszyła zaś audjencji wielka parada wojskowa. Turek przybył ze szczupłą eskortą trzydziestu ludzi w bardzo brudnych turbanach; on sam był ubrany nader skromnie. Wobec wszystkich splendorów zachował się z istotną, czy też umyślnie przybraną wschodnią obojętnością (legenda wkłada mu w usta słowa, iż „klacz sultańska więcej ma na sobie klejnotów, niż cały dwór Ludwika XIV“). Wydobyl z płóciennej torby list i oddał go. Ludwik XIV potraktował posła dość niegrzecznie, i rozstali się kwaśno; król nie mógł mu przebaczyć efektu, który

spalił na panewce, dlatego polecił Molierowi, aby osiã widowiska uczynił błazeńską parodię „ceremonji tureckiej“. Laurent d'Arvieux, który długo bawił na Wschodzie, pomagał na rozkaz królewski w skomponowaniu „ceremonji tureckiej“, strojów, etc.

Mając narzucone w ten sposób zakończenie sztuki, Molier musiał znaleźć pomysł, któregooby ta maskarada była logicznem ujściem. Znalazł go z łatwością w przywarze, o którą już nieraz mimochodem potraçał, mianowicie w ludzkiej próżności, w owym tak częstym — jakbyśmy to dziś powiedzieli — *snobizmie*, czyli nieprzepartym uroku, jaki wywierały na pewne jednostki blaski szlachestwa.

Wrażliwość na splendory społeczne, osobiwie zaś na urok rodowego „wielkopaństwa“ należy chyba do najbardziej zakorzenionych w naturze ludzkiej. Jest w tym pociągu jakiś kult dla czegoś, czego niemożna kupić, ani nabyć, ani nauczyć się; kult dla rasy, dla przymiotów tak samo, jak dla wad, które z pewnych jednostek, jak poniekąd z całej sfery, czynią misterny i bezużyteczny „przedmiot zbytku“. Jeżeli tak jest jeszcze dzisiaj, cóż dopiero było dawniej, gdy fakt szlachestwa dawał dopiero pełnię człowieczeństwa i obywatelstwa, wcielał olbrzymie przywileje materialnej i moralnej natury. Że zaś stan szlachecki we Francji stale i coraz więcej z biegiem czasu pomnażał swoje kadry szczytami urzędniczego i finansowego mieszczaństwa, cóż dziwnego, że marzenie o szlacheństwie było naturalnym kresem kariery niejednego mieszczanina?

Ponieważ zamówiona przez króla komedja miała z urzędu być wesoła i kończyć się szerokiem błazeństwem, Molier musiał, jako okaz dla swej satyry, wziąć typ bardzo jaskrawy. W rzeczywistości, przekształcenie mieszczanina w szlachcica odbywało się zazwyczaj tak, iż mieszczanin polorem swoim, horyzontem, stopą życia zrównał się już poniekąd ze szlachtą; śmieszności, jakie wynikały z jego aspiracji, były bardziej dyskretne. To nie odpowiadało tutaj celom farsy; dlatego Molier bierze z pośród mieszczaństwa typ najbardziej ciemny, nieokrzesany, najnawniej próżny, najbardziej oddalony od tego, co uważamy za szlacheństwo form i szlacheństwo duszy. Ten plebejusz w każdej

żyłce, w każdej kroplici krwi ma wprost religijny kult dla urodzenia, dystynkcji, dwornych manier. Kult ten jest tak idealny, bezinteresowny, naiwny, iż działa niemal rozczulająco. P. Jourdain nie pragnie szlachectwa dla kariery, dla przywilejów, jakie ono daje: on uwielbia je tak, jak poeta marzoną ideę, rzeźbiarz marzone kształty: ale, dodajmy, jak poeta i rzeźbiarz bez cienia talentu.

Mimo iż lekcja, jaką u Moliera otrzymuje ten łyk, wzdychający do szlachectwa, jest dotkliwa, wszelako, co się tyczy samego p. Jourdain, nie mielibyśmy powodu zbytnio się nad nim rozczulać. Gdyby go brać na serio jako „charakter“, a nie jako ucielną marionetkę, przeznaczoną na pacjenta do ceremonii tureckiej, zaledwie możnaby się w nim dopatrzeć jakiejś cechy człowieczeństwa... W domu — egoista, obojętny na losy i szczęście najbliższych, byle dogodzić swej manji; wstydzący się rodziców, których pracy zawdzięcza majątek; dla służby brutal; we wszystkim wrażliwy jedynie na pozór, nigdy na treść: nauka, sztuka, filozofja, wszystko to istnieje dlań tylko o tyle, o ile ma kurs u ludzi „dystygowanych“. Chce się uczyć, ale jedynie dlatego, aby rozprawić w salonie; podziwia naukę szermierki, iż przy jej pomocy można zabić człowieka, nawet będąc tchórzem; pragnie łask Dorymeny, ale tylko dlatego, że jest markizą; przytem głupiec, koronny głupiec „w każdym calu“. I dobrze uczynił Molier, odzierając tego p. Jourdain ze wszystkiego, co mogłoby dlań budzić sympatję; inaczej ta okrutna, mimo wszystko, mistyfikacja mogłaby nas zasmucić potrosze; a wszak chodziło tu o wesołość.

W sztuce tej, poświęconej niejako arcyproblemowi mieszczaństwa, pokazuje nam je Molier w jego rozmaitej postaci. Jest śmieszne w panu Jourdain, kiedy sili się być tem, czem być nie może i nie umie, kiedy goni za blichтром, poświęcając dlań treść życia. Jest rubaszne, ograniczone nieco, ale uczciwe, gospodarne, z sercem zacnem, w osobie pani Jourdain. Wreszcie, Kleont przedstawia idealny niejako wzór mieszczanina; światły, prawy, pochodzący z rodziny „która oddawna, z ojca na syna, piastowała zaszczytne urzędy“. Sam służył wojskowo, czyli przebył i ten szczebel, dzielący mieszczaństwo od szlachty; zamożny wreszcie,

jest, słowem, na szczeblu mieszczaństwa, na którym przejście do stanu szlacheckiego jest zupełnie przygotowane; mimo to, nie przychodzi mu na myśl uzurpować, wzorem wielu, tytułu, do którego nie ma faktycznego prawa. Kleont jest zbyt wzorowem, książkowem przeciwstawieniem pana Jourdain, jest przykładem człowieka, który zrównywa się z klasą, stojącą wyżej, przyswajając sobie jej istną treść, t. j. kulturę, szlachectwo ducha; p. Jourdain człowiekiem, który małpuje ją niezdarnie, starając się jedynie o pozór: strój, zabawy etc. Nie chce wzniesienia się, stanowiącą wrodzony pęd ludzkiej natury i jedną z najpotężniejszych dźwigni cywilizacji, potępia Molier, ale sposób. Co gorsza, w pogoni swojej za nowem istnieniem p. Jourdain zatracił przymioty sfery, z której wyszedł, a nie nabędzie nigdy przymiotów sfery, do której chce się dostać; stanie się słusznem pośmiewiskiem jednej i drugiej, we własnym zaś domu, w najlepszym razie, przedmiotem pobłażliwego uśmiechu.

Mieszczanin szlachcicem jest interesujący, jako przyczynek do poznania mechanizmu twórczości. Zazwyczaj, mechanizm ten jest tajemnicą; tu wiemy, iż punktem wyjścia było zakończenie sztuki, i możemy śledzić, jak cała ona logicznie zeń wypływa. Aby przygotować pana Jourdain do ceremonji tureckiej, trzeba go było zrobić próżnym i głupim; dla kontrastu, który stanowi jego zwyczajną metodę, przyda mu Molier żonę rozsądną i rubaszną; dla stworzenia węzła akcji — córkę i jej „zalotnika“, nie odpowiadającego (też zwyczajny sposób Moliera) dominującej manji ojca. A otoczenie pana Jourdain? Z kogóż mogłoby się składać, któż chciałby żyć z tym koronnym cymbałem, jeżeli nie ludzie, którzy wyzyskują jego manję i czerpią z niej korzyści? Wśród nich nie może braknąć reprezentantów szlachty, iżbyśmy widzieli arystokratyczne zakusy pana Jourdain na przykładzie; ale musi to być arystokracja cokolwiek wątpliwej próby, jeżeli nie co do rodu, to co do obyczajów i egzystencji. Będą wreszcie reprezentanci rozmaitych sztuk, które p. Jourdain pragnie sobie przyswoić, co pozwoli Molierowi ugodzić bocznym sztychem tak nienawistny mu pod każdą postacią pedantyzm. Tak więc, z danego zakończenia wypłynęła zupełnie logicznie cała konstrukcja sztuki.

Aby ocenić tę konstrukcję, przekreślmy napis „komedia w pięciu aktach“, jaki dają *Mieszczaninowi szlachcicem* późniejsze wydania. Z punktu widzenia 5 aktowej sztuki, wydałaby się fatalnie zbudowana! Nie jest ona nawet w 3 aktach mimo, że głosi to wydanie pierwotne. Właściwie, akcja nie przerywa się ani na chwilę; w każdym akcie zastajemy ją w tym punkcie, w którym skończyła się w akcie poprzednim: jest to jedno ciągle widowisko, przeplatane baletem.

Oceniajmy przeto ten utwór we właściwym świetle; nie stawiamy mu surowszych wymagań prawdopodobieństwa, niż je stawiamy np. dzisiejszej operetce, i dziwmy się nie temu, czego w nim z punktu widzenia komedjowego brakuje, ale temu, ile weni twórca potrafił włożyć głębokich i nieśmiertelnych rysów. „W sztuce tej Moliér, chcąc być tylko zabawnym“, powiada jeden z krytyków: „był głębokim: przypadek, którego trudno mu było uniknąć“.

Zaczyna się ekspozycją, godną komedji obyczajowej: sceny p. Jourdain wśród jego nauczycieli rozstrzygnęły o nieśmiertelności tego *Mieszczanina szlachcicem*. Ale ekspozycja ta trwa do połowy sztuki, a jeszcze nie widzimy ani śladu elementów akcji: usłyszeliśmy coś o jakiejś markizie, której p. Jourdain ma rzucić bilecik, ale nie wiemy nawet, czy jest żonaty i że ma córkę! Moliér, zazwyczaj tak wyzyskujący każde słowo, tutaj bawi się niefrasobliwie temi scenkami, przeplatane muzyką. W akcie trzecim rzecz rysuje się nieco wyraźniej: poznajemy panią Jourdain, dowiadujemy się o zamiarach obojga rodziców względem córki, poznajemy Doranta i osobliwe rachunki tego wielkiego pana z parwenjuszem: ale zaledwieśmy usłyszeli zapowiedź schadzki z markizą, już ten nikły wątek ustępuje dygresji w postaci prze-miłej sprzeczki zakochanej pary, podszytej parą służących. Następuje scena, w której p. Jourdain odmawia córki Kleontowi, i oto Covielle podsuwa swemu panu projekt maskarady. Płyniemy pełnemi żaglami do „ceremonji tureckiej“.

Z tą chwilą nie żądamy od tej krotoczwili ani tyle prawdopodobieństwa, ile raczyła go zachować dotąd. Uczta, wyprawiona dla Dorymeny przez Doranta w domu p. Jourdain pod nieobecność żony; serdeczna zażyłość tej arystokratycznej pary z Kleon-

tem, ba, z Coviellem! udział Kleonta w tym przyostrem nieco figlu, wyprawionym przysłemu teściowi, etc., etc., wszystko to można oglądać jedynie pod kątem tej pustoty, w jakiej było napisane.

A zdaje się, iż w gorączkowem i tyłą goryczy zatrutem życiu Moliera był to moment chwilowej pogody, odpoczynku. Satyra jego, tak gorzka, tak okrutna niekiedy, tutaj jest pogodna, uśmiechnięta: cała sztuka robi wrażenie jakby pisanej w lekki rytm tanecznej muzyki, coraz szybciej, coraz bardziej zawrotnej, aby się wkońcu zmienić w istną sarabandę powszechnego szaleństwa. Być może, tłem tego pogodnego nastroju było polepszenie stosunków z żoną Armandą, którą Molier zawsze ubóstwiał, a z którą faktycznie w owej epoce nastąpiło zbliżenie. W III akcie (sc. 9) jest uroczą scenką sprzeczki kochanków, raz już przedstawiona w *Zwadach miłosnych*, drugi raz w *Świątoszku*, a tutaj podjęta znów z nową świeżością, również w tanecznym niemal rytmie dwóch symetrycznie poruszających się par. Armanda grała Lucylę; otóż, jeżeli mamy wierzyć tradycji, pochodzącej od współczesnych, Molier robi sobie tę przyjemność, iż ustami Kleonta kreśli żywy portret Armandy; a czyni to z tym akcentem czułości, poza którym, w istocie, można wyczuwać delikatne i tkliwe oświadczyzny samego poety własnej żonie.

KLEONT: Zespół się ze mną w urazie i podsyć mą zawziętość w walce z resztkami miłości, gdyby chciały przemawiać w jej obronie. Zaklinam cię, mów mi o niej, co możesz najgorszego. Odmaluj jej osobę w sposób, któryby zbudził we mnie jeno wzgardę; obrzydź mi Lucyllę, wytykaj wszystkie błędy, których kiedykolwiek się w niej dopatrzyłeś.

COVIELLE: Ona, panie? ta wymuskana lala, ta mizdrząca się gąska! miał się też pan w kim zadurzyć! To kasek bardzo pospolity, doprawdy; znajdziesz pan sto innych, o ileż godniejszych! Po pierwsze: ma małe oczy.

KLEONT: Prawda, małe; ale za to ile w nich ognia, ile blasku, bystrości! czyż mogą być w świecie oczy bardziej wnikające do duszy?

COVIELLE: Usta duże...

KLEONT: Tak, ale pod względem powabu nie mają sobie równych w świecie; to usta najbardziej pożądane, pociągające, najbardziej miłosne pod słońcem.

COVIELLE: Wzrost nikły...

KLEONT: Tak, ale zgrabna i harmonijna w ruchach.

COVIELLE: Mizdzy się...

KLEONT: To prawda, ale czyni to z niewysłowionym wdziękiem; każde jej poruszenie posiada dziwny czar, któremu serce oprzeć się nie może.

COVIELLE: Co się tyczy dowcipu...

KLEONT: Ach, ma go, Covielle, i jaki! żywy, wykwinny!

P. Jourdain obok kultu dla urodzenia, dystynkcji, ma kult dla wiedzy. Kult ten jest głupi, powierzchowny, niedorzeczny, ot, taki, na jaki go stać; ale bardzo szczerzy i żywy. Jest coś wzruszającego w tem, kiedy na sarkastyczne odezwanie żony: „Zapiszesz się może do szkoły i dasz się różgą ćwiczyć na stare lata?” odpowiada: „Czemu nie? dałby Bóg, abym mógł dostać różgi tu, przy wszystkich, a wzamian umiał to, czego uczą w szkole“. Albo kiedy, oczarowany horyzontami, jakie mu odsłania nauczyciel filozofji, wykrzykuje raz po raz: „O, moi rodzice! jakież mam żal do was, żeście mnie nie uczyli!“ Byłoby zgola coś roździerającego w tym wykrzykniku starego człowieka, który zapłonął namiętnością wiedzy wówczas, kiedy już na to za późno, gdybyśmy nie wiedzieli, że, jak wspomniałem, temu parwenjuszowi nie o rzecz idzie, lecz o blichtr. P. Jourdain dostaje się w ręce nauczycieli; sceny te wypełniają dwa pierwsze akty, stanowiąc, same dla siebie, nieśmiertelną całość. Mamy tu żywy obraz tego, co tak cechowało ową dawną uczoność, co przywdziewało się wraz z czarną suknią i czapką bakałarską: pedantyzm; ten sam, z którego kreśli wzorki już Rabelais, któremu Montaigne poświęca soczyste rozdziały¹ w swoich *Próbach*. Wiedza, opancerzona jeszcze scholastycznymi formułami, łaciną, stanowiąca monopol biretu, była aż nazbyt często maczugą w ręku głupców, stanowiła własność cechu. Lekarz ówczesny, umiejąc, w gruncie, dwie rzeczy: t. j. puszczać krew i dawać na przeczyszczenie, przybierał miny człowieka, który wydarł przyrodzie wszystkie tajemnice i kieruje nią dowoli: słyszeliśmy lekarzy molierowskich i ich straszną gwarę! Toż samo i reprezentanci innych gałęzi wiedzy mieli swój żargon, wikłając rzeczy proste, zaciemniając jasne.

Temu pedantyzmowi na wszystkich polach wydał Molier niestrudzoną walkę: trzeźwy, jasny jego umysł wszędzie wy-

¹ Księga I. O bakałarstwie, O wychowaniu dzieci.

stępuje jako rzecznik zdrowego rozsądku. Proste służące, wieśniaczki, odzywają się swą nieuczoną mową trafniej, niż ci uczeńcy. Już w jednym z pierwszych utworów Moliera *Zazdrość Kocmółucha* mamy zabawną figurę „Doktora“, który był zresztą w dawnej farsie tradycyjnym tematem do żartów; wraca on jako Metafrast w *Zwadach miłosnych*: rozdwa ja się na Pankracego i Marfurjusza w *Małżeństwie z musu*. W *Krytyce szkoły żon* Dorant toczy zwycięską wojnę z pedantyzmem literackim; wreszcie, w *Mieszczaninie szlachcicem* mamy owego „nauczyciela filozofji“.

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Głoska O powstaje wówczas, gdy otwieramy szczęki, i zbliżamy wargi dwoma kącikami, górnym i dolnym: O.

PAN JOURDAIN: O, O. Nic słusniejszego: A, E, I, O, I, O. To cudowne! I, O, I, O.

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Otwór ust tworzy przytem małe kółko, które przedstawia jakgdyby O.

PAN JOURDAIN: O, O, O. Masz pan słusność: O. Doprawdy, jak to miło coś umieć!

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Głoskę U wydaje się, zbliżając do siebie zęby, nie łącząc ich wszakże całkiem i wydłużając wargi ku przodowi tak, iż również zbliżają się do siebie, nie łącząc się całkowicie: U.

PAN JOURDAIN: To prawda. Ach, czemuż nie uczyłem się wcześniej, aby wiedzieć to wszystko!

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Jutro przejdziemy do innych głosek, mianowicie do spółgłosek.

PAN JOURDAIN: Czy i tam są rzeczy tak ciekawe jak tutaj?

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Niewątpliwie. Spółgłoskę D naprzykład, wymawia się przyciskając koniec języka do zębów górnych: DA.

PAN JOURDAIN: DA, DA. Prawda. Nie, jakie to piękne, jakie piękne!

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Głoskę F, przyciskając zęby górne do wargi dolnej: FA.

PAN JOURDAIN: FA, FA. W istocie! O moi rodzice! jakież ja mam żal do was! jakżeście mnie ciężko ukrzywdzili!

Pan Jourdain pragnie napisać bilecik miłosny i liczy w tem na pomoc „filozofa“, który bynajmniej nie uważa, aby ta pomoc była poniżej jego filozoficznej godności:

...Pragnąłbym napisać w owym bileciku: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości*; ale chciałbym, aby to wyrazić w sposób doborowy, żeby to było jakoś zgrabnie powiedziane.

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Napiszemy, że płomienie jej oczu obrażają w popiół twoje serce; że dzień i noc cierpisz dla niej najgwałtowniejsze...

PAN JOURDAIN: Nie, nie; nic takiego. Chcę tylko to, co powiedziałem: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.*

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Trzeba to nieco rozwinąć.

PAN JOURDAIN: Nie, mówię panu. Chcę, żeby były tylko te słowa, ale jakoś modnie wykrecone, przyprawione jak się należy. Prosiłbym pana, abys mi podał, tak, na próbę, rozmaite sposoby jakiemiby to można wyrazić.

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Można wyrazić popierwsze tak, jak pan to powiedział: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.* Albo: *Iż z miłości umieram dla ciebie, twoje piękne oczy sprawiły, piękna markizo.* Albo: *Sprawiły piękne oczy twoje, iż z miłości, piękna markizo, umieram dla ciebie.* Albo: *Oczy twoje, iż umieram, piękna markizo, dla ciebie z miłości, sprawiły.* Albo: *Dla ciebie, piękna markizo, iż umieram, sprawiły twoje piękne oczy, z miłości.*

PAN JOURDAIN: Ale z tych wszystkich sposobów, któryż jest najlepszy?

NAUCZYCIEL FILOZOFJI: Ten, którego pan użył: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.*

PAN JOURDAIN: A przecież ja się nie uczyłem...

Jak zawsze, tak i tu, Molier w głębokiej swojej satyrze ma odwagę chwycić się najprostszego wyrazu; stąd, „lekcja filozofji“ pana Jourdain może się powierzchownemu czytelnikowi wydać prostem błazeństwem; ale każdy, kto się zetknął z nauką i jej problemami, odczuje, ile w niej jest głębi, ile wiecznej prawdy. Iluż jest ludzi dziś jeszcze, dla których ten właśnie typ nauki jest równoznaczny z „metodą naukową!“ iluż dziś jeszcze patrzy lekceważąco na umysłowość francuską jako na „płytką“ i „bez metody!“ Szczęściem dla siebie, z tego rodzaju metodą i głębią Francja pożegnała się dawno; a ta nieśmiertelna lekcja filozofji nie najmniej z pewnością przyczyniła się do tego.

Grimarest (którego legendy Molierowskie trzeba wszelako brać z ostrożnością) powiada, iż po przedstawieniu *Mieszczanina szlachcicem* król nie rzekł ani słowa; dworzanie, ośmieleni milczeniem monarchy, zaczęli szarpać na sztuki komedję i Moliera. Poeta, zgryziony, przez pięć dni nie opuszczał swego pokoju. Kiedy po pięciu dniach odbyło się drugie przedstawienie, król przerwał wreszcie milczenie: „Doprawdy, rzekł do Moliera, jeszcze

na żadnej z twoich komedyj nie ubawiłem się tak dobrze: znakomita jest". Na co dworzanie na wypródki zaczęli rozpyływać się w pochwałach. Trudno dziś ocenić, w jakim stopniu ta charakterystyczna anegdota jest prawdziwa; faktem jest, że nie jest ścisła, gdyż wiemy z relacji *Gazety*, że po *premjerze* (14 października) sztuka była wystawiona na dworze 16, 20 i 21 tegoż miesiąca.

XVIII. PSYCHE. — SZELMOSTWA SKAPENA. — HRABINA D'ESCARBAGNAS.

Od kilku już lat, jak widzieliśmy, uroczystości dworskie pochłaniały znaczną część twórczości Moliera. *Melicerta*, *Sielanka uciészna*, *Sycyljanin*, *Grzegorz Dyndała*, *Pourceaugnac*, *Mieszczanin szlachcicem* — oto serja utworów, w których genjusz jego nagiął się do stawianych zamówień, czasem i narzuconych tematów, raz po raz wychodząc tryumfalnie z tego przymusu. I znowuż, zaledwie w cztery miesiące po *Mieszczaninie szlachcicem*, pojawia się nowe dzieło, *Psyche*, wystawione w Tuillerjach we wspaniałej sali, umyślnie zbudowanej na ten cel. Wybór tematu miał Molier wolny... byleby zużytkował wspaniałą dekorację Piekła, pozostałą po jakimś balecie. Scenę opatrzoneo w najpośtępowwsze ulepszenia ówczesne, służące dla celów feerji: maszyny, sznury, druty. Jakoż, *Psyche* była dla dostojnych a niezepsutych ówczesnych widzów przedewszystkiem feerją: bóstwa spływały z nieba, Zefir unosił Psychę i jej siostry w górę, wspaniały pałac zapadał się w ziemię... W ostatnim międzyakcie trzysta bóstw śpiewało i tańczyło w chmurach.

Na roztoczenie tych wszystkich cudów Molier obrał temat, sięgający prastarych mitów greckich, opowiedziany przez Apulejusza w *Złotym osle*, a niedawno podjęty przez La Fontaine'a w pełnym wdzięku poemaciku. Molier nakreślił plan utworu, dość wiernie trzymając się wątku Apulejusza; pośpiech jednakże — zwykły przy tych dworskich zamówieniach — nie pozwolił mu wykonać go w całości. Wybawił go z kłopotu, zapewne na zaproszenie króla, sędziwy tragic, wielki Corneille, który zgodził

się przyjąć współpracownictwo i wypełnił, w duchu planu Moliera, większą część sztuki. Corneille dał 1500 wierszy, Molier tylko 650. Intermedja napisał Quinault, muzykę, jak zwykle, Lulli. Słowem, dla tej ulotnej zabawki dworskiej, puszczoło w ruch wszystko, bez mała, co Francja miała najlepszego.

To współpracownictwo Moliera i Corneille'a — boga komedji i boga tragedji francuskiej — stanowi jakgdyby widome zakończenie długo dzielącej ich cichej waśni. Twórczość komiczna Moliera była od początku reakcją przeciw corneille'owskiej tragedji; była to niejako prawda dnia codziennego po odświeżeniach nadludzkiego heroizmu; doba burżuazji po dobie rycerstwa. Molier parę razy pozwolił sobie sparodjować w swoich utworach koturn Corneille'a; w *Krytyce szkoły żon* zaatakował wręcz rzekomą wyższość tragedji; co więcej, olbrzymie powodzenie jego sztuk siłą rzeczy odciągało publiczność od tragicznej muzy, ucząc ją znajdować przyjemność w tem, co panowie Lyzydasi upierali się uważać za niegodne błazeństwo. Z drugiej strony Corneille, a zwłaszcza brat jego Tomasz, maczali podobno palce w kampanji przeciw Molierowi. Ale od kilku lat nastąpiło między Corneillem a Molierem zbliżenie: zdaje się, dzięki rozejściu się Moliera z Racinem...

Współpracownictwo okazało się nader szczęśliwe. Oczywiście, widowisko, powstałe na zamówienie w tych warunkach nie mieści się w rzedzie arcydzieł w puściźnie, ani Corneille'a ani Moliera; ale nie przynosi z pewnością wstydu żadnemu z obu poetów. Obaj zwłaszcza dali dowód giętkości, z jaką każdy z tych pisarzy — tak krańcowo różnych od siebie tonem, temperamentem, pojęciami o sztuce dramatycznej — dostroił się do drugiego.

Molier pisze prolog, pierwszy akt, pierwszą scenę drugiego aktu między Psyche a Królem i pierwszą scenę trzeciego między Zefirem a Amorem. Reszta jest pióra Corneille'a. Sceny, kreślone przez Moliera mają ton swobodniejszy, poufalszy, zgodny zresztą z prowadzeniem wątku, który dopiero stopniowo wznosi się do wyżyn patetyczności. Ale i w tych scenach są ustępy, np. dialog między Psyche a Królem, w którym Molier umie gestem niepozabawionym szlachetności wzuć Corneillowskie koturny. Cor-

neille natomiast, starzec sześćdziesięciopięcioletni, zdobywa się na śliczną scenę miłosną między Amorem i Psyche, tak pełną uczucia w wierszu, dźwięczącym kunsztowną retoryką.

Oto uroczysty Molier:

Ach, córko, pozwól łzom płynąć obficie,
 Nie hamuj żalów mych rozsądku głosem;
 Kto, jak ja, traci całe swoje życie,
 Temu zapłakać wolno nad swym losem.
 Napróżno дума w djadem przybranego czoła
 Żąda, by się nie ugiąć pod strasznym wyrokiem,
 Próżno się rozum na ratunek woła,
 By na stratę najdroższych patrzeć suchem okiem;
 Świat, widząc, jak zmagamy się z serca ochotą,
 Raczej ludzkości brakiem nazwie to, niż cnotą.
 Nie chcę, w tak srogiej niedoli,
 Serca nieczułością zbroid
 I kryć ranę, co mnie boli;
 Nie umiem uczuć swych stroić
 Tem okrucieństwem nicwartem,
 Co zowie się ducha hartem;
 Owszem, niech ma zgryzota wszędy odzew budzi;
 Tę boleść, co mi dopieka,
 Pragnę roztoczyć przed oczyma ludzi,
 I, w sercu króla, serce ukazać człowieka.

A oto odmłodzony Corneille:

PSYCHE:

Czyż o krwi związki być ci zazdrośnym przystoi?

AMOR:

Jestem nim, Psyche moja, o przyrodę całą:
 Zbyt miłośnie cię głaszcze słońca promień złoty;
 Włosy two drżą zbyt czule od wiatru pieszczoty:
 On z niemi igra, zda mi się, zbyt śmiało.
 Nawet powietrze to, którem oddychasz,
 Nazbyt lubieżnie przez two usteczka przepływa;
 Ta szata zbyt miłośnie kibić twą okrywa;
 A kiedy słyszę, że wzdychasz,
 Nawpół omdlewam z trwogi, anielska dziewczyno,
 Czy two westchnienia ku mnie jeno płyną.

Cała legenda osnuła się koło tej sceny. Żona Moliera, Armanda, ta czarodziejka, wcielająca kolejno Księżniczkę Elidy, Celimenę i tyle innych tryumfalnych inkarnacyj „wiecznej

kobiecości“, grała Psyche: była podobno urocza, jak głoszą współczesne kroniki. Otóż, stary Corneille zapłonął późną miłością dla heroiny: stąd ten wdzięk, to uczucie, które wykwitły pod jego piórem w strofach, przeznaczonych dla Amora. Ale legenda nie kończy się na tem. Pamiętacie młodego i ślicznego Barona, owego Mirtyła z *Melicerty*, którego spoliczkowała zazdrosna o jego wdzięki Armanda, i który, zabeczany, prosił króla o pozwolenie opuszczenia trupy? Ten Baron wyrósł na ośmnastoletniego młodzieńca, zapomniał o swoim policzku, i wrócił do Moliera, który pogodził go z Armandą. I oto — wciąż wedle legendy, utrwalonej w głośnym pamflecie współczesnym *La fameuse comédienne* — dzięki ogniewi wierszy, które stary Corneille włożył w usta Amora, Baron, grający tę rolę, zdobył, na jakiś czas przynajmniej, serce Armandy. Harmonja dusz Amora i Psyche przeniosła się za kulisy.

Jeżeli dzisiaj, czytając *Psyche*, odnosimy poza paroma ładnymi scenami raczej wrażenie chłodu, pamiętajmy, iż wiersze te, skreślone piórem dwóch największych poetów Francji, służyły wyłącznie niemal za pozór dla owych wszystkich przepychów, któremi król zamierzył olśnić swych dworzan i gości. Cel ten osiągnięto w całej pełni środkami technicznymi, które zapewne wydałyby się dzisiaj jakże ubogie i naiwne! Grano *Psyche* w Tuillerjach przez cały karnawał roku 1671, poczem — iżby i zwykli śmiertelnicy mogli nią ucieszyć oczy — sztuka przeszła do teatru Moliera, również specjalnie przerobionego w tym celu. Ale przygotowania te wymagały czasu; *Psyche* pojawi się aż w lipcu; aby zapłacić ten okres przygotowań, Molier pisze i wystawia *Szelmostwa Skapena*. Bo w tym jedynym w świecie teatrze grywa się prawie wyłącznie sztuki jego dyrektora; inni autorzy, uważając sąsiedztwo komedji Moliera za niezbyt bezpieczne, nie kwapią się mu znosić swoich płodów. To też, raz po raz widzimy, iż, ilekroć w repertuarze zachodzi luka, Molier siada poprostu i pisze nową komedję. W ten sposób cała jego twórczość — domowa czy nadworna — odbywa się pod znakiem gorączkowego pośpiechu, którego ślady spostrzegamy w jego utworach tak często, w *Księżniczce Elidy* czy w *Skąpcu*.

Mówiąc o *Psyche*, wspomniałem, iż w okresie przygotowań do wystawienia tej feerji w swoim teatrze Molier wypełnia lukę repertuaru nową sztuką swego pióra. Sztuką tą są *Szelmostwa Skapena*, bezpretensjonalna i wesoła farsa, w której Molier przykrawa główną rolę na miarę dla siebie, dla swojej werwy komicznej tak, jak i dziś pisuje się sztuki na miarę świetnych aktorów.

Jak w *Amfitrjonie*, jak w *Skąpcu*, tak i tu Molier daje transkrypcję komedji łacińskiej. Mimo, iż, dobrze znając komedjową literaturę łacińską z kolegjum, Molier w pierwszym okresie swej twórczości nie czerpie z jej wzorów; stara farsa francuska, Hiszpanja, Włochy, — to, jak widzieliśmy, elementy, z których wyrasta w początkach komedja molierowska. Dopiero w tym późnym stosunkowo okresie twórczości reminiscencje łacińskie nasuwają mu się pod pióro. Tutaj kanwą Moliera jest *Formion* Terencjusza; poza tem, swoim zwyczajem, Molier wspomaga się w rozmaitym sposobie; częścią czerpie z dawnej farsy *Gorgibus w worku*, grywanej w czasie wędrówek po prowincji; to znów weźmie scenę całą z *Oszukanego pedanta* Cyrana de Bergerac, aby, też swoim zwyczajem, pogłębić i udoskonalić cudzy pomysł. Koloryt całej komedji trąci Włochami, co wyraża się w umieszczeniu akcji w Neapolu, w imionach jej aktorów, w samej figurze zresztą Skapena.

Skapen jest krewniakiem Maskaryla z *Wartogłowa*, jak wogóle cały ten utwór, produkt późnej twórczości Moliera, dość bliski jest, typem inspiracji, owemu pierwszemu jego większemu utworowi. Ten sam lokaj, niewyczerpany w pomysłach i braku skrupułów, ci sami młodzi panicze, ci sami tradycyjni ojcowie i młode branki, wykradzione przez cyganów; ta sama beztroska o rozwiązanie sztuki, niemniej fantastyczne i cudowne. Tylko kipiący werwą wiersz *Wartogłowa* zmienia się na szybciej jeszcze toczącą się prozę, która iskrzy się co chwila scenkami, kryjącymi tyleż wesołości i pustoty, co filozoficznego spojrzenia na naturę ludzką. Spowiedź Skapena (II, 5), dalej owo przesławne „po kiegoż djabła laził na ten statek!” genjalnie „zlupione“ z Cyrana de Bergerac, i mnóstwo innych głębokich rysów wznoszą *Szelmostwa Skapena* o wiele ponad poziom farsy, z której czerpią tyle

elementów. A cóż dopiero brawurowa jego tyrada na temat ówczesnego wymiaru sprawiedliwości! kto wie, czy to nie było przygrzywką do „komedji prawniczej“, którą Molier może już nosił w sobie, a której przedwczesna śmierć nie dała się urodzić.

ARGANT: Nie; wolę się procesować.

SKAPEN: Ech, drogi panie, co pan doprawdy wypłata? Czy pan wie, na co się pan naraża? Niech pan ogarnie myślą wszystkie stopnie i szczeble sprawiedliwości. Niech pan spojrzy, ile tu instancyj i apelacyj; ile zawikłanych procedur; ile zwierząt drapieżnych, przez których pazury przejść ci będzie trzeba: woźnych, pełnomocników, prokuratorów, adwokatów, pisarzy, substytutów, referendarzy, sędziów i ich pomocników. Niema wśród nich ani jednego, któryby dla najblahszego powodu nie był zdolny karku skrócić najsluszniejszej sprawie. Woźny doręczy panu fałszywe powołanie... pański prokurator porozumie się z przeciwnikiem i sprzeda cię za miłą gotowiznę. Adwokat, tak samo przekupiony, nie stawia się na rozprawę, lub będzie bronił w sposób, który rzecz tylko pogrzebie. Pisarz wystosuje zaoczne wyroki. Sekretarz trybunału uprzątnie rozmyślnie akta z dowodami, albo też sam referendarz pominie to, co widział; a skoro, po największych wysiłkach, zdołałbyś się pan uporać z tem wszystkiem, przekonasz się z przerażeniem, że bądź to pobożne duszyczki, bądź też damulki, które trzymają sędziów w garści, nastroiły ich przeciw panu. Och, panie, jeśli tylko możesz, ratuj się z tego piekła. Mieć proces w tym kraju, to znaczy być potępionym za życia: sama myśl o procesie wygnałaby mnie stąd aż na krańce Indji.

ARGANT: Chcę się procesować.

SKAPEN: Ależ, aby się procesować, też panu będzie trzeba pieniędzy. Będzie ich trzeba na koszt śledztwa; będzie trzeba na odszkodowanie świadków; będzie trzeba na prokurację, prezentację, należytość za posiedzenia, takse pełnomocnictwa i djety prokuratora. Będzie ich panu trzeba na konsultacje i obronę adwokatów, na prawo wycofania aktów i sporządzenie odpisów. Będzie ich panu trzeba na raporty substytutów, na poczystne, na wciągnięcie aktów przez pisarza, na sporządzenie orzeczenia, wyroki, kontrole, podpisy i ekspedycje dependentów, nie mówiąc już o podarkach, bez których się nie obejdzie. Niech pan da te same pieniądze owemu człowiekowi, a pozbędzie się pan całej sprawy.

Z przygrzywki tej mielibyśmy prawo wnosić, że ówczesny stan prawniczy niewieleby lepiej wyszedł, niż biedny stan lekański!

Molier, autor *Mizantropa*, Molier, ów znękany, schorowany człowiek, ten Molier, któremu niejeden z komentatorów chce wcisnąć na twarz maskę o tragicznem piętnie, grał Skapena;

przez trzy akty szalał po scenie, roztaczając niespożytą werwę, która dochodzi swego najwyższego nasilenia w owej cyrkowej już scenie z Gerontem w worku.

SKAPEN: Niech się pan ukryje: oto jakiś rębajło nas szuka. *Mówi zmienionym głosem, udając akcent gaskoński:* „Ha! czy nie będę miał tej pociechy, aby przewiercić brzuch staremu Gerontowi? czyż nikt, dla Boga, nie wskaże mi, gdzie on się ukrywał!” *Do Geronta swoim głosem:* Niech się pan nie rusza. „Tam do licha, już ja go znajdę, choćby się schował do środka ziemi.” *Do Geronta swoim głosem:* Niech się pan nie wychyla. *Mówi cały czas naprzemian swoim i zmienionym głosem:* „Hej tam, człowieku, ty, z workiem!” Co, panie? „Dostaniesz ludwika, jeśli mi powiesz, gdzie może być Geront.” Pan szuka pana Geronta? „Tak, do kata, szukam.” I wolno wiedzieć w jakiej sprawie? „W jakiej sprawie?” Tak. „Chcę go, do stu kaduków, poprostu zatłuc tym kijem.” Ech, panie, nie tłucze się kijem ludzi tak szanownych; zaręczam panu, że Geront nie zasłużył na to. „Kto? Geront? ten błazen, hultaj, szelma?” Pan Geront, panie, nie jest błaznem, hultajem, ani szelmą; powinienbyś się, doprawdy, wyrażać o nim w inny sposób. „Co, ty śmiesz mi się stawiać?” Staję, jak przystało, w obronie honoru człowieka, którego ktoś obraża. „Jesteś może przyjacielem Geronta?” Tak, jestem. „A, do stu czartów, jesteś przyjacielem: doskonale.” *Waląc kijem po worku:* „Masz, masz, schowaj to w nagrodę tej przyjaźni.” *Krzycząc, jakgdyby bity kijem:* Och, och, och, och, panie! Och, och, za pozwoleniem! och, och, powoli! Och, och, och! „Masz, zanieś mu to ode mnie. Bądź zdrów.” A, niech djabli tego Gaskończyka! Och!

Czy i to mamy uważać za „śmiesze przez łzy”, za śmiech bolesny? Chyba nie; trudnoby dojrzeć przyczynę, któraby kazała Molierowi — Molierowi z owej epicki — zmuszać się, zniżać do tej roli, gdyby mu ona nie odpowiadała, gdyby nie była jedną z naturalnych form jego „wyżycia się” na scenie. Raczej godzi się przyjąć, iż Molier był naturą bardziej złożoną, niżby to chciała dopuścić symplifikacja komentarzy; że zarówno w patosie Alcesta jak w bufonadzie Skapena pozostawał on sobą mocą tej samej tajemnicy, która pozwalała Balzakowi wyżywać się w d'Arthezie, w Lucjanie de Rubempré i w Vautrinie. Tej cechy temperamentu Moliera nie umiał zrozumieć roztropny Boileau, któremu *Szelmostwa Skapena* psuły koncepcję Moliera, jaką sobie wytworzył po *Mizantropie*. To też, w wierszach, które — dzięki Molierowi — stały się sławne, żali się, że w worku Skapena nie umie poznać autora *Mizantropa*:

Dans ce sac ridicule ou Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du *Mizanthrope*...¹

A jednak trudno się oprzeć wrażeniu: mimo fajerwerku wesołości, jaki tryska z tej krotochwili, śmiech Moliera brzmi tutaj ostrzej, niż kiedyś za młodu, kiedy poeta bawił się w dobie wędrówek po prowincji figlami Maskaryła. Czujemy to po osadzie smutku, jaki w nas zostawia ta wesołość.

Zaledwie Molier chwycił wolną chwilę, aby skreślić *Szelmostwa Skapena* dla swego teatru, nowe ceremonje dworskie zażądały jego współpracy. Tym razem chodziło o uroczystości weselne brata królewskiego, który, owdowiawszy niespełna przed półtora rokiem po Henryce angielskiej, zaślubił Elżbietę bawarską, córkę elektora Palatynatu. 2-go grudnia król wydaje dla księżniczki festyn, którego program spoczywa — jak zwykle — na głowie Moliera.

I tu komedja ma służyć za rusztowanie dla ulubionego podówczas baletu. Ścisłe biorąc, miał to być rodzaj *revue* najbardziej udatnych wkładek i baletów z poprzednich sztuk Moliera: z *Psyche*, *Grzegorza Dyndały* etc., przyczem nie obeszło się i bez powtórzenia ulubionej ceremonji tureckiej z *Mieszczanina szlachcicem*. Jako ramę, skreślił Molier na prędcę jakąś kilkuaktową „sielankę“, której nie znamy, introdukcję zaś do sielanki stanowiła niniejsza komedyjka, której później wydawcy dali tytuł *Hrabiny d'Escarbagnas*.

Jest to jakby *pendant* do niedawnego *Pana de Pourceaugnac*: w obu tych sztukach Molier załatwia rachunki z prowincją z epoki swoich wędrówek. W *Panu de Pourceaugnac* widzieliśmy prowincjała w gościnie paryskiej, w tej *Hrabinie* jesteśmy w samem sercu prowincji, widzimy te prowincjonalne wielkości u siebie w domu. Znamy już nieoszacowanych państwa de Sotenville; ale tam chodziło o co innego; tutaj dopiero widzimy tę beznadziejną prowincję, na którą literatura francuska wysypie tyle złośliwości. Przytem jest różnica w odcieniu; o ile pp. de Soten-

¹ „W tym pociesznym worku, w który zawija się Skapen, nie poznaje już autora *Mizantropa*...“

ville wydają się być istotnie dobrą rodową szlachtą prowincjonalną, o tyle ta hrabina d'Escarbagnas mocno trąci — jak i p. de Pourceaugnac — samozwaństwem: obawiam się, że jedyne autentyczne tytuły szlacheckie jej męża, to to, że „mieszkał całe życie na wsi, trzymał sfore i podpisywał się na kontraktach tytułem hrabiowskim“.

HRABINA: Gdzieżes ty się podziewał, mały niecnoto?

GRZELA: Na dworze.

HRABINA: Czemuż na dworze?

GRZELA: Przecież pani kazała mi się zabierać precz.

HRABINA: Jesteś blażen, młody przyjacielu. Powinieneś wiedzieć, że „precz“, w języku osób z towarzystwa, oznacza przedpokój. Urszulo, przypilnuj, aby masztalerz oćwiczył tego małego hultaja; doprawdy, jest nie do zniesienia.

URSZULA: Któż to jest masztalerz, proszę pani? Może starego Macieja pani tak przezywa?

HRABINA: Cicho siedź, głupia sroko! ust nie możesz otworzyć, żeby z nich jakie chamstwo nie wypadło. *Do Grzeli:* Krzesel. *Do Urszuli:* A ty, zapal świece w srebrnych lichtarzach; już się ściemnia. Cóż to ma być, czegoż tak ślepia wybałuszasz?

URSZULA: Pani...

HRABINA: I cóż: pani... Cóż się stało?

URSZULA: Niby że...

HRABINA: Co?

URSZULA: Niby, że ja nie mam świec.

HRABINA: Jakto! nie masz świec?

URSZULA: Nie, proszę pani, chyba zwykle lojówki.

HRABINA: Ty pastucho! a gdzież воск, który kazałam kupić przed paru dniami?

URSZULA: Ja go tam nie widziałam, odkąd jestem w tym domu.

HRABINA: Ruszaj z mych oczu, bezwstydnico! Odeszłę cię do rodziców.

Rzecz dzieje się w Angoulême: tem samem Angoulême, na którym w półtora wieku później Balzac podda prowincję nowej egzekucji w swoich *Straconych złudzeniach* (*Dwaj poeci, Cierpienia wynalazcy*). Sławne powiedzenie hrabiny d'Escarbagnas: „jak na prowincję, to bardzo ładne wiersze“, powtórzy z ironiczną intencją baronowa de Rastignac.

Jak zwykle na prowincji, osoby nawet tak dystyngowane, jak hrabina d'Escarbagnas, muszą nieco zstępować z piedestału z braku dość godnego towarzystwa: jakoż, hrabina przyjmuje

laskawie hołdy dwóch prowincjonalnych dygnitarzy, sędziego i poborcy. Jeden wzdycha, pisze wiersze i przesyła gruszki, drugi finansuje potrosze splendory hrabiny.

PAN HARPIN: ...nic mnie nie dziwi, iż pani jesteś czułą na przymioty wicehrabiego; nie jesteś pierwszą kobietą, która odgrywa w świecie podobną rolę, która ma pod ręką jakiegoś pana poborcę, ale nie robi sobie skrupułów, aby zdradzać jego miłość i sakiewkę z pierwszym, który się nawinie. Ale niech znów pani się nie dziwi, że ja nie dam sobie zamydlić oczu wykrętami i przychodzę pani oznajmić przed całem dobraniem towarzystwem, że zrywam wszelkie stosunki i że poborca nie będzie odtąd dla pani kasjerem.

HRABINA: To szczególne, jak dziś wchodzi w modę gwałtowność i porywczosć kochanków! Gdzie się obrócić, słyszy się o czemś podobnem. No, no, panie poborco, porzuć dąsy...

Ten ostatni, pan Harpin, nakreślony jest energicznymi rysami, świadczącymi, iż Moliere miał już może w zanadrzu jeszcze jedną satyrę społeczną: świat finansowy, ów znamienity symptom epoki, systemu, jakim był w dawnym ustroju Francji *generalny poborca*. Jak w *Szelmostwach Skapena* musnął jedynie sądownictwo, tak i tutaj finanse; czy, gdyby mu czasu starczyło, byłby pogłębił te tematy, czy też po doświadczeniach *Tartuśa*, *Don Juana* uznałby za bezpieczniejsze nie tykać dwóch filarów ówczesnego ustroju społecznego, nie wiemy. To pewna, że już ten pan Harpin wystarczy, aby dać wrażenie owej zadufanej w swoim pieniądzu buty, owego tryumfálnego chamstwa, z jakim rozpiera się w ówczesnej Francji sfera łupiących Francję arendarzy finansów.

Hrabina d'Escarbagnas ma i skądinąd swoje znaczenie w dziejach sceny francuskiej. Pierwszy raz komiczną rolę kobicą powierzono kobiecie: dotąd „charakterystyczne“ grywali mężczyźni. Tak np. panią Pernelle w *Tartuśie* grał kulawy Béjart, wskutek czego do dziś w *Komedji francuskiej* aktorka, grająca tę rolę, wspiera się na laseczce. „Oto co znaczy tradycja“, uśmiecha się z tego powodu Maurycy Donnay. Tradycja ta była tak zakorzeniona, iż, mimo powodzenia aktorki Marotte w *Hrabinie d'Escarbagnas*, w następnym utworze Moliera, *Uczonych białogłowych*, tak ważną kobicą rolę Filaminty grał aktor Hubert.

Sztukę tę trzeba brać wedle jej przeznaczenia, które dostatecznie tłumaczy błahość intrygi, osnutej koło pary „kochanków“, jak również nikłość rozwiązania: dla dostojnych spektatorów wersalskich było ono jedynie introdukcją do właściwego widowiska. Raczej niech budzi nasz podziw, ile rysów wysokiego komizmu i samorzutnej obserwacji zdołał Molier rozsypać w tej strząśniętej z pióra blahostce.

XIX. UCZONE BIAŁOGŁOWY.

Zbliżamy się do końca kariery pisarskiej Moliera. Niebawem, ściśle w rok po śmierci wiernej towarzyszki młodości Magdaleny Béjart, i jemu śmierć zamknie powieki. Ale, jak-gdyby chciał dać miarę tego, iż schodzi z pola w pełni twórczości i genjuszu, załśni jeszcze tą komedją, jedną z najdoskonalszych, najtroskliwiej wypieszczonych w jego dziele. W przeciwstawieniu do większości swoich utworów z tej epoki, kreślonych pospiesznie na zamówienie dworu lub dla potrzeb repertuaru, tu Molier daje sztukę, doskonale obmyśloną, długo trzymaną na warsztacie, będącą nieśmiertelnym wzorem „klasycznego“ teatru.

Widzieliśmy już nieraz, że Molier chętnie bierze za temat utwory z czasu swej młodości, i, już jako mistrz świadomy sztuki, opracowuje je na nowo, rozszerza i pogłębia. Tak, z *Zazdrości Kocmołucha* powstał *Grzegorz Dyndała*; z *Latającego lekarza* powstała *Miłość lekarzem* etc. Tu, ważył się Molier na śmielsze zadanie, gdyż utwór, którego obrobienie zamierzył jakgdyby na nowo, nie był błahą pierwociną talentu, lecz komedją, której Molier zawdzięczał pierwszy tryumf paryski i która była w swoim rodzaju arcydziełem. Molier podejmuje poprostu jeszcze raz *Pocieszne wykwintnisie*; ten sam temat, inaczej ujęty, zmieni się w *Uczone białogłowy*. Pełen rozmachu szkic rozpostrze się w szerokie i soczyste malowidło, w obraz, będący przekrojem domu, rodziny, społeczeństwa; karykaturalne maski zmieniają się w wyraziste twarze ludzkie.

Rozszerzy się sam przedmiot satyry. Kasia i Magdusia dublują właściwie jedną rolę; są to głupie gąski, *snobki*, których

śmieszność i głupota leżą, jak na dłoni. Tu, pojęcie „kobiety wyższej“ rozmieni się na trzy doskonale zróżniczkowane typy, bardziej wyczerpujące kwestję. Przedewszystkiem, Molier wyuczul nową odmianę gatunku „wykwintnisi“. Kasia i Magdusia ocytane były jedynie w romansach; tu mamy już typ kobiety, która posunęła się dalej w zdobyczach duchowych: w domu Filaminty uprawia się filozofję i fizykę, kokietuje się z łaciną i greką, z Platonem i Kartezjuszem. Jak często w swojej satyrze, tak i tu Molier przeczuł niejako przyszłość: ten typ kobiecy, wówczas należący do rzadszych, później, w XVIII w. — epoce margrabiny du Châtelet, pani d'Epinay, etc. — miał się stać bardzo znamienym. Nie przepomniął Molier jeszcze raz wziąć w obroty działalności językoznawczej „wykwintni“, owego puryzmu językowego, który już w niejednym utworze ściga swemi sarkazmami. Pod tym względem potomność zrehabilitowała nieco wyśmiane *précieusy*, przyznając im w dziedzinie oczyszczenia i wysubtelnienia języka niejedną zasługę. Znakomicie podchwycił Molier nawskroś kobiecy charakter „flirtu“ z naukowością: Armanda *lubi* wiry Kartezjusza, Filaminta *lubi* jego „ciążenie światów“. Jesteśmy w epoce, w której jakiś labuś ułożył Kartezjusza w madrygały. Wreszcie, o ile Kasia i Magdusia miały ambicje wyłącznie światowo-erotyczne, o tyle tutaj rysuje się już dość wyraźnie program feminizmu takiego, jaki właściwie zrealizował dopiero wiek XIX.

Godnem uwagi jest zróżniczkowanie tych trzech charakterów kobiecych. Filaminty nie chciał uczynić Molier wyłącznie śmieszną i pospolitą; śmieszności jej są z rzędu tych, które właśnie chwytają się umysłów kobiecych, wyrastających nad przeciętną miarę. Możemy wątpić, czy naukowa jej działalność przyniosła światu jaką korzyść; radosne jej zapewnienie, że „ludzi na księżycu spostrzegła wyraźnie“, budzi w nas pewną nieufność. Jakie mogą być jej plody literackie, to wobec tego, iż znamy jej ideał — p. Trysotyna — jest również mocno podejrzane. Tyle jest pewne, że jej charakter nie jest płaski, wzniesienie nad „rzeczy ziemskie“ jest szczere i że jej miłość nauki nie jest skwaszonym erotyzmem lub czystą próżnością, ale jest szczerem, choć może na nieprzygotowanym gruncie wyrosłem upodobaniem. Rysy charakteru

kobiety naprawdę „wyższej“ zaznaczył Molier w owym szlachetnym stoicyzmie, z jakim Filaminta znosi katastrofę majątkową, w jej naiwnej wierze w czystość intencji Trysoty, w zachwycie wreszcie, z jakim przyjmuje szlachetny postępek Klitandra. Ta Filaminta nie jest naogół niesympatyczna.

Siostra Chryzala, Beliza, to chodzący anachronizm, przeżytek wczorajszego dnia. Pozostała starą romantyczką z epoki pałacu Rambouillet, gdy tymczasem „feminizm“ zrobił postępy i wywiesił flagę naukową. I ona wprawdzie wyklada, za swą szwagierką, „punkt ciężkości w bryle“ chłopcu, który bęcnął na ziemię; ale platoniczna erotomanja, ozdobiona subtelnościami gramatycznymi, świadczy, iż mamy w tej Belizie okaz *précieusy* dawniejszego autoramentu.

Armanda chciałaby być Filamintą, ale raczej jest kandydatką na Belizę. Zapatrzona w matkę, która jej imponuje, sili się na te same „orle loty“, ale czujemy, że jej skrzydełka są nie-tyle orle ile gęsie. Wiele przejęła z ciotki: ta miłość „oczyszczona ze zmysłów“, te lata wzdychań, których żąda, trącą również echem Pałacu Rambouillet i słynnej Julji d'Angennes. Jest to biedne stworzenie wykołajone, zatrute atmosferą, w której się wychowała; w głowie kłębią się jej wszelakie niestrawione filozofje, gdy młoda krew ściąga ją ku ziemi i ku „nieskromnym obrazom“, na które się tak otrząsa. Fałszywa ambicja każe jej dręczyć i odtrącać Klitandra, ambicja również każe jej go później wabić, i tak ta mała oschła duszyczka obja się poomacku, aby wkońcu wszystko przegrać i zostać sama, skwaszona i zawistna.

To jedna strona. Tym „uczonym białogłowom“ przeciwstawia Molier drugi obóz: Henrykę, jedyny może bezwzględnie dodatni typ kobiecy, jaki nakreślił, dziewczynę prostą, uczciwą i pewną. Krytyka zrzedziła czasem, iż ta Henryka zbyt realistycznie patrzy na życie, zbyt mało jest *dziewicza* w swoim przekomarzaniu z Armandą (I, 1): ależ celem Moliera nie jest ideał dla grzecznych dzieci, ale p r a w d a. Otóż, jeżeli ktoś przypuszcza, że żarciki, na jakie sobie pozwala Henryka w tej scenie z Armandą są zbyt śmiałe, ten ma nieco naiwne pojęcia o konwersacji młodych panien między sobą. Możliwy zresztą wywodzić, iż owo starcie dziewiczego puszku z tej Henryki po-

dyktowane jest głębokim instynktem artystycznym. Jak dzieci Harpagona są wyrazem atmosfery domowej, tak i Henryka jest poniekąd odbiciem tego domu, gdzie młodość jej spłynęła między matką filozofką a ojcem rubachą. Owocem tego dwoistego wychowania jest — uświadomienie; jest ta jasność, ta przedwczesna i aż nazbyt rozsądna trzeźwość w spojrzeniu na życie, która z Henryki czyni nie „uczoną białogłową“ wprawdzie, ale też „emancypantkę“, i kto wie, czy nie najśmielszą duchem z czterech kobiet w sztuce.

Marjonetka Gorgoniego (*Pocieszne wykwintnisie*) rozwinęła się w ideał pantofla w osobie Chryzała, nieoszacowanego zarówno w swych gniewach, jak i w swych lękach, sięgającego szczytów naiwnego komiczmu, np. w owym zwrocie: „Cóż, dzieci, czy zgadzacie się na te układy?“ (V, 3) do zakochanej pary Henryki i Klitandra, ofiarując im „polubowne“ rozwiązanie sporu domowego, polegające na tem, aby Klitander ożenił się z — Armandą. To są te dyskretne, ale nie najmniej olśniewające rysy geniuszu komicznego Moliera, zawierające w jednym zdaniu cały traktat psychologii.

Sztuka ta dała, w dwieście lat po urodzeniu, początek zadziwnej dyskusji nad tem, jakie są pojęcia Moliera o wychowaniu i wykształceniu kobiet; czy to on sam przemawia ustami Chryzała w jego przesławnej tyradzie:

Te książki wasze, to są bezpotrzebne graty:
Prócz grubego Plutarcha, w którym me rabaty
Prasuję, w piecu spalić warto kram ten cały,
A niechby się rozумы doktorom zostały.
Nie idzie to z pewnością nikomu na zdrowie,
Gdy żona kram z nauką zakłada w swej głowie.
Kształtować po bożemu umysł swoich dzieciak,
Służby doglądać, w domu ład trzymać i statek,
Baczyc, czy się w dochodach wydatek pomieści,
Oto jej filozofja, to rozum niewieści.
Nasi ojcowie pewnie w głowie mieli olej,
Gdy mawiali, że taka jest stworzenia kolej,
I że kobieta doszła swych rozumów miary,
Gdy pozna, co opończa, a co szarawary.
Ich żony nie czytały, lecz dom wiodły suto;
Kuchenne sprawy były im światłą dysputą,

A ich księgami igły, nici i tamburek,
Które mi sporządzały wyprawy swych córek.
Dzisiejsze damy zgola inną wzięły postać:
Wszystkie piszą, chcą gwałtem autorkami zostać;
Zadna wiedza dziś nie jest zbyt górną kobiecie,
A w moim domu bardziej, niż gdziekolwiek w świecie.
Zgłębia się tu sekrety i ziemi i nieba,
I wszystko tu umieją prócz tego, co trzeba.
Wiedzą, jak księżyc chodzi, jak gwiazda polarna,
Saturn, Mars, i Wenera: korzystać z tego marna
Dla domu, bo, gdy kwitnie mądrość znamienita,
Co się tam w garnkach dzieje, o to nikt nie spyta...

czy ustami Klitandra, który przyzwala, aby kobieta „miała o wszystkim pojęcie“. Ta komedia zrobiła Mollerowi wiele wrogów wśród nowoczesnych kobiet, które — czy rzecznikiem jego jest Chryzał czy Klitander — okrzyczyły go za „wstecznika“.

To przykładanie nowoczesnej miary do komedji, powstałej w XVII w., jest nieco ryzykowne. Powagę kwestji kobiecej stworzył dopiero fakt pracy zarobkowej kobiety z klas wykształconych; otóż, za czasów Moliera praca zarobkowa nie istniała niemal dla mężczyzny, a cóż dopiero dla kobiety! Nie żądamy więc od Moliera, aby się wypowiadał w tej kwestji; tak daleko on nie sięga. Widzi poprostu objawy, jakie niestrawiona nauka daje w niedość przygotowanych mózgach kobiecych, i przedstawia krzywe zwierciadło temu faktowi społecznemu; co w niczem nie przeszkadza pani Curie-Skłodowskiej odkryć radjum. Jeżeli Filaminta je odkryje, w takim razie darujemy jej smutny los Chryzała; na razie odkryła dopiero — ludzi na księżycu.

Ale w tym szerokim obrazie zawarty jest drugi obrazek, który kojarzy się z nim bardzo szczęśliwie. Manja naukowa spleta się w domu Filaminty z literacką; jak Tartufe łączył w jednej osobie jansenizm z molinizmem, tak te damy uprawiają nauki ścisłe, filozofję i płody wdzięcznej Muzy, poezję. I, jak w *Wykwintnisiach* satyra Moliera dobiera się energicznie do literaturki salonowej i alkowianej w osobie pociesznego markiza de Mascarille, tak tutaj przypuszcza do niej atak jeszcze bardziej bezpośredni, jeszcze ostrzejszy, tworząc wiekopomnego Trysotylna. Śnać przedmiot ten musiał Moliera szczególnie nie-

cierpliwić, gdyż między jedną a drugą sztuką porusza go w *Mizantropie*, gdzie z niezwykłą i oryginalną śmiałością wplata w tok akcji lekcję estetyki *ad hominem* w scenie sonetu Oronta.

Jak Molier zróżniczkował starannie swoje „białogłowy“, tak i ten egzemplarz rozszczepia na dwa głosy: Trysotyn pięknoduch, autor madrygałów, i Wadius, pedant, cuchnący greczyzną. Trysotyn kwitnie w atmosferze salonu, buja, jak motylek wśród zachwyconych dam, które spleca wzajemną monetą pochlebstwa; Wadius, cięższego kalibru, wymaga, aby go holować. I w świetnej scenie piętnuje Molier istotę wszystkich takich *cénaclów* literackich; pokazuje nam owo wieczne „towarzystwo wzajemnej adoracji“, w którym wystarcza jednej niezręczności, jednego uchybienia niemym statutom towarzystwa, aby niestrawne zachwyty zmieniły się w równie niestrawne obelgi. Ileż razy w życiu literackiem przychodzą na pamięć te sceny z komedji Moliera!

TRYSOTYN:

Pańskie eklogi stylem swoim znamienitym
Zaśmiewają Wirgila razem z Teokrytem.

WADIUS:

W odach zespalasiz wielkość z wdziękiem wprost nieznanym,
I Horacy pozostał daleko za panem.

TRYSOTYN:

Może być coś miłszego nad pańskie piosenki?

WADIUS:

Czyż zdoła coś prześcignąć sonet pańskiej ręki?

TRYSOTYN:

Najmniejsze twoje rondo, to poemat mały.

WADIUS:

Cóż przewyższy dowcipem pańskie madrygały?

TRYSOTYN:

W balladach zwłaszcza jesteś pan podziwu godnym.

WADIUS:

W rymowanych końcówkach mistrzems niezawodnym.
...Hm! Oto ta ballada; i będę tak śmiały
Prosić...

TRYSOTYN:

O febrze zna pan już sonecik mały,
Która księżnę Uranję ciągle dręczy pono?

WADIUS:

Tak, w jakimś towarzystwie wczoraj go mówiono.

TRYSOTYN:

Czy wiesz pan, kto autorem?

WADIUS:

Nie pytałem o to,

Bo cały sonet straszną zdał mi się lichotą.

TRYSOTYN:

Jednak mnóstwo zachwyków obudził dokoła.

WADIUS:

To, niestety, wartości dodać mu nie zdoła,

I, gdybyś go pan słyszał, zgodziłbyś się ze mną.

TRYSOTYN:

Swoje mniemanie wpierasz pan we mnie daremno;

Wszak mało kto na taki sonet się zdobędzie.

WADIUS:

Niech mnie Bóg od podobnych chroni w każdym względzie.

TRYSOTYN:

Ten, kto lepszy napisze, jeszcze się nie rodził;

A za dowód wystarczy, że to ja go spłodził.

WADIUS:

Pan?

TRYSOTYN:

Ja.

WADIUS:

Hm, nie rozumiem zatem, co się stało.

TRYSOTYN:

Widać łaski w twych oczach znalazłem zbyt mało.

WADIUS:

Musiałem być widocznie jakiś roztargniony,

Lub ten, co czytał, ujął rzecz z fałszywej strony.

Lecz porzućmy już sprzeczkę. Zatem, ta ballada...

TRYSOTYN:

Dla mnie ballada mało wartości posiada:

Dawno już czas jej minął; starzyzna niemodna.

WADIUS:

Mimo to w oczach wielu zachwyty jest godna.

TRYSOTYN:

Być może; ja zaś do niej wstręt stanowczy czuję.

WADIUS:

Wartości jej to pewnie zgola nie ujmuje.

TRYSOTYN:

To zatechłych pismaków rodzaj ulubiony.

WADIUS:

Dziw zatem, że naganę spotyka z twej strony.

TRYSOTYN:

Dość niezdarnie ubierasz mnie w swoje przymioty.

WADIUS:

Na mnie chcesz rzucić ciężar własnej swej głupoty.

TRYSOTYN:

Ejże, nędzny bazgraczu, tak cię złość uniosła?

WADIUS:

Ejże, ty wierszokleto, zakało rzemiosła!

TRYSOTYN:

Śmieciarzu literacki, rabusiu wytarty!

WADIUS:

Chamski łbie!...

Molier bronił się (*Improwizacja w Wersalu*), kiedy mu zarzucano, że kreśli portrety, że zbiera wzorki z żywych ludzi; istotnie, zwykle obraz wyrastał poza model. I tu tak jest, niewątpliwie; bądź co bądź, obie te postacie — zwłaszcza Trysotyn — noszą cechy osobistej wycieczki, której Molier nie zaciera śladów, przeciwnie podkreśla je. Sonet Trysotyna, jak również epigram na karoce, są d o s ł o w n i e wyjęte ze zbioru utworów księdza Cotin. Pierwotne nazwisko figury Moliera miało brzmieć Tricotin; później przerobił je jeszcze jadowiciej na Trissotin (potrójny głuptas). Ksiądz Cotin, zresztą wówczas blisko siedmdziesięcioletni członek Akademji, cieszył się w Paryżu uznaniem i popularnością jako poeta; komedja Moliera ośmieszyła go tak, że odtąd nie mógł się nigdzie pokazać; dokończył życia w opuszczeniu i melancholji.

Ten i ów z komentatorów Moliera kręcił mocno głową nad tym atakiem Moliera, uważając, iż przekracza on może dozwoloną miarę. Ośmieszyć czyjeś wiersze — to wolno, mimo iż operacja ta przykrą jest dla pacjenta; to pozostaje w granicach krytyki literackiej. Ale przeźroczyć odmalować jakąś rzeczywistą postać, a później doczepić jej, już z czystej fantazji (siedmdziesięcioletni księżyna nie mógł być owym łowcą posagowym, jak m jest Trissotin), rysy, będące ciężką ujmą dla charakteru, to rzecz, którą w literaturze spotyka się czasem, ale która, istotnie, może budzić wątpliwości.

Trysotyn — to jeden z najgwałtowniejszych przejawów satyry Moliera, o którym mówił ktoś ze współczesnych, że „szyderstwo jego było tak silne, iż działało niby uderzenie biczem; ten, którego ugodził, stawał się, jak zapowietrzony, nie śmiano się doń zbliżyć“. Wplotły się tu i osobiste urazy do Cotina, których historję zbyt długoby opowiadać; ale zarazem był to epizod wielkiej walki o przyszłość literatury, jaką toczy Molier przez cały czas swojej działalności, i dzieło, które spełnia jest dobrem dziełem.

I Wadius jest portretem; przejrzystym portretem *Ménage^a*, jednego z nielicznych znawców greczyzny w XVII w. Kłótnia między *Ménagem* a *Cotinem* istotnie miała miejsce w jednym z salonów. Sonet Cotina „na febrę księżnej Uranji“ pisany był dla „grande Mademoiselle“, stryjecznej siostry samego króla. Widzimy stąd, jak daleko idące prawa umiał wywalczyć Molier dla swej satyry i jak śmiało z nich korzystał, gdy chodziło o jego wierzenie i ideały.

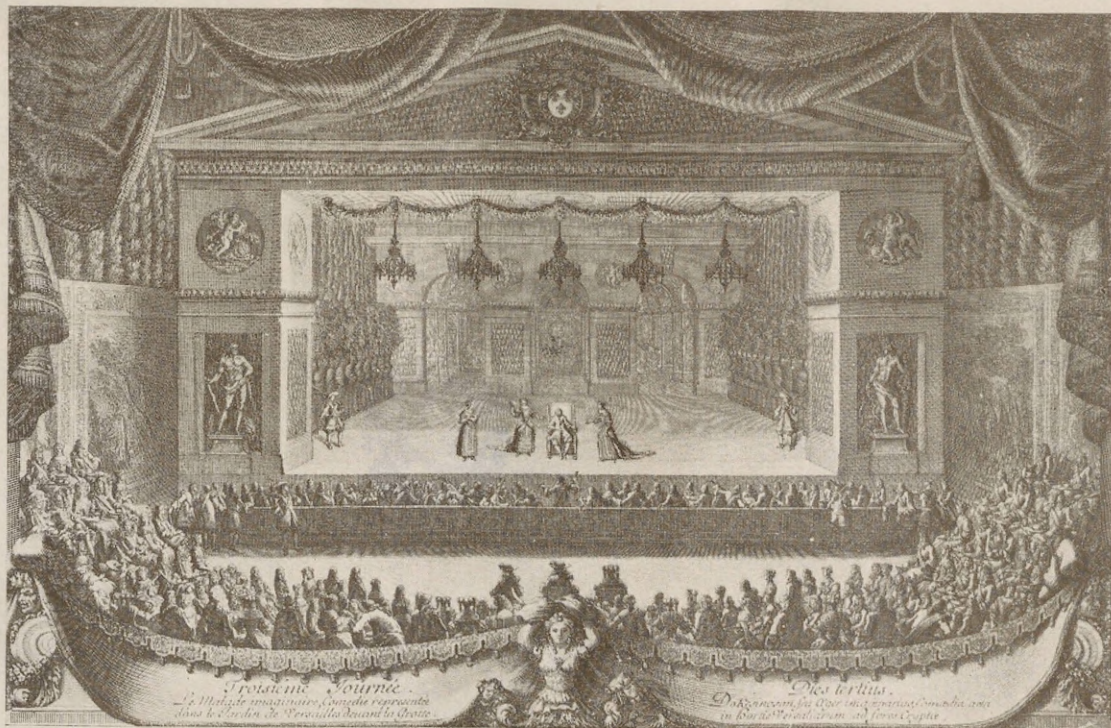
Klitander, wzorowy, ale nie banalny „*honnête homme*“, jak go pojmowała ówczesna epoka, zamyka ten bogaty szereg figur. Jeżeli dodamy doń jeszcze Marcyne, której ustami przemówi z rubaszną prostotą zdrowy rozum ludu, ujrzymy — poza „rezo-nerem“ Arystem — galerję żywych figur, między którymi zadzierżguje się równie żywa akcja, płynąca wyłącznie z ich charakterów, zgodna z powszedniością wypadków domowego kręgu, ale niemniej zajmująca. *Uczone białogłowy* — to może ideał „wysokiej komedji“. Tu Molier wzniósł się najwyżej doskonałością faktury. Akcja pełniejsza i żywsza niż w *Mizantropie*, spoistsza niż w *Tartufie*, który może ucierpiał nieco od musowych prze-róbek; oczyszczona — poza zakończeniem — z konwencjonalizmu teatralnego: niema tu zupełnie owych powierników, służących i subretek teatralnych, walczących za miłość swoich państwa. Miłość Klitandra i Henryki ujęta jest poprostu, po ludzku; sami mówią za siebie, i pierwszy to raz u Moliera miłość odzywa się z taką prostotą i powagą. Element farsy, który spotykamy jeszcze w *Świętoszku* (Orgon pod stołem), tutaj znika prawie zupełnie; nawet farsowy upadek Lepina spożytkowany jest dla rysu wysokiego komizmu. A w swoich najcelniejszych

scenach komedja ta ujawnia taki artyzm w prowadzeniu dialogu, iż rodzi mimowolne uczucie zaplatania się o siebie instrumentów muzycznych. Doznawałem tego uczucia niezmiernie żywo, przekładając niektóre sceny; później dopiero dowiedziałem się, iż któryś z aktorów francuskich napisał rozprawkę o muzycznym prowadzeniu motywów w dialogu u Moliera.

XX. CHORY Z UROJENIA.

Oto doszliśmy do końca drogi życia i twórczości Moliera. *Chory z urojenia* jest ostatnią jego sztuką. Jak w *Uczonych białogłowach* dał najwyższą miarę doskonałości klasycznej, tak w tym *Chorym z urojenia* zabłyśnie jeszcze jednym z najśmielszych, najoryginalniejszych rzutów swego genjuszu. On, który potrafił wpleść w komedję tematy i prawdy poważne, smutne, groźne, tutaj — jakgdyby chciał już wyczerpać i zamknąć obraz doli człowieka — przetworzy na komedję samą chorobę i śmierć.

Sam Molier był już bardzo chory. Między poprzednią a tą ostatnią komedją upłynął blisko rok, wypełniony głównie chorobą. Śmierć jakgdyby krążyła wkoło jego domu; zabrała mu wierną przyjaciółkę; zabrała drugiego z kolei syna, wyciągała już ręce i po niego samego. Nie brakło i innych utrapień; a najdotkliwszem musiało być Molierowi pewne ochłodzenie stosunku z królem, spowodowane zabiegami intryganta Lulliego. Chytry Włoch umiał obrócić na swoją korzyść wszystko to, co osiągnął w współpracownictwie z Molierem; doszło do tego, iż na mocy uzyskanego przywileju odebrał Molierowi prawo utrzymywania w swoim teatrze małej orkiestry, niezbędnej dla baletów i intermedjów. Pierwszy też raz, wróciwszy do Paryża, król nie wyraził chęci oglądania nowej komedji. Jakaż gorycz musiała zalewać Moliera, gdy w odpłatę za tyloletnie służby musiał poprzestać na tem, aby to widowisko, pisane dla dworu, wystawić w swoim teatrze w Paryżu. Odegrano je po raz pierwszy 10 lutego 1673; ta komedja miała być uciesznem karnawałowem widowiskiem.



PRZEDSTAWIENIE „CHOREGO Z UROJENIA” W WERSALU
 (według współczesnego sztychu)



Widzieliśmy, że Molier na kilka zawodów rozprawia się z medycyną. Jest w tych wycieczkach więcej, niż wyzyskanie tradycyjnych konceptów na temat lekarzy; jest to jeden z momentów walki, jaką Molier, ten nowoczesny człowiek, prowadzi z przeżytkami scholastycznego dogmatyzmu. Ale tu ujmuje Molier ten temat cokolwiek odmiennie: poza satyrą na rzemiosło lekarskie mamy tu filozofję człowieka w stosunku do samej choroby, do śmierci.

Chorego z urojenia można oglądać pod różnym kątem. Najpierw dosłownie; jako monografię chorego z urojenia, monografię hipochondrii. Wedle tej koncepcji, Argan jest zdrowy¹; o ile choroba z urojenia nie jest istotną i realną chorobą, jako forma neurastenji czy nawet zboczenia umysłowego. To zjawisko istnieje zawsze, istnieje i dziś; o ileż częściej musiało się zdarzać wówczas, w epoce ciemnoty, zabobonu, który lekarze starali się podtrzymać. Krążyły wprost obowiązujące teorie o „nadmiernem zdrowiu“; które może się stać niebezpiecznem; istniały praktyki zapobiegawczych puszczań krwi, przeczyszczeń, które aplikowano zdrowym, aby ich rzekomo ustrzec przed chorobą. Argan jest opanowany przez medycynę, jak Orgon przez znachorstwo religijne Tartufa. Jak Orgon boi się piekła, tak Argan boi się śmierci; strach ten wyjałowił w nim wszelkie inne uczucia. Jak Harpagon wyrzeka się życia, aby gromadzić środki do życia, tak Argan wyrzeka się życia, aby to życie pielegnować.

Czy Molier chciał napisać monografię tego zboczenia? Mimo chodem, bardzo być może; zarazem jednak instynkt teatru wskazał mu niewątpliwie, iż jedynie czyniąc bohatera tej komedji chorym z urojenia, może ocalić jej wesołość. Ale równocześnie pisze on komedję prawdziwej choroby. Bo i cóżby się zmieniło w sztuce, gdyby Argan był naprawdę chory? Nic. Mogłby być naprawdę chorym i dociekać, czy lekarz kazał mu

¹ Lekarze nie darowali Arganowi i w literaturze: istnieje rozprawka doktora Gueyisse p. t.: *Czy Argan był chory*, w której lekarz ów rozpoznaje po dwustu z górą latach u Argana *neurasthénie à forme gastrointestinale, s'acheminant vers l'entérocolite mucomembraneuse*. Molier uśmiechnąłby się z tej diagnozy!

chodźć po pokoju wzdłuż czy wszerz; ile ziarenek soli trzeba brać do jajka; mógłby być naprawdę chorym i tak samo kontrolować łokciowe rachunki aptekarza. Atmosfera domu zostalaby ta sama: ten sam zaduch, ten sam stek fizycznych obrzydliwości; to samo żerowanie obludy na spodziewanej śmierci, lekarze, aptekarze, rejenci, serengi, testamenty...

I Molier miał poniekąd prawo napisać tę komedję; miał prawo szydzić z Argana, nawet choćby ten chory był naprawdę chory, nawet gdyby był skazany na śmierć. I on sam, Molier, był od lat chory; miał czas zastanowić się nad tym problemem: czy poświęcić się swej chorobie i wydać się na łup lekarzom i szarlatanom, czy też wytworzyć sobie męską i wzdgardliwą filozofję i wznieść się jej mocą ponad chorobę, ponad śmierć samą. Widzieliśmy, w którą stronę skierowała się jego decyzja, i jak! W epoce, kiedy Molier mógł być tym Arganem, liczącym ziarenka soli i kontrolującym rachunki aptekarskie, Molier tworzy, pisze, gra wśród cierpień fizycznych, mimo tych cierpień; nieci dokoła siebie wesołość, patrzy nieustraszonym wzrokiem w oczy śmierci, czeka jej na placu i pada skoszony, jak żołnierz na wyłomie.

I znowuż — jak w *Skąpcu* — nie dziwny się, że ta komedja zostawia osad smutku, nawet choćby się nie łączyła w naszej świadomości ze śmiercią samego Moliera; dziwny się raczej, iż z tego tematu wydobył tyle wesołości. A sięgnął po nią Molier do tego źródła, z którego w znacznej mierze wytrysła jego twórczość, do owej starej farsy francuskiej, która tylekroć pozwalała mu przemycić głębszą prawdę i mądrość życia. Ta komedja śmierci jest farsą; przypomina nam to co chwila i intrygą jej, skleconą ladajak, i Antosia, ta najweselsza i najzuchwalsza z subrotek, i obecność kochanka pod postacią nauczyciela śpiewu (pomysł ten podejmie Beaumarchais, i to tak szczęśliwie, że jego „słynna lekcja śpiewu“ *Cyrulika Sewilskiego* przesłoni lekcję śpiewu z *Chorego z urojenia*), i całe mnóstwo figlów, któremi upstrzona jest sztuka, aż do Antosi w todze lekarza i owej końcowej ceremonji doktorskiej. Wszystko to — to najczystsza farsa.

Ale równocześnie, cóż za malowidło obyczajów, cóż za studjum charakterów! Znamy już sztukę, z jaką Molier umie

kreślić środowisko domu, w który wślazł za namiętnością wślizgują się żerujące na niej egzystencje. Tu, obok domu Harpagona, obok domu Orgona, oglądamy jeszcze jeden obraz rodziny, wydanej na łup kaprysowi starczego egoizmu; w osobce małej Ludwisi możemy studjować to przedwczesne rozwinięcie złych instynktów w oplakanej szkole życia.

Wreszcie lekarze! jak wspaniale uzupełniają galerję wzorów, uszczkniętych przez Moliera z tego nieszczęsnego zawodu! Cóż za figura ten doktor Czyściel (*Purgon*), święcie wierzący w to, iż ma w ręku róg obfitości wszelkich chorób, które może wytrząsnąć na opornego pacjenta; ta para Biegunków (*Diafoirus*), ojciec i syn, kwintesencja tępoty i pedanterji, tej choroby wieku.

TOMASZ BIEGUNKA do *Argana*: Panie, w osobie twojej pozdrawiam, uznaję, kocham i czczę swego drugiego ojca, ale drugiego ojca, wobec którego zobowiązany jestem do większej wdzięczności, niż względem pierwszego. On mnie spłodził, ale ty mnie wybrałeś. On przyjął mnie z konieczności, ty z własnej woli i łaski. To, co mam od niego, jest dziełem jego ciała; ale to, co mam od pana, jest dziełem twej woli; o ile tedy władze ducha wyżej stoją nad władzami ciała, o tyle więcej zawdzięczam panu, i tem wyżej cenię to przyszłe usynowienie, za które dziś już z góry pragnę złożyć najbardziej pokorne i szacunku pełne dzięki.

ANTOSIA: Niech żyją szkoły, z których wychodzi się tak mądrym człowiekiem.

A oto jak charakteryzuje doktora Tomasza dumny z niego ojciec:

...Sztukę czytania posiadał z największym wysiłkiem; miał już skończonych dziewięć lat, a jeszcze nie znał alfabetu. Chwała Bogu, mówiłem sobie: późne drzewa dają najlepsze owoce. Trudniej się ryje na marmurze, niż pisze na piasku; ale też, co raz na nim wypisane, zachowuje się znacznie dłużej: ta opieszłość w pojmowaniu, ta ciężkość wyobraźni jest zapowiedzią gruntownego sądu w przyszłości. Kiedym go posłał do szkoły, nauka przychodziła mu z trudnością; ale walczył mężnie z przeciwnościami: nauczyciele chwalili jego wytrwałość i pracę. Słowem, kując wytrwale żelazo, ukończył zaszczytnie szkoły, i mogę powiedzieć bez próżności, że przez te dwa lata, które zasiada na uniwersyteckich ławkach, wybił się w dysputach fakultetu nad wszystkich współuczniów. Jest to zapaśnik wprost straszliwy: niema zebrania, na którymby nie walczył zajadle w obronie przeciwnej tezy. Jest zacięty w dysputie, nieublagany jak Turek w swych zasadach, nie odstępuje nigdy od swojego zdania i przeprowadza wnioski aż do ostatnich zakątków

logiki. Ale co mi się w nim nadewszystko podoba i w czym idzie za moim przykładem, to — iż przywiązany jest ślepo do nauk starych mistrzów i że nigdy nie chciał pojąć ani wysłuchać wywodów i doświadczeń, dotyczących owych rzekomych zdobyczy naszej epoki, jakoto krążenia krwi i innych takich faramuszek.

Wspomniałem już: ten młody Biegunka jest lekarzem, ale mógłby być pedagogiem, teologiem, sędzią, i tak samo wówczas biada temu, ktoby się dostał w jego ręce! Molier jakgdyby chciał powiedzieć: Oto ludzie, z których czynicie najwyższych prawodawców waszego życia, oto mądrość dla której poświęcacie jego radość, jego dobre chwile, i czynicie z siebie głupców, niewolników głupstwa.

I Molier nie poprzestaje na wyrażeniu swej myśli zapomocą tych scen komicznych. Snać temat ten leży mu bardzo na sercu, oblega go nieustannie; czuje potrzebę wpleść w swoją sztukę całą rozprawkę, rozumowany dialog na temat medycyny, który stanowiłby może w tej komedji jakgdyby artystyczną skazę, gdyby nie miał dla nas wskutek szczególnych okoliczności, związanych z tą sztuką, swej odrębnej wymowy. To owa scena trzecia w akcie trzecim, gdzie Argan stacza z bratem Beraldem, wyraźnie rzecznikiem myśli Moliera, formalną dysputę na ten temat, i gdzie Molier daje wykład swego nihilizmu na punkcie medycyny. Ta scena i to rozumowanie Moliera przypomina bardzo drugiego wielkiego *chorego* w literaturze francuskiej — Montaigne'a. I on tak samo wobec raz po raz zagląającej mu w oczy śmierci spokojnie wyraża swe poglądy na sztukę lekarską (II, 37): z tą różnicą, że czyni to z uśmiechem filozofa, gdy Moliera ponosi namiętny temperament.

Czyż trzeba zaznaczać, iż satyra Moliera odnośnie do medycyny — mimo że wiele jej rysów zachowa we wszelkiej epoce swoją wieczną prawdę — słuszną jest o tyle, o ile odnosi się do medycyny ówczesnej, która w stosunku do dzisiejszej ma się poniekąd tak, jak astrologja do astronomji? Wspominałem już nieraz: epoka Moliera była epoką przełomu, zmagania się nowoczesnego *k a r t e z j a ń s k i e g o* pojęcia świata z przeżytkami scholastyki. Molier nie przeczuwał może wspaniałego rozwoju, jaki osiągnie przyrodoznawstwo — a z niem medycyna —

w przyszłych wiekach; ale przygotowywał potężnie grunt pokoleniom, oczyszczając satyrą swoją pole z chwastów, tamujących wzrost dobrego ziarna. Pod tym względem doniosłość dzieła Moliera jest ogromna; a że mogło mieć ono i bezpośrednie praktyczne znaczenie, niech nam posłuży za dowód ta enuncjacja jednej z powag lekarskich: „Molier swemi drwinami z senesu i puszczania krwi ocalił życie większej ilości ludzi, niż Jenner wynalazkiem szczepienia ospy“. Tak więc, Molier otrzymał z ust powagi lekarskiej nieoczekiwany dlań zapewne dyplom lumina-rza medycyny.

Oto więc komedia, nie najwyższa, to pewna, ale niewątpliwie jedna z najoryginalniejszych, najgenialniejszych w puściźnie Moliera. Uznajmy to, mimo iż wiele rzeczy oddala nas dziś od tego *Chorego z urojenia*. Ów nadmiar realistycznych szczegółów, związanych z chorobą, a zwłaszcza z ówczesnymi metodami lekarskimi, inaczej działa na nas dziś, a inaczej działała na ówczesną publiczność w epoce, gdy król, albo pani de Maintenon przyjmowali swoich poufanych dworzan (i to był nielada zaszczyt!) siedząc na tronie... bardzo mało królewskim. Lewatywy, środki przeczyszczające i ich następstwa były potocznym tematem konwersacji, obowiązkowym przedmiotem zainteresowania, o ile odnosiły się do wysoko położonych żołądków.

I jest w tej komedji kontrast, który uderza zwłaszcza, gdy się ją ogląda na scenie. W owej szóstej scenie drugiego aktu, z jednej strony Argan w otoczeniu swego sztabu lekarzy, niechlujny, zatabaczony, niepachnący, — z drugiej Klitander, Aniela, Antosia... Z jednej strony starość, choroby, hipochondrja, nuda, śmierć — z drugiej młodość, miłość, pustota, piosenka... I jak całą duszą Molier, ten chory, znekany, smutny człowiek, opowiada się po tej drugiej stronie! Ten duecik, który, patrząc sobie w oczy, śpiewa zakochana para, to ostatnia strofa hymnu na cześć życia, miłości, którym kołysze Molier swoje znekane serce, nim za dni kilka przestanie ono bić na zawsze! I do końca, do ostatniego tchu, Molier był człowiekiem teatru, był owym nieporównanym reżyserem. Czy może być coś doskonalej teatralnie skomponowanego, niż śmierć jego w tej ramie, na scenie niemal, w tej właśnie komedji?

Oto ustęp, jaki wplata w ową wielką dysputę „chorego z urojenia“ z bratem na temat chorób i medycyny:

BERALD: Pragnąłbym bardzo wydobyć cię nieco z twoich złudzeń i, dla rozrywki, zaprowadzić cię kiedy, abyś posłuchał w tej kwestji której z komedyj Moliera.

ARGAN: Także mi kawał zuchwalca ten twój Molier, razem ze swemi komedjami! Mojem zdaniem, ośmiesza jedynie sam siebie tem wiecznem natrząsaniem się z ludzi tak poważnych, jak lekarze!

BERALD: On nie z lekarzy się natrząsa, tylko z niedorzeczności ich rzemiosła.

ARGAN: Właśnie to jemu przystało bawić się w kontrolowanie medycyny! Widzicie mi franta, wałkonia, który pozwala sobie drwić z konsultacyj i przepisów lekarzy, rzucać się na świetne ciało lekarskie i wywlekać w swoich widowiskach na deski tyle czcigodne osoby!

BERALD: I cóż ma w nich „wywlekać“, jak mówisz, jeżeli nie rozmaite ludzkie zawody i powołania? Toż wprowadza się na scenę książąt i królów, którzy chyba nie ustępują lekarzom pod względem stanowiska.

ARGAN: Ech, do stu czartów! gdybym ja był na miejscu lekarzy, zemściłbym się za jego zuchwalstwo; gdy mu się zdarzy zachorować, pozwoliłbym mu skapieć bez pomocy. Mógłby się wtedy kręcić i błagać, nie przepisałbym mu ani najłżejszego krwiopustu, ani najdrobniejszej lewatywki; powiedziałbym mu: zdychaj, zdychaj, to cię nauczy drugi raz naigrawać się ze świetnego Fakultetu...

Nie będę powtarzał znanego opisu ostatnich chwil Moliera. Śmierć pochwyliła go w chwili, gdy w błazeńskiej „promocji“ doktorskiej ustami Argana wypowiadał owo *juro*, pieczętujące ostatnim, najjadowitszym sarkazmem swoje szyderstwa, rzucające medycynie, tej zwodnej, oszukańczej sztuce, która nie zdołała mu przywrócić zdrowia:

PRAESES:

Iuras przestrzegare statuta
Per Facultatem praescripta
Cum sensu et roztropnością?

BACCHELIERUS:

Iuro.

PRAESES:

Byware in omnibus
Consultationibus
Starszorum mniemanio
Aut dobro
Aut gorszo?

BACHELIERUS:

Iuro.

PRAESES:

Nigdy sie posługiware
Żadnis środkis,
Quam tylko almae Facultatis,
Choćby pacientus miał skapiare
Et mori de suo chorobo?

BACHELIERUS:

Iuro.

Zniesiono go ze sceny i przeniesiono do domu: Argan miał słuszną, żaden lekarz nie chciał podobno pośpieszyć bluźniercy z pomocą...

Tak padł na posterunku, walcząc, działając do ostatniego tchu, z własnych cierpień i śmierci nawet czyniąc sobie materiał twórczy, ten wielki aktor, wielki pisarz, a przede wszystkim wielki człowiek; jeden z najbardziej ludzkich duchów, jakie kiedykolwiek istniały. Mimo swego genjuszu, którego siła starczyłaby do najwyższych lotów, on pozostał wśród ludzi; chodził między nimi, patrzył wpół-rozbawionym, wpół-smutnym wzrokiem na ich szaleństwa, głupstwa i złości, i zwracał na nich dobroczynne światło swego śmiechu: a światło to, niby promieniowanie radium, miało własność leczniczą. I ma ją dziś jeszcze; kto nie przeczyta, ale p r z e ż y j e całe dzieło Moliera, ten musiałby być bardzo opornym, gdyby z tej zadumy, w jakiej go ono pogrąży, nie ocknął się bodaj trochę lepszym, bodaj trochę mędrszym. Tak, Molier jest wielkim lekarzem dusz; lekarzem, który nas uczy, że większość chorób naszej duszy są chorobami z u r o j e n i a. A mocne ugruntowanie w sobie tej świadomości—to zdrowie.

Należałoby jeszcze wedle utartego zwyczaju dołączyć obfitą „bibliografię“ dzieł, któremi posługiwałem się przy tej pracy. Ale czy to potrzebne? Czytałem przed kilkunastu laty, wówczas gdy przekładałem Moliera, mniej więcej wszystko, co we Francji mądrego w tym przedmiocie napisano; czytałem

dla własnej przyjemności, gdyż wówczas nie miałem zamiaru sam komentować poety. Wszystko to wraz z tekstem Moliera, który umiałem, oczywiście, niemal na pamięć, oraz z własnymi myślami, lęgnącemi się przy tej pracy, stapiało się w jedną całość, w której niepodobna mi już wyróżnić „źródła”. Ponieważ nie piszę dla uczonych, ale dla publiczności, przeto ten brak „metody” będzie mi może darowany.

TREŚĆ.

	Str.
CZĘŚĆ PIERWSZA: ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ	I
I. Młodość Moliera	3
II. Paryż. — Łaska królewska. — Pierwsze tryumfy. — Początek walki	9
III. Okres walki. — Gorycze i zawody	14
IV. Ostatnie lata. — Śmierć Moliera. — Co wiemy o Molierze? .	19
V. Komedja przedmolierowska. — Stopniowe zdobycze Moliera. — Komedja psychologiczna i obyczajowa	25
VI. Demokracizm komedji Moliera. — Element Satyry. — Głębia. — Powinowactwo z dramatem	31
VII. Miłość w komedji Moliera. — Realizm i synteza. — Skrót życia	37
VIII. Śmiech Moliera. — Element smutku i okrucieństwa. — Pierwiaszek osobisty. — Ewolucja	41
IX. Zdrowy rozum. — Myśl Moliera. — Molier na tle epoki. — Szermierz światła i postępu	48
X. Problemy socjalne i obyczajowe	53
XI. Moralność i niemoralność. — Oryginalność Moliera	59
CZĘŚĆ DRUGA: MOLIER W SWOICH UTWORACH	67
I. Pierwsze farsy prowincjonalne	69
II. Wartogłów. — Zwady miłosne	74
III. Początki w Paryżu. — Molier pokazuje pazury. — „Pocieszne wykwintnisie“	82
IV. Rogacz z urojenia. — Don Garcja z Nawary	93
V. Szkoła mężów. — Natręty	101
VI. Szkoła żon	113
VII. Polemika o szkołę żon. — Krytyka szkoły żon. — Improwizacja w Wersalu	124
VIII. Muza komedji na usługach dworu. — Małżeństwo z musu. — Księżniczka Elidy	137
IX. Okres walki: Tartufe czyli Świętoszek	143
X. Dalszy ciąg walki: Don Juan	157
XI. Medycyna i lekarze: Miłość lekarzem	167

	Str.
XII. Mizantrop	174
XIII. Lekarz mimowoli. — Melicerta. — Sycyljanin	192
XIV. Amfitrjon. — Grzegorz Dyndała	197
XV. Skapiec	208
XVI. Pan de Pourceaugnac. — Dostojni współzalotnicy	218
XVII. Mieszczanin szlachcicem	225
XVIII. Psyche. — Szelmostwa Skapena. — Hrabina d'Escarbagnas	235
XIX. Uczone białogłowy	246
XX. Chory z urojenia	256



SPIS ILUSTRACYJ.

	Przy str.
1. Molier (według sztychu Hanriota) — przy karcie tytułowej	
2. Śmierć Moliera (według sztychu Hanriota)	25
3. Molier (według współczesnego sztychu)	81
4. Żona Moliera Armanda (według sztychu Hanriota)	121
5. Przedstawienie „Księżniczki Elidy w Wersalu“ (według współczesnego sztychu)	137
6. Córka Moliera (według sztychu Hanriota)	169
7. „Scena z Mizantropa“ (według sztychu Hanriota)	177
8. Przedstawienie „Chorego z urojenia“ w Wersalu (według współczesnego sztychu)	257

EXPLANATION

1. The first part of the book is devoted to a general description of the country, its position, its climate, its soil, its vegetation, its animals, and its people. This part is written in a simple and straightforward manner, and is intended to give the reader a general idea of the country and its people.

2. The second part of the book is devoted to a description of the principal cities and towns of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

3. The third part of the book is devoted to a description of the principal rivers and lakes of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

4. The fourth part of the book is devoted to a description of the principal mountains and hills of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

5. The fifth part of the book is devoted to a description of the principal forests of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

6. The sixth part of the book is devoted to a description of the principal minerals of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

7. The seventh part of the book is devoted to a description of the principal industries of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

8. The eighth part of the book is devoted to a description of the principal customs and manners of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

9. The ninth part of the book is devoted to a description of the principal history of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

10. The tenth part of the book is devoted to a description of the principal literature of the country. This part is written in a more detailed and interesting manner, and is intended to give the reader a more complete idea of the country and its people.

