

MARIVAUX W OSIEMNASTOWIECZNEJ FRANCJI I POLSCE Dwa modele komedii dell'arte¹

W roku 1707 Antoine Watteau maluje jeden ze swoich najciekawszych obrazów *Le Départ des comédiens-italiens en 1697*. Płótno nie przetrwało – jego kompozycję znamy dzięki młodszej o kilkanaście lat grafice Louisa Jacoba. Na pierwszy rzut oka mamy do czynienia ze sceną rodzajową, opowiastką z życia miasta, wcale nieczęstą w twórczości Watteau. Na wąskiej ulicy, takiej, na której dwa wozy się nie miną, tłoczy się grupa dziwacznie ubranych postaci: jakieś kobiety w strojnych sukniach, brzuchacz w masce z długim nosem, brodacze w stroju w romby z drewnianym mieczykiem u pasa, jegomość z koronkowym białym kołnierzem. Tam wielką chustą wyciera oczy zapłakana kobieta, tu – z teatralnym gestem załamania – wzdycha jakiś młodzieniec. Jakiś chłopak wdrapawszy się na lekką drabinę, wiesza na ścianie po prawej tablicę z nieczytelnym napisem. Na wszystkich spogląda mężczyzna w czarnej todze z dużą, siwą peruką, ze wznieśioną ręką – to wskazuje na tablicę, to zdaje się dyrygować ulicznym zgłębkiem. Albo grozić. I jeszcze w oknach z lewej strony tłoczą się ciekawscy. Żaden z gmachów nie zdradza, gdzie dzieje się scena. Miasto – po prostu miasto.

Ale także najczystszy teatr. Ściany przyulicznych gmachów zbiegają się niemal symetrycznie w klasycznej perspektywie, jak w osiemnastowiecznych dekoracjach scenicznych: pozbawione sztukaterii i gzymsów, okiennic i balustrad, wyglądają jak operujące schematem malowidła. I choć budowle wcale wysokie, to jeden z fragmentów ulicy, ten na pierwszym planie wydaje się wyjątkowo jasny. Jakby ktoś specjalnie iluminował. Gapie w oknach wyglądają jak widzowie w łóżach, a stroje ferajny z ulicy... No, zupełnie niepasujące do rodzajowej sceny z codzienności miasta... Chyba, że chodziłoby o Wenecję doby karnawału.

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00161.



Le Départ des comédiens italiens en 1697, ryt. L. Jacob wg obrazu Jeana Antoine'a Watteau, 1729

Antoine Watteau namalował konkretne wydarzenie. 14 maja 1697 wczesnym przedpołudniem na rozkaz Ludwika XIV paryska policja dokonała oficjalnego zamknięcia Hôtel de Bourgogne, siedziby Comédie-Italienne. Nie tylko na drzwiach wejściowych, ale i na drzwiach garderób, gabinetów, łóż i wszelkich pomieszczeń budynku zawisły pieczęcie: włoscy aktorzy utracili nie tylko miejsce pracy – pozbawiono ich także kostiumów, scenariuszy, rzeczy prywatnych... Wszystkiego, co przechowywali w budynku. Ludwik XIV jedną decyzją – której streszczenie zawieszono na murze – wzbogacił swój budżet (bo zwolnił się z obowiązku przekazywania subwencji), ale przede wszystkim odpowiedział na pragnienia partii dévot i markizy de Maintenon, która od dawna nie przepadała za włoskimi komediantami, a teraz poczuła się wyjątkowo dotknięta planami wystawienia w Hôtel de Bourgogne sztuki Eustache'a Le Noble'a *La Fausse Prude* (tytuł można by przełożyć jako „Fałszywa Niewinna” lub – lepiej – „Hipokrytka”). O projekcie aktorów dowiedziała się pewnie od męża, mąż dowiedział się pewno od syna (Wielkiego Delfina), syn dowiedział się pewnie od kochanki (Françoise Raisin, aktorki), która wygadała się nie tylko nieopatrznie, ale także nieściśle – Comédie-Italienne miała grać chyba zupełnie inną sztukę, wcale nie o markizie, a jedynie



Françoise d'Aubigny, markiza de Maintenon, 2 poł. XVII w.

wykorzystującą gorący tytuł, by tak przyciągnąć do teatru publiczność.² Angelo Constantini, który miał występować w spektaklu, opowiadał później na kolacji u Luigiiego Riccoboniego, że włoscy aktorzy mieli grać *La finta Matrigna* (*La Belle-Mère supposée*, Fałszywa teściowa), utwór znany już publiczności, ale nieco przerobiony, wpisujący się teraz w gatunek, nazwany przez autora „vaudeville”. Zmienili tytuł, by nie odstraszać widzów, którzy już widzieli *La finta Matrigna*, ale wzięli go nawet nie ze sztuki Eustache’a Le Noble’a, lecz z prozy opublikowanej w „Gazette de Hollande”, zakazanej we Francji, więc rozbudzającej wyobraźnię. Czy poza tytułem spektakl włoskich komedianów miał coś wspólnego z zakazanym tekstem? „Ponieważ pieczęci umieszczone na drzwiach garderób, pokoju księgowego itd. przy zamknięciu teatru zamknęły także i tę sztukę, nigdy się już o niej niczego nie dowiedziano”³ – opowiadał Angelo Constantini.

Gdy likwidowano paryską Comédie-Italienne, Watteau miał trzynaście lat i jest mało prawdopodobne, by na własne oczy widział, skądinąd silnie teatral-

² Zob. M. Lever, *Théâtre et Lumières*, Fayard, Paris 2001, s. 147–148.

³ F. Parfaict, C. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Lambert, Paris 1756, t. 7, s. 456. Przekłady z francuskiego, o ile nie podano inaczej – P. O.



Ludwik XIV, ryt. Robert Nanteuil, 1664

lizowane i – jak się zdaje – śledzone przez duży tłum (większy niż na obrazie), działania paryskiej policji. To, że wrócił do tamtych wydarzeń dziesięć lat później, kreśląc nowe płótno, świadczy, że paryżanie nie tylko wspominali zajścia przy Hôtel de Bourgogne, ale także tęsknili za włoskimi komediantami, grającymi we własnym gmachu. Oczywiście komedia dell’arte schroniła się w Paryżu na jarmarkach, oczywiście aktorzy próbowali nieoficjalnych występów, jednak duża grupa społeczeństwa straciła swój zinstytucjonalizowany teatr i przyjęła decyzję króla bardzo źle. W tej grupie był może sam nadzorca działań policji – to może ten mężczyzna w todze i peruce u Watteau – Marc René d’Argenson, urodzony niedaleko Placu Świętego Marka (czy nie stąd jego imię?), syn ambasadora Francji w Wenecji, z pewnością bawiący się już jako dziecko na występach komediantów w maskach.⁴

Oczekiwanie na nowy stały teatr włoski trwało niemal dwadzieścia lat – w 1716, niecały rok po śmierci Ludwika XIV, regent Filip Orleański prosił kuzyna, księcia Parmy, Antonia Farnese, by pomógł mu znaleźć nową trupę włoską. Dla Filipa plan ten był wagi państwowej – otwarcie Comédie-Italienne było częścią

⁴ Por. M. Boudet, *La Comédie Italienne. Marivaux et Silvia*, Albin Michel, Paris 2001.

politycznego planu dla kraju, sposobem na nakreślenie nowego rozdziału w historii Francji, zmęczonej posępnym, ostatnim okresem panowania Króla Słońce, pozostającego pod wpływami morganatycznej żony i partii *dévot*, tworzonej w dużej części przez tak zwanych starożytników. I – paradoksalnie – ten nowy plan Filipa Orleańskiego miał wiele wspólnego z okresem młodości Ludwika XIV. To Ludwik w 1665 stworzył *Comédiens du roi de la troupe italienne* (poniekąd sankcjonując niemal stałą obecność trup włoskich we Francji, w Paryżu i na dworze od czasów Katarzyny Medycejskiej), i to za Ludwika rozpoczął się czas triumfów wpływu komedii dell'arte na francuski teatr (symboliczne jest połączenie się trupy włoskiej i dawnego zespołu Molière'a w 1680).

Zamknięcie Hôtel de Bourgogne było próbą ocenzurowania Comédie-Italienne, która nie mogła się udać. U progu XVIII stulecia Paryż jest już miastem prawie mieszczańskim. Odległość dworu, rozwój metropolii, zmiany społeczne i ewolucja mentalności zrobiły swoje. Choć włoscy komedianci byli królewscy, to ich widzowie byli paryscy. Nie można zresztą zapominać, że Ludwik – gdy jeszcze kochał teatr – najczęściej oglądał spektakle w Wersalu, sprowadzając do siebie stołeczne zespoły aktorów francuskich, włoskich, operowych. W Paryżu zespoły te grały dla paryżan: szlachty miecza, coraz liczniejszej szlachty togi i, jeszcze coraz liczniejszej, nie-szlachty. Pieczęcie zamykające drzwi Hôtel de Bourgogne nie zamykały ust włoskich aktorów. Były głównie przeszkodą organizacyjną, ale – jak się wydaje – stwarzała ona raczej nowe wyzwania logistyczne niż finansowe. Dane finansowe – zwłaszcza z trzywiekowej perspektywy – często mogą mylić, ale to zestawienie jest wymowne. Gdy Ludwik XIV likwiduje włoski zespół, jego subwencja wynosiła 15 000 funtów i zobowiązywała aktorów do nieodpłatnych występów na dworze – czego aktorzy ani tego zespołu, ani zespołu francuskiego, właśnie z przyczyn finansowych, nie lubili. Gdy w 1716 Comédie-Italienne wznawia działalność, jej wpływy za pierwszy wieczór wynoszą 4 068 funtów⁵ – to porównanie (choć nie należy zapominać o zmianach inflacyjnych) mówi wiele o tym, kto naprawdę finansował widowiska włoskiej trupy. To nie był teatr dworski i to już za Ludwika.

I z tego właśnie powodu komedia dell'arte nie znika z Paryża wraz z utratą oficjalnego monopolu, gmachu i subwencji. Choć rozpada się zespół Comédie-Italienne, to jego aktorzy nie rezygnują z grania: niektórzy zakładają nowe trupy, inni przyłączają się do zespołów istniejących. Komedialność ożywia jarmarki Saint-Germain i Saint-Laurent. Prezentuje się wciąż nowe spektakle i – wbrew przypuszczeniom – nie są to tylko niewyrafinowane pokazy linskoczków czy pantomimy, tych „enchanteurs” (zachwycających czarodziei), jak pisał o nich jeszcze w 1643 w *La Foire Saint Germain* Scarron – jak na ironię pierwszy mąż pani de Maintenon, wówczas jeszcze młodziutkiej Françoise d'Aubigné. Paradoksalnie ten czas banicji przyczynia się do nieprzeciętnego rozwoju gatunku.

⁵ Zob. M. Lever, op. cit., s. 156.



Paul Scarron, 1736

Ewoluuja psychologie postaci, humor staje się mniej nachalny, dialogi coraz bardziej wyrafinowane. „Włochy wymagały gimnastyki ciała – Francja wymagała gimnastyki umysłu”.⁶ Nie brakuje tam tekstów literackich (bez trudu można ustalić tytuły bez mała setki spektakli mających autorów dialogów) i są też ważne dramaty, przede wszystkim Lesage’a i Fuzeliera.⁷ Paryżan stać było na przedstawienia. W 1706 na jarmarku Saint-Germain jest siedem teatrów.⁸ I nie są to wszystkie „pozakrólewskie” sceny półmilionowego miasta (wiek wcześniej Paryż miał „tylko” 200 000 dusz), którego mieszkańcy coraz powszechniej domagają się sztuki. Nie każdy mógł kupować płótna Watteau, ale grafiki przypominające już te wykonywane przez Louisa Jacoba były bardzo powszechne. W chwili, gdy król zamyka Hôtel de Bourgogne, jedna trzecia służących i aż jedna czwarta paryskich pracowników fizycznych zdobi ściany swoich domostw grafikami.⁹ A przecież nie są one wytworem sztuki ludowej – zapowiadają demokratyzację działań artystycznych. W 1707 Antoine Watteau maluje obraz przedstawiający „królewskich komedianów” – ale ich wygnanie i to, co się później z nimi działo, dotyczy szerokich rzesz paryżan. Przeniesienie tej sceny z elitarnego płótna na bardziej demokratyczną grafikę jest symboliczną metaforą ewolucji komedii dell’arte i dużej części paryskich widowisk w tym czasie. Zagięło płótno Watteau, tak jak

⁶ M. Venard, *La Foire entre en scène*, Librairie Théâtrale, Paris 1985, s. 72.

⁷ Zob. M. Lever, op. cit., s. 347–349.

⁸ A. Croix, J. Quéniart, *De la Renaissance à l’aube des Lumières*, Seuil, Paris 2005, s. 426.

⁹ Ibidem, s. 359.

przestali istnieć Comédiens-Italiens, jakich znał młody Ludwik XIV. Ale teatr ten dostał nowe życie – nie tylko dzięki grafikom Louisa Jacoba.

To nowe życie, jeszcze przed ponownym otwarciem Hôtel de Bourgogne, stało się swoistym wyłącznym przywilejem Francji, albo – lepiej – Paryża. Utwory literackie powstające dla włoskich komediantów grających w stolicy bez pozwolenia, przedostawały się do teatrów Europy, ale nieporównywalnie rzadziej niż sztuki wystawiane przed zamknięciem i ponownym otwarciem sceny. W drugim odkryciu „francuskich Włochów” w Europie bodaj największy udział ma Marivaux, choć trzeba pamiętać, że jego komedie trafiają do zagranicznych teatrów nie wprost z Hôtel de Bourgogne, ale często dopiero po ich wystawieniu w Comédie-Française (zwłaszcza po tym, jak przyjęto Marivaux do Académie-Française w 1742). Nie dziwi zatem, że w drugiej połowie XVIII stulecia Marivaux pojawia się często na deskach teatrów także w Polsce. Dziwi jednak brak wpływu tej twórczości na polskich autorów. Marivaux nie jest dla polskich autorów dramatycznych ciekawy. Dlaczego?

NIEŁATWE LOSY KOMEDII DELL'ARTE W POLSCE

Gdyby historię teatru pisać na podstawie pojedynczych dat i wydarzeń jednostkowych, to należałoby sformułować sąd o dużej wadze komedii dell'arte w polskim teatrze dawnym. Jej aktorzy pojawiają się u nas w XVI wieku – wówczas polska publiczność styka się z „komediami włoskimi okresu «wielkich zespołów»”¹⁰ (choćby w Krakowie grają w roku 1592¹¹). To naprawdę wcześniej, bo za początek ich obecności we Francji uznaje się rok 1570 – gdy przybywają na zaproszenie Katarzyny Medycejskiej. W połowie XVII wieku Krzysztof Piekarski przekłada sztuki Francesca Andreiniego – ćwierć wieku po śmierci ich autora. Mniej więcej w tym samym czasie w teatrze szkolnym w Lesznie wystąpił Arlekin – możliwe, że po raz pierwszy w Polsce.¹² Nie należy jednak czytać tych informacji bez kontekstu.

O ile można zestawzić ze sobą daty pierwszych występów włoskich aktorów w Polsce i we Francji, to trudniej znaleźć u nas ślady dłuższej kontynuacji tych występów. Inaczej we Francji, od pierwszych prezentacji nad Sekwaną włoscy aktorzy podejmują próbę osiedlenia się i otwierają teatr publiczny – zarabiać chcą na sprzedaży biletów, wyjątkowo zresztą drogich. I choć widzów nie brakuje, to oburzony ceną biletów parlament podejmuje decyzję o wydaleniu komediantów (już od 1541 istniało oficjalne rozporządzenie określające maksymalny koszt

¹⁰ Z. Raszewski *Porcelanowa arlekinada*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 z. 1, s. 122.

¹¹ M. Dębowski, *Wstęp* [w:] A. F. Riccoboni, *Sztuka teatru*, przekł. i oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2005, s. 16.

¹² Informację, że było to pierwsze pojawienie się Arlekina w Polsce podaje: J. Lewański, *Faust i Arlekin*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 z. 1.



Tiberio Fiorilli (Scaramouche) ryt. N. Habert, ok. 1700

wejściówek na widowiska – trzy razy mniej, niż brali Włosi).¹³ Italiens wracają w 1577 – by grać regularnie i w gmachu, który zajmują na wyłączność. Zaprasza ich do Francji Henryk III, który jeszcze niedawno był królem Polski (1573–1574). Gdyby nie jego ucieczka do Francji, możliwe, że zaprosiłby Włochów nad Wisłę. Ale nawet wówczas wątpliwe jest, aby pozostali u nas na dłużej – we Francji zatrzymywali ich widzowie kupujący bilety. „Brali po cztery sou od głowy, od wszystkich Francuzów, którzy pragnęli zobaczyć ich grę”¹⁴ – pisał kronikarz Henryk Pierre de L’Estoile, donosząc zresztą o wielkich tłumach na przedstawieniach. Rzecz w Polsce nie do pomyślenia – dość przypomnieć warszawski spór o bilety toczony niemal dwa wieki później, nie wspominając już nawet o liczbie potencjalnych widzów.

Gelosi (Zazdrośnicy) – tak nazywał się słynny zespół zaproszony przez Henryka – muszą opuścić Paryż, bo występuje u nich kobieta: Isabella Andreini (pierwsza aktorka europejskiego teatru, którą znamy z nazwiska) – ale to tymczasowe rozstanie. W panoramę siedemnastowiecznego Paryża wpisze się nie tylko ich trupa, ale także zespoły Nicola Barberiego czy Giovanniego Battisty Andreiniego zwanego Leliem – syna Isabelli, autora sprośnych sztuk, tego samego, którego

¹³ M. Lever, op. cit, s. 117.

¹⁴ P. de l’Estoile, *Journal de l’Estoile*, wpis z 19 maja 1577, Colin, Paris 1906, s. 26.

tłumaczył na polski Piekarski. Wreszcie do Paryża przyjedzie grupa Tiberia Fiorrellego, by nie tylko osiedlić się w mieście, ale także dostać monopol i subwencję: to właśnie oni staną się w 1665 (czyli dokładnie 100 lat przed powstaniem polskiej sceny narodowej) Comédiens du roi de la troupe italienne. Porównanie obecności dell'arte we Francji i w Polsce musi prowadzić do jednej konkluzji. Podczas gdy w siedemnastowiecznej Francji włoscy aktorzy byli niemal codziennością, to w Polsce byli od święta. Ich wpływ na francuski dramat i teatr wynikał nie ze sporadycznej obecności największych choćby mistrzów włoskiego gatunku, ale ze stałych występów nad Sekwaną zarówno mistrzów, jak i zwyczajnych rzemieślników włoskiej gry. To prawda, polska publiczność „zetknęła się” – to wyrażenie Raszewskiego – w XVII stuleciu z komedią dell'arte, ale pytanie zadane przez Raszewskiego ponad pół wieku temu, dziś – gdy łatwiej o zestawienie badań polskich i francuskich – wydaje się jeszcze bardziej retoryczne: „Czy i o ile wszystko to mogło wpływać na rozwój polskiej sztuki teatralnej?”¹⁵ Do występów Włochów w Krakowie i w paru innych polskich miastach, do Arleki-na z Leszna i przekładów Piekarskiego można dodać niedługą obecność zespołu Gennara Sacco¹⁶ i wydanie przez pijarów jego *La comedia smascherata*... I na pytanie Raszewskiego można odpowiedzieć innym pytaniem: jak wyglądałyby komedie Molière'a, gdyby miał z Włochami tyle do czynienia, ile mogłyby mieć do czynienia w Polsce? To pytanie da się modyfikować i w miejsce autora *Szelmostwa Skapena* wpisać nazwiska wielu innych autorów, w pierwszej kolejności Marivaux. Czy Marivaux w ogóle zacząłby pisać, gdyby teatr poznawał nie we Francji ostatnich lat panowania Ludwika XIV – w okresie przecież i tak nienajlepszym dla tamtego teatru, ale w Warszawie Augusta II?

Wyjątkowo trafne wydają się spisane już niemal wiek temu uwagi Stanisława Windakiewicza, że życie teatralne w ówczesnej Polsce „nosiło charakter zrazu trochę dorywczy”, a historia teatru była „właściwie kroniczką przyjazdu i wyjazdu rozmaitych drużyn aktorskich”.¹⁷ Bo – to prawda – pojawiają się artyści, których nazwiska są rozpoznawalne w Europie, ale ich działalności wystarcza na kroniczkę, a i ona byłaby częściowo raczej kroniczką kryminalną, niż kroniczką teatralnych osiągnięć. Od końca XVIII wieku w teatrach i na dworach zachodniej Europy jest coraz mniej miejsca dla awanturników i – niestety – szukają oni nowego miejsca w stolicach, które dopiero tworzą stałe sceny. Koncentrujemy się często na losach hazardzisty Karola Tomatisa i Kazimierza Czempińskiego, który – szukając zespołu dla Stanisława Augusta – okazał się mistrzem oszczędności, ale nie oni pierwsi obiecywali wiele za niewiele.

Emblematyczną postacią tego okresu jest działający na przełomie XVII i XVIII wieku w Dreźnie i Warszawie Angelo Constantini – niedoszły aktor *La*

¹⁵ Z. Raszewski, op. cit., s. 122.

¹⁶ K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław 1975.

¹⁷ S. Windakiewicz *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 62, 63.

Fausse Prude, wcześniej niewątpliwa gwiazda włoskich komediantów w Paryżu (był reformatorem postaci Mezzettino, francuskiego Mezzetin, który w jego wydaniu nie nosił już maski). Constantini, tuż po zamknięciu Hôtel de Bourgogne, rozpoczął służbę u Augusta II (występował także w Warszawie), zdobywając jego duże zaufanie. W 1698 monarcha wyprawił go do Paryża, aby zwerbował aktorów do zespołu operowego.¹⁸

A zatem jednym z ważniejszych architektów życia teatralnego w Polsce został aktor dell'arte, wobec czego można by uznać, że początki obecności Włochów w Warszawie były co najmniej obiecujące. W 1699 Constantini przebywał we Francji, szukając zespołu. August II słał mu pocztą wiadomość o nadaniu mu tytułu szlacheckiego, choć trudno wskazać powody tak wielkiego wyróżnienia. Może umiał dbać o swój wizerunek? Karyna Wierzbicka-Michalska napisała, że „niezależnie od swych walorów aktorskich i literackich, Constantini był dowcipnym, atrakcyjnym i pełnym temperamentu człowiekiem, co ułatwiało mu kontakty z ludźmi i wydatnie pomagało w życiu”¹⁹ (podobny charakter miał też swoją drogą Tomatis). Szkoda tylko, że tego temperamentu nie umiał temperować. W 1702 August II zamyka aktora w lochu twierdzy Königstein – za romans z królewską kochanką, jak podają jedni, lub za niewybredny publiczny żart z króla, jak podają drudzy.²⁰ Możliwe też – twierdzi tak Kazimierz Konarski – że Constantini został uwięziony za malwersacje finansowe przy sprowadzaniu z Francji obiecanego zespołu (choć jednocześnie należy podkreślić, że kilkudziesięcioosobową trupę sprowadził do Polski wyjątkowo tanio – może dlatego o jej warszawskich występach wiemy niewiele: jakoś ich gry sprawiła, że nie było czego wspominać).²¹ W 1708 Constantini wychodzi na wolność na skutek własnych prośb. Znowu zjednuje sobie króla i znowu trafia do celi za malwersacje finansowe.²² Wychodzi na wolność, wraca do Francji, pomieszkuje we Włoszech, znowu wraca do Francji i to na scenę. Musi grać, bo nie ma środków do życia. Ale o jego więziennych przygotowaniach u Augusta bodaj nikt we Francji nie wie. Między rokiem 1718 a 1720 portretuje go Watteau (słynne płótno *Mezzetin*, przedstawiające aktora na ławce, z gitarą). Gdy zaś w 1729 około siedemdziesięcioletni Constantini występuje ponownie w Paryżu, „Mercure de France” poświęca mu obszerną notę (trudno o bardziej nieposzlakowany życiorys). Mimo wieku urok aktora musiał wciąż błyszczeć, bo autor tekstu wierzył, że w czasie, gdy Mazzetin przebywał poza Francją, był –

¹⁸ Bracia Parfaict podają, że miał przywieźć aktorów zdolnych do występowania we włoskich komediach i operach – co logiczne, zważywszy na jego korzenie. Por. F. Parfaict, C. Parfaict, op. cit., t. 2, s. 146–147. Niemniej sprowadza wyłącznie Francuzów i zespół operowy. Zob. K. Konarski, *Teatr warszawski w dobie saskiej*, aneks 1, „Pamiętnik Teatralny” 1952 z. 1, s. 26.

¹⁹ K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 17.

²⁰ Por. F. Parfaict, C. Parfaict, op. cit., t. 2, s. 147.

²¹ K. Konarski, op. cit., s. 18.

²² Por. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Studienbibliothek Peters, Leipzig 1979; G. Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten 1984.



Mezzetin, mal. Jean Antoine Watteau, ok. 1718–1720

przez trzydzieści lat – zaufanym „skarbnikiem Menus Plaisir Jego Królewskiej Mości i strażnikiem osobistych klejnotów”²³ (chodziło oczywiście o dwór saski).

Brak wiadomości, by Marivaux kiedykolwiek spotkał się z Constantinim. Choć i jeden, i drugi związali swoje życie z komedią dell’arte, to należeli do różnych rzeczywistości. Jest między nimi duża różnica wieku, ale nie tak duża, by to ona była powodem tej nieznajomości (Marivaux debiutuje u Włochów w 1720, dziesięć lat przed śmiercią Constantiniego). Komedia dell’arte, dla której tworzy Marivaux, nie jest tą samą, dla której pracował Mazzetin, i którą mógł zaszczerpieć w Polsce. Dzieli je nie tylko przepaść estetyczna, ale także cywilizacyjna.

Constantini łapał okazje – również w Polsce. Dell’arte, dla której pisze Marivaux, zapowiada już dziewiętnastowieczny teatr mieszczański. To przewidywalna i stabilna firma, której dyrektor troszczy się o reputację pracowników i porządek w księgach bilansowych. Jakże obce było to Constantiniemu. Wymowne, że gdy Luigi Riccoboni na prośbę regenta w 1716 ponownie otwiera Hôtel de Bourgogne, rozpoczynając nowy rozdział w historii komedii dell’arte w Paryżu (ten rozdział, w którym najświetniejsze strony zapisze Marivaux), postanawia, że nie zatrudni nikogo z rodziny Constantinich. Brat Angela, Jean Baptiste, prowa-

²³ „Mercure de France”, luty 1729, s. 361.

dzi prace remontowe w starym gmachu (co zrozumiałe, bo zna dobrze budynek), ale po zakończeniu budowy Riccoboni natychmiast się z nim rozstaje, choć sam aktor miał wielkie nadzieje na zatrudnienie w zespole.²⁴ Wielkiemu dyrektorowi marzy się nie tylko włoska komedia oparta na dobrej literaturze. Chce także, by nie była miejscem skandali obyczajowych i by przedsiębiorstwo rozwijało się w sposób uczciwy. Gdy Filip Orleański sprowadza Riccoboniego do Francji jednym z najczęściej poruszanych tematów w korespondencji jest kwestia ekskomuniki. Włoch nalega, aby regent przekonał paryski kler do zgody na dostęp aktorów do sakramentów. Trudno sobie wyobrazić, aby niecałe dwadzieścia lat wcześniej było to przedmiotem korespondencji Angela Constantiniego i Augusta II. Nie bez znaczenia jest oczywiście także fakt, że Riccoboni – choć pozostawało to raczej marzeniem, niż było wcielane w życie – chciał, aby ta nowa komedia włoska była sztuką nawiązującą przede wszystkim do wielkiej tradycji teatru antycznego. Chodziło mu w gruncie rzeczy o coś więcej, niż o uwznioślającą reformę „jarmarcznej sztuki”. W toczącej się od XVII wieku de Francji dyskusji na temat możliwości odrodzenia antycznego teatru Riccoboni był zwolennikiem twierdzenia, iż komedia dell’arte jest w dużej mierze kontynuatorem tradycji antycznej (stąd choćby ważne miejsce konwencjonalizacji gry). Reformę estetyczną teatru stawiał na równi z reformą moralną. Familia Constantinich utożsamiała dla niego tyleż starą szkołę gry, ile nieposzanowanie kwestii etyki. Marivaux, choć nie podzielał „starożytnickich” idei Riccoboniego, to zapewne doskonale rozumiał się w z nim, gdy mowa była o potrzebie poprawy obyczajowości teatralnych zespołów i ich profesjonalizacji. To między innymi z tych powodów – z chęci odnowy teatru w ogóle, a komedii włoskiej w szczególności, z chęci i umiejętności dyskusji na temat stosunku do przeszłości – nowy teatr włoski nie był już „marginalnym, choć oczywiście tłumnie uwielbianym, dodatkiem do życia teatralnego francuskiej stolicy, ale stał się bardzo wpływowym wielkim partnerem w życiu sztuki i literatury”²⁵ osiemnastowiecznego Paryża. Wokół Luigiego Riccoboniego uformowała się nieformalna akademicka skupiająca wybitnych intelektualistów i artystów epoki (również Marivaux), spotykających się bądź w jego domu, bądź w kawiarni Gradot – Angelo Constantini oraz jego brat Jean Baptiste należeli do zupełnie innego świata.

A jednak, mimo tak wielu różnic między francuskim architektem nowej *comédie italienne* a architektem komedii dell’arte działającym w epoce saskiej w Polsce, mimo rozczarowań i efemeryczności przedsięwzięć, Marivaux dostaje w obcej jego rodzimemu teatrowi Polsce wielką szansę. W drugiej połowie XVIII stulecia jego nazwisko będzie się pojawiało na afiszach i okładkach książek stosunkowo często.

²⁴ Zob. M. Lever, op. cit., s. 162–163.

²⁵ M. Fumaroli, *Comédiens et acteurs. L’art du théâtre à Paris de Bossuet à Chateaubriand*, [w:] idem *Exercices de lecture. De Rabelais à Valéry*, Gallimard, Paris 2006, s. 418. Por. także s. 428.



Pierre de Marivaux, ryt. F. R. Ingouf, 1781

Pierwszy raz prezentują jego twórczość pijarzy – na deskach Collegium Nobilium grana jest *L'Ile des esclaves*, *Wyspa niewolników*. Dzieje się to w 1760, czyli na trzy lata przed śmiercią autora i trzydzieści pięć lat po premierze paryskiej. Wcześniejsza nieznajomość Marivaux w Polsce związana była – poza przelotnością obecności dell'arte w naszym kraju – ze zdominowaniem życia teatralnego przez teatr Sasów i ich gusta. August II chciał, aby jego teatr pokazywał „quelques petites pièces d'agrément”²⁶, kilka niedużych sztuczek ku uciechu, więc prezentowano utwory Regnarda, Dancourta i Destouches'a, zaś twórczość Marivaux – „francuskojęzycznego twórcy dell'arte” stroniącego od komizmu sytuacyjnego – nie miała do dworskiego teatru wstępu. Podobnie musiało się stać później, gdy na tron wstąpił August III, miłośnik włoskiej opery, a nie wyrafinowanych dramatów opartych na niuansach konwersacji. To prawda, w tym czasie pojawiają się w Warszawie włoscy komedianci dell'arte, ale przecież to nie Włosi grali Marivaux. Do prezentowania jego utworów potrzebni byli Francuzi.

²⁶ Zob. K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 7.

I gdy w teatrze Poniatowskiego pojawia się francuski zespół, Marivaux wkracza na scenę wręcz przebojem (choć grano Marivaux wcześniej jeszcze u Albaniego: *Le jeu de l'amour et du hazard* 21 stycznia 1762 oraz *L'école des mères* 21 października 1762)²⁷. W latach 1765–1767 jest czwartym najczęściej wystawianym autorem francuskim. Josse Rousselois i jego aktorzy prezentują siedem komedii Molière'a, sześć Jeana François Regnarda, pięć Philippe'a Néricaulta Destouches'a i cztery utwory Marivaux: *L'Ile des esclaves*, *Le Legs*, *La Mère confidente*, *La Surprise de l'amour*.²⁸

Nie sposób ustalić innego powodu doboru tytułów sztuk Marivaux, niż ich obecność na scenie brukselskiego Grand Théâtre de la Monnaie, czyli teatru należącego do korony habsburskiej, a przecież to sceny habsburskie (już od czasów Rousselois piszącego swój projekt polskiej sceny narodowej właśnie w Wiedniu²⁹) wywierały w tym czasie pierwszorzędny wpływ na polską scenę narodową. *L'Ile des esclaves* prezentuje zespół de la Monnaie w roku 1761³⁰ – więc Rousselois, zgodnie z deklaracjami, może korzystać z tego wzorca repertuarowego. Zwłaszcza że sztuka ma już kilka wydań: w 1725, 1731, 1733 (w wielotomowym zbiorze *Nouveau Théâtre Italien* wydanym u Briassona), 1758 (wydanie zbiorowe tekstów Marivaux przygotowane w drukarni Duchesne). *La mère confidente* prezentowana jest w Brukseli w latach 1753, 1754, 1761, 1765, a drukowana w latach 1735, 1740 (wydanie zbiorowe u Prault-syna), 1758 (zbiór Duchesne). *La Surprise de l'amour* jest na deskach Monnaie w latach 1753, 1761, a drukowana jest w 1723, 1730, 1733, 1753. Być może wyłącznie *Le Legs* było propozycją oryginalną, bo na pewno mieszkańcy Brukseli oglądali tę sztukę w 1769 – ale wcześniejsze przedstawienia sztuki wydawanej w 1736, 1740, 1758 (Duchesne), 1759 (Prault-syn), mogły nie pozostawić po sobie śladu. Jest wątpliwe, aby Rousselois postanowił ryzykować prezentowanie sztuki, o której powodzeniu wśród widzów teatru, którego losy śledził, by nie wiedział.

Hamon – może dlatego, że nad teatr konwersacji stawiał teatr muzyczny, stając się zresztą cenionym, zwłaszcza na Północy, antreprenerem opery komicznej – ze swoją trupą w Warszawie sięgał po Marivaux rzadziej (zagrał *Le Legs*), choć w ogólnych założeniach powtórzył linię repertuarową Josse'a Rousselois. Podobnie zespół Montbruna, który raz sięgnął nie tylko po twórczość Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*), ale także po Molière'a. Montbrun grał głównie twórców bardziej współczesnych, co związane było z faktem, że coraz więcej „klasyki”

²⁷ Por. B. Korzeniewski, *Teatr francuski za Augusta III*, „Pamiętnik Teatralny” 1956 z. 1.

²⁸ Por. L. Bernacki *Teatr; dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1929, t. 1–2; K. Wierzbicka-Michalska *Źródła do historii teatru warszawskiego*, cz. 1, Wrocław 1971; M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Teatralny” 1962 z. 2.

²⁹ Zob. K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 48 oraz 47 oraz K. Wierzbicka-Michalska, *Josse Rousselois. Projekt organizacji teatru Warszawskiego*, [w:] *Z dziejów wojny polityki. Księga pamiątkowa ku uczczeniu siedemdziesiątej rocznicy urodzin prof. dra Janusza Wolińskiego*, Warszawa 1964.

³⁰ Daty brukselskich prezentacji sztuk Marivaux na podstawie danych zgromadzonych w bazie tworzonej przez Oxford Brookes University *Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution*.

francuskiej przedostawało się już na deski teatru polskiego w przekładach. W październiku 1777 aktorzy polscy wystawiają *Miłość sympatyczną* (czyli *Igraszki trafu i miłości* w nieznanym przekładzie), w październiku 1781 *Przesąd przewyciężony* (w nieznanym przekładzie), w tym samym miesiącu *Wyspę niewolników* (w nieznanym przekładzie), w marcu 1787 prezentowane jest *Powtórne zakochanie się* (w przekładzie Zabłockiego), w kwietniu 1787 *Matka konfidentka* (w przekładzie Zabłockiego), a we wrześniu tego samego roku *Próba*.

O przekładach, z których wówczas korzystano, wiemy bardzo niewiele. Na pewno nie sięgnięto po tłumaczenia zrobione przez Józefa Andrzeja Załuskiego w roku 1760 (*Koniec niespodziewany – Le Dénouement imprévu* oraz *Wyspa roztropności, albo Pijemczykowe obyczaje – L’Ile de la raison*; oba przekłady spłonęły w trakcie drugiej wojny światowej). Zabłocki przełożył najpewniej dwie komedie: *Powtórne zakochanie się – La Double inconstance* (1786) oraz *La mère confidente – Matka konfidentką* (1787); oba przekłady zaginęły. Opublikowano także anonimowo: *Le Jeu de l’amour et du hasard* (*Miłość sympatyczna*, 1776), *Le Préjugé vaincu* (*Przesąd przewyciężony*, 1782), *L’Ile des esclaves* (*Wyspa niewolników*, 1782) i *Les Fausses confidences* (*Fałszywe zwierzenia się*, 1784). Wszystkie tłumaczenia zostały opublikowane przez Dufoura.³¹

Niewiele wiemy o reakcji publiczności na te spektakle polskich aktorów. „Le Journal littéraire de Varsovie” donosił, że *Miłość sympatyczna* była „assez applaudie” – dość oklaskiwana³², ale nie był to – tak przynajmniej wynika z zachowanych informacji – jakiś szczególny sukces. Nie do końca wiadomo, jak należałoby interpretować informację z „Le Journal Littéraire” po premierze *Igraszek trafu i miłości*. Autor artykułu zapewnia, że „zbyt dobrze znamy te dzieła [drugie to *Młoda Indianka* Sébastien-Rocha Nicolasa de Chamforta w przekładzie Leona Pierożyńskiego] w ich pierwotnym kształcie, aby je tutaj opisywać”. I dodaje, że „oba widowiska spotkały się z aplauzem”.³³ Ta „zbyt dobra” znajomość dzieł dotyczyła pewno ich recepcji w wersji drukowanej (przekład *Igraszek...* ukazał się rok przed premierą), a może informacja o powszechności dzieł francuskiego dramaturga jest po prostu chwytem reklamowym wydawcy (i dramatów, i „Le Journal littéraire”). Nie ulega jednak wątpliwości, że wybuch „zbyt dobrej znajomości” Marivaux jest relatywnie głośny i bardzo krótkotrwały.³⁴ Bogusławski

³¹ Przekłady te są m.in. w zbiorach Biblioteki Narodowej, również w ogólnodostępnej formie elektronicznej bibliotecznego portalu polona.pl.

³² „Le Journal Littéraire de Varsovie” 1778 nr 3, s. 271–272; zob. L. Bernacki, op. cit., t. 1, s. 154.

³³ „Le Journal Littéraire de Varsovie” 1777 nr 1; zob. *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 187.

³⁴ Marivaux grany jest jeszcze między innymi w Krakowie u Kajetana Sołtyka: *Le Triomphe de l’amour* w oryginale w 1766 (por. Michał Pawlik *Katalog księgozbioru, rękopisów, dyplomów, rycin, map, atlasów, fotografii, jakoteż osobistych dyplomów, adresów, itp. pozostałych po śp. Józefie Ignacym Kraszewskim*, Lwów, 1888, s. 509, poz. 10065), Mateusz Witkowski wystawia w sezonie 1781/1782 *Miłość sympatyczną* w Pałacu Spiskim (por. Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie, w latach 1781–1830*, Kraków, 1980, s. 45). Gra się utwory Marivaux w teatrach magnackich, na pewno w Dukli u Mniszchów – *Igrzysko miłości, Le Jeu de l’amour et du hasard* (por. L. Bernacki, op. cit., t. 2, s. 254).

po jego utwory sięgać już nie będzie. Krótka kariera Marivaux szybko dobiegła końca i nie pozostawiła wielkiego śladu w twórczości polskich autorów.

Ale nie pozostawiła też wielkiego śladu w pierwszych próbach historycznych podsumowań polskiego teatru XVIII stulecia. Andrzej Zalewski w *Krótkiej kronice teatru polskiego* (drukowany u Pijarów Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego, od 1 stycznia 1813 do 1 stycznia 1814) przyjmuje taki sposób opowiadania o historii sceny, który zdaje się wskazywać jeden z pierwszych powodów rozminięcia się polskiego teatru z dziełami francuskiego autora. Wydaje się, że powodem braku zainteresowania twórczością Marivaux w Polsce wśród ważnych autorów było przekonanie o jej lekkim charakterze, jej łatwe powiązanie z jarmarczną wersją dell'arte i nieprzystosowanie do dydaktycznej misji sceny narodowej.

Dość symptomatyczne, że Zalewski poświęca swoją kronikę gatunkom wysokim. Za Tadeuszem Czackim pisze o pierwszych tragediach (*Pamela* za panowania Zygmunta I, „w której wiele jest o czarach i wieszczkach”), pisze o *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego, wspominając o tym fakcie jednym tchem z przywołaniem przekładów *Cyda* i *Andromachy* (Morsztynów). Pogardę do gatunków niższych przejmuję od Dmochowskiego („Pamiętnik”, styczeń 1801):

U nas przez długie lata teatr był ubogi,
Miejsce jego trzymały szkolne dyjalogi
Gdzie w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna szlachta ławy,
Żaki różne czyniły widowiska z siebie,
Udawały, co w piekle, co się dzieje w niebie.³⁵

„Prawdziwa” historia teatru zaczyna się dla Zalewskiego wraz z otwarciem teatru przez Augusta III, „na którym grano opery włoskie; widowiska te dawano bezpłatnie, lecz często zabierano z ulic gwałtem spektatorów dla zapełnienia sali, gdyż mało kto rozumiał i smakował w cudzoziemskich widowiskach”. Przełomem jest dla Zalewskiego decyzja Stanisława Augusta, „prawdziwego opiekuna i lubownika teatru”, który życzył sobie, „aby utworzył się teatr narodowy”.

Sposób, w jaki Zalewski pisze o dziejach tej sceny, rządzi także narracją jego opowieści o kolejnych scenach i – wreszcie – wyznacza sposób pisania o polskim teatrze przez kolejne wieki. Jest spór: z jednej strony stoją „prawdziwi lubownicy teatru”, kreowani na mesjaszy sceny nad Wisłą, z drugiej widzowie, o których nierzadko pisze się, jakby chodziło o wrogą i niewdzięczną hordę. A zatem, wspomniawszy o aktorach, rozpisuje się Zalewski, że grano w Pałacu Saskim kolejne polskie sztuki (choć wspomina też o „tłumaczeniu prozą z Destucha”). Niestety, ta „publiczność chciwa nowości i zwykła przenosić wszystko obce nad swoje, za-

³⁵ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 271.

miast wspierania sceny narodowej, opuściła ją zupełnie”.³⁶ Kolejne stronicy kroniki Zalewskiego, to głównie zestawienie tytułów granych w określonych latach przez warszawskie zespoły. Zasada jest przewidywalna: obce sztuki figurują pod polskimi tytułami, zwykle bez nazwiska autora (choć odnotowuje się tłumacza – zwłaszcza, gdy jest nim Zabłocki czy Bogusławski). Cała uwaga kieruje się w stronę autorów polskich.

Zestawienie tytułów jest niekompletne, co oczywiście nie może dziwić, bo tekst Zalewskiego jest jedną z pierwszych refleksji historycznych nad tym tematem. Czy pomijanie jednych tekstów związane jest z chęcią wybicia na pierwszy plan tekstów wspomnianych? Nie wiadomo. Pomija Zalewski premierę *Miłości sympatycznej* Marivaux w 1775, podaje tytuł *Przesądu zwyciężonego* (powinien „przezwyćzionego”, 1781) i *Wyspy niewolników* (1781), w 1787 pomija *Falszywe zwierzenie się*, ale nie zapomina o *Matce konfidentce*. Niewiele wiemy od Zalewskiego o tym, ile razy wznawiano sztuki (lub czy w ogóle wznawiano) – w tej historii liczy się co innego: odnotowanie jednostkowego faktu, nie zaś popularność danego wydarzenia. Tę kronikę teatru pisze Zalewski, nie zaś publiczność, która ma swoje typy. Widać to także w negatywnym sposobie formułowania myśli. Odnotowuje się częściej, że widzowie nie dopisali – o sukcesach mówi się niewiele. Powstaje oto raczej obraz teatru, jakiego chciałby Zalewski, nie zaś takiego, jakim był on naprawdę.³⁷ W jego tekście doskonale widać, jak bardzo instytucja teatralna w Polsce nie należała do jej widzów – jak bardzo była poddana presji misyjności. Może i próbowała być polską Comédie-Française, ale niezmiernie daleko było jej do nowej Comédie-Italienne. Do kontekstu ekonomiczno-społecznego funkcjonowania teatru w Warszawie dochodził także kontekst ekonomiczny.

POLSCY NOWOŻYTNICY NA USŁUGACH PAŃSTWA

Te dwie rzeczywistości były jakoś złączone, ale podążały różnymi drogami. Złączeniem były nazwiska – nazwiska aktorów i autorów – dzięki którym warszawska publiczność mogła „zetrząść się” z francuskim czy włoskim teatrem, ale za tymi nazwiskami kryły się inne kultury. Chodzi o coś więcej niż odmienność cywilizacyjna dwóch narodów oddalonych od siebie o kilkadziesiąt kilometrów. Takie spostrzeżenie byłoby oczywistością. Wbrew pozorom od okresu saskiego do okresu stanisławowskiego jest w Polsce wiele dziedzin życia, dla których dystans do zachodnich realiów nie tylko nie niweluje się, ale – przeciwnie – ulega zwiększe-

³⁶ Ten i wcześniejsze cytaty: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, op. cit., t. 2, s. 387–388.

³⁷ Oczywiście jest to pewne uogólnienie – Zalewski wspomina niekiedy o liczbie spektakli (dzięki temu wiemy między innymi, że popularne stają się przedstawienia widowiskowe – np. w 1795 „sławny Pinetti dał kilkanaście reprezentacji mechanicznych na wielkim teatrze” – ale to margines tej opowieści.)



Pierre de Beaumarchais, ryt. Michon, 1784

niu. Nie dlatego, że nasze społeczeństwo nie zmienia się – w XVIII wieku mamy do czynienia z gruntowną przebudową naszej świadomości – ale społeczeństwo francuskie zmienia się w tym czasie jeszcze szybciej. Od zamknięcia Hôtel de Bourgogne w 1697 do jego ponownego otwarcia w 1716 francuska komedia dell'arte – rozumiana nie tylko jako to, co na scenie, ale także jako kontekst, który umożliwia jej istnienie – zmienia się bardziej, niż polska komedia dell'arte od warszawskich występów Constatniniego w 1699 przez pierwsze dekady XVIII stulecia.

Warto o tym pamiętać zwłaszcza w zestawieniu z jednym z najpiękniejszych esejów Jana Kotta *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*, w którym autor rozwija metaforę dwóch zegarów – bijących w Polsce i we Francji. Porównując obecność dramatu francuskiego w Paryżu i w Warszawie, zauważa, że w XVIII wieku niemal udaje się zestroić ich wskazówki, choć początkowo czas nad Wisłą odmierzany jest z bez mała stuletnim opóźnieniem. „Bohomolec przerabia Molirowskiego Scapina na polskiego Figlackiego z opóźnieniem prawie stuletnim; Albani wystawia Diderota w rok po jego francuskiej premierze”.³⁸ *Cyrulika sewilskiego*

³⁸ J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 10, następny cytat s. 12.

pokaże się w Warszawie cztery lata później niż w Paryżu, *Wesele Figara* – ledwie dwa lata po premierze we Francji. Porównania dat muszą robić wrażenie.

Ale na tej ogólnej osi czasu dostrzega Kott mniejsze konstelacje – spóźniający się zegar polskich przekładów i inscenizacji preromantyzmu i romantyzmu niemieckiego, czy – to „trzeci zegar” – relacje cudzoziemców przebywających w Warszawie i Polaków ślących do ojczyzny listy i relacje z zagranicy. Ta ostatnia konstelacja jest najtrudniejsza do sklasyfikowania i najmniej spójna – organizowana jest nie wokół daty, czy nazwiska twórcy, ale wokół autora relacji. Ci, którzy odmierzali czas „trzecim zegarem”, czynili to „na swój prywatny użytek, według czasu polskiego w swojej działalności publicznej i reformatorskiej”. Nie po to, aby osłabiać siłę metafory Kotta, ale – przeciwnie – by ukazać jej pojemność i złożoność, warto dodać jeszcze jeden zegar do tej chronologii teatrów francuskiego i polskiego w wieku XVIII. Zegar, który można by nazwać miernikiem instytucji teatralnej i jej widzów. Znalezienie relacji obu wskazań w XVIII wieku jest bardzo skomplikowane.

Szukając paralelnej, francuskiej daty dla naszego roku 1765 i powstania polskiej Sceny Narodowej wskazuje się na rok 1680, uznawany za rok powstania Comédie Française. Warto jednak zauważyć, że narodowa scena Francji – jako wzór – była pewną ideą – zmienną, zależną od czasu jej charakteryzowania i autora charakterystyki – nie zaś stałym tworem o niezmiennym regulaminie i sposobie jego interpretowania. Choć wiele scen Europy odwoływało się do Comédie Française, to przecież za każdym razem chodziło o inną Komedię Francuską. Czym innym była ta scena w roku 1722, gdy powstawał Lille Grønnegade w Kopenhadze, czym innym w roku 1756 (Rosyjski Teatr dla Przedstawień Tragedii), a czym innym w 1783 (Praski Hrabęci Nosticovo národní divadlo) itd. Jeśli ten „drogowskaz dla organizacji, zasad i funkcji scen narodowych”³⁹ był tak chętnie przyjmowany, to właśnie dlatego, że był wyjątkowo ogólny i zmienny. Liczne nawiązania i wskazania tej sceny jako wzorca, są bardziej sukcesem francuskiej mocarstwowości (w formie ukształtowanej jeszcze przez Richelieu – o czym za chwilę) niż faktycznej wartości artystycznej tej sceny w chwili jej symbolicznego powstania (1680), czy w kolejnych latach – 1722, 1756, 1780, 1768 itd. Warto zresztą zauważyć, że model powstającej w Warszawie instytucji (a także planów i nadziei z nią związanych) – mimo utrzymanych w oświeceniowym tonie dyskusji – odwołuje się de facto w znacznej mierze do francuskich wzorców z pierwszej połowy wieku XVII, czyli sprzed stu pięćdziesięciu lat, w dużo mniejszym stopniu (lub wcale) do wzorców Europy dochodzących do głosu mieszczan.

Mimo różnicy epok, nie jest bowiem znów tak daleko wspólnym poczynaniom Stanisława Augusta, Krasickiego, Czartoryskiego, Bohomolca do działań Richelieu, jego Société des cinq auteurs i Jeana Desmaretza, zaś numery „Monitora” są

³⁹ D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 61.



Kardynał Armand de Richelieu, mal. Philippe de Champaigne, 1633–1640

swoistym świadectwem polskiej wersji sporu Starożytników i Nowożytników – sporu, który początkowo we Francji, a później w wielu krajach Europy, za punkt wyjścia miał ocenę antyku i sztuki nowożytnej (Starożytnicy uważali, że piękno antyku jest niedoścignionym wzorem). Z czasem kłótnia o antyk i nowe czasy wyznaczyła jeden z najważniejszych paradygmatów odwołujących się nie tylko do stosunku do sztuki, ale też polityki i historii. Nowożytnicy – a była to formacja, której patronował Richelieu – wierzyli, że Francja stała się nie tylko nowym, ale także wspanialszym Rzymem. Odwoływali się do wiary w ciągłe doskonalenie się ludzkości (wobec czego – w sposób naturalny – to, co nastaje później musi być doskonalsze od tego, co było wcześniej), czyniąc z argumentu o charakterze naukowym (czy para-naukowym) argument w debatach o sztuce.

Nowożytnicy – choć działali głównie na polu sztuki – położyli podwaliny pod francuski absolutyzm, gloryfikując monarchów i propagując szczególnie rodzaj patriotyzmu. Byli myślicielami w pełni oddanymi państwu i często związanymi z nim licznymi przywilejami (Richelieu przyczynił się do etatyzacji wiernych królowi artystów – tytuły i funkcje, którymi ich obdarzał wiązały się z korzyściami

mi majątkowymi). Przyczynili się wreszcie nowożytnicy do zakończenia hegemonii kultury włoskiej (opracowali nowe wzorce sztuki – w dramacie uczyniło to stowarzyszenie „Pięciu autorów” założone przez kardynała w 1635) i propagowania języka francuskiego. Młodsze pokolenie, które dochodziło do głosu już w okresie utrwalonego absolutyzmu (do tej grupy należał między innymi Racine i – starszy – Molière) stało się siłą o charakterze kontestacyjnym. Starożytnicy – tak ich nazwano z racji poszanowania dla kultury antycznej – nie tylko kwestionowali przełomowość współczesnych im osiągnięć (uważali, że gdyby nie doszło do upadku Grecji i Rzymu nauka też by się rozwijała), ale także odważali się na krytykę monarchii wysuwając postulat niezależności artystów i sztuki (pomagało temu sięganie – na zasadzie aluzji – do metafor dawnych literatów).⁴⁰ Spór starożytników z nowożytnikami nigdy nie został rozstrzygnięty i po krótkich okresach zawieszenia broni odzywał na nowo – XVIII wiek, a zatem czas oświecenia – był areną zagorzałego sporu, który dzielił najwybitniejszych (nowożytnika Voltaire’a i starożytnika – Rousseau) i zamknął stulecie przejściem inicjatywy przez obóz starożytników (klasyczny zwrot u Poussina zapowiadał klasycyzm Davida).

W ten spór włączyło się wiele środowisk Europy, o czym świadczą chociażby liczne aluzje, które wyszły spod pióra Jonathana Swifta (m.in. opisy wyspy Laputy w *Podróżach Guliwera*). Trudno przecenić wpływ tego konfliktu na kształt całych społeczeństw: nie chodziło bowiem wyłącznie o rozważania o charakterze estetycznym (do tego łatwiej sprowadzić opozycję barok – klasycyzm i jej podobne), ale o dylemat dotyczący wolności osobistej i kwestii poddania się „dominującemu nurtowi”. Nowożytnicy umożliwili istnienie silnego państwa. Richelieu – mecenas sztuk, który tworzył akademie i dystrybuował artystyczne monopole – kierował się głównie troską o wzmocnienie monarszej władzy. Jeśli nowożytnikami byli osiemnastowieczni encyklopedyści – uważając jednocześnie, że tworzą ideę państwa demokratycznego – to pokazuje to, jak wszechstronna i twórcza była opozycja między tymi, którzy wierzyli w jeden model piękna i geniusz antyku, a tymi, którzy głosili rozwój (wraz ze związanym z nim relatywizmem wartości) i pochwałę współczesności.

Oczywiście, środowisko polskich reformatorów czyta filozofów oświecenia i chce uczestniczyć w wielkich debatach ówczesnej Europy Świata, ale ich działania mają jednocześnie podobne znaczenie, co reformatorskie poczynania środowiska Ludwika XIII. Wracając do metafory Jana Kotta, można by stwierdzić, że w jednej dłoni redaktorzy „Monitora” noszą ten sam zegarek, co francuscy encyklopedyści, w drugiej trzymają czasomierz kardynała. I choć nie ma tu porównań w skali jeden do jednego, to paraleli jest wiele. Nie chodzi nawet o to, że można w Krasickim odnaleźć nowoczesnego reformatora, duchownego tego

⁴⁰ O francuskim sporze starożytników i nowożytników por. P. Olkusz, *Absolutyzm i akademia*, „Dialog” 2014 nr 10.



Jean Desmarets, 2 poł. XVII w.

samemu Ecclesia militans co Richelieu⁴¹, skonfliktowanego z epoką i otoczeniem, a jednocześnie jakże dla tej epoki i otoczenia charakterystycznego (pomijając nawet sam fakt, iż o mało nie został Krasicki sekretarzem wielkim koronnym⁴²). I nie chodzi o to, że Bohomolec i Czartoryski – w ich zaangażowaniu w sprawę władcy – pełnią podobną funkcję, co Desmarets. Chodzi o podobny cel działań obu grup – tej zasiadającej wokół stołu w Palais Cardinal i tej w Warszawie. Polska polityka teatralna służy jednocześnie idei oświecenia i walce w naszym sporze nowożytników i starożytników, który nie jest tylko kłótnią o mało w zasadzie ważne trzy jedności – ale pytaniem o wartość współczesności, pozycję władcy i wolność osobistą, statut dzieł narodowych. Tak jak wygranie – w życiu oficjalnym – sporu nowożytników ze starożytnikami zreformowało Francję, tak reforma Polski była zależna od podobnego sporu. Bo czy naprawdę chodziło wyłącznie o oświeceniową reformę kraju (tę, która – wiadomo to było z Francji – prowadziła do osłabienia monarchii i jej instytucji), czy w dużym stopniu także o tę reformę, która wzmacniałaby struktury państwowe – wśród nich teatr. Teatr nie w służbie ogółu, ale właśnie w służbie króla i jego najbliższych współpracowników. O reformę szukającą sojuszników w intelekcie – niekoniecznie oświeceniowym, osiemnastowiecznym, ale w intelekcie ludzi wykształconych i pracujących, grupie,

⁴¹ Por. M. Fumaroli, *La querelle des Anciens et des Modernes XVIIème–XVIIIème siècles précédé de Les abeilles et les araignées*, Gallimard, Paris 2001, s. 110.

⁴² Por. Z. Goliński, *Krasicki*, Warszawa 2002, s. 120–121.

którą Richelieu odnalazł w szlachcie togi, a u nas szukano w urzędniczej szlachcie (zwłaszcza między pierwszym rozbiorem a Sejmem Wielkim). Pisał – choć nie na łamach swojego pisma – jeden z redaktorów i drukarz „Monitora” Mitzler de Kolof:

Miłość ojczyzny jest największą cnotą rzetelnego obywatela. Trzeba wdrażać [...] szczególny wstręt przeciwko tym, którzy przekładają swój interes osobisty nad dobro ojczyzny [...]. Secundo: Powinno się dowieść, że snobizm są w państwie szkodliwe [...] Tertio: Trzeba ośmieszać głupi i wyimaginowany honor.⁴³

Blżej Mitzlerowi do Jeana Jacques’a Rousseau czy do nowożytnika i zaufanego współpracownika Richelieu Jeana Desmaretza? I wreszcie, czy w niemal powszechnie zaakceptowanym przez członków „republiki literackiej” określeniu „mądry król”⁴⁴, nie ma tej samej gloryfikacji władcy, która wiek wcześniej wypełniła we Francji dedykacje, wstępy a nieraz i całe dzieła nowożytników – jej modelem był *Le Siècle de Louis le Grand* (Wiek Ludwika Wielkiego) Charles’a Perraulta (1687). „Combien adore-t-il la sagesse infinie”⁴⁵ („Jakże bardzo uwielbia on nieskończoną mądrość”) – w emfazie deklarował, bo już nawet nie pytał Perrault, pisząc o niosącym ludzkości światło, cywilizację i kulturę Ludwiku. Doskonale współbrzmia to z bliskim Poniatowskiemu „filozoficzno-fizjokratycznym poglądem, iż królowi przysługuje kuratela nad małoletnimi i ciemnymi poddanymi, których trzeba dopiero wyedukować i przysposobić do obywatelstwa”.⁴⁶

Specyficzną mieszaninę postaw – po pierwsze osiemnastowiecznej i siedemnastowiecznej, a po drugie nowożytnickiej i klasycyzującej (należy pamiętać, iż obie opozycje nie są tożsame) – doskonale widać w tekstach krytycznych Ignacego Krasickiego, myśliciela prawdziwie eklektycznego. W 1765 pisał w „Monitorze”:

Molière, Racine, Corneille, Voltaire we Francji, Shakespeare, Addison w Anglii teatralnymi kompozycjami na nieśmiertelną sobie sławę zarobili i w tym rodzaju pisma przewyższyli starożytność.⁴⁷

I choć w tym zdaniu zwykle zwraca się uwagę na obecność Shakespeare’a, to przecież jest ono głównie refleksją Krasickiego po lekturach tekstów stworzonych właśnie w siedemnastowiecznej fazie sporu Anciens i Modernes. Z tej perspektywy, w co najmniej równym stopniu, frapować powinna obecność Racine’a i Molière’a, dwóch zadeklarowanych starożytników, programowo niedopuszczających możliwości stworzenia czegoś doskonalszego (a w każdym razie

⁴³ W. Mitzler de Kolof, IV list cyklu *Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die polnischen Schaubühnen betreffend*, cyt. za: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu teatru narodowego 1765–1785*, Wrocław 1957, s. 122.

⁴⁴ Por. E. M. Rostworowski, *Historia powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa 1984, s. 771–773.

⁴⁵ C. Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, [w:] M. Fumaroli, op. cit., s. 269.

⁴⁶ Por. E. M. Rostworowski, op. cit., s. 770.

⁴⁷ Cyt. za: S. Ozimek, op. cit., s. 29.

bardziej ponadczasowego) niż dzieła antyku i jednocześnie wielkich przeciwników „nieskończonej mądrości” współczesnych władców. Rok później (numer 63 „Monitora”) pisał Krasicki o trzech jednościach, pewno pod wpływem Boileau (to on, w sojuszu z Racine’em zwalczał idee spadkobierców Richelieu), ale wyraźnie nie potrafił uporać się z wykładnią starożytnika, więc ostatecznie wykorzystał przede wszystkim Marmontelowską definicję *Unités* z Wielkiej Encyklopedii.⁴⁸

Ta ambiwalencja stosunku do sporu Anciens i Modernes doskonale streszcza się w satyrach Krasickiego – pisanych zresztą bez wskazania nazwisk krytykowanych osób, a zatem wbrew zaleceniom tak często przez księcia poetów polskich przywoływanego Boileau⁴⁹ – oraz często powracającym motywem złotego wieku i postępu, będącym osią kłótni nowożytników ze starożytnikami. Krasicki, przy całym poparciu dla czasów Poniatowskiego (i przekonaniu o poprawie świata, również w porównaniu z antykiem), powtarza schemat rozumowania Jeana Baptiste’a Du Bos z *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. „«Lepiej teraz niż przedtem». – «Dlaczego?»” – pyta Krasicki w *Pochwale wieku* i prowadzi myśl po ścieżkach wydeptanych przez starożytnika Du Bosa, zwolennika poglądu, iż to starożytność namagnesowała wskazówki kompasów prowadzących świat ku rozwojowi.

Z pracy ojców szczęśliwe korzystają syny,
A do zdatnego rzeczy stosując użycia,
Nowe wiekom późniejszym gotują odkrycia.
– „Więc lepiej rzeczy idą, bo żywiej, bo sporzej”.
– „Sądz. jak chcesz, może lepiej, może też i gorzej”⁵⁰

– kończy satyrę Krasicki, jakby bezsilny wobec argumentacji wielkiego traktatu wymierzonego w Perraulta.

Traktatu, z którego argumentacją – wykluczającą geometryczną metodę Encyklopedii – poradził sobie dopiero Diderot.⁵¹ Ale jego refleksji Krasicki albo nie znał, albo nie akceptował, albo też różnie w różnych okresach się do niej ustosunkowywał.

Kwestia postawy wobec antyku jest ważna z wielu powodów – przede wszystkim dlatego, że otwiera debatę o złotym wieku (która w sarmackiej i anty-sarmackiej Polsce była bardzo żywa) i jest kluczowa dla legitymizacji władzy. Nowożytnicka Francja budowała swoją potęgę – kulturalną, ale i państwową – właśnie wokół debaty zapowiadanej w słynnej formule Bernarda z Chartres, o karłach, „które wspinają się na ramiona gigantów, by widzieć więcej od nich i dalej sięgać wzrokiem” i podobną ścieżką musiał podążać (i podążał) obóz reformatorów

⁴⁸ Por. S. Ozimek, op. cit., s. 38.

⁴⁹ Sprawę bezimienności krytyki satyrycznej w polskim oświeceniu analizuje Józef Tomasz Pokrzywniak, [w:] I. Krasicki, *Satyry i listy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1999, s. V–XX.

⁵⁰ I. Krasicki, *Pochwała wieku*, [w:] idem, *Satyry i listy*, op. cit., s. 106.

⁵¹ M. Fumaroli, op. cit., s. 213.

skupionych wokół Poniatowskiego: postulujących jednocześnie neoklasycyzm szanujący antyk i poetyki progresywne, afirmujące nowoczesność. Jednak w sarmackiej Polsce regionalne wydanie mitu złotego wieku prowadziło do olbrzymich nieporozumień i utrudniało przejmowanie en globe teorii francuskich akademików. Krasicki, którego nowożytnicka postawa w *Pochwale wieku* jest niejednoznaczna, okazuje się starożytnikiem w rozprawce *Biblioteka*, gdy pisze o „szanowaniu wieków dawnych”, bo „takowemu sposobowi myślenia kunszt druku winien”.⁵² Zupełnie obca wydaje mu się teza wielkiego akademika Rampalle’a, który w *L’Erreur combatue* (1641) widział w nowych czasach „nouvel éclat” – nowe lśnienie (jakże blisko tu do oświeceniowej metaforyki) i zapowiadał Fontenelle’owską teorię postępu.⁵³ Teorię, którą przecież Krasicki znał – bo jego *Rozmowy zmarłych* nie powstają bez relacji z Fontenelle’owskimi, popularnymi w XVII i XVIII stuleciu, *Dialogues des morts* (1683) – ale z którą wiecznie polemizował. Znaczące, że jego *Dialogom* patronuje „faworyzowany przez autora Lukian”.⁵⁴ Lukian, który we Francji był mistrzem starożytników.

Nieoczywistość stanowisk biskupa-literata – choć zadeklarowanego zwolennika postępu utożsamianego symbolicznie z mglistym (raczej ideowym, niż historycznym) pojęciem nowożytności, a bezpośrednio ze stronnictwem Poniatowskiego, to jednak częstokroć zwolennika starożytników – może tłumaczyć jego mniejszy niż Bohomolca czy Czartoryskiego wpływ na scenę narodową. Nie ulega jednak wątpliwości, że – nawet szkicowa – analiza jego nieoczywistej postawy wobec sporu starożytników i nowożytników, bardziej niż analiza postaw skrajnych, może mówić wiele o uwikłaniu polskiego oświecenia w różne dyskusje jednocześnie. Tykały bowiem wówczas nie tylko – stopniowo coraz lepiej zestrojone – zegary oświecenia francuskiego i polskiego, ale nieustannie przesuwały się także wskazówki zegarów odmierzających spory starożytników z nowożytnikami. Stąd specyficzna poetyka obozu królewskiego, którego członków można by nazwać oświeconymi starożytnikami. Wyrażenie po części oksymoroniczne, ale – mimo tej wady – przydatne.

W pierwszym etapie formowania się sceny narodowej mamy bowiem do czynienia z tekstami i działaniami osób, które chciałyby godzić różne porządki – używać teatru w sposób nowożytnicki (jak Richelieu) i oświeceniowy (w znaczeniu osiemnastowiecznym), ale nie potrafią zrezygnować z dużej części ideałów starożytników. To godzenie ognia z wodą legło u podstaw polskiej poetyki dramatu tego okresu. W 1765 „Monitor” publikuje rozprawę *O wychowawczej roli teatru* Krasickiego, pierwszy tekst z planowanego cyklu *Apologie du théâtre (Pochwała teatru)*.⁵⁵ Joanna Pawłowiczowa zwracała uwagę na zbieżność tytułów – w 1639

⁵² Por. przypis, [w:] I. Krasicki, op. cit., s. 91.

⁵³ Por. M. Fumaroli, op. cit., s. 104–105.

⁵⁴ Zob. Z. Goliński, op. cit., s. 347.

⁵⁵ Tak, powołując się na plany „Monitora” i *Notatnik* Krasickiego, oznaczył ten cykl Ludwik Bernacki.

Apologie du théâtre opublikował Georges de Scudéry – i nie rozstrzygając o naturze związków obu tekstów, wskazywała na potencjalny trop badawczy.⁵⁶

Warto tym tropem podążać i zauważyć, że nasza *Pochwała teatru* – z punktu widzenia celów Poniatowskiego – ma to samo zadanie, co francuska *Apologie du théâtre* pisana pod dyktando Richelieu, niemal 130 lat wcześniej. Celem olbrzymiego eseju Scudéry’ego (pierwsze wydanie miało bez mała sto stron) była zmiana stosunku kleru i dużej części arystokracji do sztuki teatralnej. Kardynał chciał uczynić z teatru szkołę postaw obywatelskich, a jednocześnie wykorzystać scenę w walce o rozwój języka francuskiego. Scudéry sięga po wiele argumentów, których celem jest afirmacja wysokiej wartości teatru i poprawienie pozycji aktora w hierarchii społecznej, odpowiadając w ten sposób na oczekiwania, a najpewniej i zamówienie Richelieu. Pisarz staje zatem w pierwszym rzędzie nowożytników, których odróżnić można było właśnie po gotowości sięgania za pióra i użycia ich w celach typowo politycznych, gdy tylko wzywało do tego państwo. Krasicki czyni to samo – łączy porządki artystyczne i administracyjne, by w czterech artykułach cyklu walczyć ramię w ramię z Poniatowskim. A cel obu *Apologii* jest zbieżny. Dobrochna Ratajczakowa pisała:

teksty pióra Ignacego Krasickiego niczego nie pozostawiały domysłom. [...] przekonywały o konieczności stworzenia w Polsce teatru – „szkoły świata”, łączyły szczęście państwa z istnieniem dobrej i moralnej sceny, która potrafi właściwie wychować obywateli.⁵⁷

Ale jest między *Apologią* Scudéry’ego i Krasickiego także duża różnica. *Pochwała teatru* z „Monitora” już od pierwszego tekstu koncentruje się na uwagach o technice pisania i hierarchii wartości. Te rozważania przepełnią dwa teksty z roku 1766, ale nawet, gdyby ograniczyć polską *Apologię* do pierwszego artykułu z cyklu, to wystarczyłoby to dla postawienia dużego muru między Krasickim a Scudéry’em. Otóż „Monitor” od początku opowiada się za dość dogmatyczną poetyką dramatopisarską („Fałszywie sądzą, którzy rozumieją, iż surowe przystojności reguły wesołość zrażają i tłumią umysł piszącego”⁵⁸), która od Scudéry’ego, Desmaretsa, Perraulta – nie wspominając o ich osiemnastowiecznych kontynuatorach – będzie kwestionowana. W *Apologie du théâtre* rozważania o charakterze postulatywno-normatywnym dążące do wprowadzania zasad są w gruncie rzeczy poza głównym obszarem zainteresowania. Mowa głównie o pożytecznych (edukacyjnych) korzyściach płynących z oglądania i uprawiania teatru. Ale inne teksty Scudéry’ego z łatwością pozwalają na ukazanie różnicy między nim, a Krasickim. W rozważaniach estetyczno-formalnych (a nie dotyczących użyteczności instytucji teatralnej) mamy do czynienia niemal z rewersem i awersem.

⁵⁶ „Zanotujmy tutaj, iż taki sam tytuł *Apologie du théâtre* nosiła rozprawa o teatrze Georges’a de Scudéry, opublikowana w r. 1639. Czy ma ona jakiś związek z serią Monitorową, na razie nie potrafimy powiedzieć”. J. Pawłowiczowa, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794...*, op. cit., s. 98.

⁵⁷ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 67.

⁵⁸ I. Krasicki, *O wychowawczej roli teatru*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 98.



Georges de Scudéry, 1669

Nie byłaby tedy doskonała komedia, gdyby na przykład autor w pierwszym akcie wyprawiał lichwiarza w podróż z Warszawy do Lwowa, a w trzecim lub piątym już przybyłego ze Lwowa do Warszawy pokazał⁵⁹

– pisze nasz oświeceniowy starożytnik, ponad sto trzydzieści lat po tym, jak Scudéry drwił z tych reguł, sugerując, że zasada dwudziestu czterech godzin powinna wymagać od pisarzy pokazywania jak bohaterowie czekają na obiad, na kolację i na pójście spać.⁶⁰

Ciekawe jednak, że mimo dużych różnic dotyczących stosunku do dawnych poetyk (zwłaszcza w kwestii rozwiązań techniczno-pisarskich), i Scudéry, i Krasiński łączą się w laudacji edukacyjnych sił komedii. Wiadomo, że to właśnie ten gatunek dramatyczny wskazano – między innymi na łamach „Monitora” – jako najpożyteczniejszy w Polsce, na czym zresztą buduje się niekiedy specyfikę naszego klasycyzmu, jakby nieufnego wobec tragedii (i jej potencjalnych widzów). Warto jednak pamiętać, że stosunek Richelieu do „niższego” gatunku wcale nie był krytyczny – kardynał dostrzegał w nim to, co dostrzegali w nim reformatorzy z obozu „Monitora”. Najwyraźniej widać to od 1636, gdy drogi Richelieu i nie

⁵⁹ Idem, *O regułach sztuki dramatycznej*, „Monitor” 1766 nr 63 i 64, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 108.

⁶⁰ Zob. G. Scudéry, *Comédie des comédiens* (1632), prolog.

do końca dyspozycyjnych twórców z Compagnie de Cinq auteurs rozchodzą się, a głównym pisarzem kardynała zostaje Desmarets. Manifestem nowego sojuszu jest komedia *Aspasie* (1636). Podobnie jak komedia *Les Visionnaires* (1637) jest potwierdzeniem trwałości porozumienia.

Oba utwory (tak jak inne komedie Desmaretsa) mają charakter dydaktyczny i opierają się na czytelnych alegoriach. Służą mają doraźnym celom Richelieu, pragnącego reformować całe społeczeństwo – w pierwszej kolejności osoby wpływowe (a do nich zaliczono ludzi „republiki literackiej”). *Aspasie* jest zresztą opowieścią w jakiś sposób emblematyczną dla nowożytnickiej mitologii. Wykorzystując fabułę o próbie małżeństwa z musu, mówi się o usilnym i pozostającym wbrew zdrowemu rozsądkowi obstawaniu przy miłości do tego, co minęło.⁶¹ Ci, którzy chcą za wszelką cenę łączyć współczesność z instytucjami przeszłości, są jak okrutni rodzice skazujący dzieci na małżeństwa, które nie dają ani miłości, ani potomstwa. Przyszłość – dla Richelieu – jest w świeżo powstałej Akademii Francuskiej. Tak jak Poniatowski widzi postęp w nowo powoływanych instytucjach państwowych, między innymi w teatrze.

Wątpliwe, aby komedie z tego nurtu znali autorzy kręgu „Monitora”. Zresztą nawet we Francji rozwój tej odmiany twórczości – choć osiągnął cele doraźne – nie wpisał się do historii literatury, ani też nie miał wielkich kontynuatorów. Zresztą ojciec chrzestny gatunku nie zdążył roztoczyć nad nim należytej kuracli (Richelieu umarł w 1642). Niemniej od lat trzydziestych XVII wieku przez dekadę komedia była we Francji tak samo popularna, jak tragedia (berło pierwszeństwa dzierżyła tragikomedial). W latach czterdziestych na dwie tragedie (i tragikomedie) przypada jedna komedia.⁶² Lata pięćdziesiąte przynoszą wreszcie Molière’a i gatunek zaczyna podążać nową drogą. Niemniej nie są to narodziny ex nihilo, ani oparte głównie na wzorcach włoskich – erudycyjnych lub popularnych. Sam Molière – mimo otwartości na współczesne wpływy – jest jednak starożytnikiem. A choć w jego utworach dostrzega się – bardziej w stanisławowskiej Polsce, niż we Francji Króla Słońce – funkcje dydaktyczne, to są one nikłe w porównaniu z natrętną propagandą komedii Desmaretsa i jego nowożytnickich stronników.

Z tego powodu obecność Molière’a na tworzonych przez obóz reformatorski spisach modelowych autorów dla polskiego teatru jest niebywale ciekawa, bo – wbrew temu, co się często powtarza – wcale nieoczywista. Jest ona przede wszystkim dowodem na raczej dramatyczne, nie teatralne źródła inspiracji redaktorów „Monitora” i ich środowiska. W drugiej połowie XVIII wieku Molière nie jest autorem szczególnie często wystawianym na scenach Francji, a nawet w brukselskim Théâtre Royal de la Monnaie, skąd – jak często się powtarza – miały być brane główne pozycje repertuarowe rodzącego się w Warszawie teatru

⁶¹ Por. M. Fumaroli, op. cit., s. 116.

⁶² E. J. H. Greene, *Menander to Marivaux. The History of a Comic Structure*, The University of Alberta Press, Edmonton 1977, s. 27.

publicznego. Raz jeszcze widać, że polski projekt narodowy był wynikiem kilku dekad refleksji i lektur, nie zaś – przynajmniej w sferze literatury – transpozycją jakiejś współczesnej idei. Oddziaływała republika literacka – a jej promienie rozlewały się powoli, wraz z lekturami książek. Zwykle wielokrotnymi.

BOHOMOLEC – DELL'ARTE – MARIVAUX

Molière – jego obecność i lektura w Polsce – jest od tego poszerzania się granic republiki literackiej silnie uzależniony. Co więcej, był autorem historycznym (jego komediobalet *Les Fâcheux* i *Natretów* Józefa Bielackiego dzieli ponad sto lat i co najmniej tyle samo innych różnic), więc odbierano go z perspektywy różnych konwencji i sposobów interpretowania, nie tylko w Polsce, ale i za granicą. Tę zmianę widać u Franciszka Bohomolca: innego Molière'a znał w czasie prac nad komediami konwiktowymi, innego wówczas, gdy – co sugeruje się za Mieczysławem Klimowiczem – współpracował z Krasickim opracowując „komedie na teatrum”⁶³.

Pobudzająca wyobraźnię wizja istnienia „pierwszej naszej spółki autorskiej”⁶⁴ zapowiada tyleż wiek XIX, ileż może przywołać na myśl zespołowe pisanie utworów przez kardynała i Société des cinq auteurs: Richelieu też dawał pomysły i też dbał o wymowę dzieł, a autorzy zapewniali resztę, z nazwiskiem włącznie. I w tej spółce Krasicki-Bohomolec z Molièrem w tle, doskonale widać przeżywany po latach nasz spór nowożytników i starożytników oraz skomplikowane okoliczności rodzenia się polskiego teatru. Bo że Bohomolec dostosowywał komedie Poquelina do teatrów, w których nie było kobiet – to wydaje się spektakularne. Niemniej równie ważne jest, że często anty-nowożytniczne utwory Molière'a umiał przekuć w oręż do walki o absolutyzację polskiej monarchii, silniejszą centralizację i laudację dla nowych czasów. Tylko ile naprawdę zostało z największego komediopisarza? Czy nowożytny Molière jest w ogóle możliwy? I czy mógł nim być Bohomolec?

Nie odnajdzie się w jego sztukach siły i radości Regnarda, a jeszcze mniej tych odmalowań ludzkiego serca, tych prawdziwych żartów, tego wspaniałego komizmu, które stały się zasługą niemożliwego do skopiowania Molière'a. A jednak niezmiennie zyskiwał po nich reputację. Zostawił po sobie kilka sztuk, które zapewniły mu sukces, choć ich komizm jest nieco wymuszony. Na szczęście unikał tego rodzaju omdlewającej komedii, tej odmiany mieszczańskiej tragedii, która nie jest ani tragiczna, ani komiczna – tego monstrum powstałego z niemocy autorów i przesytu publiczności, po tych pięknych chwilach epoki Ludwika XIV.

Czyż nie tak zwykliśmy myśleć o Bohomolcu? I czy Bohomolec nie chciałby sam myśleć tak o sobie? Problem w tym, że o ile autor *Małżeństwa z kalendarza*

⁶³ Zob. M. Klimowicz *Początki teatru stanisławowskiego 1765–1773*, Warszawa 1965.

⁶⁴ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 78.



Franciszek Bohomolec, poł. XVIII w.

odpowiadałby temu opisowi, to nie jest zawsze bliski faktycznemu bohaterowi tych słów Voltaire'a: Philippe'owi Néricaultowi Destouches'owi⁶⁵.

Współcześni – dostrzegając jego pionierstwo w rozwoju gatunku – chcieli widzieć w Bohomolcu naszego Molière'a⁶⁶. My częściej widzimy w nim naszego Destouchesa. A przecież i jedno, i drugie porównanie jest wątpliwe.⁶⁷ Destouches czerpie pełnymi garściami ze starożytnickiej poetyki Boileau, niejako realizując jej postulaty (od ilości aktów poczynawszy, przez ideę wysokiego komizmu do regularnego aleksandrynu) i dopiero na tym fundamencie wznosi kolejne piętra swojej konstrukcji (a jest w niej miejsce i na problemy współczesnego społeczeństwa, i na moralizatorstwo). Bohomolec buduje jakby na odwrót, trochę do góry nogami. Satyrę na wrogów obozu stanisławowskiego ubiera w strój, który ma mieć pozór pewnej regularności, ale zamiast Boileau i aleksandrynow (a przecież Bohomolec umiał pięknie wierszować) pojawia się realizacja poetyki raz to przaśnie dekreteowanej na scenie ustami służącego z *Cerenonianta*: „Komédie to są komédie: rzecz bardzo ucieszna”⁶⁸, raz to sugerowanej przez Krasickiego lub Czartoryskiego.

⁶⁵ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Librairie Générale Française, Paris 2005, s. 1149.

⁶⁶ Na przykład Golański, kreśląc historię teatru francuskiego i „podobnego co do nauk wiekowi Ludwika XIV” we Francji teatru „wieku Stanisława Augusta w Polsce”. Miejsca Molière'a i Bohomolca wydają mu się symetryczne. Por. F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, cyt. za: J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*, op. cit., s. 248–249.

⁶⁷ Co wspaniale wykazuje Dobrochna Ratajczakowa, kontynuując z jednej strony próbę opisu twórczości Bohomolca w tradycji dostrzegania w nim naszego Destouches'a, z drugiej zaś – nieustannie zwraca uwagę na przepaść między ich twórczością. Por. D. Ratajczakowa, op. cit., s. 78–94.

⁶⁸ Cyt. za: ibidem, s. 90.

Bohomolec – rzecz znana – był jednym z głównych zwolenników tego rodzaju przekładu, który opierał się na daleko idącej ingerencji w tekst. Jego wstęp do *Zabawek poetyckich* (1758) i fragment poświęcony tłumaczeniom przypomina zaś – bardziej niż translatorskie uwagi Czartoryskiego z *Panny na wydaniu* – debatę o przekładach toczoną w 1714 między Houdarem de La Motte i Madame Dacier.

La Motte, publikując własny przekład *Iliady* poprzedził go obszernym wstępem *Discours sur Homère* (Rozprawa o Homerze), w którym dużo miejsca poświęcił swojej wizji pracy tłumacza. Pisał:

Są dwa typy przekładów: jedne są dosłowne, i to do nich wydaje się najlepiej pasuje nazwa tłumaczenie, inne są bardziej śmiałe, i powinny być raczej uznane za eleganckie imitacje, mające swoje miejsce w pół drogi między prostym tłumaczeniem a parafrazą. Pierwszy rodzaj przekładów przydaje się tym, którzy szukają w nich jedynie erudycji [...] Drugi rodzaj przekładu jest bardziej ambitny: nie tyle liczy się jego przydatność, ile to, aby się podobał. Nie wystarczy oddawać sensu dzieła, jeśli nie oddaje się przy tym całej jego siły i powabu, nawet, jeśli mu się je dodaje w tych miejscach, gdzie ich pierwotnie brakuje.⁶⁹

Niemal pół wieku po *Le Siècle de Louis le Grand* Perraulta La Motte napisał *Iliadę* godną Wielkiego Wieku, czyli zgodną z oczekiwaniami politycznych zwierzchników, ale będącą jedynie parafrazą greckiego arcydzieła. Jego pracę poddała surowej krytyce Anne Dacier, wybitna znawczyni greki, autorka wspańskiego przekładu *Iliady* opublikowanego wcześniej, bo w roku 1711. Charyzmatyczna przedstawicielka stronnictwa starożytników podporządkowała swoją pracę translatorską trosce o możliwie bliskie zbliżenie się do antycznego pierwowzoru, z góry zakładając, że wersja francuska może być tylko odbiciem literackiego arcydzieła. Po publikacji La Motte’a uznała, iż raz jeszcze musi wystąpić w obronie wiernych przekładów i w tomie *Des causes de la corruption du goût* (O powodach zepsucia dobrego smaku, 1715) odnosiła się punkt po punkcie do tez La Motte’a. La Motte odpowiedział publikacją eseju *Réflexions sur la critique...* Wkrótce do sporu włączyli się kolejni literaci i powstały kolejne teksty. Na ten temat wypowiadali się autorzy „poważni” (choćby młody jeszcze Voltaire), ale kłótnia wykroczyła też poza literackie salony. W 1715 na jarmarku Saint-Laurent prezentowany będzie *Arlequin défenseur d’Homère* (Arlekin obrońcą Homera) Louis Fuzeliera. Rok później Marivaux po raz pierwszy ogłosił tekst pod własnym nazwiskiem: będzie to *L’Homère travesti* (Strawestowany Homer), tekst inspirowany jednym z głównych sporów literackich w Europie, ciągnącym się przez kolejne dekady⁷⁰.

Trudno sobie wyobrazić, aby o kłótni tej nie słyszał Bohomolec w trakcie swoich studiów w Collegium Romanum, a może i później, już w Polsce (bo przecież nasza debata o przystosowywaniu dzieł obcych do polskich realiów toczyła się

⁶⁹ H. de La Motte, *Discours sur Homère*, [w:] Marc Fumaroli, op. cit., s. 453.

⁷⁰ F. Deloffre, [w:] Marivaux, *Oeuvres de jeunesse*, Pléiade, Gallimard Paris 1972, s. 1311–1312.



Nicolas Boileau, ryt. F. Chereau wg obrazu Hyacinthe'a Rigauda, 1710

w ścisłym związku z tamtym sporem), tak jak trudno sobie wyobrazić, by nie czytał o niej w jezuickich bibliotekach. Jezuici, we Francji, a następnie pod jej wpływem również w Europie, stali się jednymi z najważniejszych przeciwników starożytnickich poetyk na starym kontynencie. Powodem było – między innymi – ich zaangażowanie w spór z jansenistami toczony we Francji od czasów Ludwika XIV. Jedną z najważniejszych bitew tego konfliktu rozegrała się po śmierci Króla Słońce w 1715 (i już po eseju Madame Dacier o wyższości wiernych przekładów), gdy mowy pogrzebowe wygłosili – w imieniu Sorbony – Bénigne Grenan i w imieniu jezuitów – Charles Porée.

Porée zarzucił Grenanowi – już po pożegnaniu króla – iż niedostatecznie podkreślił wkład monarchy w zwalczanie herezji jansenistycznej. Grenan odpowiedział na niemal trzydziestu stronach, nie tylko atakując retorykę Charles'a Porée czy teologię jezuicką – ale przede wszystkim broniąc swojego prawa do własnej wizji historii i opisu świata. Swoim tekstem – podobnie jak wcześniejszymi i późniejszymi pracami – przyrównał się do Molière'a, Racine'a i Boileau, ale domagał się także prawa do własnego sposobu „tłumaczenia” przeszłości, czym jawnie stanął po stronie Madame Dacier, w jej sporze z La Mottem i nowożytnikami.⁷¹

⁷¹ Zob. A. Francis, *La mort du roi. Une thanatographie de Louis XIV*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1991, s. 120–126.

Porrée, jeden z głównych teoretyków teatru jezuickiego (*Oratio Didascalia* z 1733) domaga się teatru edukacyjnego, bo jego celem jest wykształcenie elit państwowych urzędników – wiernych monarchii i religii, takich, jakim był swego czasu Jean Desmarets. Jego krytyka współczesnych gustów jest silnie związana z krytyką osłabiania się modelu państwa Ludwików XIII i XIV i rozwojem kultury w pewien sposób reakcyjnej wobec kultury oficjalnej. Podobną nowożytnicką postawę widać w przedmowie do dramatu *Josephus fratres agnoscens* (1695) Gabriela François Le Jay, jezuita starszego o pokolenie od Porée. Le Jay – opowiadając się za inspiracjami tekstami greckimi, a jednocześnie postulując teatr i dramat bez kobiet oraz przemieniający się w narzędzie o funkcji ewangelizacyjnej, stawał się jawnym zwolennikiem nowożytnickiego stosunku do antycznej spuścizny.⁷² To wsparcie jezuitów pomagało wielokrotnie Houdarowi de la Motte w obronie jego wizji teorii przekładu: choćby w liście do Fénelona z 15 kwietnia 1714 pisał o pochwałach, jakie otrzymywał od wielkiego jezuickiego autora łacińskiego Noël Étienne’a Sanadona oraz Charles’a Porée⁷³, jednego z głównych architektów jezuickiego teatru również w Polsce.

Bohomolec i we wstępie do *Zabawek poetyckich*, i we wcześniejszych o kilka lat uwagach o wysokiej wartości kultury polskiej (*Pro ingeniis Polonorum*), a także o wartości literackiej rodzimego języka (*De lingua Polonica colloquium*), mówił więc głosem Towarzystwa Jezusowego i miał za sobą wielką tradycję podobnych działań. Jest w tym głosie zarówno miejsce na klasycyzm, jak i na postępowość – dla Charles’a Porée, La Motte’a, Desmaretsa i wielu innych z twórców z długiej listy artystów służących państwu – oba pojęcia były ze sobą nierozłącznie związane. Niemniej – znów należy wrócić do metafory bijących zegarów – z punktu widzenia Francji, jego działania przypominały postępowanie raczej jego profesorów (i to tych starszych) czuwających nad poziomem nauczania w Collegium Romanum czy Collège Louis le Grand. To zresztą widać w jego komediach konwiktowych – na trzy przekłady, wszystkie są przekładami sztuk jezuitów: *Filozof panujący* wzięty jest od Jaya’a, *Kłopoty panów* – od Jeana Antoine’a du Cerceau, *Ojciec marnotrawny* od Porée.⁷⁴ Bohomolec urodził się w 1720. Le Jay umiera w 1734, Cerceau w 1730, Porée w 1741. Philippe Néricault Destouches, który tak mocno wpłynął na Bohomolca i cały teatr stanisławowski, to twórca niemal z tego samego pokolenia, co trzech jezuitów (żył w latach 1680–1754) i znający spór o tłumaczenia dosłownie z pierwszej ręki: to on przekazywał listy i pozdrowienia od La Motte’a do Fénelona i od Fénelona do La Motte’a (o czym piszą w swojej korespondencji z listopada 1714).

⁷² Wpisanie jezuickich reform teatralnych w spór starożytników i nowożytników pozwala lepiej zrozumieć kierunek przemian opisany przez Jana Kotta we *Wstępie* do: F. Bohomolec *Komédie konwiktowe*, Warszawa 1959, s. 32–37.

⁷³ List z 15 IV 1714, [w:] M. Fumaroli, op. cit., s. 483.

⁷⁴ Por. J. Kott, *Wstęp*, [w:] F. Bohomolec, op. cit., s. 37.

Przy tym wszystkim Bohomolca dopada ta sama choroba, która opanowała Krasickiego: słabość do starożytników. Zwłaszcza do Molière'a. I przebieg tej choroby nie jest wolny od powikłań, zaostreń i chwilowych ozdrowień. Widać w niej jednak doskonale to niezdecydowanie wielkich umysłów polskiej epoki stanisławowskiej: łączenie Destouches'a z Molière'em jest doskonałym przykładem niemożności odpowiedzenia na pytanie, czy Destouches przerósł mistrza, czy pisze od niego lepiej? „Może lepiej, może też i gorzej” – mógłby odpowiedzieć słowami Krasickiego Bohomolec.

W czytaniu Bohomolca z perspektywy uzależnienia od Molière'a (Bolesława Kielskiego *O wpływie Moliera na rozwój komedii polskiej*, Józefa Gołębka *Komedie konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moljera i inni*) należy pamiętać, że chodzi o Molière'a szczególnego. Już Euzebiusz Słowacki zauważał, że „Bohomolec nie pisał nic w tym duchu, jak jest napisany *Mizantrop* i *Tartuffe* tego autora”.⁷⁵ Kielski pisał, że Bohomolec „brał z Molière'a to, co Molière miał najsłabszego”, a Boy – z wrodzonym humorem i precyzją – później tę myśl rozwijał.⁷⁶ Opinia, że brał najgorsze jest tyleż przesadzona, ileż związana z wcale nie ponadczasowym systemem wartości. Jest jasne, że brał dużo z wczesnego Molière'a (może nie tyle w sensie chronologii jego dzieł, ile w sensie chronologii inspiracji samego Poquelina). Na pewno brał farsowe gagi poślubione z komedią dell'arte. Nie można jednak zapominać, że spisywał też z utworów najsilniej zwalczanych przez jezuickich nowożytników francuskich (na przykład z *Don Juana* czy z *Tartuffe'a*), co najlepiej ukazuje niezdecydowanie Bohomolca. Czy w tych inspiracjach powtarzał technikę zapożyczenia stosowaną przez Marivaux?

Bardzo ciekawym przykładem pomieszczenia inspiracji jest *Arlekin na świat urażony*, jedna z tych konwiktowych komedii Bohomolca, która dziś zdaje się wzbudzać największe zainteresowanie. Jej źródła były przedmiotem wielu analiz: zawsze fascynuje obszar inspiracji, bo są nim przede wszystkim utwory nienależące dziś do kanonu literackiego.

Podstawą fabuły jest dla Bohomolca *Arlequin misanthrope* (Arlekin mizantrop) wystawiony przez włoskich aktorów w Paryżu w roku 1696. Autorami tekstu byli najpewniej Claude Ignace Brugière de Barante oraz/lub Louis Biancolelli (nie zaś jego ojciec Domenico, jak się niekiedy podaje). Dodatkowym źródłem był *Timon le misanthrope* (Tymon mizantrop) Louisa François Delisle'a de La Drevetière z 1722. Oba teksty, *Arlequin misanthrope* i *Timon le misanthrope*, dzieli 26 lat

⁷⁵ E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone. Rozbiory pisarzów. Przykłady stylu w prozie*, Wilno 1826, s. 172.

⁷⁶ „Można by uogólnić to, co Kielski powiada o Bohomolcu, że «brał z Molière'a to, co Molière miał najsłabszego». I najmniej osobistego; boć wszystkie te łatwiejsze środki komizmu, którymi nieraz się wspomagał Molière, były przeważnie zaczerpnięte bądź ze starej farsy, bądź z komedii włoskiej; były czymś, z czego on się w swoich najcelniejszych i najbardziej własnych utworach wyzwolił. Ale właśnie owe szczyty molierowskiego teatru były u nas tak jakby nieznanne. Stworzono sobie kukłę, którą nazwano Molière, i na niej uprawiano wszystkie uczone demonstracje i dedukcje.” T. Żeleński Boy, *Obrachunki Fredrowskie*, Warszawa 1956, s. 175.

i prawdziwa przepaść estetyczna. Pierwszy jest pisany dla starego teatru włoskiego w Paryżu (i przez niego zagrany). Drugi jest już związany z nową Comédie Italienne, tą samą, z którą wiąże się Marivaux (a także brat Louisa Biancolellego i syn Domenica, Pierre François: u Marivaux Trivelin, a czasem Arlekin, jedyny aktor pamiętający jeszcze stary repertuar, co nie mogło mieć wpływu na nowy teatr włoski en globe⁷⁷). *Timon le misanthrope* jest utworem o wiele bardziej wyrafinowanym, łączącym dwa plany: tytułowy Tymon filozof nie przynależy do postaci włoskiej komedii i ciekawie kontrastuje z Arlekinem – jego uczniem, służącym i – jak się okaże – autorem niejednego zmartwienia. W sztuce tej są oczywiście rozwiązania typowe dla rubasznych fabuł dell'arte (bóg Mercure w damskim przebraniu Aspasie), ale spryt Arlekina zapowiada już zręczność służących z komedii Beaumarchais. Zresztą obarczenie Tymona skarbem (Tymona, który wycofał się, aby nie spotykać ludzi „Mais que vois-je! Je me suis retiré sur cette montagne pour m'éloigner du commerce des hommes et j'retrouve encore cette maudite espece; fuyons”⁷⁸) jest – inaczej niż u Bohomolca – pomysłem bogów, co możliwe jest dzięki nowożytnickim przemianom estetycznym. I sztuka ta bierze wiele z teatru muzycznego swoich czasów: prozę dialogów przerywa na przykład Ballet des passions, w którym Rozkosz i Ambicja rymują i tańczą do spółki z Pijakiem, Skapcem i Arlekinem.

Timon le misanthrope zagrany przez Comédie Italienne w tym samym roku co *Surprise de l'amour* Marivaux (i dwa lata po jego debiucie na tej scenie sztukami *L'amour et vérité* oraz *Arlequin poli par l'amour*) był sukcesem, czego liczne ślady odnaleźć można – i pewno odnalazł Bohomolec – w tekstach z tego okresu. Tekstach nie zawsze pochwalnych: anonimowy autor (prawdopodobnie abbé Maccarthy) krytykował już w roku premiery sztukę w rozprawie *Réflexions critiques d'un Allemand sur la comédie de Timon le misanthrope* za nieprawdopodobieństwa, uważając iż „ce que dit Arlequin pêche du moins indirectement contre la règle des anciens, qui dit: nec deus intersit nisi dignus vindice nodus”.⁷⁹ Powołanie się na słynny 191 wers poetyki Horacego pozwoliło zresztą na krytykę całego konceptu pułapki zastawianej przy udziale bogów.

Bohomolec – z dwóch sztuk – bliższy jest komedii *Arlequin misanthrope*, ale nie bierze z niej znów tak dużo. Na pewno luźną strukturę łączenia scen, przy czym ciąg spotkań z różnymi postaciami⁸⁰ zastępuje dość spójną fabułą – rozgrywką między Arlekinem a Pierrotem i wykorzystując typ z komedii dell'arte

⁷⁷ Zob. B. Jolibert, *La commedia dell'arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Harmattan, Paris 1999, s. 98.

⁷⁸ „Cóż takiego widzę! Znalazłem samotnię na tej górze, aby oddalić się od ludzi a oto znów napotykam tę przeklętą rasę: uciekajmy!”; L. F. Delisle de La Drevetière, *Timon le misanthrope*, chez Charles Estienne Hochereau, Paris 1722, s. 4.

⁷⁹ „To, co mówi Arlekin jawnie przeczy regule starożytnych, którzy powtarzali nec deus intersit nisi dignus vindice nodus”. L'abbé Maccarthy (prawd. – według Barbiera), *Réflexions critiques d'un Allemand sur la comédie de „Timon le misanthrope”*, Paris 1722, s. 44.

⁸⁰ Ten kalejdoskop postaci prezentuje Wiktor Strusiński: *Komedye X. Franciszka Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1905 nr 4.



La Méprise, rys. Bertall, 1878

(próżniaka kochającego alkohol) do pracy nad dwoma wątkami: miasta i filozofa-samotnika. Oba motywy podbijają literaturę francuską od końca XVII stulecia, ugruntowując swoją pozycję przez wiek XVIII. Tu Bohomolec dotrzymuje kroku Francuzom.

Oba tematy są opracowywane przez Marivaux. *Arlekin na świat urażony* mógłby być rozwinięciem trzynastej sceny komedii *La Méprise* (premiera 1734, pierwszy druk 1739), zaś w filozoficznym usposobieniu głównego bohatera komedii Bohomolca gra ta sama nuta, która ożywiała kolejne rozdziały eseistycznego zbioru *L'indigent philosophe ou L'homme sans souci* (1727). Różnice między tekstami Marivaux a utworem Bohomolca są symptomatyczne dla recepcji francuskiego dramatopisarza w Polsce stanisławowskiej.

W *La Méprise* Marivaux stosuje fabułę przypominającą *Braci* Plauta i dwie inne sztuki wzorowane na rzymskiej komedii: *Les Ménechmes* Regnarda oraz *Komedię omyłek* Shakespeare'a, a po części także *Amfitriona* Molière'a.⁸¹ Prezentuje historię miłości Ergaste'a: młody człowiek, opuściwszy dwór i przebywając pod Lyonem, zakochuje się w młodej dziewczynie w masce. Gdy w końcu wyznaje

⁸¹ Zob. H. Coulet i M. Gilot, [w:] P. de Marivaux, *Théâtre complet*, Pléiade, Gallimard, Paris 1993, t. 2, s. 876.

miłość, nie wie, że deklarację składa jej siostrze (również w masce). Arlekin ma pomóc jednej z sióstr, swojej pani, w wyjaśnieniu sytuacji i tak spotyka Frontaina, służącego Ergaste'a. Użycie dwóch służących – jest ważne z dramaturgicznego punktu widzenia, i dopiero drugoplanowy jest efekt, jaki uzyskuje Marivaux, sięgając po obie postaci o jarmarczno-włoskich rodowodach. W jednej ze scen (13) dochodzi do prezentacji upodobań Arlekina i Frontina.

FRONTIN: Voilà de jolies paroles que tu chantes là.

ARLEQUIN: Je n'en sais point d'autres. Allons, divertis-moi : ton maître t'a chargé de cela, fais-moi rire.

FRONTIN: Veux-tu que je chante aussi?

ARLEQUIN: Je ne suis pas curieux de symphonie.

FRONTIN: De symphonie ! Est-ce que tu prends ma voix pour un orchestre?

ARLEQUIN: C'est qu'en fait de musique, il n'y a que le tambour qui me fasse plaisir.

FRONTIN: C'est-à-dire que tu es au concert, quand on bat la caisse.

ARLEQUIN: Oh ! Je suis à l'Opéra.

FRONTIN: Tu as l'oreille martiale. Avec quoi te divertirai-je donc ? Aimes-tu les contes des fées ?

ARLEQUIN: Non, je ne me soucie ni de contes ni de marquis.

FRONTIN: Parlons donc de boire.

ARLEQUIN: Montre-moi le sujet du discours.

FRONTIN: Le vin, n'est-ce pas ? On l'a mis au frais.

ARLEQUIN: Qu'on l'en retire, j'aime à boire chaud.

FRONTIN: Cela est malsain; parlons de ta maîtresse.

ARLEQUIN (*brusquement*): Expédions la bouteille.

FRONTIN: Doucement! Je n'ai pas le sol, mon garçon.

ARLEQUIN: Ce misérable! Et du crédit?

FRONTIN: Avec cette mine-là, où veux-tu que j'en trouve? Mets-toi à la place du marchand de vin.

ARLEQUIN: Tu as raison, je te rends justice: on ne saurait rien emprunter sur cette grimace-là.

FRONTIN: Il n'y a pas moyen, elle est trop sincère; mais il y a remède à tout: paie, et je te le rendrai.

ARLEQUIN: Tu me le rendras ? Mets-toi à ma place aussi, le croirais-tu?

FRONTIN: Non, tu réponds juste; mais paie en pur don, par galanterie, sois généreux...

ARLEQUIN: Je ne saurais, car je suis villain: je n'ai jamais bu à mes dépens.

FRONTIN: Morbleu! Que ne sommes-nous à Paris, j'aurais crédit.

ARLEQUIN: Eh ! Que fait-on à Paris ? Parlons de cela, faute de mieux: est-ce une grande ville?

FRONTIN: Qu'appelles-tu une ville ? Paris, c'est le monde; le reste de la terre n'en est que les faubourgs.

ARLEQUIN: Si je n'aimais pas Lisette, j'irais voir le monde.

FRONTIN: Lisette, dis-tu?

ARLEQUIN: Oui, c'est ma maîtresse.⁸²

FRONTIN: Piękne rzeczy mi tu wyśpiewujesz.

⁸² P. de Marivaux, op. cit., s. 243–244.

ARLEKIN: Innych nie potrafię. Dalej, zabaw mnie, to właśnie nakazał ci twój pan. Spraw, że będę się śmiał.

FRONTIN: Mam także zaśpiewać?

ARLEKIN: Nie jestem ciekaw żadnej symfonii.

FRONTIN: Symfonii? Co to, niby mój głos brzmi dla ciebie jak orkiestra?

ARLEKIN: Gdy idzie o muzykę, to przyjemność sprawia mi jedynie bęben.

FRONTIN: Czyli koncertem są dla ciebie wojskowe werble?

ARLEKIN: Och, wtedy, to jakbym był w operze!

FRONTIN: Masz żołnierskie ucho, jakże więc miałbym cię rozerwać? Może lubisz baśnie?

ARLEKIN: Nie, troszczę się ani o hrabiów, ani o markizów. [tu nieprzetłumaczalna gra słów: słowa „baśnie” – „contes” i „hrabiowie” – „comtes” brzmią po francusku tak samo]

FRONTIN: Porozmawiajmy więc o piciu.

ARLEKIN: Unaocznijmy tylko temat rozmowy.

FRONTIN: Wino, w porządku? Czeką w zimnie.

ARLEKIN: Niech nie czeka, pali mnie by się napić ciepłego.

FRONTIN: To niezdrowe. Porozmawiajmy o twojej pani.

ARLEKIN (*nagle*): Wyjmijmy butelkę!

FRONTIN: Spokojnie. Nie mam grosza.

ARLEKIN: Biedak! Kredytu też nie?

FRONTIN: Z taką facjatą, jak miałbym go dostać? Postaw się na miejscu handlarza winem.

ARLEKIN: Masz rację, zwracam honor: trudno byłoby coś pożyczyć na takie oczy...

FRONTIN: Byłoby to niemożliwe, za wiele w nich szczerości. Ale na wszystko jest rozwiązanie: zapłacić, a ci zwrócę.

ARLEKIN: Zwrócisz mi? To postaw się na moim miejscu: uwierzyłybyś w to zapewnienie?

FRONTIN: Nie, masz rację. Zapłacić zatem bezinteresownie, przez galanterię, hojność.

ARLEKIN: Nie mógłbym, jestem łajdakiem. Nigdy nie piłem za moje pieniądze.

FRONTIN: Przekłęty świat. Jakbyśmy byli w Paryżu, dostałbym kredyt!

ARLEKIN: A co takiego robi się w Paryżu? Porozmawiajmy o tym, skoro nie mamy lepszych tematów: czy to wielkie miasto?

FRONTIN: Co takiego nazywasz miastem? Paryż, to cały świat, reszta ziemi to jedynie przedmieścia.

ARLEKIN: Gdybym nie kochał Lizetty, to w te pędy zaznajomiłbym się z tym światem.

FRONTIN: Lizetty, powiedziałeś?

ARLEKIN: Tak, to moja pani.

Przytoczona tu niemal w całości scena (w sumie bez kilku zdań wprowadzających, niezwiązanych z wywołem i mających charakter głównie sytuacyjny) prezentuje cały zestaw cech rozwijanych w *Arlekinie na świat urażonym*: od łączenia Arlekina z odgłosami bębna (gdy wymierzano mu na scenie karę, bardzo często uderzeniom towarzyszył odgłos tego instrumentu), przez prezentowanie jego – nienajlepszej – sytuacji finansowej, na słabości do alkoholu kończąc. Pojawia się wątek miłości do kobiety (który – z przyczyn oczywistych – nie mógł się znaleźć

w konwiktowej komedii Bohomolca) oraz rozważania o mieście, które w *Arlekinie na świat urażonym* są jednym z najważniejszych tematów rozmów.

PIERROT: Wszakże ja nie mówię, żebyś do świata powracał. Ja go sam cierpieć nie mogę, ale do Warszawy na kilka dni czemu pójść nie chcesz?

PANTALON: Do Warszawy?

PIERROT: Tak jest.

PANTALON: Do Warszawy?

PIERROT: Do Warszawy.

PANTALON: Alboż to Warszawa nie jest światem?

PIERROT: Warszawa światem? Warszawa jest Warszawą, nie światem.

PANTALON: Mądrze mówicie. Trzeba by na czas jaki do niej się udać, winka się napić, potać-cować i znowu się na pustynię wrócić. Tylko to bieda...⁸³

U Marivaux kondensacja jest dużo silniejsza:

FRONTIN: Psia kość! Gdybyśmy byli w Paryżu, to dostałbym kredyt.

ARLEKIN: Ach! A co takiego porabia się w Paryżu? Porozmawiajmy trochę o tym z braku lepszych tematów: czy to wielkie miasto?

FRONTIN: Co takiego nazywasz miastem? Paryż, to świat: reszta ziemi to tylko przedmieścia.

ARLEKIN: Gdybym nie kochał Lizetty, pojechałbym zobaczyć świat.⁸⁴

Doskonale widać, że Bohomolec rozwija te struktury, które w twórczości Marivaux ulegają coraz to dalej idącej marginalizacji. I wydaje się, że powód sięgnięcia po te rozwiązania jest – u obu autorów – silnie związany z tradycją teatralną obu krajów. To, co Marivaux sugeruje, jest dla widzów paryskiego Théâtre Italien wystarczająco czytelne, gdyż jest odwołaniem do wielkiej tradycji scenicznej o oddziaływaniu powszechnym. Franciszek Bohomolec raczej tę tradycję wyjaśnia i prezentuje, niż sugeruje, czy z nią polemizuje. Można by nawet uznać, że stara się nadrobić stracone doświadczenie (radość obcowania z teatrem włoskim), gdyby nie fakt, iż rezygnuje z jednej z głównych zasad komedii dell'arte: konwencji „nie na serio”.

Dla Marivaux doświadczenie włoskiej komedii jako przestrzeni pracy nad hipotezą było niezwykle ważne dla rozwoju dojrzałych komedii opierających się często na strukturze eksperymentu: oto dorośli wydzielają z codzienności określoną czasoprzestrzeń, aby prowadzić w niej eksperyment nad miłością człowieka, a królikami doświadczalnymi bywają najczęściej ich dzieci (doskonale widać to na przykład w *La Dispute*, ale właściwie wszystkie wyspy Marivaux są projektami utopii na usługach badaczy spraw uczuć). Ta struktura wiele czerpie z dell'arte, w której identyfikacja widzów z bohaterami niemal nie występuje, zaś związek postaci z rzeczywistością pozateatralną jest związkiem opartym na konwencji. To – z jednej strony – przykład zabawy dla zabawy, z drugiej zaś strony – metakomentarz do tezy

⁸³ F. Bohomolec, *Arlekin na świat urażony*, [w:] idem, *Komedie konwiktowe*, op. cit., s. 219.

⁸⁴ P. de Marivaux, op. cit.

nadrzędnej wobec tej wynikającej wprost ze sztuki. Niemniej komedia dell'arte nie jest w tej tradycji w związku mimetycznym ze światem codziennym. U Marivaux doskonale widać, jak ta hipotetyczność związana z konwencją przemienia całe dramaty: utwory, w których łączy się elementy poetyki przypominającej na pierwszy rzut oka komedię oświeceniową z elementami z komedii dell'arte (te sceny, które mają charakter intermediiów i występują w nich postacie o imionach znanych z włoskiego teatru) powtarzają en globe strukturę znaną z teatru włoskiego. Nie są sztukami na serio w tym sensie, że nie próbują rzeczywistości opisywać bądź zmieniać, a jedynie hipotetyzują na jej temat. To coś więcej niż symbolizacja nie wprost. W *La Méprise* fabuła (ta „zewnętrzna”, dotycząca Ergaste'a i sióstr w identycznych maskach) nie jest ani prawdopodobna, ani nie ma charakteru dydaktycznego (bo ten również zakładałby jakąś weryfikację historii ze sztuki w świetle doświadczenia codziennego). Jest częścią poetyki nazywanej matematyką uczuć Marivaux, jednym z elementów fundujących marivaudage (który wszak nie jest wykwinną rozmową o rzeczywistości, ale wykwinną hipotezą na jej temat).

Bohomolec wykonuje działania zmierzające w przeciwnym kierunku: konstrukcja jego postaci z dell'arte opiera się bardzo silnie na szukaniu ich związków z rzeczywistością (a właściwie na nadawaniu im tych związków w procesie wyjaśniania ich upodobań i zachowań). Arlekin czy Pantalón są nie tyle oderwanym od rzeczywistości pozateatralnej tworem, istniejącym wyłącznie w pewnej konwencji rozrywki, ile uproszczoną figurą postaci znanej z codzienności. Widać to doskonale w *Arlekinie na świat urażonym*, który był sztuką w gruncie rzeczy polityczną i użytkową, i choć podkreśla się jej farsowy i jarmarczny charakter, to jest to określenie związane raczej z jej nieciąglą strukturą i dialogami determinującymi określoną grę teatralną, nie zaś z odbiorczą sytuacją teatralną, którą projektuje. To, że w tej sztuce Arlekin nie został nazwany Figlackim nie zmienia powodów jego pojawienia się w dramacie: nie jest interesujący jako fragment abstrakcyjnego równania, ale jako element pozostający w mimetycznych związkach z rzeczywistością. Jan Kott pisał, że pierwszy Figlacki był obieżyświatem, że „już w drugiej komedii Figlacki jest guwernerem w domu szlacheckim i w tej samej roli utrzymuje się w *Nieroztropności swym zmysłom szkodzącej* [...]. Ostatnim wreszcie wcieleniem Figlackiego jest totumfacki, marszałek, koniuszy, sekretarz, podskarbi i podczaszy w majątku prowincjonalnego szlachcica w *Figlackim kawalerze z księżycą*.”⁸⁵ Tytułowy bohater ze sztuki *Arlekin na świat urażony* jest w gruncie rzeczy Figlackim, któremu nie udało się podbić miasta, czy też podporządkować się jego regułom (które – to wiemy z całej twórczości Bohomolca – są regułami nowoczesnymi i słusznymi).

Tę potrzebę podkreślania związku postaci z konkretną rzeczywistością, nie zaś wykorzystywanie jej właśnie dla braku tego związku, widać w relacji komedii Bohomolca nie tylko do sztuki Marivaux, ale i do *Arlequin misanthrope*

⁸⁵ J. Kott, *Wstęp*, op. cit., s. 38.



Arlequin poli par l'amour, rys. Bertall, 1878

czy *Timon le misanthrope*. *Arlequin misanthrope* jest typowym scenariuszem starej Comédie Italienne: teatru o charakterze ludycznym, ale pisany przez autora zdradzającego potrzebę uzasadnienia wprowadzania na scenę epoki Ludwika XIV bohaterów o nieskomplikowanych charakterach. O tym jest między innymi prolog komedii, w którym Kolombina próbuje przekonać widzów, że każdy na świecie ma coś wspólnego z bohaterem dell'arte. „Ne fais-tu pas l'Avocat, le Procureur, le Baron, le Marquis ?” („Czy nie bywasz adwokatem, prokuratorem, baronem, markizem?”) – pyta Arlekina, a ten odpowiada:

Et parmi les avocats, les procureurs, les barons, les marquis, n'y a-t-il point de sots? Tiens, ma pauvre Colombine, ne nous abusons point. Feuilletons toutes les Annales arlequiniques, repassons sur les faits et gestes de tous les Arlequins du monde, je te défie de trouver un misanthrope.⁸⁶

A czy wśród adwokatów, prokuratorów, baronów i markizów nie znajdzie się głupców? Kolombino, nie łudźmy się. Przeszukajmy wszystkie kroniki arlekinad, skupmy uwagę na czynach i gestach wszystkich Arlekinów świata: spróbujże tylko znaleźć mizantropa.

⁸⁶ *Arlequin misanthrope*, Henry Lambin, Paris 1697, s. 4.

Taka potrzeba racjonalizacji ludycznego gatunku była typowa w sztukach Comédie Italienne w drugiej połowie XVII wieku i wpływ na to miały zarówno doświadczenia Molière'a i Regnarda, jak i starożytno-nowożytnicze spory dotyczące poetyk tekstów dramatycznych. Zamknięcie teatru włoskiego w Paryżu – to namalowane później przez Watteau – zrealizowane niedługo po premierze *Arlequin misanthrope*, ale też w 1697, kończy pewną ewolucję tego gatunku, jedynie w małym stopniu reaktywowaną przez nowych Comédiens Italiens. Można by zaś zaryzykować hipotezę, iż dalekim ogniwem tej ewolucji byłyby komedie Bohomolca, są kolejnymi krokami na drodze uwiarygodniania obecności na scenie postaci wiekami abstrakcyjnej: Arlekina, który po okresie sugerowanej niedojrzałości mógłby stać się adwokatem, prokuratorem, baronem, markizem; Figlackiego, który byłby obieżyświatem, guwernerem w domu szlacheckim totumfackim, marszałkiem, koniuszym, sekretarzem, podskarbisem i podczaszym w majątku prowincjonalnego szlachcica... W tym działaniu Bohomolec wykonuje podobną pracę, jaką we Włoszech wykonał Carlo Goldoni – jego przemiana poetyki włoskiej komedii także zmierzała do jej racjonalizacji i powiązania z rzeczywistością siłami mimesis. Jednak francuskie niepowodzenia Goldoniego należy tłumaczyć również faktem, iż jego sztuki były kolejnymi ogniwami ewolucji gatunku, ale nie istniały francuskie ogniwa łączące jego twórczość z twórczością siedemnastowiecznej komedii włoskiej we Francji. Namalowane przez Watteau wydarzenia – nie przerywając obecności teatralnej komedii dell'arte – zatrzymały jedną ze ścieżek ewolucyjnych jej literackiej wersji.

Druga sztuka, którą miał w rękach Bohomolec, zanim napisał *Arlekina na świecie urażonego*, jest już utworem z innego porządku – nie kontynuuje przemian z wcześniejszego stulecia, ale jest nową odmianą francuskiej komedii dell'arte – jedną z wielu odmian. Louis François Delisle de La Drevetière gra z abstrakcją filozoficznego dyskursu, ukazuje geograficznie neutralne inteligencję i spryt i nie stroni od antyrealistycznych efektów (przebrania bohaterów, od tańca i muzyki, jak zawsze o efekcie antyiluzyjnym). Podobnie postępuje w innych utworach z tego okresu, choćby w najsłynniejszym: *Arlequin sauvage* (Arlekin dzikus, zaprezentowany przez Comédiens Italiens w 1721). Tam bohater – poznając prawa cywilizacji – ma porzucić swoje „dzikie” nawyki, ale – ponownie – sztuka ma nie tyleż charakter dydaktyczny, ileż zbliża się do powiastki filozoficznej, gatunku odległego od sztuki interwencyjnej.

Les sottes gens que ceux de ce Pays! Les uns ont de beaux habits qui les rendent sieurs ; ils levent la tête comme des Autruches; on les traîne dans des cages, on leur donne à boire et à manger, on les met au lit, on les en retire ; enfin on dirait qu'ils n'ont ni bras, ni jambes pour s'en servir⁸⁷

– dziwi się Arlekin, ale opisuje świat tak, jakby chodziło o prezentację utopii, nie zaś o konkretne miejsce na ziemi (co przecież jest znakiem rozpoznawczym sztuk Bohomolca). Część tej poetyki będzie prezentował w swoich utworach dramatycznych Marivaux. Podobny „bohater-zadziwiony-światem” będzie narratorem *L'indigent philosophe ou L'homme sans souci* (Filozof nędzarz albo Beztroski człowiek, 1727).

⁸⁷ L. F. Delisle de La Drevetière, *Arlequin sauvage*, Briasson, Paris 1752, s. 11.

Jak wspomniałem wcześniej, utwór ten jest – tematycznie – bliski komedii Franciszka Bohomolca. Marivaux oddaje głos filozofującemu bohaterowi szukającemu szczęścia i wytchnienia od krzykliwego świata.⁸⁸ Mamy tu do czynienia z deklarowaną fascynacją postacią Diogenesa cynika, z którym główny bohater ma wspólny nie tylko obecny stosunek do rzeczywistości i obecną sytuację, ale także przeszłość (niegdysiejsze łatwe życie w dostatku zamienia na szukanie człowieka godnego swej nazwy). Choć – co wytykano autorowi już za życia – mamy tu do czynienia raczej z filozofią salonową niż uniwersytecką, to Marivaux „nieustannie zadaje to samo pytanie, ale na różne sposoby: Jak zdefiniować człowieka”.⁸⁹ Gra z hipotezą i kreśli nierealne światy – jakby przeprowadzał dziwaczny eksperyment (z naukowym pozorem, ale z dworskim urokiem i salonową lekkością).

U Bohomolca Diogenes jest tematem nieustających żartów, a Arlekin – powołujący się na autorytet filozofa – ośmiesza swoim zachowaniem wszelkich samotników stroniących od życia w Warszawie.

ARLEKIN: Chcę, żeby mną wszyscy gardzili, tak jako ja wszystkimi gardzę, naśladując Diogenesa. Rozumiesz?

PIERROT: Rozumiem. Przetoż o tym nie wspomnę. [I, sc. 4]⁹⁰

PANTALON: Ale Diogenes...

ARLEKIN: I Diogenes głupi, i ty. Diogenes nie był panem, a ja jestem.

PANTALON: Ale Diogenes gardził państwem...

ARLEKIN: Ale Diogenes gardził państwem, bo sam nie mógł być panem. A gdyby był takim panem jako ja, inaczej trzymałby. Rozumiesz? [II, sc. 2]⁹¹

Uzyskując niewątpliwy efekt komiczny, Bohomolec rezygnuje z jakiegokolwiek spekulacji filozoficznej, przechodząc zresztą do grupy swoistej awangardy nowożytników gotowych do wynaturzeń antyku.

Sukcesy komedii Bohomolca „cywilizujących” schematy i postaci *dell’arte* nie ukróciły oczywiście obecności na polskich scenach najbardziej żywiołowej odmiany tego teatru. Pojawiał się on w następnych latach często. Niezwykły urok zachował jeden z afiszy Teatru Narodowego (marzec 1784):

na teatrum tutejszym, Arlekin będzie reprezentował komedią od tytułem *Arlekin rodzący się z jajka*. W pierwszym akcie pokaże się wschód słońca, za którego przyczyną Arlekin z jajka wychodzi i poleci w powietrze. W drugim akcie nastąpią siedmiorakie przebijania Arlekina, nieustanne w których będzie śpiewał pioseneczki śmieszne i aryje z muzyką, będzie wywijał chorągiewką, będzie tańczył taniec angielski.⁹²

⁸⁸ Zob. P. Olkusz, *O zmiennym znaczeniu słowa „sans souci”*, „Dialog” 2009 nr 2.

⁸⁹ F. Salaün, *„Je cherche un homme” Marivaux apôtre du sens commun*, [w:] *Pensée de Marivaux*, red. F. Salaün, Amsterdam – New York 2002, s. 87.

⁹⁰ F. Bohomolec, *Arlekin na świat urażony*, [w:] idem, *Komédie konwiktowe...*, op. cit., s. 227.

⁹¹ Ibidem, s. 260.

⁹² Cyt. za: L. Bernacki, op. cit., t. 1, s. 268.

BEZWARTOŚCIOWA KOPIA KOPII

Choć Franciszek Zabłocki przekładał co najmniej trzy komedie Marivaux (*La Mère confidente* – *Matka konfidentka*, *La Double inconstance* – *Powtórne zakochanie się*, *Les Serments indiscrets* – *Przysięgi miłosne*⁹³), to – przynajmniej w znanych dziś jego sztukach nie ma śladów bezpośrednich inspiracji czy przetworzeń Marivaux. Zresztą Zabłocki – wplatając w swoje utwory cudze teksty – sięga głównie po autorów późniejszych.⁹⁴ Utwory, które mogą najbardziej kojarzyć się z Marivaux – *Arlekin Mahomet* czy *Król w kraju rozkoszy* – są jednak poetycko odległe.

W *Arlekinie*... Zabłocki sięga raczej po scenariusze, które byłyby inspirujące najwyżej dla starej Comédie-Italienne w Paryżu: nie tyle dokonuje transpozycji włoskich postaci, ile gra ich archaiczną obcością, wzmacnianą co więcej licznymi italianizmami. Jean François Cailhava, którego przerabia, nie jest zresztą w żaden sposób kontynuatorem Marivaux – fascynują go starsze losy Arlekinów i Pantalonów, do których podchodzi z dystansem badacza, czy wręcz antykwariusza. *Arlekin Mahomet* niewiele może też sugerować na temat charakteru przekładów Zabłockiego z Marivaux. Z trzech dramatów, jakimi się zajmował, sztuką z elementami arlekinady jest tylko *La Double inconstance*⁹⁵ – nie sięgał więc po utwory francuskiego dramatopisarza ze względu na ich związki z komedią dell'arte, zaś charakter jego twórczości nie pozwala również na znalezienie innego wspólnego mianownika dla tych trzech komedii. *Król w kraju rozkoszy*, pomijając wierszowaną formę, obcą jednej z głównych zasad poetyki Marivaux, nie jest filozoficznym obrazkiem o utopii, jakim były choćby „wyspiarskie” komedie autora *Igraszek traju i miłości*.

Twórczość Zabłockiego zdaje się wstępem do – rozwijającej się w jego pokoleniu – tendencji do uznawania Marivaux za autora historycznego, a nawet jakoś archaicznego. Obecna od początku polskiej recenzji Marivaux nieumiejętność zdefiniowania nowoczesności jego dzieł (związana z niezrozumieniem dla świadomego operowania konwencją czytelnego w innym kontekście geograficznym) czyni go autorem nieciekawym i banalnym, który najwyżej kontynuował tradycję komedii włoskiej, tworząc jej blade powielenie i przetworzenie, nie zaś rozwijał gatunek literacko-sceniczny opierający się na innym, niż farsowe, założeniu.

Nie jest to zaskoczeniem. Także – nieco starszy – Czartoryski widział w Marivaux naśladowcę Molière'a („Pisali po nim, nie spuszczać go nigdy jednak z oka, Reniard, Detusz, Mariwo, etc., którzy wszyscy słusznie miejsce wysokie

⁹³ Żaden z przekładów nie zachował się.

⁹⁴ Por. L. Bernacki, *Komedje Fr. Zabłockiego*, [w:] idem, *Teatr, dramaty i muzyka*, op. cit., t. 2, s. 131; por. także: J. Łukaszewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, Wrocław 2006.

⁹⁵ Por. P. Koch, *Arlequin sur l'échiquier de Marivaux*, [w:] *Masques italiens et comédie moderne*, sous la direction de A. Rivara, Paradigma, Orléans 1996, s. 94–95.



Wojciech Bogusławski, ryt. Józef Sonntag, 1820

między dramatycznymi posiadają autorami”⁹⁶), nie zauważał zaś odmienności jego dzieł od utworów – wymienianych w tym samym ciągu – Regnarda czy Destouches’a. I może zastanawiać, czemu tej odmienności nie dostrzeżono wraz z rozwojem polskiej sceny, gdy asymilowano Regnarda i Destouches’a na wiele sposobów, zaś nie inspirowano się Marivaux.

Bogusławski nie cenił Marivaux. W 1805 roku, na łamach „Gazety Warszawskiej” pisał – odwołując się do polemiki dotyczącej nieobecności włoskich akcentów w jednym z granych przedstawień muzycznych:

Był to inny gatunek widowisk dawniej w Paryżu znanych, gdzie aktorowie włoscy, pod nazwiskiem Les Comédiens Italiens du Roi, za rozkazem rządu w języku tylko francuskim grać przymuszeni, przerobili dawnych swoich Pantalónów, Tartaliów i Arlekinów na Pandolfów, Doktorów i Skapinów. Pisali dla nich w języku francuskim również autorowie, a między nimi najwięcej P. Marivaux, w którego sztukach na obce języki, a w wielu nawet i na polski przeniesionych, nazwiska Skapinów, Pierotów, Pandolfów, przemienione znowu zostały na Frontinów, Johanów, Bogackich, Staruszkiewiczów, i chociaż w odmiennych ubiorach, niemniej się podobały, kiedy przyzwoicie do każdego narodu zwyczajów przystosowane były.⁹⁷

⁹⁶ A. Czartoryski, *Przedmowa do komedii p.t. Panna na wydaniu*”, cyt. za: L. Bernacki, op. cit., t. 1, s. 38.

⁹⁷ W. Bogusławski, [w:] „Gazeta Warszawska”, 26 II 1805 (nr 17).

Widoczne w tych zdaniach jest przekonanie Bogusławskiego o efemeryczności twórczości Marivaux. Komedia włoska w języku francuskim wydawała się dla niego pewnym erzacem starej tradycji teatralnej (której zresztą też szczególnie nie cenił). Erzacem drugiego stopnia wydają się mu polskie przeróbki komedii dell'arte, gdy – zgodnie z postulatami „Monitora” – przerabia się francuskie sztuki (w tym – jak je widział Bogusławski – francuskie przeróbki Włochów) na sztuki polskie. Francuska komedia dell'arte, również dzieła Marivaux, jest w jego rozumieniu kopią kopii i – jako taka – jest pozbawiona wartości. Czy tak samo oceniłby grafiki Louisa Jacoba odtwarzające obraz Watteau, powielane i wieszane bez mała od wieku we francuskich domach? I czy – nawet – umiałby zrozumieć gest Watteau malującego obraz *Le Départ des comédiens-italiens en 1697*, prawie sto lat przed jego artykułem w „Gazecie Warszawskiej”? Watteau malował, domagając się ponownego otwarcia teatru. Bogusławski pisał swój tekst, jakby próbował tłumaczyć, dlaczego tamten teatr należało zamknąć.