

Piotr Olkusz

ARCHIPELAG MARIVAUX
Wyspa Niewolników – Wyspa Rozumu – Kolonia

„Żegluga przedziwna, kiedy się płynie, kiedy przy wygodnej płynie się dziewczynie”¹ – śpiewa Arlekin w pierwszej scenie *Wyspy Niewolników*, dowiedziawszy się, że wyspa, na której się znalazł, czyni go z niewolnika panem. Frédéric Deloffre, jeden z największych badaczy twórczości Marivaux, łączył tę niepozorną piosenkę z *Odjazdem na Cyterę* Antoine’a Watteau.² Obie prace dzieli osiem lat: Watteau prezentuje obraz w 1717³, gdy zostaje przyjęty do Królewskiej Akademii Malarstwa, zaś premiera sztuki Marivaux odbywa się w 1725. I choć mówienie o bezpośredniej inspiracji jest ryzykowne, to niewpisanie obu prac w ten sam nurt myślowy byłoby nieporozumieniem. Niemalże rówieśnicy – Watteau urodził się w 1684, Marivaux w 1688 – oddychają jednym powietrzem, choć tworzą w różnych okresach: *Szyl d’Gersainta*, ostatni obraz Watteau, powstaje w 1720 i w tym samym roku rozpoczyna się kariera dramatopisarska Marivaux (*L’amour et la vérité* i *Arléquin poli par l’amour* w Théâtre-Italien oraz *La mort d’Hannibal* w Théâtre-Français). Marivaux zdaje się pisać w następnych latach to, czego nie zdążył namalować Watteau. Wspólnym mianownikiem są *fêtes galantes*⁴, światy nieskrępowanej myśli i uwolnionego rozumu. Szczególny rodzaj „wyobrażonych podróży”, artystycznych utopii popularnych we Francji przede wszystkim w pierwszej połowie XVIII stulecia.⁵ Wyspa, czy to Niewolników, czy to Cytera, była przestrzenią nieskrępowanej myśli i uwolnionego rozumu. Utopią, którą w zabawie powoływano do życia,

¹ P. Marivaux, *Wyspa niewolników*, przekł. anonimowy, Warszawa 1782, sc. 1.

² Por. P. Marivaux, *Théâtre complet*, édition établie par H. Coulet et M. Gilot, Paris 1993, t. 1, s. 996.

³ Z cyklu trzech płócien Watteau z lat 1710–1718 w grę wchodzi *Le Pèlerinage à l’île de Cythère* z 1717 (czyli wersja przechowywana obecnie w Luwrze).

⁴ Por.: R. Tomlinson, „*La Fête galante: Watteau et Marivaux*”, *Histoire des idées et critique littéraire*, Genève 1977; L. Sokół, *Watteau, Marivaux, Fêtes galantes, czyli Co może się wydarzyć w ogrodzie?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2001 nr 1–4.

⁵ Francuzi używają określeń „voyages extraordinaires” lub „voyages imaginaires”.



Pierre de Marivaux, ryt. François Robert Ingouf wg portretu Pougin de Saint Aubina, 1781

z pełną świadomością jej chwilowości. Światem, nie tyle możliwym (któż by pytał o bycie i trwanie w dobie migotliwego rokoka?), ile hipotetycznym. Hipoteza też jest zabawą: „wyobrażoną podróżą” do innych realności, jest „fête galante” żywego rozumu.

Wszystkie dramaty Marivaux bawią się hipotezą, której ojczyzna nosi nazwę konwencji. Zamiany masek i ubrań, przyjmowanie skodyfikowanych ról i emploi, porzucanie własnej tożsamości dla zdobycia lepszego oglądu świata – wszystko to jest zgodą na unieważnienie realności. Jest lekcją myślenia innym porządkiem – mającym swoje reguły (zdeterminowane przez konwencję) i hipotetycznym. Ale tę słabość Pierre’a de Marivaux do tworzenia utopii najlepiej widać w sztukach, które „wyobrażoną podróż” zapowiadają już swoim tytułem: *Wyspa Niewolników*, *Wyspa Rozumu*, *Kolonia*.⁶ Każda z tych historii rozgrywa się w przestrzeni wyizolowanej, jak u Tomasa Morusa oddzielonej od świata błękitem morza.

⁶ Do archipelagu Marivaux można by włączyć jeszcze diejącą się na wyspie *Dispute* (*Spór*) – tu wyspiarskie tło służy jednak rozważaniom o innym charakterze.

Każda wyspa zapewnia spotkanie z porządkiem innym niż porządek, którego nie trzeba wyobrażać. Każda jest utopią, nawet jeśli przy wielkich dziełach gatunku osiemnastego stulecia wydają się tylko pocztówką z „nie-miejsca”. Bronisław Baczek wciąga Marivaux na listę „wielkich nazwisk” zaludniających „populację utopistów” oświecenia (mieszkają tu także Fontenelle, Prévost, Monteskiusz, Wolter, Diderot...), ale zwraca uwagę, że nie każdy twórca był faktycznie „utopistą”. Nie tworząc kompletnej listy negatywnej, zauważa, że wielu z nich „nie uprawia utopii jako wyznania wiary, ani jako całościowego sposobu obmyślenia i wyobrażania sobie świata społecznego: posługują się nią tylko jako chwytem literackim, ramą narracyjną”.⁷

W której grupie byłby Marivaux? „Komédie społeczne”, określenie, którym często opatruje się wyspiarskie sztuki Marivaux nie jest neutralne: zawiera sugestię, że utwory te ciążyą ku „całościowemu sposobowi obmyślenia i wyobrażania sobie świata społecznego”; jakby utwory z taką właśnie ambicją nie tylko miały większą wartość, ale i większą siłę sprawczą. Znowu powraca pytanie o skuteczność sztuki, a także rozwijana w dwudziestym wieku refleksja na temat polityczności sztuki niekoniecznie otwarcie politycznej. Powraca lektura Marivaux przez Encyklopedystów i ich współpracowników. Powraca pytanie o cel tej żeglugi po utopii. Pytanie o kompas celu i busołę tezy. Pytanie o ideologiczną mapę. „Żegluga przedziwna, kiedy się płynie, kiedy przy wygodnej płynie się dziewczynie” – pisze Marivaux, nie wspominając o kierunku. Arlekin nie ma mapy archipelagu. Cóż to by było za nie-miejsce, które opisaliby kartografowie? Cóż to by była za utopia?

1.

Główny okres zainteresowania Marivaux wyspami utopii przypada na lata 1725–1729. Pierwszą ze sztuk nieformalnego cyklu jest *L'île des Esclaves* (*Wyspa Niewolników*), w 1727 powstaje *L'île de la Raison* (*Wyspa Rozumu*), zaś dwa lata później na deski teatru trafia *La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes* (*Nowa Kolonia albo Liga kobiet*). Klęska tej ostatniej sztuki jest tak duża, że po zaledwie jednej prezentacji zostaje zdjęta z afisza i autor nie decyduje się jej nigdzie drukować; nie zachował się też jej rękopis. Ponad dwie dekady później autor ogłasza na łamach „Mercure de France”, pisma, z którym jest od lat związany, jednoaktówkę *La Colonie* (*Kolonia*). Wersja ta różni się od poprzedniej. Nie zmienia to jednak faktu, że „wyspy” Marivaux mają wspólne mianowniki, z których najważniejszy kazałby odmitologizować „społeczną programowość” tych utworów. Albo inaczej: utopie, które tworzył Marivaux, nie powstawały jako recepty na przyszłość. Nie były planami do zrealizowania, ani też zajadłą krytyką współczesności. Mówią więcej o Francji doby regencji Filipa Orleańskiego i początków rządów Ludwika XV (urodzonego w 1710), o myślach ludzi tego czasu, o ich rozmowach,

⁷ B. Baczek, *Światła utopii*, Warszawa 2016, s. 70–71.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Odjazd na Cyterę, ryt. Nicolas Henri Tardieu wg obrazu Antoine'a Watteau, 1733

lekturach i rozrywkach. O Rewolucji, która nadejdzie z końcem wieku, mówią niewiele, mniej, niż byśmy sobie wyobrażali – choć przecież jedna epoka była laboratorium dla drugiej.

Premiera *Wyspy niewolników*, 5 marca 1725, przyjęta była entuzjastycznie. Kwietniowy „*Mercure de France*” pisał nieco na wyrost⁸, że „Pan de Marivaux, jej autor, zdążył się już przyzwyczaić do podobnych sukcesów i wszystko, co wychodzi spod jego pióra zdobywa mu nową chwałę”⁹. Zwyczajowo pismo opublikowało stosunkowo szczegółowe streszczenie utworu o losach rozbitków – Iphicrate’a i Arlekina oraz Euphrosine i jej służącej Cleanthis – którzy znaleźli się na wyspie będącej pod panowaniem dawnych niewolników. Ci ostatni, w pierwszych latach istnienia kolonii „uśmiercali wszystkich panów, których wiatry i nieszczęśliwy los wysadził na brzeg; gdy jednak złagodnieli, zadowalali się samym tylko skazywaniem ofiar na niewolnictwo”. Zgodnie z tym nowym schematem Trivelin,

⁸ Zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę nieszczerólnie udaną próbę podbicia Théâtre Français jednoktówką *Le Dénouement imprévue* (*Niespodziewany finał*) cztery miesiące wcześniej.

⁹ „*Mércure de France*”, kwiecień 1725, s. 784–787. Kolejne cytaty streszczenia tamże. Przekłady, o ile nie podano inaczej – P. O.

reprezentujący władzę kolonii, nakazuje rozbitkom zamienić się strojami i rolami: Arlekin drwić będzie z Iphicrate'a, a Cleanthis z Euphrosine, udając (pewno z wyolbrzymieniem) ich codzienne nawyki.¹⁰

„Mercure de France” opisuje tę fabułę bez wdawania się w jakąkolwiek ocenę prawdopodobieństwa sytuacji. Więcej – opowieść o perypetiach komicznych i miłosnych spotyka się z taką samą atencją sprawozdawcy, co opowieści „przywódcy tej nowej republiki” (bądź też „przywódcy nowych republikanów” – imienia Trivelina się nie przytacza) o ustroju i historii kolonii. Streszczenie finału – po odebranej lekcji panowie zmądrzeli, a służący „rzucili się im do kolan, prosząc o przebaczenie, że zapomnieli się do tego stopnia, iż pozwolili sobie na pogardę” – zapewnia o powrocie do status quo. W relacji jest bodaj jedno zdanie podszyte cieniem krytycyzmu: „Sztukę kończy małe święto, bez którego można by się obyć: przedstawia niewolników rozradowanych faktem, że ich kajdany zostały złamane”. Warto pójść tym tropem – analiza krytyki zawsze mówi wiele o upodobaniach epoki, a tu ciekawość jest tym większa, że Marivaux w wersji sztuki przygotowanej do druku nie pozostawił śladów zdradzających istnienie finałowego divertissement. Nie pisze o wspólnym tańcu, o wejściu niewolników już nie wspominając.

Informacje na temat sceny, która zdaniem „Mercure” szkodziła sztuce i przedstawieniu zachowały się w partyturze Jeana Josepha Moureta z *Recueil des Divertissements du Nouveau Théâtre Italien*.¹¹ Wiemy, co śpiewano. Głos jako pierwszy zabierał Niewolnik:

Quand un homme est fier de son rang
Et qu'il me vante sa naissance
Je ris... Je ris de son impertinence
Qui de ce nain fait un géant.
Mais a-t-il l'âme respectable
Est-il né tendre et généreux
Je voudrais forger une fable
Qui le fit descendre des dieux
Qui le fit descendre des dieux

Kiedy ktoś jest dumny ze swojej pozycji
I kiedy pyszni się przede mną ze swojego urodzenia
Śmieję się, śmieję się z jego impertynencji
Co robi z tego karła giganta.

¹⁰ Swoją drogą ciekawe, że Marivaux zrezygnował ze sceny, w której panowie udawaliby nawyki służących albo chociaż rozprawiali na ich temat: widać dobrze rozumiał – i on, i jego widzowie – termin „noblesse oblige”.

¹¹ J. J. Mouret, *Troisième recueil des Divertissements du nouveau Theatre italien augmenté de toutes les simphonies, accompagnemens, airs de violons, de flutes, de hautbois, de musettes, airs italiens et de plusieurs divertissemens, qui n'ont jamais paru...* par Mr Mouret,...Gravée par L. Hue, Paris [b.d.].

Tylko czy jego dusza godna jest szacunku?
Czy urodził się czuły i szlachetny?
Chciałbym ułożyć taką opowieść
W której musiałby przestać mieć się za boga
W której musiałby przestać mieć się za boga

I dalsza część (vaudeville):

Point de liberté dans la vie
Quand le plaisir veut nous guider
Tout aussitôt la raison crie.
Mais ne pouvant les accorder
Je n'en fais qu'à ma faintaisie.
La vertu seule a droit de plaire
Dit le Philosophe ici-bas
C'est bien dit mais le pauvre haire
Aime l'argent et n'en a pas
Il en médit dans sa colère.

Nie ma wolności w życiu
Kiedy przyjemność chce nami kierować
Natychmiast rozum krzyczy
Nie mogąc pogodzić jednego z drugim
Zdaje się na wyobraźnię.
Tylko cnota powinna się podobać
Gotów by rzec filozof
Ma słuszność, ale biedny, co zawsze w fartuchu
Kocha pieniądze, tylko ich nie ma
I przeklina to w gniewie.

Na co Arlekin odśpiewuje:

J'avais cru patron de la case
Et digne objet de notre amour
Qu'ici comme en compagne rase
L'herbe croîterait au premier jour
Je vous vois je suis en extase.

Myślałem, że to pan na włościach
Godny adresat naszej miłości
Że oto w tym miłym towarzystwie
Wszystko pokryje się zielenią od pierwszego dnia
Widzę was, jestem w ekstazie.

Divertissement nie jest wywrotowe. Jego budowa, z finałowym zwrotem Arlekina do publiczności dowodzi, że mamy do czynienia z typowym zakończeniem: konstrukcja powieliła rozwiązania stosowane we francuskich przedstawieniach z tradycji komedii dell'arte, zaś treść – z jej odwołaniem się do uczciwości, pochwałą skromności i oddaniem głosu „słabemu” – ma tradycję liczoną stuleciami. Nieporadność językowa („L'herbe croîterait au premier jour”) świadczyć może, że autorem słów nie jest nawet Marivaux.¹² Wydaje się zatem, że – choć nie można odrzucić powodów typowo teatralno-wykonawczych – autorowi relacji w „Mercure” przeszkadzał właśnie banał zakończenia, które tę „wyobrażoną podróż” i opowieść o niezwyklej republice ściągało nagle na poziom sztampy, w dodatku siwej ze starości. „Mercure de France” było pismem kreującym i wspierającym mody – nie nowinki, ale właśnie mody. Nie poszukiwało nieznanego, ale umiało wskazywać to, co w sztuce było na czasie: stąd jego popularność mierzona licznym gronem czytelników. Komedia Marivaux trafiła w gust epoki: jej szczególną wartością nie była profetyczna siła, ale związek ze swoim czasem. To dlatego relacja z „Mercure” jest krytyczna dla nadmiernego tradycjonalizmu zakończenia i – paradoksalnie – nie wykazuje nadmiernego zainteresowania społecznym charakterem utworu. Zastanawia raczej, jak otwarcie pisze się w relacji o „przywódcy nowych republikanów” i jego państwie, nie bojąc się ani reperkusji, ani nawet cenzury. Oczywiście, wspomina się, że akcja dzieje się w Grecji, w domyśle antycznej, ale przecież nikt nie ma wątpliwości, że *Wyspa Niewolników* nie jest utworem o starożytności. Dziwaczny paradoks: zachwyca to, co nie zaskakuje. Wyspiarska utopia gra na strunie modnych oczekiwań – rozprawy o ustrojach społecznych są w tym okresie liczne i przyjmowane z zaciekawieniem.

Marivaux mierzył się ze wspomnieniem triumfów komedii *Arlequin sauvage* (*Dziki Arlekin*) i *Timon le misanthrope*, które Louis François Delisle de la Drevetière zaprezentował w Théâtre-Italien kolejno w 1721 i 1722 – utworami o państwowym ładzie i różnicach między kulturami.¹³ Ale w pierwszej kolejności należy pamiętać o *Listach perskich* Monteskiusza, wydanych w 1721. Ta epistolarna rozprawa o różnicach ustrojów społecznych, ich wadach i zaletach, a nade wszystko nieoczywistościach i niezrozumiałościach odbiła się we Francji szerokim echem, jednak znów jej przełomowość nie wyklucza faktu, iż kontynuowała określoną tradycję – utopijno-społeczną w ogóle, a podróżniczą w szczególności (*Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient* Jeana Chardina, wersja ostateczna z 1711, relacje podróżnicze Jeana-Baptiste'a Taverniera, Paul Rycauta itd.).¹⁴

¹² Por. Noty, [w:] P. Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., s. 1001.

¹³ O podobieństwach ze sztuką Franciszka Bohomolca *Arlekin na świat urażony* pisałem w tekście *Marivaux w osiemnastowiecznej Francji i Polsce. Dwa modele recepcji*, „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 4.

¹⁴ Nie wspominając o tym, że krąg jej odbiorców nie tylko częściowo pokrywał się z kręgiem widzów Théâtre-Italien. Należy pamiętać także o zupełnie innej tradycji odbiorczej. Problem adresatów literatury filozoficznej i sztuk teatralnych wróci jeszcze przy rozważaniach na temat *Colonie*.

Marivaux nie tylko znał powieść Monteskiusza, ale nawet o niej pisał – w wydawanym przez siebie „Le spectateur français”, i to niedługo po druku, bo już we wrześniu 1722. W tonie, który nigdy nie stał się jego znakiem rozpoznawczym – z powagą i filozoficznym zacięciem – wyraża jednocześnie zainteresowanie *Listami*..., jak i pewne wątpliwości, dotyczące wszakże kwestii zasadniczych: religii i związanych z nią procesów cywilizacyjnych. Czy Monteskiusz ma prawo pouczać Europejczyków, powołując się na przykłady z kultur, w których dopuszczalne jest samobójstwo? „Niemniej, jak sądzę, zakończę lekturę tej książki z równą przyjemnością, z jaką tę lekturę rozpocząłem”¹⁵ – zamyka rozważania. Stąd już tylko krok do pytania o zasadność wiary w mit dobrego dzikusa, o to, czy człowiek nietknięty doświadczeniem cywilizacji ma wyższość nad edukowanym chrześcijaninem. Ten problem będzie jednym z ważniejszych w refleksji Marivaux, skaże go na późniejszą krytykę ze strony zwolenników rousseauizmu, ale też odcisnie swoje piętno na roli hipotetyczności w jego tak zwanych komediach społecznych. Niewiara w wyższość świata, który nie zaznał postępu lub go odrzucił, przywiązanie do wartości, które wypracowywano wiekami na cywilizującym się starym kontynencie, to wszystko odbierze jego „wyobrażonym podróżom” ton serio, czym – paradoksalnie – wzmocni ich konceptualizm. Marivaux nie tworzy przepisów na przyszłość, ale zachęca by myśl kroczyła takimi ścieżkami, które ani początku, ani końca nie mają na mapach rzeczywistości. To w ten sposób zrywa się ze schematami myślenia.

2.

Z sukcesem *Wyspy Niewolników* kontrastuje „wspaniałe wygwizdanie” *Wyspy Rozumu* (pierwotny tytuł: *Les Petits Hommes ou L'île de la Raison, Mali ludzie albo Wyspa Rozumu*) – reakcja publiczności Comédie-Française (11 września 1727), o której z tryumfem donosił abbé Desfontaines. I pisał: „Nigdy pan de Marivaux, od kiedy zajmuje się sprawami pięknego ducha, nie spotkał się z tak wyraźnym afrontem. Czy możliwe – zastanawiają się tu i tam – że autor *Wyspy Rozumu* będzie miał odwagę ją opublikować?”¹⁶ „Komedia w trzech aktach, prozą z prologiem i wodewilami na końcu, choć pełna humoru, zdaje się nie przypaść do gustu publiczności. Zagrano ją cztery razy” – donosił „Mercure de France”. Porażka, która nie ma większego wpływu na popularność „wyobrażonych podróży”, co zresztą mimowolnie zauważał czytelnik „Mercure”, bo już w następnym akapicie czytał, że „Ci sami aktorzy przyjęli inną komedię w trzech aktach z prologiem i divertissements, mającą tytuł *Amazones Modernes (Nowożytne Amazonki)*”.¹⁷ Chodziło o komedię, której wystawieniem Marc Antoine Legrand liczył

¹⁵ P. Marivaux, *Le spectateur français*, feuille 8, Paris 1921, s. 107.

¹⁶ P. F. Guyot Desfontaines, *Lettre seconde du rat Calotin à Citron Barbet*, [w:] idem, *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle, avec l'éloge historique de Pantalon-Phoebus*, Amsterdam 1728, s. 14.

¹⁷ „Mercure de France”, wrzesień 1727, s. 2086–2087.

na powtórzenie sukcesu innej wariacji na temat utopii *Le Roi de Cocagne* sprzed dziewięciu lat (utworu znanego w Polsce w wersji Franciszka Zabłockiego *Król w kraju rozkoszy* z 1786). Ale nie dość na tym – na tej samej stronie „Mercure de France” znajduje się jeszcze informacja o wielkim sukcesie *L'île de la Folie* (*Wyspa Szaleństwa*), którą Jean Antoine Romagnesi i Pierre Francois Biancolelli zwany Dominique dali w Théâtre-Italien 24 września. Wyspy i podróże do nie-miejsc były w modzie. Zwłaszcza w 1727.

W tym bowiem roku ukazuje się francuski przekład *Podróży Guliwera* Swifta przygotowany przez Desfontaines'a zaledwie w kilka miesięcy po pierwszym wydaniu książki w Anglii. Popularność dzieła jest olbrzymia – w piętnaście dni od rozpoczęcia sprzedaży podjęta zostaje decyzja o dodruku, a przygody bohatera Swifta stają się tematem salonowych rozmów. Majowy „Mercure de France” poświęca książce dwanaście stron, streszczając z dużą szczegółowością fabułę, szczerząc przy tym krytyki tłumaczowi – rzecz znacząca, bo Desfontaines nie należał do grona ulubieńców środowiska periodyku (o czym jeszcze za chwilę).

W streszczeniu uderza zachwyty jego autora dla wyobraźni Swifta, która zostaje opisana językiem zapowiadającym Encyklopedię. Jakby ze szkiełkiem przy oku podaje się dokładne wymiary przedmiotów z otoczenia napotykanych przez Guliwera ludów, a przede wszystkim zauważa bardzo osobliwy związek: „Natura umiała dostosować oczy mieszkańców krainy Liliputów do wszystkich przedmiotów, które są względem nich proporcjonalne”.¹⁸ A temu dostrzeżeniu związku między naturą i warunkami życia towarzyszy świadomość relacji między systemem ustrojowym a zwyczajami i systemem wartości mieszkańców krain. Niemniej nie ma tu choćby najmniejszego odwołania do Francji i jej porządków: „Mercure” nie widzi w *Podróżach*... kontrpropozycji dla monarchii. Ta feeria wyobrażeń nie jest przeciwko czemukolwiek. Zdaje się opisywać świat równoległy. Jeśli pojawia się mowa o przydatności lektury, to jej miarą nie jest przydatność reformatorska.

Ta książka jest dziełem nie tylko zabawnym, ale i wielce pożytecznym. Opisy, fikcje, dialogi i refleksje – wszystko to wychodzi spod śmiałego i delikatnego pędzla, pełnego głębokiego i rozumnego dowcipu. Dzieło to wydaje się nam napisane z czystością, elegancją, a nade wszystko z jasnością i nieskończoną żywością.¹⁹

I wreszcie, zauważa „Mercure”, *Podróże Guliwera* choć oryginalne, to wpisują się w długi ciąg dzieł opartych na podobnym koncepcie: *Państwa* Platona, *Prawdziwej historii* Lukiana, *Utopii* Morusa, *Nowej Atlantyd* Bacona, a także takich utworów, jak *Histoire des Sevarambes* Denisa Vairasse (1677), *La terre australe* Gabriela de Foigny (1676), *Histoires tragiques* Jacques'a Macé i *Histoire comique des États et Empires de la Lune* Cyrana de Bergerac (1655). Wyliczenie

¹⁸ „Mercure de France”, maj 1727, s. 959.

¹⁹ Ibidem, s. 966.

to zostaje przywołane bezpośrednio ze wstępu Desfontaines'a do Swifta. Najpewniej dlatego właśnie nie ma tu przykładów z osiemnastego stulecia.

Desfontaines, zadeklarowany starożytnik, był wobec większej części literackiej produkcji swoich czasów krytyczny i należy zauważyć, że książka Swifta, jakkolwiek bliska panującym we Francji modom na „wyobrażone podróże”, była w oczach tłumacza narzędziem walki z nowożytnikami i ich wiarą w nieuchronną poprawę świata. W spór dwóch stronnictw Swift włączył się, publikując w 1704 *Bitwę księżek*, a w niej opowieść o pszczołach i pająku – mającą później moc metafory opisującej konflikt. *Podróże Guliwera* były jeszcze radykalniejszym opowiedzeniem się po stronie starożytników, więc przeciwko wyznawcom zmiennej idei piękna, tworzącym swoje dzieła, modyfikując i wynaturzając cudze koncepty, a nie powołując do życia nowe, zależne jedynie od trwałych reguł doskonałości. Desfontaines we wstępie do pierwszego wydania nakreślił sylwetkę autora, przyznając, że jego najnowsza książkę polecił mu zaufani przyjaciele; dał dużo sugestii, by nowożytnieckie środowisko „*Mercure de France*” zorientowało się, z jaką propozycją ma do czynienia. Urok *Podróży Guliwera* był widać tak duży, że „*Mercure*” odważył się wpuścić lisa do kurnika. I to lisa, który już nie raz środowisko pisma atakował. Ledwie rok wcześniej, w 1726, Desfontaines opublikował *Le Dictionnaire Néologique*, Słownik Neologiczny (prawdziwy bestseller – pierwszy nakład wyczerpał się po czterech miesiącach), w którym przeprowadził frontalny atak na twórczość wielu ówczesnych pisarzy, wśród nich Marivaux.

„Kłótnia neologiczna”, której ważnym etapem stała się publikacja *Dictionnaire*, była kolejną odsłoną kłótni starożytników i nowożytników. Desfontaines nie chciał „pajęczego żerowania” na języku (by posłużyć się Swiftowskim obrazem); sprzeciwiał się tworzeniu nowych słów i używaniu już istniejących w niewłaściwych kontekstach. Był zatem przeciwny tym zabiegom literackim, które szczególnie upodobał sobie osiemnastowieczny nurt dworskiej wykwinności (*préciosité*), tak ważny dla kształtowania się stylu Marivaux (*marivaudage*). Desfontaines – choć w pierwszej edycji słownika analizował tylko język ze „*Spectateur Français*” (późniejsze wydania przyniosą krytykę kolejnych tekstów, choć nie komedii) – bił zatem w to, co stało się jednym z ważniejszych znaków rozpoznawczych pisarza.²⁰ Kilka miesięcy później w anonimowej broszurze *La Relation de ce qui s'est passé à la réception de Messire Christophle Mathanasius à l'Académie*, najprawdopodobniej napisanej również przez Desfontaines'a, Marivaux ponownie zostaje skrytykowany za językowy i myślowy styl. Żarty z pisarza muszą być na tyle rozpowszechnione, że Alain René Lesage, Jacques Philippe d'Orneval (zw. Dorneval) i Louis Fuzelier decydują się na skarykaturowanie Marivaux w komedii *Les Amours déguisés (Przebrane miłości, Foire Saint-Laurent, 20 września 1726)*: Marivaux ukazany zostaje jako Mademoiselle Raffinot, mówiąca językiem

²⁰ Por. F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, Genève 2009, s. 35–70.

pełnym neologizmów wskazanych w *Dictionnaire Desfontanes'a*. Dodać jeszcze trzeba, że wspomniana wcześniej *L'île de la Folie*, ta, o której sukcesie informował „Mercure” na tej samej stronie, na której donosił o niepowodzeniu *Wyspy rozumu*, też dworowała sobie z Marivaux...²¹

Nastał okres trudnych doświadczeń dla autora, który żył z pióra, a oddech brał na salonach. Rzecz jasna, że wiele ciosów spadało na niego niezależnie od własnych decyzji – był uczestnikiem spierania się stronnictw, sam dążył do literackiej wyrazistości. Na ile jednak jego sposobem działania było prowokowanie konfliktów? Nie sposób dziś ustalić, jak bardzo celowo sam Marivaux włączał się w ten spór. Faktem jest, że gdy 3 sierpnia 1727 prezentuje lekturę swojej sztuki aktorom Comédie-Française, natychmiast rodzi się przekonanie, że *Wyspa Rozumu* ma fabułę zaczerpniętą z *Podróży Guliwera*. Tak zresztą pisze o sztuce, jeszcze przed premierą, „Mercure de France”.²² To skojarzenie wywołuje już pierwszy człon pierwotnego tytułu: „Mali ludzie” – gdy tak wiele dyskutuje się o Swifcie, każdy „mały człowiek” jest od razu mieszkańcem wyspy liliputów.

Nie ma nic dziwnego w fakcie, że Marivaux pisze komedię, nie stroniąc od aluzji do bieżącego życia artystycznego – jak widać po wcześniejszym, skróto- wym opisie żartów z Marivaux, dla których zapalnikiem był *Dictionnaire Desfontaines'a*, pisarze tej doby nie stronili od włączania tematów codziennych rozmów do utworów, często czyniąc z nich fabularną podstawę. Wydaje się, że także Marivaux nawiązał do *Podróży Guliwera* celowo. Ale czy tylko chodziło o wykorzystanie tematu na czasie?

Warto zauważyć, że z perspektywy Marivaux *Podróże Guliwera* nie mogły być jedną z wielu „wyobrażonych podróży”, jakie wówczas powstawały. Postać tłumacza, który ledwie kilka miesięcy wcześniej wypominając autorowi „Le spectateur français” słabość do neologizmów, zarzucił mu brak dobrego gustu, powinna zdyskwalifikować w oczach Marivaux każdą kolejną pracę, również translatorską, zagorzałego krytyka. Czy nie powinien Marivaux uciekać od wszelkich skojarzeń z Desfontaines'em? Gdyby pisał dla Foire Saint-Laurent, mógłby odpowiedzieć parodią. Napisał trzyaktową komedię, którą postanowił wystawić w Théâtre-Français.

Komedię, która swoim związkiem z *Podróżami Guliwera* i ich przekładem poświęca w sposób bezpośredni cały prolog. Ten rozgrywający się na przestrzeni trzech scen metateatralny wstęp do utworu może się wydawać wyparciem ściślejszych inspiracji Swiftem – często zresztą tak się go interpretuje. „Uznał [Marivaux] za przydatne zdementować doniesienia „Mercure” [o pożyczeniu wątku z *Podróży*...], nie negując jednocześnie, że jego komedia może coś Swiftowi zawdzięczać”²³ – pisał Bernard Dort sugerując następnie, że trudno było Marivaux

²¹ Por. uwagi Bernarda Dorta, [w:] P. Marivaux, *Théâtre*, présenté et annoté par B. Dort, Paris 1961, t. 2, s. 256.

²² W numerze z maja 1727.

²³ B. Dort, [w:] P. Marivaux, *Théâtre*, op. cit., t. 2, s. 256.

przyznać, że jest dłużnikiem swojego wroga, Desfontaines'a. Ale może, zupełnie odwrotnie, *Wyspa Rozumu* jest nie ucieczką przed autorem *Dictionnaire Néologique* (cóż to by była za niezgrabność: liczyć, że tytułowi „mali ludzie” nikomu nie skojarzą się z liliputami, o których rozprawia cały Paryż), ale właśnie przemyślaną odpowiedzią na zarzuty adwersarza?

Próba odpowiedzi na to pytanie winna być tematem oddzielnej, obszernej rozprawy. Warto jednak zauważyć, że przypadek *Wyspy Rozumu* Marivaux ukazuje, iż „wyobrażone podróże” do krain utopii nie mogą być pośpiesznie i en globe zaliczone de nurlu literackiego, z którego wyrosnąć mogła wyłącznie literatura „polityczna” z typowo oświeceniowym, dążącym do rewolucji zacięciem. Kluczem do tych utopii niekoniecznie była przepowiednia przyszłości. Bardzo często były one przede wszystkim rodzajem wirtuozerskiego opisu wyobraźni, wyścigiem imaginacji, w którym biegło się po ścieżkach istniejącego świata, rywalizując z rzeczywistymi przeciwnikami. W czasach Marivaux gatunek utopii nie należał do jednego stronnictwa – politycznego czy literackiego – i wybranie go, inaczej niż na przykład pisanie sonetu w szesnastym stuleciu, czy regularnej tragedii wiek później, nie było deklaracją ideową. Powiązanie utopii z postawą antysystemową czy progresywną jest doświadczeniem późniejszym, żywym często do dziś. To dlatego Desfontaines i Marivaux mogli prowadzić spór sięgając po wyobrażone podróże, które dla wielu – nawet wówczas – były do siebie wyjątkowo podobne.

Desfontaines, widział w *Podróżach Guliwera* jeszcze jeden argument, by bronić literatury, która nie jest na bezpośrednich usługach doczesności – to sedno sporu starożytników i nowożytników. Literatura nie musi służyć państwowemu ustrojowi (teraźniejszemu ani przyszłemu). Jej związek z życiem nie może być związkiem wprost, jak chciał Perrault czy Quinault w minionym wieku, a czego nie mógł zaakceptować Racine. Desfontaines trafnie przeczuwał, że w rodzącym się oświeceniu postulat użyteczności literatury przybierze na sile (choć już nie będzie wspierać obowiązującej władzy, lecz z nią walczyć), a z czasem postawi literaturze nowy wymóg prawdopodobieństwa, wyjątkowo zbliżony do encyklopedycznego rozumienia prawdy. Literatura będzie miała się stać deklaratywnie poważna, pisać o realności, nie wstydzić się dydaktyzmu. Wprowadzając czytelników do dzieła Swifta, raz jeszcze przypomniał, że domeną literatury była i jest wyobraźnia. Antycypując zarzuty „niektórych poważnych i ciężkich umysłów, wrogów wszelkiej fikcji”²⁴, szczegółowo wymienia dzieła wyobraźni Swifta, wykazując, że autor żyje w tej samej tradycji literackiej, w której żył Rabelais („czyż Gargantua nie był wielkoludem?”²⁵) albo też Ezop, bądź La Fontaine (obaj przecież przedstawili swoją wizję „republiki zwierząt”²⁶). Pisze:

²⁴ P. F. Guyot Desfontaines, [w:] J. Swift, *Voyages de Gulliver*, przekł. P. F. Guyot Desfontaines, Paris 1762, s. XIII.

²⁵ Ibidem, s. XVI

²⁶ Ibidem, s. XVII

Uważam zatem, że z tych wszystkich powodów nie powinno się cenzurować *Podróży Guliwera* za to, że zaprezentowane w nich fikcje są niewiarygodne. Są to, i owszem, fikcje chimeryczne, dostarczają jednak wyobraźni ćwiczeń, a pisarzowi dają szansę na piękną grę.²⁷

Marivaux pochwałę fikcji i wyobraźni posunął dalej. Wstęp Desfontaines'a broni „chimerycznych fikcji” w imię literackiej tradycji. Marivaux zaś broni „chimerycznych fikcji” w imię samej wyobraźni – postawa nowożytnicka, ale ubrana tu w finezję godną Racine'a czy Boileau, finezję, którą miały bajki La Fontaine'a, a której brakowało baśniom nowożytnika Perraulta. W *L'île de la Raison* ośmioro Europejczyków, rozbitków ze statku, dociera na wyspę odkrywając po dotarciu do brzegu, że stali się nieduży, przynajmniej w porównaniu z mieszkańcami nieznanego lądu. Może to fizyczna oznaka ich szaleństwa? Odzyskują swój wzrost, gdy odzyskują rozum. Swift mierzył swoich bohaterów w calach i stopach, a Desfontaines przytaczał te wymiary we wstępie do przekładu („Mercure” zaś w opublikowanym na swoich łamach opisie *Podróży...*). Ćwiczenie wyobraźni było jasne: czytelnik powinien wyobrazić sobie ludzi wielkości kciuka. Dla Marivaux byłoby to jak zadanie z elementarza. Jest bardziej finezyjny – jego bohaterowie (tym bardziej w swoim scenicznym wcieleniu) nie są nienormalnie niscy. Są „małymi ludźmi” w swojej świadomości, a przestają nimi być dzięki wyborom moralnym, których – podobnie jak wzrostu – nie mierzy się z miarką w rękę i szkiełkiem przy oku. Można by uznać, że u Marivaux, tak jak u Swifta, mamy do czynienia z relacją liliput – olbrzym, tyle tylko, że w *Podróżach Guliwera* podstawą do metaforycznych interpretacji był rozmiar „fizyczny”, tymczasem u Marivaux znaczenie nie rodzi się z uwiarygodnionego obrazu. Metafora oparta jest na tworze od początku do końca umownym – na strukturze mającej wiele wspólnego z konwencją, której istnienie bierze się ze świadomej zgody odbiorcy na fikcję, nie zaś z chwilowego zapomnienia, że nie ma się do czynienia z rzeczywistością.

Trudno wyrokować o powodach niepowodzenia tej sztuki w dniu premiery – wiele z nich, jak zawsze, mogło mieć naturę zupełnie pozaliteracką...²⁸ Sugerowałyby tak zresztą gorące przyjęcie tekstu w dniu pierwszej lektury przez aktorów Comédie-Française, o którym donosił „Mercure” i co potwierdza Charles Mouhy w wydanej przez siebie w 1780 (a zatem pisanej częściowo w oparciu o wspomnienia świadków) historii teatru francuskiego:

Gdy pan Marivaux skończył lekturę tej ostatniej sztuki [czyli *Wyspy Rozumu*] przed gronem Comédie-Française, zgromadzenie zakrzyknęło, uznając jednogłośnie, że jest to prawdziwe arcydzieło ludzkiego umysłu; autor, z wrodzoną skromnością odpowiedział z uśmiechem, że

²⁷ Ibidem, s. XVIII.

²⁸ Znamienne, że w tym okresie Comédie-Française zarabiała niewiele – dochody z czterech przedstawień *Wyspy Rozumu* były i tak relatywnie wysokie. Por. P. Marivaux, *Théâtre*, op. cit., t. 2, s. 254.

sam nie jest tak pochwalnego zdania, i że sam się obawia, że dzieło może nie być najbardziej udane.²⁹

Być może Marivaux zbyt mocno wierzył, że widzowie szybko zorientują się, iż nieduży rozmiar „małych ludzi” to jedynie ich urojenie: tymczasem rzeczywistość sceny stanęła na drodze wędrownikom wyobraźni.³⁰ Dodatkowo zawiedli najpewniej aktorzy – sam Marivaux uskarżał się na problemy z przekonaniem jednego z nich, by grał prostego chłopca.³¹ „Popełniłem błąd, dając tę komedię do teatru” – pisał w przedmowie do wydania *L'île de la Raison* (już pod skróconym tytułem), które trafiło do sprzedaży w miesiąc po scenicznej premierze. Zwykle Marivaux zwlekał z drukiem sztuk, pozwalając na ich „wygranie” w teatrze. Tym razem, jak się wydaje, doszedł do wniosku, że stworzył utwór do czytania, nie do grania.

[Sztuka] nie jest dobra do wystawienia, a publiczność była uczciwa wydając skazujący wyrok. Nie ma intrygi, niewiele akcji, żadnego zaciekawienia tym, co będzie dalej – kontynuował. – Temat, gdy go wybierałem, zupełnie tego nie zapowiadał: był zresztą nad wyraz wyjątkowy. I właśnie ta jego wyjątkowość mnie zwiadła: bawiła moją wyobraźnię. Sztukę pisałem szybko, bo przychodziło mi to bez trudu.³²

„Wyjątkowość [...] bawiła moją wyobraźnię” – warto to zdanie podkreślić, bo jest ono jeszcze jednym argumentem za tym, by uznać, że *Wyspa Rozumu* nie jest w pierwszej kolejności sztuką społeczną, nie jest utopią o charakterze kontrpropozycji względem rzeczywistości. Jej celem nie jest krytyka. Na tej sztuce piętno odbiły czasy, w których powstawała – ale trudno jej wartość mierzyć w odwołaniu do planów ustrojowych czy krytyki państwowych porządków. To wszystko pojawia się w niej dopiero w drugiej kolejności.

3.

„Mieszkające na wyspie kobiety mają dość ambicji, aby nie chcieć już żyć w zależności od mężczyzn – uważają za wielce niewłaściwe, iż ci ostatni nie dopuszczają ich do rządu” – rozpoczął streszczenie *La Nouvelle Colonie ou la*

²⁹ C. de Fieux Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre français: depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780; précédé du Dictionnaire de toutes les pièces de théâtre jouées & imprimées; du Dictionnaire des auteurs dramatiques*, t. 2, Paris 1780. Wymowne, że prezentując biogram Marivaux, niedługi bo na nieco ponad stronę, przy innych sztukach Mouhy ogranicza się do podstawowych informacji – tylko przy *Wyspie Rozumu* pisze coś więcej, uważając tę sztukę najpewniej za najważniejszy utwór w dorobku autora.

³⁰ Henri Coulet i Michel Gilot zwracają uwagę, że pragnienie znalezienia scenicznego sposobu zmiany wzrostu aktorów było cechą nawet wielu późniejszych artystów sięgających po tekst. Por. P. Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., s. 1062.

³¹ A jednocześnie Marivaux, dając sztukę aktorom Théâtre Français, nie zyskał sympatii artystów występujących w Théâtre Italien: wystawienie *L'île de la Folie*, tak złośliwej wobec Marivaux, było najpewniej jednym ze sposobów na wyrażenie przez Włochów swojego niezadowolenia. Por. E. J. H. Greene, *Marivaux*, Toronto 1965, s. 106–107.

³² P. Marivaux, *L'île de la Raison*, przedmowa. Deklaracja, że sztuka była pisana szybko jest kolejnym argumentem za tym, by uznać, że *Wyspa Rozumu* była bezpośrednią odpowiedzią na *Podróż Guliwera*, które wyszły we Francji drukiem w maju 1727.

ligue des femmes (Nowa Kolonia albo Liga kobiet) Marivaux „Mercure de France” z czerwca 1729. „Sztuka ta nie jest równie szczęśliwa jak większość sztuk, które wyszły spod jego pióra. [Autor] wycofał ją po pierwszym przedstawieniu”.³³ W przeciwieństwie do *Wyspy Rozumu La Nouvelle Colonie* nie została przez Marivaux skierowana do druku – ani po premierze, ani w ogóle. Zaginął też rękopis i fabułę sztuki znamy dziś wyłącznie dzięki streszczeniu w czerwcowym „Mercure de France”: historia kobiet, które, grożąc mężczyznom odrzuceniem ich miłości i rozwodem, domagają się włączenia ich do procesów ustawodawczych i rządzenia, kończy się powrotem do status quo dzięki sprytowi (a może cynizmowi?) filozofa o imieniu Hermocrate, który w wyniku decyzji wyłącznie męskiej rady zostaje wcześniej wybrany władcą samodzielnym.

Szukając powodów klęski *Nowej Kolonii* bardziej jeszcze niż w wypadku *Wyspy Rozumu* skazani jesteśmy na domysły i hipotezy. „Mercure” informował, że dobrze przyjęto *divertissement* z muzyką Moureta – fakt, że publiczność doczekała finału i chciała go oklaskiwać, może sugerować, że klęska nie była aż tak wielka. Może więc wycofanie sztuki z repertuaru Comédie-Italienne miało jeszcze jakiś inny powód? Pytanie, na które trudno znaleźć dziś odpowiedź. Wydawać by się mogło, że Marivaux grał pewnymi kartami. Modną „wyobrażoną podróż” na wyspę o cechach utopii, połączył z rozważaniami o rozwodzie, które na pewno nie były w teatrze tematem tabu. Jeszcze w starym Théâtre des Italiens premierę komedii w trzech aktach *Divorce (Rozwód)* dał Jean François Regnard – temat konfliktu między małżonkami był tu potraktowany jak trampolina do raczej jarmarcznych scenek.³⁴ Od tej pory rozwodzące się małżeństwa powracały na paryskie sceny i klęska *Nowej Kolonii* nie odwróciła tendencji.

Majowy „Mercure” z 1730 informował o premierze *Le divorce ou Les époux mécontents (Rozwód albo niezadowoleni małżonkowie)* w Comédie-Française nieznanego autora (najpewniej był to Étienne François Avisse), w której opowiadano o zalegalizowanym rozwodzie powszechnym. Każdy, komu znudziło się dotychczasowe małżeństwo może poszukać nowego małżonka. Jeden z mężów wyprawia się na bal w poszukiwaniu nowej żony. Z zachwytem flirtuje z kobietą w masce, nie wiedząc, że to jego dotychczasowa małżonka, która... wybrała się na bal, by szukać nowego męża. We wrześniu tego samego roku aktorzy włoscy zagrali *L'isle du Divorce (Wyspę Rozvodu)* Dominique’a i Romagnesy’ego „przyjętą bardzo entuzjastycznie przez publiczność”.³⁵ W tej sztuce rozwód jest dla bohaterów tym, czym w komedii dell’arte jest kostium i maska: konwencja i publiczność chcą nie-

³³ „Mercure de France”, czerwiec 1729, s. 1404.

³⁴ Nieco głębiej o problemie pisał Regnard w *Satire contre les maris (Satyra przeciwko mężom)* będącej odpowiedzią na *Satire contre les femmes (Satyra przeciwko żonom)* Boileau, ale oba teksty nie grzeszą antystereotypowością. Ich lektura, w zestawieniu z tekstami Marivaux dotyczącymi nierównej relacji w małżeństwie ukazuje, jak wiele „epoka salonów”, prowadzonych przecież przez kobiety, zmieniła w podejściu do tej kwestii w przeciągu trzech, czterech dekad.

³⁵ „Mercure de France”, wrzesień 1730, s. 2033.

ustannych zmian ról i tożsamości. Valère i Arlequin już w pierwszej scenie (i ze smutkiem!) przyznają, że właśnie się rozwiedli, bo chce tego prawo krainy, w której się znaleźli (tytułowa Wyspa Rozvodu) – a przecież i jeden, i drugi nie miał swojej żonie nic poważnego do zarzucenia. Rozpoczyna się galopada małżeństw i rozwodów, w której uczestniczą kolejni bohaterowie, dochodząc w finale ze zgrozą do wniosku, że wyjściem z tych nieporozumień musi być kolejny rozwód.

Ale w pamięci Théâtre Italien jeszcze bardziej zapadła inna „rozwodowa” sztuka: *Esprit de Divorce* (*Ruch rozwodowy*) Pierre’a de Morand z 1738. *Anecdotes dramatiques* donosiły bez mała trzy dekady później:

Morand był skłócony ze swoją teściową, która pod nazwiskiem córki (tej, którą Morand poślubił) wytoczyła mu proces na prowincji i wymogła na nim przez adwokatów zapłacenie jej stu funtów. Morand napisał, że przekazał wszystko, czego się domagała, ale zrobił także inne factum, które mu odpowiadało i na które tamta zasłużyła. Tym factum jest rzeczona komedia.³⁶

Morand opisał w *Esprit de Divorce* niejaką Madame Orgon, z którą nikt nie jest w stanie wytrzymać i która złe wspomnienie po własnym rozwodzie próbuje zaleczyć, doprowadzając do kolejnych rozstań, tym razem u innych. Premiera skończyła się kłótnią na sali z przeciwnikami autora i przyniosła policyjny zakaz wznowień – uchylony na skutek protestów publiczności. Historią żywiłyby się dziś brukowce: rozwód Moranda z żoną (1736) wiązał się z rujnującym obie strony procesem, a zachowanie autora w teatrze w trakcie spektaklu *Esprit de Divorce* skutkuje osadzeniem go w For-l’Evêque, paryskim więzieniu dla aktorów. Na tym tle *Nowa Kolonia* Marivaux, sztuka, w której kobiety domagały się prawa do współrządzenia, a w razie jego nieuzyskania groziły rozwodem, mogła się jawić, jako teatralna propozycja pozbawiona rumieńców. Jej odrzucenie przez publiczność – choć i tym razem trudno wyrokować o powodach niechęci – wydawać się może kolejnym dowodem, że utopijne wyobrażone podróże celowały raczej w nieprawdopodobieństwach, niż filozofującej ocenie realności i jej problemów. Teatr tego okresu rzecz jasna nie unikał spraw poważnych (już wkrótce rozpocznie się przecież okres teatralnych sukcesów Voltaire’a), lecz utopie na tematy – wydawałoby się nam dziś – poważne niekoniecznie uznawane były za gatunek serio. Przy tej hipotezie (wciąż trzeba podkreślać, iż poruszamy się w dużej mierze w przestrzeni domysłów) zrozumiałe jest, że Marivaux wrócił do pomysłu z *Nouvelle Colonie* dla zupełnie innej sceny – kłórego z théâtre de société.

Nie wiemy którego, nie wiemy nawet kiedy. W grudniowym numerze z 1750 roku „Mercure de France” publikuje sztukę zatytułowaną *Colonie – Kolonia*.³⁷

³⁶ *Anecdotes dramatiques, contenant toutes les pieces de théâtre, tragédies, comédies, pastorales, drames, opéra, opéra-comiques, parades, proverbes qui ont été joué à Paris ou en Province ... depuis l’origine des spectacles en France jusqu’à l’année 1775*, Paris 1775, s. 319.

³⁷ Bernard Dort błędnie podaje informację, że chodzi o numer czerwcowy. Por. P. Marivaux, *Théâtre*, op. cit., t. 2, s. 510.

Komedia ta grana była w société i nie została wydrukowana; z łatwością rozpoznać można w niej subtelny i pomysłowy manierę pana de Marivaux

– informowało pismo, mając to jedno zdanie za cały wstęp do jednoaktowej sztuki. Wybranie prywatnego teatru dla prezentacji sztuki wydaje się potwierdzać tezę, że przyczyną jej porażki w 1729 była mała ekstrawagancja fabularna przy zbyt realistycznym potraktowaniu głównego tematu. Gdyby komedię już wówczas wystawił któryś z théâtres de société, jej los być może potoczyłby się zupełnie inaczej. Bo na obie „wyspy” – *Nouvelle Colonie* oraz *Colonie* – popatrzeć można przez pryzmat intelektualnych salonów tego czasu.

Historię kobiet, które próbują wybić się na samodzielność Marivaux pisał bowiem w czasie, gdy podobne tematy były głównym przedmiotem rozmów w salonie Madame de Lambert. To właśnie jego organizatorka wprowadziła temat edukacji i samodzielności kobiet na nowe tory rozważań. Już nie jak chciał Molière w *Uczonych białogłowych* (1672) – z dwuznacznością, z której można wyciągnąć wniosek, że kobiety są niezdolne do samodzielnego myślenia – ale z głośnym wezwaniem do przyznania im elementarnych praw, w tym do edukacji. W 1728 Madame de Lambert pisze *Avis d'une mère à sa fille* (*Wskazówki matki do córki*) będące odpowiedzią na *Traité de l'éducation des filles* Fénelona (1687) i rozpoczynające zupełnie nową refleksję na temat wolności i godności kobiet. Nie odrzuca „zalet kobiecości” – uroku i urody, dostrzegając w nich ważną cechę tej płci – ale stanowczo domaga się edukowania kobiet i poszanowania ich podmiotowości.³⁸ Wydaje się, że Marivaux sztuką *Nouvelle Colonie* zareagował na rozmowy w salonie Madame de Lambert. Czy spróbował je rozpropagować dzięki scenie Théâtre des Italiens? W małym stopniu – edukacja kobiet jest tu raczej echem myśli autora, niż pretekstem, by pisać sztukę. Fakt, że sztuki – inaczej niż *Wyspy Rozumu* – nie próbował drukować, tłumaczyć może historia rozprawy *Réflexions sur les femmes* Madame Lambert: gdy w 1732 została ona powielona (jedynie z myślą o wąskim gronie przyjaciół ale nie z woli autorki), markiza uczyniła wiele, by wycofać możliwie dużą liczbę kopii z obiegu. Zdaje się, że Marivaux chwilę po premierze zrozumiał, że czym innym są dyskusje w zaufanym gronie, czym innym wystawienie sztuki i jej opublikowanie.

Przez kolejne lata „sprawa kobieca” zataczała coraz szersze kręgi, ale dyskusja postępowała powoli i kierunek zmian wcale nie był oczywisty. Dopiero w 1748, i to w Genewie, Monteskiusz drukuje *O duchu praw* – rozprawę, w której opisuje zależność relacji między płciami i ustroju państwowego. Ale – nieoczywista rzecz – w imię obrony kobiet podejmuje próbę zrozumienia idei republiki, która rządzona byłaby tylko przez mężczyzn. Ta praca, podobnie jak *Listy perskie*, będzie ożywiała jeszcze długo niejednen salon Paryża zajmujący się sprawami

³⁸ Por. R. Grandroute, *De l'Éducation des filles aux Avis d'une mère à sa fille: Fénelon et Madame de Lambert*, „Revue d'histoire littéraire de la France”, styczeń–luty 1987.

kobiecej emancypacji.³⁹ Jeśli druga wersja sztuki Marivaux wciąż jeszcze nie była bezpośrednią próbą włączenia się autora w dyskusję, to z pewnością jest pewną kroniką jego myśli, rozmów, w których uczestniczył, książek, które przeczytał. Komedio pisarz – jak zauważają Henri Coulet i Michel Gilot – „nie jest pionierem feministycznej emancypacji i prekursorem społecznej rewolucji, chyba że robi się za niego to, czego on sam nie zrobił: nie przeszedł od zajmowania się moralnością, do zajmowania się polityką”.⁴⁰ Wprowadzone do nowej wersji fabuły zmiany nie są też na tyle duże, by uważać, że Marivaux porzucił estetykę „wyobrażonych podróży” na rzecz erudycyjnej i zaangażowanej utopii filozoficznej. Zmieniają się imiona, intryga rzadziej zmienia bieg, modyfikacji ulega finał i rola Hermocrate’a. To on wpada na pomysł, by oszukać kobiety, że w lasach dostrzeżono „dzikich”: skoro chcą współrządzić kolonią, to niech i chwycą za broń.⁴¹ Kobiety ustępują, może również dlatego, że ich wizja państwa była oparta jedynie na bardzo ogólnym planie – takim, na jaki pozwalało ich wykształcenie. Ich próba wpływu na mężczyzn odrzucała w gruncie rzeczy obie bronie, które dostrzegła w swoim traktacie Madame de Lambert – te, którymi włada serce, oraz te, którymi włada rozum.

4.

Pisząc o wyobraźni społecznej i obrazach utopii, Bronisław Baczko zauważał, że dla wielu najważniejszą optyką traktowania utopii jest ich stosunek do przyszłości, w myśl słów Lamartine’a, że „utopie bywają często tylko przedwczesnymi prawdami”. Utopista staje się nowożytnym profetą, zaś ocena jego pracy wynika z odpowiedzi na pytania o przystawalność jego wizji do tego, co zaistniało w rzeczywistości. To przekonanie, w jakimś sensie zasadne, bo przecież intuicyjne i emocjonalne jednocześnie, wpływa negatywnie na badanie utopii, gdyż fałszuje perspektywę. Przekonanie, że utopista „odgadł” przyszłość sugeruje, że przyszłość jest jedna, niezmienna, stała, jakoś zaprogramowana. Co więcej, neguje się w ten sposób sam wpływ utopii na przeszłość. Tymczasem,

jak mówił Max Scheller, przeszłość jest zawsze naszym dłużnikiem, zawiera możliwości niezrealizowane w rzeczywistości. Rzeczywistość obecna mówi nam tylko pośrednio i częściowo, jakie były inne możliwości historii, „inne możliwe przyszłości”, które na zawsze pozostały na poziomie czystej możliwości.⁴²

Z tego też powodu, warto spojrzeć na utopie inaczej niż poprzez pragmatyczny pryzmat ich zaistnienia bądź niezrealizowania się.

Utopie w swoisty sposób ukazują i wyrażają pewną epokę, jej obsesje i jej bunty, obszar jej

³⁹ Czemu wiele uwagi poświęca Mona Ozouf, *Les mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris 1995.

⁴⁰ P. Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., s. 1125.

⁴¹ Swoją drogą ciekawe, że „dzicy” z *Colonie* nie są „dobrymi dzikusami”, jak chciałoby wiele postępowych mód tego czasu. Marivaux raz jeszcze daje dowód wiary w cywilizację i kulturę.

⁴² B. Baczko, op. cit., s. 21.

oczekiwań i drogi, jakie obiera wyobraźnia społeczna, sposób, w jaki wyobraża sobie, co jest możliwe, a co niemożliwe. Wychodzenie poza rzeczywistość społeczną choćby w marzeniu i po to, by od niej uciec, jest częścią tej rzeczywistości, daje więc o niej świadectwo wiele mówiące.⁴³

Zakwestionowanie kryterium oceny utopii opartego na ich realizowalności zdecydowanie poszerza zakres tego pojęcia, może nawet bardziej niż przewiduje to Baczko, podkreślając, że nie każdy mieszkaniec „populacji utopistów” był faktycznie utopistą. Świadomość związku gatunku utopijnego z relacjami z podróży, które w XVI, XVII i XVIII wieku stały się jednym z najważniejszych gatunków literackich sugeruje jednak konieczność dostrzeżenia w „wyobrażonych podróżach” cech prawdziwie utopijnych. Tak, jak nie sposób negocjować zależności między relacjami z realnych podróży a relacjami z podróży w fantazjach, tak nie sposób nie dostrzec związku między „wyobrażoną podróżą” a nowoczesną utopią, od Thomasa Morusa do Restifa de la Bretonne. To właśnie „wyobrażonej podróży” zawdzięcza utopia uczynienie z wędrówek myśli swojej głównej zasady konstrukcyjnej.⁴⁴ W imponującej pracy *Les odyssees philosophiques en France entre 1616 et 1789* (Odyseje filozoficzne we Francji między 1616 a 1789) z roku 1932 Nicolaas van Wijngaarden ogranicza pojęcie utopii, eliminując z niego „wyobrażone podróże”, gdyż – jak utrzymuje – są one „stworzone w jednym tylko celu: zaspokojenia głodu tego, co nieznanne i zadziwienia czytelnika”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że kryterium genologiczne, jakie przyjmuje Wijngaarden oparte jest na przekonaniu, że utopia musi nieść konstruktywny, a zatem jakoś realistyczny projekt (Marc Bloch połączenie utopii i nadziei uczyni tematem jednej ze swoich rozpraw, stwierdzi, że ludzie śnią o przyszłości⁴⁵). Fontenelle w *Relation de l'île de Bornéo* (*Relacja z Borneo*), Monteskiusz w *Listach perskich*, abbé Prévost w *Cleveland* nie opisują – zauważa Wijngaarden – jedynie dziwnych światów na opak, ale dają propozycje pozytywne.⁴⁶ Autor dużo energii poświęca na udowodnienie, że utopie radykalizowały się w okresie absolutyzmu Ludwika XIV, by później, w oświeceniu, wrócić do pewnej racjonalności – teza ciekawa i efektowna, ale po części wewnętrznie sprzeczna (czy wyrażenie „racjonalna utopia” nie jest oksymoronem?) i utrudniająca dyskusję na temat związków utopii i Rewolucji Francuskiej. Bo choć – jak zauważono wcześniej – nie sposób oceniać jakości utopii po jej skutkach czy profetyczności, to przecież błędem byłoby negocjować zależności między utopią a tęsknotami czasów, w których powstaje. Radykalne utopie okresu Ludwika XIV były podszyte myśleniem o państwie skonstruowanym na inny niż wersalski sposób. Osiemna-

⁴³ Ibidem, s. 22.

⁴⁴ Por. I. Hartig, A. Soboul, *Notes pour une histoire de l'utopie en France, au XVIIIe siècle*, „Annales historiques de la Révolution française” 1976 nr 224, s. 165.

⁴⁵ Por. M. Bloch, *Le Principe Espérance*, Paris 1976 (pierwsze wydanie w języku niemieckim – 1953).

⁴⁶ Por. N. van Wijngaarden, *Les odyssees philosophiques en France entre 1616 et 1789*, Amsterdam 1932.

sty wiek nie miał radykalnych tęsknot? Co zatem było pożywką dla Wielkiej Rewolucji? Czy Rewolucja zaistniałaby, gdyby w społeczeństwie nie wykształciło się przekonanie, że można świat pomyśleć radykalnie inaczej? „Wyobrażone podróże” były ćwiczeniem tej wyobraźni – ich związek z Rewolucją nie jest mierzony odpowiedzią na pytanie: „Jaką wymyślały rzeczywistość?”, ale: „Czy uczyły odwagi myślenia inaczej?”. *Wyspę Niewolników* i *Rozwód* łatwo więc odrzucać, bo nie znajdujemy w nich konstruktywnej propozycji jutra – nie sposób jednak je dyskwalifikować za brak prób oswojenia z radykalnie innym myśleniem.

Takie ćwiczenia z wyobraźni były w czasach Marivaux codziennością – jak pokazują problemy związane z recepcją jego sztuk może nawet bardziej w klasach średnich, niż w intelektualnej elicie. „Subtelna i pomysłowa maniera pana de Marivaux” ścierała się z radykalizmem fars i klaunad, ale była lekcją nowego myślenia, a jednocześnie pomostem między utopiami filozoficznymi, a utopiami bardziej masowymi.⁴⁷ „Wyobrażone podróże”, jak nierealne światy z obrazów Watteau, jak *Odjazd na Cyterę*⁴⁸, jak „żegluga przedziwna”, o której śpiewa Arlekin w *Wyspie Niewolników* nie były ucieczką od codzienności, ale codziennością par excellence – codziennością, która nieustannie ćwiczyła wyobraźnię. Utopiami, w których – jak pisze Baczeko – „przyjemność podróżowania górowała często nad zainteresowaniem krainami, które ma się odkryć”.⁴⁹ Nie można jednak, zarzucając im brak pragmatycznego celu tych peregrynacji, dyskredytować ich pozycji na hierarchicznej drabinie utopii. Z tej perspektywy wartość „wysp” Marivaux nie jest zależna od obecności czy braku „pozytywnych propozycji”, o których myślał Wijngaarden (nawet jeśli wrażliwość autora nakazuje dostrzec w tych tekstach utwory o moralności). Ten archipelag wyłonił się w ważnego nurtu lekcji alternatywnego myślenia. Tego samego, który odnajdziemy u Watteau. To u autora *Odjazdu na Cyterę* – jak pisał Starobinski:

spotęgowanie rzeczywistości jest pełne poetyckiej inwencji i ma w sobie coś ze snu. Model zdradza artyście sekrety pozy, falowania sukni, pochylenia szyi pod uniesionymi włosami. Watteau ma tak intensywny dar stylu, że kopiując aktualną modę, już kreuje modę jutrzejszą. A gdy ustawia w cieniu drzew aktorów i zakochanych, ofiarowuje swoim współczesnym obraz święta, które jest zarazem możliwe i nieprawdopodobne. Czy ci aktorzy, wieśniacy i wielkie damy kiedykolwiek tak się przemierzali? Gdzie – poza marzeniem Watteau – znajdziemy tyle ufności i czułości? Choć ubiera on i czesze swoje postaci zgodnie z obowiązującą modą, to przecież daje nam odczuć bli-

⁴⁷ Werner Krauss sugeruje, że utopia rewolucyjna zrodziła się z wielkiej popularności utopii w literaturze popularnej. Por. idem, *Reise nach Utopia. Französische Utopien aus drei Jahrhunderten*, Berlin 1964. Teza, której bronić można jedynie poszerzając definicję utopii i uznając „wyobrażone podróże” za ich przykład.

⁴⁸ Pierre Francastel sformułował tezę o tym, że Watteau nie może być tłumaczony przez pragnienie eskapizmu, lecz właśnie przez perspektywę ukazywania codzienności; idem, *Utopie et Institutions au XVIIIe siècle*, Paris 1963, s. 353.

⁴⁹ B. Baczeko, *Lumières et utopie. Problèmes de recherches*, „Annales. Économies, Sociétés, Civilisations” 1971 nr 2, s. 385.

skość złotego wieku, możliwość upragnionego szczęścia. Nie naśladuje rzeczywistego widoku, lecz tworzy pociągający obraz marzenia, które się może ziścić: widz ma poczucie, że z łatwością mógłby się w tym wyśnionym świecie znaleźć. Gdyby nie to światło, ten nieuchwytny czar chwili, cała scena mogłaby się rozgrywać w prawdziwym gaju. Mimo paru latających amorków to przecież nie Arkadia: Cytera nie leży w Grecji; pejzaż jest francuski.⁵⁰

Gdzie – poza marzeniem Watteau – znajdziemy tyle ufności i czułości? Gdzie znajdziemy tę Cyterę? Może w archipelagu Marivaux?

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

⁵⁰ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 69.